



MARJA VUORI
**KATSON, SOITAN, LÄPIELÄN.
PIANISTISIA KOKEMUKSIA
PRIMA VISTA -SOITTAMISESTA**

STUDIA MUSICA 13
SIBELIUS-AKATEMIA

MARJA VUORI

**KATSON, SOITAN, LÄPIELÄN.
PIANISTISIA KOKEMUKSIA
PRIMA VISTA -SOITTAMISESTA**

Esitetään Sibelius-Akatemian Opetus- ja tutkimusneuvoston
suostumuksella julkisesti tarkastettavaksi
Sibelius-Akatemian kurssikeskuksessa,
Kallio-Kuninkalan kartanossa, Leonora-salissa
kesäkuun 7. päivänä 2002 klo 14.

SIBELIUS-AKATEMIA

DOCMUS-YKSIKKÖ

Marja Vuori
Katson, soitan, läpielän.
Pianistisia kokemuksia prima vista -soittamisesta
ISBN 978-952-329-246-8
<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-246-8>

MARJA VUORI
**KATSON, SOITAN, LÄPIELÄN.
PIANISTISIA KOKEMUKSIA
PRIMA VISTA -SOITTAMISESTA**

STUDIA MUSICA 13
SIBELIUS-AKATEMIA

ISBN 952-9658-87-7

ISSN 0788-3757

Kannen kuva: Susanna Autio

Taitto: Maikki Rantala

Paino: Erikoispaino, Helsinki 2002

ABSTRACT

*Marja Vuori. 2002. Attending, playing, living-through.
A study of pianistic experiences in prima vista playing.
Sibelius Academy. Docmus Department. Studia Musica 13.*

The phenomenon of prima vista is studied as an empirical-phenomenological question in a piano playing situation. Eight pianists' individual experiences in prima vista playing are described in detail, in order to establish the structural qualities of the experience. The topic question is: What are the qualities and general themes that describe pianistic prima vista as a phenomenon?

Over a period of half a year I visited prima vista piano lectures at the Sibelius Academy to observe, record, and videotape lessons. As a result of the process a special prima vista situation was prepared, together with a prima vista teacher, in order to collect the data at these lessons. Seven piano students, and one pianist specialized in accompaniment, were selected as participants. They were asked to sight-play Vittorio Rieti's "Elegia" at least five times in succession. The performances were videotaped and a discussion was conducted with each player after the performance. The data constituted documentation of individual processes with this piece "Elegia," as well as the observations and documentation of the prima vista piano lessons.

The analysis of the data was based on the phenomenological model of Clark Moustakas (1994). In phenomenological reduction, the task is that of setting aside prejudgements and opening the performance with an unbiased, receptive presence. Descriptions of individual sight-playing processes were a starting point, whereby the ultimate aim was an integration of such experiences towards a structural description of all the individual processes into a group or universal structural description of the experience.

The results center upon approaches to prima vista as experienced qualities of space and time, both as a musical skill and as a body-phenomenological question. The discussion argues for the multiplicity of individual avenues for getting in touch with a new piece of music. The results suggest that the phenomenon of prima vista can be described as two separate phenomena: first, prima vista as a living-through experience of music and, secondly, prima vista as a playing-through experience of a musical piece.

ESIPUHE

Musiikin opiskelijoiden tutkielmien ohjaajana joudun usein pohtimaan kysymystä siitä, miten me muusikot voisimme tutkia musiikillisia ilmiöitä käsitteellistämällä niitä tunnistettavammin omista lähtökohdistamme. Tämä pyrkimys on ajankohdainen myös lukuisissa Sibeliuksen Akatemiassa tekeillä olevissa jatkotutkimuksissa, joissa esittävät säveltaiteilijat ja musiikkipedagogit etsivät uusia näkökulmia tutkimusmenetelmiin ja käsitteellistämisen tapoihin laadullisen tutkimuksen keinoin. Tämän tutkimuksen kautta tunnen päässeeni askeleen lähemmäksi ratkaisua. Väitöskirjaprosessin myötä olen luopunut musiikillisen tilanteen ”objektiivisesta tarkkailusta” tutkimisen lähtökohdaksi ja etsinyt sen tilalle sellaista kokemuksellista lähestymistapaa, jonka muusikkona tunnistan luontevaksi.

Kiinnostuin *prima vistasta* pedagogisena kysymyksenä jo 1980-luvun puolivälissä pianonsoittoa opettaessani. Kiinnitin huomiota siihen, että osa oppilaisistani soitti nuoteista sujuvasti ja mielellään, kun taas toiset näyttivät oppivan kaiken korvakuulolta ikään kuin nuoteilla ei olisi ollut heille mitään käyttöä. Päätin tutkia tarkemmin mistä oli kysymys. Kuvittelin tietysti, että asian voi selvittää muutaman testin ja tilastollisen yhteyden avulla, enkä arvannut kyseisen kokeilun johtavan pitkäaikaiseen ”seikkailuun” *prima vista* parissa. Pedagoginen kysymyksenasettelu jäi pro gradu -työn jälkeen taustalle kun lisensiaattityössäni *prima vista* kiteytyi musiikkipsykologiseksi havaitsemisen ongelmaksi. Tässä tutkimuksessa etsin jälleen uutta näkökulmaa. Fenomenologisista lähtökohdista *prima vista* hahmottuu nyt pianistisen *prima vista* -käytännön ja yksittäisen soittajan musiikkisuhteen leikkauspisteessä moniulotteisena ilmiönä, joka ei ole yksi vaan monta.

Olen tehnyt tutkimustani kokemuksellisesti rikkaassa elämänvaiheessa. Lasten syntymä, iso- ja appivanhempien kuolema sekä suuritöinen remontti vanhassa puutalossa ovat tutkimustyön ohella haastaneet minut sisäiseen kasvuun ja oman paikan etsimiseen. Tutkimustyöni vierellä puolisoni Harri on säveltänyt viisi orkesteriteosta ja lukuisan joukon pienempiä teoksia. Tyttäremme Matleena ja Opri ovatkin aika ajoin hämmästellleet, miksi isin kappaleet aina valmistuvat mutta äidin ”kappale” ei osoita mitään valmistumisen merkkejä. Pitkä tutkimusprosessi on kuitenkin merkinnyt minulle ennen kaikkea mahdollisuutta ajatella rauhassa ja toteuttaa omia pyrkimyksiäni kiirehtimättä. Samalla perheeni tuki ja kiinnostus työtäni kohtaan on ollut minulle ensiarvoisen tärkeää.

Kiitän lämpimästi Sibelius-Akatemian Docmus-yksikköä ja erityisesti ohjaajaani professori Matti Huttusta, jonka lukeneisuus ja huumorintaju auttoivat minua säilyttämään suhteellisuudentajuni ja saattamaan tutkimukseni julkaisukuntoon. Tekstin hiominen tiiviiksi ja painokelpoiseksi on vaatinut ohjaajaltani erityistä kärsivällisyyttä.

Kiitän tutkimusprosessin alkuvaiheessa työtäni ohjanneita professori Kai Karmaa ja professori Marjut Laitista, jotka antoivat minun edetä itsenäisesti valitsemallani tiellä. Kiitän lämpimästi myös tutkimukseni esitarkastajia. Professori Juha Perttula perehtyi tutkimukseeni jo ennen virallista esitarkastusta ja vielä esitarkastuslausunnossaan esitti parannusehdotuksia, joiden avulla tutkimuksesta tuli sisällöllisesti ehyempi. Professori Kimmo Lehtonen tarkasteli tutkimustani sekä tutkijan että muusikon näkökulmasta ja auttoi tarkentamaan sen kysymyksenasettelua vielä viime vaiheessa. Sain arvokkaita neuvoja myös Helsingin yliopistosta professori Kari Uusikylältä ja professori Eero Tarastilta, joille esitän tässä kiitokseni. Kiitän myös pianisti Mikko Niemeä hänen panoksestaan tutkimukseni hyväksi.

Tutkimukseni on syntynyt jatko-opiskelijoiden tutkimusyhteisössä. Kollokvi-
on vakinaiset jäsenet: Anneli Arho, Ulla Hairo, Lotta Ilomäki, Marja-Liisa Lehtonen, Minna Muukkonen, Soila Nurminen, Emma Pihkala ja Leena Unkari-Virtanen ovat perehtyneet aineestooni, lukeneet eri tekstiversioita, jäsentäneet kirjallisuutta ja myötäeläneet tutkimukseni vaiheita. Erityisesti ystäväni Anneli Arho on omalla esimerkillään opettanut minulle paljon ja auttanut minua löytämään uudenlaisen suhteen itseeni tutkijana, tutkimisen prosessiin ja sanoihin, joilla muusikkona kuvaan ajatuksiani soittajan ja musiikin suhteesta.

Kiitän kirjani taittamisesta Maikki Rantalaa ja kannen kuvan tekemisestä Susanna Autiota. Kiitän lämpimästi monia ystäviäni ja sukulaisiani; kiitän Päivi Ojakangas-Hongistoa arvokkaista tutkimukseni sisältöä koskevista neuvoista sekä jatkuvasta kiinnostuksesta ja kannustuksesta, Timo Hongistoa printterin, videokameran ja tyhjän asunnon lainaamisesta käyttööni, nuottien skannaamisesta ja tekstin pelastamisesta tuhoutuneilta kovalevyiltä. Kiitän ystäviäni Satu Kaarisola-Kuloa ja Heikki Kuloa, Tytti Solantausta, Kaisa Saarikorpea ja Mervi Lounosta, Seija Salmialaa, Arja Kuismaa ja Pertti Kovalaista, Jussi-Pekka Aukiaa ja Anne-May Ignatiew-Aukiaa. Kiitän sydämellisesti vanhempiani Esko ja Laila Niirasta, lankoani Jari Sikalaa, sisariai Elna ja Oona Niirasta sekä Lippumäen asukkaita Juha Määttästä, Juha Honkalaa ja Esko Sarkkista. Lopuksi kiitän Sibelius-Akatemian tukisäätiötä, Emil Aaltosen säätiötä ja Pienten Harmaiden Koirien säätiötä saamistani apurahoista.

Tämä kirja on omistettu Harrille, Matleenalle ja Oprille.

Lippumäessä 5.5.2002
Marja Vuori

SISÄLLYS

Abstract

Esipuhe

1. JOHDANTO

1.1 PRIMA VISTA MUSIIKKIPSYKOLOGISEN TUTKIMUKSEN KOHTEENA	11
1.2 PRIMA VISTA MUUSIKKOKULTTUURISSA	19
1.3 PRIMA VISTA -ILMIÖN ALUSTAVA JÄSENNYS TÄSSÄ TUTKIMUKSESSA	22
1.4 TUTKIJAN POSITIONI TUTKIMUSPROSESSIN ALUSSA	24

2. LÄHTÖKOHDAT

2.1 FENOMENOLOGINEN LÄHTÖKOHTA	26
2.1.1 <i>Elämismaailma</i>	28
2.1.2 <i>Intersubjektiivisuus</i>	29
2.1.3 <i>Tutkimuksen perustana oleva ihmiskäsitys</i>	31
2.1.4 <i>Tutkijan subde tietämiseen</i>	34
2.2 SOITTAJAN MUSIIKILINEN PRIMA VISTA -KOKEMUS ERITYISTIETEELLISEN FENOMENOLOGISEN TUTKIMUKSEN KOHTEENA	37

3. TUTKIMUSTAVOITTEEN MÄÄRITTELY JA EMPIIRINEN PROSESSI

3.1 TUTKIMUSTEHTÄVÄ	40
3.2 TIEDON HANKKIMISEN TAPA: PÄÄPIIRTEET	42
3.3 TUTKIMUKSEN ETENEMINEN	45
3.3.1 <i>Opetuksen seuraaminen</i>	45
3.3.2 <i>Tutkijan subde tutkittaviin</i>	46
3.3.3 <i>Uuden soittotilanteen järjestäminen</i>	48
3.3.4 <i>Soitettava teos</i>	51
3.4 TIEDON HANKKIMISEEN JA ANALYSOINTIIN LIITTYVÄÄ POHDINTAA	52
3.5 AINEISTON ANALYYSI	56
3.5.1 <i>Soittotuntiaineisto</i>	56
3.5.2 <i>Soittotilanteeseen liittyvä keskusteluaineisto</i>	56
3.5.3 <i>Soittoaineiston analyysi vaibeittain</i>	57
3.6 TERMINOLOGIASTA	59

4. PRIMA VISTA -SOITTAMINEN YKSILÖIDEN JA KAHDEN SOITTAJARYHMÄN NÄKÖKULMASTA

4.1 PRIMA VISTA AMMATTISÄESTÄJÄKULTTUURISSA	61
4.1.1 <i>Prima vista -soittotunti</i>	61
4.1.2 <i>Puhe soittotunneilla</i>	62
4.1.3 <i>Opettajan antamat ohjeet</i>	65
4.1.4 <i>Opettajan päämäärät</i>	67
4.2. NUORET SOITTAJAT	69
<i>Sakaran viisi soittokertaa</i>	70
<i>Janin viisi soittokertaa</i>	80
<i>Oivan viisi soittokertaa</i>	90
<i>Ilkan viisi soittokertaa</i>	100
<i>Laurin viisi soittokertaa</i>	110
4.3 NUORTEN SOITTAMISTA KOSKEVIA HAVAINTOJA	120
4.3.1 <i>Yksityiskohtia ja huolestuneita ilmeitä</i>	120
4.3.2 <i>Yksilöllinen tapa soittaa</i>	121
4.3.3 <i>Sykkeen ajattelu</i>	122
4.3.4 <i>Toistaminen</i>	123
4.3.5 <i>Ennakoiva bidastaminen</i>	124
4.3.6 <i>Prosessien eteneminen</i>	126
4.3.7 <i>Jobtopäätöksiä</i>	128
4.4 NUORET AIKUISET SOITTAJAT	129
<i>Annikan neljä soittokertaa</i>	130
<i>Tuomaksen neljä soittokertaa</i>	138
4.5 NUORTEN AIKUISTEN SOITTAMISTA KOSKEVIA HAVAINTOJA	146
4.5.1 <i>Sujuvuus ja musiikillinen ote</i>	146
4.5.2 <i>Teokseen tutustuminen katsomalla</i>	147
4.5.3 <i>Tuomaksen prosessi</i>	147
4.5.4 <i>Sormin silmäileminen</i>	148
4.5.5 <i>Annikan prosessi</i>	149
4.5.6 <i>Yhtäläisyyksiä ja eroja</i>	149
4.5.7 <i>Keskusteluja</i>	150
4.6 AMMATTISÄESTÄJÄ	152
<i>Pentin kaksi soittokertaa</i>	154
4.6.1 <i>Toiminnan helppous</i>	158
4.6.2 <i>Katsomalla haltuunottaminen</i>	158
4.6.3 <i>Vertailukohhtia</i>	159

5. KOHTI PRIMA VISTAN YLEISEMPÄÄ KÄSITTEELLISTÄ TARKASTELUA

5.1 YKSILÖLLISYYS	161
5.2 PUHE	162
5.3 TOIMINNAN KOKONAISVALTAISUUS	162
5.4 MUSIIKIN LÄPIELÄMINEN	162
5.5 MUSIIKIN LÄPIELÄMISPROSESSI: VAIHTOEHTOJA	163
5.6 TEOKSEN LÄPISOITTAMINEN	164
5.7 SYKE	164
5.8 PRIMA VISTA -SOITTOTILANTEEN HALLITSEMINEN ULKOISIN KEINAIN	165

6. NÄKÖKULMIA PIANISTISEEN PRIMA VISTA -SOITTAMISEEN

6.1 PRIMA VISTA AIKAAN JA TILAAN LIITTYVINÄ KOKEMUSLAATUINA	167
6.1.1 <i>Valmistautumisaika ja intensiteetti</i>	167
6.1.2 <i>Kronometrinen aika</i>	169
6.1.3 <i>Kokemuksellinen aika ja flow-kokemus</i>	171
6.1.4 <i>Teoksen ”ajasta riippumaton aika”</i>	173
6.2 KEHOFENOMENOLOGINEN NÄKÖKULMA	175
6.2.1 <i>Aika ja tila ihmisen toiminnan ulottuvuuksina</i>	175
6.2.2 <i>Liike kohti teosta</i>	177
6.2.3 <i>Eryityminen tapa katsoa</i>	177
6.2.4 <i>Prima vista yksilöllisenä kokemisen tapana</i>	179
6.2.4.1 <i>Ekskurssi: sormia soittava laite</i>	180
6.2.4.2 <i>Katsominen ja koskettaminen</i>	182
6.2.4.3 <i>Pianistisia vertailukohtia</i>	183
6.3 TAIDON NÄKÖKULMA	188
6.3.1 <i>Kaksi prima vistaa</i>	188
6.3.2 <i>Kyky tarttua teokseen sen ”ajasta vapaana”</i>	189
6.3.3 <i>Taitava keho</i>	190
6.3.4 <i>Prima vista yhteisön taitona</i>	192

7. TUTKIMUKSEN ARVIOINTIA	
7.1 TUTKIMUKSEN PROSESSILUONNE	196
7.2 LAADULLISEN TUTKIMUKSEN LUOTETTAVUUS	196
7.3 AINEISTOLÄHTÖISYYS	199
7.4 KONTEKSTISIDONNAISUUS	201
7.5 KÄSITTEELLINEN YLEISYYS	204
7.6 MIETTEITÄ MUSIIKILLISEN TOIMINNAN TUTKIMISESTA	205

LÄHTEET

LIITTEET

Liite 1. Nuottiesimerkkisivuja koskevat lukuohjeet.

Liite 2. Sormia soittavan laitteen yleiskuvaus.

I. JOHDANTO

I.1 PRIMA VISTA MUSIIKKIPSYKOLOGISEN TUTKIMUKSEN KOHTEENA

Musiikkipsykologista tutkimusta leimasi varsinkin sen alkuaikoina, 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä, luonnontieteistä peräisin oleva käsitys tieteestä. Varhaisimmista tutkimuksista välittyy selvästi tutkijoiden pyrkimys eksaktiin tietoon tarkkojen mittaussävelin avulla. Swanwick mainitsee, että ihmisen ja musiikin suhdetta tutkittiin muun muassa verenpaineen ja pulssin mittaauksilla sekä äänen ominaisuuksien erottelutesteillä. (Swanwick 1988, 20–24.) Tarkkojen mittaussävelin käyttäminen ei kuitenkaan välttämättä merkinnyt sitä, etteikö tutkijoiden piirissä olisi pohdittu ihmisen ja musiikin suhdetta laajempaan filosofisena kysymyksenä. Vahva uskomus empiirisen tutkimuksen voimaan aikaansai kuitenkin pohdinnan jäämisen taka-alalle empirian noustessa pääasiaksi. (ks. esim. Stumpf (1883, 1890), Riemann (1874, 1914/1915) ja Wundt (1908) ja Bessler (1925)).

Musiikkipsykologisen tutkimuksen määrä kasvoi räjähdysmäisesti 1970-luvun lopussa ja tällöin alkoi ilmestyä myös yhä useampia musiikkipsykologia-nimisiä teoksia (Hargreaves 1986, 3–4). Samalla musiikkipsykologinen tutkimus tuli jatkuvasti monipuolisemmaksi sekä aihepiiriltään että menetelmiltään. Tullessaan 1980-luvulta 1990-luvulle aihepiiri käsitti jo musiikin kuuntelun tutkimuksen ohella myös soittamisen, säveltämisen ja improvisoinnin tutkimusta (Sloboda 1988, V–VII). Samalla musiikillisen ajattelun tutkimus sai erityisesti niin kutsutun kognitiivisen musiikkipsykologian alalla uusia ulottuvuuksia ja alettiin laajemmin pohtia musiikillisen ajattelun ja toiminnan suhdetta (Sloboda 1988, Bamberger 1995, Elliott 1995). 2000-luvun tutkimuksellisen näköalan voi kiteyttää niin, että kun tutkimuskohteena on musisoiva ihminen, hänet nähdään osana kulttuuria ja samalla oletetaan, että ihmisen ja musiikin suhteen kuvaamiseen tarvitaan mitä moninaisimpien tekijöiden huomioon ottamista (ks. Hallam 1997a, 183). Tutkijat ovat alkaneet tähdentää myös sitä, että musiikin ammattilaisten ja musiikkipedagogien *hiljainen tieto* on arvokasta myös tutkimuksen kannalta (Walker 1992, 348).

Musiikkipsykologisen tutkimuksen määrän lisääntyessä ovat myös tutkimusmenetelmät tulleet monipuolisemmiksi. Niin sanottu positivistinen tutkimusparadigma on vähitellen saanut rinnalleen ihmisläheisempiä, tulkitsevampia ja ymmärtävämpiä lähestymistapoja. Muista ihmistieteistä omaksutut laadulliset lähestymistavat, kuten etnografinen tutkimus, toimintatutkimus, hermeneuttinen, heuristinen, fenomenologinen, semioottinen ja *grounded theory* -tutkimus ovat

tulleet vähitellen myös musiikkipsykologisen ja musiikkikasvatuksen tutkimuksen välineiksi. Niiden myötä tutkimukseen on tullut uusia periaatteita, kuten esimerkiksi se, että musiikillisia tilanteita pyritään tutkimaan *holistisesti* ja *kontekstisidonnaisesti* (Bresler 1996, 6). Holismi (*holos* = kokonainen) viittaa siihen, että kokonaisuus on enemmän kuin osiensa summa. Tutkiminen holistisesti merkitsee sen huomioon ottamista, että siitä miten jokin kokonaisuus organisoituu tai hahmottuu ei voida päästä perille vain sen yksittäisiä osia tutkimalla, vaan on tunnettava hallitseva periaate, joka määrää, miten osat keskenään toimivat. (von Wright 1999, 50.) Kontekstisidonnaisuus tarkoittaa puolestaan asiayhteyttä tai jollakin tavalla asiaan liittyvää merkitystä. Anttilan (1998, 184) mukaan konteksti liittyy tutkittavan ilmiön esimerkiksi sosiaalisiin, kulttuurisiin, historiallisiin tai ammatillisiin yhteyksiin.

Musiikkipsykologista tutkimusta on ylipäänsä kritisoitu sekä filosofiselta että metodologiselta kannalta. Esimerkiksi Stublely (1992), joka arvioi musiikkipsykologista ja musiikkikasvatuksen tutkimusta kokonaisuutena, esittää, että nykyisessä tutkimuksessa keskitytään edelleen pohtimaan mittausvälineiden tarkkuutta ja mittausten luotettavuutta eikä kiinnitetä paljoakaan huomiota niihin perustaviin ihmis- ja tiedonkäsityksiin, jotka väistämättä vaikuttavat tutkimusten taustalla (Stublely 1992, 3). Näyttää myös siltä, että näkyvin osa musiikkipsykologista tutkimusta pysyttelee niin paljon erillään musiikin tekemisen käytännöistä, ettei tutkimustuloksia ole helppo soveltaa käytännön musisointiin enempää musiikinopettajien kuin muusikoidenkaan kannalta. Bresler (1996, 5) otaksuu, että syynä tähän voisi olla tutkimuksen keinotekoisuus ja eristäytyneisyys musiikin oppimisen ja opettamisen kompleksisuudesta, toisin sanoen pyrkimys liikaa yksinkertaistaa monimutkaisia tutkittavia ilmiöitä. Ehkä tilanteeseen vaikuttaa myös tutkijoiden ja muusikoiden erilainen käsitys musiikillisista ilmiöistä. He tuntuvat lähestyvän musiikkia niin eri näkökulmista, ettei heillä ole aina mahdollisuuksia hyötyä toistensa tiedosta.

Katsaus musiikkipsykologisiin prima vista -tutkimuksiin osoittaa, millaisin tavoin prima vistaa on jäsennetty musiikkipsykologisen tutkimuksen kohteena. Näkökulmaksi on valittu useimmiten hahmopsykologinen tai kognitiivinen lähtökohta, josta käsin prima vistaa on tutkittu pääasiassa nuotinlukuna. Referoin lyhyesti keskeiset tulokset. Selvytyden vuoksi olen teemoitellut tutkimukset viiteen osa-alueeseen:

1. visuaalista ja auditiivista havaitsemista koskevat tutkimukset
2. laajempien yksiköiden hahmottamista koskevat tutkimukset
3. tutkimukset silmien liikkeistä
4. takistoskooppiset kokeet
5. prima vistaan liittyviä prosesseja ja osataitoja koskevat tutkimukset.

1. Visuaalista ja auditiivista havaitsemista koskevat tutkimukset

Dodsonin (1983) mukaan nuotinluku sisältää visuaalisen ja kuulonvaraisen informaation enkoodaamista ja dekodeaamista. Dodson erottelee nuoteista laulamisen ja nuoteista soittamisen luonteeltaan erilaisiksi prosesseiksi sillä perusteella, että nuoteista laulaminen edellyttää tarkkoja soivia säveltasomielikuvia, mutta nuoteista soittaminen voi onnistua ilman niitä (ks. myös Cook 1989 ja Schleuter 1984, 32). Dodsonin (1983, 4) mukaan nuorten soittajien rytminlukuun liittyvät ongelmat johtuvat siitä, että säveltasojen tuottaminen onnistuu monilla soittimilla ilman etukäteisiä soivia mielikuvia, mutta rytmin tuottaminen edellyttää niitä.

King (1983) esittää, että visuaalisen ja auditiivisen havaitsemisen lisäksi nuotinluku riippuu silmien liikkeistä, visuaalisia ja auditorisia havaintoja integroivista prosesseista sekä kirjoitetun notaation tuottamisesta. Puhaltajilla tehdyn tutkimuksen mukaan soittajien nuotinlukuun vaikuttaa myönteisesti rytmikuvioiden lukutaito (ks. myös Boyle 1968, Middleton 1967). Davidson, Scripp ja Welsh (1988) painottavat soittajan kykyä muodostaa soivia mielikuvia nuottikuvasta ilman instrumenttia. McPhersonin (1993) mukaan hyvä prima vista -soitotaito riippuu soitettavan musiikin musiikillisten hahmojen ymmärtämisestä visuaalisesti ja kuulonvaraisesti, kyvystä tunnistaa tekstistä tuttuja hahmoja, arvioida musiikillista materiaalia ja luoda siitä hypoteeseja ennen soittamista. (McPherson 1993, 14).

2. Laajempien yksiköiden hahmottamista koskevat tutkimukset

Prima vista -soittoa koskevat tutkimukset osoittavat kokeneiden nuotinlukijoiden hahmottavan tekstiä yksittäisten merkkien sijasta nuottiryhminä (*chunks*) (Gruson 1988, Wolf 1976, Sloboda 1974). Nuottiryhminä hahmottaminen vapauttaa lukijan katsomaan edelle soittamastaan kohdasta. Edelle katsominen puolestaan riippuu paitsi soittajan kokemuksesta, myös soitettavasta sävelteoksesta, siitä, onko tekstissä lukijalle tunnistettavia musiikillisia hahmoja. Kokeneet nuotinlukijat selaavat tekstiä jopa seitsemän nuottia edellä siitä kohdasta, jota ovat soittamassa ja heitä ohjaavat soitettavan musiikin rakenteelliset ominaisuudet, kuten säkeet ja musiikin tyyllinen konteksti (Hodges 1992, Sloboda 1974, 1976, 1977, 1988, Wolf 1976, Dodson 1983, Schleuter ja Schleuter 1988).

Eriyisesti Wolf (1976) on pohtinut sitä, millaisia musiikillisia rakenteita soittaja tunnistaa tekstistä. Wolfin mukaan taitavat lukijat kiertävät työmuistinsa kapasiteetin rajoituksia yhdistämällä tekstin yksityiskohtia tutuiksi musiikillisiksi kokonaisuuksiksi. Wolf käyttää näistä nimitystä kuviot (*patterns*). Ne ovat tuttuja melodisia, harmonisia ja rytmisiä rakenteita, asteikkokulkuja ja sekvens-

sejä. Erilaiset tekstin vihjeet kuten sävellaji, hidas tai nopea tempo ja metri auttavat muodostamaan kuvioita. Soittaja voi pelkistää kokonaisen nuottisivun musiikillisen materiaalin muutamien vihjeiden perusteella ja sen perusteella arvata muun sivulla olevan tekstin. Wolfin mukaan taitava prima vista -soittaminen perustuu kykyyn muodostaa kuvioita ja muuttaa niitä nopeasti soittoliikkeiksi. (Wolf 1976, 143.)

Musiikillisia skeemoja tutkinut Clarke (1988) pohtii muistinvaraisen soittamisen ja prima vista -soittamisen eroa suhteessa soittajan sisäiseen käsitykseen soittamastaan teoksesta. Clarcken (1988, 5) mukaan muistinvarainen soittaminen edellyttää jäsentynyttä sisäistä käsitystä teoksen rakenteesta. Tämä käsitys ei kuitenkaan kokonaisuutena aktivoitu soittajan mielessä, vaan soittamisen aikana siitä aktivoituu niitä osia, joita soittaja parhaillaan soittaa. Prima vista -soittaja on puolestaan epävarmimmalla pohjalla yrittäessään selvittää uuden teoksen rakenteellisia ulottuvuuksia ja sitä, miten tietyllä hetkellä soitettavana oleva kohta liittyy siihen, mitä seuraavaksi on tulossa. Clarke pitää muusikkojen arvaamisyrityksiä epätarkkoina, koska erilaisia mahdollisuuksia on niin paljon. Arvaamista vaikeuttaa vielä se, jos soittaja ei tunne soittamansa teoksen musiikillista tyyliä.

Sloboda pohtii soittajan toiminnan taustalla vaikuttavia, kulttuurista omaksettuja musiikillisia rakenteita. Hän esittää, että samalla tavoin kuin äidinkielenä kirjoitetun tekstin lukijakaan ei ole tietoinen määrätystä lukemisen taustalla vaikuttavista säännöistä, ei prima vista -soittajakaan huomaa sitä musiikillista ”kieltä”, joka vaikuttaa nuotinluvun taustalla (Sloboda 1974, 5). Slobodan mukaan soittaja lukee nuottiryhmiä (Sloboda 1976, 14) ja omasta musiikkikulttuuristaan sisäistämiään rakenteita, joiksi hän nimeää fraasin (phrase), harmonisen rakenteen ja metrin (Sloboda 1974, 5–10; 1977, 122; 1984, 233). (Olen aiemmin tässä tutkimuksessa käyttänyt nimitystä ”säe”, mutta koska Sloboda käyttää termiä ”phrase”, suomennan sen tässä fraasiksi.) Slobodan mukaan taitavat prima vista -soittajat kiinnittävät huomiota fraasin rajoihin siten, että soittajien visuaalinen edellä oleminen siitä kohdasta, jota he ovat parhaillaan soittamassa, on riippuvainen soitettavan tekstin fraasirakenteesta. Soittaessaan fraasin soittaja pyrkii venyttämään edelläolemismatkaa fraasin sisällä aina fraasin rajaan saakka, mutta ei sen yli. Slobodan mukaan kyky kiinnittää huomiota fraasin rajoihin liittyy parempaan nuotinlukutaitoon. (Sloboda 1977, 117, 121–122.)

3. Tutkimukset silmien liikkeistä

Kokeneempien nuotinlukijoiden fiksaatioajat on todettu keskimäärin lyhemmiksi kuin kokemattomien. Tilanteessa, jossa nuotteja tunnustetaan nopeuskokeena, kokeneet lukijat käyttävät keskimäärin 220–240 millisekunnin ja kokemattomat keskimäärin 270 millisekunnin fiksaatioita (Waters & Underwood & Findlay 1997). Luonnollisissa lukemistilanteissa on mitattu kokeneille nuotinlukijoille

keskimäärin 370 ja kokemattomille keskimäärin 470 millisekunnin fiksaatioita (Goolsby 1994a, 1994b). Viimeaikaiset tutkimukset tukevat aikaisempia (mm. Young 1971) havaintoja siitä, että silmien liikkeet tapahtuvat nuotinluvussa jopa päinvastoin kuin kielen tekstin lukemisessa. Siinä missä kokenut tekstinlukija ei palaa taaksepäin jo lukemaansa tekstiin, kokeneilla nuotinlukijoilla on enemmän takaisinpäin-liikkeitä kuin kokemattomilla. Kokeneilla nuotinlukijoilla on ylipäänsä enemmän silmien liikkeitä ja enemmän hyvin lyhyitä (alle 100 millisekuntia kestäviä) liikkeitä kuin kokemattomilla nuotinlukijoilla. Kokeneet nuotinlukijat kiinnittävät myös vähemmän huomiota nuottitekstin yksityiskohtiin ja katsovat nuoteista soittaessaan vähemmän käsiin. (Goolsby 1994a, 1994b, Hodges 1992, 467.) Soittajan silmien liikkeitä säätelevät sekä luettavan tekstin monimutkaisuus että taidon taso (Halverson 1974).

4. Takistoskoopit kokeet

Kokeiden ideana on näyttää lukijoille nuottitekstiä lyhyenä (alle sadasta millisekunnista korkeintaan muutamaan sekuntiin kestäväenä) välähdyksenä ja katsoa, millaista tietoa he tänä aikana ehtivät saada. Lukijat koodaavat ylös näkemänsä ”kuvan” niin tarkasti kuin pystyvät.

Ortmannin (1934) ja Slobodan (1976) tutkimuksissa nuottitekstin näyttämiseen käytetty aika ulottui alle sadasta millisekunnista kahteen ja puoleen sekuntiin. Nuottitekstin väläyttämisen jälkeen koehenkilöt kirjoittivat nuottipaperille sen, mitä olivat ehtineet nähdä. Testitehtävinä oli viivastoja, joilla sijaitsi kolmesta kuuteen varretonta nuotinpäätä. Virheanalyysin avulla Ortmann vertaili keskenään hyvien ja huonojen prima vista -soittajien saamia tuloksia, Sloboda puolestaan tutki eroja aikuisilla muusikoilla ja musiikillisesti kouluttamattomilla henkilöillä.

Slobodan ja Ortmannin tutkimusten tuloksista voidaan todeta muun muassa se, että vertikaalisesti kaukana toisistaan olevien nuottien etäisyys hahmotettiin pienempänä kuin se todellisuudessa oli. Myös nuottihahmon geometrinen kokonaisuus säilyi oikeana, vaikka yksittäisissä nuoteissa olisi tehty virheitä. Monimutkaisissa hahmoissa lähekkäin olevia nuotteja pidettiin visuaalisena keskuksena, johon kauempana olevat lisättiin. Helppoimpina pidettiin niitä hahmoja, joissa oli samalla kertaa sekä yksinkertainen visuaalinen muoto että helposti tunnistettava musiikillinen rakenne (esimerkiksi kääntämätön kolmi- ja nelisointu). Yli neljän nuotin hahmot olivat hyvillään lukijoille vaikeita hahmottaa.

Slobodan mukaan tekstin puhtaasti visuaalinen käsittely rajoittuu muutamaankin ensimmäiseen sadasosasekuntiin. Tällöin tehtävästä saadaan kokonaiskuva. Tämä hahmotustapa on lähes yhtä nopeaa ja tarkkaa sekä muusikoilla että henkilöillä, jotka eivät tunne nuotteja. Slobodan aineistossa visuaalisen kokonaiskuvan muodostamiseksi riitti kaksi sadasosasekuntia. (Sloboda 1976, 6–7.)

Selvä ero musiikillisesti koulutettujen ja kouluttamattomien henkilöiden välille syntyi vasta, kun tehtävää oli katsottu kahden sekunnin ajan ja yksityiskohtia oli ehditty hahmottaa tarkemmin (Sloboda 1976, 12–13). Tällöin muusikot käyttivät hyväksi sävelen nimeämistä (siitä huolimatta, että tehtävistä puutuivat nuottiavaimet). Nimeämisestä oli heille selvästi etua ei-muusikoihin nähden, sillä he pääsivät sen avulla nopeammin tarkempaan lopputulokseen. Musiikillisesti kouluttamattomien henkilöiden toiminta jäikin muusikoiden toimintaa tehottomammaksi, koska he joutuivat toimimaan pelkästään visuaalisten hahmojen perusteella ja käyttämään aikaa vieviä sanallisia koodaustapoja (kuten ”kolmannen viivan yläpuolella”).

Sloboda pohtii sitä, koodaavatko muusikot todellakin nuottien nimiä. On mahdollista, että he koodaavat nuottien paikat motorisina koodeina (sormituntumina) tai nuottien välisinä suhteina. (Sloboda 1976, 13–14.) Joka tapauksessa puhtaasti visuaalinen hahmotustapa oli vain tapahtuman nopea välivaihe, mikäli lukija oli harjaantunut käyttämään jotain muuta koodaamisen tapaa.

Kyky nopeasti nimetä nuottikuvan yksityiskohtia ei Ortmannin mukaan näytä erottelevan soittajia prima vista -soittotaidossa (Ortman 1934, 57). Ortmannin testissä vain parhaalle, neljänneksi parhaalle ja viidenneksi parhaalle sijalle sijoittuneet soittajat olivat myös hyviä prima vista -soittajia. Ortmannin mukaan hänen pelkistetty testimateriaalinsa mittaa vain yhtä pientä osaa prima vista -soittotapahtumasta eikä riitä erottelemaan suorituksia prima vista -soittamisessa.

Halpern ja Bower (1982) tekivät vastaavan takistoskooppisen kokeen yksinäänisellä melodiamateriaalilla. Osa testitehtävistä oli tonaalisia, harmonisesti ja melodisesti ”oikeaoppisia” melodioita. Osa tehtävistä taas oli niin sanottuja huonoja melodioita: ne rikkoivat mahdollisimman monia musiikillisia konventioita. Muusikot menestyivät tehtävistä riippumatta ei-muusikoita paremmin. He menestyivät selvästi paremmin ”hyvissä” kuin ”huonoissa” melodioissa, mutta ei-muusikoilla ei ollut tässä eroja.

Waters, Underwood ja Findlay (1997) pyysivät tutkittavia henkilöitä vertailemaan kahta samanaikaisesti tietokoneen näyttöruudulla näkyvää yksinäänistä melodiaa. Melodiat olivat joko täysin samanlaiset tai niissä oli jokin erilainen yksityiskohta (yksi erilainen kesto tai säveltaso). Ohjeena oli mahdollisimman nopeasti päättää, olivatko melodiat samanlaiset vai erilaiset, ja vastata painamalla tietokoneen näppäintä. Tulokseksi saatiin, että kolme tutkittua ryhmää (kaksi muusikkoryhmää ja yksi ei-muusikkoryhmä) erottelivat melodioita yhtä hyvin. Eroja oli vain silmien liikkeissä: muusikot katsoivat tehtäviä laajempina yksiköinä ja käyttivät niihin vähemmän fiksaatiota ja vähemmän aikaa kuin ei-muusikot.

5. *Prima vista -soittamiseen liittyviä prosesseja ja osataitoja koskevat tutkimukset*

Waters, Underwood ja Findlay (1997, 477) pitävät prima vista -soittoa monimutkaisena transkriptioitehtävänä, jossa hahmontunnistus on tärkeällä sijalla. Sloboda (1985) ja Wolf (1976) taas määrittelevät prima vista -soiton koostuvan kahdesta eri puolesta: kyvystä luoda nuottikuvan perusteella nopeasti sisäinen käsitys tai soittosuunnitelma teoksesta, ja kyvystä tuottaa tuo käsitys soittaen kuuluviin. (Sloboda 1985: 90; Wolf 1976). McPherson (1994) pitää tärkeänä erita-soisten prima vista -soittajien käyttäytymistä selittävänä erona prima vista -soittoon valmistautumista. Paremmat prima vista -soittajat ovat oppineet tietyn tavan valmistautua ja käyttävät sitä. (McPherson 1994, 226–227.)

McPherson kiinnitti huomiota myös erilaisiin soittotapoihin. Huonojen prima vista -soittajien soitto kuulosti siltä, että he eivät pystyneet ajattelemaan musiikkia. Soitto oli mekaanista, siinä ei ollut varmuuden tai vapauden tuntua. Soittajilla oli selviä koordinaatio-ongelmia. Hyvien prima vista -soittajien ryhmällä ei näitä ongelmia ollut ja he kykenivät liikkumaan musiikin virran mukana. Vain silloin kun soittajat eivät pystyneet saamaan selvää nuoteista, tulkinnalliset piirteet, kuten fraseeraus ja artikulaatio, hävisivät soitosta. (McPherson 1994, 227–228).

McPherson (1994, 229) määrittelee hyvän prima vista -soittotaidon osatekijöitä seuraavalla tavalla:

- 1) Soittajalla on kyky etsiä musiikkiesityksen tarkan tulkinnan kannalta olennaista informaatiota. Hän tunnistaa sävel- ja tahtilajin, selaa teoksen nopeasti läpi, jotta ymmärtää siitä mahdollisimman paljon, ja huomaa mahdolliset vaikeudet etukäteen.
- 2) Soittaja harjoittelee vaikeita kohtia hiljaa mielessään ennen soiton aloittamista.
- 3) Soittajan huomio suuntautuu ongelmien ennakointiin ja musiikkia koskeviin viitteisiin (artikulaatio, dynaamiset merkit).
- 4) Soittaja arvioi visuaalisesti saadun informaation ja kuulonvaraisesti saadun palautteen yhteensopivuutta ja korjaa virheitä.

Lehmann ja Ericsson (1996) selittivät tilastollisesti kuudentoista ammattipianistin prima vista -soittotaitoa erilaisilla taidon osataidoilla ja kertyneellä kokemuksella. Tutkittavilta soittajilta pyydettiin lista kaikista ohjelmistoon kuuluvista sooloteoksista sekä säestetyistä teoksista, arvio harjoittelun määrästä ja säestystehtävistä opiskelun alusta lähtien, arvio esiintymisten määrästä viimeisten 15 kuukauden aikana, sekä muita musiikillista taustaa koskevia tietoja.

Prima vista -soittokoe toteutettiin säestystilanteena, jossa ”lämmittelyn” jälkeen säestettiin nauhalta kuuluvaa huulistia. Soittoa analysoitiin midilaitteistolla laskemalla virheet. Tämän jälkeen soittajat osallistuivat kolmeen kokeeseen (kom-

ponettitaidot). Ensimmäisessä soittajaa pyydettiin soittamaan uudestaan yksi sivu jo soitetusta prima vista -tehtävästä täydentäen puuttuvia kohtia soittamalla tyhjiin kohtiin jotakin, mitä hän muisti edelliseltä soittokerralta. Toisessa kokeessa soittaja täydensi soittaen tyhjiä kohtia hänelle uuden teoksen parissa. Kolmannessa kokeessa tutkittiin laajoista hypyistä selviytymistä ja käsiin katsomista.

Saatujen tulosten mukaan säestäjät ja solistit eivät merkittävästi eronneet toisistaan prima vista -soittotaidossa. Suuria yksilöllisiä eroja kuitenkin ilmeni. Niitä ei voitu selittää harjoittelun määrällä sinänsä, vaan nimenomaan prima vista -harjoittelulla. Yli puolet (61%) prima vista -soittotaidon varianssista voitiin selittää kahdella prima vista -harjoitteluun liittyvällä muuttujalla: säestysohjelmiston määrällä ja säestystehtäviin käytetyllä ajalla. Myös komponenttitaidoissa menestyminen korreloi prima vista -soittokokeessa menestymisen kanssa. Tutkijat esittävät, että prima vista -soittotaito ei olisi sisäsyntyinen kyky vaan harjaantumisen tuloksena syntynyt taito. Taitavat prima vista -soittajat hakeutuvat jatkuvasti prima vista -tilanteisiin ja pitävät huolen siitä, että ohjelmisto pysyy haasteellisena. Tutkijat eivät pidä prima vista -soittotaitoa soittoteknisenä ongelmana, vaan nimenomaan uuden tekstin kanssa toimimisen ongelmana.

Hodgesin mukaan selvimmin prima vista -soittotaitoa ennustava taito on rytminlukutaito (Hodges 1992, 467). Prima vista -soittotaitoa ennustaa myös nopea nuottien ja nuottiryhmien hahmotuskyky (Waters ym. 1997) ja menestyminen visuaalisten ja kuulonvaraisten sekvenssiparien vertailussa (Underwood, Townsend ja Waters 1995).

Yhteenveto

Kramerin (1988) mukaan musiikillisen kokemuksen kompleksisuutta ei ole musiikkipsykologian alalla yleensä pyritty tutkimaan sellaisenaan, luonnollisissa tilanteissa (Kramer 1988, 322). Pikemminkin sääntönä on ollut se, että tutkimusta varten on järjestetty erityiset olosuhteet, joissa on ollut mahdollista rajata kokemuksesta tutkimuksen kohteeksi jokin osa-alue. Gabrielsson (1981, 8–9) esittää, että se on tapahtunut valitsemalla kokemukseen joko havainnon, kognition tai emotion näkökulma. Tämä ei tarkoita sitä etteikö musiikillista kokemusta olisi pidetty monimutkaisena tutkittavana ilmiönä. Esimerkiksi Slobodan (1985) mukaan on pikemminkin ajateltu, että ilmiön tutkiminen pysyy tutkijoiden hallinnassa jos sitä tutkitaan huolellisesti, pala palalta, siten että halutut puolet ilmiöstä tulevat esiin järjestetyissä oloissa. Usein tutkimuksen lähtökohtana onkin ollut toive siitä, että yksinkertaisten periaatteiden ymmärtämisestä voidaan vähitellen jatkaa monimutkaisempien periaatteiden tutkimiseen. (Sloboda 1985, V–VI.) Tästä näkökulmasta tyypillisiä esimerkkejä musiikkipsykologisista tutkimuksista ovat tutkimukset siitä, miten muusikot ja ei-muusikot luokittelevat musiikin herättämiä tunteitaan erilaisten sanaparien avulla tai miten ihmiset rea-

goivat fysiologisesti erilaisiin musiikin lajeihin. Tämä on väistämättä merkinnyt sitä, että ihmistä on tutkittu joltakin osa-alueelta eikä kokemuksen ainutkertaisuus ole sinänsä ollut tutkimuksen kannalta olennaista. Eri henkilöistä saatua tietoa on pyritty yleistämään yhdistämällä sitä numeerisin keinoin laajemmiksi yksiköiksi. Tavoitteena on määrällisen yleisyyden saavuttaminen (ks. Varto 1992, 74–75). Poikkeuksena tästä ovat kuitenkin olleet muun muassa tapaustutkimukset (ks. Lee 1932).

Musiikkipsykologinen tutkimus on lähestynyt *prima vista* -ilmiötä pääasiassa silmien liikkeiden, hahmontunnistuksen, musiikillisten rakenteiden lukemisen ja taidon näkökulmasta (Hodges 1992, Walker 1992, Sloboda 1984, 1985). *Prima vista* -ilmiö on yleisimmin määritelty nuotinluvuksi ja sitä on tutkittu nuotinlukutaitona. Tutkija on kehittänyt teoreettiseen taustaansa nojaten mittarin, jonka avulla hän on etsinyt tiettyjä nuotinlukutaitoon liittyviä ominaisuuksia tai selittäviä tekijöitä. Pyrkimyksenä on ollut yksilöllisten erojen mittaaminen nuotinlukutaidossa (Hodges 1992), mutta siten että nämä erot eivät säily yksilöiden ominaisuuksina. Mittarit on kehitelty huolellisesti. Itse tutkimustilanteista on karsittu pois kaikki niin sanotut häiritsevät tekijät ja samalla tilanteita on yksinkertaistettu siten, että tutkittavat ominaisuudet ovat päässeet esiin. Tämän jälkeen mitattuja ominaisuuksia on käsitelty lukuina, joissa ei enää näy ihmisten yksittäisyys. Lopuksi tutkija on päätelty, ovatko hänen tutkimansa ominaisuudet nuotinlukutaitoa erottelevia ja selittäviä tekijöitä vai eivät. Tässä prosessissa mittarin luotettavuus on ollut koko tutkimuksen luotettavuuden kriteeri.

I.2 PRIMA VISTA MUUSIKKOKULTTUURISSA

Länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa *prima vista* jäsentyy käytännöllisenä toimintana, jonakin, joka liittyy muusikon arkipäivään ja työhön. *Prima vista* tarkoittaa sävellysten lukemista, soittamista tai laulamista suoraan nuoteista, ilman edeltävää harjoitusta. Tämän lisäksi *prima vista* on myös yksi monista mahdollisuuksista lähestyä musiikkia. Toisaalta suhde musiikkiin voi syntyä muillakin tavoilla, esimerkiksi kuuntelemisen ja usein soittajilla erityisesti soittamisen kautta. Yksittäisen soittajan tutustuessa musiikkiin nämä eri lähestymistavat kietoutuvat yhteen osaksi soittajan musiikillista kokemusta. Tässä kokemuksessa soittaja ei erota erillistä katsomisen, kuuntelemisen tai soittamisen osuutta, vaan kokee yhden, jatkuvasti muuttuvan, eri tavoin värittyvän ja tarkentuvan musiikillisen prosessin.

Pianisti Liisa Soinne (1984) kiteyttää jotakin olennaista siitä, mitä pianistit pitävät tärkeänä *prima vista* -soittamisessa. Hänen mukaansa soittaja tavoittelee aina soittamansa sävellyksen kokonaisuutta: ”Tärkeintä on että kuulijalle välit-

tyy kuva sävellyksen hahmosta: se voi olla bieman suurpiirteinen, mutta sen tulee sisältää olennainen. Sävellyksen kokonaishahmo koostuu rytmisistä, melodisista ja harmonistonaalisista aineksista, mutta myös soinnilliset, dynaamiset ja tulkinnalliset tekijät ovat mukana kuvassa.” (Soinne 1984, 69.)

Prima vista -soittamisessa on siis kysymys musiikillisesta tilanteesta kokosen monimuotoisuudessa, *suhteessa olemista musiikkiin*. Suhteessa oleminen tapahtuu sellaisen sävelteoksen parissa, jota soittaja ei ole aiemmin harjoitellut. Soittajan ja musiikin suhteessa prima vista on reaaliajassa tapahtuva musiikillinen prosessi. Ensihetkestä, ensikosketuksesta, alkaa soittajalle syntyä käsityksiä teoksen ominaispiirteistä ja nuo käsitykset tarkentuvat ja kiinteytyvät musiikillisen prosessin kuluessa.

Soittajan käsitys tietystä teoksesta liittyy läheisesti myös hänen käsityksiinsä musiikista laajempänä ilmiönä. Koska tuo laajempi musiikillinen ”maailmankuva” on soittajilla rakentunut pitkälti juuri jatkuvassa vuorovaikutuksessa soittamiseen, alkaa soittajan sisäinen käsitys teoksesta syntyä myös fyysisistä, kehollista kautta. Soittaja ei ajattele teosta vain tiedollisena, vaan myös suhteessa omaan toimintaansa. Paavo Soinne ja Unto Saarinen kiteyttävät tämän seuraavasti:

”Tavoite ei ole luonteeltaan ’ratkaisutulos’ (so. tiedon asia), vaan päämääränä on hahmoon perehtyminen, se että analyysin tehtyään voi sanoa: noin minä sen soittaisin, noin jaksottelisin, tuota painottaisin jne. Joka hahmottaa eri tavoin, hän musisoi eri tavoin: kaikki tähtää käytäntöön.” (Soinne & Saarinen 1977, 23.) Uuden sävelteoksen jäsentäminen merkitsee siis soittajalle käytännöllistä hahmoon perehtymistä, jossa jäsentäminen ja soittaminen kietoutuvat yhdeksi kokonaisuudeksi.

Soittajan sävelteosta koskevien ajatusten ja toisaalta kehollisten tuntumien välinen läheinen yhteys ei ole kuitenkaan niin itsestään selvä, että soittajan olisi soittamalla aina helppoa tai mahdollista toteuttaa musiikillisia aikomuksiaan. Niinpä soittajan käsitykset siitä, millaisena teos pitäisi soittaa, eivät aina välttämättä toteudu soittamisessa. Jos vaikkapa itse soitan jotakin uutta teosta ensimmäistä kertaa, voin kokea sen mielessäni musiikillisesti ehyenä ja vaikuttavana, vaikka se voi ulkopuolisen korvissa kuulostaa viheliäiseltä. Sisäinen käsitykseni teoksesta ja sen konkreettinen, soiva toteutus ovat kokemuksellisesti samaa kokonaisuutta, mutta se mihin tuossa kokemuksessa kiinnitän huomiota, voi vaihdella kokonaisuuden osasta toiseen. Voin soittaessani olla esimerkiksi niin keskittynyt omiin mielikuviini musiikista, etten tule kiinnittäneeksi juuri lainkaan huomiota soiviin ääniin. Soittamisen prosessissa sisäinen käsitys musiikkiteoksesta voi tilanteesta riippuen limittyä tarkemmin tai hämärämmin soittamisen aktiin ja kuuntelemiseen.

Prima vista merkitsee muusikon elämässä kokonaisvaltaista musiikillista osallistumista. Joskus siitä käytetään myös nimityksiä *nuotinluku* tai *lukutaito*. Onko perusteltua pitää prima vistaa lukutaitona?

Yleisesti ottaen nykyisin edellytetään monenlaisia lukutaitoja jo pelkästään arkielämässä toimeen tulemisen kannalta. Lähes jokaisen elämään kuuluu erilaisten kirjoitettujen tekstien, pohjapiirrosten, karttojen, käyttöohjeiden, liikennemerkkien, tuotemerkkien, valikkojen ja ikonien lukemista. Niissä kaikissa on omat periaatteensa (lukutapansa) ja lukijalleen ne ovat *välineitä* johonkin tietoon tai toimintaan. Nuo lukutaidot eivät liity yksinomaan vain toimeentulemiseen teknistyvässä ja muuttuvassa maailmassa, vaan niiden hallitseminen vaikuttaa myös omanarvontunnon säilyttämiseen, sillä pidetään itsestään selvänä että kaikki osaavat lukea (ks. Schlink 1995). Nykyajalle näyttääkin olevan ominaista se, että ihmiset oppivat jatkuvasti uusia lukutaitoja.

Myös muusikon *prima vista -taitoja* voi pitää lukutaitoina siinä mielessä, että ne ovat välineitä musiikkiin ja niitä pidetään muusikoiden keskuudessa itsestään selvinä. Erona edellä luonnehdittuun lukutaidon käsitteseen on kuitenkin se, että *prima vista* -taidot ovat osa muusikon ammattitaitoa, toisin sanoen tulosta pitkäaikaisesta ammatillisesta harjaantumisesta. Kuka tahansa ei kovin helposti saa haltuunsa hyvää *prima vista* -taitoa. Sen oppiminen edellyttää paitsi nuotinlukutaitoa (nuottimerkinnän symbolien tuntemusta) myös musiikin tuntemusta, mikä syntyy vasta pitkäaikaisen prosessin tuloksena. *Prima vista* ei ole myöskään vain nykyajan ilmiö; nykyaika ei muuta soittajan suhdetta siihen, mitä *prima vistalla* on historian kuluessa tarkoitettu tai miten soittaja käytännön *prima vista* -tilanteissa toimii. Jos ei oteta huomioon 1960–1970 -luvulla tapahtunutta modernin musiikin uusien notaatioiden läpilyöntiä, notaation rakenne ja lukemisen tavat ovat pysyneet suhteellisen samoina yli kolmesataa vuotta.

Muusikot käyttävät kuitenkin yleistermiä *prima vista* hyvinkin erilaisista musiikillisista tilanteista. Sanatarkasti käännettynä *a prima vista* tarkoittaa soittamista tai laulamista ensi näkemältä, suoraan nuoteista, ilman edeltävää harjoitusta. Musiikin soittamista ensinäkemältä kuvaavia termejä on lukuisia (*a prima vista*, *a vista (ital.)*, *a première vue (ransk.)*, *vom Blatt (saks.)*, *sight-reading*, *score-reading*, *music reading (engl.)*, *prima vista*, *prima vista -soitto (suom.)*). *Prima vista* -termin sisältö vaihtelee suuresti käytännön tilanteissa. Esitän seuraavaksi joitakin esimerkkejä.

Soittaja voi ensinnäkin lukea nuotteja läpi selaillen. Näin tapahtuu silloin kun hän vaikkapa ohjelmistoa valitessaan katselee nuottivihkoja ja teoksia sieltä täältä. Tällöin hän ei lue koko teosta huolellisesti kohta kohdalta läpi vaan silmäilee sitä kokonaisuutena. Uusien sävelteosten opiskelu voi alkaa selaamisella ja sitä kautta kokonaiskuvan muodostamisella. Monen muusikon matkalukemisena onkin kirjojen sijasta nuottivihkoja.

Nuotit ovat muusikolle verraton muistiapu. Vaikka soittaja osaa jo soittaa teoksen, hän voi pitää nuotteja esillä ja tarvittaessa palauttaa niistä mieleen haluamansa kohdan. Soittotunneilla tämä on käytännöllistä, onhan paljon helpompaa tarttua tiettyyn teoksen kohtaan näyttämällä nuoteista kuin muilla keinoin,

esimerkiksi laulamalla ("Kun tulet siihen kohtaan, la, la, laa ...niin muista..."). Muistiapuna nuotit ovat kuin teosta koskeva tiivistelmä tai kartta.

Prima vista -tilanteissa nuotteja käytetään eri tavoin myös toimintaohjeena. Musiikillisesta tilanteesta riippuen nuottikuvaa pyritään noudattamaan joko tarkasti tai vapaammin. Esimerkiksi jousiyhtyeen soittaja, joka saa nuotit hetkeä ennen esitystä ja soittaa esityksen prima vista, noudattaa hyvin tarkasti sitä mitä nuotteihin on kirjoitettu. Sen sijaan puhallinyhtyeessä joudutaan usein transponoimaan (jos nuotit on kirjoitettu in C ja itse soitin ei ole c-vireinen). Kanttoriurkuri transponoi ja improvisoi paljonkin prima vista -tilanteissa. Hän noudattaa nuottikuvaa välillä vapaammin, välillä kurinalaisemmin, tilanteiden sallimissa rajoissa. Lied-pianisti pyrkii noudattamaan nuottikuvaa, mutta hän voi jättää suosiolla joitakin nuotteja tai kohtia soittamatta ilman, että sen katsotaan varsinaisesti häiritsevän esitystä. Laulaja puolestaan muodostaa lukemastaan musiikista tarkkoja soivia mielikuvia, jolloin onnistuneessa prima vista -laulamissa korostuu säveltapailun taito. Näin prima vista saa toimintaohjeena hyvinkin erilaisia merkityksiä.

Musiikkia voidaan myös opiskella alusta loppuun nuoteista käsin, ääntäkään soittamatta. Moni muusikko tuntee esimerkiksi Jussi Jalaksen kuvauksen siitä, miten tämä opiskeli uusia teoksia Pariisin metrossa ja tuli maan pinnalle vasta kun partituuri oli pääkohdittain selvinyt (Jalas 1981, 40). Soittajien keskuudessa tunnetaan myös tarina muusikosta, joka opetteli uuden konserton pikalukuna taksissa matkalla esiintymispaikalle. Tarina ei kerro mikä teos oli kyseessä. Tuskinpa modernia suomalaista musiikkia!

1.3 PRIMA VISTA -ILMIÖN ALUSTAVA JÄSENENNYKSÄ TÄSSÄ TUTKIMUKSESSA

Tutkimukseni on musiikkipsykologista tutkimusta, vaikka ilmiön käsitteellistämisen lähtökohta ja valitsemani tutkimusmenetelmä poikkeavatkin perinteisestä musiikkipsykologisesta prima vista -tutkimuksesta. Tässä tutkimuksessa hahmottelen prima vistan käsitettä sellaisena, jona se tunnustetaan musiikkokulttuurissa musiikillisen toiminnan kautta. Tämä jäsentämisen tapa näyttää olevan kaukana musiikkipsykologiatieteen jäsennyksistä, enkä pyrikään kuromaan umpeen terminologista eroa niiden välillä, sehän vaatisi kokonaan oman tutkimuksensa.

Lähden liikkeelle tutkittavasta ilmiöstä enkä mittaamisen tavasta, jolloin tarvitsen toisenlaisia käsitteitä kuin mihin musiikkipsykologiassa on totuttu. Musiikkipsykologisen tutkimuksen yhteydessä esiintyvät prima vistaa jäsentävät termit tuntuvat vierailta sille tavalle, jolla muusikkona lähestyn tuota ilmiötä. Tietystä mielessä astun ulos musiikkipsykologisen tutkimuksen valtavirrasta juuri

käyttämieni käsitteiden vuoksi. Tutkimukseni ei kuitenkaan ole filosofinen (käsitteellinen), vaan empiirinen psykologinen tutkimus. Toivon että näkökulmani tutkimuskohteeseen tuo uusia näkymiä myös tutkittavaan ilmiöön.

Tässä tutkimuksessa päämääränäni on luoda sellaisia käsitteellistämisen tapoja, joilla voin kuvailla prima vista -ilmiötä yleisemmällä käsitteellisellä tasolla siten, että muusikkojen kokemukset ovat tutkimukseni lähtökohtana. Tästä lähtökohdasta pyrin kuitenkin säilyttämään tutkimuksen ilmiölähtöisyyden. Käsitteellistäminen saattaa johtaa ilmiön kuvaamiseen myös sellaisin tavoin, joita muusikot eivät arkipuheessaan käytä. Tutkimukseni pyrkii siis yhtä aikaa olemaan sekä kontekstisidonnaista että ilmiökeskeistä tutkimusta.

Alustavassa jäsennyksessäni prima vista -ilmiöstä keskeisiä käsitteitä ovat: *kokemus, teos, soittaminen, musiikki ja prosessi*.

Muusikon näkökulmasta prima vista on *kokemus*, joka tapahtuu muusikon ja musiikin suhteessa, uuden teoksen parissa. Tuo kokemus voi olla muusikosta ja musiikillisesta tilanteesta riippuen hyvin erilainen. Tutkiessani prima vistaa soittajan ja musiikin suhteessa tapahtuvana soittamisen kokemuksena tutkin sitä, miten musiikkiteos ilmenee juuri tietyn soittajan soittamiseen liittyvänä prosessina. Prima vista -soittamisen kokemuksessa painottuvat soittamisen yksilöllisyys, henkilökohtaisuus ja kehollisuus sekä jokaisen soittajan erilainen suhde musiikkiin ja sitä kautta yksittäisiin teoksiin.

Soittaessaan jotakin *teosta*, teos tulee soittajalle elettyinä hetkien sarjana, jonaakin joka alkaa ja loppuu. Teos tarkoittaa tässä tutkimuksessa musiikillista, nuot tikuvan avulla yksilöitävää kokonaisuutta. Soittajan musiikilliset kokemukset tapahtuvat suhteessa kokonaisuuteen teoksiin ja vaikka soittaja poimisi teoksesta soitettavaksi vaikkapa vain melodian, teos on silti tilanteessa läsnä kokonaisuutena, tarkempaan tai epämääräisempänä.

Tässä tutkimuksessa prima vistan välttämättömänä edellytyksenä on *soittamistilanne*. Soittaja, teos, soittamisen tapa (ja instrumentti) voivat vaihdella, mutta prima vista on jotakin, joka tapahtuu niiden suhteessa, soittamisen kontekstissa. Laajempaan viitekehyksenä soittamistapahtumalle ovat musiikkikulttuuri ja *musiikki*, ja niihin liittyen soittamisen traditiot.

Olellaista prima vista -soittamisessa on myös soittajan suhde musiikkiin, ja sitä kautta soitettaviin teoksiin ja tapahtuu soittajan *prosessina* aina kunkin teoksen parissa. Uskoakseni jokainen muusikko on kanssani yhtä mieltä siitä, että sävelteokset antavat mahdollisuuden periaatteessa loputtomiin prosesseihin. Ne eivät välttämättä koskaan tule niin tutuiksi, etteikö niistä voisi vielä vuosien tai vuosikymmenienkin päästä oivaltaa uusia asioita. Muusikon näkökulmasta ihmisen ja musiikin suhteeseen tulee jotakin sekä musiikista että ihmisestä: toisaalta musiikissa on kätkeytyjä mahdollisuuksia ja toisaalta taas ihmisen kyky avata musiikkia muuttuu iän myötä. Näin ollen jokin rikas sävelteos ei välttämättä tule yhden muusikon elinaikanakaan ammennetuksi tyhjiin.

Prima vista -soittamisen kokemuksessa juuri ensimmäiset hetket (kuten erityisesti ensimmäinen soittokerta) ovat olennaisia, mutta tapahtumalla on samalla ikään kuin pitkä ”jälkikaiku”. Jos prima vista -tapahtuma antaa lähtökohdan uuden sävelteoksen avautumiselle (näin ei aina käy), suhde teokseen voi omalta osaltaan syventää soittajan musiikin tuntemusta. Prima vista itsessään ei kuitenkaan vielä sisällä tuota syvenemisvaihetta, vaan se antaa vasta mahdollisuuden alkuvaiheen prosessiin teoksen parissa.

Erityisesti pianistinen prima vista on länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa mielestäni kiinnostava ilmiö. Siihen sisältyy nimittäin myytti ylivertaisesta muusikosta, joka nopeasti ja vaivattomasti tavoittaa minkä tahansa uuden teoksen prima vista. Pianonsoittoon liittyvä prima vista -tilanne voi olla hyvinkin vaativa jo yksin musiikin moniäänisyyden ja laajan koskettimiston teknisen hallinnan vuoksi. Toisaalta on kuitenkin yllättävää, että prima vista -taidossa ihailaan juuri nopeutta, sillä jokainen muusikko kuitenkin sisimmässään tietää, etteivät sävelteokset avaudu taideteoksina muutamassa hetkessä.

Kun pyrin tässä tutkimuksessa kokemusperäisesti tunnistamaan ja nimeämään sellaisia soittajan kokemusmaailmaan liittyviä kokemuslaatuja, jotka kuvaavat pianistista prima vista -ilmiötä pianistien näkökulmasta, syynä ei ole tuon sankarimyytin ihailu vaan pikemminkin pyrkimys avata ja purkaa sitä.

Tässä tutkimuksessa tutkimuksen kohteena on prima vista -ilmiö pianistien näkökulmasta, ja sen kontekstina on soittaminen. Soittamistilanteen kautta prima vista tulee ilmiönä siksi mikä se on, eikä sitä voi irrottaa kontekstistaan. Alustavan jäsennykseni mukaan prima vista -ilmiössä on kaksi puolta: prima vista -soittamisen traditio ja kunkin soittajan oma suhde uuteen teokseen.

I.4 TUTKIJAN POSITIONI TUTKIMUSPROSESSIN ALUSSA

Lähtökohtana käsillä olevalle tutkimukselle oli väistämättä se prosessi, joka syntyi edellisen opinnäytteeni, samaa aihepiiriä käsittelevän lisensiaattityön parissa. Edellinen tutkimukseni ”Prima vista -soitto visuaalisena ongelmana” oli perinteisempi musiikkipsykologinen tutkimus. Testasin siinä sata soittajaa neljällä testillä, joista kaksi olin kehitellyt itse. Pyrin selittämään tilastollisesti prima vista -soittotestissä menestymisen varianssia kolmessa hahmotustestissä menestymisen varianssilla. Tutkijana uskoin olevani ulkopuolisen ja mahdollisimman objektiivisen tarkkailijan roolissa.

Tuossa tutkimusprosessissa opin paljon juuri empiirisen tekemisen kautta. Tilastotutkimuksen toteuttaminen sujui suuremmista ongelmista, mutta minua alkoi kuitenkin askarruttaa se, millaista tietoa regressioanalyysi lopulta tuotti tutkimistani soittajista. Suhteeni aineistoon jäi hämäräksi. Minulle syntyi sellainen

vaikutelma, että keräämäni materiaali olisi ollut hyvinkin rikas, jos olisin vain osannut poimia siitä esiin enemmän tietoa. Oletin, että osittain tämä ongelma johtui siitä, etten osannut etsiä oikeita asioita, ja osittain siitä, että olin jo aineistoa kerätessä lyönyt lukkoon liian monia seikkoja. Aloin aprikoida, voisiko tietoa kerätä jotenkin vapaammin, sitomatta itseään ennalta määrättyihin tavoitteisiin. Halusin pitkällä aikavälillä päästä sellaiseen suhteeseen prima vistaa koskevan tiedon kanssa, jossa tieto olisi syvempää ja laajempaa kuin se tieto, jota olin tuon tutkimusprosessin kautta saanut. Tavoittelin tietoa, jolla olisi ollut minulle merkitystä myös muusikkona.

Olen pyrkinyt tässä tutkimuksessa tietoisesti etsimään toisenlaista tapaa tehdä musiikkipsykologista tutkimusta kuin mihin olin aiemmin oppinut. En etukäteen päättänyt millaisia seikkoja alkaisin empiirisesti etsiä, vaan ryhdyin dokumentoimaan prima vista -soittotunteja ja käymään keskusteluja erään prima vista -soiton opettajan kanssa. Näin syntynyt vuorovaikutus johti prosessiin, jossa aloimme yhdessä pohtia prima vista -soittamisen olemusta ja keräsimme siitä empiirisen aineiston. Kun aloin analysoida tuota aineistoa ja reflektoida kokemuksiani siitä, tulin tarttuneeksi fenomenologiseen lähestymistapaan, sillä se tuntui kiehtovalta tavalla vastaavan tapaa, jolla muusikkona lähestyin tutkimaani ilmiötä. Vaikka koen olevani fenomenologisen lähestymistavan osalta vasta tieni alussa, fenomenologista lähestymistapaa käsittelevä kirjallisuus auttoi kuitenkin alusta saakka tiedostamaan ja jäsentämään suhdettani ilmiöön, jota tutkin. Myös Clarke Moustakasin fenomenologinen menetelmä sopi hyvin tutkimustavoitteisiini koska se painottaa kokemusten subjektiivisuutta ja tutkittavan ilmiön olennaisten piirteiden löytämistä prosessina, jossa tutkija katsoo ja kuvailee tutkimaansa ilmiötä yhä uudestaan yrittäen tavoittaa sen ”ytimen” (Moustakas 1994, 45, 74).

Fenomenologisesta lähtökohdasta tapahtuvassa erityistieteellisessä tutkimuksessa tutkimukseen ei sovelleta jotakin valmista metodia, vaan jokaista tutkimusta varten luodaan siihen sopiva tutkimusmenetelmä. Fenomenologinen lähtökohta merkitsee käsitteiden käytössä, menetelmällisissä valinnoissa ja tulosten esittämistavassa menettelyjä, jotka ottavat erityisesti huomioon tutkimuskohteen olemuksen, sen, millaisena tutkija ontologisesti näkee tutkittavan ilmiön (Embree & Mohanty 1997, 10). Tutkija pyrkii löytämään ilmiötä kuvaavia käsitteitä, jotka ovat sopusoinnussa sen kanssa, miten hän omista lähtökohdistaan tutkijana jäsentää maailmaa (Varto 1992, 33, 78). Tulen tässä tutkimuksessa kuvaamaan tutkimaani ilmiötä pitkälti oman muusikkouteni kautta analysoimalla tarkasti soittajien kokemuksia prima vista -soittamisen tilanteissa. Pysin omalta osaltani tekemään näkyväksi sitä muusikoille itselleen läpikotaisin tuttua prima vistaa, joka juuri tuttuutensa takia on myös itsestään selvä ja siksi ikään kuin näkymätön ilmiö muusikoille itselleenkin.

2. LÄHTÖKOHDAT

2.1 FENOMENOLOGINEN LÄHTÖKOHTA

Fenomenologia on sekä filosofinen aatevirtaus että filosofian tutkimusmetodi. Se on myös erityistieteellinen tutkimusmetodi silloin, kun tuota alunperin filosofian menetelmäksi muodostunutta tutkimusmetodia sovelletaan empiirisesti jollakin muulla tieteenalalla, kuten esimerkiksi musiikkipsykologiassa. Tällöin käytetään nimitystä *erityistieteellinen fenomenologinen tutkimus*.

Fenomenologisen filosofian alkuidut sekä fenomenologia-termi esiintyvät saksalaisessa filosofiassa jo 1700-luvulla (Landgrebe 1989, 498). Varsinaisena perustajana pidetään Edmund Husserlia, joka kehitti fenomenologian filosofisen metodin 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä (Klaus & Buhr 1976, 928), mutta jo aiemmin Franz Bretano oli tuonut modernin filosofian piiriin *intentionaalisuuden* käsitteen, josta tuli Husserlin luonnehtiman fenomenologian keskeinen aihe (Münch 1997, 71). Sittemmin fenomenologia ei muodostunut yhtenäiseksi oppijärjestelmäksi vaan sen piiriin kuuluvat filosofit tulkitsevat sitä eri tavoin. Edellä mainittujen lisäksi keskeisimpiä filosofeja ovat olleet Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre ja Maurice Merleau-Ponty. (Howarth 1998, 348.)

Fenomenologia tutkii ihmistä intentionaalisenä olentona. Howarthin (1998, 343) mukaan intentionaalisuus käsitetään sellaisena suuntautumisena maailmaan (objekteihin), joka tapahtuu aina kokevan subjektin ja koetun objektin välisenä *subteena*. Tuo suhde muodostuu ihmisen (subjektin) osalta pääasiassa toiminnan ja kehollisuuden kautta ja objektin osalta niiden merkitysten kautta, joita objektilla on tuolle kyseiselle ihmiselle. (Howarth 1998, 343.) Fenomenologit kuitenkin tulkitsevat intentionaalisuutta ja merkityksen käsitettä eri tavoin (Mohanty 1997, 446). Tarkennan intentionaalisuuden käsitettä myöhemmin Merleau-Pontyn filosofian mukaisesti luvussa 2.1.3.

Fenomenologisessa tulkinnassa intentionaalisuudesta on olennaista ihmisen maailmasuhteen sisäinen luonne. Kysymys on ihmisen tietoisuuden suhteesta maailman objekteihin ja laajemmista kokonaisuuksista, joita nuo suhteet muodostavat:

”Further, objects of the lived-world are not discrete entities, standing in causal, mechanical, contingent relations, they have internal relations with each other. Objects are essentially parts of complex wholes.”

(Howarth 1998, 346.)

Koska maailmasuhde on ihmiselle sisäinen suhde, ihmisen suhdetta objekteihin ei voida ulkoapäin mitata tai selittää kausaalisesti (Howarth 1998, 345–346.)

Filosofian tutkimusmetodin fenomenologiassa on kysymys ihmisen ja maailman suhteen olennaisten piirteiden, olemusten (essences) paljastamisesta (Merleau-Ponty 1962, VII). Metodia voi soveltaa sekä käsitteellisiin että empiirisiin ilmiöihin. Merleau-Pontyn mukaan tutkiva filosofi on kuin ikuinen aloittelija, joka ei ota itsestään selvänä mitään mitä hän itse tai joku toinen uskoo tietävänsä (mts. XIV). Hän pyrkii aina palauttamaan löytämänsä olemukset takaisin olemiseen, eksistenssiin, ja luomaan maailmaan suoran ja alkuperäisen yhteyden (mts. VII). Tästä on kysymys myös fenomenologisen metodin empiirisissä sovelluksissa: Niissä tutkittavalle ilmiölle ei ensin rakenneta teoreettista taustakäsitteistöä, jonka perusteella ilmiötä sitten pyrittäisiin tulkitsemaan. Sen sijaan ilmiö kohdataan konkreettisesti (esimerkiksi kuvailemalla sitä) minkä jälkeen maailmaa tulkitaan sellaisin tavoin että ilmiö säilyttää tulkinnoissakin ominaisuutensa. (Embree & Mohanty 1997, 10.)

Fenomenologisen metodin empiirisiä sovelluksia ovat viime vuosikymmeninä psykologian alalla kehittäneet muunmuassa Dukes (1984), Tesch (1990), Giorgi (1985, 1994) Polinghorne (1989) ja Perttula (1995). Omassa tutkimukseni jäsenän soittajan suhdetta musiikkiteokseen lähinnä Merleau-Pontyn (1962) kehofenomenologiaan nojaten, mutta perustelen ihmisen ja maailman suhdetta ja tutkijan suhdetta tutkittaviin monin erilaisin fenomenologisin käsittein. Empiirisen aineiston käsittelyssä käytän apuna Moustakas (1994) erityistieteellistä fenomenologista lähestymistapaa, joka perustuu Husserlin filosofiin näkemyksiin psykologiaan sovellettuna. Tutkimukseni on siis fenomenologista erityistieteellistä tutkimusta, tutkimusta jossa alunperin filosofian menetelmäksi muodostunutta fenomenologista metodia sovelletaan empiirisesti musiikkipsykologiassa.

Fenomenologinen erityistieteellinen tutkimus on myös laadullista tutkimusta (Denzin & Lincoln 1994, Moustakas 1994, Varto 1992). Varton (1992, 77) mukaan laadullinen tutkimus pyrkii selvittämään, mitä laadut kulloinkin ovat, ja kuinka ne voidaan käsittää merkityksinä. Laadullinen tutkimus on kuitenkin käsitteenä moniselitteinen, sillä sitä voidaan tehdä monin erilaisin tavoin, ja sillä on eri aikoina tarkoitettu jopa eri asioita. Denzin ja Lincoln sekä Bresler luonnehtivat laadullisen tutkimuksen yleispäteviksi ominaisuuksiksi: useiden menetelmien käyttämisen, tulkitsevan otteen, kontekstisidonnaisuuden, kokonaisvaltaisuuden (atomistisuuden vastakohtana) sekä merkitysten tutkimisen. (Denzin & Lincoln 1994, 2, Bresler 1996, 6.)

Fenomenologinen tutkimus sijoittuu laadullisen tutkimuksen kentässä sen ”ankarampaan” päähän, mikä tarkoittaa, että laadullisuus ei ole vain jotakin tutkimuksen osa-alueita koskeva ominaisuus, vaan se läpäisee tutkimuksen alusta loppuun (Varto 1994, 157). Toisessa ääripäässä, analyttisessä laadullisessa tutkimuksessa, laadullisuus ei ole yhtä kattavaa, vaan koskee vain jotakin tutkimuksen osa-alueita; tutkimuksessa voi olla esimerkiksi laadullinen aineisto tai laadullis-

nen analyysi. Fenomenologinen ja analyttinen laadullinen tutkimus eroavat toisistaan monin tavoin. Erot koskevat muun muassa luotettavuuskysymyksiä, totuuskäsitystä, menetelmän asemaa tutkimuksessa, yleistettävyyttä, raportointitapaa sekä tutkijan roolia. (Varto 1994, 158.)

2.1.1 *Elämismaailma*

Varton (1992) mukaan tutkimus, tutkimuskohde ja tutkija ovat samassa maailmassa, ja maailmassa olemisen jäsentyneisyys artikuloi sekä tutkimustyötä että tutkimuksen kohteena olemista (Varto 1992, 33, 78). Ihminen ja se maailma, jossa hän elää, muodostavat *elämismaailman*. Elämismaailma on ainutkertaisen ihmisen kokemustodellisuus.

Elämismaailman käsite (Lebenswelt, lifeworld) on Weltonin (1998, 736) mukaan yksi niistä harvoista fenomenologisista käsitteistä, joista Husserl, Heidegger, Sartre ja Merleau-Ponty ovat suhteellisen yhtä mieltä. Käsite on kuitenkin sisällöllisesti rikas. Elämismaailman käsitettä tutkinut Satulehto (1992) kuvailee erilaisia sisältöjä, joita käsite esimerkiksi Husserlin filosofiassa saa. Tämä kutsuu sitä muun muassa ”arkikokemuksen maailmaksi”, ”välittömän kokemuksen maailmaksi” ja ”luonnollisen asenteen maailmaksi” (Satulehto 1992, 23). Elämismaailmaa voidaan kutsua myös arkipäivän persoonalliseksi maailmaksi (Perttula 1995, 9).

Olennaista elämismaailman käsitteessä on Varton (1992) mukaan se, että elämismaailma on erilainen kuin ”luonnollinen” maailma: luonnollinen maailma muodostuu luonnontapahtumista, mutta elämismaailma merkityksistä. Varto havainnollistaa näiden eroa kuoleamisen käsitteellä. Kuoleminen on luonnollisen maailman tapahtuma, joka kuitenkin saa yksittäisen ihmisen elämismaailmassa lukuisia, usein ristitiitaisia merkityksiä. Sama kuoleminen tapahtuma merkitsee eri ihmisille eri asioita. Laadullisessa tutkimuksessa elämismaailmaa tarkastellaan merkitysten maailmana, jossa merkitykset ilmenevät siinä, miten ihminen toimii. (Varto 1992, 23–24, 57.) Merkitykset syntyvät ihmiselle hänen omien ruumiillisten (kehollisten) kokemustensa kautta siten, että ihminen merkityksellistää maailman oman subjektiivisen kehonsa kokemuksilla. Ihminen ja elämismaailma ovat siis myös tutkimuskohteina ainutkertaisia. (Merleau-Ponty 1962, 235.)

Koska kaikki laadullinen tutkimus tapahtuu elämismaailmassa, tutkija on osa sitä merkitysyhteyttä, jota hän tutkii. Siten tutkija on kietoutunut osittain samoihin, osittain erilaisiin merkityskokonaisuuksiin kuin tutkittava, ja näin ollen hän ei voi tehdä havaintojaan siinä mielessä objektiivisesti, että hän tekisi niitä

tutkittavan ulkopuolelta, tai ymmärtäisi tutkimuskohdettaan vailla ennakko-oletuksia. (Varto 1992, 26–27, 33, 78.) Laadullisella tutkimuksella on toisenlainen tavoite: pyrkimys ymmärtää toista ihmistä *intersubjektiiivisesti*. Lehtovaaran sanoin: ”... *tutkija ei voi ymmärtää tutkimuksensa kohdetta muulla tavoin kuin siten, miten hän yleensäkin ymmärtää itseään ja maailmaa*” (Lehtovaara 1994a, 29).

2.1.2 Intersubjektiiivisuus

Fenomenologian sosiologista haaraa edustava Alfred Schutz pohtii intersubjektiiivisuuden ongelmaa, kysymystä siitä, miten on mahdollista saavuttaa yhteinen, jaettu kokemus ympäröivästä maailmasta ja miten eri ihmiset käsittävät toistensa toiminnan subjektiiiviset merkitykset (Heritage 1984, 67). Schutzin (1967) lähtökohtana on elämämaailman ainutkertaisuus ja ajatus siitä, että ihmisillä ei voi koskaan olla täysin samanlaisia kokemuksia mistään.

Tällä ei ole kuitenkaan merkitystä, koska ihmiset olettavat, että heidän kokemuksensa maailmasta ovat samanlaisia ja he myös toimivat sen mukaan. He pitävät yllä käsitystä yhteisestä jaetusta maailmasta vaikka sisimmässään tietävät ettei sellaista ole. Ihmiset toimivat rutiininomaisesti tällä tavoin ollessaan tekemisissä toisten ihmisten kanssa (Schutz 1967, 99, Heritage 1984, 65).

Intersubjektiiivisuus turvataan Schutzin mukaan kuvittelemalla, että toisen ihmisen kanssa voi ikään kuin ”vaihtaa paikkaa” ja nähdä asiat hänen näkökulmastaan. Samalla elämäkerrallisista tilanteista johtuvat erot suljetaan pois tämänhetkisistä ”yhteisistä” kokemuksista. (Heritage 1984, 66.)

Käsitys yhteisesti jaetusta maailmasta syntyy osittain jokapäiväistä elämää koskevan käytännöllisen tiedon, arkitiedon perusteella. Schutzin käsite *stock of knowledge* on verrannollinen Polanyin (1959, 1993) käsitteeseen *tacit knowledge* ja Koivusen (1998) käsitteeseen *hiljainen tieto*. Kuten Heidegger ja Merleau-Ponty, myös Schutz korostaa toiminnan merkitystä ja toiminnan kautta syntyvää tietoa (vrt. Heidegger: *Zuhanden, ready-to-hand*, Welton 1998, 739). Koska arkitieto tulee ihmiselle jo annettuna omasta kulttuurista konkreettisina tapoina toimia tavanomaisissa tilanteissa, sitä ei tarvitse tietoisesti hyväksyä tai hylätä, vaan siihen kasvetaan (Holstein & Gubrium 1994, 263). Näin arkisen toiminnan kautta syntyvästä tiedosta tulee ikään kuin itsestään selvää ja piilossa olevaa ja siinä mielessä hiljaista tietoa (Heritage 1984, 58–63). Jokapäiväistä elämää koskeva tieto on näin helppo olettaa ihmisten kesken samankaltaiseksi ja tuo näennäinen samankaltaisuus riittää maailmassa toimimisen perusteeksi.

Soittajien arkitieto musiikista ja soittamisesta tekee heille mahdolliseksi toimia musiikin parissa tarkoituksenmukaisella tavalla. Arho (1998a, 3) kirjoittaa:

”Musiikin eri muodot ovat kulttuuri-ilmiöitä, sidoksissa siihen yhteisöön jossa ovat syntyneet. Tuntuu ihmeelliseltä, että musiikkimaailmaan kasvetaan samalla tavalla kuin muubunkin maailmaan. Kuulemme syntymästämme saakka oman kulttuurimme musiikkia, opimme yhteisömmme musiikkikäsitteet.” (Arho 1998a, 3.)

Tässä tutkimuksessa keskeinen pyrkimys on kuvata soittajien yhteisesti jakamaa prima vista -käytäntöä mahdollisimman rikkaasti. Tällöin nousee tärkeäksi kysymys soittajan ja musiikkiteoksen suhteesta. Kun soittaja vaikkapa etsii johonkin uuteen sävellykseen sopivinta mahdollista toteutusta, hän ei välttämättä pysty tietoisesti ajattelemaan tai sanomaan, miten hän haluaa soittaa sävellyksen, vaan hän vain soittaa sen sillä tavalla, jonka sisimmässään tietää oikeaksi. Soittaminen sisältää paljon sellaista, jota soittaja tunnistaa sillä perusteella, että hän on kasvanut soittajaksi omassa musiikkikulttuurissaan ja tottunut toimimaan musiikin parissa tietyllä tavalla.

Kulttuurinen, musiikkia ja soittamista koskeva tieto on sanatonta ja soittajien kesken yhteisesti jaettua tietoa. Se on intersubjektiiivista siinä mielessä, että siitä voi tehdä päätelmiä eläytymällä siihen konkreettisissa tilanteissa. Tällaista eläytymisen kautta tapahtuvaa jakamista tavataan esimerkiksi soittotunnilla, kun opettaja ja oppilas soittavat yhdessä. Myös muusikko-tutkija voi intersubjektiiivisesti tunnistaa muusikkokulttuurinsa yhteisesti jaettuja merkityksiä eläytymällä musiikillisiin tilanteisiin.

Helga de la Motte-Haberin mukaan intersubjektiiivisuudessa on olennaista juuri tietoisuus siitä, että tutkijan kyky ”tulkita” tilanteiden merkityksiä ei seuraa suoraan hänen havainnoistaan, vaan sen perustana ovat ne opitut kulttuuriset itsestäänselvytykset, joissa tutkija on osallisena ja joiden perusteella hänen on mahdollista eläytyä noihin tilanteisiin:

”Aus einer Beobachtung ergibt sich nicht automatisch ihre Bedeutung. Wer beobachtet, muß über angemessene Kategorien verfügen, um zu einer Interpretation zu kommen. Oft sind es erlernte kulturelle Selbstverständlichkeiten, die Fähigkeit zur Teilnahme an Lebensformen, die Einfühlung und damit Deutung ermöglichen.”
(Motte-Haber 1982, 180.)

Tässä tutkimuksessa pyrin kuvaamaan ja käsitteellistämään sitä, miten soittajat merkityksellistävät musiikkia soittamalla sitä prima vista, toisin sanoen: miten uusi teos avautuu soittajalle juuri konkreettisen soittamiskokemuksen kautta. Kun pyrin tutkimaan prima vista -soittamisen kokemusta, olen toisaalta väistämättä soittajan elämismaailman ulkopuolella, enkä tavoita soittajan kokemusta juuri sellaisena, millainen se hänelle on. Voin oman kokemukseni perusteella kuitenkin intersubjektiiivisesti tavoittaa kulttuurisesti yhteisen puolen hänen kokemuk-

sestaan. Voin tunnistaa mitä jaetut käytännöt ovat ja miten niissä käytännössä toimitaan.

Oman soittamiskokemukseni kautta voin ymmärtää myös joitakin yksittäisiä piirteitä soittajan musiikkiteosta koskevasta yksilöllisestä kokemuksesta. Matkimalla soittaen toisen soittajan soittoliikkeitä ja kuuntelemalla niitä itsessäni voin tunnistaa omasta kokemuksestani jotakin toisen kokemuksesta. Tämä intersubjektiivinen ymmärtäminen on mahdollista sillä perusteella, että soittamis-tilanne on meille molemmille tuttu ja riittävän samanlainen. Tällaisessa jäsen-tämisessä en kuitenkaan pääse kiinni siihen kokonaisuuteen, johon tuo kyseinen musiikkiteos yhdistyy toisen elämismaailman kokonaisuudessa.

2.1.3 Tutkimuksen perustana oleva ihmiskäsitys

Perttulan (1995, 23) mukaan psykologisessa tutkimuksessa tutkimusprosessin perustana on tutkijan ja tutkittavan, eli kahden mielellisesti maailmaan suhteessa olevan ihmisen kohtaaminen. Tutkijalla ja tutkittavalla oletetaan olevan yhtäläinen tajunnallinen perusrakenne, vaikka kokemuksista syntyneet merkityskokoukset ja suhde tutkimusprosessiin eroavatkin toisistaan. Fenomenologia pyrkii ottamaan huomioon tajunnan mielellisen erityisluonteen. Se edellyttää, että käytettyjen tutkimusmenetelmien perustana toimiva ihmiskäsitys ei ole ristiriidassa julki tuotujen lähtökohta oletusten kanssa.

Yrittäessäni kiteyttää tämän tutkimuksen ihmiskäsitystä olen etsinyt käsitteellistämisen välineitä toisaalta Rauhalan holistisesta ihmiskäsityksestä ja toisaalta Merleau-Pontyn kehofenomenologiasta. Tämän tutkimuksen ihmiskäsitys ei kuitenkaan varsinaisesti perustu näistä kumpaankaan, enkä pyri myöskään tekemään niistä synteesiä. Ne ovat pikemminkin antaneet minulle ajattelemisen aihetta ja muokanneet tapaani puhua siitä, mitä pidän olennaisena muusikon kokemuksessa musiikista.

Rauhalan (1974, 1981, 1983, 1989, 1990, 1992, 1993) *holistisen ihmiskäsityksen* mukaan ihminen tulee olemassaolevaksi kolmessa olemisen perusmuodossa: *tajunnallisuudessa*, *kehollisuudessa* ja *situationaalisuudessa*. Kukin näistä edellyttää toisensa ollakseen itse olemassa. Tajunnallinen olemassaolo on olemista kohevana ja ymmärtävänä, merkityksiä antavana, tietävänä, tuntevana ja uskovana. Kehollinen olemassaolo on olemassaoloa orgaanisena tapahtumisena: verenkierto, aineenvaihdunta, hermojärjestelmän toimintana, toisin sanoen sellaisena olemassaolona, joka ei ilmene symbolisina suhteina. Situaatio rajaa puolestaan maailmasta sen osan, johon yksittäinen ainutkertainen ihminen on suhteessa. Situationaalisuus on ihmisen olemassaoloa tietyssä elämäntilanteessa, yhteiskunnallisissa oloissa, historiallisissa ja taloudellisissa tilanteissa, kulttuurissa, per-

heessä. Ne elämäntapahtumat, jotka juuri hänelle tapahtuvat, muodostavat ainutlaatuisen kokoelman, vaikka niiden joukossa on sellaistaakin, mitä tapahtuu muillekin ihmisille. (Rauhala 1983, 24–50, 1989, 27–39.)

Tajunnallisuus, kehollisuus ja situationaalisuus ovat Rauhalan mukaan ihmisen olemisen perusmuotoja. Ne kietoutuvat toisiinsa ja muodostavat ykseyden vaikka ovat monta, sillä omalla keskinäisellä yhteydellään nuo perusmuodot konstituoivat toisensa ihmisen kokonaisuudessa eli edellyttävät toisensa olakseen itse olemassa olevia (Rauhala 1983, 46). Samalla niiden perusproblematiikka on täysin erilainen: tajunta on olemassaoloa merkityssuhteiden kautta, keho on olemassaoloa uusiutuvien orgaanisten prosessien kautta ja situaatio on olemassaoloa ainutlaatuisena maailman jäsenenä. Tutkimuksen kannalta holistinen ihmiskäsitys merkitsee sellaista tutkimuksellista lähtökohtaa, jossa ihmistä tarkastellaan ja yritetään ymmärtää tajunnallisuuden, kehollisuuden ja situationaalisuuden kokonaisuudessa (mts. 46).

Rauhalan (1990, 1992) mukaan tajunta on merkityssuhteiden muodostama sisällöllinen kokonaisuus, joka ei ole apparaatti vaan prosessi. Tajunnan suhde maailmaan on intentionaalinen (miehellinen), mikä tarkoittaa, että ihmisen kokemuksilla on sisältö, ne ovat aina subjektiivisia kokemuksia jostakin. Merkityssuhteet syntyvät tajunnan ja maailman välisestä mielellisestä suhteesta.

Rauhala (1992, 64–69) tekee käsitteellisen eron tajunnan *psykkisen ja henkisen olemuspuolen* välille. Psykkistä olemuspuolta kuvaa elämyksellisyys eli sisäinen virittyneisyys, läheinen yhteys orgaaniseen olemuspuoleen sekä yksityisyys. Psykkinen kuvaa sellaista kokemuksellista sisältöä, joka on psykologisesti tiedostamatonta. Psykkinenkin kokemus asettaa ihmisen mielelliseen suhteeseen todellisuuden kanssa, mutta tuo suhde on käsitteeton. Käsitteiden käyttäminen viittaa jo henkiseen olemuspuoleen. Henkisellä olemuspuolella Rauhala tarkoittaa olemassaoloa merkityssuhteiden kautta:

”Henkisellä tajunnan tasolla ihminen voi etäännyä oman psykkisen peruskokemuksensa mukanaolemisen tilasta ja tehdä siitä asian asioiden joukossa. Henkinen voi siten tarkastella ja analysoida myös oman tajunnan sisällä psykkistä ja käsitteellistä sen kokemusaineiksia.” (Rauhala 1992, 65.)

Henkiseen sisältyy myös itsetiedostus. Henkisen olemuspuolen myötä ihminen voi eritellä kokemuksiaan ja hahmottaa itseään suhteessa itsensä ulkopuolella olevaan ja hän voi tarkastella mennyttä ja tulevaa.

Rauhalan ihmiskäsitys on avannut minulle uusia ulottuvuuksia soittajavan ihmisen käsitteellistämiseen. Se antaa mahdollisuuden nähdä soittajan yksilönä ja samalla kokonaisuutena, jossa eri olemuspuolet ovat läsnä soittajan itsensä kannalta erottamattomina. Toisaalta Rauhala tekee kuitenkin selvän teoreettisen erotelun eri olemuspuolten välille. Tässä erottelussa esimerkiksi keho on aineellinen ruumis, ja kokeminen tapahtuu aina tilanteessa, jossa keho ja tajunta yhteenkietoutuneena kokevat jotakin. Ihmisen yksilöllisyys tulee tilanteesta kautta:

situaatio on ihmisen paikka maailmassa. Ihmistutkijalle tämä tarkoittaa sitä, että tutkittavat ihmiset eivät ole keitä tahansa vaan aina joitakin tiettyjä yksilöitä.

Rauhalan näkemyksen mukaan soittaja on tajunnan, kehon ja tilanteen muodostama kietoutunut kokonaisuus. En kuitenkaan pääse Rauhalan ajatuksia tutkimalla perille siitä, miten pitkälle soittamisen fyysiseen tuntumiseen tajunnallisuus ulottuu. Voidaanko fyysinen soittamiskokemus ajatella tajunnallisena, kysymyksen on merkityksiin perustuvasta suhteesta musiikkiin? Soittajalle soittaminen on joka tapauksessa kokemuksellisesti jotakin sellaista, missä fyysinen keho on muutakin kuin kokemuksen aineellinen perusta. On lukuisia esimerkkejä siitä, että soittaja saa yhteyden musiikkiin fyysisten liikkeidensä välityksellä. Tästä kirjoittaa muun muassa Sudnow (1995) joka kuvailee, miten hänelle syntyi ”jazzkädet”. Konkreettisia esimerkkejä voi nähdä myös konserteissa, joissa soitetaan jokin konsertto. Yleisön joukosta on helppo tunnistaa ne kuulijat, jotka itse soittavat samaa instrumenttia kuin solisti, sillä hengistämisen tapa ja hienon hienot myötäelämisen liikkeet paljastavat heidät.

Rauhalan tapa puhua ihmisestä ja erityisesti kehosta ei tunnu riittävän hyvin kuvaavien niitä puolia soittamisesta joita pidän olennaisina, vaikka se antaa mahdollisuuden kaikkien niiden ilmiöiden käsittelyyn, joita tässä tutkin.

Merleau-Pontyn puhumisen tapa tavoittaa soittamisen kokemuksen toisella tavoin. Hän pitää ihmistä tarkasteltaessa ensisijaisena sitä, että se, mitä ihminen ymmärtää jostakin, on jo hänessä ruumiillisesti esiymmärrettynä. Merleau-Ponty liittyy siis merkityksen käsitteen jo siihen, mitä hän sanoo ruumiilliseksi kokemukseksi. Hän esittää, että juuri ruumiinsa kautta ihminen merkityksellistää maailman elämällä siinä. Ihminen on ikään kuin maailmassa kiinni ruumiinsa liikkeillä ja maailma merkityksellistyy niiden kautta. Omasta näkökulmastaan ihminen tuntee olevansa yhtä ja samaa kokonaisuutta maailman kanssa: sen kanssa mitä hän koskettaa, mihin hän on suhteessa tai mitä hän on tekemässä. (Merleau-Ponty 1962, 235.)

Maailman ja ihmisen muodostamassa kokonaisuudessa ihmisen suhde maailmaan syntyy ruumiin liikkeiden ja tilan kokemuksista. Merleau-Ponty kirjoittaa, että oman ruumiinsa välityksellä yksittäinen ihminen muodostaa käsityksen siitä, millainen maailma on suhteuttamalla havintonsa oman ruumiinsa mittoihin ja omaan paikkaansa ajassa ja tilassa:

”... I treat my own perceptual history as a result of my relationships with the objective world; my present, which is my point of view on time, becomes one moment of time among all the others, my duration a reflection or abstract aspect of universal time, as my body is a mode of objective space”
(Merleau-Ponty 1962, 71).

Merleau-Pontyn mukaan siis ihmisen ruumis on intentionaalinen. Tietoisuus on olemista suuntautuneena kohti jotakin ruumiin välityksellä, siis ruumiin asento:

”Consciousness is being-towards-the-thing through the intermediary of the body”
(Merleau-Ponty 1962, 137–139).

Merleau-Pontyn tapa puhua fyysisestä maailmasuhteesta auttaa minua käsitteellistämään jotakin siitä, mikä tuntuu muusikon kokemuksessa olennaiselta. Oman ihmiskäsitykseni mukaan soittajan keho on intentionaalinen: soittamisessa ruumiillinen kokemus vaikuttaa soittajan aikomuksiin ja musiikillisiin tavoitteisiin ja muodostaa muusikon toiminnalle jatkuvan pohjavireen. Soittajalle oma instrumentti muuttuu vähitellen fyysisen ruumiin jatkeeksi, jolloin sen avulla on mahdollista yhä kiinteämmässä ja herkemässä suhteessa ilmaista musiikillisiä tarkoituksiaan. Toisaalta soittamisen kokemus on myös tajunnallis-keholisesti yhteenkietoutunut: ruumis on yhtä mielen kanssa eikä eri olemuspuolia voi selvästi erottaa toisistaan. Soittaja kokee ajoittain vuorovaikutuksen tai liikkeen omien kunkinhetkisten musiikillisten tavoitteidensa ja niiden konkreettisen toteutumisen välillä.

Ihmisen ainutlaatuisuus tulee sekä Rauhalalla että Merleau-Pontyllä oleuksi huomioon mutta eri tavoin. Rauhalalla ainutlaatuisuus tulee tilanteen, Merleau-Pontyllä taas yksilöllisen ruumiin ja sen ainutlaatuisen maailmasuhteen kautta. Omassa ihmiskäsityksessäni tilanteet antaa puitteet, joissa ihminen toimii, ja ruumiillisen, tajunnallis-keholisen maailmasuhtensa kautta hän on se ihminen ja soittaja, jona häntä tutkin.

2.1.4 Tutkijan subde tietämiseen

Tutkijan tietämisen perusta on toiminnallinen, arkipäiväinen tietäminen. Pohjimmiltaan tutkija pyrkii kuitenkin syvemmälle, johonkin, joka on asia itse: pyrkimys on palata asioihin itseensä välittömän kokemuksen avulla.

”Zu den Sachen selbst!” oli Husserlin aikana iskulause, joka merkitsi: pois pelkästä käsitteiden analysoinnista, pois pystyynkuolleista akateemisista systeemeistä, ja se tarkoitti, että oli lähdeävä liikkeelle asioista ja ongelmista (Himanka 1995, 10). Merleau-Ponty kirjoittaa, että paluu asioihin itseensä tarkoittaa palaamista maailmaan, joka edeltää tietoa, palaamista siihen mitä metsä, preeria tai joki tarkoittaa kokemuksena ennenkuin maantiede määrittelee sen (Merleau-Ponty 1962, IX).

Tässä tutkimuksessa olen tutkijana pyrkinyt asioihin itseensä siinä merkityksessä, että yritän siirtää syrjään kulttuurista tapaa puhua teoreettisesti prima vistasta. Samalla olen yrittänyt päästä kiinni siihen, miten prima vista ilmenee sanattomassa musiikillisessä kokemuksessa. Toisaalta olen ottanut vakavasti sen puheen, jolla prima vistasta ”puhutaan” soittamistilanteen osana. Ajatuksenani on ollut se, että jos prima vistan tutkimisen lähtökohdaksi otetaan vain aikai-

sempi puhe ja teoretisointi, ja tuo puhe ei vastaa kokemusta musiikillisista tilanteista, silloin ei koskaan päästä asiaan itseensä, siihen, mitä prima vista -käytännöissä oikeastaan tapahtuu.

Fenomenologinen näkökulma merkitsee pyrkimystä siirtää syrjään (sulkeistaa) tavanomainen, käytännönläheinen suhtautuminen maailmaan ja katsoa sitä reflektiiviseltä näkökannalta. Tutkija aloittaa tutkimisen oman välittömän kokemuksensa perusteella mutta luo erityisen suhteen tietämiseen: hän pyrkii vähitellen vapautumaan ilmiömaailman häiritsevästä moninaisuudesta ja monikeroksisuudesta ja sitä kautta katsoo asioita itseään (Salonen & Sarsila 2000, 66). Tähän hän pyrkii tietyn toimenpiteen, *fenomenologisen reduktion* (Husserl 1931, 114) avulla.

Fenomenologisessa reduktiossa on kysymys siitä, että tutkija oman kokemuksensa kautta kuvailee tutkimaansa ilmiötä, jolloin kokemuksen laadut tulevat esiin:

”In Phenomenological Reduction, the task is that of describing in textural language just what one sees, not only in terms of the external object but also the internal act of consciousness, the experience as such, the rhythm and relationship between phenomenon and self. The qualities of the experience become the focus; the filling in or completion of the nature and meaning of the experience becomes the challenge.” (Moustakas 1994, 90.)

Fenomenologisen reduktion synonyyminä tai sen ensimmäisenä vaiheena pidetään myös *epookkiprosessia* (*Epoche*) (Husserl 1970, 184, 1977, 20–21). Moustakas kuvailee sitä seuraavasti:

” Ordinarily the process of searching into the meaning of something involves Epoche to orient us toward looking before judging, and clearing a space within ourselves so that we can actually see what is before us and in us. It involves phenomenological reduction to lead us from complete statements to invariant themes to essential textures and then to imaginative or eidetic reflections based on clues in the textural descriptions.”
(Moustakas 1994, 60.)

Moustakas (1994) esittää, että tutkijan prosessi tutkittavan ilmiön parissa johtaa pois tavanomaisesta tavasta ajatella ilmiötä. Aluksi tutkija tavoittaa piirteitä omista ja tutkittavien ”luonnollisesta asenteesta”, siitä, mitä piirteitä ilmiöön kuuluu ”annettuna”. Koska ilmiöiden todellinen luonne kätkeytyy verhottuna annetun, eli jokapäiväisen, tottumuksiin perustuvan ja itsestään selvänä pidetyn taakse, tutkijan tehtävänä on paljastaa tuo olennainen antautumalla epookkiprosessiin ja vapauttamalla itsensä kaikesta, mikä verhoaa ja sumentaa olennaisen näkemistä. Paljastaminen tarkoittaa tietoiseksi tulemistä siitä, mitä ilmiöön kuuluu ”annettuna” ja jatkuvaa epäilemistä. Tutkijan pitää epäillä sitä, mikä liittyy tot-

tumukseen. On epäiltävä myös tieteellisiä ”faktoja”, eli asioiden tietämistä jo etukäteen ja ulkoisen perusteella pikemminkin kuin sisäisen pohdinnan ja merkityksen perusteella. (Moustakas 1994, 85–86.)

Tutkijan näkökulmasta edellinen ohje voi tuntua oudolta. Miksei tutkija voisi muka luottaa tieteellisiin faktoihin, varsinkin niihin, joita hänen oma tiedeyhteisönsä edustaa? Lehtovaara (1994a) vastaa, että tieteen tekijä on tutkimustraditionsa kautta tieteellisten traditioiden (ajattelutapojen, näkökulmien ja tutkimustapojen) vanki. Traditioiden sokea noudattaminen sitoo tutkijan tietynlaisiin ajattelutapoihin, joista fenomenologista tutkimusta tekevän on vapauduttava: ”*Luonnon-tieteellistä tiedekäsitystä ihanteenaan pitävästä ihmistieteestä poikkeavalla tavalla fenomenologiassa ei lähdetä liikkeelle tiukasti operationalisoiduista käsitteistä, vaan pyritään ensisijaisesti selkiyttämään ja vapauttamaan käyttämämme tieteelliset käsitteet niiden esiteoreettisesta painolastista*” (Lehtovaara 1994a, 9). Erilaiset teoreettiset käsitteistöt siis sumentavat välitöntä kokemusta ja rajaavat ilmiön näkemistä ”puhtaana” ja tästä syystä pyrkimys on päästä niistä eroon (Perttula, 1995, 9–10). Tutkija pyrkii siis ajattelemaan itse. Tämä tapahtuu tiedostamalla niitä vaikutuksia, joita muiden (esimerkiksi läheisten ihmisten ja kirjallisuuden esiin tuomilla) ajattelutavoilla on omaan ajatteluun. Vain se, mikä jää epäilemisen jälkeen jäljelle ja mikä kokonaisuus paljastuu, on asia itse. (Moustakas 1994, 85–86.)

Fenomenologit ovat eri mieltä siitä, ovatko fenomenologinen reduktio ja epookki ylipäänsä mahdollisia, toisin sanoen, onko tutkijan mahdollista asettaa syrjään oma perustava maailmassa olemisen tapansa (Embree & Mohanty 1997, 2). Esimerkiksi eksistentiaalisen fenomenologian piirissä sen ajatellaan olevan mahdollista vain osittain (Howarth, 344). Merleau-Ponty (1962, XIV) pitää kaiken tietämisen lähtökohtana omaa kokemusta maailmasta mutta toteaa, että täydellinen fenomenologinen reduktio on mahdoton.

Tässä tutkimuksessa ymmärtämiseni perusta suhteessa prima vistaan on musiikillinen kokemukseni. Tutkiessani prima vistaa en missään vaiheessa pyrkinyt siirtämään syrjään intersubjektiviivista musiikillista tietoani. Sen sijaan olen pyrkinyt sulkeistamaan aiemmat teoreettiset käsitykseni prima vistasta ja tämä on tapahtunut pitkän prosessin kautta suhteessa aineistooni. Olen yrittänyt päästä itsestään selvistä teoreettisista jäsennyksistäni konkreettisen, sanattoman kokemuksen yhteyteen. Olen purkanut esiymmärrystäni ja aloittanut alusta prima vistan tutkimisen. Juuri aineiston pitkäaikainen kuvaileminen, johon Moustakas seuraavassa viittaa, on ollut epookkiprosessini menetelmä.

Moustakas (1994) ehdottaa epookkiprosessin menetelmäksi ilmiön pitkäaikaista, moninkertaista *kuvailemistä*. Hän esittää, että tutkittavan ilmiön olennaisia piirteitä on mahdollista löytää prosessin kautta, jos tutkija yhä uudelleen ja uudelleen katsoo ja kuvailee tutkimaansa ilmiötä ja välillä paneutuu niihin tapoihin, joilla on aikaisemmin kuvaillut ja nähnyt. Näin tutkija voi vähitellen, syventymällä, tavoittaa ilmiön ytimen:

"The task requires that look and describe; look again and describe; look again and describe; always with reference to textural qualities – rough and smooth; small and large, quiet and noisy, colourful and bland; hot and cold; stationary and moving; high and low; squeezed in and expansive; fearful and courageous; angry and calm – descriptions that present varying intensities; ranges of shapes, sizes, and spacial qualities; time references; and colors all within an experimental context. So, 'to the things themselves, 'an open field, where everything and anything is available as given in experience. Each angle of perception adds something to one's knowing of the horizons of a phenomenon." (Moustakas 1994, 90–91.)

Fenomenologisesta lähtökohdasta tieteellinen tutkimus on siis perusteltua silloin, kun tavoiteltu tieto on saavutettu sellaisten kuvausten kautta, jotka tekevät mahdolliseksi ymmärtää kokemuksen merkityksiä ja sisintä olemusta (Husserl 1977, 20–21, Merleau-Ponty 1962, VIII, Moustakas 1994, 84). Irtautuminen abstraktiin teoretisointiin, jolla ei ole konkreettista pohjaa, ei siis ole suotavaa. Tutkijalla on koko ajan oltava tuntuma siihen empiiriseen materiaaliin, jota hän on kuvaamassa. Hänen on palattava yhä uudestaan aineistonsa havainnoimiseen ja pyrittävä näkemään sitä uusin tavoin. (Moustakas 1994, 88.)

Tällä tavoin tutkiva ihminen muodostaa vähitellen oman suhteensa tutkitavaan ilmiöön syventymällä yhä uudelleen omaan tapaansa nähdä ilmiön eri puolia konkreettisissa tilanteissa. Syvällisempi tieto, joka näin epookkiprosessin kautta syntyy, on tietoa tutkittavasta ilmiöstä kokonaisuutena, ei pelkästään jostakin yksityiskohdasta. Se on tutkivan ihmisen kautta saavutettua tietoa tutkitavasta ilmiöstä ja sen eri puolista. Parhaimmillaan epookkiprosessi tuo uuden näkemisen tavan, jossa tutkiva ihminen löytää oman sisäisen tilansa ja avoimen itsensä suhteessa siihen, mitä tutkii. Näin epookki voi olla prosessi sekä uuteen tietoon että tutkijan uudistumiseen ajattelevana ihmisenä. (Moustakas 1994, 2.)

2.2 SOITTAJAN MUSIIKILLINEN PRIMA VISTA -KOKEMUS ERITYISTIETEELLISEN FENOMENOLOGISEN TUTKIMUKSEN KOHTEENA

Fenomenologinen lähtökohta antaa mahdollisuuden tutkia prima vistaa musiikkipsykologiseen tutkimustraditioon nähden uudella tavalla. Tutkimuksen kohteena ei ole prima vista yleisenä konstruktina eikä teoreettisena puheena, vaan yksittäisen ihmisen tai ihmisten prima vistaa koskevana kokemuksina käytännön

tilanteissa. Tällöin voidaan pyrkiä tavoittamaan jotakin siitä sanattomasta prima vista -käytännöstä, joka tapahtuu konkreettisesti muusikkojen elämässä.

Fenomenologisessa tutkimuksessa lähtökohtana on käsitys ihmisen ja maailman suhteesta ja tutkijan ajattelun ja toiminnan subjektiivisuudesta. Elämismaailman käsite auttaa jäsentämään tutkimisen toiminnan jonakin, jossa tutkija pyrkii omista lähtökohdistaan näkemään tutkimansa ilmiön olennaisia piirteitä. Elämismaailma rajaa tutkijan ja tutkittavat yksilöiksi, joilla ei ole täydellistä pääsyä toistensa maailmasuhteisiin, mutta jotka voivat tietyissä rajoissa nähdä piirteitä toistensa toiminnasta ja tunnistaa niitä oman kokemuksensa perusteella.

Tutkimuksen perustana oleva ihmiskäsitys luo puolestaan rajoja sille, mistä tutkija tekee päätelmiä. Silloin kun soittajan *kokemus musiikista* otetaan fenomenologisen empiirisen tutkimuksen kohteeksi, on perusteltua tutkia soittajan tajunnallis-kehollista suhdetta musiikkiin siten, että keho käsitetään intentionaalisenä. Tutkimuksen kohteena olevan soittajan aktuaalinen kokemus jostakin teoksesta suhteutuu hänen kokemusmaailmassaan sisällöllisesti toisiinsa kietoutuneisiin musiikillisiin kokemuksiin, jotka ovat luonteeltaan tajunnallis-kehollisia (Lehtonen 1996). Uusi tilanne teoksen parissa saa merkityksiä niiden kautta. Jos soittamiskokemus nähdään prima vista -ilmiön kontekstina, juuri sen tutkiminen on olennaista, koska siinä paljastuvat musiikillisen prima vista -kokemuksen olennaiset piirteet.

Prima vistan tutkimisen sisällöllisenä perustana on toisaalta tutkittavien tilanteiden aitous, toisaalta tutkijan musiikillinen kokemus. Musiikillisia käytäntöjä on järkevää tutkia luonnollisissa tilanteissa, joissa tutkija voi intersubjektii- visten musiikillisten tietämisensä perusteella jäsentää musiikillista toimintaa kuuntelemalla, katsomalla ja soittamalla. Hän voi tunnistaa toiminnan olennaisia piirteitä myös kuvailemalla tarkasti tapahtumia ja lukemalla ja tarkentamalla kuvauksiaan.

Intersubjektii- vinen musiikillinen tieto antaa tutkijalle välineitä tunnistaa sitä, mikä olennaisesti kuuluu kulttuuriseen, jaettuun prima vista -käytäntöön. Suhteessa yksittäisten ihmisten kokemusmaailmoihin ja musiikkisuhteisiin tutkijan oma kokemus riittää rajallisemmin. Vaikka yksittäisen soittajan yksittäisyys tulee aina jossain määrin esille hänen tavoissaan soittaa, tutkija on kuitenkin sidottu oman elämänsä kokonaisuuteen, eikä voi täysin tavoittaa toisen elämän kokonaisuutta ja suhdetta prima vistaan soittamisen perusteella. Toisen elämismaailma tulee kuvatuksi monipuolisemmin, jos häntä lisäksi haastatellaan ja siten perehdytään myös hänen aikaisempiin elämänvaiheisiinsa ja musiikkisuhteeseensa. Jos taas suhde tutkittaviin soittajiin rajoittuu pitkälti soittamisen kuvaamiseen (kuten tässä tutkimuksessa), saadaan tietoa, jossa painottuu kulttuurinen yhteisesti jaettu tieto.

Fenomenologisesta lähtökohdasta prima vista asettuu tutkijan pitkäaikaisen tutkimusprosessin kohteeksi. Tutkiessaan sitä tutkija pyrkii asettamaan ky-

seenalaiseksi omia käsityksiään, olemassaolevia malleja ja teoreettista puhetta aiheesta. Muusikkokulttuurissa ilmenevän sanattoman prima vistaa koskevan tiedon tutkimisessa etukäteisoletusten avaaminen ei koske intersubjektiviivista kokemuseräistä musiikillista tietoa, vaan prima vistaa koskevia teoreettisia käsityksiä. Intersubjektiviivinen tieto on tutkijalle portti prima vistaa koskevaan tietoon. Tutkijan esioletuksissa prima vista on voinut kuitenkin kiteytyä teoreettiseksi jäsennyksiksi, jotka estävät häntä näkemästä prima vistan sanattomana käytäntönä.

Tutkijan prima vistaa koskeva tieto on lopulta luonteeltaan erilaista kuin tutkittavien soittajien tieto, vaikka tutkija olisi pyrkinyt lähtemään liikkeelle heidän lähtökohdistaan. Tutkijan kokemus prima vistasta tutkittavana ilmiönä on *pelkistynyttä kokemusta*. Sen lähtökohdana on tutkijan oma aktuaalinen kokemus ja sen kuvaaminen, mutta kokemus muuttuu tutkimusprosessin kautta abstraktimmaksi. Prosessin aikana alkuperäisestä kokemuksesta erottuu tunnistamisen ja epäilyn kautta erilaisia puolia, jolloin tutkija voi onnistuessaan tavoittaa syvällisemmin ja suoremmin sen, mistä kokemuksen sisällössä on kysymys. Epookkiprosessi siis *asiallistaa* tutkijan kokemuksen siten, että hän pääsee irti elämyksellisistä tavoista katsoa tutkimuskohdettaan (Varto 1992, 95).

Yksittäisissä tilanteissa paljastuneiden merkitysten kuvaamisen kautta tutkija voi halutessaan pyrkiä tavoittamaan jotakin yleisempää ihmisten kokemussisällöistä. Yleisyys voi koskea yhden ihmisen kokemusta, jolloin saadaan *persoonakohtaisesti yleistä tietoa*. Jos yleisyys kattaa useamman kuin yhden ihmisen kokemuksen, sitä kutsutaan *käsitteellisesti yleiseksi tiedoksi*. (Perttula 1995, 46.) Näin ollen yksittäistä tapahtumaa tai kokemusta ei pidetä mielivaltaisena tai sattumanvaraisena, vaan jo yksittäisen ihmisen kokemuksena sillä on merkitys yhteys hänen kokemusmaailmaansa. Siten myös jokin yksittäisen soittajan kokema prima vista -soittamisen tilanne sisältää sellaiset olennaiset prima vista -tilanteen ominaisuudet, jotka tekevät tilanteesta prima vista -tilanteen. Tietyn ainutkertaisen tilanteen kuvaileminen ja analysoiminen on mielekäästä, koska se sisältää olennaista tietoa juuri tuosta tilanteesta ja sen toteutumisen ehdoista. Näin se paljastaa ilmiöstä tietoa yleisemmälläkin tasolla, tietoa siitä, miten tuo käytäntö tapahtuu, mitä siihen olennaisesti kuuluu.

Fenomenologisessa tutkimuksessa tutkijan ainutkertaisuus ja tutkimuksen ajallinen muuttuvuus ovat myös näkyvästi läsnäolevia. Tutkijan kokemukset tutkittavasta ilmiöstä eivät ole paikalleen pysähtyneitä vaan Kupiaisen sanoin: *”Ajallisessa maailmassa ajallinen tutkimus on altis muutoksille, hypäbdyksille, maailman tulemiselle ja jatkuvalla paljastumiselle ja kätkeytymiselle, jotka silleen jätettäessä saavat tilaa ja tulevat otetuiksi huomioon”* (Kupiainen 1994, 149). Kokemukset tapahtuvat aina jossakin merkitysyhteydessä, arkipäivän elämässä, sisällöllisten ja merkityksellisten asioiden keskellä ja vain tässä merkitysyhteydessä tutkija voi saada vastauksen siihen mitä tutkimuksessaan kysyy (mts. 149).

3. TUTKIMUSTAVOITTEEN MÄÄRITTELY JA EMPIIRINEN PROSESSI

3.1 TUTKIMUSTEHTÄVÄ

Tutkimustehtävänä tässä tutkimuksessa on kuvailla ja käsitteellistää prima vista -soittamista pianistisessa kulttuurissa. Tutkimuksen tavoitteena on tunnistaa ja nimetä soittajan kokemusmaailmasta sellaisia kokemuslaatuja, jotka kuvaavat pianistista prima vista -ilmiötä. Tutkimuksen kohteena ovat kahdeksan soittajan ja yhden prima vista -soiton opettajan kokemuksissa ilmenevät, prima vista -soittamiseen liittyvät tajunnallis-keholliset merkitykset ja merkityskokonaisuudet.

Tutkin soittajia heidän elämismaailmoissaan, mutta elämismaailmat eivät ole varsinaisen tutkimuksen kohteena. Elämismaailmat näkyvät yksityiskohtina ja jälkinä soittajien prosesseissa. Lähestyn soittajan prima vista -soittamisen kokemusta kahdesta eri näkökulmasta, jotka eivät kuitenkaan käytännössä ole erillisiä, vaan kietoutuvat yhteen. Nämä näkökulmat ovat samalla *esioletuksiani* ilmiöstä jota tutkin, ja muodostavat siis jonkilaisen ensimmäisen lähtökohdan empiiriselle prosessilleni ilmiön parissa.

1. Ensiksi oletan, että on olemassa pianisteille yhteistä tietoa prima vista -soittamiseen liittyvistä pianistisista kokemuslaaduista, toisin sanoen siitä, mitä ovat pianonsoittajille ominaiset prima vistaan liittyvät merkitykset. Länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa pianisteilta edellytetään sitä, että he pystyvät toimimaan ja selviytymään tyypillisissä prima vista -tilanteissa. Osa tilanteista on säestystilanteita, joissa soittaja säestää uutta teosta joko suoraan nuoteista tai lyhyellä valmistautumisella. Pianistien yhteinen tieto prima vista -soittamisesta ilmenee tällöin yhteisinä pelisääntöinä, itsestään selvinä käytännöllisinä tapoina, joilla noissa tilanteissa toimitaan. Vaikka pianistien yhteinen prima vista koskeva tieto ei mitään ilmeisimmin suinkaan rajoitu vain säestämiseen, pidän sitä kuitenkin tämän tutkimuksen kiinnekohtana, eli tärkeänä näkökulmana pianistiseen prima vista -ilmiöön. Tällä perusteella oletan, että jotakin pianistien yhteisestä prima vista -säestämiseen liittyvästä tiedosta ilmenee niissä tavoissa, joilla pianonsoiton ammattiopis-

kelijoita opetetaan soittamaan prima vista erityisesti tätä tarkoitusta varten järjestetyillä prima vista -soittotunneilla. Niille osallistuvat opiskelijat saavat opastusta kokeneelta ammattisäestäjältä, joka konkreettisesti jakaa omaa osaamistaan toiminnan kautta. Kuvailen tutkimukseni muun muassa pianisteille tarkoitettua prima vista -soiton opetusta.

2. Oletan, että prima vista -soittamisen kokemus on yksilöllisesti hyvinkin erilainen. Soittajat tuovat prima vista -soittamiseen oman suhteensa musiikkiin. Yksilöllisessä kokemuksessa prima vista -soittamisesta muodostuu prosessi, jossa soittajan ja uuden musiikkiteoksen välille syntyy yhteys. Näin kutakin prima vista -soittamisen tapahtumaa voidaan kuvata myös yksittäisen muusikon ainutkertaisena prosessina musiikin parissa.

Tässä tutkimuksessa kuvailen yksilöllisiä prima vista -soittamisen prosesseja tapahtumasarjoina, jotka ilmentävät jotakin kunkin soittajan tavasta olla suhteessa uuteen musiikkiteokseen ja tulla tutuksi sen kanssa. Koska musiikkiteokseen tutustuminen on luonteeltaan prosessi, ensimmäinen soittokerta johtaa seuraaviin. Niinpä se mitä tapahtuu ensimmäisen soittokerran jälkeen, kertoo usein jotakin myös aivan ensimmäisestä soittokerrasta. Pidän siis uuden teoksen soittamiseen liittyvää prosessia kokonaisuutena, jossa soittokerrat eivät ole toisistaan erillisiä ”palasia”, vaan pikemminkin jokainen kokemus teoksesta soittettuna ”kerrostuu aikaisempien päälle” täydentäen soittajalle teoksesta syntyvää kokonaiskuva. Ihmis- ja musiikkikäsitteiden perusteella oletan tutkimuksen kohteena olevien prima vistaan liittyvien merkitysten ja merkityskokonaisuuksien tulevan näkyviin nimenomaan soittamisen kautta erilaisina soittamisen piirteinä. Tästä syystä kuvailen tutkimuksessani yksityiskohtaisesti yksittäisten soittajien prima vista -soittoprosesseja uuden teoksen parissa.

Käytännössä nämä kaksi edellä mainittua näkökulmaa sulautuvat prima vista -ilmiöksi. Prima vista -soittamista koskevat pianistiset, yhteisesti jaetut merkitykset tulevat prima vista -soittotilanteessa käyttöön, osaksi soittajan yksilöllisiä tapoja soittaa ensinäkemältä. Prima vista on kokonaisuus, jossa yhteisesti jaettu prima vista -tieto ja yksilön soittamistapahtuma kohtaavat toisensa. Tuon kokonaisuuden kontekstina on soittamistilanne, jonka laajempaan taustaan on puolestaan soittamisen traditio musiikkikulttuurissa.

3.2 TIEDON HANKKIMISEN TAPA: PÄÄPIIRTEET

Breslerin (1996) mukaan fenomenologinen tutkimus pyrkii tavoittamaan yksittäisten ihmisten eletyn kokemuksen. Tiedonkeruun tavat antavat tilaa ajatusten ”virralle” ja niille usein jäsentymättömille tavoille, joilla tutkittavat kuvaavat kokemuksiaan. Tällöin tutkija ei pyri sovittamaan tutkittavien esiin tuomaa tietoa ennalta määrättyihin luokkiin vaan pyrkii pikemminkin paljastamaan sen piirteitä yksittäisten ihmisten henkilökohtaisina merkityksinä. (Bresler 1996, 11–12.) Fenomenologisessa tutkimuksessa tiedon hankkimiseen liittyy siis tietty joustava ja tutkittaville tilaa antava suhtautumistapa. Tutkija *asettuu kuuntelemaan* tutkittavansa sanottavaa ja antaa sen vähitellen, prosessin kuluessa, muodostua kokonaisuudeksi.

Laadullisten lähestymistapojen yleistymisen musiikkipsykologian ja musiikkikasvatuksen tutkimuksessa on herättänyt paljon keskustelua siitä, millaisia aineistonkeruun ja analysoinnin tapoja on olemassa ja kuinka hyödyllisiä ne ovat. Breslerin ja Staken (1992, 84) mukaan esimerkiksi musiikkikasvatuksen tutkimuksessa on esiintynyt pääasiassa seuraavia laadullisia aineistonkeruun menetelmiä: intensiivinen havainnointi luonnollisissa tilanteissa, dokumenttien ja muiden tuotteiden tutkiminen, haastattelut, videointi ja äänittäminen. Richardson ja Whitaker (1996) ovat tuoneet esille ”ääneen ajattelun menetelmän” hyödyllisyyttä erityisesti musiikin kuuntelun, soittamisen, säveltämisen ja johtamisen tutkimukseen sopivana. Breslerin (1996, 14) mielestä fenomenologinen tutkimus suosii ensisijaisesti haastatteluja ja toissijaisesti havainnointia.

Oman kokemukseni mukaan sanallinen kuvailu ei tavoita nonverbaalista soittamisen kokemusta. Tulin tähän tulokseen haastatelllessani muutamia vuosia sitten erästä pianistia, joka oli erikoistunut esittämään moderneja sävelteoksia hyvin lyhyellä varoitusajalla. Istuimme useita kertoja keskustelemassa siitä, mikä oli hänen suhteensa noihin hänen juuri soitettamiinsa teoksiin ja erityisesti prima vista - ja seconda vista -soittamisen kokemuksiin. Hänellä oli välillä mukanaan nuotit, välillä taas ei. Äänitin osan keskusteluista myöhempää analyysia varten, osasta tein muistiinpanoja paikan päällä.

Riippumatta siitä olinko kirjoittanut haastattelukysymykset etukäteen vai teinkö kysymyksiä tilanteen mukaan, tulos oli sama: en tavoittanut soittajan kokemusta prima vista -soittamisesta sellaisena, jonka olisin tunnistanut ja voinut kuvata paperilla. Jäin kiinni sanoihin, jotka merkitsivät meille kummallekin eri asioita. Minulla oli myös koko ajan tunne, että keskustelu leijuu jossakin yläpuolellamme ja vain silloin tällöin ”tarttuu” olennaiseen itse aiheessa. Myöhemmin oivalsin, että tilannetta olisi helpottanut jokin konkreettinen musiikillinen konteksti, esimerkiksi aito soittotilanne, jossa todella soitetaan ja kommentoidaan tiettyä teosta. Juuri tätä Richardson ja Whitaker (1996) tavoittelevat ääneen ajattelun metodillaan. Tämäkään metodi ei kuitenkaan ratkaise koko on-

gelmaa, nimittäin sitä, miten nonverbaalinen musiikillinen kokemus asettuu verbaalisesti kuvattavaksi. Muusikon näkökulmasta se ei koskaan täysin asetukaan. Samalla kun kokemusta voi yrittää kuvailla sanoin ja ehkä tavoittaa siitä jotakin, jo sanoessaan tietää kuinka paljon jää tavoittamatta.

Fenomenologinen lähtökohta ei sido tiedonhankinnan tapoja, mutta johtaa sellaiseen näkemykseen, että kukin tutkittava ilmiö vaatii oman erityisen tavan- sa tutkia sitä (Varto 1992). Tutkimuksen menetelmälliset ratkaisut kasvavat siitä tavasta, jolla tutkittava ilmiö nähdään ennen empiiristä tutkimusprosessia ja prosessin kuluessa. Näin tutkijan esiyymmärrys ilmiöstä tulee osaksi tiedonhankki- misen tapaa, ja tapa hankkia tietoa myötäilee tutkijan käsitystä ilmiön olemuk- sesta. Vakiintuneita asetelmia ja valmiita tutkimusmenetelmiä ei siis käytetä.

Aineistonkeruun lähtökohtana tässä tutkimuksessa oli kokemusperäinen kä- sitykseni musiikista, soittamisesta ja prima vista -tilanteista. Tuntui luontevalta jatkaa pianistien tutkimista, koska olin tutkinut pianonsoittajia ennenkin (Vuori 1988, 1990, 1991). Vaikka en itse ole pianisti, pianonsoittotaitoni helpottaa pia- nonsoittamisen tutkimista. Minulla on jo etukäteen käsitys maailmasta, jossa tut- kin, soittamisen tapahtumasta, ohjelmistoista, soittotuntikäytännöstä ja monis- ta muista seikoista. Tunnen henkilökohtaisesti sen prosessin, joka alkaa lapsuu- denaikaisesta soittotunneilla käymisestä ja syvenee vähitellen musiikkiharrastuk- sesta ammattiopinnoiksi. Käsitukseeni prima vista -soittamisesta sisältyi jo en- nen aineiston keräämistä ajatus siitä, että pianistit ovat kautta aikojen oppineet tietyn prima vista -soittamisen käytännön, joka kytkeytyy läheisesti säestysteh- tävissä toimimiseen. Yksi tuon käytännön ääripää on ammattisäestäjyys. Ammat- tisäestäjän prima vista -soittaminen on musiikkikulttuurissamme elävä traditio, jonka piirissä osa ammattipianisteista tekee työtä. Vaikkei pianisti hakeutuisi ammattisäestäjäksi, säestystilanteet ja niihin liittyvä prima vista -käytäntö ovat hänelle varmasti tuttuja.

Käsitykseni pianon prima vista -soittamisesta sisältyi myös ajatus, jonka mukaan ammattisäestäjän työssä vaadittava prima vista -soittamisen taito ei tule vain harjoittelun myötä soittajista itsestään, vaan myös musiikkikulttuurista opit- tuna käytäntönä. Koska jokainen pianonsoittaja joutuu tilanteisiin, joissa on säes- tettävä jotakin, oletan, että tuo käytäntö on jollakin tavalla jo annettuna pianis- tisessa kulttuurissa. Kun tutkin prima vista -soittamista pianistien kokemuksissa ilmenevinä merkityksinä, juuri pianonsoittajille ominainen eli *pianistinen* prima vista -soittamisen käytäntö on sitä merkitysyhteyttä, jonka pianistit jakavat. Yh- teisesti jaettujen merkitysten tekeminen näkyväksi muodostaa tutkimukselleni kiinnostuskohdan, josta käsin tutkin yksittäisiä soittajia. Tämä tuntui mielekkääm- mältä tavalla tutkia soittajia kuin tapa, jossa soittajat poimitaan tutkittaviksi jos- takin tutkijalle hämärästä ulkomaailmasta ja muutaman tapaamisen jälkeen ”pa- lautetaan” takaisin ilman, että tutkijalla on suhdetta siihen maailmaan, josta he tulevat. Halusin tutustua soittajiin pitemmän ajan kuluessa ja nähdä, miten he

toimivat soittotilanteissa, joissa opitaan prima vista -soittamisen käytäntöä. Näistä syistä hakeuduin pianisteille tarkoitettun prima vista -soiton opetuksen pariin.

Sibelius-Akatemiassa opetettiin prima vista -soitto nimistä oppiainetta lukuvuonna 1995–1996. Aloitin aineistonkeruun dokumentoimalla ja havainnoimalla tuota opetusta. Aloittaessani en tarkkaan tiennyt, millaisessa muodossa tulisin käsittelemään keräämäni materiaalin. Tein muistiinpanoja ja dokumentoin soittotunteja videonauhoille. Tutkimukseeni osallistui joukko pianonsoittajia ja prosessi pääsi käyntiin.

Opetuksen seuraamiseen liittyvä prosessi johti hyvään vuorovaikutukseen prima vista -soiton opettajan kanssa. Aloimme yhdessä pohtia prima vista -soittamiseen liittyviä kysymyksiä ja meitä kiinnosti erityisesti se, millaisin tavoin yksittäiset soittajat soittavat ensinäkemältä. Tästä syystä suunnittelimme hiukan soittotunnin käytännöstä poikkeavan tilanteen, jossa oli mahdollista tarkemmin seurata yksittäisiä soittajia. Opettaja valitsi oppilaistaan joukon soittajia, joille jaoimme saman soittotehtävän. Soittajat soittivat yksin tuota tehtävää ensinäkemältä. Soittotilanteen annettiin venyä korkeintaan viideksi soittokerraksi, jolloin ehti muodostua soittajan ja sävelteoksen välinen prosessi. Tilanteet dokumentoitiin videonauhoille, ja niistä keskusteltiin opettajan ja oppilaiden kanssa. Tämä koekiluprosessi hyödytti sekä opetusta että tutkimukseni aineistonkeruuta.

Lähdin tiedon hankkimisessa liikkeelle opetuksen seuraamisesta ja päädyin yksittäisten soittajien soittotilanteiden tarkkaan kuvaamiseen ja analysointiin. Tiedonhankinta oli prosessi, joka syveni vähitellen. Opetuksen kuvaaminen antoi tutkimukselle lähtökohdan ja minulle aavistuksen siitä, minkälaiset piirteet tulevat annettuina pianistien prima vista -soittamisessa. Yksittäisten soittajien soittoprosesseissa tuli esille myös kunkin yksilöllinen tapa soittaa ensinäkemältä. Kokonaisuus, joka näin muodostui, sisälsi toisaalta tietoa pianisteille yhteisestä prima vista -soittamisen käytännöstä ja toisaalta siitä, millaisia piirteitä yksittäisten soittajien suhteesta uuteen teokseen tulee esille. Kaiken kaikkiaan päädyin keräämään tietoa kahdella tavalla. Yhtäältä kuvasin puhetta osana musiikkilista toimintaa niiltä osin kuin se oli mahdollista: prima vista -soiton opettajan puheen kuvaileminen tuo esiin niitä pianistisia kokemuslaatuja, joita prima vista -soiton opetuksessa välitetään opettajalta oppilaille. Toisaalta kuvasin yksittäisten soittajien prosesseja uuden teoksen parissa soiton analyysin avulla.

Laadullisessa tutkimuksessa pyritään keräämään ja analysoimaan eri tavoilla tekstimuotoista aineistoa (Bresler 1996, 12). Tähän tutkimukseen liittyvän aineistonkeruun aikana ja sen jälkeen pohdin paljon kysymystä siitä, miten soittamisesta voisi tuottaa aineiston, jota voisi käsitellä ikään kuin tekstinä ja johon voisi palata aina uudestaan. Miten soittamalla tapahtuva kokemus musiikkiteoksesta asettuu tekstimuotoon? Soittaminen sisältää niin paljon vivahteita, että niiden tunnistaminen ja kirjaaminen on jo sinänsä ongelmallista. Vaikka nykyisin on käytössä teknisiä mahdollisuuksia tämän kysymyksen ratkaisemiseen (vaik-

kapa midipianon avulla), ne eivät auta tutkijaa saamaan käsitystä soittoaineiston piirteiden moninaisuudesta. Tutkijaa ei hyödytä se, että soitosta on saatavilla graafista tai numeerista informaatiota, jos käsitys tavasta soittaa ei niiden avulla strukturoidu. Kun fenomenologisessa tutkimuksessa vielä korostetaan tutkijan konkreettista omakohtaista suhdetta tutkittavaan materiaaliin, on ensiarvoisen tärkeää, että aineisto tulee niin tutuksi, että sen voi sanoa osaavansa läpikotaisin.

3.3 TUTKIMUKSEN ETENEMINEN

3.3.1 Opetuksen seuraaminen

Sibelius-Akatemiassa tapahtuva prima vista -soittamisen käytäntö, jossa pianonsoittajille opetetaan ammattisäestäjän työssä tarvittavia valmiuksia, perustuu kissäli-oppipoika -periaatteeseen. Nuoria pianonsoiton opiskelijoita opetti kokenut ammattipianisti, kamarimuusikko ja lied-säestäjä. Hän oli itse opiskellut Sibelius-Akatemiassa pianonsoittoa ja suorittanut piano-diplomin. Sen jälkeen hän oli toiminut pianonsoiton ja prima vista -soiton opettajana ja lisäksi työskennellyt kamarimuusikkona ja lied-säestäjänä. Prima vista -soittoa hän oli opettanut yhteensä 12 vuotta.

Lukuvuonna 1995–1996 pianon prima vista -soiton opetukseen osallistui yhdeksän oppilasta. Heillä oli pianonsoitto pääaineena. Yhdeksästä oppilaasta kuusi opiskeli nuorisokoulutuksessa ja kolme esittävän säveltaiteen koulutusohjelmassa. (Käytän jälkimmäisestä lyhempää nimitystä: solistinen linja). Nuorisokoulutuksen ja solistisen linjan välillä ei ole nähdäkseni suurta eroa soittajan statuksessa. Nuorisokoulutuksessa opiskelevat ovat nuorempia ja vielä koululaisia, solistisen linjan opiskelijat jo ammattiopiskelijoita. Opiskelijaksi pääsemisen kynnys on molemmilla linjoilla korkea. Noin 60% nuorisokoulutuksen opiskelijoista jatkaa solistisella linjalla. Tässä mukana olleet nuoriso-osastolaiset olivat iältään 14–17 -vuotiaita ja solistit 22–26 -vuotiaita.

Työskentelytapani opetuksen seuraamisen aikana oli osallistuva havainnointi. Seurasin tunteja, tein muistiinpanoja ja tarkentavia kysymyksiä. Kolmannella tapamiskerralla aloin videoida soittotunteja.

Videointi tapahtui mahdollisimman huomaamattomasti. Kamera seisoi aina samassa paikassa luokassa. Kun tunti alkoi, käynnistin kameran, ja välillä kävin vaihtamassa uuden nauhan. Aluksi oppilaat arastelivat kameraa, mutta tottuivat siihen pian. Opettaja saattoi seistä kameran edessä selin kymmenenkin minuuttia huomaamatta sitä itse. Tältä ajalta kuvasta näkee vain opettajan farmarihousujen taskut.

Taltioin kevään opetuksesta videonauhalle yhdeksän soittotuntia. Nauhat sisältävät varsinaisen opetuksen lisäksi keskusteluja prima vista -soiton opettajan kanssa. Tein yhteensä muistiinpanoja 24 tunnista. Muistiinpanoista ja videonauhoista koostuva aineisto oli lähtökohtana analyysiprosessille. Tämän prosessin kuluessa kokonaiskuva siitä, millaisia seikkoja prima vista -soiton opetuksesta hahmottui, tarkentui opettajan toiminnan ja puheen ympärille. Soittotuntien tutkimuksellinen anti voidaan kiteyttää vastauksena kysymykseen, mitä seikkoja soittajille opetetaan prima vista -soitosta? Vastaan tähän kysymykseen soittotuntin toimintaan liittyvän puheen ja soittotuntien tavoitteita koskevien keskustelujen perusteella.

3.3.2 Tutkijan suhde tutkittaviin

Tutkijan asema on laadullisessa tutkimuksessa toisella tavalla keskeinen kuin tilastollisessa tutkimuksessa: tutkijalla on tietynlaista vapautta, joka antaa mahdollisuuden joustavasti suunnitella ja toteuttaa tutkimushanketta (Eskola & Suoranta 1998, 20). Myös suhde tutkittaviin voi vaihdella tilanteiden mukaan. *Ulkopuolisen tarkkailijan* asemassa tutkija haluaa olla mahdollisimman näkymätön ja ei-tunkeileva. Hän voi jättää vaikkapa videokameran yksinään dokumentoimaan tilannetta (ks. esim. Farrell 1996). *Osallistuvassa roolissa* tutkija taas ottaa enemmän osaa tutkimiinsa tapahtumiin. Osallistuminen voi olla marginaalista (esimerkiksi avustajan rooli) tai ekstensiivistä (esimerkiksi tutkija on opettaja, joka tutkii omaa opetustaan). Erityisesti jälkimmäisessä korostuu vuorovaikutuksen merkitys.

Myös *piilohavainnointi* on mahdollista. Tällöin tutkija tekee havaintoja kertomatta asianosaisille, että tutkii heitä. (Bresler & Stake 1992, 84, Grönfors 1982, 87–88.) Silloin, kun tutkija on vierailijana toisen ihmisen työssä tai yksityiselämässä, häneltä edellytetään huomaavaisuutta ja tutkittavien anonyymiyden suojaamista (Eskola & Suoranta 1998, 56–57). Tässä tutkimuksessa tutkittavien henkilöllisyys pyrittiin suojaamaan muuttamalla soittajien nimet.

Osallistuessani havainnoijana prima vista -soittotunneille, tulin osalliseksi tilanteeseen, johon ei tavallisesti kuulu tutkijaa. Soittotuntitilannetta pidetään yleensä yksityisenä opettajan ja oppilaiden välisenä tilanteena, jossa on tetyt pelisäännöt. Soittotunti sisältää paljon asioita, joita osallistujien ei tarvitse miettiä tai perustella. Yleensä ei kiinnitetä huomiota siihen, millä tavalla toimitaan, vaan kaikki keskittyvät vain soittamaansa musiikkiin. Tutkijana tulinkin väistämättä rikkoneeksi jotakin tavanomaisesta kuviosta jo yksinomaan siksi, että esitin kysymyksiä. Aluksi vain kuuntelin, mutta vähitellen aloin kysyä. Usein kysyessäni

asioita, joita soittajilla on tapana tehdä sen kummemmin pohtimatta, huomasin, että sekä opettaja että oppilaat hämmentyivät. Vähitellen he kuitenkin tottuivat kysymyksiin.

Tutkijan roolini oli kaksijakoinen. Toisaalta seurasin tilannetta ulkoapäin ja katsoin sitä kokonaisuutena, jonka osia opettaja, oppilaat ja soitettavat musiikkiteokset olivat. Toisaalta taas saatoin oman kokemukseni perusteella kuvitella itseni jonkun läsnäolevan asemaan ja ajatella tilannetta hänen näkökulmastaan.

Ulkopuolisena on joskus mahdollista havaita asioita, jotka jäävät asianosaisilta näkemättä. Tämä voi tapahtua siksi, että ulkopuolinen ei osallistu (soitkeudu) prosessiin, jolloin hän on vapaampi tekemään monipuolisempia havaintoja. Kun vertaa tilannetta, jossa itse osallistuu johonkin keskusteluun, tilanteeseen, jossa tyytyy kuuntelemaan, mitä toiset keskustelevat, huomaa selvän eron. Jälkimmäisessä kokonaisuus hahmottuu monipuolisemmin. Ulkopuolisen roolissa tein havaintoja ja muistiinpanoja siitä, mitä soittotunneilla tapahtui, mitä soitettiin, mikä oli vaikeaa, mitä oppilaat vastasivat kysymyksiini ja niin edelleen. Näin soittotunnin kokonaisuutena ja kirjasin ylös sen tapahtumia, periaatteita, joihin pyrittiin sekä tapoja, joilla uusia teoksia käytiin läpi.

Toisaalta tutkimus edellytti, että pyrin asettumaan toisen ihmisen asemaan. Tällöin tilanteeni oli edelliseen verrattuna ristiriitaisempi. Toisaalta saatoin tunnistaa tuttuja piirteitä. Tässä minua auttoi se että olen itsekin ollut soitonopiskelija. Tunnistin soittajille tarkoitetut opettajan eleet ja kommentit (esim. tietty käden liike tarkoittaa tempoa; ”Hetä pois sieltä bassosta” tarkoittaa ”irrota vasen käsi nopeammin ja siirrä se seuraavalle soinnulle aikaisemmin” ja niin edelleen.) Tunnistin oppilaiden ilmeistä ja tahattomista eleistä keskittymistä, väsymystä, jännittämistä, onnistumisen iloa ja monia muita tuntemuksia, jotka luontevasti liittyvät soittamiseen. Usein vertasin sitä mitä soittaja sanoi tai teki siihen, mitä olisin itse sanonut tai tehnyt vastaavassa tilanteessa. Oppilaan asemaan asettuminen tarkoitti että tunnistin soittamistilanteissa ilmeneviä merkityksiä ymmärtämällä niitä riittävän samalla tavalla kuin soittajat. Tilanteiden tuttuus antoi mahdollisuuden tähän (Woods, 1992, 341–342).

Toisaalta soittotunti sisälsi paljon sellaistaakin, mitä en tunnistanut tuttuna. Soittajat olivat ”toisia ihmisiä” ja toimivat toisella tavoin kuin minä. Heidän soittamisen tapansa oli minulta ”kätkeyty”, en päässyt kiinni heidän ajattelunsa ja toimintansa kokonaisuuteen. Jäin ikään kuin ulkopuolelle vaikka kuvittelin itseni heidän tilalleen. Ulkopuolisuuden kokemukseen vaikutti varmaan myös se, että mukana olemiseni muutti soittotunnin luonnetta. Olin ylimääräinen henkilö, vieras, joka teki tutkimusta ja jolle piti selittää itsestään selviä asioita. Tunnistan suhteessa tutkimiini soittajiin molemminpuolista arkailua ja uteliaisuutta, ajoittaista epävarmuuden ja epämukavuuden tunnetta, yhteistä kiinnostusta musiikillisiin kysymyksiin sekä molemminpuolista arvostusta. Prima vista -soiton opettajan myönteinen asenne tutkimustani kohtaan heijastui läpi prosessin

myös oppilaiden asenteisiin, mikä varmaankin omalta osaltaan helpotti tutkimusaineiston keräämistä.

Suhteeni opettajaan oli selvästi erilainen kuin suhteeni oppilaisiin. Hyvin harvoin tuli tilanteita, joissa olisin asettunut opettajan asemaan. Pikemminkin suhteemme oli sellainen, että opettajalle oli annettu asiantuntijan rooli ja itseleni toisenlainen asiantuntijan rooli. Näin me saatoimme käydä keskustelua tasavertaisina kumppaneina kilpailematta keskenämme. Koska opettaja oli läsnä koko ajan, mutta oppilaat vaihtuivat, tulin keskustelleeksi paljon juuri opettajan kanssa. Pohdimme *prima vista* -soittoa taitona ja opetettavana aineena. Analysoimme tuntien päätyttyä myös sitä, mitä tunneilla tapahtui ja minkälaiset piirteet olivat ominaisia eri oppilaiden tavoille soittaa *prima vista*. Aluksi opettaja oli varovainen ja selitti, ettei tietoinen analysoiminen ja verbalisointi ole hänelle lainkaan ominaista. Kevään kuluessa hän innostui puhumaan enemmän. Hän kertoi esimerkiksi miettineensä edellisen viikon keskusteluja ja tietävänsä, mitä oikeastaan ajattelee käsittelemistämme asioista. Välillä hänen tapansa puhua itselleen läpikotaisin tutusta ja itsestään selväksi muodostuneesta asiasta törmäsi minun täysin erilaiseen tutkimukselliseen ajattelutapaani, jossa mikään ei ole itsestään selvää ja kaikkea pohditaan rajoituksetta. Tällöin huomasin, että puhumme samoin sanoin aivan eri asioista. Vähitellen totuin tapaamme keskustella. Aloin kuunnella enemmän. Tutkimani *prima vista* alkoi hahmottua laajemmaksi ja monisyisemmäksi kysymykseksi kuin olisin aluksi osannut kuvitella. Opettajan kommentit muodostuivatkin tutkimukselleni arvokkaiksi, sillä hänestä tuli aikaa myöten eräänlainen ”myötätutkija”.

3.3.3 Uuden soittotilanteen järjestäminen

Vuorovaikutus *prima vista* -soiton opettajan kanssa johti uuden kokeilevemmän soittotilanteen järjestämiseen toukokuussa, juuri ennen lukukauden loppua. Olimme käyneet aiemmin keväällä paljon keskustelua *prima vista* -soitosta ja halusimme katsoa, millaisia seikkoja tulisi näkyviin, kun soittajat soittaisivat yksin samaa teosta.

Opettaja piti soittotilanteen suunnittelussa tärkeänä sitä, että soitettava kappale olisi vaikeustasoltaan sopiva. Itse soittotilanne ei saisi muodostua nuorimmille soittajille ylivoimaiseksi. Opettajalla olikin tärkeä merkitys sekä soittotilanteen suunnittelussa että tilanteiden läpiviennissä ja tulkinnassa.

Omasta näkökulmastani oli tärkeää, että soittotilanne olisi mahdollisimman epämuodollinen. Vierastin ajatusta kokeilusta, jossa tutkija esittää asiansa vakavana ja mittaa soiton piirteitä sekuntikellon ja metronomin kanssa. Pidin kokeilua pikemminkin leikkinä: mitä luontevammin soittajat tulisivat siihen mukaan,

sitä helpommin saisimme heistä tietoa. Tavoitteena oli siis vapaamuotoinen soitto-tilanne ja keskusteleva ilmapiiri.

Koska uusi soitto-tilanne syntyi opetuksen seuraamisen tuloksena ja jatkona prosessille, joka oli syntynyt edellisistä tilanteista, soittajat olivat erilaisessa asemassa suhteessa videointiin ja siihen, olinko itse tutustunut heihin. Nuoret soittajat olivat jo kevään aikana tottuneet videointiin ja olin tavannut heitä säännöllisesti viikottain. Aikuiset eivät olleet harjoitelleet videointia ja olin tavannut heistä vain yhden. Kaksi heistä tapasin ensimmäistä kertaa soitto-tilanteessa. Opettaja oli puolestaan kaikille tuttu, hän oli opettanut kaikkia muita paitsi yhtä aikuisista, nimittäin ammattisäestäjää. Kaikki olivat myös aiemmin soittaneet pianoa, jota soitto-tilanteessa käytettiin.

Uuteen soitto-tilanteeseen osallistui kahdeksan soittajaa. Nuorisokoulutuksesta olivat mukana *Sakari* (14 v), *Jan* (15 v), *Oiva* (15 v), *Ilkka* (17 v) ja *Lauri* (17 v). Solistiselta osastolta mukana olivat: *Annika* (23 v) ja *Tuomas* (26 v). Lisäksi mukana oli suomalaisessa musiikkielämässä toimiva ammattisäestäjä *Pentti* (37 v). (Nimet on muutettu.)

Kokeilu toteutettiin kevään viimeisillä prima vista -tunneilla (4.5. ja 11.5. 1996) Sibelius-Akatemian tiloissa ja se hyödynnettiin osana opetusta. Kokeilu-tilanteessa poikettiin prima vista -tunnin käytännöstä kahdella tavalla. Kun tavallisesti soitto-tunneilla soitettiin nelikätisesti, sen sijaan soitettiinkin nyt yksin. Yhden tai korkeintaan kahden soitto-kerran sijasta prima vista -soitto laajennettiin useammaksi (korkeintaan viideksi) peräkkäiseksi soitto-kerraksi. Kokeilu suunniteltiin yhdessä prima vista -opettajan kanssa. Opettaja valitsi soittajille sopivan tehtävän. Kokeluun osallistuneiden soittajien soitto tallennettiin videonauhalle ja sitä seurannut keskustelu äänitettiin erikseen c-kasetille. Soittovuorot oli suunniteltu siten, että samantasoiset soittajat soittivat peräkkäin ja katselivat sitten soittamistaan videonauhalla yhdessä niin, että opettajakin oli mukana. Kokeilun tuloksena keräsin siis kaksi aineistoa: videoidun soittoaineiston, jossa yhteensä kahdeksan soittajaa soittaa yksitellen samaa teosta toistuvasti, sekä keskusteluaineiston, jossa soitto-tilannetta analysoidaan eri tavoin. Keskustelussa on mukana aina kaksi soittajaa kerrallaan, sekä opettaja ja minä, paitsi ammattisäestäjän osalta, joka puhui yksin.

Kokeilu oli luonteeltaan hiukan mukailtu prima vista -soittotunti, jossa pyrittiin tietoisemmin käsittelemään kunkin soittajan tapaa soittaa prima vista ja ilmaisemaan käsityksiä siitä. Tilannetta oli muutettu sen verran, että kaikki soittivat samaa tehtävää ja soittaminen ei tapahtunut nelikätisesti vaan yksin. Kokeilun muotoutumiseen vaikuttivat olennaisesti prima vista -soiton opettajan kanssa aiemmin käydyt intensiiviset keskustelut. Purimme sanoiksi prima vista -soittoon ja nuotinluvun ajatteluun liittyviä kysymyksiä keskustelemalla niistä. Kun tein havaintoja prima vista -soittotunneilla, prima vista -soiton opettaja pyrki jatkuvasti nostamaan esiin seikkoja, joita hän piti tärkeinä prima vista -soittami-

sen kannalta. Myös arvioidessaan oppilaidensa soittoa kokeilutilanteessa ja sen jälkeen, hän toi samalla oman näkökulmansa siihen prosessiin, jota itse kävin aineistoni kanssa.

Paikka, jossa kokeilu tapahtui, oli prima vista -soiton opetukseen käytetty luokka. Myös ammattisäestäjälle paikka ja tuo kyseinen piano olivat tuttuja. Kukin soittaja odotti kuuloetäisyyden päässä luokasta ja saapui luokkaan yksin. Kun soittaja astui pianon ääreen, hän sai soitettavakseen Vittorio Rietin *Elegian*. Kuukaan ei etukäteen tuntenut soitettavaa teosta.

Soittaja sai soittaa teoksen viisi kertaa peräkkäin. Ohjeiden antaminen tapahtui siten, että opettaja kertoi, mihin pyrittiin. Hän puhui vapaasti, eikä siis antanut ohjeita samoin sanoin. Ohjeiden sisältö oli seuraava: *”Tässä on sinulle soitettava kappale. Sano, jos se on ennestään tuttu. Saat soittaa sen viisi kertaa peräkkäin. Kun kappale on soitettu viidesti, voimme yhdessä katsoa soittoasi videonauhalta ja sitten saat sanoa, mitä ajattelit siitä. Voit vähän aikaa silmäillä sitä ennen soittamista.”*

Ohjeisiin ei sisältynyt viitteitä siitä, kuinka kauan teosta sai katsoa etukäteen, saiko sitä lukea soitto kertojen välissä, tai millä tavoin yleisesti ottaen piti soittaa. Aivan nuorimpia soittajia, Sakaria, Jania ja Oivaa opettaja neuvoi yksityiskohtaisemmin sanomalla: *”Soitat sen ensin jollain tavalla ja sitten uudelleen, jolloin se pikkubiljaa paranee.”* Nuorimmat saivat myös kuulla, ettei kappaleen tarvinnut heti kuulostaa täydelliseltä.

Tavoitteena oli, että kaikki soitto kerrat soitettaisiin suhteellisen pian toisensa perään. Toivoimme, että mahdollisimman paljon siitä, mitä soittajan mielessä tapahtui, tulisi näkyviin soittamisen kautta eri soitto kerroilla. Prima vista -soiton luonteeseen kuitenkin kuuluu, että soittaja saa hiukan etukäteen silmäillä soitettavaa tekstiä. Koska halusimme pitää itse soitto tilanteen mahdollisimman samankaltaisena kuin sen, mihin soittajat olivat prima vista -soittotunnilla totuneet, emme rajoittaneet silmäilyaikaa tiettyyn sekuntimäärään. Soittaja sai aloittaa sitten, kun tunsii olevansa siihen valmis. Etukäteissilmäilyn ei kuitenkaan annettu venyä loputtomasti, sillä tarkoituksena ei ollut se, että soittaja olisi ensin opetellut teoksen nuoteista ja soittanut sen vasta sitten.

Prima vista -soiton valmistautumisvaiheeseen kuuluu teoksen silmäilyn ohella myös sopivan tempon löytäminen ennen soiton aloittamista. Vapaamuotoinen alkutilanne pyrki takaamaan sen, että nuorimmatkin soittajat ehtivät valita itselleen sopivan tempon ilman pelkoa siitä, että silmäilyyn sallittu aika ylittyy. Myöskään soitto kertojen välissä tapahtuvaa silmäilyä ei varsinaisesti rajoitettu, mutta siinäkin pidettiin kiinni minuutin aikarajasta.

Viiden soitto kerran tavoite tarkoitti tutkimukseni kannaltani vain sitä, että halusin soittajien soittavan useammin kuin kerran nähdäkseni, mitä tapahtuu ja miten soittaen ilmaistu käsitys teoksesta muuttuu. Tällainen järjestely on soittajien kannalta mahdollinen tavallisessakin elämässä, joskaan he eivät yleensä vain

soita uutta teosta läpi, vaan alkavat harjoitella sitä eri kohdista. Koska joidenkin soittajien kohdalla tuntui siltä, että käsitys kappaleesta vakiintui jo ennen kuin viisi kertaa oli soitettu, viittä soitto kertaa ei kaikkien kohdalla edes tarvittu. Niinpä annoin soittajien muutaman kerran jälkeen itse päättää soitto kertojensa määrän. Tuloksena oli, että nuoret soittajat soittivat sen viisi kertaa, nuoret aikuiset neljästi ja ammattisäestäjä kahdesti. Nuorista soittajista Ilkka ja Lauri tosin innostuivat kokeilemaan hovin vuoksi vielä keskustelun jälkeenkin, miten kappale nyt sujui.

Soittotilanne eteni siten, että soiton päätyttyä soittajaa ystävällisesti kiitettiin ja sen jälkeen alettiin keskustella. Keskusteluun liittyi videonauhan katsominen samassa luokassa. Katsomiseen käytetty aika riippui soitto tuntien sallimista rajoituksista. Kahdeksasta soittajasta kaksi ei lainkaan nähnyt suoritustaan. Koska Sakari joutui soittamaan eri päivänä kuin muut, hänellä ei ollut mahdollisuutta videon katseluun. Pentti puolestaan innostui keskustelemaan niin vuolaasti, että nauhan katsominen unohtui tykkäänään.

3.3.4 *Soitettava teos*

Soitettavan tehtävän piti täyttää tiettyjä vaatimuksia. Ensimmäinen vaatimus oli, että soittajat (ammattisäestäjää lukuun ottamatta) eivät selviydy siitä rutiininomaisesti. Se ei saanut olla nuorimmille soittajille teknisesti ylivoimainen eikä aikuisille liian helppo lukutehtävä. Lisäksi sävellyksen tuli olla sopivan lyhyt, musiikillisesti koherentti, soittajille tuntematon ja mielellään jollain tavalla tavallisuudesta poikkeava. Soittajille ei saisi heti aluksi syntyä vaikutelmaa: ”Ai, tähän on tämä kappale”. Prima vista -soiton opettaja valitsi tehtäväksi Vittorio Rietin *Elegian* (1934) (ks. nuottiesimerkit). (Alkuperäinen nuottikuva Agay 1971).

Elegia ei edusta klassis-romanttista tyyliä. Se vaatii soittajaa hylkäämään totuttuja malleja ja muodostamaan käsityksen juuri tälle sävellykselle ominaisesta ”käsitteistöä”. Näin ollen tutut soitto kuviot ja -liikkeet joutuvat joissakin kohdissa koetukselle. Jälkiromantiikan, impressionismin ja uusklassismin välimaastoon sijoittuva Vittorio Rietin musiikillinen tyyli muistuttaa Shostakovitsin ja Bartókin tyyliä. Rietin musiikki iskuttuu iskuyksikön mukaan siten, että pulssi on kuultavissa. Musiikkia voidaan luonnehtia myös lineaariseksi (melodiseksi), rytmisesti selkeäksi, mahdollisesti kolmisointupohjaiseksi, vapaatonaaliseksi, kertauksia sisältäväksi ja lievästi dissonoivaksi.

Elegian keskeisin ominaispiirre on harmoninen väri. Se sisältää enimmäkseen terssisuhteista kolmisointuharmoniaa, kvartti- ja kvarttitritonussointuja, duurimollisointuja ja mollisuurseptimisointuja. Melodia, jolle teos rakentuu, on

perinteisempiin tyyliin verrattuna vaikea siksi, että se on usein soinnutettu sävelillä, jotka eivät kuulu melodiaan itseensä.

Elegian harmoninen maailma on perinteiseen pianonsoiton opetusohjelmaan tottuneelle soittajalle outo. Sointujen asettelu ei noudata sitä sormituntumaa, mihin oletan opiskeluvaiheessa olevien soittajien tottuneen. Esimerkiksi tahdeissa 5–7 soittaja kohtaa merkillisen kvartti- ja kvarttitritonussoinnuista muodostuvan sointusekvenssin, jossa kädet on mukautettava poimimaan *as* ja *a* tai *b* ja *b* samaan sointuun, samalla kun sointujen tuntumaa kädessä hajottaa pidätyksen kaltaisten sävelten purkautuminen. Oletan, että harmonisesti tutuin jakso on jälkiromanttiselta kuulostava jakso tahdista 20 teoksen loppuun.

Teoksen rytminkäsittely kiinnittää jo heti aluksi huomiota siksi, että melodia alkaa iskuttomalta tahtiosalta ja tahdin viimeinen kahdeksasosa on sidottu tahtiviivan yli seuraavan tahdin aloittavaan kuudestoistaosaan. Tällainen tahtiviivojen yli jatkuva melodinen sitominen on sävellyksessä myöhemminkin yleistä. Tällöin melodian ja säestyksen välille muodostuu rytmistä itsenäisyyttä. Lisäksi tahdissa 10 poiketaan kokonaan hetkeksi neljäsosasykkeestä ($3/4+1/16$). Nämä piirteet vaativat soittajilta tietyn totutteluajan tai kokemusta tämän tyyppisistä ratkaisuksista.

Kokonaisuudoltaan *Elegia* jäsenyyt selkeästi. Siinä on selvät jaksot tai taitteet (tahdit 1–7, 8–16, 17–27) ja teoksen alussa esiintyvää sävelaihetta toistetaan ja muunnellaan. Lukemiseen liittyvän ryhmittelyn kannalta on huomionarvoista, että teos sisältää paljon kromaattisia merkkejä ja tahtilajin vaihdoksia. Nopeimpien kulkujen kanssa yhtä aikaa ei ole sijoitettu paljoakaan muuta vaativaa tekstuuria, mikä on omiaan helpottamaan lukemista. Myöskään tahtilajin vaihdokset eivät riko neljäsosasykettä muualla kuin tahdissa 10. Yleisesti ottaen teoksen kirjoitusasu on selvä: sekä yksittäiset tahdit että laajemmat musiikilliset seikat, kuten säkeet ja taitteet, ovat helposti hahmotettavissa tekstistä.

3.4 TIEDON HANKIMISEEN JA ANALYSOINTIIN LIITTYVÄÄ POHDINTAA

Vuorovaikutus tutkittavien soittajien kanssa johti siihen, että he omalta osaltaan vaikuttivat tutkimuksessa saadun tiedon luonteeseen. Varsinainen anti prima vista -soittotuntien seuraamisessa ei kuitenkaan ollut vain se, mitä keskusteltiin vaan se, mitä tunneilla tehtiin. Keskustelut jäivät taustalle, mutta ne helpottivat kokonais kuvan muodostamista. Kevään aikana keräämäni tutkimusaineisto olisi antanut mahdollisuuksia monenlaisiin analyyseihin ja näkökulmiin. Mietinkin, millä tavoin analyysi kannattaisi tehdä, jottei se oli ylivoimaisen työläs, mutta antaisi kuitenkin monipuolista tietoa prima vista -ilmiöstä.

Periaatteessa soittotunti voitaisiin kirjata videonauhalla ylös kaikkine taukoineen, soitettuine äänineen ja puheenparsineen. Aloin kuitenkin kuvata toimintaa ja puhetta sanallisesti, koska sillä tavoin oli helpointa päästä alkuun. Koska pääasiassa vain opettaja puhui soittotunneilla, aloin kuvata sitä, mitä hän puhui ja mitä hän teki. Jätin aluksi oppilaat taustalle. Opettajan puhe ja toiminta osoit-tautuikin mielekkääksi kuvailemisen kohteeksi ja sain siitä hyödyllistä tietoa.

Tutkimukseni kannalta oli tärkeää saada mahdollisimman monipuolinen käsitys siitä käytännöstä, joka prima vista on pianistien kokemana. Tärkeäksi kysymykseksi nousi se, miten soittajien kokemuksissa ilmenevät prima vista -soittamista koskevat merkitykset saadaan näkyviin ja sitä kautta tutkimuksen koh-teiksi ja miten alunperin sanaton tieto voidaan ilmaista, kuvailla ja kategori-soida, sillä nämä kaikki edellyttävät jonkinlaista kielellistämistä.

Musiikkipsykologisessa kirjallisuudessa on runsaasti esimerkkejä soiton ana-lyysitavoista. Nuotintutkimuksissa soittamista on analysoitu lähinnä erilaisten virheanalyysien avulla. Tämä on mielestäni kaikkein helpoin tapa lähestyä soit-tamista, sillä virheiden poimiminen on huomattavasti yksiselitteisempää kuin vaikkapa ilmaisevien piirteiden kartoittaminen. Virhe soittamisessa on kuiten-kin moninaisempi seikka kuin yleensä tullaan ajatelleeksi. On selvää, että aloit-telijat tekevät paljon virheitä. Myöhemmin virheiden funktio kuitenkin muut-tuu ja tietynlaiset virheet saattavat merkitä jopa sitä, että soittaja ajattelee ”ke-hittyneemmin”. Esimerkiksi prima vista -soittaja saattaa soittaa väärin siksi, et-tei hän lue jotakin kohtaa nuotti nuotilta vaan pitempänä sekvenssinä, jolloin hän saattaa kadottaa jonkin yksittäisen sävelen tarkan sijainnin.

Soittamista on tutkittu ja analysoitu runsaasti erityisesti rytmien ja mikro-ajallisten muutosten osalta (ks. esim. Bengtsson & Gabrielson 1980, Gabrielson 1974, 1982, 1987a, 1987b, Johnson 1996, Clarke 1982, 1985, 1988, Kurke-la 1991). Koska lähtökohtana tutkimuksessani oli kuitenkin ankarassa mielessä laadullinen tutkimusote, jossa ilmiöitä käsitteellistetään ilman valmiita tutkimus-menetelmiä, en pyrkinyt etsimään sopivaa analyysitapaa jo olemassaolevien me-netelmien joukosta.

Tässä tutkimuksessa soittoaineiston analyysi perustuu Moustakasin (1994) fenomenologiseen ”menetelmään”, joka antaa tilaa juuri tähän tutkimukseen sopivan erityisen tutkimusmenetelmän kehittämiseksi. Moustakasin mukaan ihmisellä on kaksi erilaista ymmärtämisen tapaa: jokapäiväinen ymmärtäminen (luonnollinen asenne) ja epookkiprosessi. Epookkiprosessi tarkoittaa *huolellista* katsomista, jossa siirretään syrjään jokapäiväisiä, itsestään selviä tietämisen ta-poja, ja vähitellen nähdään syvemmälle ilmiöön. Tämä tapahtuu prosessina, jossa tutkija sekä jatkuvasti kuvailee sitä, mitä hän näkee aineistostaan, että jatkuvasti tutkii sitä, mitä on kuvaillut ja miten on kuvaillut. Aineiston kuvailemisen aika-na tutkija jättää taustalle kaiken sen, mikä ei ole sillä hetkellä välittömästi hänen tietoisessa kokemuksessaan. Jokainen katsomiskerta avaa uutta tietoisuutta, joka

liittyy entiseen tietoisuuteen, uusia näkökulmia, jotka liittyvät toisiinsa. Näin ilmiö alkaa hahmottua uudella tavalla. (Moustakas 1994,93.)

Tutkimusprosessi tarkentaa käsitystä tutkittavasta ilmiöstä:

”The whole process of reducing toward what is texturally meaningful and essential in its phenomenal and experimental components depends on component and clear reflectiveness, on an ability to attend, recognize, and describe with clarity. Reflection becomes more exact and fuller with continuing attention and perception, with continued looking, with the adding of new perspectives. Reflection becomes more exact through corrections that more completely and accurately present what appears before us. Things become clearer as they are considered again and again. Illusion is undone through correction, through approaching something from a different vantage point, or with a different sense or meaning. Some new dimension becomes thematic and thus alters the perception of what has previously appeared.” (Moustakas 1994, 93–94.)

Musiikillisten tilanteiden ymmärtäminen perustui tässä tutkimuksessa omaan kokemukseeni, jokapäiväiseen ymmärtämiseen. Siitä en missään vaiheessa pyrkinyt luopumaan. Epookkiprosessi koski niitä etukäteisoletuksia ja teoreettisia näkemyksiä, joihin olin kasvanut kiinni aiemmissa tutkimusprosesseissani suhteessa prima vistan käsitteellistämiseen. Niistä yritin päästä eroon. Eroon pääseminen tapahtui palaamalla konkreettiseen, sanattomaan prima vista -soittamisen kokemukseen sekä pyrkimällä pääsemään prima vista -kokemuksen ytimeen kuvailemalla sitä eri näkökulmista yhä uudestaan. Sanattoman sanallistamisesta tuli yksi prosessin tärkeä vaihe, sillä sopivat sanallistamisen tavat askaruttivat minua pitkään.

Tutkimuksen kuluessa käsitykseni prima vista -ilmiöstä muuttui. Tutkimuksen prosessiluonne sai suuren merkityksen. Minua johdatteli eteenpäin ajatus, jonka mukaan laadullisessa tutkimuksessa kaiken kerätyn ja raportoidun tiedon tulee olla sisäisesti ristiriidatonta ja tutkijan esittämän kokonaisnäkemysten ilmiöstä täytyy päteä sen jokaisessa yksityiskohdassa. Ennen kuin oli mahdollista päästä tällaiseen kokonaisnäkemykseen, tarvittiin pitkäaikainen prosessi aineiston parissa. Jälkikäteen voin erottaa suhteesta aineistoon erilaisia ”kerroksia”, jotka kukin omalla tavallaan vaikuttivat tutkimusprosessiin ja saamani tiedon luonteeseen:

1. Tilanne, jossa prima vista ilmenee tutkijalle.

Sain kosketuksen elävään tilanteeseen seuraamalla prima vista -soiton opetusta sekä erityisesti soittajien yksilöllisiä soittoprosesseja Elegian parissa. Pianistien soittotunnit olivat tilanteita, joissa prima vista luonnostaan ilmenee.



2. Kokemukseni elävästä tilanteesta sekä tilanteessa kuvattu videotallenne.

Käsitykseni elävästä tilanteesta syntyi omien kokemusteni kautta. Dokumentoin ne videonauhoille ja tein muistiinpanoja heti tapahtumien jälkeen jotta saatoin palauttaa mieleen alkuperäiset tilanteet.



3. Rekonstruktio tilanteesta.

Varsinainen ”tutkiminen” merkitsi oman muusikon kokemukseni perusteella tapahtuvaa analyysia dokumentoiduista tilanteista, joista soittoprosessit Elegian parissa nousivat pääasiaksi. Analyysi tapahtui kuvailemalla. Kuvaileminen tuotti soiton analyysin ja sanallisen tekstin yhdistelmän, jota kuvaan luvussa 4. Tuon kuvauksen perustana olivat sekä alkuperäistä koettua tilannetta koskevat muistikuvani että toistuvat ”uudet” kokemukseni tallennetusta tilanteesta. Toistuvat uudet kokemukset tarkoittavat tässä videonauhan katsomista ja kuuntelemista ja sen ”päälle soittamista” yhä uudelleen ja uudelleen, sekä prosessia, joka syntyi tuon jatkuvan katsomisen ja kuvaamisen kautta (Moustakas: epookkiprosessi). Oman ongelmansa muodosti se, mitä merkitsin muistiin. Täydellistä kuvausta oli mahdotonta saada aikaan.



4. Muuttuva rekonstruktio ja uudet jäsennykset.

Rekonstruktio oli elävä ja muuttuva, joten soiton analyysi ja kuvaus täydentyivät ja tarkentuivat jatkuvasti. Rekonstruktio prosessi tuotti myös uusia jäsennyksiä. Lopulta syntyi teemoittelu, joka artikuloi olenmaisilta tuntuvat piirteet aineistostani. Kuvaan sitä luvussa 5.



5. Teemoittelun syveneminen.

Uuden tason teemoittelu täydentyi ja muuttui. Aineistolähtöisesti syntynyt kokonaiskuva tuntui asettuvan sopivasti ”paikoilleen” ja hahmottui kokemuksellisesti laajempiin yhteyksiin. Etsin näille yhteyksille vasta-kaikua kirjallisuudesta ja kirjoitin näin syntyneen uuden kokonaisuuden luvuksi 6.

3.5 AINEISTON ANALYYSI

3.5.1 *Soittotuntiaineisto*

Soittotunneilta kerätty aineisto hahmottui suhteellisen helposti kokonaisuudeksi. Keräsin yhteen soittotunneilla tekemäni muistiinpanot. Litteroin nauhat puheen osalta ja merkitsin ylös soittamista koskevat kohdat. Näin syntyi pääasiassa opettajan puheesta ja soittajien toiminnan kuvauksesta koostuvia luetteloita, joista saatoin seurata soittotunnin tapahtumia ja seikkoja, joihin opettaja kiinnitti huomiota.

Opettajan puheilmaisu soittotunneilla koostui sanallisista ilmauksista, jotka eivät ole puhetta siinä merkityksessä, että sitä kannattaisi analysoida erillisenä puheena. Puheen tavat liittyivät aina kiinteästi toimintaan. Elepuheeksi nimeämäni puhetapa näytti olevan hallitseva ja muut puhetavat selvästi erottuivat siitä.

Jaon kaikki puheen ilmaiset kategorioiksi sisällön perusteella. Niitä tuli 54. Tämän jälkeen erotin prima vista -soittamisessa tavoiteltuja piirteitä koskevat luokat erikseen. Niitä tuli yhteensä 12–17 lukutavasta riippuen. Opettajan ilmaiset koskivat esimerkiksi edellä olemista soitettavasta kohdasta, sävellajin tunnistamista, nopeammin–hitaammin soittamista, tempon valitsemista, tempossa pysymistä, vääriä säveliä ja niin edelleen. Tämän jälkeen huomasin, että viimeksi mainituista luokista muutamat koskivat laajasti ottaen samaa asiaa, opettajan tiettyä päämäärää. Niputin kategorioita yhteen ja näitä uusia nippuja tuli kaikkiaan neljä. Tämän jälkeen piirsin analyysistä ensimmäisen kokonaiskuvan kuvion muotoon (kuvio 1). Myöhemmin analyysin kuluessa täydensin tuota kuviota (kuvio 2).

3.5.2 *Soittotilanteeseen liittyvä keskusteluaineisto*

Kevään viimeisillä soittotunneilla järjestetty kokeilu sisälsi kunkin soittajan soittoprosessit Elegian parissa sekä nauhojen katsomista koskevat keskustelut. Nauhoitin soittotilanteet videonauhoille ja koko tilanteen alusta loppuun ääninauhalle. Litteroin ääninauhalta keskusteluja koskevat osuudet kronologisesti eteneväksi kokonaisuudeksi.

Jaoin tuon kokonaisuuden toisistaan erottuviksi palasiksi, joissa kukin keskustelutilanne muodostaa oman kokonaisuutensa. Nauhalla keskustelijat vaihtuvat aina uusiin, sillä soittajat tulivat soittotilanteeseen yksitellen ja keskustelivat soittamisesta soittotilanteen jälkeen, minkä jälkeen alkoi taas uusi soittoti-

lanne. Merkitsin toisistaan erottuviin keskusteluihin vielä erityisen mielenkiintoiset keskustelut tai niiden osat.

Jaottelin mielenkiintoisten keskustelujen aihepiirit marginaaleihin. Yhdistelin erillisen keskusteluversion, jossa samaa aihetta koskevat palaset sijaitsivat peräkkäin.

Kirjasin ylös myös soittotilanteiden puheosuudet (valmistautumisen ja soitto kertojen välissä esiintyvän puheen) sekä muut kuin tilanteeseen liittyvät tapahtumat.

Liitin myöhemmin tähän keskusteluaineistoon muistiinpanot Annikan ja Tuomaksen kanssa käydyistä keskusteluista, joita kävimme analyysiprosessin loppuvaiheessa. Olin tehnyt heitä varten valmiita kysymyksiä ja kirjasin keskustelun aikana ylös heidän vastauksiaan.

3.5.3 Soittoaineiston analyysi vaiheittain

Soittoprosessien analyysi vei paljon aikaa. Osittain tämä johtui siitä, että jouduin koko ajan kehrittelemään analyysitapaani sitä mukaa, kun jokin puoli aineistosta alkoi hahmottua. Aineiston analyysin vaiheet, joita tässä kuvaan, eivät olleet näin selvärajaisia, vaan osuivat välillä päällekkäin tai johtivat toisiinsa.

1. Alkuvaihe.

Olen kerännyt aineiston, josta en vielä hahmota juuri mitään. Yritys kuvata sitä sanallisesti on riittämätön ja epätarkka. Soiton piirteissä on yhtäläisyyksiä ja eroja mutta mitään systemaattisuutta ei löydy. Jatkan katsomista. Vähitellen yksityiskohdat alkavat ”pysyä paikoillaan” ja huomaan uudestaan samoja asioita (”tuossa kohdassa tuo soittaa aina näin, tämä taas noin”). Vähitellen syntyy jo yleisvaikutelmia (”nuoret ovat jäykkiä ja ponnistelevat, aikuiset taas vapautuneempia ja musisoivat”). Tässä vaiheessa epäilen, onko laadullisen lähestymistavan opiskelu järkevää.

2. Käsitelyvaihe.

Työläs vaihe, jossa merkitsen tempon muutokset ja virheet sekä ilmaisulliset piirteet käsityönä nuotteihin. Helppoja puolia tässä vaiheessa ovat neutraalius ja analyysin yksiselitteisyys. Katson aineistoa yhdestä näkökulmasta kerrallaan. Näkökulmina ovat aika, virheet ja ilmaisuun viittaavat piirteet.

Aluksi lasken kaikista soittokerroista metromilukemat tahti tahdilta käsin. Huomaan soittajien ja soitto kertojen välillä sekä soitto kertojen sisällä suuria eroja ajallisessa etenemisessä. Hämmästyn huomattavasti, kuinka vapaasti aikuiset soittajat käyttävät aikaa. Mikroajan käsite hahmottuu uudella tavalla. Huomaan ol-

leeni liikaa kiinni nuottikuvassa. Havaitseen, että soiton mikroajallinen elävyys on kokeneilla soittajilla niin vaihtelevaa, että joistakin tahdeista on mahdotonta saada tarkkaa metronomilukemaa.

Aineistosta syntyy ajallisen analyysin kautta ensimmäinen kokonaiskäsitys. Hahmottuu kaksi selvästi erilaista ”pulssia”: musiikin mukaan vapaasti sykkivä pulssi ja mekaaninen, ulkoa ohjattu pulssi. Edellinen näyttää aikuisten ja jälkimmäinen nuorten soiton ominaisuudelta.

Alan seuraavaksi kiinnittää huomiota soittajien tekemiin virheisiin ja merkitä niitä systemaattisesti nuotteihin. Virheitä näyttää tulevan tiettyihin kohtiin teosta. Aikuiset eivät tee juuri lainkaan virheitä. Nuorilla näkyy erilaisia tapoja toimia vaikeissa kohdissa. Virheet ja ajallinen eteneminen näyttävät liittyvän toisiinsa. Vaikeassa paikassa soitto hidastuu tai pysähtyy kokonaan tai soittaja jättää soittamatta suurimman osan nuoteista.

Alan tämän jälkeen merkitä nuotteihin ilmaisuun viittaavia piirteitä. Vasta nyt huomaan, että myös nuoret soittajat pyrkivät musiikilliseen ilmaisuun, mutta he näyttävät ilmaisevan eri suuruusluokan asioita kuin aikuiset.

Käsityövaiheen ansiosta minulle syntyy konkreettinen suhde aineistoon sen piirteiden kautta. Tämän vaiheen lopussa tunnistan eri soittajien soittokerrat ja alan nähdä yksittäisissä soittajissa erilaisia puolia.

3. Tarkan kuvaamisen vaihe.

Alan kaivata havainnoilleni ulkopuolista tukea. Teetän soittokerroista sonogrammeja ja kokoan muusikkoraadin kuuntelemaan soittokertoja. Huomaan, että graafinen kuva etäännyttää minut omasta kokemuksestani, mutta vanhasta tottumuksesta luotan ulkoiseen luotettavuuden kriteeriin. Tarjoan raadille itse kehittelemäni valmiin lomakkeen soiton piirteiden rastittamista varten. Huomaan, että lomake on puutteellinen ja tilanne liian kompleksinen, jotta lomakkeen määreet kuvaisivat sitä. Kokoan kuitenkin taulukon raadin arvioista.

4. Tasoajatteluvaihe.

Yritän saada aineistosta kokonaiskuva. En pysty näkemään kokonaisuutta muuten kuin lineaarisena kehitysjakumona. Kuvailen soittajia sillä perusteella, millä ”tasoilla” he prima vista -soitossa ovat. Yksi soittajista, Annika, ei mahdu tähän jatkumoon. On kiusaus jättää hänet ulkopuolelle, mutta en kuitenkaan voi tehdä sitä.

5. Syventävä vaihe.

Pohdin omia etukäteisoletuksiani ihmiskäsityksestä, tiedonkäsityksestä ja oppimiskäsityksestä. Havahdun huomaamaan, että olen kiinni rajoittuneissa ajattelutavoissa, en pysty näkemään ”vapaasti”. Alan pohtia tapaan nähdä ja tapaa, jolla haluaisin nähdä. Oivallan, etten voi pilkkoa ihmisten ominaisuuksia osiin,

vaan minun on pidettävä soiton piirteet kiinni ihmisissä, joita kuvaan. Oivallan, että musiikkiteosta koskeva käsityksenmuodostus on periaatteessa loputon prosessi. Luovun sonogrammeista, raadin mielipiteistä ja ”tasoista” ja palaan uudestaan omaan tapaani kuvata soittamista. Alan uudestaan katsoa videomauhoja ja soittaa niiden ”päälle”.

6. Kokonaiskuvan syntyminen.

Kokonaiskuva alkaa syntyä soittajien päämääriä pohtivan vaiheen kautta. Alan kuvailla soittajien prosesseja suhteessa musiikkiin. Kuvailen yksittäisten soittajien ”polkuja” teoksen parissa. Nuoret ja aikuiset erottuvat nyt selvästi toisistaan siinä, että heillä näyttää olevan erilainen päämäärä soittamisessaan. Pohdin hartaasti Annikan prosessia. Sormia soittavan laitteen ja Katarina Nummen (1993) ajatusten avulla saan sen lopulta hahmottumaan mielekkäästi. Annikan kautta tulee esille uusi ulottuvuus: sormituntuman merkitys yhteyden luomisessa musiikkiin. Alan uudella tavalla pohtia mielen ja kehon suhdetta. Tulen tietoiseksi omasta soittamisen kokemuksestani, jossa käteni ”ajattelevat” musiikkia. Vaikka olen koko ajan ”tiennyt” sormituntuman merkityksen, en ole tiedostanut sitä yhtä selvästi kuin nyt.

7. Kokonaiskuvan syventyminen.

Vähitellen fenomenologinen tapa ajatella vakuuttaa minut. Se muuttuu eläväksi maailman jäsentämisen tavaksi ja näen soittajat ja itseni suhteessa maailmaan toisin kuin ennen. Tapani tehdä tutkimusta saa nimityksiä Moustakasin fenomenologisen menetelmän kautta ja soittamisen kehollisuus hahmottuu Merleau-Pontyn kehofenomenologiaa myötäillen aikaisempaa käsitettävämmäksi kokonaisuudeksi. Hylkään lopullisesti monia aiemmin omaksumiani teoreettisia käsitteitä ja termejä. Alan luottaa omaan tapaani hahmottaa prima vista -ilmiötä ja kirjoitan siitä. Opettelen myös uutta kirjoittamisen tapaa, minä-muotoa ja valmiiden termien auki purkamista.

3.6 TERMINOLOGIASTA

Ei ole yhdentekevää, millaisin termein muusikoiden kokemuksia musiikillisista ilmiöistä luonnehditaan tutkimusraporteissa. Jos musiikkipsykologisiin ilmiöihin tartutaan termeillä, joista lukija voi kokemuksellisesti tunnistaa musiikin ole-massaolon, tutkimus voi olla hyödyksi myös muusikoille. Juuri käytetyistä termeistä syntyy lukijalle laajempi näkökulma, maisema, josta käsin hän joko tunnistaa kuvailtavan asian tai kokee sen vieraana. Niinpä syntyy aivan erilainen vaikutelma jos kirjoitan: ”koehenkilö prosessoii nuottikuvan musiikillista infor-

maatiota”, kuin jos kirjoitan, että ”soittaja katsoi nuottikuvan läpi musiikkiin”. Riippuu lukijasta kumpi tapa on tunnistettavampi. Kumpikin edellyttää asiantuntemusta, vaikkakin aivan eri aloilta. Miksi musiikillinen asiantuntemus olisi tässä yhteydessä vähempiarvoista?

Musiikillisten ilmiöiden tutkiminen muusikon näkökulmasta johti tässä tutkimuksessa etsimään uusia termejä ja hylkäämään toisia. En voinut hyödyntää monia aikaisemmin käyttämiäni sinänsä hyviä ja päteviä termejä, koska ne eivät enää vastanneet sitä kokemusta, joka minulle aineiston kautta prima vista -soittamisesta vähitellen syntyi. Näitä termejä olivat muun muassa: *analogiamekanismi, apperseptio, auditiivinen, automaatio, musiikillinen ajattelu, musiikillinen käsitejärjestelmä, metakognitio, ongelma-avaruus, osataito, osaprosessi, operaatio, orientaatio, ratkaisumalli, resurssi, strategia, strukturointi, produktio, prosessointi ja visuaalinen*.

Tutkimusprosessin kuluessa tulin aiempaa tietoisemmaksi sanojen ja niihin sisältyvien ajattelutapojen yhteydestä. Aloin etsiä sanoja, jotka eivät liittäisi ihmisen toimintaa koneen toimintaan (kuten esimerkiksi: prosessointi), jotka eivät kuulostaisi liian virtaviivaisilta ja kylmiltä (kuten esimerkiksi: ongelma-avaruus tai strategia), termejä, jotka kuvaisivat soittamisen kokemusta, josta on tunnistettavissa musiikin läsnäolo. Tämän etsinnän tuloksena prima vista -ilmiön kuvaamisen tapa ja sen painopiste muuttuivat. Tilalle tulivat ne ilmaukset, joilla tässä tutkimusraportissa kuvaan soittajan kokemusta uudesta musiikkiteoksesta suhteessa olemisen ja musiikillisen sisällön perusteella. Käytän muun muassa sanoja: *soittajan valmistautuminen selaillemalla, uppoutumalla tai sormin silmäillen, teoksen kohtien toistamalla habmottaminen, soittamisen ennakoiva bidastaminen, soittajan kokemuksellinen aika, opettajan elepuhe, nuorten soittajien prima vista -soittokäsiala, musiikin läpieläminen, musiikin läpisoittaminen, moniaistinen katsominen, teoksen nopea haltuunottaminen katsomalla sekä teoksen bidas tarkentuminen soittamalla*.

4. PRIMA VISTA -SOITTAMINEN YKSILÖIDEN JA KAHDEN SOITTAJARYHMÄN NÄKÖKULMASTA

4.1 PRIMA VISTA AMMATTISÄESTÄJÄKULTTUURISSA

4.1.1 *Prima vista -soittotunti*

Pianon instrumenttiryhmälle tarkoitettu prima vista -soiton kurssi on kahden opintoviikon laajuinen opintojakso. Sibelius-Akatemian opinto-oppaan (1996) mukaan kurssin tavoitteena on nuottikuvan hahmottamiskyvyn kehittäminen ja sellaisten valmiuksien antaminen, joiden perusteella nuottikuva voidaan toteuttaa mahdollisimman täydellisesti ja vähällä valmistamisella. Lisäksi oppilaat saavat valmiuksia selviytyä käytännön säestys- ja opetustyössä eteen tulevista prima vista -soittotilanteista.

Kuvailen tässä luvussa prima vista -soiton opetusta käytännön opetustilanteiden kautta. Keräsin tietoa seuraamalla ja dokumentoimalla prima vista -soiton opetusta kevätlukukaudella 1996. Oppilaat kävivät soittotunnilla kerran viikossa. Kurssin suorittaminen edellytti osallistumista ja erillisen prima vista -soittokokeen läpäisemistä.

Prima vista -soittotunneilla soitettiin pääasiassa kahdelle pianolle sovitettuja klassis-romanttisen aikakauden teoksia. Oppilaita oli yleensä pianon ääressä kaksi, joskus kolmekin yhtäaikaan. Jos oppilaita oli kolme, yksi odotti, kun kaksi muuta soittivat ja sitten vuoro vaihtui.

Soittajat tulivat sekä *nuorisokoulutuksesta* että *esittävän säveltaiteen koulutusohjelmasta*. (Käytän jälkimmäisestä lyhempää nimitystä *solistinen linja*). Opettaja soitatti heitä yleensä aluksi yksin ja vasta sen jälkeen yhdessä. Kun opettaja keskittyi soitattamaan toista, toinen istui hiljaa odottamassa vuoroaan.

Soittotunnin kokonaisuus rakentui aina samalla tavalla. Kun soittajat olivat istuneet paikoilleen ja saaneet eteensä uuden teoksen, tutustuminen aloitettiin sävellajin ja tahtilajin katsomisella sekä sopivan soittotempon etsimisellä. Jos soittajan valitsema tempo oli liian nopea, opettaja puuttui tilanteeseen ja hidasti sen oppilaille sopivaksi. Tämän jälkeen hän johdatteli soittajat omiin osuuksiinsa soitattamalla niitä ensin erikseen. Tässä vaiheessa kiinnitettiin huomiota vaikei-

siin kohtiin ja vaikeita kohtia myös kokeiltiin. Johdatteluvaiheen jälkeen soittajat alkoivat soittaa yhteen. Välillä opettaja pohti oppilaiden kanssa sitä, millaista ilmaisua teos vaati. Hän ei kuitenkaan puuttunut soittamiseen tältä osin. Kun teos oli soitettu läpi, otettiin esille uusi teos tai tunti loppui.

4.1.2 *Puhe soittotunneilla*

Oppilaat eivät juuri lainkaan puhuneet, mutta opettaja puhui ja toimi siten, että hänen keskeiset päämääränsä toteutuivat (ks. kuvio 1). Suurin osa opettajan puheesta oli toimintaan liittyvää puhetta, jota kutsun tässä nimellä *elepuhe*. Vertailukelpoinen termi on englanninkielinen termi *modelling* (Dickey 1991).

Elepuhe ei tarkoita samaa kuin elekieli. Elekieli on pelkästään eleistä koostuva kommunikaation tapa. Elepuhe sisältää puhetta ja eleitä. Elepuhetta voisi verrata kapellimestarin toimintaan harjoituksissa: puheen avulla ei selitetä tai perustella jotakin, vaan pannaan jokin toiminta käyntiin, ohjataan sitä tai pidetään sitä puheen avulla yllä. Opettaja voi elepuheen avulla antaa esimerkiksi alkutempon lausumalla ”taa-a-pam-pam-tii-i-pam” ja näyttämällä samalla johtamiseksiillään tempon. Havainnollistan elepuhetta seuraavalla katkelmalla, joka on poimittu yhdeltä soittotunnilta. Tilanteesta on kirjoitettu esiin kaikki siinä tapahtunut puhe. Oppilaat soittavat tässä nelikäteisesti uutta teosta alusta loppuun ja soittaminen jatkuu lähes koko ajan opettajan elepuheen aikana. Elepuhe on merkitty kursiivilla.

ESIMERKKI I.

Opettajan puhe yhden sävelteoksen aikana. Esimerkki, jossa on paljon elepuhetta.

otetaas tää valssi kerran
siin on oma temponsa
taa-a-pam-pam-tii-i-pam
yks kaks kol
taa-a-pam-pam-tii-i-pam
yy kaa koo (näyttää kädellä liikkeen)
(näyttää kädellä vaakatasoon pitkän äänen)
(viittaa kolmeen)
(sanoo ääneen hidastuksen:) pa pa pa
(näyttää käden liikkeellä seuraavan taitteen alun)
(elehtii musiikin tahdissa)

koitetaan toi surumarssi ihan suoraan
ihan pieni pätkä
(näyttää kädellä tempoa)
yy kaa koo nee
(näyttää kädellä: hiljempaa)
mitähän siin tapahtuu siin ei lue mitään
täytyy ottaa ihan erikseen
täs menee sitten toi alku
soittakaas ihan rauhassa kuunnellaan mitä siin oli
ihan irtonaisina *pum pum (näyttää käden liikkeellä)*
kerran vielä tosta
sama tempo tiida tii taa
(näyttää kädellä ja sanoo ääneen)
(laskee ääneen, johtaa)
(näyttää etusormella pitkän kaaren: lopettamisen)
just joo, okei
se on pikkusen vaikee tää loppu

Elepuhe oli opettajan soittotunneilla eniten käyttämä puheen tapa. Useimmiten hän pani elepuheen avulla soittamisen alkuun ja jatkoi elepuhetta osittain myös soittamisen aikana. Jos soittaminen keskeytyi, hän käynnisti soittamisen uudestaan elepuheella.

Elepuhe muodostui eleistä (kuten johtaminen tai sykkeen taputtaminen), ääneen sanomisesta (esimerkiksi ääneen laskeminen, rytmitavujen käyttö, melodian tapailu, taukojen ilmaiseminen esimerkiksi naksuttamalla) ja sitä katkaisivat ajoittain lyhyet sanalliset ohjeet ("kerran vielä tosta", "ottakaa pikkusen nopeemmin"). Useimmiten jokin tietty seikka tuli havainnollistettua yhtä aikaa kahdella tavalla. Esimerkiksi johtamiseleisiin liittyi usein ääneen sanomista (opettaja johtaa ja samalla laskee ääneen). Opettaja saattoi tarkentaa lyhyitä sanallisia ohjeitaan ääneen sanomisella tai eleellä (opettaja sanoo "ottakaa pikkusen nopeemmin", jonka jälkeen hän näyttää johtamalla tai laskemalla ääneen oikean nopeuden).

Opettajan liikkeet olivat hyvin ilmeikkäitä. Usein ne kuvailivat jollakin tavalla ääntä. Esimerkiksi soimaan jäävää pitkää ääntä kuvailtiin käden vaakasuoralla liikkeellä ja jatkuvaa toistuvaa säestyskuviota esimerkiksi käden pyörivällä liikkeellä. Joissakin tilanteissa opettaja liikkui hillitysti (paikallaan seisominen ja johtaminen), toisinaan hän saattoi taas innostua liikkumaan mukana kokonaisvaltaisemmin ("jammaaminen"). Silloinkin kun opettaja ei varsinaisinaisesti elehtinyt, vaan esimerkiksi seisoi paikoillaan ja luki rytmiä, tavassa sanoa rytmi saattoi olla mukana musiikillisesti svengaava sävy, jonka voisi mieltää näkymättömäksi eleeksi.

Elepuheeseen kiteytyy mielestäni soittotunnin kommunikaation idea. Opettajan kehollinen ilmaisu aloitti aina musiikin liikkeen, johon oppilaat liittyivät mukaan omilla liikkeillään, soittamalla. Kun musiikin liike katkesi soiton keskeytyessä, opettaja pyrki heti jatkamaan sitä ratkaisemalla tilanteen tietyllä ohjeella ja antamalla välittömästi uuden kehollisen impulssin. Elepuhe oli soittajien yhteisesti jakamaa ja ymmärtämää. Elepuhe teki näkyväksi sitä, mihin soittamisessa tuli pyrkiä. Musiikin jatkuva käynnistyminen ja katkeaminen täyttivät soittotunnin alusta loppuun ja niinpä esimerkiksi keskustelutilanteet olivat suhteellisen harvinaisia. Suurimmaksi osaksi oppilaiden osallistuminen ei oikeastaan lainkaan edellyttänyt puhetta vaan toimintaa.

Elepuheen ohella soittotunnin puhe sisälsi opettajan osalta muitakin puheen tapoja. Puhetavat, joita pystyin erottamaan tai joille oli helppo antaa nimitys, olivat *selittävä puhe* ja *arvioiva puhe*. En syvällisemmin analysoi niitä, jäsentelen tässä puheen tapoja vain toteamalla niitä.

Selittävä puhe on suhteellisen helppo erottaa elepuheesta. Se on perustelevaa ja sisältää kokonaisia lauseita ja suurempia sisällöllisiä kokonaisuuksia. Siinä on myös jollakin tavalla vakava sävy. Seuraava esimerkki on selittävästä puheesta.

ESIMERKKI 2.

Opettajan selittävä puhe.

Huomaatsä et nää kaikki on kirjojettu sinne tavallaan. Tuol on pitkä neljäsosa, – sä meinasit soittaa sen *staccatossa*, ensin sä meinasit soittaa noikin niinku irti, siin on kaari, eli *legatossa* ja myöski toi d on kaaren päällä et sä soitat sen kevyesti (soittaa itse malliksi). Ne on kaikki kirjoitettu sinne. Että se ei oo mikään sillai että musta tuntus että se sois mukavasti, vaan se on siit luettavissa.

Selittävään puheeseen saattoi liittyä myös opettajan omaa soittamista: näyttämistä. Muuten tilanne oli luonteeltaan pysähtynyt, keskittynyt ja erillään jatkuvan soittamisen synnyttämästä liikkeestä. Oppilaat eivät soittaneet opettajan selittävän puheen aikana vaan istuivat hiljaa ja kuuntelivat.

Arvioiva puhe sijoittui yleensä soitettavan teoksen tai soittotunnin loppuun, joskus myös tilanteeseen, jossa teos keskeytyi. Se sisälsi opettajan mielipiteen siitä, kuinka soitto sujui tai mikä on tyypillistä tietyn läsnäolevan soittajan tavalle toimia prima vista -soittotilanteessa. Soittotuntien aikana arvioivaa puhetta esiintyi näistä kolmesta puhetavasta kaikkein vähimmin. Keskustelussa, jota kävimme soittotuntien ulkopuolella, oli enemmän arvioivaa puhetta. Opettajaa tuntui kiinnostavan se, miten eri oppilaat pärjäsivät ja mikä heille oli ominaista.

Yleisenä johtopäätöksenä on se, että opettajan elepuheen kautta välittyy voimakkaasti sykkeen säilyttämisen merkitys prima vista -soittamisessa. Opettajalle soitettava musiikki on sisäistynyttä ja hän elää musiikin mukana tuoden jatkuvasti esille sen sykettä elehtien ja puhuen. Nuorten suhde sykkeeseen ja sen ylläpitämiseen on toisenlainen. Se on ulkoinen väline, ikään kuin kone, jota pitää muistaa jatkuvasti pitää käynnissä. Näyttää siltä, että opettaja pyrkii siirtämään musiikin sykkeen soittajien ulkopuolelta soittajien sisäiseksi musiikilliseksi jäsentäjäksi. Hän pitää elepuhetta yllä jotta oppilaat saisivat kiinni siitä, mistä teoksessa on kysymys.

4.1.3 Opettajan antamat ohjeet

Opettaja korosti sitä, että soittaja ei prima vista -soittotilanteessa saanut katsoa käsiin. Hän perusteli tätä sillä, että huomio ei saanut jakautua liian moneen asiaan. Hän piti käsiin katsomista turhana: soittajan oli vähitellen totuttava luottamaan siihen, että koskettimet löytyvät katsomatta. Samassa yhteydessä opettaja puhui pyrkimyksestä rauhalliseen, paikallaan pysyvään otteeseen. Soittaja ei saanut liikaa elehtiä. Huomio piti suuntautua edessä olevaan tekstiin ilman hätköintiä. Hän piti prima vista -soittotilannetta ja sen hallintaa taitona, jonka jokainen voi oppia.

Opettaja sanoi kiinnittävänsä huomiota kolmeen seikkaan: alkusilmäilyyn (oppilas orientoituu uuteen teokseen ja valitsee sopivan tempon), pulssin säilyttämiseen (opettaja käytti ilmausta ”kone pidetään käynnissä”) ja edellä olemiseen (oppilas ennakoii sitä, mitä seuraavaksi on edessä). Opettaja käytti myös termejä ”arkkitehtuurin rakentaminen” ja ”muotoilu”.

Alkusilmäilyyn liittyi sävellajin ja tahtilajin tunnistaminen sekä ”paikkojen katsominen”, mikä tarkoitti esimerkiksi teoksen osien silmäilemistä etukäteen, taitteiden rajojen tunnistamista ja sen toteamista, miten kauan tietty tekstuuri pysyy ”samana”, tai miten helppoa tai vaikeaa se on. On mielenkiintoista, että helposta tekstuurista sanottiin, että ”siinä ei ole luettavaa”. Samalla tavoin vaikeiden kohtien etsimisestä kysyttiin ”onks tuolla mitään”, toisin sanoen mitään sellaista, johon pitäisi erikseen kiinnittää huomiota. Helposti sujuvaa lukemista ei lainkaan kutsuttu lukemiseksi.

Uudesta musiikkiteoksesta muodostettiin siis aluksi jonkinlainen ensivai-kutelma. Alkuvalmisteluihin liittyi myös tempon valitseminen, joka on psykologisesti kiinnostava ilmiö. Prima vista -soiton tempohan merkitsee käytännössä sitä, että soittaja arvioi, millä vauhdilla hän uskoo voivansa käsitellä nuottiku-vasta eteen tulevien uusien asioiden virtaa. Nuorille soittajille tempon valitseminen oli selvästi vaikeaa. Vaikka oli opetettu katsomaan tempo teoksen nopeim-

masta (eniten nuotteja sisältävästä) kohdasta, soittajien oli silti vaikea suhteuttaa omia kykyjään nuottikuvan vaatimuksiin. Opettajan valitessa tempon hän samalla valitsi lukemisivauhdin. Joskus opettaja kokeili huomattavasti nopeampaa tempoa kuin mihin soittajat pystyivät. Tällöin opettaja puhui ”omien rajojen hakemisesta”.

Prima vista -soiton opetustilanteissa painottui pyrkimys teosten soittamiseen alusta loppuun katkeamatta. Pianisteilla tämä korostuu erityisesti siksi, että usein hyvältä säestäjältä edellytetään nopeaa orientoitumista uuteen sävellykseen ja kykyä soittaa säestettävän mukana menettämättä keskinäistä vuorovaikutusta. Prima vista -soittotuntien tavoitteet määrittyivät ammattisäestäjän toiminnan tavoitteiden kautta, jolloin musiikin virrassa mukana pysyminen korostui. Koska prima vista -soittaminen tapahtui duo-soittona, soittajat tulivat harjoitelleeksi musiikin virrassa mukana pysymistä myös luonnostaan, tilanteesta johtuen. Mukana pysyminen ei kuitenkaan ollut helppoa. Mitä nuorempia soittajat olivat, sitä useammin yhteissoitto katkesi muutamien tahtien tai säkeiden jälkeen. Oli kuitenkin selvästi havaittavissa, että iän ja harjoituksen myötä tuo taito kehittyi.

Jatkuvan soittamisen ideaan kytkeytyi myös sisäisen pulssin käsite. Tähän liittyi läheisesti opettajan käyttämä käsite ”arkkitehtuurin rakentaminen”. Soittajat tarkoittavat teoksen arkkitehtuurilla sen ajallista rakennetta. Esimerkiksi Neuhaus (1973, 47) käyttää teoksen rytmillisestä rakenteesta nimitystä ”virtaava arkkitehtuuri” ja korostaa, että arkkitehtuurin koossa pysymisen edellytyksenä on se, että soittaja pystyy erottamaan teoksen esitystempon ja dynamiikan toisistaan. Teoksen muodollinen, ajallinen rakenne pitäisi toteutua sellaisena kuin se on kirjoitettu, eikä esimerkiksi niin, että mitä kovemmin soitetaan, sitä nopeammaksi tempo muuttuu. (Neuhaus 1973, 46–47, 50.) Prima vista -soiton opettajan mukaan arkkitehtuuri rakentuu soittajan sisäisen pulssin varaan. Jotta soittajat muistaisivat pulssin, opettaja toi sävellyksen sykettä jatkuvasti esiin elepuheen avulla.

Arkkitehtuurin rakentamisen ohella opettaja puhui musiikillisesta muotoilusta. Musiikillinen muotoilu tapahtui opettajan mukaan ”lukemisesta yli jääväällä kapasiteetilla”. Hän totesi, että jos teksti on lukijalle helppoa, on varaa kiinnittää huomiota muotoiluun.

Opettajan mielestä prima vista -soittamisessa on pyrkimyksenä saavuttaa mahdollisimman laadukas lopputulos heti ensimmäisellä soittokerralla. (Tähän viitataan myös opinto-oppaassa, prima vista -soittokurssin yhtenä tavoitteena). Opettaja vaati soittamaan heti ensimmäisellä kerralla niin oikein kuin suinkin. Nuorten soittajien kohdalla tavoitteena näytti olevan jatkuva (katkeamaton) soittaminen ja oikeiden sävelten ja rytmien soittaminen. Opettaja näytti malliksi myös soiton kvaliteettiin ja musiikillisiin eleisiin liittyviä seikkoja, mutta ei vaatinut niitä nuorilta soittajilta. Kaikkein nuorimpien soittajien soitto kuulostikin kerasta toiseen läpisoittamiselta.

Prima vista -soitossa opettajan tavoittelemat piirteet näyttävät oman analyysini mukaan seuraavilta:

- Pyrkimys olla katsomatta käsiin.
- Rauhallinen, eleetön työskentelytapa.
- Pyrkimys soittaa nuotit oikein.
- Huolellinen valmistautuminen ennen soittamista (sävellajin ja tahtilajin tunnistaminen, teoksen silmäileminen läpi, erilaisten tekstuurien, rajakohtien ja vaikeiden tai poikkeuksellisten kohtien tunnistaminen sekä alkutempon valitseminen).
- Teoksen vaikeustason arvioiminen ja omien resurssien suhteuttaminen siihen esimerkiksi sopivan soittotempon valitsemisessa.
- Sisäisen pulssin aktivoiminen ja käyttö soiton aikana.
- Soittotempon ylläpitäminen eli pysyminen musiikin virrassa mukana.
- Pyrkimys edellä olemiseen soitettavasta kohdasta.
- Pyrkimys soittaa teos alusta loppuun.
- Virheiden ja oman soittotavan sietäminen.

4.1.4 Opettajan päämäärät

Pianistien prima vista -soittaminen näytti tavoitteelliselta toiminnalta, jossa oli sekä näkyvästi esiin tuotuja, ilmeisiä päämääriä että näkymättömiä, itsestään selviä päämääriä. Tärkein taustalla oleva ”näkymätön” päämäärä oli pyrkimys soittaa sävellys musiikillisesti korkeatasoisesti. Tuo päämäärähän tulee soittajille musiikkikulttuurista itsestäänselvyytensä, toisin sanoen jonakin sellaisena, jota soittajat eivät ajattele tietoisesti, vaan johon he huomaamattaan kasvavat. Ammattimuusikoiksi opiskeleville soittajille musiikillisesti korkeatasoinen soittaminen tarkoittaa paitsi soittamista oikein, myös soittamista vivahteikkaasti. Soittaja käyttää agogisia keinoja (so. kaikkia esitysnopeuden vapauden keinovaroja) ja tavoittelee juuri tietynlaista sointia ja artikulaatiota (so. sävelten yhdistämistä ja erottamista) teoksesta riippuen (termit: Kianto 1994, 140). Jo musiikkiteosten läsnäolo ja soittamisen traditio tuovat siis prima vista -soittamisen tilanteisiin korkeatasoisen musisoinnin ihanteen, mistä johtuen ei olekaan kysymys vain tämänhetkisistä soittoasuorituksista vaan pyrkimyksestä kehittää taitoja, joiden avulla saavutetaan korkeampi, kauaskantoisempi päämäärä: pyrkimys taiteen tekemiseen.

Opettajan toiminnasta ja puheesta välittyi ajatus, että korkeatasoiseen, ilmeikkääseen musiikin soittamiseen päästään myös prima vista -tilanteissa, jos tietyt edeltävät päämäärät toteutuvat. Noita edeltäviä päämääriä olivat: nopea

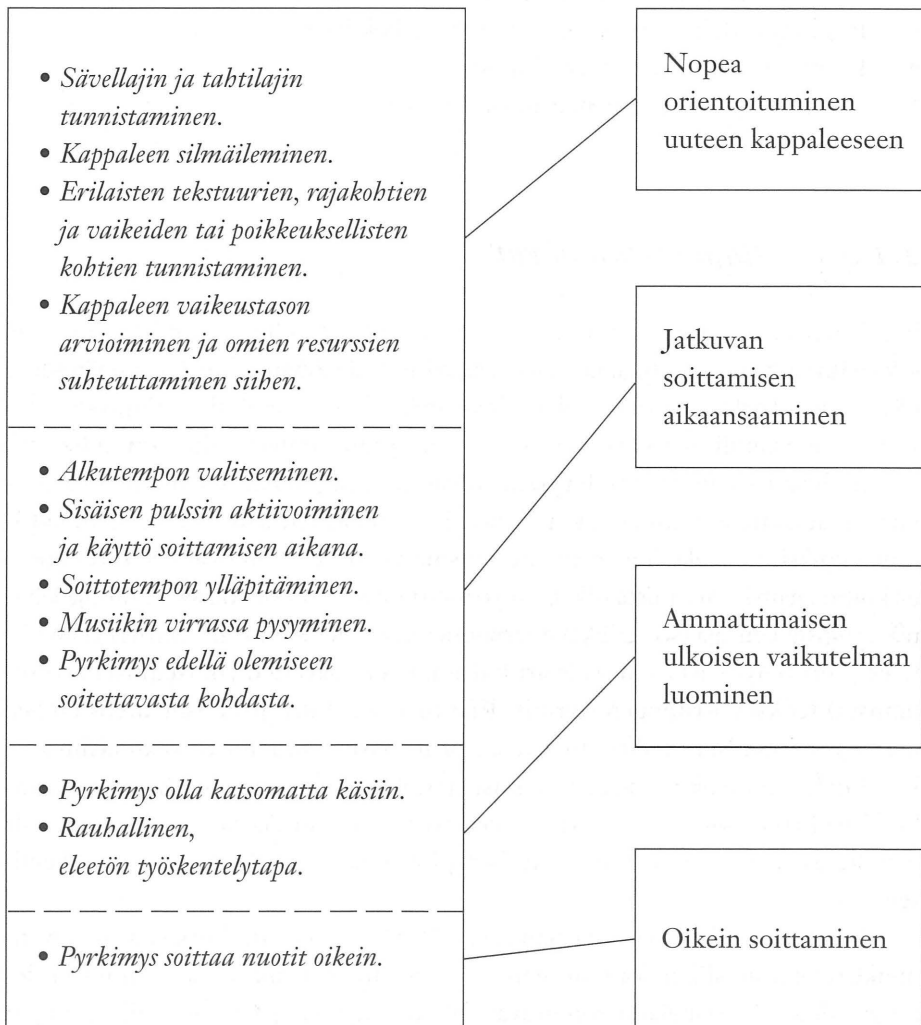
orientoituminen uuteen teokseen, jatkuvan soittamisen aikaansaaminen, ammattimaisen ulkoisen vaikutelman luominen ja oikein soittaminen. Nämä puolestaan konkretisoituivat soittamisen tilanteissa ohjeina, tavoiteltavina piirteinä (kuvio 1).

KUVIO 1.

Prima vista -soittotunneilla tavoitellut soittamisen piirteet ja opettajan päämäärät.

Prima vista -soitossa tavoitellut piirteet

Opettajan tietoiset päämäärät



4.2 NUORET SOITTAJAT

Siirryn tässä luvussa opettajan puheesta ja päämääristä oppilaiden tapoihin soittaa prima vistaa. Kuvailen kahdeksan soittajan prosesseja Vittorio Rietin *Elegian* parissa. Kuvaileminen tapahtuu kahdella tavalla. Kunkin soittajan prosessia voi seurata nuotteihin tehdyistä merkinnöistä, jolloin kukin *Elegian* nuottiaukeama kuvaa aina yhtä soittokertaa. (Liitteestä 1 löytyvät tarkemmat ohjeet merkintöjen lukemisesta). Prosesseja voi seurata nuotteihin tehtyjen merkintöjen ohella myös sanallisista kuvauksista nuottiaukeaman alareunassa. Näiden kahden kuvaamistavan suhde toisiinsa on se, että olen ensin tehnyt soitonanalyysin ja kuvannut sitä nuotteihin tehdyillä merkinnöillä. Sitten olen selvyuden ja luettavuuden vuoksi tiivistänyt sen perusteella sanalliset kuvaukset.

Kerroin jo aiemmin soittotilanteen olosuhteista mutta muistutan vielä, että *Elegian* soittamiseen sai käyttää korkeintaan viisi soittokertaa. Osa soittajista soitti sen viisi kertaa, osa neljästi ja yksi soittajista vain kaksi kertaa. Soittotilanne poikkesi tavallisesta prima vista -soittotunnista siinä, että opettaja antoi oppilaiden soittaa itsenäisesti ja tyytyi kommentoimaan vain soittokertojen välissä, jos silloinkaan. Koska olen tutkimuksessani valinnut kokemuksen näkökulman, en tutki opettajan ja oppilaiden vuorovaikutusta, joten mainitsen tässä yhteydessä opettajan kommentteja pääasiassa omin sanoin tai viitteellisesti. Keskityn vain siihen, mitä soittajille tapahtuu soittoprosesseissa. Kuvailen itse soittokertojen lisäksi myös soittamiseen valmistautumista, sillä myöhemmin osoittautuu, että juuri valmistautumisella on ratkaiseva merkitys koko prosessin onnistumiselle. Valmistautumisen näinkin tarkka kuvaus voi tuntua lukijasta epäkiinnostavalta. Halusin kuitenkin tehdä tilanteesta mahdollisimman tarkan kuvauksen, sillä pienetkin eleet soittajan toiminnassa paljastavat, että tapahtuu muutakin kuin ulkoista valmistautumista ”sääntöjen mukaan”.

Seuraavilla sivuilla kukin nuottiesimerkki kuvaa yhtä soittokertaa.

Sivun ylälaidasta ilmenee soittajan nimi ja se kuinka mones soittokerta on kyseessä.

Sakaran viisi soittokertaa sivuilla 70–79.

Janin viisi soittokertaa sivuilla 80–89.

Oivan viisi soittokertaa sivuilla 90–99.

Ilkan viisi soittokertaa sivuilla 100–109.

Laurin viisi soittokertaa sivuilla 110–119.

SAKARI I

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (♩ = 60)

mf espress.

35 39 39

39 36 36

36 38 38

vasemman käden sointu

ylim. sointu

epäselvä epäselvä

Valmistautuminen

Sakari katsoo nuotteja (2 sekuntia), muuttaa tuolin asentoa, kokeilee käsien asentoa koskettimilla, katsoo nuotteja (12 s), katsoo opettajaa, vilkuilee välillä nuotteihin, välillä opettajaan, syventyy katsomaan nuotteja (21 s), katsoo edelleen, samalla kun nostaa kädet koskettimille ja valmistautuu soittamaan (7 s), soittaa.

Ensimmäisellä soittokerralla Sakari aloittaa tempossa, jonka metronomilukema on 35. Ensimmäinen tahti sujuu virheettää. Toisessa tahdissa hän soittaa kuudestoistaosaa kahdeksasosina ja toistaa soinnun. Kolmannessa tahdissa hän pitää kaksi ylimääräistä ajattelupaussia, toisen keskellä tahtia, toisen tahdin lopussa. Hän soittaa kolmannen tahdin viimeisen sävelen väärin.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The score is annotated with various musical notations and handwritten notes:

- System 1 (Measures 13-15):** Includes markings for *mf*, *p*, *dim.*, and dynamic accents (*k*, *v*). Boxed measure numbers 42, 42, and 42 are present.
- System 2 (Measures 16-18):** Includes markings for *rit.*, *p*, and *1/8-osina*. A boxed measure number 37 is present.
- System 3 (Measures 19-21):** Includes markings for *dolce*, *1/8-osina*, and *p*. Boxed measure numbers 44, 41, and 40 are present.
- System 4 (Measures 22-24):** Includes markings for *piu p*, *p*, *ppp*, and *p*. A handwritten note "lyö ylimääräisen äänen" with an arrow points to a measure. Boxed measure numbers 41, 41, and 41 are present.
- System 5 (Measures 25-27):** Includes markings for *lyö*, *p*, *rit. m. s.*, and *v*. Boxed measure numbers 40 and 41 are present.

Additional annotations include circled notes, slurs, and various dynamic markings throughout the score.

Ensimmäisellä soittokerralla Sakari saa kahdessa kohdassa soitettua vain ylimmän äänen (tahdit 5–7, tahdit 20–25). Myös rytmivirheitä on paljon (neljäsosat, kahdeksasosat tai kuudestoistaosat korvaavat toisiaan tahdeissa 2, 4, 17, 20, 23). Sakari saa soitettua eniten oikein niissä kohdissa, joissa esiintyy sävellyksen teema (tahdit 1, 8, 17, 20). Ensimmäisellä soittokerralla hän etenee alusta loppuun tasaisessa pulssissa huolimatta siitä, että soittaa välillä yksiaanisesti tai soittaa paljon väärin. Tempossa ei tapahdu dramaattisia muutoksia vaan se pysyy hyvin samana ja nousee nopeimmillaan metronomilukemaan 44.

Ensimmäisen soittokerran jälkeen opettaja kehuu sitä, että Sakari etenee koko ajan. Hän kiinnittää huomiota rytmivirheisiin.

SAKARI 2

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (♩ = 60)

Handwritten musical score for Sakari 2, Elegia, from "Six Short Pieces" by Vittorio Rieti. The score is in G major, 3/4 time, and consists of four systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 40 with the instruction "mf espress." and includes a handwritten note "lisiä sävelen" above the staff. The second system includes the instruction "sointu" and a "T" marking. The third system includes a "3" marking above the staff. The fourth system includes the instruction "ylim. sointu". The score is annotated with various performance markings such as accents, dynamics (p, mf, f), and slurs. Measure numbers 40, 41, 45, 45, 43, 44, 42, 43, 43, 43, 43 are written in boxes below the staves.

Toisella soittokerralla Sakari soittaa hiukan nopeammassa tempossa pysytellen noin 44:n tuntumassa. Hän saa kaksi ensimmäistä tahtia oikein, mutta soittaa kolmannen tahdin rytmien kolmena 1/16-kimppuna. Yleisesti ottaen hän tekee yhtä paljon ja pitkälti samoja virheitä kuin ensimmäisellä kerralla. Hän soittaa yksiaanisesti samat kohdat kuin aikaisemminkin. Joitakin uusiakin virheitäkin esiintyy. Hän soittaa esimerkiksi kvintolina tahdin 10 keskimmäisen kuvion, eikä löydä oikeita säveliä tahdin 12 lopussa. Toisaalta hän korjaa joitakin aiempia virheitään. Rytmii korjautuu tahteissa 17 ja 20. Sakari soittaa edelleen tasaisesti kuin juna riippumatta siitä, mitä matkalla tapahtuu. Toinen soittokerta on hyvin ensimmäisen kaltainen.

Handwritten musical score for piano, measures 13-25. The score is written on grand staves with treble and bass clefs. It includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, pp, forte), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "tasainen ryhti", "dim.", "dolce", "epäselvä", and "rit. m.s.". Handwritten annotations in boxes are placed below the staves, containing numbers: 43, 44, 47, 46, and 44. Some notes are circled in red.

Toisen soittokerran jälkeen opettaja soittaa hitaasti tahtia 22 siten, että ensin soitetaan vain alin ja ylin ääni ja ääniä lisätään vähitellen. Hän neuvoo pedaalin käyttöä sävelten jakamisessa eri käsille kahdella viimeisellä rivillä. Hän jäsentää tahtia 7. Harjoittelun aikana hän pitää soittajan tempon alhaisena.

SAKARI 3

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (J.-60)
suun liikkeet näkyvät selvästi: (laskee)

mf espress.

26 27 28

30 31 31

30 epäselvä 30

30 31 34

Kolmannella soittokerralla Sakari ottaa huomattavasti hitaamman alkutempon (26). Soittajan suun liikkeistä näkee selvästi kuinka hän laskee neljäsovasykeä ensimmäisen rivin aikana. Koko soittokerran ajan tempo pysyy noin 33:n tuntumassa. Virheiden ja pois jäävien sävelten määrä vähenee edellisiin soittokertoihin verrattuna. Kuitenkin yksittäiset tahdit, joissa esiintyy tahtilajin vaihdoksia ja paljon pieniä yksityiskohtia (kuten tahdit 4 ja 11) tuottavat vielä vaikeuksia. Toisaalta Sakari saa vaikeimmat kohdat jo paremmin hallintaan. Hän saa vasemman käden mukaan tahdeissa 5 ja 6 ja vain oikean käden alimpia säveliä jää vielä puuttumaan. Tahdeissa 22–24 hän pystyy soittamaan

13

väärä kohta
oikeat sukreet

33

33

33

16

33

31

32

19

dolce

33

ylimäär.
säveliä

33

33

22

mezzoforte
diu p

arp.

33

32

33

25

34

34

rit.
m. s.

kaikki sävelet jakamalla niitä eri käsille ja ottamalla osan pedaaliin, kuten on neuvottu. Hän soittaa vielä kvintolin tahdissa 10 ja aloittaa sivunvaihdon jälkeen väärästä kohdasta. Lopun rytmi ei myöskään vielä ole selvä. Kolmannella soittokerralla on kuitenkin kaiken kaikkiaan varmempi ote soittavista sävelistä aikaisempiin kertoihin verrattuna.

Kolmannen kerran jälkeen opettaja jäsentää vielä tahtia 4 ja sivunvaihtoa, jossa soittaja hyppää väärälle soinnulle.

SAKARI 4

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (♩ = 60)

mf espress.

ele

aikaa

33 33 32

ele

32? 33 34

ele

mezzoforte

32 32 33

10

32 34 33

mp
ultra

Neljännellä soittokerralla soittoon ilmestyy ilmaisullisia piirteitä. Sakari fraseeraa kaaren lopun tahdissa 2, ottaa ikään kuin vauhtia tahdin 4 lopusta ja painottaa tahdin 5 ylintä ääntä, muotoilee tahdin seitsemän loppuun saakka. Hän soittaa tahdissa 19 espressivo ja tahdissa 20 dolce. Hän jättää tahdissa 21 viimeiset sävelet rauhassa soimaan. Soittajan suun liikkeet näkyvät kun hän laskee tahdeissa 15 ja 24 rytmää, joka ei hahmotu oikein. Yksittäisiä vääriä säveliä ja sointuja esiintyy ja osa sävelistä puuttuu. Tempo on 33:n tuntumassa ja teos pysyy hyvin hallinnassa.

suun liike: yko-kaks

13 *mf* *dim.*

31 33 32

16 *p* *v*

31 31 30

19 *espressivo* *dolce* *piano* *jätän rauhaan Saimaan*

31 31 33

22 *piu p* *pp*

34 34 30 * suun liike: yko-kaks

25 *rit. m. s.*

VIDEONAUH Loppuu TÄSSÄ

Neljännen kerran jälkeen opettaja neuvoo käden irrottamista bassossa tahdistä 22 loppuun ja tahtilajimerkintää tahdissa 10.

SAKARI 5

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (♩ = 60)

1/2 undellen

mf espress.

The musical score is presented in four systems, each with a piano (p) and vocal (v) line. The piano line includes various dynamics and articulations, while the vocal line features lyrics in Finnish. Handwritten annotations include a tempo marking of 1/2 undellen, a circled note in the piano line of the second system, and an arrow pointing to a note in the piano line of the fourth system.

36 37 39

39 38 37

37? 36 32

epä-
selvä 38 41

*ylim.
isku*

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems. Each system includes a grand staff with treble and bass clefs, handwritten notes, and boxed numbers indicating specific measures. Performance markings include *mf*, *dim.*, *p*, *piu p*, *pp*, *dolce*, *kaunis piano*, *rit. m. s.*, and *kiirehtii*. There are also circled notes and arrows in the score.

Viidennellä soittokerralla Sakari soittaa sävellyksen suhteellisen virheettömästi ja sujuvasti läpi. Ilmaisulliset piirteet ovat hävinneet lähes tyystin. Lukuunottamatta tahdin 20 *dolce* ja tahdin 21 pianosävyä soitossa on läpisoittamisen tuntu. Tempo on edellistä soittokertaa nopeampi, soittaja kiirehtii niissä tahteissa, joissa on paljon kuudestoistaosia (esimerkiksi 11, 12, 19). Tahdissa 10, jossa soittaja on tottunut soittamaan kvintolin, rytmikuviot sekoittuvat hänen yrittäessään tehdä toisin. Soitto on sujuvaa, mutta mekaanisen tuntuista. Soittajalla tuntuu jo olevan kiire pois.

JAN I

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (♩ = 60)

47 epä-selvä **37** LIIAN LYHYT VÄLI

TOISTAA NELJÄSTI

epä-selvä

TOISTAA VASEN KÄSI ENSIN

30 **36** **31**

OMA JAKO

TOISTAA KOLMEKSI

TOISTAA KOLMEKSI

34 epä-selvä **33**

Valmistautuminen

Jan istuu pianon ääreen, katsoo nuottia (3 s), vilkaisee käsiään, vilkaisee nuotteja (1 s), ottaa toisella kädellä pianosta kiinni, pitää pianosta kiinni seuraavat 20 s, katsoo opettajaa tämän puhuessa, katsoo intensiivisesti nuotteja (10 s), sanoo "joo", irrottaa käden pianosta, katsoo nuotteja eri paikoista (20 s) samalla kun hymyilee, hieroo käsiä, säätää nuottitelinettä, pyyhkäisee käsillä reisiään, vilkaisee minua, hymyilee, katsoo vielä nuotteja keskeltä ja lopusta, asettaa kädet koskettimille, soittaa.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, p, pp, dim.), articulation (tr, v), and performance instructions (rit. m. s.). The score is annotated with handwritten corrections and markings:

- System 1 (measures 13-15): Annotations include '31' in boxes, 'mf', 'dim.', and a circled '31'.
- System 2 (measures 16-18): Annotations include '30', '38', '37', and a circled '38'.
- System 3 (measures 19-21): Annotations include 'TOISTAA KÄHDESTI', 'dolce', 'epäselvä', '39', '36', and a circled '39'.
- System 4 (measures 22-24): Annotations include 'piu p', 'HAESKELEE', 'epäselvä', 'KORJAA KÄHDESTI', '34', '32', and a circled '32'.
- System 5 (measures 25-27): Annotations include '36', '35', 'rit. m. s.', and a circled '35'.

At the bottom right of the score, there is a handwritten instruction: TOISTAA KOLMESTI LISÄTEN OIKEAN KÄDEN SÄVELET YKSITELLEN.

Ensimmäisellä soitto Kerralla Jan aloittaa tempossa 47. Tempo putoaa niissä kohdissa, jotka ovat jäsentämisen kannalta vaativia (esimerkiksi tahdit 5-7). Hitaimmillaan soitto etenee 31:n tuntumassa. Yksittäisiä virheitä esiintyy ja soittaja pyrkii korjaamaan niitä saman tien. Hän pysähtyy useissa kohdissa, ensimmäisellä sivulla rivinvaihdossa ja yleisemminkin juuri ennen laajoja otteita vaativia sointuja. Soittaja jää toistamaan samaa kohtaa useita kertoja esimerkiksi tahdeissa 2, 11, 12, 19, 23 ja 27. Hän soittaa kuudestoistaosat ikään kuin poimisi ne yksitellen. Soitto kuulostaa hiljaiselta, varovaiselta. Tahdissa 20 Jan soittaa selvästi dolce.

JAN 2

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (♩ = 60)

mp *espress.*

38 37 35

TT

TTT *mp*

eyä-selvä 32 30

30 37 34

piano

35 35 35

Toisella soittokerralla Jan soittaa edelleen verkkaisesti. Hän toistaa laajoja sointuja. Hän toistaa myös löytääkseen oikean iskutuksen tahdeissa 3, 4, 19 ja 25. Soittaja löytää toisella sivulla ilmeikkämpiä sävyjä: tahdissa 17 pianon, tahdissa 20 dolcen. Muuten soittaminen on eleetöntä ja sävyllään hiljaista.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in boxes and text provide additional information.

- System 1 (Measures 13-15):** Includes dynamic markings *mf* and *dim.*. Annotations: **35** (three boxes).
- System 2 (Measures 16-18):** Includes dynamic marking *piano*. Annotations: **35**, **42**, **38**.
- System 3 (Measures 19-21):** Includes dynamic marking *dolce*. Annotations: **38**, **37**, **38**.
- System 4 (Measures 22-24):** Includes dynamic markings *piu p* and *pp*. Annotations: **33**, **33**, **32**.
- System 5 (Measures 25-27):** Includes dynamic marking *rit. m. s.* and the instruction "Ylimääräinen sävel" (Extra note). Annotations: **epäselvä**, **31**, **32**.

Additional notes in the fifth system include: "ALKAA SOITATA EDULLISEN TAHDIN TEMPOSSA" (Start playing at a moderate tempo) and "epäselvä" (unclear).

Toisen soittokerran jälkeen Jan kysyy opettajalta temposta. Opettaja ja Jan miettivät mitä tempo-merkintä tarkoittaa.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system includes a treble and bass clef staff. The score is annotated with various musical notations and dynamic markings:

- System 1 (Measures 13-15):** Starts with a *pianissimo* marking. The first measure is circled and labeled with a box containing the number 32. The second measure is labeled with a box containing 34. The third measure is labeled with a box containing 37. The system ends with a *mezzoforte* marking and a trill symbol.
- System 2 (Measures 16-18):** The first measure is labeled with a box containing 35. The second measure is labeled with a box containing 41. The third measure is labeled with a box containing 35. The system ends with a *mezzoforte* marking.
- System 3 (Measures 19-21):** The first measure is labeled with a box containing 37. The second measure is labeled with a box containing 42. The third measure is labeled with a box containing 36. The system includes a *dolce* marking.
- System 4 (Measures 22-24):** The first measure is labeled with a box containing 32. The second measure is labeled with a box containing 30. The third measure is labeled with a box containing 35. The system includes markings for *piu p*, *pp*, and *mp*.
- System 5 (Measures 25-27):** The first measure is labeled with a box containing 35. The second measure is labeled with a box containing 35. The system ends with a *rit. m. s.* marking.

Kolmannen soittokerran jälkeen opettaja sanoo että "nuottikuvaa alkaa nyt olla aika kiva", ja kehoittaa soittajaa etsimään nyansseja ja pyrkimään hiukan nopeampaan tempoon. Ennen aloittamista hän naputtaa hetken aikaa taustalla tempoa 60.

JAN 4

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (♩ = 60)

mf espress.

60 55 55

53 45 40

40 1. 48 2. 52 41

OIKEA RYTHMI!

HUOMAA AKSENTIT

39 33 41

jarruttaa tempoa
sävy hiljense

Neljännellä soittokerralla Jan aloittaa tempossa 60. Tempo hidastuu, mutta on kauttaaltaan edellisiä kertoja nopeampi. Soitto on nyt aikaisempaa ilmeikkäämpää. Soittaja tuo esiin ensimmäisellä sivulla selviä dynaamisia vaihteluja ja ottaa huomioon myös tahdin pituisia kaaria (tahdit 3, 12 ja 19). Tahdissa 19 hän tekee kauniin crescendon ja diminuendon ja muotoilee eleitä mikroajan ja dynamiikan avulla (tahdit 23, 25–26). Myös virheitä, pysähdyksiä ja toistoja esiintyy edelleen.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score includes various musical notations, dynamics, and performance instructions.

- System 1 (Measures 13-16):** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. Dynamics include *mf* and *dim.*. A circled measure at measure 14 contains a triplet of eighth notes. An annotation "T" with a downward arrow is above measure 14. A rightward arrow is above measure 16.
- System 2 (Measures 16-19):** Dynamics include *mf*. An annotation "LVO UUDELEEN" with an arrow points to measure 18. A circled measure at measure 17 contains a triplet of eighth notes.
- System 3 (Measures 19-22):** Dynamics include *dolce*. A circled measure at measure 21 contains a triplet of eighth notes.
- System 4 (Measures 22-25):** Dynamics include *mp* and *p*. An annotation "MIKROAIKA" with a double-headed arrow spans measures 23-24. A circled measure at measure 24 contains a triplet of eighth notes. An annotation "ARPEGGIO" with a bracket is below measure 25. An annotation "MYÖHÄSTYY" with an arrow points to measure 25.
- System 5 (Measures 25-28):** Dynamics include *rit.* and *rit. m. s.*. An annotation "MIKROAIKA" with a double-headed arrow spans measures 26-27. A circled measure at measure 27 contains a triplet of eighth notes. An annotation "ENSIN OETAAMIA YLEMPÄÄ" with an arrow points to measure 28.

Handwritten numbers in boxes are placed below the staves, indicating fingerings or measure counts: 39, 45, 42, 41, 50, 36, 36, 35, 38, 32.

Neljännän soittokerran jälkeen Jan sanoo että soitto hidastuu vieläkin. Opettaja kommentoi "aika kiva", ja kehoittaa rohkeisiin nyansseihin ja tempon säilyttämiseen.

JAN 5

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (J.-60)

mf espress.

60 60 58

f

58 52 48 50

mezzoforte

50 53 47

p

ETÄTARKKA RYTMII

47 40 48

Viidennellä soittokerralla Jan aloittaa tempossa 60. Soitto hidastuu 50:n tuntumaan ja aivan sävellyksen lopussa tempoon 36. Toistaminen on lähes kokonaan hävinnyt. Soitossa on nyansseja, pienempiä musiikillisia eleitä ja fraaseja. Jan vaikuttaa väsyneeltä.

13 *m.v.* *dim.* *T*

45

47

47

16 *p*

45

50

43

19 *dolce* *mf*

48

54

44

22 *mf* *mp* *pp* *MIKROFIKA*

44

MYSHASTYY

38

48

25 *rit.* *m. s.*

36

36

36

OIVA I

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

HAPUILEE SÄVELEN,
SANO: "ANTEEKSI".

Sostenuto con dolore (J. 60)

mf espress.

JÄÄ
PITÄÄSI

PITÄÄSI

PITÄÄSI
Jotte

JÄÄ
PITÄÄSI

HAPPAI!

piano

32

28

34

Valmistautuminen

Oiva ottaa nuottisivusta kiinni ja katsoo sävellyksen loppua (yhteensä 5 s), katsoo kameraa, kysyy opettajalta: "Soitetaan alusta siis ihan läpi vaan?". Opettajan vastatessa vilkaisee nuotteja (2 s), katsoo seinäkelloa, katsoo uudelleen nuotteja (3 s), siirtää silmät opettajaan tämän puhuessa, mutta näyttää siltä kuin haluaisi katsoa nuotteja, katsoo nuotteja tiiviisti ja pitempään (yhteensä 20 s, josta 14 s intensiivistä tuijotusta), viimeiset 6 sekuntia katsoo nuotteja, mutta samalla liikkuu hiukan paikallaan, koskettaa käsillä reisiään kaksi kertaa, vilkaisee yläviistoon, asettaa kädet koskettimille, soittaa.

13 *Piano* *mf* *dim.*

16 *p*

19 *dolce* *RITMI EPÄTÄLLÄ*

22 *mp* *pp*

25 *rit. m. s.*

VENTTÄÄ VIIMEISTÄ SÄVELTÄ

PITÄKSI

HITAAMPAA

PITÄKSI

35 35 33 33 40 31 34 34 34 34 30 30 30 33

Ensimmäisellä soittokerralla Oiva aloittaa tempossa 46 ja aluksi soitto pyrkii jatkuvasti hidastumaan. Hän soittaa suurimmaksi osaksi oikein. Esiintyy vain muutamia vääriä säveliä ja yksi väärä rytmi (tahti 20). Oiva ei pysähtelee eikä toista, vaan pysyy koko ajan tempossa. Ennen vaikeita kohtia tai rivinvaihtoja hän hidastaa soittoaan aavistuksen verran ja jättää viimeisen sävelen pitkäksi. Alusta saakka hän muotoilee kolmen sävelen 1/16-eleitä. Hän soittaa fortin tahdissa 5 ja pianon tahdissa 8 ja tekee kaikuefektin tahdissa 22. Hän muotoilee kuudestoistaosasävelistä kokonaisuuk- sia hidastamalla ja nopeuttamalla soittoaan tahdeissa 10, 11, 12 ja 19.

OIVA 2

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (J-60)
KAKSI KEATTA NOPEAMMASSA AITMISSÄ... PIRLÄKSI

mf espress.

32 32 32

31 31 31

piano mezzoforte

28 36 $\frac{1}{8}$ puuttuu 34

32 30 34

Toisella soittokerralla teemaan liittyvä rytmi tuntuu olevan epäselvä (tahdit 1, 8 ja 20). Tempo pysyy hitaana koko ajan (se vaihtelee 27:n ja 36:n välillä, kerran esiintyy 44). Oiva toteuttaa dynaamisia merkkejä niissä tahteissa, joihin ne on kirjoitettu. Kaikuefekti (tahdissa 22) on selvempi. Soittaja tekee diminuendoja.

13 *mf* *dim.*

32 34 36 *piano* PITHÄKSI

19 ? 44 33 *dolce* KATSOO KUULIJOITA

34 33 33 VAPAA ISKUTUS ISKUA PUUTTU

25 27 27 *rit. m. s.*

OIVA 3

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (J.-60)
~~KAKSI KERTAA NOPEAMMALLA RYTMISSÄ~~

mf espress.

PITÄKSI

31 35 32

30 37 35

HAPARAI

35 33 37

142 © Copyright 1934 by G. Ricordi & C. Milan, Italy
Copyright 1964 by General Music Publishing Co., Inc. Reprinted by permission.

Kolmannella soittokerralla tempo on aavistuksen toista soittokertaa nopeampi. Oiva korjaa nyt rytmien tahteissa 8 ja 20. Soitto on tarkkaa, yksityiskohtiin keskittyvää ja verkkaisesti etenevää. Hän venyttää edelleen viimeisen sävelen ennen rivinvaihtoa muutamissa paikoissa. Hän muotoilee pienempiä eleitä, ja saa tahdin 19 kuudestaistoosakulun kuulostamaan elävältä soittamalla sävelet tarpeeksi epätasaisesti. Hän muotoilee agogisesti tahdin 23.

Handwritten musical score for piano, measures 13-28. The score is written on grand staves with treble and bass clefs. It includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *mp*, *p*, *pp*, *dim.*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (*ARTEGGIO*, *dolce*, *EILÄVÄSTI*, *VENTYÄÄ PITÄKSI*, *rit. m. s.*). Below the staves, there are numbered boxes containing the measure numbers: 37, 43, 35, 38, 33, 33, 29, 30, 28, 28.

Kolmannen soittokerran jälkeen opettaja sanoo, että nuottikuva on nyt selkeä ja hyvä, ja kokeilun vuoksi voisi nyt yrittää tempossa 60. Opettaja kehottaa pitämään vielä tiukemmin pulssin hallinnassa.

OIVA 4

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (♩ = 60)
KAKSI KERTAA NOPEAMMASSA RYTMISSÄ

46 48 48

46 49 49

46 58 55

55 46 55

142 © Copyright 1934 by G. Ricordi & C. Milan, Italy
Copyright 1964 by General Music Publishing Co., Inc. Reprinted by permission.

Neljännellä soittokerralla Oiva aloittaa tempossa 46. Nopeimmillaan tempo kohoaa 60:een tahdissa 20. Tällä kerralla soiton ilme muuttuu. Nopeammasta temposta johtuen asiat tuntuvat nyt liittyvän toisiinsa ja teos kuulostaa kokonaisemmalta. Alun rytmivirhe kummittelee edelleen. Soitossa on pieniä eleitä ja nyansseja. Viimeisessä tahdissa tempo nopeutuu.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff with notes, rests, and dynamic markings. Below each system are four boxes containing tempo markings in beats per minute (BPM).

- System 1 (Measures 13-15):** Treble clef, *mf*. Bass clef, *v*. Tempo markings: 55, 50, 50, 46.
- System 2 (Measures 16-18):** Treble clef, *p*. Bass clef, *p*. Tempo markings: 46, 58, 50.
- System 3 (Measures 19-21):** Treble clef, *dolce*. Bass clef, *dolce*. Tempo markings: 58, 60, 55.
- System 4 (Measures 22-24):** Treble clef, *pmf*, *mp*. Bass clef, *pp*, *arpeggio*. Tempo markings: 53, 53, 50.
- System 5 (Measures 25-27):** Treble clef, *rit.*, *m. s.*. Bass clef, *rit.*, *m. s.*. Tempo markings: 41, 41, 43, 45.

Neljännän soittokerran jälkeen opettaja kiinnittää Oivan huomion alun rytmivirheeseen. Hän sanoo että Oiva voi vielä rauhassa tarkastella nuottia, jos haluaa. Oiva katsoo vielä nuotteja ja näyttää harjoittelevan mielessään yhden kohdan ennen viimeistä soittokertaa.

OIVA 5

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (J. 60)

78 78 74

71 71 72

66 66 66

67 60 67

142 © Copyright 1934 by G. Ricordi & C. Milan, Italy
Copyright 1964 by General Music Publishing Co., Inc. Reprinted by permission.

Viidennellä soittokerralla Oiva aloittaa tempossa 78. Alun rytmi korjaantuu, mutta Oiva tekee virheitä tahteissa 5 ja 6. Soitto kuulostaa pikaelegialta. Viidennellä soittokerralla tarkkuus ja musiikillinen ilmaisu kärsivät liian nopeasta temposta.

13 *mf* *dim.* *tr*

67

71

57

16 *mf*

57

65

58

19 *dolce* *PITTEKSI*

71

63

63

22 *piu p* *pp*

63

59

59

55

55

25 *rit.* *m. s.*

52

50

45

ILKKA I

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (J. - 60)

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with the instruction *mf espress.* and includes a box with the number 72. The second system contains several handwritten annotations: "NENÄ KIINNI NUOTEISSA" above the staff, "TOISTAA" with a curved arrow, "NENÄ KIINNI NUOTEISSA" above the staff, "epäselvä" in a box, "NYÖLYTELEE ISKUIJA PÄÄLLÄN" below the staff, and boxes with "n.38" and "38". The third system includes the annotation "YKÄ ISKU TYHJÄÄ" above the staff, "NYÖLYTELEE PÄÄLLÄN" below the staff, and boxes with "39", "54", and "49". The fourth system features the annotation "NYÖLYTELEE PÄÄLLÄN" below the staff and boxes with "49" and "49".

142 © Copyright 1934 by G. Ricordi & C. Milan, Italy
Copyright 1964 by General Music Publishing Co., Inc. Reprinted by permission.

Valmistautuminen

Ilkka istuu pianon ääreen, vilkaisee nuotteja (2 s), säätää tuolin, vilkaisee nuotteja (2 s), vastaa kysymykseen minuun katsoen, katsoo kumpaankin kameraan, sanoo "kaks kameraa", ottaa kellon pois kädestä, katsoo nuotteja (5 s), siirtää tuolia, pyyhkii käsiä housunlahkeisiin, sanoo jotain pääsykokeista, tekee pelleilevän soittoeleen, katsoo nuotteja (3 s), käärii hihat, katsoo nuotteja (5 s), hymyilee opettajan kommenteille nuottiin katsoen, sanoo "Mä harjottelen näit joka päivä", alkaa katsoa nuotteja intensiivisesti lopusta ja alusta (yhteensä 19 s), jona aikana myös pyyhkäisee käsillä reisiä, asettaa kädet koskettimille, vilkaisee pedaaliin, tekee huomaamattoman hengityslieki-elleen, soittaa.

TÄSTÄ ALKAEN MEZZOFORTE -SÄÄY SIVUN LOPPUUN ASTI

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff with notes, rests, and dynamic markings. The score is annotated with various handwritten notes and tempo markings in boxes.

- System 1 (Measures 13-15):** Starts with a *mf* marking. Includes a box with the number 49. A *dim* marking is present at the end of the system.
- System 2 (Measures 16-18):** Includes the Finnish text "EI HILJENE". A box with 49 is under measure 16, and a box with 46 is under measure 18. A *pp* marking is present.
- System 3 (Measures 19-21):** Includes the Finnish text "TASAISESTI" and "dolce". A box with 53 is under measure 19, and another with 53 is under measure 21. A *tr* marking is present.
- System 4 (Measures 22-24):** Includes the Finnish text "ILME: MITÄ IHMETÄ?", "ETSII SOINNUN KÄYNNÖSTÄ", and "YLIMÄÄRÄINEN KÄSIVARREN LIIKE". A box with 53 is under measure 22, and a box with 44 is under measure 24. A *pp* marking is present.
- System 5 (Measures 25-27):** Includes the Finnish text "SANO HILJAA: 'EIKU' rit. m. s.", "Toistaa", "PÄÄN NYTKÄÄVÄ LIIKE", and "PUM!". A box with 46 is under measure 25, and another with 46 is under measure 27. A *pp* marking is present.

Ensimmäisellä soittokerralla Ilkka aloittaa tempossa 72. Tempo hidastuu heti toisessa tahdissa (55) ja edelleen viidennessä tahdissa (38). Tämän jälkeen se pysyy noin 50:n tuntumassa. Soitto etenee periaatteessa tasaisen pulssin mukaan. Vaikeissa kohdissa soiton pulssi hidastuu tai lakkaa kokonaan. Tekstin muuttuessa helpommaksi tasainen pulssi palaa ja paluukohta näkyy selvästi ylimääräisenä pään ja käsivarren liikkeenä (esimerkiksi heti tahdin 7 jälkeen ja tahdissa 24). Ilkka toistaa tahdeissa 4, 5, 7, 11, 15, 23 ja 27. Hän pitää selvän paussin ensimmäisen sivun rivinvaihtokohdissa. Soitto etenee nopeasti ilman vivahteita.

ILKKA 2

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (♩ = 60)

The musical score is presented in four systems, each with a piano part and a vocal line. The piano part includes dynamic markings such as *mf espress.*, *p*, and *pp*. The vocal line includes Finnish lyrics and performance instructions like *VENÄ KIINNI NUOTEISSA* and *TITKÄKSI*. Boxed numbers (50, 48, 48, 48, 50, 47, 45, 50, 52, 48, 53, 55) are placed below the piano part, likely indicating fingerings or measure counts. The score is marked with various musical symbols including accents, slurs, and breath marks.

50 48 48 48

48 50 47

45 50 52

48 53 55

142 © Copyright 1934 by G. Ricordi & C. Milan, Italy
Copyright 1964 by General Music Publishing Co., Inc. Reprinted by permission.

Toisella soittokerralla virheitä on vähemmän, mutta soittaja pysähtelee edelleen kolmen rivin lopussa ensimmäisellä sivulla. Hän toistaa vain tahdissa 15. Tempo pysyy 47:n ja 56:n välillä. Soitto on tasaista. Ensimmäinen sivu soitetaan kauttaaltaan mezzoforte- ja toinen mezzopiano-sävyllä. Soittajan nenä on aivan kiinni nuoteissa tahdin 5 puolivälistä tahdin 7 loppuun. Tahdin 24 lopussa soittaja kohottaa leikkisästi kulmiaan ikään kuin sanoisi "hienosti menee". Soittaja päättää kappaleen lyömällä viimeisen äänen terävästi.

13 *mf* *mezzopiano* *dimp.* *T*
 54 54 54
 SYKE JÄILY
 TOISTOSTA
 HUOLIMATTA
 (NYLTYTELEE)

16 *p*
 54 54 50

19 *dolce*
 54 56 54
 NOSTAA KULMIA:
 HIENOSTI MENE!

22 *più p* *mezzopiano* *pp*
arpeggiona
 52 46 46

25 *rit. m. s.*
 43 45 48

Toisen soittokerran jälkeen Ilkka pelleilee ja sanoo kuuluttajan äänellä: "Kolmas otto".

ILKKA 3

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (J.-60)

60 60 57

KORJAA SOINNUN

säilyttää sävelnän

57 SÄILYTTÄÄ PULSSIN TOISTAESSAAN 57 56

7 ei hirmoa

54 55 57

10 LYÖ KIVASTI

57 54 59

142 © Copyright 1934 by G. Ricordi & C. Milan, Italy
Copyright 1964 by General Music Publishing Co., Inc. Reprinted by permission.

Kolmannella soittokerralla tempo pysyttelee viidenkymmenen ja kuudenkymmenen välillä. Tahdissa kaksi esiintyy pianosävy. Ilkka toistaa tahdeissa 4 ja 25. Kun Ilkka korjaa sointua toistamalla tahdissa 4, pulssi säilyy toiston aikana. Soittaja tekee muutamia uusia virheitä. Hän jättää muun muassa tahdissa 10 lisätyt 1/16-osan soittamatta. Soitto on nopeaa, vivahteetonta. Ilkka soittaa crescendo ja diminuendo tahdeissa 13 ja 14, päinvastoin kuin tekstiin on kirjoitettu. Tahdissa 19 hän soittaa crescendon ja diminuendon oikein. Hän lyö viimeisen sävelen kuten edelliselläkin kerralla.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of music. The score includes various performance markings and Finnish lyrics.

- System 1 (Measures 13-15):** Starts with a *mf* marking. Includes a *dim.* marking at the end. Handwritten numbers in boxes: 59, 59, 60.
- System 2 (Measures 16-18):** Starts with a *piano* marking. Includes a *arpeggiana* marking. Handwritten numbers in boxes: 60, 54, 49.
- System 3 (Measures 19-21):** Includes the lyrics "JUNA" and "mezzopiano dolce". Handwritten numbers in boxes: 57, 56, 56.
- System 4 (Measures 22-24):** Includes dynamic markings *pmp*, *pp*, and *v*. Handwritten numbers in boxes: 56, 56, 56.
- System 5 (Measures 25-27):** Includes the lyrics "ETSII SYKETTÄ" and "rit. m. s.". Includes a circled note with the handwritten text "Lys!". Handwritten numbers in boxes: n. 56, 48.

Kolmannen kerran jälkeen hän katsoo kellostaan pulssin ennen aloittamista.

ILKKA 4

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (J. = 60)

HAPAROI

mf espress. mezzo piano

68 66 63

61 61 59 59

Ylimäärä -istä pulssi seloaa

MENA KIINNI NUOTISSA

PULSSI PALAA

60 60

10

60 60 63

142 © Copyright 1934 by G. Ricordi & C. Milan, Italy
Copyright 1964 by General Music Publishing Co., Inc. Reprinted by permission.

Neljännellä soittokerralla Ilkka ottaa nopeamman tempon (68) ja kauttaaltaan hiljaisemman sävyn. Nopeampi tempo tuo soittoon kiireisen vaikutelman ja uusia virheitä. Toiselle sivulle ilmestyy nyt pieniä musiikillisia eleitä. Soittaja tekee tahdissa 23 crescendon. Hän lyö kappaleen viimeisen äänen paukahtaen.

13 *mf* *d.* *tr* *dim.*

60

60

16 *p*

58

58

58

19 *dolce mezzo forte*

58

58

22 *mezzopiano più p* *mezzopiano pp* *ei kuuha*

58

56

ARPEGGIADINA

56

25 *rit. m. s.*

56

53

LYÖ!

ILKKA 5

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (♩ = 60)

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of four systems of two staves each. The first system (measures 63-65) is marked *mf* *espress* *mezzopiano*. The second system (measures 60-62) includes the instruction *JATKAA VIRHEISTÄ HUOLIMATTA* and features *v* (accents) and *p* (piano) markings. The third system (measures 58-60) includes *p* markings and a fermata. The fourth system (measures 10-12) includes a fermata and a *7* (sevens) marking. Boxed measure numbers are placed below the staves: 63, 63, 63, 60, 60, 58, 58, 60, 60, and 63.

142 © Copyright 1934 by G. Ricordi & C. Milan, Italy
Copyright 1964 by General Music Publishing Co., Inc. Reprinted by permission.

63

Viidennellä soittokerralla soitto on edelleen tasaiselta ja kiireiseltä kuulostavaa. Soittaja muotoilee edelleen pieniä eleitä toisella sivulla. Kahdella viimeisellä rivillä hän käyttää dynamiikkaa kaiun esiin tuomiseen (tahti 22) ja hidastaa kauniisti kappaleen lopussa päättäen pianissimosävyyn.

13 *mf* *dim.*

62

60

60

16 *piano* *arpeggio*

60

57

55

19 *arpeggio* *mezzo-forte*

55

55

57

22 *mezzopiano* *piano* *pp*

55

51

51

25 *rit. m. s.* *pianissimo*

51

Varovainen lyönti

LAURI I

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (J. = 60)

mf espress.

PITKÄKSI

44 42 42

PITKÄ

P

41 37 34 34

p

35 42 39

7

39 37 41

142 © Copyright 1934 by G. Ricordi & C. Milan, Italy
Copyright 1964 by General Music Publishing Co., Inc. Reprinted by permission.

Valmistautuminen.

Lauri istuu pianon ääressä, saa nuotit eteensä, silmäilee nuotteja 19 sekuntia, joista 13 sekuntia tuijottaa herkeämättä nuotteja (ei kiinnitä mitään huomiota esimerkiksi kameran säätämiseen liittyvään puheeseen), katsoo ensin lähinnä ensimmäistä sivua. Viimeisen kuuden sekunnin aikana nuottien katsominen jatkuu edelleen, mutta samalla Lauri pyyhkäisee käsillä reisiä, vetää näkyvästi henkeä, nostaa kädet koskettimille, nostaa käsiä pehmeästi ylöspäin, laskee kädet koskettimille, soittaa.

13 *mf* *dim.*

39 43 38

16 *mezzoforte*

38 40 40

19 *dolce*

41 44 44

22 *mf* *mp* *pp*

39 37 39

25 *rit. m.s.*

37 38 34

Ensimmäisellä soittokerralla Lauri aloittaa tempossa 44. Tahdeissa 5 - 7 tempo hidastuu 34:n tie-noille ja kohoaa sitten 40:n tuntumaan. Koko teoksen ajan tempo pysyy hyvin samana ja soitto kuulostaa tasaiselta. Soittaja tekee vain vähän virheitä. Hän hidastaa ennen vaikeita kohtia ja ve-nyttää viimeisen äänen pitkäksi. Soitto on eleetöntä. Hän hidastaa kappaleen lopussa.

LAURI 2

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

(puuskahtaa)
Sostenuto con dolore (♩ = 60)

mf espress.

PITKÄKSI



43 43 43

39 39 42 42

39 42 42

42 43 45

142 © Copyright 1934 by G. Ricordi & C. Milan, Italy
Copyright 1964 by General Music Publishing Co., Inc. Reprinted by permission.

Toisella soittokerralla Lauri yrittää aloittaa sävellyksen melodian sävelellä c, mikä sopisi säestävään sointuun perinteisemmässä tyyliässä. Hän puuskahtaa ja korjaa sävelen. Tällä soittokerralla hän korjaa muutkin harvat virheensä edelliseltä soittokerralta. Soittoon alkaa myös ilmestyä sävyjä ja musiikillisia eleitä. Tempo pysyy hyvin samana ja on aavistuksen ensimmäistä kertaa nopeampi. Lauri muotoilee agogisesti tahdin 26 ja lopettaa soittamisen kauniisti hidastaen.

13 *mf* *dim.* *tr*

43

43

43

EI KUULU

16 *p*

43

43

43

19 *mezzo forte*

45

47

46

22 *mp* *piano* *pp*

44

42

40

25 *MIKROAIS* *rit. m. s.*

40

37

37

34

LAURI 3

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (♩ = 60)

45 45 44

42 42 42

39 46 44

44 45 45

142 © Copyright 1934 by G. Ricordi & C. Milan, Italy
Copyright 1964 by General Music Publishing Co., Inc. Reprinted by permission.

Kolmannella soittokerralla soitto muuttuu edelleen sujuvammaksi. Muutamia yksittäisiä vääriä säveliä esiintyy vielä. Tempo pysyy edellisen soittokerran tasolla. Yksittäisiä eleitä ja dynaamisia vaihteluja esiintyy. Soittaminen on kauttaaltaan huolellista.

13 *mf* *d.* *dim.* *tr*

45

45

47

16 *p* *K*

42

44

44

19 *dolce*

46

46

44

22 *più p* *pp*

42

40

42

25 *rit.* *m. s.*

40

36

38

42

36

LAURI 4

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (J. = 60)

PITKÄKSI

mf espress.

f

p

142

142 © Copyright 1934 by G. Ricordi & C. Milan, Italy
Copyright 1964 by General Music Publishing Co., Inc. Reprinted by permission.

44

46

47

Neljännellä soittokerralla soitto on virheetöntä. Lauri löytää soittoonsa lisää sävyjä ja muotoilee musiikillisia eleitä ja säkeitä. Soittamista luonnehtii kuitenkin koko ajan tasaisuus, ikään kuin soittajan toimintaa ohjaisi hitaan pulssin ajattelu. Tempo pysyy kahden edellisen kerran tasolla.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff with notes, rests, and dynamics. Handwritten numbers in boxes are placed below the staves, and some words like "MIKOLAIKA" and "dolce" are written in the music.

- System 1 (Measures 13-15):** Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *mf*, *dim.*. Handwritten numbers: 44, 44, 44.
- System 2 (Measures 16-18):** Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *p*, *mf*. Handwritten numbers: 44, 45, 45.
- System 3 (Measures 19-21):** Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *dolce*. Handwritten numbers: 47, 46, 46.
- System 4 (Measures 22-24):** Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *piu p*, *pp*. Word: MIKOLAIKA. Handwritten numbers: 43, 41, 41.
- System 5 (Measures 25-27):** Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *rit.*, *m. s.*, *rit.*. Handwritten numbers: 41, 36, 36, 39, 36.

Neljannen soittokerran jälkeen Lauri havahtuu keskittyneisyydestään jonkun käydessä luokan ovelta.

LAURI 5

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (J-60)

mf espress.

45 45 45

NÄITÄI MASENTUNE ELTA

forte piano

43 43 41

p

39 45 43

p

43 43 46

142 © Copyright 1934 by G. Ricordi & C. Milan, Italy
Copyright 1964 by General Music Publishing Co., Inc. Reprinted by permission.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system includes a grand staff with treble and bass clefs, handwritten notes, and boxed tempo markings. The markings are: System 1 (42, 46, 46), System 2 (40, 44, 44), System 3 (46, 45, 44), System 4 (44, 42, 42), and System 5 (38, 37, 33). The score includes various musical notations such as dynamics (ms, dim, p, mp, piano, pp, rit. m. s.), articulation (tr), and phrasing slurs. There are also some handwritten annotations like 'KAUNIS SÄVY' and 'PITKÄ'.

Viidennellä soittokerralla Lauri näyttää masentuneelta tehdessään uusia virheitä. Tempo pysyy edelleen aikaisempien soittokertojen tasolla. Soitto on varman tuntuista ja etenee tasaisesti ja rauhallisesti loppuun. Soittaja muotoilee pitempiä kokonaisuuksia tahteissa 12, 19 ja 26.

4.3 NUORTEN SOITTAMISTA KOSKEVIA HAVAINTOJA

4.3.1 *Yksityiskohtia ja huolestuneita ilmeitä*

Tavoittivatko nuoret sävellyksen musiikillisen kokonaisuuden? Jo ensikuulemalta ilmeni että eivät. Tämä ei tarkoita, että soitto kuulostaisi täysin vivahteettomalta, sillä viitteitä nyansseista ja eleistä, säkeiden ja lopukkeiden erottamisesta ilmeni varsinkin viimeisillä soittokerroilla. Näiden seikkojen huomioon ottaminen ei kuitenkaan saanut soittamista kuulostamaan musiikillisesti elävältä.

Nuorten soittaminen kuulosti siltä, kuin he olisivat ajatelleet yksittäisiä säveliä tai sävelsoluja. Esimerkiksi kuudestoistaosakulut kuulostivat ensimmäisillä soittokerroilla siltä kuin ne olisi ajateltu yksi sävel kerrallaan. Myöskään laajempia kokonaisuuksia ei syntynyt: musiikillinen ajatus ei jatkunut riviltä toiselle varsinkaan vaikealukuisissa kohdissa vaan soittajat pysähtyivät kesken kaiken tai hidastivat soittoaan. Sama koski sivunvaihtoa. Teoksesta ei erottunut musiikillisia prosesseja. Ehkä keskeisin vivahteettomuuteen liittyvä seikka oli kuitenkin se, että soittamiseen tuntui vaikuttavan suhteellisen hitaan tasaisen sykkeen ajattelu. Tämä kävi monin tavoin ilmi sekä soittamisen tavoista että kehollisesta liikehännästä kuten suun liikeistä, käsivarsien ja pään liikkeistä.

Vaikka olin totuttanut nuoret soittajat videokameraan ja läsnäolooni ja soitto-tilanne tapahtui soitto-tuntien aikana tutussa luokassa, soittajilla näkyi huolestuneita ilmeitä ja varsinkin valmistautumisen aikana hermostuneita eleitä. Soittajista näki myös sen, että he joutuivat ponnistelemaan teoksen parissa. Ponnistelu ilmeni monin tavoin. Soittajat näyttivät soittaessaan hyvinkin vakavilta, vaikka vaikuttivat soittokertojen välillä vapautuneemmilta. Pikkuhiljaa edistyvä viiden soittokerran prosessi sisälsi kaikilla nuorilla soittajilla pysähtyneempiä vaiheita ja suoranaista uupumusta. Opettajan merkitys prosessin edistymisen kannalta olikin huomattava. Joitakin soittajia hän neuvoi, mutta antoi toisten selvitä itsenäisemmin. Näytti siltä, että ne oppilaat, joiden soittoon hän puuttui olivat niitä, jotka pyrkivät väsymään ja kadottamaan päämääränsä helpoimmin. Opettaja korjasi heidän soittoaan muun muassa puuttumalla tempoon, joko hidastamalla sitä, jotta soittaja ehti tehdä vaadittavat asiat tai nopeuttamalla sitä, jotta soittaja pystyi pitämään soittokerran hallinnassa eikä hukkunut hitauden takia yksityiskohtiin. Opettaja toimi kuitenkin pikemminkin taustalla kuin aktiivisena vaikuttajana, päivästoin kuin duo-soiton ohjauksessa.

4.3.2 Yksilöllinen tapa soittaa

Kaikilla soittajilla oli oma tunnistettava tapansa soittaa prima vista, siis eräänlainen soittamisen tyyli tai käsiala. Juuri soittamisen tyylin perusteella opin erottamaan nuoret soittajat kuulonvaraisesti toisistaan. Soittaminen piirtyi esiin samaan tapaan kuin käsiala, ja säilyi tunnistettavana läpi soittoprosessin. Käsialat ovat yksilöllisiä. *Prima vista -soittokäsiala* on mielestäni yhdistelmä soiton kosketusta, etenemistapaa ja harkintaa tai sen puutetta. Vaikka kunkin yksittäisen soittajan soitto muuttui laadullisesti soittokertojen myötä, soittokäsiala säilyi tunnistettavana.

Sakarín soittoprosessia luonnehti pitkälti se, että teos oli hänelle vaikea prima vista -tehtävä. Ensimmäisellä soittokerralla hän soitti varsinkin alussa ja lopussa yksinäisesti, mutta siitä huolimatta tempo pysyi hyvin samana. Sakarin oli selvästi vaikea jäsentää *Elegiaa*. Toinen soittokerta oli vielä hyvin ensimmäisen kaltainen. Opettajan tuen ja ohjeiden avulla vaikeat kohdat avautuivat, kun opettaja piti tempon tarpeeksi hitaana. Vuorovaikutus opettajan kanssa muutti Sakarin prosessin suunnan kohti jäsentyneempää toimintaa. Neljännellä kerralla Sakari soitti jo muutamia eleitä ja nyansseja niissä tahdeissa, jotka hän sai soitettua oikein jo toisella kerralla. Viidennellä kerralla Sakari soitti sävellyksen suhteellisen sujuvasti läpi.

Jan soitti varovaisen tuntuisesti ja hiljaisilla sävyillä. Vaikka hän valitsi hitaan tempon, hän toisti ja korjasi soittoaan jatkuvasti. Ensimmäisellä, toisella ja kolmannella soittokerralla soittaminen kuulosti hyvin samanlaiselta: aralta ja hitaalta. Kolmannella soittokerralla hän soitti nyansseja pitäen samalla kiinni tasaaisesta pulssista. Aika ajoin hän toisti joitakin kohtia. Käsitys sävellyksestä jäsentyi hitaasti soittamisen kokemuksen kautta. Kolmannen kerran jälkeen hän keskusteli temposta opettajan kanssa ja tämä olikin prosessin kannalta ratkaisevaa. Neljännellä kerralla hän nopeutti tempoa, jolloin teos pysyi heti paremmin koossa. Nyanssit elävöittivät sävellyksen loppuosaa: hän soitti niitä toisella sivulla tyyllisesti tuttuihin kohtiin. Viidennellä kerralla soitto pysyi edelleen hyvin koossa, nyansseja esiintyi, mutta agogista muotoilua ei juuri ilmennyt. Jan sai soitettua sävellyksen sujuvasti läpi ja soitossa oli hiljainen, eleginen sävy.

Oivan soitto oli yleisilmeeltään huolellista ja ennakoivaa. Hän katsoi jo alussa poikkeuksellisen lisätyn 1/16-kohdan. Hän soitti ensimmäisellä kerralla lähes kaikki sävelet oikein, valitsi tarpeeksi hitaan alkutempon ja saattoi sen ansiosta välttää hätäiset ratkaisut. Jo ensimmäisestä soittokerrasta voi päätellä, että soittaja sai jo katsomisen perusteella selvää tekstistä nimenomaan oikeiden sävelten osalta. Oiva ei pysähdellyt, vaan ennakoiki rivinvaihtoja ja vaikeita kohtia ”venyttämällä” niitä edeltäviä säveliä ja hidastamalla aavistuksen verran soittoaan. Oivalla oli alusta saakka pyrkimys muotoilla muutaman sävelen eleitä ja soittaa nyansseja. Soittaja pääsi hallitusti säkeiden muotoiluun saakka. Viimeisellä soitto-

kerralla hän vahingossa valitsi tempon 1/8-sykkeen mukaan ja kiireisyys verotti soiton ilmeikkyyttä. Kysyessäni Oivalta viimeisen soittokerran jälkeen, oliko sävellys hänestä vaikea, hän vastasi: ”Oli aika vaikeaa koska täs oli hirveesti korotus- ja alennusmerkkejä ja rytmi oli vaikeaa.”

Ilkan soittamista luonnehti levottomuus ja energisyys, mikä näkyi sekä soittoprosessissa että keskustelutilanteissa. Keskustelujen aikana Ilkka rummutti ja naputti pöytää ja liikkui paikallaan. Läpi viiden soittokerran hänen toiminnassaan oli vahva eteenpäin pyrkivä impulssi. Sävellyksen yllättävät kohdat, kuten tahtilajin vaihdokset rivinvaihtokohdissa, tulivat hänelle yllätyksenä ja hän yhtäkkiä lopetti soittamisen ja jäi miettimään tai toistamaan jotakin kohtaa. Toisaalta Ilkan toiminta oli leikkisää. Hän huvitteli esiintymällä videokameralle ja liioitelti eleitään sekä teoksen piirteitä, esimerkiksi sen loppumista. Ilkan soittoprosessissa kerta kerralta soittoon tuli lisää varmuutta, mutta samalla nopeus toi mukanaan myös hätäisyyttä, jolloin virheet eivät kokonaan hävinneet. Nopeutempoisuus ja suhteellisen raskas kosketus (hiljaisten sävyjen puuttuminen) saivat *Elegian* kuulostamaan ”pikaharjoitukselta”. Viidennellä soittokerralla ilmeni nyansseja ja eleitä varsinkin toisella sivulla, ja Ilkka muotoili lopusta kauniin kokonaisuuden.

Laurin soittoprosessi oli alusta loppuun hallittu. Ensimmäinen, toinen ja kolmas soittokerta olivat aika eleettömiä ja tasaisia, mutta jo toisesta soittokerrasta alkaen sujuvia. Jo katsomisen perusteella selvän saaminen sujui hyvin ja soit-tajan toiminta oli kitkatonta. Kaikki viisi soittokertaa muistuttivat toisiaan. Soitto oli kerrasta toiseen rauhallinen jatkumo, ilman dramaattisia käännteitä. Vaikka pulssin ajattelu ei fyysisesti näkynyt, sen saattoi kuulla (tai tuntea kun soitin itse videonauhan ”päälle”). Lauri ennakoiki hidastelevästi. Alun varovainen soitotapa muuttui soitto kertojen myötä sujuvan varmaksi. Lauri ei juuttunut kiinni mihinkään prosessin vaiheeseen, vaan pääsi sellaiseen jäsentämiseen, jossa soitti ilmaisevia eleitä. Hän oli selvästi sisäistänyt prima vista -soittotunnin rutiinin. Rutinista huolimatta soitettavan kappaleen outous vaati Lauria kovasti keskittymään.

4.3.3 Sykkeen ajattelu

Soittoprosesseista voi päätellä, että aluksi nuoret asettivat tavoitteekseen teoksen soittamisen yhtenäisenä kokonaisuutena mutta ilman suhdetta musiikilliseen ilmaisuun. Tämä tavoite oli tunnistettavissa myös opettajan antamana ohjeena. Pystyäkseen hahmottamaan outoa teosta jatkuvana soittamisen virtana, he keskittyivät tietoisesti ajattelemaan tasaista hidasta sykettä ja suhteuttivat teoksen piirteet siihen. He ikään kuin ohjasivat omaa toimintaansa tasaisen sykkeen ajattelun avulla.

Sykkeen ajattelu näkyy erityisen selvästi Ilkan soitossa. Esimerkiksi ensimmäisellä soittokerralla hän useissa tahdeissa nyökyttelee päällään perussykettä (tahdit 4, 7, 10 ja 27) ja tekee ylimääräisen käsivarren liikkeen iskulle tahdissa 24. Tahtilajin vaihdos, ja varsinkin tahtilajin ja rivinvaihdos yhtäaikaan toivat heti näkyviin tuon ”sykeohjauksen”.

Sakarilla sykkeen ajattelu näkyy suun liikkeinä (”yksi, kaksi, kolme, neljä”) hänen laskeessaan kolmannella ja neljännellä soittokerralla tiettyjä kohtia teoksesta.

Oivalla ja Laurilla hitaan tasaisen pulssin ajattelu ei näkynyt ulospäin, mutta se kuului soittamisessa: kuulosti siltä kuin soittaminen olisi tahdistettu metronomin mukaan. Oiva ja Lauri eivät hellittäneet tasaisesta sykkeestä, paitsi hetkittäin viimeisillä soittokerroilla tietyissä tyyllisesti tutuissa kohdissa. Lauri jopa sanoi lukevansa ”paljonko ja mitä tiettyyn kehykseen mahtuu”.

Jan pysähteli ja toisti ja hänen kohdallaan syke säilyi helpoissa kohdissa, mutta vaikeissa kohdissa se katosi ja palasi takaisin vaikean kohdan jälkeen. Näin tapahtui esimerkiksi ensimmäisellä soittokerralla tahdeissa 18–20 ja 22–24.

Erytyisen selvästi sykkeen ajattelun tärkeys tulee ilmi eräästä Oivan soittamista koskevasta yksityiskohdasta. Hänhän sai nopeasti kiinni oikeista sävelistä, mutta rytmi jäi kerrasta toiseen epäselväksi aivan teoksen alussa. Niinpä hän soitti useilla soittokerroilla ensimmäisen tahdin ikään kuin 2/4-tahtilajissa. Kun opettaja lopulta korjasi rytmin ennen viimeistä soittokertaa, soittaja ottikin viimeisellä soittokerralla perussykkeen vahingossa 1/8-sykkeeseen eikä 1/4-sykkeeseen mukaan. Niinpä hän vahingossa aloitti tempossa 78! Koska tämä syke oli jo ”tarttunut” häneen, soittaja jatkoi tässä tempossa loppuun saakka.

4.3.4 Toistaminen

Toinen nuorilla soittajilla ilmennyt toimintatapa oli toistaminen. Esimerkiksi Jan toisti paljon vaikeissa kohdissa, ja oletan sen johtuneen siitä, että hänen täytyi rauhassa tunnustella ja kuulla mitä oikeat sävelet olivat, ennen kuin hän sai selvää mitä ne olivat. Nuottikuva oli epäselvä ja tarkentui konkreettisen soittamisen kautta. Tämän voi päätellä esimerkiksi monista soitetuista toistokohdista ensimmäisellä ja toisella soittokerralla.

Janin toistamat kohdat joko sisälsivät jonkin laajaotteisen soinnun tai siijoittuivat tahteihin, joissa oli löydettävä oikea iskutus 1/16-kuvioille. Ensimmäisellä soittokerralla Jan toisti saman soinnun kolmesti tahdissa 11. Hän poimi sävelet sormiin yksitellen ja ikään kuin varmisti soittaen, mitä ne olivat. Tahdissa 12 hän taas etsi oikeaa iskutusta. Tahdin ensimmäinen iskuyksikkö toistettiin kolmesti. (”Se menee näin, ei kun näin, näinhän se meneekin”). Kaiken kaikkii-

aan Jan toisti ensimmäisellä soittokerralla tahdeissa 2, 4, 5, 11, 12, 14, 19, 23, 26 ja 27. Toistaminen jatkui kaikilla soittokerroilla, mutta se väheni teoksen tullessa tutummaksi.

Hyvä esimerkki toistamisesta Janin kohdalla on tahdissa kaksi ja kolme. Hän soitti tahdissa 2 esiintyvän kuudestoistaosakulun ja pyrki sen jälkeen tahdissa 3 soittamaan aivan samanlaisen kulun. Oletan, että hänellä oli vielä mielessä ja sormissaan kuvion alku edellisestä tahdistä kun hän tahdissa 3 pyrki soittamaan samantapaista kuviota edellisen perusteella. Soittajan täytyi taas toistaa tuota kuviota, jotta hän saattoi havaita sen olevan erilainen.

Myös Ilkka jäseni tekstiä toistamalla varsinkin ensimmäisellä soitto-kerralla. Hän toisti ensimmäisellä kerralla tahdeissa 4, 5, 7, 11, 15, 23 ja 27. Seuraavilla soittokerroilla toistaminen väheni, mutta ei kokonaan loppunut. Ilkka sanoi omasta suhteestaan musiikkiin:

”Kyllähän sen melkeen aina... muistaa sen, miltä se on tuntunu sormissa, sormenpäissä ja käsissä. Sen muistaa sitte, se on se fyysinen muistikuva siitä, että tietysti se ääni on sitte toinen. [...] se kuuloaisti ja tuntoaisti jotenki yhdistyy siinä ja sitte pystyy helpommin, ja tulee siihen, että nuotit alkaa tulla tutummiks jatkuvasti. Ja siit alkaa niinku habmottuu.”

Tulkitsen toistamisen tarkoittavan jäsentämistä soittamisen kokemuksen kautta tutun tuntuman perusteella. Toistaessaan soittajat tekevät kaksi asiaa: he purkavat osiin sitä, mikä katsottuna tuntuu epäselvältä ja tunnustelevat sävelet erikseen. Samalla he etsivät tuttua kokemusta jäsentämisen perusteeksi.

4.3.5 *Ennakoiva hidastaminen*

Kolmas nuorten kohdalla esille tullut toimintatapa oli soiton hidastaminen ennakoivasti tekstin vaikeustason mukaan.

Elegiassa on sujuvan etenemisen kannalta monia kohtia, joihin täytyy erityisesti kiinnittää huomiota. Esimerkiksi rivinvaihdot yhdistettynä tahtilajin vaihtoon ovat tällaisia. Yksi keino soittaa sujuvasti ja silti selvitä näistä kohdista on ennakoiva hidastaminen.

Oiva, joka ei pysähdellyt eikä toistanut, selvisi näistä kohdista siten, että hän näytti hidastavan soittoaan juuri ennen kyseistä vaikeaa kohtaa. Hän hidasti soittoaan esimerkiksi heti ensimmäisessä rivinvaihdossa tahdin 3 viimeisellä tahtiosalla (hän jätti rivin viimeisen sävelen selvästi pitkäksi), siirsi katseen hyvissä ajoin seuraavan rivin alkuun ja sai soitettua rivin ensimmäisen tahdin oikein. Hän myös hidasti saman tahdin lopussa ja siirsi katseen seuraavan tahdin alkuun (joka vaati erityistä jäsentämistä). Hän hidasti taas seuraavassa rivinvaih-

dossa ja sai kuin saikin tahdin 7 menemään oikein. Tahdissa 8 hän palasi takaisin nopeampaan tempoon.

Oman kokemuksen mukaan sujuvaan prima vista -soittamiseen kuuluu jatkuva ”edellä oleminen” soitettavasta kohdasta. Jotta prima vista -soittaminen voi sujua ilman pysähdyksiä, soittajan täytyy pystyä lukemaan ja soittamaan samanaikaisesti niin, että se mitä luetaan ei ole enää sitä mitä soitetaan. Soiton hidastaminen voi olla merkinä siitä, että soittaja on kehityksessä kohti tällaista sujuvaa ”edellä olemista”. Edeltävä vaihe voisi olla sellainen että soittajan kädet eivät vielä pysy mukana vaan hidastuvat. Soiton hidastuminen voi toki johtua muustakin. Jo yksinomaan se, että soittajalla on soittamisen hetkellä luettavanaan kohta, joka sisältää paljon yksityiskohtia, voi jo sinänsä hidastaa soittamista.

Aloitteleva prima vista -soittaja voi periaatteessa vain lukea ja soittaa vuorotellen. Hän poimii säveliä yksitellen ja soittaa niitä yksitellen. Jos soittaja keskittyy lukemiseen soittamisen kustannuksella, tuloksena on soittamista, jossa kädet tulevat ”liikaa perässä” ja soitto hidastuu tai jopa kokonaan pysähtyy. Jos taas soittaja pyrkii pitämään soittamista yllä lukemisen kustannuksella, seurauksena voi olla kaksi erilaista soittamistapaa. Toinen on toistava soittamistapa, jossa soittaja soittamisen ja kuuntelemisen perusteella jatkuvasti korjaa tekemiään virheitä. Toinen taas on sellainen soittamisen tapa, jossa soittaja pysyy tempossa, mutta ei saa tuotettua soittaen juuri mitään edessä olevan teoksen sävelistä.

Oivan ja Janin soitossa tulee ensimmäisellä soittokerralla esiin samoissa tekstin kohdissa erilainen toimintatapa. Juuri sitä kohtaa ennen, missä Jan pitää paus-
sin tai toistaa, Oiva puolestaan hidastaa. Tämä näkyy esimerkiksi tahdeissa 11, 12, 18 ja 25–26. Koska kyseiset kohdat ovat vaikeita jäsentää, Janin on toistettava niitä, ja Oivan toiminta hidastuu osittain ennakoimisen vuoksi, sillä Oivan katsoessa edelle hänen kätensä hidastuvat. Ennakoiminen edellyttää sellaista lukemisen ja soittamisen itsenäisyyttä, jossa soittajan on mahdollista irrottaa käsi-
en toiminta lukemisen toiminnasta. Ennakoidessaan Oiva ei ole käsillään enää siinä kohdassa mitä lukee, vaan hän pystyy tekemään käsillä vielä edellistä, kun jo lukee seuraavaa. Hän ei ole kuitenkaan vielä täysin kehittynyt tässä, mikä näkyy siinä, että ennakoidessa soitto pyrkii hidastumaan. Jan puolestaan rakentaa osittain soittamisen avulla käsitystään tekstin vaikeista kohdista. Näin ollen hän joutuu vaikeissa paikoissa soittamaan samaa kohtaa, jota katsoo. Janin katse ei ole yhtä paljon soittamisesta edellä kuin Oivan katse. Kun soittajan katse ”venyy pitkälle” soittamisen ohi, soittaminen tapahtuu tottumuksen perusteella ikään kuin itsestään.

Kehittykö soittajan kyky olla edellä soitettavasta kohdasta seuraavasti: alkuvaiheessa soittaminen ja katsominen ei onnistu yhtäaikaa, sitten soittaminen ja katsominen alkaa sujua yhtäaikaa, lopuksi katsominen ja soittaminen opitaan tekemään pienellä viiveellä?

4.3.6. Prosessien eteneminen

Sakari, Jan, Ilkka ja Lauri soittivat *Elegian* läpi yhtenäisenä toiminnallisena kokonaisuutena, lähestulkoon ilman vivahteita, kaksi tai kolme soittokertaa. Tämän jälkeen alkoi tapahtua jotakin erilaista. Soittajat alkoivat nähdä muutakin kuin sen, mitä he olivat alunperin nähneet, heillä oli varaa ”katsella ympärilleen”. Soittoon ilmestyivät nyt ensimmäiset musiikilliset eleet ja nyanssit ja ne sijoittuivat nimenomaan teoksen toiselle sivulle.

Elegian toinen nuottisivu on selvästi lukemisen kannalta ensimmäistä sivua helpompi. Teoksen materiaali on jo esitelty ensimmäisellä sivulla. Toisella sivulla on lisäksi myös tyyllisesti tutumpia piirteitä: esimerkiksi jakso tahdista 20 kappaaleen loppuun kuulostaa uusklassiselta ja tahdista 16 tahtiin 17 on selvä lopuke.

Soittajat alkoivat ilmaista musiikillisiä eleitä ja nyansseja juuri näissä kohdissa. He soittivat *ritardandon* tahdin 16 lopussa. He soittivat *dolce* tahdissa 20. Lisäksi he tekivät kaikuefektin (käyttämällä *mezzopiano*- ja *pianosävyä*) tahdissa 22 ja toivat agogisesti esiin teoksen lopun piirteitä (tahti 23 ja tahdit 25–26).

Toisin sanoen, kun soittajat saattoivat muodostaa teoksesta toiminnallisen kokonaisuuden, he alkoivat seuraavaksi muotoilla tai värittää sellaista, mikä oli heille tutuinta aikaisempien kokemusten perusteella. Nyanssien ja eleiden avulla soittajat eivät varsinaisesti ilmaiseet teoksen kokonaisuutta, vaan yksityiskohtia ja palasia siitä. Teoshan oli outo, ja käsitys laajemmista kokonaisuuksista ja musiikillisista painotuksista ei tule toiminnan kautta itsestään näin lyhyessä ajassa. Toiminnan kautta päästään aluksi kiinni juuri soitettavassa kohdassa esille tuleviin tapahtumiin. Näin soittajat pääsivät kuitenkin prosessissa eteenpäin.

Oivan soittoprosessi poikkesi eniten tästä periaatteesta. Hän muotoili muutamien sävelen eleitä jo heti ensimmäisellä soittokerralla ja toteutti pitempiä kuudestaosakulkuja musiikillisesti muotoiltuina eleinä. Hän myös toteutti alusta saakka dynaamisia merkkejä. Ilmeisesti Oivalla oli erityisen hyvä ensinäkemältä soittamisen taito. Jo ensimmäisellä soittokerralla hän sai soitettua tarkasti oikeat sävelet ja osasi valita itselleen myös sopivan alkutempon. Soittokertojen myötä Oivan soitto ei muuttunut musiikillisesti kovinkaan paljon ilmeikkäämmäksi. Soittaja ei fraasien muotoilemisen jälkeen siirtynyt taitteiden muotoilemiseen tai alkanut etsiä kontrasteja. Viimeisellä soittokerralla hän valitsi vahingossa liian nopean tempon, jolloin ne piirteet, joita hän aiemmin osasi tuoda esille, jäivät kiireessä toteutumatta. Nuorilla soittajilla sävellyksen musiikillisten ajatusten, kuten nyanssien ja eleiden ilmaiseminen, näytti edellyttävän tiettyä soittamisen sujuvuutta. Ensimmäiset eleet ja nyanssit ilmestyivät vasta sitten kun sävellys pysyi toiminnallisesti koossa. Tämä oli toisaalta myös tapa, jolla prima vista -soittamista oli opetettu. Ensisijainen tavoite oli ollut oikeiden sävelien ja rytmien soittaminen ja vasta toissijainen tavoite teoksen ilmaiseminen tulkinnallisilla keinoilla.

Esimerkiksi Jan kertoi, että hän ei aluksi edes nähnyt mitä nyansseja sävellyksessä oli: *”Jotenki mä en vaan nähny niitä ku mä soitin, et siis mä en huomannu. Mul oli sellanen kuva et toi oli jotenki hiljanen ja nyt ku mä rupesin kattoo ni onhan siel forte ja sillee.”*

Nuorten muodostama kokonaiskuva oli mielestäni toiminnallinen käsitys teoksesta. He pystyivät soittamaan teoksen läpi. Sujuvakaan läpisoittaminen, jossa on jo mukana eleitä ja nyansseja, ei sinänsä johda sävellyksen ilmeikkään musiikillisen kokonaisuuden ilmaisemiseen näin lyhyessä ajassa. Musiikillisten eleiden ilmaiseminen edellyttää, että soittajalla on jo olemassa teokseen sopiva ”eleettyyppien kokoelma”, josta hän osaa poimia käsillä olevaan teokseen sopivat eleet.

4.3.7 Johtopäätöksiä

Yleisesti ottaen soitettava teos oli nuorille suhteellisen vaikea prima vista -tehtävä. Soittajien toiminnasta syntyi vaikutelma, ettei laajoja otteita vaativa eitionaalinen struktuuri helposti avautunut. Myös teoksen rytmi sekä tahtilajin vaihdokset aiheuttivat päänvaivaa, jolloin jo teoksen sujuva läpisoittaminen vaati totuttelua.

Nuorten prima vista -soittamisen taustalta saattoi lukea prima vista -soittotunnilla opittuja toimintatapoja. Otaksun, että juuri soittotuntikäytäntö aiheutti sen, että ulkopuoliselle välittyvä nuorten soittamista koskeva päämäärä näytti näin yhtenäiseltä: tavoitteena oli sellaisen temponsa pysyvän jatkuvan soittamisen tuottaminen, jossa oikeat sävelet ja rytmit olivat kohdallaan ja joka sisälsi mahdollisesti myös sopivia nyansseja ja musiikillisesti muotoiltuja eleitä. Tämä minulle syntynyt kokonaisvaikutelma välittyy esimerkiksi seuraavista nuorten prima vista -soittamista koskevista yksittäisistä havainnoista, joita kirjasin muistiin soiton analyysin kuluessa:

- *Soittaja näyttää harmistuneelta tai pyytää anteeksi soittaessaan väärän sävelen.*
- *Soittaja sanoo katsovansa seuraavalla kerralla, että bassoäännet ainakin tulisivat oikein ja pitävänsä rytmin samana.*
- *Soittaja soittaa tasaisesti ikään kuin toimintaa säätelisi sisäinen metronomi.*
- *Soittajan käsivarren ylimääräinen liike kertoo sykkeen.*
- *Soittaja irvistelee kun soitto kuulostaa väärältä.*
- *Soittaja pyrkii koko ajan oikeaan tempoon, vaikka ei pysty varmasti tuottamaan oikeita säveliä ja rytmejä.*
- *Soittaja soittaa tasaisessa sykkeessä aina silloin kun luettava tekstin kohta on helppo, kadottaa sykkeen vaikeassa kohdassa, ja palaa tasaiseen sykkeeseen näkyvästi esimerkiksi päättä nyökäyttäen saadessaan taas kiinni helpommasta kohdasta.*
- *Saatuaan selvää nuottikuvasta soittaja alkaa soittaa pianon tai fortin niissä (yksittäisissä) tahdeissa, joihin se on kirjoitettu.*

Näiden soittoprosessien perusteella ilmeni kolme nuorten prima vista -soittamisessa käyttämää toimintatapaa: ”tietoinen sykkeen ajattelu”, ”soiton hidastaminen vaikeita kohtia ennakoivasti” ja ”toistamalla hahmottaminen”. Tietoinen sykkeen ajattelu ilmeni kaikilla nuorilla jollakin tavalla. Sen sijaan hidastaminen ja toistaminen olivat vaihtoehtoisia toimintatapoja. Niistä muodostui kaksi alaryhmää: Oiva ja Lauri ”ennakoivat hidastelevasti” kun taas Jan ja Ilkka ”hahmottivat toistavasti”. Oivalle ja Laurille teksti näytti avautuvan suhteellisen helposti katsomalla, jolloin he saivat hyvin nopeasti tuotettua ”siistin” soitettun version. He kykenivät vaikeissakin kohdissa sujuvaan soittamiseen. Janin ja Ilkan käsitys tuntui muodostuvan soittokertojen myötä hitaammin, sormituntumaa apuna käyttäen.

4.4 NUORET AIKUISET SOITTAJAT

Kuvailen seuraavaksi kahden nuoren aikuisen ja lopuksi ammattisäestäjän toimintaa saman Vittorio Rietin *Elegian* parissa.

Annikan neljä soittokertaa sivuilla 130–137.

Tuomaksen neljä soittokertaa sivuilla 138–145.

ANNIKA I

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (♩ = 60)

OTAA SOINNUN SAVELET
SORMIIN
VARAA PULSSI

mf espress.
arpeggio
arp.
arp.
arp.

arp. korjaa soinnun *arp.* *arp.* *arp.*

p
arp. *arp.* *arp.*

arp. *arp.* *arp.* *arp.*

142 © Copyright 1934 by G. Ricordi & C. Milan, Italy
Copyright 1964 by General Music Publishing Co., Inc. Reprinted by permission.

Valmistautuminen.

Annika pysähtyy seisomaan tuolin taakse ja katsoo sieltä nuotteihin, koskettaa tuolia, nostaa hihoja, sipaisee tukkaa, siirtää tuolia, nostaa hihoja, koskettaa seisten pianon nuottitelinettä, istuu, korjaa puseroa, nostaa hihaa, koskettaa kasvojaan, katsoo nuotteja (11 s) eri kohdista, koskettaa nuottitelinettä, istuu parempaan asentoon muualle katsoen, korjaa puseroa, käärii ja laskee hihoja, kysyy "Ai onks joku tulos tänne vielä?", sipaisee tukkaa, katsoo nuotteja (8 s), jona aikana ottaa alkuakordin, ottaa alkuakordin uudestaan ja on jo alkanut soittaa.

13
mf
arp.
dim.
tr

16
p
arp.
arp.
curio toisella tavoin

19
dolce
arp.
arp.
arp.
arp.

22
piu p
arp.
arp.
arp.
pp
arp.
arp.

25
arp.
arp.
arp.
rit. m. s.

Ensimmäinen soittokerta. Annika purkaa kaikki soinnut arpeggioiksi ja soittaa vapaassa rytmissä teoksen läpi "kursorisesti". Hän näyttää kiinnostavan huomiota siihen, mitä säveliä teoksessa on. Soittamisen syke on niin vaihteleva, ettei tarkkaa metronomilukemaa ole mahdollista käsin kirjata. Soitossa on musiikillisia eleitä ja sävyjä. Hän soittaa väärän sävelen kahden rivin lopussa (tahdit 3 ja 12) sekä duurisoinnin sijasta mollisoinnun (tahdit 20 ja 21). Muuten soitto on virheetöntä ja musiikillisesti elävää.

Ensimmäisen soittokerran jälkeen opettaja sanoo: "Mieti, jos on joku kohta, jonka haluat miettiä." Annika katsoo hetken nuotteihin keskittyneesti. Opettaja sanoo: "Ai sä huomasit sen." Annika sanoo: "Tosi terävä havainto!" ja nauraa.

ANNIKA 2

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (♩ = 60)

42 42 52

50 44 46

42 47 47

10 46 55

mf espress.

piano

f

V

←

PITKÄSI

PITKÄ PYRÄHDYKSEN KALTAISESTI

142 © Copyright 1934 by G. Ricordi & C. Milan, Italy
Copyright 1964 by General Music Publishing Co., Inc. Reprinted by permission.

Toisella soittokerralla Annika alkaa "ajastaa" soittoaan: hän soittaa kurinalaisemmin pysymällä nyt tiettyssä tempossa ja soittamalla rytmit oikein. Hän tuottaa jatkuvasti tasaisesti etenevän musiikillisen kokonaisuuden. Soiton vivahteikkuus säilyy. Hän muotoilee musiikillisia eleitä ja fraaseja. Melodiat ovat laulavia, intervallit ilmeikkäitä. Soiton sävy on hienostunut, 1/16-eleet ovat kuin pyrähdyksiä, fraasien loput huolellisesti muotoiltuja. Sävellyksen lopussa, tahdista 22 eteenpäin Annika käyttää kellomaista sointia, soittaa tahdin 24 hiljaisena kaikuna tahdille 22, käyttäen agogisia keino-

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Handwritten annotations in Finnish provide performance instructions. Boxed numbers are placed below the staves, likely indicating rehearsal points or measures.

- System 1:** Measures 13-15. Dynamics: *mf*, *dim.*. Boxed numbers: 53, 52, 52.
- System 2:** Measures 16-18. Annotation: "TELLI KATKE". Dynamics: *piano*. Boxed numbers: 52, 49, 46.
- System 3:** Measures 19-21. Dynamics: *dolce*. Boxed numbers: 52, 55, 47.
- System 4:** Measures 22-24. Annotations: "HIENO SEVY MELODIASSA", "KORVAA RYTMIN". Dynamics: *pp*, *mezzopiano pp*, *pinnissimo*. Boxed numbers: 38, 38, 43.
- System 5:** Measures 25-26. Annotations: "rit. m. s.", "PÄÄTTÄÄ HUOLELLISESTI". Boxed numbers: 31, 31.

ja tahdin 23 ja 25–26 korostusten esiin tuomisessa. Annika muotoilee sävellyksen lopun huolellisesti. Taiteiden rajat eivät selvästi erotu, mutta soittaminen on koko ajan mielenkiintoisella tavalla eteenpäin menevää, kertovaa. Hitaimmillaan syke on neljäkymmenen tuntumassa, nopeimmillaan 55. Teos loppuu kellomaiseen kaikuvaan sointiin. Toisen soittokerran jälkeen opettaja kehuu, että Annika on selvästi hyvä *seconda vista* -soittaja. Ennen kolmatta soittokertaa Annika alkaa silmäillä nuottia intensiivisesti eri kohdista.

ANNIKA 3

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (♩ = 60)

mf espress.

48 48 52

forte

50 50 52

piano

50 53 50

10

mikroaika: pyrähdys...

142 © Copyright 1934 by G. Ricordi & C. Milan, Italy
Copyright 1964 by General Music Publishing Co., Inc. Reprinted by permission.

48 51 60

Kolmannella soittokerralla teokseen tulee kokonaisempi ote. Se kuulostaa taitteiksi jäsentyneeltä hallitulta kokonaisuudelta. Soitto on mikroajallisesti elävää: välillä ajallisesti tihevä, välillä harvoneva kudos. Soittaja erottelee sävyjen avulla taitteiden rajoja. 1/16-kulut kuulostavat pyrähdyksiltä, joilla on jokin suunta. Edelleen Annika muotoilee ja värittää sävellyksen lopun kauniisti.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Handwritten annotations include circled numbers (60, 58, 54, 2, 47, 47, 59, 59, 55, 48, 48, 48, 46, 46, 35) and Finnish text: MIETISKELEVÄSTI, KIRKKOAS, SYKE EPÄSELVÄ, and HUOLELLISESTI. Dynamics include *mf*, *piano*, *dolce*, *pp*, and *P*. Performance markings include *tr*, *dim.*, and *rit. m. s.* with arrows.

Kolmannen soittokerran jälkeen kysyn, paranisiko teos tästä vielä. Annika sanoo soittavansa vielä jotakin väärin. Hän etsii kohtaa. Opettaja auttaa: ”Neljäs rivi toisella sivulla.” Annika on soittanut tahdit 22 ja 24 identtisinä. Ennen neljättä kertaa hän katsoo vielä intensiivisesti nuotteja.

ANNIKA 4

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (J. 60)

mf espress.

forte

piano

VAPAASTI

YLMÄÄRÄINEN ISKÜ

142 © Copyright 1934 by G. Ricordi & C. Milan, Italy
Copyright 1964 by General Music Publishing Co., Inc. Reprinted by permission.

Neljännellä soittokerralla soitto muistuttaa paljon kolmatta soittokertaa. Väärä rytmi on nyt korjattu tahdissa 24. Soitto on ilmeikästä ja sävyltään mietiskelevää. Opettaja arvioi, ettei viides kerta enää muuttaisi soittoa, vaan ehkä vasta 15. kerta. Annika on samaa mieltä.

13 *mf* *tr* *dim.*

16 *VOIMAKAS RIT.* *p*

19 *"PYRÄHDYS"* *dolce*

22 *piu p* *pp*

25 *rit. m. s.* *HVOLELLISST!*

TUOMAS I

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (J-60)

mf espress.

forte

SELVÄ RIT. ERI SÄVY

piano

142 © Copyright 1934 by G. Ricordi & C. Milan, Italy
Copyright 1964 by General Music Publishing Co., Inc. Reprinted by permission.

Valmistautuminen.

Tuomas istuutuu, katsoo nuotteja (2 s), katsoo opettajaa tämän puhuessa, esittäytyy minulle, säätää tuolin, katsoo nuotteihin, vetää tuolin lähemmäksi, sanoo pelleillen "ai, tää on Vittorio Rietin, määh tunnenki sen koko tuotannon", sipaisee tukkaa, alkaa intensiivisesti tuijottaa nuotteja hiljaisuuden vallitessa, välittämättä mistään muusta, katsoen nuottisivuja eri kohdista herkeämättä (56 s) ja vasta kehoituksesta havahtuu, asettaa kädet koskettimille ja alkaa soittaa.

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in Finnish are present throughout the piece.

- System 1 (Measures 13-15):** Starts with a *mf* dynamic. Includes a *dim.* marking. Boxed numbers 46, 48, and 48 are written below the staff.
- System 2 (Measures 16-18):** Starts with a *piano* dynamic. Includes a circled note with the annotation "YLIM. ÄÄNI". Boxed numbers 48, 48, and 48 are written below the staff.
- System 3 (Measures 19-21):** Includes a *dolce* dynamic. Ends with a *piano* dynamic and the annotation "ARISTUUT RIT.". Boxed numbers 56, 52, and 52 are written below the staff.
- System 4 (Measures 22-24):** Starts with a *piu p* dynamic. Includes the annotation "MIKROAIKA". Boxed numbers 46, 46, and 46 are written below the staff.
- System 5 (Measures 25-27):** Includes a *pp* dynamic. Ends with a *pianissimo* dynamic and the annotation "HUOLELLISESTI". Boxed numbers 46 and 46 are written below the staff.

Ensimmäisellä soittokerralla Tuomas liikkuu soittaessaan kokonaisvaltaisesti musiikin mukana. Tempo on viidenkymmenen tuntumassa. Hän pitää tasaisen pulssin, mutta pulssi ei sanele musiikkia. Soittaja tekee muutamia virheitä kuudestaistoosakuluissa, mutta ei jää korjaamaan niitä, vaan etenee koko ajan. Soitto on artikuloitua ja dynaamisesti vivahteikasta. Taitekohdissa soittamisen sävy muuttuu. Tuomas soittaa sävellyksen alusta loppuun huolellisesti. Ennen toista soittokertaa Tuomas katsoo pitkään ensin ensimmäistä nuottisivua ja sitten vielä toista.

TUOMAS 2

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (J. 60)

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with the instruction "for *mf* *espress.*" and includes three boxed numbers: 46, 46, and 46. The second system includes the Finnish word "PITKÄKSI" and three boxed numbers: 46, 47, and 46. The third system includes the instruction "piano" and the Finnish phrase "SÄVY MUUTTUU" above the staff, with three boxed numbers: 47, 43, and 47. The fourth system includes the instruction "mezzoforte" and three boxed numbers: 44, 44, and 45. The score contains various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

142 © Copyright 1934 by G. Ricordi & C. Milan, Italy
Copyright 1964 by General Music Publishing Co., Inc. Reprinted by permission.

Toisella soittokerralla soitto muistuttaa paljon ensimmäistä soittokertaa, mutta siihen tulee nyt lisää hiuksenhienoja vivahteita. Pulssin tasaisuus muuttuu elävämmäksi. Soittaja toteuttaa pienimpiäkin kaarituksia, ottaa huomioon aksentit ja muotoilee kuudestoistaosakulkuja ja säkeiden loppuja agogisesti. Taitteet hahmottuvat selvästi. Tuomas muotoilee teoksen lopun huolellisesti.

13 *mf* *d.* *dim.*
 47 48 48

16 *pinno*
 ? 47 47

19 *forte mezzoforte*
 50 50 50

22 *più p* *pp*
 43 43 46

25 *rit. m. s.* *HUOLELLISESTI*
 40 40

Toisen soittokerran jälkeen hän katsoo nuotteja eri puolilta.

TUOMAS 3

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (J. 60)

forte ~~mf~~ *espress.*

50 50 50

forte

50 50 50

PITKÄ HIDASTUS

P

2 47 47

41 41 43

142 © Copyright 1934 by G. Ricordi & C. Milan, Italy
Copyright 1964 by General Music Publishing Co., Inc. Reprinted by permission.

Kolmannella soittokerralla Tuomas kokeilee voimakkaita korostuksia ajankäytön ja sävyjen avulla. Forten ja pianon ero kasvaa. Kuudestoistaosakulut etenevät voimakkaasti tiettyyn suuntaan. Taitteiden rajat korostuvat entisestään.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score includes various musical notations, dynamics, and performance instructions.

- System 1 (Measures 13-15):** Dynamics include *mf* and *dim.*. A trill (*tr*) is marked above the final measure. A left-pointing arrow is above the staff.
- System 2 (Measures 16-18):** Dynamics include *piano*. A right-pointing arrow is above the staff.
- System 3 (Measures 19-21):** Dynamics include *dolce*. A right-pointing arrow is above the staff.
- System 4 (Measures 22-24):** Dynamics include *piu p* and *pp*.
- System 5 (Measures 25-27):** Dynamics include *p* and *pianissimo*. Performance instructions include *rit. m. s.* and *HUOLELLISESTI*. A left-pointing arrow is above the staff.

Handwritten annotations in boxes below the staves indicate measure numbers: 43, 44, 45, 45, 48, 45, 45, 47, 47, 42, 39, 42, 38, 35.

Kolmannen soittokerran jälkeen Tuomas sanoo: "Saattaisin kokeilla tätä vähän eri tavalla".

TUOMAS 4

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (♩ = 60)

mf espress.

57 53 53

55 55 54

VOIMAKAS RIT.

37 48 48

mezzopiano

48 48 52

142 © Copyright 1934 by G. Ricordi & C. Milan, Italy
Copyright 1964 by General Music Publishing Co., Inc. Reprinted by permission.

Neljännellä soittokerralla hän soittaa sävellyksen nopeammin. Hän kokeilee vielä voimakkaampia ajallisia korostuksia. Hän soittaa alun nopeammin ja tekee vielä dramaattisemmin hidastukset ennen taiteiden rajoja.

13 *mf* *dim.*

52

52

49

16 *p*

34

46

48

19 *dolce*

50

50

50

22 *piu p* *pianissimo*

45

39

41

25 *rit. m. s.*

36

2

alle 30

4.5 NUORTEN AIKUISTEN SOITTAMISTA KOSKEVIA HAVAINTOJA

4.5.1 *Sujuvuus ja musiikillinen ote*

Nuorten aikuisten soitossa on alusta saakka selvä ero nuoriin soittajiin verrattuna. Soitossa on koko ajan korkea musiikillinen kvaliteetti ja ajassa liikkumisen vapaus. Soittajat eivät ole nuottikuvan vankeja, vaan he musisoivat. Musisointi näkyy heistä ulospäin kokonaisvaltaisesti.

Nuoret aikuiset eivät toista, pysähdy miettimään, hidastele tai jätä ääniä soittamatta. He eivät hämmenny laajoista otteista tai ensimmäisen taitteen sekvenssistä. Muutamat harvat virheet ensimmäisellä soittokerralla eivät osu vaikealukuisiin kohtiin, kuten nuorilla soittajilla. Nimittäisin nuorten aikuisten tekemiä virheitä kokeneemman prima vista -soittajan virheiksi, koska nämä virheet osoittavat että soittaja hahmottaa ”kimppuja”. Virheet syntyivät esimerkiksi soittajien pyrkimyksestä soittaa tietty kohta harmonisesti toisin (mollitahdissa 20) tai tilanteissa joissa kuudestoistaosakulku sijoittuu rivin- tai sivunvaihtokohtaan (esimerkiksi tahdit 3 ja 12). Jälkimmäisessä tapauksessa voi olettaa, että seuraavan sivun ennakointi vähentää soittamisen tarkkuutta edellisellä rivillä tai sivulla. Nuorilla aikuisilla oli myös erilainen suhtautuminen tehtyihin virheisiin kuin nuorilla: he jatkoivat soittamista niin kuin mitään ei olisi tapahtunut. Tällä tavoin on tietysti helpompi suhtautua silloin, kun virheitä tulee vähän.

Sävellyksen harmonia aiheutti soittajille päänvaivaa. Kysyessäni Tuomakelta, ajatteliko hän tahdeissa 5–7 mitä sointuja siinä oli, hän vastasi:

”Ne oli jotenki niin kummallisia harmonioita, että mä en ehtiny muuta ku kattoo nuotteja, että mitä ne äänet on.”

”Katsoitko vaan mistä kohtaa otat ne (soitat ne)?”

”Joo.”

Teoksen sisältämää harmonista ristiriitaa kuvaa hyvin eräs pieni yksityiskohta, nimittäin Annikan soittama b-sävel kolmannen tahdin lopussa. Tahdin alun c-molli-sointu viittaisi tonaalisessa musiikissa siihen, että myöhemmin soitetaan b eikä h. Teoksessa ei kuitenkaan ole pysyvää sävellajia. Kun soittaja jäsentää kolmannessa tahdissa yksittäisten sävelten sijasta kokonaisuuksia, hän tulee vais-
tomaisesti soittaneeksi c-molli-soinnun jälkeen sävelen b. Huomatessaan virheen hän soittaa seuraavalla kerralla sävelen h, jolloin hän joutuu toimimaan ikään kuin vastoin omaa sisäistä sääntöään tai kahdella keskenään ristiriitaisella säännöllä.

Opettajan mukaan aikuisten soittajien tavasta soittaa voi päätellä, että heille syntyi käsitys musiikkiteoksesta kokonaisuutena toisessa merkityksessä kuin

nuorille. Heillä oli enemmän keinoja saada teoksen musiikillinen sisältö avautumaan. Opettajan mukaan soittajien ikä, kypsyys ja solistisen osaston opinnot loivat edellytyksiä teoksen musiikillisen sisällön tavoittamiseen.

4.5.2 Teokseen tutustuminen katsomalla

Näistä kahdesta soittajasta Tuomas toimi siten kuin soittotunneilla oli opetettu. Aluksi hän keskittyi alkusilmäilyyn lähes minuutin ajaksi katsellen sävellystä kaikessa rauhassa eri puolilta, kunnes häntä kehoitettiin aloittamaan. Tänä aikana hän ei tehnyt mitään muuta. Hän ei katsonut kameraa eikä opettajaa eikä puhunut mitään, vaan keskittyi tuijottamaan nuotteja. Hän sanoi itse alkusilmäilystä, että sen aikana hän katsoi sävellyksen läpi että ”olisi isossa hommassa kärryillä”. Hän kuvaili:

”Mä niinku siinä alussa katoin sitä aika pitkään, mutta ku katto sen läpi että mitä siinä tapahtuu, silloin voi jossain vaiheessa tavallaan joitain paikkoja tai ääniä soittaa väärinkin kun on siinä isossa hommassa kärryillä.”

Tuomas tiesi jo ennen soittamista aika paljon siitä, millaista teosta alkaisi soittaa. Jo ensimmäisellä soittokerralla teoksesta hahmottui laajempia kokonaisuuksia. Tuomas ajatteli tietoisesti omaa tapaansa toimia ja ohjasi itseään toimimaan tietyllä tavalla. Hän kuvaili:

”Mä en nyt muista miten mä kattelin sitä, mut mä yritin olla silleen hirveen virkamiesmäinen et siinä on nuotit ja mä soitan ne. [...] Silleen et hirveen levollinen mieli olis koko ajan että prima vistassa on pabinta, jos joutuu paniikkiin. Mä en osaa muuta sanoo, ku et mä pyrin koko ajan säilyttämään sen tietyn kontrollin et mä ohjaan tätä. Mä yritän pitää jonkinlaisen pulssin mielellään, että teknisesti mä oon ihan pihalla jos sen pulssin kadottaa.”

4.5.3 Tuomaksen prosessi

Näyttää siltä, että Tuomas muodosti ensimmäisen kokonaiskuvan sävellyksestä jo ennen soittamista. Sitten hän ajatteli ”virkamiesmäisesti” (Tuomaksen termi) soittavansa nuotit, pysyi rauhallisena ja ajatteli pulssia. Ensimmäisen soittokerran aikana kokonaiskuva tarkentui soittamisen kautta. Tämän jälkeen hän tunsi sävellystä tarpeeksi jotta saattoi ruveta etsimään sopivia ilmaisuja sen kokonaisuuden esiin tuomiseksi.

Tuomas toimi soittotunnin ohjeiden mukaan siinä mielessä, että yhteyden pitäminen pulssiin oli hänelle väline saada sävellys haltuun. Koska Tuomas oli

nuoria soittajia kokeneempi soittaja ja lukija, otaksun, että pulssin ajattelu ei sitonut häntä samalla tavoin kuin heitä. Soittamista sääteli pulssin ajattelun ohella käsitys sävellyksestä musiikillisena kokonaisuutena. Niinpä ensimmäinen soitto-kerta oli jo laadullisesti nautittava esitys. Verrattuna nuoriin soittajiin Tuomas tavoitteli soitollaan jotain, jonka oli jo ”määritelty” itselleen, kun taas nuoret pääsivät vasta soittoprosessin ja pulssin ajattelun kautta kiinni itse ”määrittelyyn”.

4.5.4 *Sormin silmäileminen*

Toinen nuorista aikuisista, Annika, toimi toisin kuin Tuomas. Myös Annika ilmaisi teosta musiikillisena kokonaisuutena, mutta hän lähestyi sitä toista kautta. Voi havaita, että hänen lähestymistapansa poikkesi täysin prima vista -soittotunnin ohjeista. Soittotunnilla korostetaan jatkuvan sykkeen ja tarkan rytmien tuottamista ja musiikillisen ilmaisun jättämistä siihen vaiheeseen, jolloin soittajalla on jo varma käsitys sävellyksen oikeista sävelistä ja rytmistä. Annika ei noudattanut tätä ohjetta. Ensimmäisellä soitto-kerralla hän ”poimi sormiinsa” sävellet rytmistä välittämättä ja samalla jo muotoili niistä musiikillisia eleitä ikään kuin ”vapaalla kädellä”. Hän osoittaa kommentteissaan olevansa tietoinen siitä miten toimii, ja tunnustavansa sen, mitä häneltä olisi odotettu:

”Mä tein semmosen virheen siin ekal kerral, että mä en katonu sitä tarpeeks pitkään etukäteen. Ne tuli vaan siinä matkan varrella, sen takia se meni sekasin. Se olis hyvä jos se olis selvillä jo etukäteen.”

Toisaalta hän sanoo:

”Kun on kerran jotenki kuullu sen, ni pysty rupeemaan tulkitsemaan sitä.”

On huomattava, että Annika ei erikseen keskittynyt katsomalla tapahtuvaan etukäteissilmäilyyn. Hän silmäili kappaletta huomattavasti vähemmän aikaa kuin Tuomas. Annikan prosessi *Elegian* parissa lähti liikkeelle siten, että ensin soittaja poimi *arpeggiona* sormiinsa ensimmäisen soinnun. Sitten hän odotti hetkisen ja soitti uudelleen saman soinnun samalla tavalla ja alkoi soittaa sävellystä ikään kuin huomaamatta. Teos ei varsinaisesti alkanut, vaan soittaja ”liukui” siihen sisälle. Kuulija ei oikeastaan voinut sanoa milloin teos alkoi.

Miksi Annika ei aluksi keskittynyt pitkäksi toviksi silmäilyyn? Opettaja kommentoi Annikan tapaa soittaa ensimmäinen kerta omalla tavallaan. Hän kysyi soitto-tilanteen jälkeen Annikalta: ”Sä niinku viitteellisesti kävit sen läpi?” Tähän Annika vastasi: ”Tai et mä alotin myös ihan heti, et mä en kerinny kattoo sitä.” Hän selitti tapaansa toimia ensimmäisellä soitto-kerralla sillä, ettei silmäilyt teosta riittävästi etukäteen. Teenkin tästä sen johtopäätöksen, että vasta ensimmäisellä soitto-kerralla hän silmäili teoksen, mutta hän silmäili sen sormin. Hän tunnus-

teli ja kuunteli jotakin. Perustelen myöhemmin, miksi ajattelen, että hän tunnusteli teosta väreinä, liikkeinä ja eleinä. Joka tapauksessa Annika ei ensimmäisellä kerralla lainkaan välittänyt tarkasta pulssista kuten kaikki muut oppilaat.

Jos teos olisi hahmottunut Annikalle helposti katsomalla, olisiko hän käyttänyt aikaa nimenomaan katsomiseen? Vai näkikö hän teoksesta heti jotakin, mikä sai hänen aloittamaan toisella tavalla kuin odotettiin? Joka tapauksessa sormituntuma ja kuulovaikutelma kertoivat hänelle olennaisia seikkoja. Näin otaksun soittoprosessin perusteella.

4.5.5. *Annikan prosessi*

Annikan soittoprosessia voi ymmärtää kokonaisuutena, jossa ensimmäinen soitto-kerta käytettiin sormin silmäilyyn. Hän silmäili teosta koko ensimmäisen soitto-kerran ajan kaikessa rauhassa. Sormituntuman avulla syntynyt käsitys loi pohjan Annikan prosessille siitä eteenpäin. Toisella soitto-kerralla tuli mukaan tarkka rytmi: soittamisesta huomataan, että Annika tarkensi yksityiskohdat ja ”kiinnitti” rytmin. Kolmannesta soitto-kerrasta alkaen sävellys oli Annikan hallinnassa eikä enää sen jälkeen juuri muuttunut.

4.5.6 *Yhtäläisyyksiä ja eroja*

Kun näiden nuorten aikuisten toimintaa tarkastellaan rinnakkain koko neljän soitto-kerran prosesseina havaitaan, että he etenevät samojen vaiheiden kautta, mutta silmäily tapahtuu eri tavalla. Kumpikin muodostaa heti aluksi käsityksen teoksesta musiikillisena kokonaisuutena, toinen pitkään ja intensiivisesti katsoen, toinen sormituntumalla tunnustellen. Annikan ensimmäinen soitto-kerta vastaa Tuomaksen alkusilmäilyä, Annikan toinen, rytmisesti tarkka soitto-kerta Tuomaksen ensimmäistä ”virkamiesmäistä” soitto-kertaa, ja Annikan kolmas ja neljäs sekä Tuomaksen toinen, kolmas ja neljäs soitto-kerta vastaavat toisiaan. Viimeksi mainitut ovat soitto-kerroista vapaimpia, niiden tehtävänä näyttää olevan erilaisen tulkinnallisten mahdollisuuksien kokeileminen.

Nuorten aikuisten prosessit *Elegian* parissa etenivät siis hyvin eri tavoin kuin nuorten prosessit. Ensikosketus teokseen, silmäily (noissa kahdessa merkityksessä) sai prosessin kokonaisuudessa suuren painoarvon ja se loi pohjan koko myöhemmälle toiminnalle. Nuoret aikuiset muodostivat ensin kokonaiskuvan ja tarkensivat sitä vielä soiton avulla. Nuoret soittajat puolestaan loivat kokonaiskuvaa vasta pitempänä prosessina soittamisen kautta.

Aikuiset tarkensivat käsitystään sävellyksestä niin sanottuna ”tarkkana soittona” yhden soittokerran aikana (Annikan toinen, Tuomaksen ensimmäinen soittokerta). Tällöinkin soiton kvaliteetti oli ilmaisullisesti korkea eikä tarkkuus merkinyt metronomin kaltaista tasaisuutta. On kiinnostavaa huomata, että pulssin ajattelu näkyy toiminnan välineenä sekä nuorilla että aikuisilla, mutta sillä on eri merkitys. Pulssin ajattelu on nuorille ulkoinen väline, jonka avulla teos hahmotuu sopiviksi soitettaviksi ”paloiksi”. Aikuisilla musiikista syntyvä kokonaisvaltainen (koko kehossa näkyvä) pulssi on ensisijainen, ja niin sanottu tarkka pulssi auttaa vain tarkentamaan syntynyttä ensivaikutelmaa yksityiskohtaisemmalla ”seulalla”.

Sekä nuorten että aikuisten toiminnassa tulee esille se, että he ovat selvästi tietoisia tavoitteistaan. He asettavat ensimmäiselle soittokerralle selviä osatavoitteita ja lisäävät toisella kerralla valikoimaansa uusia tavoitteita. He ohjaavat soittoa tiettyyn suuntaan.

Tapa ohjata omaa toimintaansa tulee aikuisilla näkyviin selvemmin kuin nuorilla. He tietävät esimerkiksi sen, milloin soittourakka kannattaa lopettaa. He lopettavat neljännen soittokerran jälkeen, koska soitto ei siitä enää paranisi. He tulevat myös selvästi tietoisiksi siitä, mitä heidän pitää tehdä aivan aluksi. Tuomas tiesi, että tietoinen pulssin ajattelu on hänelle paras tapa soittaa ensimmäinen kerta. Annika puolestaan ei jostain syystä alkanutkaan silmäillä teosta katsoamalla. Jos Annikan soittoprosessia tarkastellaan kokonaisuutena, voidaan todeta, että hän pääsee omalla tyyllillään hyvään lopputulokseen. Toimimalla itselleen ominaisella tavalla hän pystyi ohjaamaan omaa prosessiaan haluamaansa suuntaan ja rakentamaan käsityksen sävellyksestä vaihe vaiheelta. Suunnitelmallisen toiminnan edellytyksenä oli kuitenkin oman toimintavan tunteminen ja sen ohella itseenäisyys suhteessa siihen, mihin itse pyrkii ja mitä muut odottavat.

4.5.7 Keskusteluja

Tutkimusprosessini oli pitkä ja monivaiheinen. Aineistolähtöinen analyysi tuotti välillä suuria vaikeuksia. Olin yrittänyt saada aineistoa sisällöllisesti haltuun jo muutamien vuosien ajan kun oivalsin, mistä saattoi olla kysymys. Kun päätin keskustella havainnoistani Annikan ja Tuomaksen kanssa, oli kulunut kolme vuotta siitä, kun olin tavannut heidät ensimmäisen kerran. En kuitenkaan pidä kulunutta aikaa katastrofina, pikemminkin olisi ollut yllättävää, jos olisin saanut kaiken valmiiksi vuodessa.

Päätin siis kysyä heidän mielipidettään siitä, mihin olin heidän kohdallaan prima vistan suhteen tullut. Koska Annikan ja Tuomaksen toiminnan ero oli mielestäni tärkeä tämän tutkimuksen kannalta, halusin varmistaa, että käsitykseni oli oikea.

Ensin tapasin Tuomaksen. Kävi ilmi, että hänellä on absoluuttinen sävelkorva. Hän selitti kokemustaan prima vista -tilanteista:

”Se on ihan kuin vanhoilla äänilevyillä, ääni soi jo vähän ennen kuin soitan sen. En kuuntele paljoakaan jo soitettua, vaan luotan sisäiseen ääneen. Joskus fraasien rajoilla, kun olen kuunnellut mitä soitan ja samalla jo kuulostelen uutta, voi tulla pieni viirve.”

Tämä Tuomaksen kommentti vahvisti käsitykseni hänen soittoprosessistaan. Käsitykseni mukaan hän muodosti sävellyksestä kokonaiskuvan pitkälti jo katsoamisen perusteella ja vain tarkensi sitä soittaen ja konkreettisesti kuunnellen. Käsitys musiikista oli soittajan mielessä jo ennen soittamista, eikä hän joutunut nojautumaan soitettujen äänien kautta syntyvään kuulokuvaan.

Keskustelin myös Annikan kanssa. Halusin kysyä, mitä mieltä hän oli siitä, miten tulkitsin hänen soittoprosessiaan. Panin etemme *Elegian* nuotit ja muistelimme tilannetta.

Minä: *”Sormituntuma oli sinulle tärkeä silloin kun tutustuit tähän Elegiaan, muistatko? Tulkitsin soittoasi ensimmäisellä soittokerralla niin, että poimit sävelet sormiin, soitit esimerkiksi soinnut arpeggioina ja muotoilit eleitä, mutta et soittanut tarkkaa rytmiä.”*

Annika: *”Joo. Mä käytän sormituntumaa varsinkin silloin, kun äänet ovat laajalla alueella, niinkuin tässä kappaleessa. Tämä on sellaista musiikkia, että täytyy vähän etsiä. Koska kappale on hidas, voi soittaa arpeggioina ja vapaasti. Jos ei ehdi toteuttaa kaikkea, nyanssit ovat tärkeämpiä kuin tarkka rytmi. En halua heti lyödä lukkoon rytmiä, voi mennä obi asioita, joita ei tiedosta...”*

Minä: *”Onko sormin silmäily siis sinulle ominaista?”*

Annika: *”Sormituntuma on tärkeä, mutta se, miksi tuossa tilanteessa en silmäillyt katsomalla, johtui ehkä myös tilanteesta itsestään.”*

Minä: *”Onko sinulla absoluuttinen korva?”*

Annika: *”Joo.”*

Minä: *”Mihin ihmeeseen sinä sitten tarvitset sormin silmäilyä, jos jo kuulet etukäteen sävelet?”*

Annika: *”Säveltasot soivat heti päässäni, mutta en saa heti toteutettua sitä, mitä kuulen. Voin silmäillä ja silmäillä [katsomalla] mutta se ei avaudu soittamatta. Etsin käsin kappaleen toteutusta. Käsitys syntyy fyysisen tuntuman kautta: siinä kuulostaminen ja tuntuminen ovat yhtä. Fyysinen tuntuma on portti musiikkiin, liikkeeseen, sointiin, ei säveliin. Fyysisen tuntuman kautta sulattaa siihen sen oman käsityksensä. Käsitys on sitä selkeämpi mitä sujuvampi kappale on teknisesti.”*

Keskustelun jälkeen huomasin, että olin päätellyt oikein Annikan soittoprosessista sen, että tämä toimii sormituntuman varassa. Minulle oli kuitenkin yllätys, että sormituntuman kautta eivät hahmotukaan sävelet, vaan teoksen liike ja sointi: siis musiikki!

4.6 AMMATTISÄESTÄJÄ

Pentin kaksi soittokertaa sivuilla 154-157.

Valmistautuminen.

Pentti istuu pianon ääreen, katsoo nuottia (7 s), sanoo, ettei Rieti ole tuttu, nousee ja säätää tuolin, istuu takaisin ja nojaa selkänojaan katsoen nuottia, ja kumartuu sitten lähemmäs nuottia (yhteensä 13 s), sanoo, että Rieti voisi olla jonkun satuhahmon nimi, katsoo nuottia hiljaisuuden vallitessa intensiivisesti eri puolilta keskittyneen näköisenä (19 s), havahtuu tästä tilasta, asettaa kädet koskettimille, näyttää hetken siltä kuin kuvittelisi sävellyksen leijuvaan ilmaan, soittaa.

Ensimmäinen soittokerta

Pentti aloittaa *mezzoforte espressivo*, fraseeraa ensimmäisen kaaren tahdissa 1, soittaa toisen tahdin kuudestoistaosakuvion kolme viimeistä nuottia hiukan nopeammin kuin kuvion ensimmäisen nuotin, antaa a-molli-septimisoinnun rauhasa soida ja fraseeraa tahdin lopun siten, että viimeiselle sävelle jää aikaa. Toisen tahdin loppu ikäänkuin sulkee sen, minkä ensimmäisen tahdin alku on avannut. Näin kahdesta ensimmäisestä tahdista syntyy kokonaisuus.

Tullessaan kolmanteen tahtiin Pentti pitäytyy edelleen alun tempossa (46), mutta säännöllistä pulssia ei kuule, kun kuudestoistaosanuoteista muodostuva ele hitaasti käynnistyy ja kiihtyy. Seuraavan tahdin alku osuu kuitenkin tempomerkinnän 46 iskulle. Soittaja etenee siten, että tempo pysyy samana, mutta välillä venyttää, välillä supistaen iskualaa riippuen musiikillisista eleistä.

Ensimmäinen soittokerta on virheetön. Vain yksi sävel jää soittamatta (tahti 4) ja yksi ääni ei kuulu, vaikka se soitetaan (tahti 23). Silmiinpistävin piirre soitossa ovat musiikilliset eleet. Pentti muotoilee niitä ajan ja nyanssien keinoin. Eleet ketjuttuvat yhteen. Esimerkiksi tahdin 5 puolivälistä alkava sekvenssikulku muodostaa kokonaisuuden, joka päättyy cis-sävelle tahdin seitsemän lopussa. Pentti sitoo sekvenssin pitkäksi jatkumoksi sekä dynaamisesti (hidas *diminuendo* ja sävyn muuttuminen tahdissa 7) että ajallisesti (nopeuttaminen aavistuksen verran tahdissa 6, hidastaminen tahdissa 7). Jatkumon sisällä hän muotoilee erikseen kaarilla merkityt kohdat. Vaikutelma, joka näin syntyy, on mielikuva laskeutumisesta portaita alas.

Paitsi jatkuvaa pienempää mikroajallista liikettä, soitto sisältää myös huomattavia poikkeamia säännöllisestä pulssista. Pentti pitää selvän tauon esimerkiksi tahtien 14 ja 15 rajalla ja tahdin 15 puolivälissä sekä tahtien 16 ja 17 rajalla. Näin hän korostaa lyhyttä kaarta tahdissa 15 ja antaa erityistä painoa sitä seuraavalle pitkälle trillille.

Ensimmäisellä soittokerralla teoksesta hahmottuu kolme selvempää rajakohdtaa. Pentti päättää yhden jakson tahdin 7 lopussa hidastamalla ja muuttamalla

sävyä ja kun tullaan tahtiin kahdeksan, soitosta voi kuulla, että nyt alkaa jotain uutta. Samanlainen tilanne on tahdist 16 tahtiin 17.

Loppuosassa soittaja painottaa sekä ajallisesti että dynaamisesti niitä eleitä, joihin on merkitty *crescendo* ja *diminuendo* (tahti 23, tahdit 25–26). Hän tekee äärimmäisen huolellisesti viimeisen tahdin soittaen vihoviimeisen sävelen *ritardando* kaikkiin sitä edeltäviin hidastuneisiin säveliin nähden.

Toinen soittokerta

Toisella kerralla Pentti aloittaa tempossa 51. Pienimmät kaarilla merkityt eleet liittyvät nopeammassa tempossa vielä kiinteämmin yhteen. Eleiden osalta soitto muistuttaa ensimmäistä soittokertaa. Erona on se, että hienonhienot ajalliset poikkeamat etäännyttävät iskutuksen vielä kauemmaksi kuvitellusta säännöllisestä pulssista. Selviä tempon muutoksia on nyt enemmän.

Pentti muotoilee kokonaisuudesta kolme laajempaa osakokonaisuutta korostamalla niiden rajakohtia. (Osakokonaisuudet ovat samat kuin ensimmäiselläkin kerralla). Hän käyttää kuitenkin rajan yli siirtymiseen vielä enemmän aikaa kuin ensimmäisellä kerralla. Esimerkiksi tahtien 7 ja 8 rajalla tempo hidastuu metronomilukemasta 44 lukemaan 38, jonka jälkeen tulee vielä lyhyt tauko ennen tahdin 8 ensimmäistä iskua ja siirtymistä tempoon 45. Tahdin 16 ja 17 rajalla tempo hidastuu metronomilukemasta 46 lukemaan 30 ja nousee sitten seuraavan tahdin alussa lukemaan 51. Tahdissa 22 soittaja löytää uuden sävyn, joka kuulostaa kaukaiselta kellonsoitolta. Uusi sävy erottaa sävellyksen kaksi viimeistä riviä.

Taitteiden rajakohtien korostuksen ohella hienonhienoja ajallisia poikkeamia on enemmän. Pentti jättää soimaan ääniä, joilla hän aloittaa tai päättää tietyn eleen. Esimerkiksi tahdissa 10 ensimmäinen sointu soi pitkään, samoin sointukulku tahdin 11 lopusta tahdin 12 alkuun. Samalla hän ikään kuin liikkuu kuudestaostaosakulkujen avulla ”jostakin jonnekin”. Esimerkiksi tahdin 10 kuudestaostaosakulku käynnistyy hitaasti, nopeutuu ja kovenee siten, että korkein sävel tulee kirkkaasti esiin tahdin 11 alussa ja hiljenee, kunnes tahdin 11 lopun sointukulku sammuttaa sen. Tahdist 12 alkava kuudestaostaosakulku on puolestaan kuin silta tahdin 12 alusta tahdin 13 korkealle g-sävelelle. Yleisesti ottaen toisella soittokerralla Pentti korostaa ensimmäisellä kerralla esiin tulleita piirteitä. Tällä kertaa hän tekee yhden virheen: hän unohtaa lisätyn 1/16-sävelen tahdissa 10. Kuten ensimmäiselläkin kerralla, soittaja päättää sävellyksen huolellisesti viimeistä ääntä myöten.

PENTTI I

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (♩ = 60)

mezzo forte *mf* *espress.*

nopeampi *aika aika*

aavistus hid. *kiintyy vähitellen*

46 46 46

forte

46 46 47

sävy muuttuu

piano

42 45 45

kiintyy vähitellen

10

49 50

13

mf *dim.*

50 50 45

16

p

45 47 47

19

dolce

ääni ei soi

45 45 45

22

più p *pp* *piano pianissim*

42 35 40

25

rit. loppuun asti ritardando *rit. m. s.*

33 31 alle 30

PENTTI 2

Elegia

from "Six Short Pieces"

Vittorio Rieti

Sostenuto con dolore (♩ = 60)

The score consists of four systems of music. Each system has a piano part (treble and bass clefs) and a vocal line (treble clef). The piano part includes performance markings such as *mezzofiano*, *mf espress.*, *forte*, and *p*. The vocal line includes Finnish lyrics and performance markings like *rauhallista* and *piano, unsi sävy*. Boxed numbers (46, 51, 48, 44, 38, 45, 45, 45, 51) are placed below the piano part, likely indicating fingerings or measure counts. Arrows and other symbols indicate phrasing and dynamics.

mezzofiano *mf espress.* *clävä liikuttava* *aikan soida* *aikan soida* *aikaa* *forte* *aikaa* *rauhallista* *piano, unsi sävy* *aikan*

51 51 48 46 51 51 44 38 45 45 45 45 51

13 *mf* *d.* *dim.* *tr*

53

53

50

46

16 *piano* *RAJAKANTA* *aika*

30

51

51

19 *dolce*

48

50

50

22 *Puisi sävy (hollot)* *piu p* *pp*

46

37

33

43

25 *rit. loppun saakka* *m.s.* *aika*

37

33

alle 30

4.6.1 Toiminnan helppous

Silmiinpistäväntä Pentin kohdalla on se, että hän näyttää toimivan koko ajan ponnistelematta. Tehtäväksi valittu *Elegia* oli niin helppo, ettei sitä Pentin sanojen mukaan tarvinnut edes ruveta lukemaan, tarkastelemaan:

”Tässä ei oo semmosia elementtejä, joiden kanssa pitäisi askarrella kovin pitkään.”

Pentin soitosta ei ole mahdollista poimia virheitä, liian pitkiksi venyneitä hidastumisia tai toistoja, jotka kertoisivat toiminnan solmukohdista. Kaikki tapahtuu helposti ja automaattisesti, mutta Pentti ei kuitenkaan toimi kyllästyneesti tai ylimielisesti vaan innostuneesti. Syvennän Pentin toiminnan kuvausta pääasiasa keskustelutilanteesta poimimieni sitaattien avulla. Tämä keskustelu käytiin heti soittotilanteen jälkeen ikään kuin jatkona soittamiselle. Koska Pentti näytti miettineen *prima vista* -soittamista ja halusi puhua siitä, asetuin kuuntelemaan häntä. Välillä esitin kysymyksiä, toisinaan hän kertoi itse mitä oli ajatellut.

4.6.2 Katsomalla haltuun ottaminen

Mielenkiintoista keskustelussa oli se, että Pentti puhui koko ajan musiikin lukemisesta ja musiikista. Millaisia asioita hän tietoisesti ajatteli soittaessaan *Elegiaa* ensimmäistä kertaa?

”No sitähan ilman muuta huomaa heti, kun tulee vastaavan tapaisia aiheita eteen mitä on jo soittanu. Niinku esimerkiksi vaikka tämä (kuudestoistaosakuvio), se tulee kohta muutaman tahdin päästä uudestaan, ja vielä kerran uudestaan, se on tuttua lukee, et sen musiikin hahmottaa siitä, vaikka ne nuotit onkin vähän erilaiset.”

Hän sanoo myös: *”Ehkä tietosesti mä luen nuotteja nimenomaan näitä enharmonisia merkkejä sillon, kun niitä on selvästi keskimääräistä enemmän päällekkäin.”* (Esimerkiksi ensimmäinen sointu tahdissa 7).

Pentti kiinnittää huomiota myös laajoihin hyppyihin:

”Ja ilman muuta silmä sitten reagoi jo vähän aikasemmin, kun soittaa edeltäviä tahteja ja on tulossa joku isompi hyppy niin silmä reagoi siihen, vilabti sinne jo valmistavasti, että mitä siinä tulee.”

Muita asioita, joita Pentti tietoisesti ajattelee ovat tempomerkinä, tekstuurin ”legatopitoisuus” (Pentin termi) sekä vaikutelma siitä, millaisena teos on tarkoitettu kuultavaksi. Hän kiinnittää huomiota myös sävellyksen pituuteen.

Hän sanoo, että hän etukäteen kuulee, miltä sävellyksen pitäisi kuulostaa:

*”Kuulee niinkun silmänsä avulla, että mitä tekstiä tossa on. Ei tarte lukee *fis cis gis a es*, vaan että näkee sen kokonaisuuden ja se kuulostaa tietynlaiselta.”*

Saattaa käydä myös niin, että joskus ensivaikutelma ei pidäkään paikkaansa ja Pentti joutuu muuttamaan käsitystä, jonka on alunperin saanut. Tällaisia tilanteita voi tulla ”jos sieltä paljastuu paljon mielenkiintoisia harmonioita, erittäin voimakkaita kontrasteja harmonian subteessa” (näyttää käsillä kokonaisuutta).

Kun Pentti puhuu tavastaan lukea uutta teosta, hän puhuu musiikista, siitä, miten musiikki hahmottuu tekstistä. Hän ajattelee *Elegiaa* heti alussa yhtenä kokonaisuutena, ja sovittaa taiteellisen ilmaisun keinoja teoksen kokoon:

”Yksi mikä vaikuttaa ilman muuta, kappaleen pituus... [Näyttää käsillä kahden sivun kokoisen alueen] ... tää on aika lyhyt. Että siin ei voi sillon niinkun hirveen pitkälinjaisia fraaseja lähtee tekemään jos kyse on näin lyhyestä biisistä, eikä voi niinkun varsinkaan fortepäättä ulottaa kovin korkealle sillon, kun on näin melodisesta teoksesta kysymys. Et sitten jos on, totta kai näin lyhyt kappale tai voi olla paljonkin näin lyhyitä kappaleita, mutta siellä on jotain massiivisia sointuja, jotka vie aikaa, niillä on aikaa soida ja ne voi soittaa sitten tosi voimakkaasti tai sitten on jotain erittäin nopeita pyrähdyksiä... Et sen niinku näkee tosta nopeesti kun kattoo läpi että [haroo käsillä sivua] tommosta ajattelua, joo joo, ja tuolla tulee tommosta vastaan.”

Hän muodostaa käsityksen teoksen kokonaisuudesta jo katsomalla syntyvän vaikutelman perusteella:

”Yks vaikuttava tekijä on se, että minkä mittasia fraaseja sieltä hahmottuu, että onko tekstuuri varsin legatopitoista niinkuin tässä tai jotain muuta. Sitte ilman muuta lukee noita fraaseja, mitenkä näiden kaarien mukaan musiikki etenee, ja huomioi noita nyansseja, koska nehan on niinku tärkeimmät vinkit minkä avulla se musiikki rupee aukenemaan, jos rupee.”

Tärkeä seikka ammattisoittajan toiminnassa on Pentin mielestä myös se, ettei hän silmäillessään kiinnitä tietoista huomiota varsinaisiin nuottimerkkeihin lainkaan, vaan katsoo suurempia kokonaisuuksia:

”Mä ajattelisin jopa niin, että tämmösiä tehtäviä tai jokapäiväisessä työssä eteen tulevia tehtäviä pitää oikeestaan lähestyäkin kaikilta muilta taboilta paitsi ei nuoteista. Ettei saa lähtee ensimmäisenä tutkimaan nuotteja. Vaan siitä katotaan kaikki muu – – siis katsotaan tempot ja nyanssit ja fraasit ekkä jos sieltä paljastuu selviä nousuja, selviä laskuja ja että hahmotetaan se nuottiteksti sellasina isompina kokonaisuuksina.”

4.6.3 Vertailukohtia

Jokainen kahdeksasta soittajasta loi oman käsityksensä teoksesta ja näin ollen syntyi kahdeksan erilaista prosessia teoksen parissa. Niistä hahmottuu kaksi ryhmää: nuorten ryhmä ja aikuisten ryhmä, joissa suhde teokseen näyttää syntyvän eri lähtökohdista.

Nuoret soittajat näyttävät lähestyvän teosta yksityiskohdista ja pienistä ”palasista” käsin. Huomion kiinnittäminen yksityiskohtiin tulee ilmi myös tavassa puhua. Nuoret käyttävät sanoja, joissa mainitaan lyhyesti jotakin nuoteista, sävelistä, äänistä, soinnuista ja pulssista. Kun kysyin Ilkalta ja Laurilta, mitä he ajattelivat ensimmäisellä soittokerralla, he vastasivat:

”No siis silleen, no ei ei siinä niinku se on vaan joku nyt jotain ääniä mahdollisimman mahdollisimman tarkkaan yrittää saada. Et mä en ehi niiku, mä kuittaa kaikki.” (Lauri)

”No ku sitä mä yritin kattoo just et mut se – mä en kerenny sit – . No mä yritin kattoo noita sointuja et mitä siel on. Periaatteessa noilla itse nuoteilla ei sinänsä siis kunhan se pulssi säilyy ja oikeet soinnut hyvin saa.” (Ilkka)

Sakari, joka on joukon nuorin, vastaa kysymykseen, mitä hän tekisi toisin ensimmäisen soittokerran jälkeen:

”Bassoäännet kattoisin et ne ainakin tulis oikein ja pitäisin rytmin samana.”

Yksi Laurin kommenteista viittaa siihen, että toiminnan ja periaatteellisten päämäärien välillä on suuri ero. Hän toteaa:

”Ei sitä kaikkee ehti yhellä, toi on kans sen verran monimutkast tekstii et ei sitä niinku ehti omaksua nuotteja, pitää rakenne koossa, vielä mielettömiä sävyjä hakea ja polyfonia kristallisoida ja fraasit muotoilla elegantisti... niin se on ylivoimainen tehtävä yhdellä kerralla.”

Aikuisten suhde teokseen näyttää muodostuvan toisella tavalla. Kokonaiskuva teoksesta syntyy heti prosessin alussa. Pentti kiteyttää tämän sanomalla, että hän pyrkii muodostamaan teoksesta kokonaiskuvaa ja kiinnittää tietoisesti huomiota siihen, mitä viitteitä nuottikuva antaa musiikillisesta ilmaisusta. Aikuisten suhdetta teokseen luonnehtii myös prosessin sujuvuus. Lisäksi ammattisäestäjän toiminnalle on ominaista prosessin nopeus: hänelle riitti kaksi soittokertaa.

Aineisto kokonaisuudessaan näyttää prima vistan toisaalta yksilöllisten prosessien rikkautena, toisaalta aikuisten ja nuorten toiminnan erilaisuutena suhteessa siihen, miten prosessi teoksen parissa alkaa syntyä.

5. KOHTI PRIMA VISTAN YLEISEMPÄÄ KÄSITTEELLISTÄ TARKASTELUA

5.1 YKSILÖLLISYYS

Soittajat tuovat prima vista -soittotilanteeseen jotakin ainutkertaisesta itsestään ja suhteestaan maailmaan. Jokaisella on oma prosessinsa *Elegian* parissa. Tässä aineistossa nuorten ja aikuisten yksilöllinen tapa osallistua tilanteeseen välittyi eri tavoin. Nuorten yksilöllisyys näkyi siinä, millaista apua he tarvitsivat opettajalta ja miten tilanne lähti käyntiin. Nuorilla oli myös tunnistettava soittamisen tyyli (prima vista -soittokäsiala).

Toisaalta nuoret soittajat toimivat hyvin yksimielisesti opettajan antamien ohjeiden mukaan ja tuo yksimielisyys peitti alleen mahdollisuuden erilaisiin, omintakeisiin ratkaisuihin. Omakohtaiset ratkaisut olisivat ehkä edellyttäneet myös enemmän kokemusta musiikista. Voisi sanoa että nuoret ottivat prima vista -soittotilanteen ”annettuna” ja pyrkivät noudattamaan oppimaansa käytäntöä.

Nuorilla aikuisilla yksilöllisyys näkyi selvemmin soittamisen kautta. Heillä oli tietoisempi suhde sekä musiikkiin että omaan tapaansa toimia musiikin parissa. Vaikka hekin noudattivat prima vista -soiton sääntöjä, *Elegian* soittamiseen liittyvä prosessi syntyi itsenäisemmän ajattelun tuloksena ja riippumattompana opettajan mielipiteistä. Päästäkseen hyvään lopputulokseen nuoret pystyivät hyödyntämään itselleen sopivia toimintatapoja. Erityisen mielenkiintoista oli se, että nuorten aikuisten soittoprosesseissa oli samat tunnistettavat vaiheet, vaikka prosessit näyttivät pinnalta katsoen hyvinkin erilaisilta.

Ammattisäestäjän toiminnasta oli vaikeinta nähdä yksilöllisiä piirteitä. Epäilen tämän johtuneen siitä, että hän toimi itselleen niin helpon sävellyksen parissa ettei joutunut ”pistämään itseään likoon”. Onneksi hän innostui keskustelemaan prima vista -soittamisesta ja rikastutti aineistoa omilla puheenvuoroillaan. Hän kertoi myös prima vista -tilanteeseen liittyneestä huippukokemuksesta, joka on tutkimukseni kannalta mielenkiintoinen tapahtuma. Referoin sitä myöhemmin.

5.2 PUHE

Aineiston kuvaus ja analyysi painottuivat soittamisen piirteisiin pitkälti siitä syystä, että nuorten ja nuorten aikuisten puheesta oli vaikea tavoittaa soittajien prima vista -kokemuksiin liittyviä piirteitä. Oli hämmästyttävää, miten vähän oppilaat puhuivat prima vista -soittotunneilla! Nuorten ja nuorten aikuisten näytti ylipäänsä olevan vaikeaa muuttaa puheen muotoon sitä, miten he jäsensivät musiikkia tai soittamisen kokemusta. Vaikka heillä useimmiten oli selvä käsitys tietyistä soitettavasta kohdasta, jäsennykselle ei helposti löytynyt sanallista muotoa.

Sekä opettaja että ammattisäestäjä sen sijaan puhuivat. Soittotunneilla opettajalla oli *elepuheensa*, ja tutkimuksen herättämä analysoiva tapa puhua tuli vähitellen tutkimuksen kuluessa esille. Ammattisäestäjä oli mielestäni puhelajahjoiltaan aivan poikkeuksellinen muusikko. Hän pysähtyi keskustelemaan pitkiksi ajoiksi ja selvästi nautti keskustelusta.

Prima vista -soiton opetukseen liittyvä puhe näytti olevan musisointia tukevaa ”puhuntaa”. Opettajan elepuheen tarkoituksena oli selventää toiminnan piirteitä toiminnan osana, ei niinkään selittää niitä. Elepuheensa avulla opettaja toi oman osaamisensa tilanteeseen ja auttoi kiinnittämään huomiota olennaisiin seikkoihin toiminnan kuluessa.

5.3 TOIMINNAN KOKONAISVALTAISUUS

Varsinkin silloin kun kysyin nuorilta tai nuorilta aikuisilta soittajilta jotakin ja käytin soittamisen yhteydessä sanaa *ajattelu*, soittajat näyttivät oudoksuvan kysymystä. Kysyessäni vaikkapa, ”miten ajattelet tuon kohdan” tai ”minkälaisen kokonaisuuden ajattelet tuosta B:stä eteenpäin”, soittajat vastasivat: ”Mä ajattelen sen näin”, ja tekivät käsillään kuvailevan liikkeen tai yksinkertaisesti näyttivät soittamalla. Minun piti siis kuvitella itse soittavani samaa kohtaa voidakseni ymmärtää, mitä tarkoitettiin. Soittaminen heijasti kokemusta musiikista kokonaisvaltaisena fyysisenä ja merkityksellisenä suhteena musiikkiin. Syntyi vaikutelma, että soittajan mielen ja kehon kokemus musiikista olivat yhtä ja samaa kokemusta.

5.4 MUSIIKIN LÄPIELÄMINEN

Aikuisten soittajien kokemuksia *Elegiasta* voi kuvata käsitteellä *musiikin läpieläminen*. He ottivat sävellyksen haltuun musiikillisena kokonaisuutena läpieläminen kautta. Heti prosessin alussa soittajille aukesi ”näköala” siihen, millainen teos

oli ja mitä siitä voisi tulla. He saivat monenlaista tietoa jo valmistautumisvaiheessa. Soittamisprosessi painottui sävellykseen sopivan ilmaisun löytämiseen. Aikuiset soittajat siis ilmaisivat *Elegiaa* musiikillisena kokonaisuutena heti alusta lähtien ja prosessin myötä tarkensivat käsitystään juuri siihen sopivista ilmaisun tavoista.

Erityisesti musiikin läpieläminen välittyi soittajan suhteesta musiikin sykkeeseen: syke tuli musiikista ja vaihteli sen mukana. Musiikin syke oli sekä nähtävissä soittajista kokonaisvaltaisesti että kuultavissa soittamisen tavoista. Soittajan läpielämä kokonaisuus välittyi kuulijalle prosessina, jännitteenä ensimmäisestä sävelestä viimeiseen. Laajemmat kokonaisuudet hahmottuivat elävästi jäsentyvistä musiikillisten säkeiden ja eleiden verkosta, jota musiikin sisäinen syke jaksotti. Soittajan tajunnallisen-kehollinen suhde musiikkiin välittyi hengityksen, liikkeiden ja ilmaisun kautta kokonaisvaltaisena suhteena teokseen.

5.5 MUSIIKIN LÄPIELÄMISPROSESSI: VAIHTOEHTOJA

Musiikin läpielämisprosessi sai aineistossani kaksi erilaista muotoa. Ensinnäkin soittoprosesseja väritti ammattisäestäjän prima vista -soittamisen käytäntö ja siitä nouseva prima vista -soittamisen tapa, jota kutsun nimellä teoksen ”nopea haltuunottaminen katsomalla”. Toisena tapana näkyi teoksen ”hidas tarkentuminen soittamalla”, joka merkitsi sitä, että soittaja pyrki tietoisesti välttämään nopeaa orientoitumista.

”Nopea haltuunottaminen katsomalla” tarkoittaa sitä, että soittaja pyrkii jo katsomisen perusteella saamaan teoksesta mahdollisimman kattavan käsityksen. Ammattisäestäjä toimi tällä tavalla. Koska prima vista -soiton opetuksen tavoitteena oli kouluttaa soittajia ammattisäestäjän työssä tarvittaviin valmiuksiin, tämä tapa korostui myös prima vista -soiton opetuksessa. Nuoret soittajat ottivat tämän tavan annettuna ja toimivat opettajan odottamalla tavalla.

”Hidas tarkentuminen soittamalla” näkyi aineistosta yhden aikuisen soittajan erilaisena tapana toimia prima vista -soittotilanteessa. Hitaan tarkentumisen prima vista -soittaminen on sellaista tilanteen hallintaa, jossa soittaja ei ole sidottu tavoittelemaan nopeasti syntyvää käsitystä teoksesta jo katsomisen perusteella ja ensimmäisellä soittokerralla, vaan hän viipyy teoksen parissa pitemmän aikaa ”avoimesti”. Otaksun, että jos kysymyksessä ei ole nopeasti valmistettava säestystehtävä tai prima vista -soittokoe, tämä tilanne on soittajalle aika tavallinen tapahtuma uusien sävellysten parissa. Tällöin hän voi rauhassa rakentaa käsitystään teoksesta prosessina, jossa musiikin kokonaisuudesta hahmottuu erilaisia puolia vähitellen.

5.6 TEOKSEN LÄPISOITTAMINEN

Nuorten soittajien suhde *Elegiaan* muodostui toisella tavalla kuin aikuisten suhde. Teos oli ikään kuin heidän *ulkopuolellaan*, ja he yrittivät soittamisen avulla saada siitä selvää. He tavoittivat siitä yksityiskohtia ja ”palasia” muodostaen hitaasti soittoprosessin avulla käsitystä kokonaisuudesta. Prosessia voisi verrata junaanmatkaan, jossa matkustaja painaa mieleensä matkalla olevia asemia ja rakennuksia. Sama matka pitää tehdä monta kertaa, ennen kuin asemat löytyvät automaattisesti.

Nuorilla soittajilla ei ehkä ollut välineitä *Elegian* läpielämiseen musiikki-teoksena, mutta heillä oli välineitä tarttua siihen toisella tavoin. Soittamisen avulla nuoret soittajat yrittivät siirtää teoksen piirteitä ulkopuoleltaan kokemukselliseksi piirteiksi. Soittamisen kautta, tunnustelemisen ja kuuntelemisen avulla he jäsensivät teosta soitettuna kokemuksena. He ikään kuin *kopioivat teoksen materiaalin itseensä kehollisena kokemuksena*.

Valmistautumisvaiheessa nuoret soittajat katselivat nuottisivuja eri kohdista, koska näin on opetettu tekemään, mutta ilmeisesti katsominen ei kertonut heille teoksesta paljoakaan. He erottavat vain pieniä yksityiskohtia ja palasia. Valmistautumistilanne (katsominen) ei siis oikeastaan valmistanut heitä teoksen kohtaamiseen kokonaisena musiikkiteoksena, vaan se oli enemmänkin ulkoinen, soittotunneilta tuttu toimenpide.

5.7 SYKE

Sisäisen pulssin tai sykkeen merkitys on erilainen teoksen läpielämisen ja läpisoittamisen prosessissa. Kun soittaja läpielää musiikkia, musiikki on soittajassa, ja soiton pulssi tulee musiikin kokonaisvaltaisesta kokemisesta. Soittaja ei säätele sitä tasaisesti vaan ”musiikin aika” säätelee soittajan toimintaa, mikä välittyy soittamisesta. Kun musiikki on ikään kuin soittajan ulkopuolella, soittaja voi yrittää saada siihen yhteyden ajattelemalla tasaista pulssia. Koska pulssi on tällöin ”tyhjä kehikko”, se ei muodostu eläväksi musiikkia myötäillen, vaan pysyy tasaisena ja metronomimaisena soittamisen taustalla. Tällainen tasainen vaikutelma välittyy nuorten soittajien soittamisesta ja kehollisesta ilmaisusta, sykettä ylläpitävistä ja vahvistavista eleistä, nyökyttelystä sekä käsivarsien ja käsien liikkeistä.

5.8 PRIMA VISTA -SOITTOTILANTEEN HALLITSEMINEN ULKOISIN KEINAIN

Prima vista -soiton opetusta koskeissa tavoitteissa mainitaan pyrkimys ”*toteuttaa nuottikuva mahdollisimman täydellisesti mahdollisimman vähällä valmistamisella sekä oppia selviytymään käytännön säästys- ja opetustyössä esiintyvistä prima vista -soittotilanteista.*” (Sibelius-Akatemian opinto-opas 1996). Myös prima vista -soiton opetuksessa korostuu tilanteen hallinnan tärkeys. Hallinnan opettelu alkaa jo ammattimaisen ulkoisen vaikutelman tavoittelusta. Prima vista -soiton opettaja opettaa myös sellaisia ulkoisia keinoja ja toimintatapoja, joilla soittaja voi hallita prima vista -soittotilannetta silloinkin, kun hänen ei ole helppo saada yhteyttä musiikkiin.

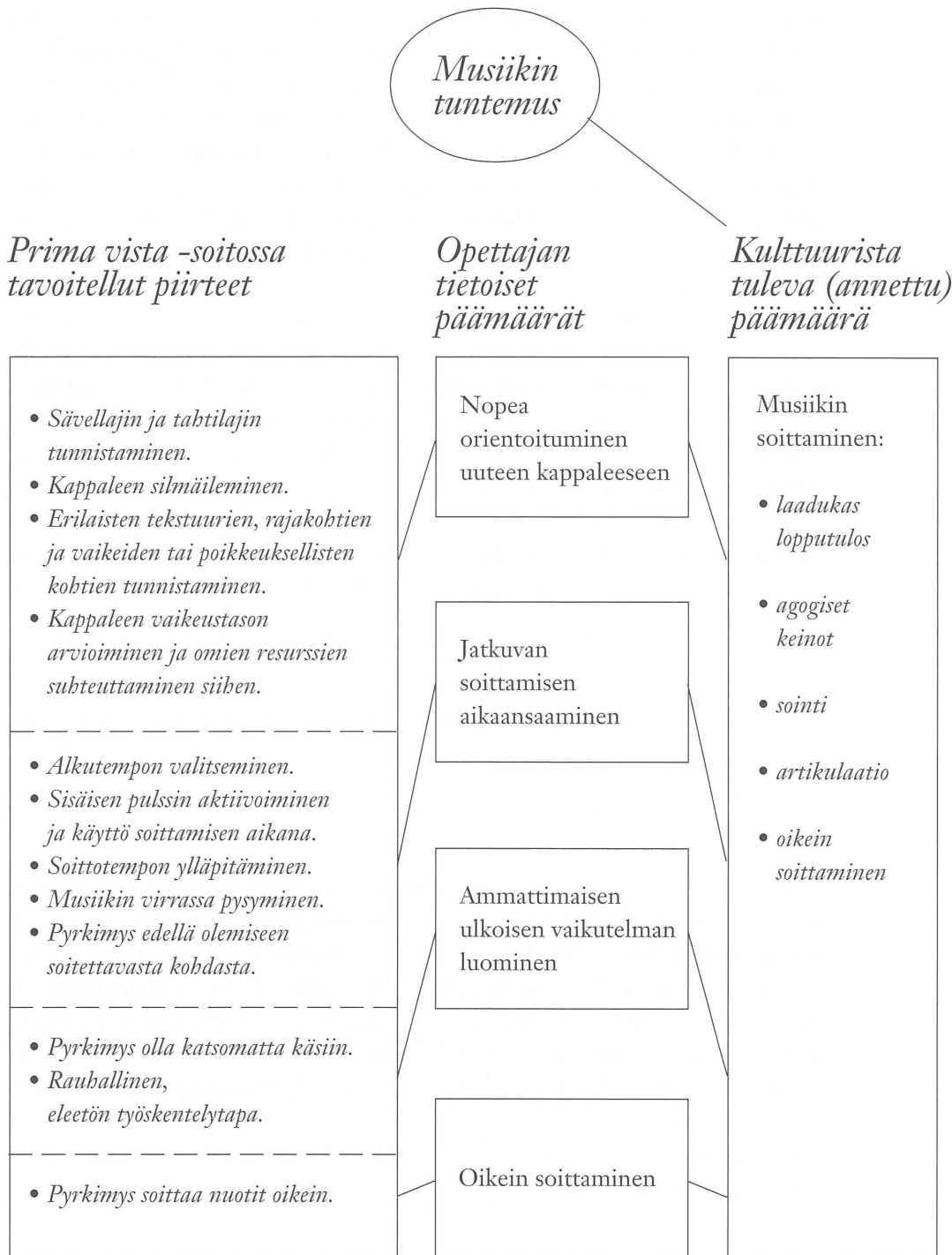
Opetustilanteissa opettaja musisoi, sillä hänellä oli kokemuksellinen suhde soittotunneilla soitettaviin musiikkiteoksiin. Sisäisen käsityksensä perusteella opettaja teki näkyväksi ja kuuluvaksi teosten elävää musiikillista sykettä. Oppilaat taas eivät saaneet suoraan yhteyttä teoksiin, vaan he sykkeen ja opettajan elehtimisen perusteella jäsensivät musiikkia pala palata soittaen. Näin pulssin käsitteelle tuli soittotunneilla kaksi eri merkitystä. Opettajalle se oli musiikista syntyvä syke, oppilaille taas ulkoinen jäsentäjä. Pulssin avulla teos yritettiin siirtää sisäisesti jäsentyneeksi soittamiseksi ja sitä kautta soittajassa vaikuttavaksi eläväksi musiikiksi. Opettaja tuntui ajattelevan, että *kun ulkoinen toiminta sujuu, niin sisäinen tulee itsestään.*

Prima vista -soiton opetuksen kokonaisuus tulee havainnollisemmaksi seuraavalla sivulla olevan kuvion avulla (kuvio 2).

Tässä aineistossa prima vista -soiton opetus merkitsi musiikilliseen käytäntöön perehdyttämistä toiminnan kautta. Se välitti ammattisäestäjän työn valmiuksiin tähtäävää käytäntöä. Tuossa käytännössä korostuvat: nopea orientoituminen uuteen sävellykseen jo katsomisen perusteella, soiton jatkuvuus, ammattimaisen ulkoisen vaikutelman tavoittelu ja oikein soittaminen. Näitä päämääriä opettaja tietoisesti tavoitteli opetuksessaan ja ne tulevat esiin myös soittoaineistossa toiminnan taustalla. Tässä prima vista -soittamisen käytännössä prima vista -soittamisen perimmäisenä ja itsestään selvänä tavoitteena on se, että soittaja muotoilee musiikillisesti laadukkaasti lopputuloksen agogisten keinojen, soinnin ja artikulaation avulla.

KUVIO 2.

Prima vista -soittaminen ammattisäestäjän valmiuksiin tähtäävän opetuksen näkökulmasta



6. NÄKÖKULMIA PIANISTISEEN PRIMA VISTA -SOITTAMISEEN

Tässä luvussa syvennän aineistolähtöistä teemoitteluani prima vista -soittamisesta. Luon kokonaiskuvaa ja käyn vuoropuhelua aineistolähtöisten teemojen ja kirjallisuuden välillä. Samalla pyrin etenemään käsitteellisesti yleisempään kuvaukseen. Tavoitteeni ei ole pianistisen prima vista -soittamisen kiteyttämisen yhteen yleispätevään määritelmään, vaan sen kuvaaminen soittajien tunnistamina kokemuslaatuina eri näkökulmista.

6.1 PRIMA VISTA AIKAAN JA TILAAN LIITTYVINÄ KOKEMUSLAATUINA

6.1.1 *Valmistautumisaika ja intensiteetti*

Prima vista -tilanne ei oikeastaan ala ensimmäisistä soitetuista sävelistä vaan jo hetkistä ennen sitä. Ennen soittamisen aloittamista soittaja *silmäilee* teosta etukäteen sieltä täältä. Vaikkei silmäilyyn kulu aikaa kuin korkeintaan pari minuuttia, se sisältää silti monenlaisia toiminnan tapoja. Tässä aineistossa valmistautuminen näytti jakautuvan kolmeen päätyyppiin.

Poikkeuksellisin tapa valmistautua oli se tapa, jossa katsomalla tapahtuva etukäteissilmäily rajoittui vain kahteenkymmeneen sekuntiin ja valmistautuminen tapahtui soittamalla, tarkemmin sanoen: soittamalla ilman tarkkaa rytmiä. Tämä tapa näytti ulkoisesti siltä, että soittaja ei valmistaudu lainkaan. Tämän tutkimani soittajan, Annikan, kohdalla se merkitsi kuitenkin mitä perusteellisinta valmistautumista ja vei muihin valmistautumisen tapoihin verrattuna eniten aikaa. Se kesti koko ensimmäisen soittokerran ajan. (Pohdin sitä sisällöllisesti tarkemmin luvussa 6.2.4.)

Toiseksi eniten aikaa kului sellaiseen valmistautumiseen, jossa soittaja keskittyi katsomaan teosta etukäteen ja ”uppoutui” siihen. *Uppoutumisessa* soittajat sulkevat pois häiritsevät tekijät ja keskittyvät vain teoksen katsomiseen, pyrkien jo ennen soittamista suunnittelemaan, miten aikovat toimia teoksen parissa. Soittoprosesseista voi päätellä, että he onnistuivat jo etukäteen muodostamaan suhteellisen tarkan kuvan siitä, mitä teos heiltä edellytti. (Uppoutumalla valmistautuivat Lauri, Tuomas ja Pentti).

Kolmas valmistautumisen tapa oli *selailu*. Ulospäin se näytti hätäisemmältä toiminnalta kuin uppoutuminen, sillä soittajat vilkuilivat ympärilleen ja palasivat sitten taas teoksen pariin. He katsoivat teosta vähemmän aikaa ja näyttävät vähemmän keskittyneiltä kuin uppoutujat. Soittoprosesseista saattoi päätellä, että selailijat eivät saaneet teoksesta kovin monipuolista käsitystä vielä pelkästään katsomalla sitä. He muodostivat käsitystään hitaammin vasta soittamisen kuluessa. Kun soittaminen alkoi, he toimivat kuitenkin suunnitelmallisesti. He antoivat etusijan niille seikoille, joihin oli opetettu kiinnittämään ensisijaisesti huomiota, kuten esimerkiksi pulssin säilymiseen, ja jättivät aluksi huomiotta nyanssimerkit ja kaaret. He alkoivat kiinnittää huomiota teoksen ilmaisullisiin piirteisiin vasta kun soittaminen alkoi sujua vaivattomammin. (Selailemalla valmistautuivat Sakari, Jan, Oiva ja Ilkka).

Jönssonin (2000, 41–43) mukaan valmistautumisaika on yleisesti ottaen tehtävän suorittamisen kannalta tärkeä osa prosessia riippumatta siitä, mitä tehtävää ollaan tekemässä. Helpon ja toisaalta vaikean tehtävän edellyttämät valmistautumisajat vaikuttavat olennaisesti siihen, miten niistä suoriudutaan. Jönsson esittää, että on tärkeää oppia tunnistamaan erilaisiin tehtäviin liittyvät valmistautumisajat ja sietämään vaativien tehtävien valmistelun edellyttämää pitkää ja näennäisesti tuottamatonta aikaa.

Jönsson jakaa tehtävät vaikeustason ja miellyttävyyden mukaan neljään luokkaan: helpot ja mukavat tehtävät, helpot ja ikävät tehtävät, vaikeat ja mukavat tehtävät sekä vaikeat ja ikävät tehtävät. Hän esittää, että kahteen ensimmäiseen luokkaan kuuluvat tehtävät tarvitsevat tuskin lainkaan valmistautumista, mistä syystä ihmiset pyrkivät tekemään aina niitä. Hänen mielestään vaikeiden tehtävien suurin vaikeus on pitkän valmistautumisajan sietäminen. (Jönsson 2000, 43.)

Tehtävät, joiden yhteydessä Jönsson puhuu valmistautumisesta, eivät kuitenkaan ole samalla tavalla ajallisesti rajoitettuja kuin *prima vista* -soittaminen. *Prima vista* -soittamiseenhan kuuluu se, että soittaminen aloitetaan melko pian. Valmistautuminen merkitsee pikemminkin lyhyttä etukäteissilmäilyä kuin aikaa vievää perinpohjaista paneutumista. Jos kuitenkin tuota valmistautumisajan käsitettä tarkastelee paitsi valmistautumiseen käytettynä aikana myös keskittymisen intensiteettinä, se näyttää *prima vista* -tapahtumasta mielenkiintoisen ristiin.

Soitettava teos oli tutkimilleni soittajille selvästi vaikeustasoltaan erilainen. Soittoprosesseista on helppo päätellä, että esimerkiksi Pentille tehtävä oli mukava ja helppo mutta vaikkapa Sakarille ikävä ja vaikea. Jönssonin mukaan tehtävästä selviytyminen riippuu siihen käytetyn valmistautumisen ja tehtävän vaikeustason suhteesta. Tästä näkökulmasta nuorimpien soittajien (joille tehtävä oli vaikea) olisi pitänyt keskittyä valmistautumiseen erityisen hyvin, mutta aikuiset olisivat selvinneet vähemmälläkin. Tapahtui kuitenkin lähes päinvastoin. Aikuiset paneutuivat huolellisesti teokseen ennen kuin tarkensivat ja ”kiinnitti-

vät” käsityksensä siitä, mutta vain yksi nuorista valmistautui ”uppoutumalla”.

Näyttääkin siltä, että prima vista -soittamiseen valmistautuminen oikeastaan ratkaisee koko tilanteen. Siihen kulminoituu paljon siitä mitä soittaja osaa. Kysymys ei ole vain ajan käytöstä ja keskittymiskyvystä, vaan myös siitä, onko soittajalla taitoa heti prosessin alussa tavoittaa teoksen olennaisia piirteitä. Valmistautumisesta näkyy myös jotakin soittajan itsetuntemuksesta: jos hän osaa suhteuttaa omat kykynsä teoksen vaatimuksiin ja toimii itselleen edullisimmalla tavalla, hän pääsee myös hyvään lopputulokseen.

Kaikkein nuorimpien soittajien oli selvästi vaikeinta arvioida sävellyksen vaatimuksia ja suhteuttaa ne omiin kykyihinsä. Hiukan vanhemmat nuorista soittajista olivat jo harjaantuneempia tässä. Nuoret aikuiset puolestaan tunsivat jo hyvin oman tapansa toimia ja pystyivät arvioimaan sävellyksen antamia haasteita suhteessa omiin kykyihinsä. He valitsivat nuoria vapaammin mihin seikkoihin he kiinnittivät aluksi ensisijaisesti huomiota ja päättivät myös kuinka kauan he jatkoivat mitään toimintatapaa. Valmistautumisesta saakka nuoret aikuiset valitsivat tietoisesti itselleen sopivia toimintatapoja. Ammattisäestäjä käytti valmistautumiseen maksimiajan ja soittamisen prosessista päätellen hän näytti sen aikana jo ottaneen teoksen haltuun.

Prima vistaan liittyvää valmistautumista on myös musiikkipsykologisen kirjallisuuden mukaan pidetty tärkeänä prosessin onnistumisessa. Esimerkiksi McPhersonin (1994) puhallinsoittajia koskevassa tutkimuksessa ne soittajat, joita oli opetettu valmistautumaan asianmukaisesti, pärjäsivät muita paremmin prima vista -soittotestissä. Oman tutkimukseni perusteella väittäisin, että prima vista -soittamiseen valmistautumista voidaan toki opettaa, mutta opettaminen ei sinänsä johda syvempään suhteeseen teoksen parissa. Tämän tutkimuksen perusteella valmistautumisen voi nähdä sekä *ulkoisena tapana* että *sisäisenä prosessina*. Tässä tutkimuksessa ulkoista tapaa edustaa ”selailu” kun taas sisäiseen prosessiin viittaavat sekä ”uppoutuminen” että ”sormin silmäily”. Prima vista -soittamista voidaan opettaa ulkoisena tapana, mutta vasta soittajan kypsyyden ja taidot tekevät mahdolliseksi sellaisen sisäisen prosessin syntyvän, joka todella valmistaa soittajan kohtaamaan uuden teoksen.

6.1.2 *Kronometrinen aika*

Prima vista -tapahtuman kiehtovuus on osittain siinä, että tilanne on ajallisesti rajoitettu ja erilaiset soittajat ottavat haasteen vastaan eri tavoin. Tunnen ammattimuusikoita, jotka suorastaan huvittelevat soittamalla ensinäkemältä mahdollisimman vaikeita pianoduettoja. Hauskuus syntyy siitä, että soittajien on koko ajan edettävä, vaikka teksti muuttuu yhä vaikeammaksi. Jos soittajat ovat keske-

nään tasaväkisiä, nautintoa vielä lisää se pieni mahdollisuus, että toinen ”putoaa kyydistä” aikaisemmin.

Tutkimukseen osallistuneiden soittajien tavassa soittaa *Elegiaa* juuri heidän suhteensa ajan käsittelyyn kertoo paljon heidän suhteestaan *Elegiaan* musiikki-teoksena. Nuorten soittamana teos kuulosti tasaiselta, ikään kuin ulkoa päin tahdistetulta, mutta aikuiset elivät aikaa sävellyksen mukana. Sama ero ilmeni myös soittajien tavassa liikuttaa kehoaan. Joidenkin nuorten soittajien käsien ja pään liikkeistä saattoi koko soittoprosessin ajan tunnistaa tasaisen pulssin. Aikuiset sen sijaan ilmaisivat musiikkia kokonaisvaltaisesti koko kehollaan ja vaikka he eivät juuri liikkuneet paikoiltaan, he näyttivät kokonaisvaltaisesti pidättelävän tai vauhdittavan musiikkia ja elävän läpi pitkiä säkeitä ja taitteita. Toki on olemassa tiukkojakin soittajien liikkumista koskevia koulukuntaakohtaisia eroja. Tässä aineistossa kokonaisvaltainen kehollinen musiikillinen ilmaisu näkyi selvästi kaikilla aikuisilla soittajilla.

Kun nuori soittaja Oiva sanoi: ”*Se hidastu vaikeis paikoissa ja sitte ku tulee hirvee helppo paikka niinku neljäsosia, siirty taas rinnalle*”, hän puhuu ikään kuin hänellä olisi kaksi aikaa: oma aika ja soitettavan sävellyksen aika. Kun hän alkaa soittaa, sävellyksen aika alkaa kulua ja oma toiminta on koko ajan, tahti tahdilta, suhteutettava sen vaatimuksiin. Jos soittaja jää jälkeen hänen täytyy ”kiriä takaisin rinnalle”.

Padillan mukaan enemmistö muusikoista ja musiikin tutkijoista pitää mahdollisena, että on olemassa erityinen ajan laatu, *musiikin aika* (Padilla 1996, 509). Ajattelemme sävellyksiä rajallisina kokonaisuuksina, jotka alkavat ja loppuvat, ja kestäessään noudattavat omaa musiikin aikaansa. Kun sävellys alkaa, musiikin aika alkaa kulua. Kokemuksellisesti tuo musiikin virrassa mukana oleminen on erotettavissa tavallisesta arkisesta ajankulusta (Kramer 1988, 17, 99).

Prima vista -soittamisen kokemuksissa nuorten ja aikuisten suhde musiikin aikaan näyttäytyi erilaisena. Nuorten toiminnasta kuvastuvalle *Elegiaan* liittyvälle aikakäsitykselle oli luonteenomaista tasaisen sykkeen ensisijaisuus ja sen liittyminen soittamiseen ulkoisena tahdistajana. Kramer (1988, 99) nimittää tällaista aikasuhdetta *kronometriseksi*. Aikuisten suhde musiikin aikaan oli toisenlaista, *kokemuksellista* suhdetta.

Kronometrinen aika ei ole suoraan verrattavissa kellon aikaan, vaikka se etenee tasaisesti. Pikemminkin se on ”musiikin sisäisen kellon” tikittämää aikaa iskusta (beat) toiseen (Kramer 1988, 99.) Nuoret näyttivät ottavan *Elegian* haltuun kronometrisen ajan avulla. Oletan, että se tapahtui seuraavasti. *Elegia* ei aluksi näyttänyt heistä kovinkaan tutunomaiselta. He katsoivat sävellajin ja tahtilajin ja selasivat muutamia kohtia. Sitten he alkoivat soittaa teosta tahti tahdilta ikään kuin kulkisivat hämärässä metsässä, edeten puulta puulle. Ajoittain teos antoi enemmän haasteita kuin soittajat ehtivät ottaa vastaan. Selvän saamiseen tarvittava aika kävi välillä vähiin ja tuli kiire. Soittajilla oli kuitenkin mielikuva

siitä, että teos on ajallinen kokonaisuus, ja he yrittivät pitää jatkuvaa soittamisen toimintaa yllä. Yksi keino tähän oli *tasaisen sykkeen ajattelu*. Tasaisen sykkeen avulla kronometrinen aika, ”musiikin sisäisen kellon” tikitys, tuli mukaan toimintaan. Se auttoi soittajia ajastamaan teoksen soittamisen kokemukseksi ja näin teos tuli soittamisen kautta tutummaksi.

6.1.3 Kokemuksellinen aika ja flow-kokemus

Teoksen iskutuksen mukaan tapahtuva syke on eri asia kuin teoksen *musiikillinen pulssi*. Siinä missä tasainen syke on metronomin kaltainen ulkoinen väline, teoksen musiikillinen pulssi ”hengittää”. Se ottaa teoksen huomioon kokonaisuutena. Se sallii sekä iskutuksen että tempon vapaampaa käsittelyä sen mukaan, millainen teos luonteeltaan on: *”The true pulse thus aids spontaneity of expression, continuity of flow of musical thought.”* (Clynes 1987, 210).

Aikuisten soittaessa Elegiaa soittamisesta välittyi sävellyksen elävä syke. Se välittyi myös kehon kokonaisvaltaisena liikkeenä. Aikuisten suhdetta aikaan kuvaa *kokemuksellisen ajan* käsite. Kokemuksellinen aika on ajan kulumista tavalla, jossa aikaa ei ajatella tasaisena, vaan tapahtumat, joissa ollaan mukana, jäsentävät käsitystä ajallisesta kokonaisuudesta. Aika kuluu ”kimpaleina”. Aikuisten soittajien suhde *Elegiaan* näytti jäsentyvän sävellyksen säkeiden ja taitteiden kokoisina paloina, joita he elivät soittamisen kautta kokonaisuuksiksi ja liittivät toisiinsa suuremmiksi kokonaisuuksiksi.

Jos keskittyminen johonkin tehtävään vie huomion niin täydellisesti, että ajan kulumisen huomaa vasta jälkeen päin, voi kysymys olla kokemuksellisen ajan ääri-ilmiöstä, flow-kokemuksesta (Csikszentmihalyi 1997). Flow on kokemus, jossa ihminen sulautuu tekemiseensä ja ”kadottaa” siihen kuluneen ajan. Hän voi samalla ”kadottaa” myös itsensä, sillä vaativan tehtävän parissa hän voi tuntea ylittävänsä omat rajansa.

Csikszentmihalyin mukaan flow-kokemukset ovat luovan työn liikkeelle paneva voima. Niille on ominaista muun muassa täydellinen keskittyneisyys ja ajattomuuden tunne, tekemiseen sulautumisen kokemus, tunne siitä että toimii sillä ainoalla oikealla tavalla, jolla tuossa tilanteessa voi toimia, sekä tunne omien rajojen ylittämisestä. Csikszentmihalyin mukaan flow-kokemukset ovat suhteellisen harvinaisia, mutta ne kruunaavat pitkäaikaisen ponnistelun. (Csikszentmihalyi 1997, 121.)

Tutkimukseen osallistuneista soittajista Pentti kuvailee yhtä prima vista -kokemustaan tavalla, joka saa pohtimaan, onko kysymys juuri flow-kokemuksesta:

”Ja mulla oli siellä [musiikkileirillä] arvan mieletön määrä töitä, mä istuin kakstoista tuntia joka ikinen päivä pianon ääressä. Ja paljon oli just silleen et piti silmä kovana tarkkana lukee hyvin aktiivisesti ja yrittää oppia mahdollisimman paljon. Ja. Sitte. Ihan yks kaks nuottikuva jotenki aukeni ihan eri tavalla kuin aikaisemmin. Eliikkä että pysty habmottamaan hyvin jonkun tabdin ja materiaali siitä rupes virtaamaan läpi. Ja ei tarvinnu ybtään miettiä sitä että mitä säveliä siellä on, löyty vaan ikään ku pikalukuna ne, niinku jotku lukee kirjan sivua [näyttää eleen jossa lukee kirjan sivun ylhäältä alas]...Niin se vaan soi hyvin elävästi ja sen pysty soittamaan hyvin vahvaa tekstiä. Se ei edes pysyny koko aikaa siinä. Siihen sai kontaktin vaan välillä.”

”Yks tekijä mikä vaikutti siihen oli se, että tää pianokonsertton säestys oli painettu niin pienellä, jollonka silmän ei tarvinnu haravoida laajaa aluetta... ja se että se eli välittömästi, ni se autto myös sen tekstin habmottumista. Ja sit se kuulu niin voimakkaasti että siitä synty energia sen musiikin tuottamiseen niin että lihakset ei joutunu ollenkaan tavanomaselle rasitukselle. Se musiikki tuli ja toi energian... Sen kuuli sen koko ison satsin mitä siin oli, sen kuuli elävänä musiikkina jo ennen ku oli soittanukkaan sitä... kaikki väylät oli avoimina sillä hetkellä jollonka se sitten soi. Se mitä siinä oli, niin se vaan tuli ja meni.”

Pentin kuvailema prima vista -kokemus oli tapahtunut melkein vuotta aikaisemmin, mutta hän innostui yhä muistellessaan sitä. Hän sanoi odottavansa, että voisi samantapaisissa olosuhteissa kokea saman uudestaan ja suhtautui toiveikkaasti seuraavaan musiikkileiriin. Pentin kertomusta valaisi onnistumisen ja voisi jopa sanoa – onnellisuuden – tunne.

Flow-kokemuksen ja onnentunteen välistä yhteyttä on pohtinut myös Csikszentmihalyi. Hänen mielestään ihminen ei ole onnellinen itse flow-kokemuksen aikana vaan vasta sen jälkeen. Vaativiin tehtäviin liittyvä flow sisältää luovan ponnistuksen aiheuttaman stressin, mikä käytännössä merkitsee korkeaa vireystilaa ja äärirajoilla olemisen tunnetta. Onnentunne vasta seuraa tästä: se syntyy siitä että on voinut kokea oman kapasiteettinsa ylittymisen ja ehkä onnistunut saamaan aikaan jotakin korkeatasoista. (Csikszentmihalyi 1997, 123–124.)

Klemola puolestaan kuvailee samaa ilmiötä toisesta, zen-kokemuksen näkökulmasta:

”Fyysisessä harjoituksessa ja esimerkiksi käsityössä on helppo uppoutua tekemiseen, olla läsnä niin täydellisesti tekemisessä, että tekijä kadottaa itsensä ja kokemuksensa ajan kulumisesta. Tekijä ja tekeminen sulautuvat niin täydellisesti yhdeksi, että kaikki kaksinaisuus maailmasta katoaa. Jako subjektiin ja objektiin katoaa ja jäljelle jää vain – tekeminen, joka on eräänlaista tapahtumista, jossa ei ole keskusta. Tämä on yksi zen-kokemus”.

(Klemola 1998, 136.)

”Keskittyessään siihen, mitä ihminen tekee käsillään ja kehoillaan, ihminen tulee hyvin konkreettisella tavalla lähelle maailmaa. Hänen valtoimensaan virtaavat ajatuksensa keskittyvät vain yhteen kohteeseen. Mieli ja keho, ajatus ja liike sulautuvat yhdeksi. Kabtiajaettu tulee hetkeksi kokonaiseksi.”

(Klemola 1998, 136.)

Mielestäni Pentin kuvailemaa prima vista -kokemusta voisi pitää sekä flow- että zen-kokemuksena. Pentti puhuu toisaalta virtaamisen tunteesta ja itsensä ylittämisestä ja toisaalta mielen ja kehon yhteensulautumisesta. Olisi mielenkiintoista tietää kuinka yleisiä tällaiset kokemukset ovat muusikoiden keskuudessa.

6.1.4 Teoksen ”ajasta riippumaton aika”

Prima vista -soittamisen olennainen piirre tässä aineistossa näyttää olevan myös kyky hahmottaa sävellystä ”sen ajasta vapaana”. Soittajillahan oli ennen soittamisen aloittamista ja myös soittokertojen välissä mahdollisuus tutustua teokseen hetken aikaa silmäillen, soittamisesta irrallaan. Tuomas ja Pentti käyttivät tähän suhteellisesti enemmän aikaa kuin muut. Pentti kertoikin katsoneensa teosta tekstuurina, ikään kuin yhtenä kimpaleena, joka on tietyn kokoinen pala musiikkia. Sen jälkeen ”sävellykseen sidottu aika” oli hänen kannaltaan vain pelkkää toteutusta.

Nuoret soittajat lähestyivät sävellystä juuri päinvastaisesta suunnasta. He eivät (Lauria lukuun ottamatta) käyttäneet kovinkaan paljon aikaa teoksen etukäteissilmäilyyn vaan muodostivat käsitystä teoksesta kronometrisen ajan tahdittaman soittotuntuman avulla.

Nuoret aikuiset soittajat hahmottivat teoksesta etukäteen enemmän kuin nuoret soittajat. He tutustuvat siihen nimenomaan ”ajasta vapaana”. Tuomas katsoi teosta pitkään etukäteen ”että olisi isossa hommassa kärryillä”, kuten hän itse totesi. Annika, joka ei katsonut, hahmotti teosta sormin ”ajasta vapaana”. Sormin silmäillen teoksesta tuli väistämättä jonkinlainen ajallinenkin jatkumo, mutta samalla ajasta vapaa sillä tavoin, että Annika ei ajastanut soittamista tarkkaan rytmiin. Hän kuunteli sointuja ja etsi teokseen sopivaa sointia lyömättä tarkkaa rytmiä lukkoon. Toisin sanoen hän luki teosta sormin ”ajasta vapaana”.

”Ajasta vapaana” syntyvässä vaikutelmassa on mielestäni jotakin samaa kuin tilanteessa, jossa vaatesuunnittelija katsoo, mihin tiettyä kangaslaatua voi käyttää tai ompelija, millaisesta kankaasta puku on tehty. Kangas kertoo ne mahdollisuudet, jotka siihen materiaalina sisältyy. Myös musiikkiteos on kuin pala kangasta, tekstuuria, joka ”laskeutuu” aikaan tietyllä tavalla. Kun musiikkiin tartutaan ”ajasta vapaana”, teoksesta saadaan tietoa tekstuurina, tiheytenä, kokona, sointina, värinä ja niihin liittyen - ilmaisun tapana. Tämä tieto avaa soittajalle

väylän toteutukseen, kun hän alkaa soittaa sävellystä tarkasti ja toimii ”sävellyksen aikaan sidottuna”. Kun Pentti sanoo, että hän katsoo minkä pituinen teos kokonaisuutena on ja suhteuttaa ilmaisun asteikon teoksen kokoon, kysymys on juuri tästä.

Käsitteellä, josta käytän nimitystä ”käsitys teoksesta sen ajasta vapaana” on siis yhtymäkohtia tilan käsitteeseen ajan vastapoolina. Tähän on vertailukohtia myös kirjallisuudessa. Padilla (1996) kirjoittaa:

”Vaikka musiikillinen tila syntyykin äänen liikkeestä tilassa, se ei ole pääasiallisesti geometrinen vaan elämyksellistä. Säveltaideteoksen muodon hahmottamiseksi se on kuultava loppuun asti. Teoksen loputtua kuulija spatiaalistaa sen, paradoksista kyllä, silmänräpäykselliseksi kuvaksi, hieman samaan tapaan kuin veistos hahmotetaan.” (Padilla 1996, 502.)

Sävellys voidaan siis ajatella silmänräpäyksellisenä kokonaisuutena, yhtenä spatioalistettuna kuvana. Musiikillinen tila -käsite voidaan ymmärtää myös rakenteellisena siten, että jokainen sävellys on tietyn musiikillisen tilan, soivan kentän organisaatiota. Eri musiikkikulttuurit, tyylikaudet, koulukunnat ja säveltäjät erottuvat keskenään juuri siinä, miten soiva kenttä on organisoitu. (Padilla 1996, 504.)

Ajasta vapaana -käsite kytkeytyy omassa aineistossani myös siihen, että soittamalla ilman tarkkaa rytmää soittajalla on mahdollisuus olla lyömättä lukkoon käsitystään teoksesta. Hän ehtii tarkastella sitä monelta puolelta ennen kuin päättää millainen teos se oikeastaan on. Annikan mukaan tarkka rytmi rajoitti näkemästä jotakin, jos sen otti mukaan liian aikaisin. Annika pyrki tietoisesti jättämään tilaa monille hahmotustavoille.

Toisaalta käsitys, joka syntyy ”ajasta vapaana” voi joskus olla ristiriidassa sen vaikutelman kanssa, mikä syntyy aikaan sidottuna. Esimerkiksi Rietin *Elegian* sivunvaihtokohdassa voi tapahtua tällainen ristiriita. Katsomalla voi nähdä, että edellisellä sivulla oleva musiikillinen ajatus johtaa seuraavalle sivulle, jossa pitäisi soittaa *mezzoforte*. Soittajat kuitenkin vaistomaisesti hiljentävät heti toisen sivun alussa. Se miten he ovat soittaneet juuri ennen sivun vaihtumista vaikuttaa siihen, mitä toisen sivun alku tuntuu vaativan.

Musiikkiteos onkin siitä mielenkiintoinen, että se paljastaa itsestään eri piirteitä riippuen soittajan näkökulmista ja tutustumisprosessin vaiheista. Vaikutelma joka sävellyksestä syntyy ”ajasta vapaana” tuo siitä esiin erilaisia piirteitä kuin ”aikaan sidottu” käsitys. Luultavasti monet ammattimuusikot käyttävät paljon aikaa pelkästään uusien teosten lukemiseen ennenkuin alkavat soittaa niitä, koska he luovat aluksi vahvan kokonaiskuvan. ”Ajasta vapaana” tapahtuva prosessi voi tapahtua myös soittamalla. Annika ei heti soittanut teosta tarkassa rytmisessä, koska hän antoi teoksen erilaisille piirteille aikaa näyttäytyä, tulla esiin monenlaisina kehollisina vaikutelmina.

6.2 KEHOFENOMENOLOGINEN NÄKÖKULMA

6.2.1 *Aika ja tila ihmisen toiminnan ulottuvuuksina*

Merleau-Pontyn (1962) mukaan ihmisen toiminnan perusta on kehollisen (ruumiillisen) kokemuksen ensisijaisuudessa. Ihminen on maailmassa kehona, objektiivisena tilana, jolla on suhde muihin maailman objekteihin. Se keho, jota liikkuessamme liikutamme, ei kuitenkaan ole objektiivinen keho vaan fenomenaalinen, koettu keho (Merleau-Ponty 1962, 106). Maailma tulee pitkälti tutuksi fenomenaalisen kehon liikkeiden ja tuntemusten kautta siten, että kokemus omasta ruumiista on ”hiljaisesti” ymmärrettynä kaikessa mitä ihminen tekee (mts. 101).

Kehofenomenologisesta näkökulmasta maailma jäsentyy ihmiselle ensisijaisesti muulla tavoin kuin tietoisien järkeilyn ja ajattelun kautta. Merleau-Ponty pitää jäsentymisperusteena jokapäiväisten arkisten kokemusten yhteydessä tapahtuvia liikkeitä, jotka muodostuvat tutuiksi toimintatavoiksi ja tapahtuvat ilman tietoista intentiota. Ihmisen ei tarvitse tietoisesti suunnata huomiota vaikkapa saksiin, joilla hän leikkaa kangasta, tai neulaan, jolla hän ompelee, eikä käsien ja sormien liikkeisiin niin tehdessään. Hän on liikkeidensä kautta yhteydessä työhön, jota tekee, ja liikkeet saavat merkityksen ja suunnan tuosta päämäärästä (mts. 106).

Merleau-Pontyn mukaan ihminen on siis ikään kuin maailmassa kiinni ruumiinsa liikkeillä ja maailma merkityksellistyy niiden kautta. Ihminen on yhtä ja samaa kokonaisuutta sen kanssa mitä hän koskettaa, mihin hän on suhteessa tai mitä hän on tekemässä. Merkitykset kutoutuvat ihmiseen kuin kankaaseen:

”My body is a fabric into which all objects are woven, and it is, at least in relation to the perceived world, the general instrument of my ‘comprehension’ ”
(Merleau-Ponty 1962, 235).

Eletty keho on siis kuin merkityksiä sisältävä kangas.

Mielestäni myös soittamista voi pitää soittajan arkisena suhteena maailmaan, sillä arkisten liikkeidensä kautta soittaja on kiinni musiikissa. Soittoliikkeethän ovat totunnaisia, ne ovat jatkuvasti toistuvia ja tuttuja. Soittajan ei tarvitse katsoa käsiään ja saada niitä tekemään erilaisia liikkeitä, vaan hän on käsillään jo kiinni siinä, mihin hän pyrkii, musiikissa. Hän ei soittaessaan varsinaisesti edes ajattele liikkeitään vaan musiikkia. Liikkeet ovat osa hänen musiikillisia päämääriään.

Kun Merleau-Ponty kuvailee urkuriä, joka tutustuu uuteen instrumenttiin, hän kirjoittaa, että tämä ”asettuu taloksi” urkuihin (”settles into the organ as one settles into a house”). Samalla urkurin keho ja instrumentti suhteutuvat musiikkiin ja musiikki antaa tuossa tilanteessa merkityksen kaikelle toiminnalle:

”Between the musical essence of the piece as it is shown in the score and the notes which actually sound round the organ, so direct a relation is established that the organist’s body and his instrument are merely the medium of this relationship. Henceforth the music exists by itself and through it all the rest exists.” (Merleau-Ponty 1962, 45.)

Ihmisen toiminta nähdään siis aina ihmisen ja maailman (tässä tapauksessa myös: ihmisen ja musiikin) muodostaman kokonaisuuden kautta. Myös ihminen nähdään kokonaisuutena, jossa itsessään tapahtuu osatekijöiden yhdistyminen yhdeksi ihmiseksi, synteesi. Merleau-Ponty kirjoittaa:

”I do not translate the ‘data of touch’ ‘into the language of seeing’ or vice versa – I do not bring together one by one the parts of my body; this translation and this unification are performed once and for all within me: they are my body, itself” (Merleau-Ponty 1962, 150).

Myöskään prima vista -soittamisen tilanteessa soittaja ei käännä näkemäänsä kuulemakseen tai sormituntumaksi ”yksi yhteen”, vaan hänellä on jokin suunta tai kokonaiskäsitely, jota eri aistit ruokkivat erilaisin monimutkaisin tavoin. Soittaja yhdistelee kaikkia saamiaan vaikutelmia ja muodostaa niistä synteessin, ja tuo synteesi on jatkuvassa liikkeessä, muutoksessa.

Jos soittaja nyt ottaa omasta soittamisestaan (tuosta kokemastaan synteesisestä) havainnon kohteeksi jotakin ja alkaa ajatella sitä tietoisesti, havainnon kohteeksi ottaminen ei enää kuulu toimintaan itseensä. Tällainen tilanne on kysymyksessä esimerkiksi silloin, kun tutkija kysyy soittajalta soittamisen jälkeen: *”Miten ajattelit tuon kohdan?”* Kuten jo aiemmin totesin, tähän kysymykseen soittajan voi olla vaikea vastata. Merleau-Pontyn mukaan onkin eri asia tehdä tuttua liikettä arkisen toiminnan osana kuin ottaa se tietoisesti huomion kohteeksi (mts. 103–111). Havainnoiminen, havainnon kohteeksi ottaminen, ei ole suoraan yhteydessä konkreettiseen liikkeeseen, vaan se on irrallaan siitä, se on ikään kuin abstraktia liikettä, rakennettua ja konstruoitua (mts. 111). Tässä mielessä arkiset liikkeet ovat tietoisesta ajattelusta riippumattomia ja jossain määrin niiden ulottumattomissa. Jotta soittaja voisi sanallisesti kommentoida sitä, miten hän soittaa tai miten hän ajattelee tietyn kohdan soittaessaan sitä, täytyisi hänen tietoisesti kohdistaa huomiota johonkin osaan tuota itselleen läpikotaisin tuttua toiminnan kokonaisuutta ja nimetä se. Koska sanat eivät jäsennä soitettavaa, eivätkä siten kelpaa soittamisen välineiksi, sopivia sanoja ei ole myöskään syntynyt, niitä ei ole valmiiksi olemassa. Mieluummin soittajat siis vastaavat tutkijan kysymyksiin käsiensä kuvailevilla liikkeillä.

6.2.2 *Liike kohti teosta*

Tämän tutkimuksen yhtenä esioletuksena oli se, että musiikkiteosta koskevassa merkityksellistämässä juuri kehollinen soittamisen kokemus, fyysinen tuntu- ma musiikista, on keskeisessä asemassa. Aineisto vakuutti minut tästä. Syntyi vaikutelma, että soittajien tietoisuus siitä, mistä musiikillisissa tilanteissa on kysymys, ei todellakaan tapahdu vain ajattelemalla vaan syntyy kokonaisvaltaisemmin *tietämisestä soittamisen kautta*. Prima vista -soittamisen tapahtumassa soittaja suuntautuu *koko olemuksellaan* kohti uutta sävelteosta.

Kehofenomenologian termein prima vista -soittamisen tapahtuman voi kuvailla soittajan näkymättömänä liikkeenä teosta kohti. Soittajan liikkeessä on kaksi ääriasentoa: hän on välillä oman ruumiinsa keskuksessa, välillä taas kurottuneena kohti teosta. Kurottuessaan hänen omat rajansa ikään kuin laajenevat: kun hän saa yhteyden teokseen, musiikki on kokemuksellisesti hänessä. Kurottumisen jälkeen soittaja palaa takaisin omaan keskukseensa ja kurottuu uudelleen teoksen pariin. Soittajan liike teosta kohti on prosessi, jossa laajeneminen ja supistuminen vuorottelevat.

Kuvaan soittajan ja teoksen välistä liikettä abstraktiona, jota ei voi suoraan nähdä soittajan toiminnasta. Kurottumisen prosessissa tapahtuu se merkityksellistämisen, jossa uusi teos otetaan haltuun. Soittajan toiminnasta, hänen ilmeistään, eleistään ja soittoliikkeistään voi päätellä jotakin haltuunottamisen piirteistä, mutta kokonaisvaltainen liike, prosessi, ei avaudu kokonaisuutena ulkopuoliselle.

Kun soittaja ei saa yhteyttä teokseen musiikkina, hän ei pääse sen yhteyteen, vaan jää ulkopuoliseksi. Tällöinkin hänessä on pyrkimys, liike teosta kohti. Yhteys muodostuu kuitenkin toisenlaiseksi. Voisi sanoa, että jäädessään teoksen ulkopuolelle *soittaja kirjoittaa teoksen itseensä kirjain kirjaimelta*, hitaasti kuin vanhalla jäykällä kirjoituskoneella.

6.2.3 *Erityinen tapa katsoa*

Soittaja, jolla on paljon kokemuksia musiikista, ei prima vista -soittamisen tilanteessa näe ainoastaan nuotteja. Haluaisin tässäkin yhteydessä käyttää metaforaa ja sanoa, että soittaja ei näe ainoastaan nuotteja vaan *katsoo niiden läpi musiikkiin*. Tällöin katsominen ei sisällä yksinomaan näkemistä, vaan se on katsomista laajemmassa merkityksessä: soittaja katsoo nuotteja ja samalla *kuuntelee kokemustaan musiikista*.

Katsomisen käsite laajenee siis tavanomaisesta koskemaan monia aisteja. Kuten aiemmin mainitsin, soittaja voi katsoa teosta eri puolilta, esimerkiksi tiheytenä, kokona, sointina tai värinä. Soittaja voi asettua katsomaan teoksesta

jotakin yksityiskohtaa, esimerkiksi melodiaa tai kadenssia, tai hän voi katsoa teosta kokonaisvaltaisesti ja nähdä sen silmänräpäyksellisenä kuvana tai soivan kentän organisaationa. Hän voi katsoa jo toteutusta. Hän voi myös katsoessaan elää musiikin aikaa teoksen mukana, antaa ikään kuin teoksen virrata lävitseen ja liikkua ja hengittää sen myötä. Katsominen ei ole pinnallista tai kiireistä katsomista, vilkaisemista. Sillä ei oikeastaan ole mitään tekemistä silmäilyn tai ensisilmäyksen (vrt. prima vista) kanssa, muussa merkityksessä kuin siinä, että tämä kaikki tapahtuu ensin, ennen soittamista.

Kyky katsoa moniaistisesti kytkeytyy läheisesti soittamisen kokemukseen. Monenlaiset kokemukset soittamisesta auttavat jo sinänsä hahmottamaan nuottikuvaa musiikkina. Soittamisen kautta nuottikuva konkretisoituu ajallisesti todelliseksi ja samalla soitettava teos merkityksellistyy soittamisesta kun soittajan ”ruumiin kankaaseen kudotut merkitykset”, heräävät eloon. Ne kokemukset, joita soittajalla jo on musiikista, auttavat häntä tavoittamaan musiikkia tässä ja nyt. Anneli Arho (2001, 50) kirjoittaa:

”Muusikolle musiikki on alkanut jo kauan sitten, se on jo läsnä muusikon eletyssä kehoissa, mahdollisuutena, joka toteutuu tässä tilanteessa tällä tavalla, jossain toisessa tilanteessa toisella tavalla.” Tämä läheinen yhteys moniaistisen katsomisen ja soittamisen välillä tarkoittaa myös sitä, että sormin silmäily voidaan tulkita myös yhdeksi ”katsomisen” tavaksi.

Pianisteille ominaiseen katsomiseen liittyy läheisesti teoksen olennaisten piirteiden tavoittaminen, sen ”hahmoon” perehtyminen. On mielenkiintoista, että vaikka olennaisten piirteiden tavoittaminen on oikeastaan mahdollista vasta pitemmän tutustumisprosessin tuloksena (riippuen tietysti sekä teoksesta että soittajasta) niin siihen pyritään jo prima vista -tilanteessa. Kokonaisuuden tavoittelu liittyy erityisesti solistiseen soittamiskulttuuriin. Esimerkiksi orkesterisoittoon ei tällaista vaatimusta sisälly, sillä kukin soittaja vastaa vain omasta äänestään ja kokonaisuus jää kapellimestarin huoleksi.

Teoksen olennainen kokonaisuus on kuitenkin siinä määrin kustakin teoksesta riippuva, että sitä on mahdotonta määritellä yleispätevästi. Arhon (1998b) mukaan nuottiteksti voi olla toimintaohje teoksen toteuttamiseksi, se voi olla äänitapahtuman symbolinen kuvaus ja se voi heijastaa teoksen sisäistä logiikkaa. Riippuu sekä aikakaudesta, säveltäjästä että teoksesta, painottuuko nuottitekstissä toimintaohje vai symbolinen kuvaus tai onko nuottiteksti vain muistiapu teoksen tuntijalle. Arho kirjoittaa:

”Toimintaohje/symbolinen kuvaus ei koskaan määrittele musiikkiteosta kokonaan. Nuottiteksti liittyy aina oman kulttuurinsa esityskäytäntöön, minkä lisäksi säveltäjä on saattanut liittää toimintaohjeeseen tietoa teoskohtaisesta esityskäytännöstä. Riippuu siis teokseen liittyvästä esityskäytännöstä, aikakaudesta, säveltäjästä, tyylistä ja teoksesta kuinka suuri osa teoksesta määäräytyy nuottitekstin perusteella ja kuinka suuri osa jää tulkintatradition ohjaamien

muusikon omien valintojen ja oman keksinnän varaan. Toisaalta, riippuu myös nuottitekstistä, siitä, kuinka se on rakentunut subteisiinsa, jossa osat määräävät kokonaisuutta ja kokonaisuus osia, millä tavoin nuottitekstiin merkitty osuus on tulkittavissa.” (Arho 1998b, 3.)

Soitettava teos tuli omassa aineistossani otetuksi haltuun sellaisena kokonaisuutena, joka oli tutkimilleni soittajille sillä hetkellä mahdollinen. Soittajat näyttivät toisaalta pyrkivän soittamaan tarkasti sen mitä nuotteihin oli kirjoitettu, toisaalta he toivat esiin teoksen rakenteen painotuksia ja sille ominaista soinnillista väriä. Pianistien prima vista -soittamisessa näkyi aikuisten soittajien kohdalla se, että meidän aikamme solististen soittajien ammatillisiin tavoitteisiin kuuluu sekä soittaa teknisesti korkeatasoisesti että tuottaa sävellyksistä yksilöllisiä tulkintoja. Neuhausin mukaan soittajan päämääränä on taiteellisen musiikkikirjallisuuden taiteellinen esittäminen, mykkien nuottikuvien herättäminen henkiin (Neuhaus 1986, 18, 20). Taiteellinen esittäminen, tulkitseminen, on kuitenkin aikakaudesta ja sen ihanteista riippuva ilmiö (ks. esim. Claudio Arraun käsityksiä tulkinnan ihanteista eri aikakausina teoksessa Horowitz 1984, 111–113; ks. myös Furtwängler 1951, 25–37).

Musiikillisia käytäntöjä omaksutaan musiikkikulttuurista moniaistisesti: soittajat selaavat teoksia, harjoittelevat, kuuntelevat musiikkia ja soittavat yhdessä toisten, myös kokeneempien soittajien, kuten opettajiensa, johdolla ja kanssa. Juuri moniaistinen musiikillinen toiminta avaa soittajille musiikin.

6.2.4 Prima vista yksilöllisenä kokemisen tapana

Fenomenologinen lähestymistapa jättää tilaa yksilöllisyydelle. Kehollisen kokemuksen ensisijaisuus merkitsee, että ihmisen suhde maailmaan syntyy hänen positiostaan, ruumissa olemisestaan käsin juuri hänelle tyypillisesti, subjektiivisesti. Merleau-Pontyn mukaan ihmisen suhdetta maailmaan värittää hänen ruumiillinen havaintohistoriansa ja ajallinen olemassaolonsa, jossa mennyt aika on kerääntynyt nykyhetkeen (1962, 69, 71). Myös suhteessa olemista musiikkiteokseen voi jäsentää tästä näkökulmasta.

Edellä kuvaamani moniaistinen, kietoutunut katsomisen tapa antaa mahdollisuuksia lähestyä teosta monelta eri suunnalta. Miten yksittäiset soittajat lähestyvät sitä? Mitä yksilöllinen kehollinen maailmasuhde merkitsee yksittäisten soittajien prima vista -prosessien kannalta? Otan tässä vielä lähemmän tarkastelun kohteeksi Annikan soittoprosessin suhteessa Tuomaksen soittoprosessiin.

Aineiston kuvauksesta kävi jo aiemmin ilmi, että nämä kaksi soittajaa lähestyivät teosta eri tavalla. Annika ei noudattanut prima vista -soittotunneilla odo-

tettua toimintatapaa vaan omaa tapaansa, jossa yhteys musiikkiin löytyi fyysisestä tunteesta teokseen. Annikan suhde teokseen alkoi sormin silmäillen ”teoksen ajasta vapaana”. Käytin Annikan prima vista -soittamisen tavasta aiemmin nimitystä *hidas tarkentuminen soittamalla*. Fyysinen tuntema ”ajasta vapaana” johti eteenpäin kohti tarkempaa käsitystä sävellyksestä. Myös Tuomas aloitti prosessinsa ”teoksen ajasta vapaana”, mutta hän teki sen toisella tavalla: katsomalla teosta pitkän aikaa jo ennen ensimmäistä soittokertaa. Jo katsomalla Tuomas selvitti itselleen teoksen pääasiat ja tarkensi niitä myöhemmin soittamalla. Käytin tästä nimitystä *nopea haltuun ottaminen katsomalla*.

Pidän noita kahta ulkoapäin hyvinkin erilaiselta näyttävää toimintatapaa tarkoitukseltaan samana. Kummallakin tavalla sävellys otetaan ensimmäisen kerran haltuun, minkä jälkeen tuota ensimmäisen vaiheen käsitystä tarkennetaan eri tavoin.

Mitä ensimmäisessä haltuun ottamisessa (prima vistassa) sitten oikeastaan tapahtuu? Vaikka en voi ulkopuolisena tavoittaa soittajan kokemusta juuri sellaisena kuin se hänelle tapahtuu, voin pyrkiä asettumaan samanlaiseen suhteeseen musiikin kanssa. Oletan Merleau-Pontyn kehofenomenologiaan nojaten, että Annika merkityksellisesti teoksen musiikiksi kehonsa liikkeiden avulla. Hänen kätensä ”kertoivat” hänelle musiikkiteoksesta jotakin. Tuo kokemus on minullekin tuttu, sillä pyrin usein lähestymään uusia sävellyksiä ”sormituntumalla”. Mutta miten käteni oikeastaan ”ajattelevat” kun ne ”ajattelevat” musiikkia?

6.2.4.1 *Ekskurssi: sormia soittava laite*

Tätä kysymystä saattoi pohtia perusteellisemmin sormia soittavan laitteen avulla, jonka Juha Määttänen suunnitteli ja rakensi vuonna 1997 (liite 2). Laite ei prototyyppivaiheesta enää edistynyt, mutta se auttoi minua jäsentämään itsestään selvää ja automaattista soittamisen kokemustani tietoisemmalla tasolla. Jokainen muusikko tunnistaa ajatuksen siitä, että muusikon kädet ”ajattelevat” musiikkia siinä missä mielikin. Kuten olemme jo aiemmin todenneet, soittajat eivät tee eroa ajattelun ja käsien liikkeiden välillä.

Laitteen toimintaperiaate oli se, että soittaminen tapahtui väärin päin: koskettimet soittivatkin sormia. Tuosta ”soittamisesta” ei kuulunut ääntä, mutta sormituntuma koskettimiin, jotka liukkuivat sormien alla, oli samantapainen kuin soittamisessa. Releiden varassa toimi kymmenen pianon koskettimia jäljittelevää kosketinta ja laitetta ohjattiin tietokoneohjelmalla, johon oli syötetty soitto-ohje. Kun asetin sormet näille koskettimille (pidin käsiä paikoillaan), saatoin ottaa sormin vastaan äänetöntä ”soittoa” ja samalla yritin jäsentää, mitä tuo soitto sisälsi. Vaikka kone soitti kestot täsmällisesti syötettyjen matemaattisten lukuarvojen mukaisina (esim. kaikki neljäosot saman pituisina), enkä voinut siirtää sor-

miani toiseen kohtaan koskettimistolla, tuo kokeilu oli rajoituksineenkin ajatuksia herättävä.

Ohjelmaan syötetyt soitto-ohjeet oli suunniteltu yhdessä ja niistä oli olemassa notaatiot, joten tunsin koneen soittaman materiaalin etukäteen. Kun ase-tuin ottamaan vastaan tuota ”soittoa”, saatoinkin yleensä etukäteen tietää millaista ”musiikkia” seuraavaksi oli tulossa. Näin pystyin vertaamaan kokemusta, jossa kone soitti sormiani, siihen kuvitelmaan, että olisin itse soittanut pianolla samaa kohtaa. Välillä kone kuitenkin jostain syystä ”soitti omiaan”, jolloin vastaanottamani soitto olikin minulle täysin outoa.

Jos kone nyt soitti jonkin minulle tutun katkelman (josta minulla oli siis etukäteen soiva mielikuva), se tapa, jolla se tuli sormiini kellon tarkkuudella, tuntui mekaaniselta ja vieraalta. Käsitökseni tuosta katkelmasta oli nimenomaan musiikillinen, jolloin se sisälsi jo itsessään myös ”käsieni tiedon” niistä ilmaisevista liikkeistä, joilla se pitäisi soittaa ”musiikillisesti”. Esimerkiksi samanpituisiksi kirjoitetut sävelet olisi pitänyt soittaa välillä eri pituisina, laajemman kokonaisuu-den, kuten säkeen, perspektiivistä. Kun vastaanotin tuttua katkelmaa, mielessäni oleva ”musiikillisesti jo muotoiltu” mielikuva tuntui ensisijaiselta ja yritin suhteuttaa siihen käsiini tulevaa ”mekaanista soittoliiketietoa”. Tästä aiheutui ristiriita. Välillä tuo kokemuksen mekaanisuus jopa huvitti. Tuntui kuin sormista olisi ollut yhteys isoon herätyskelloon, joka tikitti sormiin: zik, zak, zik, zak.

Mielenkiintoisempi tilanne oli kuitenkin se tilanne, jossa kone soitti ”mitä sattui”. Näin sormiini tuleva ”katkelma” oli outo. Kun en voinut etukäteen ennakoida tai kovin helposti jäsentää sitä mitä kone ”soitti”, en tullut lainkaan kiinnittäneeksi huomiota itse soittotapahtuman mekaanisuuteen vaan huomioni suuntautui kokonaan tuon katkelman jäsentämiseen. Yritin saada selvää, missä suhteessa sormiini tulevat ”sävelet” olivat toisiinsa nähden, minkä pituisia ne olivat ja millainen järjestys niissä oli. Tällöin sormissani oleva tuntuma koostui yksittäisistä yksiköistä, joita sormet ”kirjasivat ylös” ja kuvioista, jonka mieleni yritti niiden perusteella muodostaa.

Mielenkiintoista jälkimmäisessä tapauksessa olikin juuri se, että pyrin mieltämään yksittäiset sormien liikkeet erillisinä vain siihen saakka, kunnes kykenin hahmottamaan ne osana kuviota. Tunsin kuinka mieleni kaiken aikaa etsi tuttuja musiikillisia hahmoja tai soittokuvioita hahmottamisen perusteeksi ja pyrki hetki hetkeltä saamaan haltuun sitä, mitä sormeni tunsivat ja ikään kuin ”löytämään järkeä” siihen.

Pystyin jäsentämään tuota sormituntumaa mielekkääksi kokonaisuudeksi silloin kun siinä oli jotain tuttua, esimerkiksi kuvio, jonka olin joskus ennenkin soittanut. Jos taas mieleni ei saanut kiinni sormituntumatiedosta, kokemus tuntui sekavalta: siltä, että mieli tulee koko ajan jäljessä. Tällainen kokemus myös katosi muistista lähes saman tien. Vain ne kokemukset, joissa oli jokin tuttu piirre, säilyivät hetken aikaa mielessä.

6.2.4.2 Katsominen ja koskettaminen

Edellinen esimerkki kuvaa yksinkertaistetusti yhtäältä Annikan ja toisaalta Tuomaksen toiminnan suuntautumisen eroa prima vista -tilanteen alkuvaiheessa. Katsominen ja koskettaminen painottuvat heillä eri tavoin. Kun soittaja pääsee jo katsomalla kiinni musiikkiin, toisin sanoen: kun hän voi katsoa ja samalla jo kuunnella kokemustaan tuosta musiikista, hän voi alkaa soittaen toteuttaa tuota etukäteen syntynyttä kuvaa. Oletan, että näin tapahtui Tuomaksen prima vista -tilanteen alussa. Hän tunnisti suoraan tekstistä millaisia musiikillisia tapahtumia teos sisälsi ja samalla hänellä oli niihin sopivia soittamisen tapoja. Hänen huomionsa kohdistui kiinteästi teoksen nuottikuvaan ja alusta saakka hän pyrki mahdollisimman tarkasti nuottikuvaa vastaavaan toteutukseen. Koska prosessi alkoi katsomalla, sen alku oli ulospäin näkymättömämpi kuin Annikan prosessissa.

Toinen tilanne on puolestaan se, jossa ensikosketus teokseen tapahtuu sormituntumalla. Tällöin suhde nuottikuvaan on avoimempi. Annika otti ensin sormin vastaan teoksen sävelet ja antoi sävelvalikoiman muodostua tutuiksi musiikillisiksi eleiksi samalla kuunnellen kokemustaan siitä, miltä tietyt sävelet ja eleet hänestä tuntuivat aiemmin koetun perusteella. Hän luki sormin sitä, mikä oli tutua ja mikä vierasta. Hän ei kuitenkaan toiminut tässä suhteessa samalla tavoin kuin nuoret soittajat, jotka soittamalla tunnustelivat soitettavia säveliä ja niistä syntyviä kuvioita ja ”palasia”, vaan Annika tunnusteli laajemmassa yhteydessä musiikillisia eleitä ja värejä. Samalla tavoin kuin minä toimin sormia soittavan laitteen kanssa silloin, kun en tiennyt mitä seuraavaksi oli tulossa, Annikakin pyrki hetki hetkeltä saamaan haltuun sitä, mitä hänen sormensa tunsivat ja ”löytämään siihen musiikillisesti järkeä” aikaisemmista kokemuksista. Annika kuunteli siis aluksi itseään enemmän kuin teosta ja tarkensi käsityksensä teoksesta vähitellen. Annikan prosessi jätti näkyviin prosessin vaiheita ja tuo näkyvillä oleminen tuo hänen prosessinsa alun selvästi esiin.

Kehofenomenologinen käsitys ihmisestä painottaa ihmisen kokonaisuutta ja aistien läheistä yhteyttä kokonaisuudesta käsin. Merleau-Ponty ilmaisee tämän monin tavoin, esimerkiksi kirjoittamalla, että katsomisen ja kuuntelemisen kokemukset ovat raskaana toisistaan: ”...*the visual and auditory experiences, for example, are pregnant one with the other*” (mts. 235). Merleau-Pontyn mukaan ihmisen kokonaisuudessa kokemisen eri puolet kääntyvät toisikseen. Keho merkityksellistää maailman motorisen toiminnan kautta ja havaitseminen on oikeastaan samaa kuin motorinen toiminta:

”The analysis of motor habit as an extension on existence leads on, then, to an analysis of perceptual habit as the coming into possession of a world.

Conversely, every perceptual habit is still a motor habit and here equally the process of grasping a meaning is performed by the body.”

(Merleau-Ponty 1962, 153.)

”In fact every habit is both motor and perceptual, because it lies, as we have said, between explicit perception and actual movement, in the basic function which sets boundaries to our field of vision and our field of action”
(Merleau-Ponty 1962, 152).

Tästä näkökulmasta prima vista -soittamisessa tapahtuvan katsomisen ja kosketamisen voi tulkita saman asian eri puolina. Yhtäältä nuottitekstin voi jo nähdä toteutuksena tai toteutuksen voi tunnistaa soittoliikkeistä ja sormituntumista. Vielä ammattiopiskelijoiden toiminnassakin yksilöllinen, kehollinen suhde maailmaan näyttää olevan määrävä piirre. Ammattitason toiminta ei ole jotakin ulkoisesti opittua oikeaa tapaa toimia, vaan kullekin ihmiselle ominaista suhteessa olemista musiikkiin. Tämä näkökulma on hyvä huomata kun lukee, mitä soittajat kirjoittavat prima vistasta. Kukin näkee tilanteen oman yksilöllisen toimintansa värittämänä.

6.2.4.3 *Pianistisia vertailukohtia*

Käsitykseni mukaan ei ole niinkään harvinaista, että muusikkokulttuurissamme pianistiseen prima vista -taitoon liitetään ajatus ylivertaisesta muusikosta, joka tavoittaa musiikin helposti, muutamalla silmäyksellä. Muusikoiden keskinäisessä puheessa se tulee esiin monin tavoin. Kirjallisuudessa tällaista käsitystä tukee vaikkapa Dubal (1991) kirjoittaessaan Vladimir Horowitzin prosessista Busonin kadenssin parissa. Horowitz tutustuu Busonin kadenssiin lukemalla sen ensin läpi ja soittaa sen sitten:

”Hänen silmänsä ahmivat nuotteja. Hän nyki silloin tällöin käsivarttani. Ah, tämä on hyvä. Tämä on vaikea paikka. Katsokaa tätä, tämä on suurenmoinen. Erittäin hyvä. Oikein fiksu.’ Tiesin erinomaisesti, miten vaikea kadenssi oli, sillä olin kahlannut sen läpi hitaasi kuin kilpikonna. Olin kiibdyksissäni. Tähän saakka kaikki vaikutti hyvältä – hän näytti pitävän siitä [kadenssista]. Mutta nyt tuli ratkaiseva testi. Hän työnsi itsensä molempia käsiä käyttäen irti sohvasta, viittilöi minut mukaansa ja pani nuotit telineelle. Sitten legendaarinen virtuoosi soitti vaikean kadenssin viimeistäkin nuottia myöten täydellisesti aivan kuin olisi harjoitellut sitä viikkokausia.”
(Dubal 1991, 185.)

Tästä esimerkistä ei sankarimyyttiä tarvitse etsiä: soittaminen on täydellistä ja soittajalle syntyy käsitys muutamassa hetkessä.

Myös Franz Lisztiä pidetään yhtenä parhaista koskaan eläneistä prima vista -soittajista (Schonberg 1963, 165). Monet aikalaissäveltäjät ja -soittajat ovat dokumentoineet tapauksia, joissa Liszt soittaa jonkin vaativan tai sekavasti kirjoitetun teoksen ensi näkemältä ilman ponnistelua. Schonberg (1963, 166) toteaa Lisztistä, että prima vista -soitto oli hänelle niin helppoa, ettei hän jaksanut soittaa toista soittokertaa enää tarkasti nuottien mukaan, vaan alkoi tehdä lisäyksiä ja varioi jatkuvasti lukemaansa tekstiä.

Onkin mielenkiintoista, että tuon näkökulman lisäksi Lisztiin ja uuden teoksen soittamiseen liittyy toinenkin näkökulma, joka on aivan erilainen, nimittäin pedagoginen. Linaan seuraavassa suoraan Katarina Nummen käännöstä, jossa tämä esittelee Lisztin oppilaan Valerie Boissierin äidin muistuinpanoja siitä, miten Liszt opetti oppilastaan käymään käsiksi uuteen teokseen:

”Liszt tarkasteli tekstiä harkiten, mietiskellen, soitteli sen 4–5 kertaa läpi siten hitaasti. Ensimmäisellä kerralla hän pyrki soittamaan vain nuotit, mitään lisäämättä tai pois jättämättä. Toisella kerralla hän antoi nuoteille kes- ton, eli kiinnitti huomiota pisteisiin, taukoihin ja aika-arvoihin tunnontar- kan täsmällisesti mitään muuttamatta. Kolmannella soittokerralla Liszt kiin- nitti huomiota forteihin, pianoihin, crescendoihin, sforzandoihin, sanalla sa- noen kaikkiin nyansseihin, sekä merkittyihin että sellaisiin, joita hän katsoi tarpeelliseksi lisätä, sillä säveltäjät ovat usein huolimattomia musiikillisten korostusten merkitsemisessä. Tämä työ on pitkä ja vaikea. Hän etsii nyans- seille parasta mahdollista ilmaisuja (...) ja erilaisia kosketustapoja. (...) Hän analysoi psykologisesti tunteitaan palauttaakseen ne sellaisiksi kuin ne todel- lisuudessa ovat. (...) Neljännellä kerralla hän tutkii bassolinjan ja ylä-äänen löytääkseen tekstiin kätkeytymät melodiat. Hän poimii hyvin esiin melodian peh- mentäen samalla säestäviä ääniä. Viidennellä kerralla hän keskittyi kappaleen tempoon, liikutteli sitä ilmaisuuden mukaan nopeuttaen, hidastaen järkipe- räisen tutkimisen ja joka fraasin ilmaisuuden pohjalta. (...) Kun kappale oli näin perinpohjaisesti tutkittu ja harkittu, hän ryhtyi sitä harjoittelemaan.”

(Boissier, A. 1832: Liszt Pedagogue. Sitaatin suomentanut Nummi 1993, 3–5)

Tämä katkelma viittaa lähestymistapaan, jossa sormituntuma soitettaviin säve- liin on teokseen tutustumisen ensimmäinen vaihe. Sormituntuman kautta saa- tava tieto luo pohjan koko myöhemmälle prosessille. Katarina Nummi tarken- taa: *”Koska kappaleen soiva teksti on tällä tavalla tarkoitus syöttää sisäisen kuulon materiaaliksi, on tärkeää soittaa hitaasti, todella mieltäen ja soivaa ääntä ikään kuin jälkikäteen kuunnellen”* (Nummi 1993, 5).

Nummi pohtii ja kehittää eteenpäin Lisztin metodologiaa ja kirjoittaa soittajan suhteesta nuottikuvaan seuraavasti:

”Uutta teosta lähestyttäessä on olennaista viipyä sen kanssa tarpeeksi kauan aikaa melko neutraalisti, eri puolilta tutustuen. Mielikuvia syntyy pakottomasti ja ne voivat risteillä suuntaan ja toiseen. Tällöin mieli pääsee mahdollisimman laajasti ja vapaasti assosioiden teoksen kanssa kommunikaatioon. Tällaista sisäisen harhailun tilaa soittajat voivat aluksi vierastaa. Käsitys teoksesta pitäisi monen mielestä saada heti.” (Nummi 1993, 1.)

Nummi painottaa siis hidasta, sormituntumanvaraista prosessia teoksen parissa.

Ralf Gothóni (1998, 24–25) mainitsee molemmat edellä kuvatut näkökulmat. Hän esittää kaksi esimerkkitilannetta, joissa muusikko soittaa nuoteista. Ensimmäisessä tämä muodostaa nuottikuvasta elävän sisäisen käsityksen, jossa *soiva kuva värähtelee valmiina* jo ennen kuin soittaja on soittanut mitään. Toisessa tilanteessa muusikko lukee nuottikuvaa, tietää, *mitä hänen pitää instrumentillaan tehdä*, ja lopuksi kuulee, mitä ääniä on soittanut. Gothóni esittää, että tilanteista ensimmäinen on tavoiteltavampi. Perusteluna on se, että muusikko löytää musiikin nyt–ajan, hän voi ennakoida ja hän on vapaa fyysisen soittotapahtuman viiveestä. Gothóni kirjoittaa: *”Kun suunta on fyysisestä korvaan, soitamme todellakin ‘ulkoa’. Kun suunta on korvasta fyysiseen, soitamme ‘sisältä’.”* (Gothóni 1998, 24–25.)

Mervi Kianto (1994) puolestaan kuvaa soittajan suhdetta nuottikuvaan ”viiden pään arvoituksena”, piirrossarjana, jossa saman soittajan pää käy läpi viisi eri vaihetta:

”Viiden pään arvoitus kuvaa soittotapahtumaa mikrotason psykofysiologisena tapahtumasarjana, joka alkaa nuottikuvasta ja jossa on viisi vaihetta. Nuottikuva (1.) muuntuu sisäiseksi soivaksi mielikuvaksi (2.) nuottikuvan sisältämien mahdollisten merkitysten tulevasta toteutuksesta – eräänlaiseksi sisäiseksi soivaksi habmoksi. Tulevaa soittamista ennakoiva liikkeen mielikuva (3.) aktivoi liikkeeseen tarvittavat oikeat hermoradat ja on liikkeen ennakointia, fysiologiselta termiltään antisipaatiota. Todellinen soittaminen (4.) seuraavana vaiheena aiheuttaa puolestaan mm. asento- ja liikeaistieliämyksiä, jotka toimivat eräänlaisena itsepalautteena suorituksesta. Viimeinen vaihe on soivan tuloksen kuuntelu, arviointi (5.) ja vertaaminen alkuperäiseen soivaan mielikuvaan.” (Kianto 1994, 10.)

Kianto jäsentää soittajan suhteen nuottikuvaan samaan tapaan kuin Gothóni, painottaen katsomisen lähtökohtaa.

Edellisten sitaattien perusteella herää kysymys, mihin kuunteleminen oikeastaan sijoittuu? Vaikuttaa siltä, että katsomalla alkavassa prosessissa kuunnellaan soi-

via mielikuvia mutta sormituntuman kautta syntyvässä prosessissa soivia säveliä. Näyttää siltä, että fyysisen soittamistapahtuman voi ajatella myös suhteessa kuuntelemiseen kahdella eri tavalla, joko niin, että soivat mielikuvat synnyttävät tarvittavat soittoliikkeet tai siten, että sormien liikkeet synnyttävät soivat mielikuvat.

Esimerkiksi pianisti Timo Mikkilä ja filosofi Oiva Ketonen (1977) painottavat soivien mielikuvien merkitystä soittamisen tavoitteena ja soittamistapahtumaa ohjaavina tekijöinä. Pianistin soivat mielikuvat eivät koske vain sitä, miten pianon tulee soida tai sitä, millaisina ääminä sävellyksen tulee tai se voi soida:

”Kysymyksessä ei ole kevyesti luotu kuvitelma, jollaisia joka hetki muodostamme mielessäimme, vaan musikaalisen tunne-elämyksen intensiivisyyteen ja siihen kohdistuvaan aktiiviseen tahtomiseen pohjautuva sisäinen kuuloelämys, joka on samalla tavoin pakottava ja velvoittava kuin ulkoisen äänen tuottama kuuloelämys ilman että tätä ääntä on” (Ketonen & Mikkilä 1977, 2).

He vertaavat soittamista puhumiseen: samalla tavoin kuin puhuessa se, mitä haluaa ilmaista, synnyttää siihen tarvittavat liikkeet, sisäisesti kuullut äänet muuttuvat soittamiseksi. Tässä tapauksessa siis soivat mielikuvat synnyttävät soittoliikkeet.

David Sudnow (1995) puolestaan kehittää ajatusta toisin päin. Hän kertoo prosessista, jossa hän harjoitteli itselleen ”jazzkädet”. Hän kuvailee yksityiskohtaisesti tuon prosessin etenemistä ja kertoo, miten hänen kätensä missäkin prosessin vaiheessa ”ajattelivat” pianon koskettimilla. Sudnow kirjoittaa soittamisen kokonaisvaltaisuudesta, siitä, miten hän ”tietää” mihin melodia seuraavaksi menee. Hän tunnistaa tietävänsä jo etukäteen, miltä seuraavat sävelet tulevat kuulostamaan, koska hänen kätensä on sitoutunut koskettimiin siten, että sille on olemassa ”kuulostavat paikat” niissä mahdollisuuksissa joita sillä jo on:

”I could tell what a note would sound like because it was a next sound, because my hand was so engaged with the keyboard that it was given a setting of sounding places in its own configurations and potentials” (Sudnow 1995, 45).

Sudnow ei voinut kuulla seuraavaa säveltä irrallaan siitä, miten hän oli sitoutunut käsillään koskettimistoon. Hän ei kuullut säveliä erillisten koskettimien perusteella esimerkiksi niin, että olisi voinut katsoa kosketinta ja kuulla miltä se kuulosti. Kuuleminen oli yhteydessä käden liikkeen kokonaisuuteen koskettimilla:

”When I say I know what a note will sound like, I mean that I am engaged in a course that provides for that note’s sound, that I have a way of moving to the upcoming notes in such a fashion that the handful context of moving to them makes them upcoming notes that will have known sounds. I do not know a note’s sound apart from the context of a handful course in which its sound will figure, not now or in this earlier phase of play.” (Sudnow 1995, 69.)

Tässä esimerkissä fyysisen soittotapahtuman liike synnytti soivat mielikuvat paikoista, joihin sormet olivat menossa ja nuo paikat olivat ”soivia”.

Uuden teoksen soittaminen on kiehtova tapahtuma sekä omakohtaisena kokemuksena, empiirisenä tutkimuskohteena että aiheena, josta muusikot kirjoittavat. Omakohtaisen kokemukseni mukaan soittajissa on sekä prima vista- että seconda vista -soittajia, joista edelliset saavat uudesta teoksesta selvää pääasiassa jo katsomalla, mutta jälkimmäiset nimenomaan sormituntumalla. Otaksun, että vaikka prima vista -soittamisen taidot kehittyvät iän ja harjoituksen myötä, soittajan yksilöllinen kehollinen suhde soittamiseen ”määrää” hänen tapojaan soittaa uusia teoksia.

Tämä empiirinen tutkimus näyttäisi viittaavan siihen, että ainakin kaksi ihmistä maailmassa toteuttaa edellä kuvaamani periaatteen(!). Kirjallisuudesta poimitut sitaatit näyttävät tukevan käsitystäni. Tuon käsityksen mukaan siis uuden teoksen haltuunottamisen prosessin ensimmäisessä vaiheessa teosta voi lähestyä ainakin katsomalla haltuunottamisen ja sormituntumalla haltuunottamisen lähtökohdista. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, että nämä olisivat jonkinlaisia musiikillisten prosessien prototyyppejä. On lähdeittävä siitä, että musiikin läpielämisen tapa on aina yksilöllinen. Se kokonaisuus, johon teos tulee liitetyksi, ihminen, on aina erilainen soittaja kuin kaikki muut, ja hänen kehollinen suhteensa musiikkiin on hänen yksilöllisten kokemustensa ja maailmasuhteensa värittämä.

Millä perusteella voitaisiin siis otaksua, että se tapa, jossa teos otetaan haltuun nopeasti katsomalla, olisi ehdottomasti tavoiteltavampi tapa soittaa prima vista kuin vaikkapa sormituntumaan perustuva tapa? Joku voisi ehkä vastata, että se johtuu sormituntumaan perustuvan lähestymistavan hitaudesta. Tässä on kuitenkin kysymys kahdesta sormituntumaan perustuvasta tavasta: siitä jolla nuoret lähestyvät teosta ikään kuin sen ulkopuolelta ja siitä, jossa aikuinen tarttuu musiikkiin sormin silmäillen. Jälkimmäinen ei ole kovinkaan hidasta. Sehän vaatii vain yhden soittokerran enemmän kuin katsomalla haltuunottaminen. Eikö siis musiikkikoulutuksessakin olisi hyvä olla prima vista -soittokokeiden ohella myös seconda vista -soittokokeita niille, joille sormituntuma on ensisijainen tie teokseen?

6.3 TAIDON NÄKÖKULMA

6.3.1 *Kaksi prima vistaa*

Ehkä suurin yllätys tämän tutkimusprosessin kuluessa oli havaita, ettei prima vista olekaan yhtenäinen ilmiö. Teoksen läpisoittamista ilmentävästä prima vistasta ei ole suoraa yhtymäköhtää teoksen läpielämisen prima vistaan. Ne eivät tapahtu yhtä aikaa vaan ovat eri ilmiöitä. Musiikkikulttuurista tulevassa muusikkopuheessa ne kuitenkin usein kytketään yhteen. Nuoteista selvän saaminen nähdään edellytyksenä musiikin tavoittamiselle tai toisinpäin: opetetaan soittamaan teos nuoteista ja ajatellaan, että *musiikki tulee sitten itsestään*.

Tähän tutkimukseen osallistunut prima vista -soiton opettaja toimi juuri edellä kuvatulla tavalla. Hän opasti soittajia soittamaan ensin oikeat sävelet ja rytmit, josta piti olla vähitellen seurauksena, että soittaminen kuulostaisi musiikilta. Nuoteista selvän saamisen piti siis johtaa musiikilliseen ilmaisuun. Prima vista -soiton opetuksessa tämä ajatus perustui opettajan näkemykseen ulkoisten keinojen merkityksestä tilanteen hallinnassa. Opettaja katsoi, että ulkoiset prima vista -soittamista ylläpitävät keinot auttavat nuoria paitsi sietämään epävarmaa tilannetta myös pääsemään kiinni soitettavaan musiikkiin.

Tarkemmin ajatellen prima vista -soittamisessa ei kuitenkaan ole kysymys vain prima vista -soittamisesta. On kysymys prima vista -soittamisen ja musiikin tuntemuksen suhteesta. Musiikin tavoittaminen prima vista -tilanteessa edellyttää nimenomaan musiikin tuntemusta tavalla, joka ei tule pelkästään tilanteesta itsestään ja läpisoittamisen kokemuksesta, vaan soittajan aikaisemmasta suhteesta musiikkiin. Musiikin tavoittaminen ei noissa tilanteissa siis suoraan seuraa siitä, että soittaja saa nuoteista selvää. Pikemminkin sopivissa olosuhteissa soittaja saa yhteyden musiikkiin, kun taas musiikista riippuen hän ei toisella tilanteella pysty tavoittamaan sitä.

Näin meillä on siis periaatteessa kaksi tilannetta: se tilanne, jossa soittaja tavoittaa musiikin, ja se, jossa hän ei tavoita sitä. Nuo kaksi tilannetta näyttävät kumpikin prima vista -tilanteilta, vaikka soittaja voi olla tekemisissä kahden täysin erilaisen prosessin kanssa. Erona on se, että soittajalla on noissa tilanteissa laadullisesti erilainen päämäärä. Jos soittaja läpielää musiikkia, hänen päämääränään on mahdollisimman tarkoituksenmukaisen musiikillisen ilmaisun löytäminen teosta ajatellen. Kun soittaja soittaa teosta läpi, päämääränä on käsityksen muodostaminen teoksesta musiikkiteoksena. Soittajasta ja musiikista riippuen kysymys voi olla kummasta ilmiöstä tahansa.

Tulen tästä siihen johtopäätökseen, etteivät ihmiset jakaudu hyvin ja huonoihin prima vista -soittajiin, joista toiset aina tavoittavat musiikin ja toiset eivät. Ei riipu pelkästään teknisestä prima vista -soiton sujuvuudesta, kumman ilmiön piiriin soittajan tietty prima vista -soittamisen kokemus kuuluu. Kysymys

on prima vista -soiton sujuvuuden ja musiikin tuntemuksen suhteesta. Tässä tutkimuksessa kuvailtu tilanne oli oivallinen esimerkki tästä.

Tutkimukseen valittu tehtävähän oli tarkoituksella helppo lukutehtävä, mutta samalla musiikilliselta sisällöltään hiukan erikoinen. Kaikki pystyivät soittamaan sen läpi, mutta tuo ”erikoisuus” vei aikuiset ja nuoret eri ongelman pariin. Olen kuitenkin vakuuttunut siitä, että toisenlainen teos (vaikkapa lukutehtävänä vastaavaa vaikeustasoa edustava Mozartin teos) olisi näillä samoilla soittajilla näyttänyt prima vista -ilmiön yhtenäisempänä. Prima vista -soittamisen olennainen piirre on siis situationaalisuus: ei ole olemassa prima vista -tilanteiden prototyyppijä, vaan soittajien ja teosten välisiä *prima vista -subteita*. Prima vista -suhte ratkaisee yksittäisen soittajan kokemuksen laadun.

Tätä taustaa vasten ammattisäestäjän prima vista -soittotaito ei perustu pelkästään rutiininomaiseen ensinäkemältä soittamiseen, vaan pitkälti myös musiikin tuntemukseen (McPherson 1993, 1994, 1995a, 1995b). Luultavasti ammattisäestäjäkin joutuu joskus tilanteisiin, joissa yhteys musiikkiin ei synny heti. Lehmannin ja Ericssonin (1996) mukaan taitoa ei kuitenkaan ratkaise elämän aikana soitettun musiikin määrä sinänsä, vaan haasteellisen prima vista -soitetun ohjelmiston määrä (Lehmann & Ericsson 1993, 1996, Lehmann 1997). Onko prima vista -taidossa siis kuitenkin kysymys katsomalla tapahtuvasta musiikin tuntemuksesta?

6.3.2 *Kyky tarttua teokseen sen ”ajasta vapaana”*

Fenomenologisesta näkökulmasta prima vista tapahtuu soittajan ja musiikkiteoksen suhteessa, mikä tarkoittaa, että olennainen kokonaisuus ei ole soittaja, vaan soittaja ja teos. Myöskään soittaja itsessään ei jakaudu osiin (esimerkiksi ajatteluun ja toimintaan), vaan muodostaa synteesin, jossa katsominen, kuunteleminen ja soittaminen kietoutuvat yhteen. Tästä lähtökohdasta ei ole johdonmukaista ajatella, että joku olemuspuoli seuraa toisesta. Näin ollen ajatus prima vista -taidosta käsiteparina katsominen–soittaminen siten, että taitava katsominen johtaa soittamiseen, on mahdoton. Taitavaa prima vista ei voi pitää katsomisen taitona siinä merkityksessä, että vain taitava katsominen johtaa korkeatasoiseen lopputulokseen.

Tämän tutkimuksen perusteella taidon kannalta olennaista näyttäisi kyllä olevan se, että teos otetaan kokonaisuutena haltuun, mutta haltuunottamisen tapa voi vaihdella. Olennainen käsitepari ei näyttäisi olevan katsominen–soittaminen vaan ajasta vapaana – aikaan sidottuna. Näin ollen taitava prima vista merkitsisi kykyä aloittaa uuteen teokseen tutustumisen prosessi ”ajasta vapaana” ja sen jälkeen tarkentaa käsitystä teoksesta ”aikaan sidottuna”.

Ajasta vapaa kokemus tarkoittaa, ettei soittaja heti prosessin alussa kiinnitä käsitystään teoksesta kronometriseen aikaan tai tarkkaan rytmiiin, vaan katsoo tai tunnustelee sitä ensin ikään kuin tilana: tekstuurina, muotona, sointiväriinä, ilmaisun tapana, musiikillisena tyylinä ja muuna sellaisena. Tällaiseen ”sävellyksen ajasta vapaaseen” kokemukseen voidaan päästä sekä sävellystä katsomalla että soittamalla sitä kiireettömästi, ilman tarkkaa rytmiä. Kun soittaja saa tällä tavoin sävellyksen ensimmäisen kerran haltuun, hän tarkentaa käsitystään ja paneutuu yksityiskohtaisempaan aikaan sidottuun prosessiin. Siinä soittajaa ohjaavat ajallisesti etenevät mielikuvat ja tarkassa rytmisessä tapahtuva soittamisen liike.

On luonnollista, että musiikin tuntemus ja pitkäaikainen soittamiskokemus antavat enemmän mahdollisuuksia kohdata sävellyksiä ”ajasta vapaana” ja muodostaa niistä rikkaita ensivaikutelmia. Kokeneempien soittajien toiminnassa tämä näkyy esimerkiksi siinä, että he käyttävät prosessin alussa enemmän ja keskittyneemmin aikaa teokseen tutustumiseen katsomalla tai kiireettömästi soittamalla. ”Ajasta vapaa” kokemisen tapa on prima vista -taidon kannalta ratkaiseva siksi, että siitä on suora yhteys musiikin läpielämiseen: ajasta vapaa kokemus päästää soittajan sisälle siihen kokonaisuuteen, joksi teos hahmottuu myöhemmin läpielettynä musiikkina.

6.3.3 Taitava keho

Musiikin läpieläminen ja läpisoittaminen tapahtuvat kokonaisvaltaisina kehollisina kokemuksina. Juuri kehonsa moniaististen kokemusten kautta soittajat saavat yhteyden teokseen. Millaisin termein prima vista -soittajan kehon taitavuutta voisi sanallisesti kuvailla?

Taitavuus esitetään psykologisessa kirjallisuudessa usein tavalla, jossa keho jää taustalle. Taitavuuden nähdään ilmenevän taitavana ajatteluna, jonka seurausta ”motorinen” toiminta on (ks. Saariluoma 1990, Hyphen, Keskinen, Kinnunen, Niemi & Vauras 1992). Toisaalta käytännöllistä ja motorista taitavuutta käsitellään teknisenä suorituksena tavalla, jota esimerkiksi muusikon on vaikea soveltaa omaan muusikon taitavuuteensa. Voi tuntua suorastaan kiusalliselta lukea taitavan toiminnan olevan sitä, kuinka monta sikaaria joku pystyy harjaantuessaan käärimään tai miten tenniksenpelaaja oppii palauttamaan kierteisen pallon haluamaansa kohtaan (ks. Anderson 1995). Muusikolle taitava toiminta merkitsee kehon taitavuutta aivan erityisellä tavalla. Musiikillinen toiminta ei ole taitava *suoritus* vaan taiteellinen kokemus, jossa soittajan kädet ”ajattelevat” luovalla tavalla musiikkia (ks. Sudnow 1995).

Muusikon kehon taitavuutta voi määritellä myös fenomenologisin termein. Musiikilliset kokemukset, joita keho elää läpi ja joiden kautta se tulee aikaa myöten taitavammaksi, jäävät muistiin eletyn kehon kokonaisvaltaisina kokemuksi-

na. Liikunnan filosofiaa tutkinut Klemola (1998) tuo esiin *kehomuistin* käsitteen. Hän pohtii liikunnan taitoihin liittyvää kehoa *kehomuistin* ja *kehon ajattelun* käsitteillä. Klemola nimittää *kehomuistiksi* muistia, joka on kehollemme luontainen ja liittyy sen omiin muistamisen tapoihin, siihen kuinka muistamme kehosamme ja kehomme kautta. Hän kirjoittaa:

”Taidoissamme ja tottumuksissamme kuljemme nimeomaan kehomuistimme ja kehomme ajattelun varassa. Toiminta ei käy reflektion kautta. Tämä ei tarkoita, että taidoissamme toimintamme olisi refleksinomaista. Refleksihän vastaa tilanteeseen aina samalla tavalla. Taidoissa tästä ei ole kyse. Kehon kykenee vastaamaan uusiin tilanteisiin luovalla tavalla. Tässäkin mielessä kehon taitava toiminta on luovaa ajattelua ilman tietoista reflektiota.”

(Klemola 1998, 84.)

Muusikon kokemusmaailmassa on tunnistettavissa menneisyydessä koettujen soittamiskokemusten läsnäolo nykyisissä kokemuksissa. Voisi sanoa, että soittamisen tilanne värittyy menneistä soittamiskokemuksista. Soittajan ”eletty keho” ja juuri nyt ”soittava keho” sulautuvat yhdeksi kokonaisuudeksi. Klemola tavoittaa tämän kirjoittamalla:

”Kehon muistot aktualisoituvat nykyisyydessä, jossa niiden kautta menneisyys on läsnä. Kehomuistissa menneisyys on välitön, nykyisyyttä konstituiva tekijä, joka ei toimi minkään mielikuvan tai sanan välityksellä. Se on läsnä välittömästi.” (Klemola 1998, 89.)

Fenomenologisesta lähtökohdasta ja omaan muusikonkokemukseeni perustuen kuvailisin taitavaa *prima vista* taitavan kehon ja musiikin tuntemuksen suhteena. Soittajan taitava keho on ikään kuin piirretty täyteen: taitavassa kehossa sormet ja kädet kantavat itsessään muistoja musiikin liikkeistä, musiikin tapahtumisesta minussa ja minulle fyysisen ruumiini kautta. Taitava keho antaa pohjavireen ja perustan sille, miten otan vastaan musiikkia tässä ja nyt. Taitava keho ni resonoi sitä, mikä on tullut sille tutuksi.

Täyteen piirrettynä taitava keho kuin tiheä verkko, jonka kuviointia vasten se jäsentää jo jonakin kaikkea sitä musiikkia, mitä se avautuu ottamaan vastaan. Taitava *prima vista* merkitsee kykyä jäsentää jo musiikkina, kykyä päästä kehonsa avulla musiikin yhteyteen, ottaa teos itseensä. Suhteessa uuteen teokseen soittaja on jatkuvassa liikkeessä. Hän avaa musiikkiteoksen kokonaisuutta vuoroin katsomisen avulla, vuoroin oman ruumiinsa liikkeiden avulla ja niiden vuorovaikutuksesta käsitys teoksesta kerrostuu ja rikastuu jatkuvassa liikkeessä, prosessissa. Kun soittaja on harjaantunut uusien teosten kohtamiseen, yhteys katsomisesta ruumiin liikkeisiin ja taas takaisin tulee itsestään, vaivattomasti. Näin taitava keho on sujuvampi, eloisampi ja herkemmin musiikkia vastaanottava kuin taitamaton, mykkä keho.

6.3.4 *Prima vista yhteisön taitona*

Muusikkokulttuuri välittää sukupolvelta toiselle vuosisataista perinnettä, jossa kokeneemmat soittajat auttavat nuoria kehittymään muusikoiksi yhteisen musiikillisen toiminnan avulla. Musiikkikulttuurissa ilmenevä musiikillinen ”tieto” tulee näin toiminnan kautta merkityksiksi. Se ei avaudu niinkään tietoisien verbaalisen ilmaisun kautta kuin yhteydessä siihen, millä tavoin musiikki jäsenyy mielekkäänä toimintana. Musiikillisen toiminnan ensisijaisuus musiikillisen perinteen välittäjänä merkitse sitä, että muusikotaidot ovat luonteeltaan paljon muutakin kuin musiikin ”ajattelua” tai puhetta musiikista. Ne merkitsevät taitavan kehon harjaantuneisuutta ja sen kykyä vastata mitä moninaisimmin tavoin musiikin antamiin haasteisiin.

Arhon (2001) mukaan muusikon taidot voidaan jakaa kahteen luokkaan: *musiikillisiin taitoihin* ja *musiikin taitoon*. Musiikilliset taidot ovat kaikkia niitä taitoja, joita muusikot osaavat silloin kun he ovat taitavia muusikoita. Yhdessä nämä taidot muodostavat musiikin taidon eli *muusikkouden*. Muusikkous ei kuitenkaan ole palautettavissa noihin yksittäisiin taitoihin, sillä muusikosta ei voi sanoa, että tämä tai tuo taito johtaa hänen muusikkoutensa ytimeen. Taidot muodostavat kokonaisuuden ja tuo kokonaisuus, musiikin taito, voi olla muusikosta riippuen erilainen. Arhon mielestä musiikillisten taitojen suhde musiikin taitoon on verrattavissa siihen, miten tietäminen ja viisaus kytkeytyvät toisiinsa.

Vielä nykyäänkin muusikoiksi opitaan mestari–oppipoika -suhteessa. Tämä tarkoittaa vuosia kestävä, pitkäjännitteistä prosessia, jossa opettaja sitoutuu tukemaan oppilaan musiikillista kehittymistä ja oppilas jatkuvasti harjoittelee tulkakseen taitavammaksi. Tämän prosessin olennaisia tekijöitä ovat opettajan ja oppilaan välinen vuorovaikutus sekä soittamisen ulkoisen toiminnan muuttuminen sisäisesti merkitykselliseksi musiikilliseksi taidoksi. Kun oppilas on vielä nuori, soittaminen on pitkälti ulkoista ”oikein” tekemistä. Vähitellen ulkoiset toiminnan tavat saavat merkitystä myös välineinä oppilaan omaan musiikkisuhteeseen. Sisäistyttyään ne alkavat merkitä jotakin soittajan itsenäisten musiikillisten ratkaisujen kannalta, jolloin soittaminen muuttuu soittajalle omakohtaisemmaksi. Tässä tutkimuksessa tuo omakohtaisuus näkyi muun muassa siinä, että verrattuna nuoriin soittajiin aikuisten soittajien yksilöllisyys tuli suuremmin esiin soittamisprosessin kautta.

Taidon kehittymistä on yleisemminkin kuvattu ulkoisen ja sisäisen käsitteillä. Vygotskyn (1978) mukaan taitojen kehittymisellä on sosiaalinen alkupeura. Vuorovaikutus kokeneemman, taitavamman henkilön, kuten opettajan, kanssa tukee oppilaan kehitysprosesseja ja kehittyessään ulkoiset toiminnan muodot muuttuvat yksilön sisäisiksi tapahtumiksi. Vuorovaikutuksessa aktivoituu niin sanottu *lähikehityksen vyöhyke (a zone of proximal development)* (Vygotsky 1978, 57, ks. myös Wertsch 1985, Byrnes 1996.)

Lähikehityksen vyöhyke on teoreettinen käsite, joka tarkoittaa matkaa siitä toimintatasosta, mihin ihminen yltää yksin toimiessaan, siihen, mihin hän yltäisi vuorovaikutuksessa jonkun toisen kanssa:

“...the distance between the actual developmental level as determined by independent problem solving and the level of potential development as determined through problem solving under adult guidance or in collaboration with more capable peers” (Vygotsky 1978, 86).

Toimiessaan yksin ihminen siis ilmaisee niitä sisäisiä prosesseja, jotka ovat jo valmiita – hän tekee sitä mitä jo osaa. Onnistunut vuorovaikutus antaa hänelle kuitenkin mahdollisuuden tehdä jotakin, jossa hän voi hetkittäin ylittää tavallisen osaamisensa rajat. Tämä aktivoi myös sisäistä kehittymistä. Tällaisessa vuorovaikutusprosessissa on Vygotskyn mielestä kielellä tärkeä merkitys, mutta Rogoff (1990, 16) pitää vähintään yhtä tärkeänä nonverbaalista kommunikaatiota. Rogoffin mukaan kysymys on ohjatusta osallistumisesta, jossa kokeneempi henkilö tulee tilanteeseen aktiivisena auttajana, kommunikoi sekä sanallisesti että eleillä ja ohjaa oppilaan pyrkimyksiä oppia. Rogoffin mukaan tällainen tukee sekä lasten että aikuisten oppimista (Rogoff 1990, 16, 18, 39.)

Prima vistan oppimisessa voi myös olla kysymys ulkoisen toiminnan muuttumisesta sisäisesti merkitykselliseksi sosiaalisen vuorovaikutuksen kautta. Prima vista -soiton opettaja opetti nimenomaan ulkoista toimintaa: hän pani nuoret soittajat uusien teosten ääreen ja piti huolen siitä, että soittaminen pysyi käynnissä. Elepuheensa avulla hän vahvisti ja tuki soittamisen jatkuvuutta ja kun soittaminen syystä tai toisesta keskeytyi, hän pani sen uudelleen käyntiin. Nuorten prima vista -soittamisessa korostui selvästi ulkoinen oikein tekeminen. Opettajan mukaan soittajan sisäisempi suhde musiikkiin tulisi ajan myötä itsestään, koska ohjelmiston kasvaessa ja iän karttuessa suhde prima vista -tilanteisiinkin muuttuisi. Olikin selvästi nähtävissä, että aikuisilla ammattipianisteiksi opiskelevilla soittajilla oli jo enemmän sisäistynyttä kokemusta musiikista, jolloin ulkoinen toiminta ei ollut vain oikein tekemistä, vaan se heijasteli enemmän soittajan sisäistä suhdetta musiikkiin.

Swanwick ja Tillman (Swanwick & Tillman 1986, Swanwick 1988, 1990) kuvaavat lasten ja nuorten musiikillista kehittymistä hiukan toisesta näkökulmasta, mutta tavalla, joka ei ole ristiriidassa edellisen kanssa. Heidän mukaansa kehitysprosessi etenee toisiaan seuraavina vaiheina, joissa yksilöllinen ja sosiaalisesti jaettu näkökulma vuorottelevat. Yksilöllinen, tutkiva ja kokeileva suhde musiikkiin kehittää sitä puolta, johon ihminen pääsee yksin. Kun se lomittuu sosiaalisessa vuorovaikutuksessa tapahtuvan toiminnan kanssa, tulevat toisaalta käyttöön ne taidot, joita jo osataan, toisaalta taas vuorovaikutus antaa mahdollisuuden myös oppia uusia taitoja. Tällä tavoin yksilö kasvaa musiikkikulttuurinsa jäseneksi ja voi omalta kohdaltaan osallistua sen rakentamiseen. Swanwickin ja Tillmanin mukaan täysipainoinen muusikkous merkitsee musiikkikulttuuriin sitoutumista

ja pyrkimystä oman toiminnan kautta aktiivisesti vaikuttaa siihen. (Swanwick 1988, 67, 76) (ks. myös Hargreaves 1986, Hargreaves & Zimmerman 1992, ks. myös Saar 1999, Hultberg 2000)

Hallamin (1997b) mukaan kehittynyt muusikkous merkitsee paitsi musiikin tuntemusta myös erilaisten tilanteiden ja oman toiminnan hallintaa. Toiminnan itsenäisyys syntyy siitä, että muusikko tunnistaa tilanteiden vaatimuksia ja niihin sisältyviä mahdollisuuksia sekä tietää mitä haluaa ja mihin pystyy. Nuorilta ei vielä voi olettaa itsenäisiä ratkaisuja tai riippumattomuutta opettajasta. Hallamin mielestä vasta ammattimuusikoiden harjoittelussa korostuu soittajan tietoisuus omista vahvoista ja heikoista puolistaan. Vasta tällöin on mahdollista luoda laajempi käsitys siitä, mitä erilaiset tehtävät vaativat ja miten niiden parissa toimitaan. Sen sijaan nuoret (8–14-vuotiaat soittajat) suhtautuvat harjoitteleluun teknisesti ja tehtäväorientoituneesti päämääränä oikein soittaminen.

En kuitenkaan kuvailisi nuorten ja aikuisten toiminnan eroa Cantwellin ja Millardin (1994) termein *pinta- ja syväsuuntautuneeksi lähestymistavaksi*. Soiton harjoittelua koskevassa tutkimuksessaan he toteavat, että syväsuuntautunutta lähestymistapaa käyttävät opiskelijat määrittelivät harjoiteltavan tehtävän pikemminkin musiikillisin kuin soittoteknisin termein. Pintasuuntautunutta lähestymistapaa käyttäneillä opiskelijoilla oli sitä vastoin rajoittunut käsitys harjoiteltavan tehtävän luonteesta. He opettelivat ulkoa ja etsivät ulkopuolista tukea. Mielestäni nuorten soittajien suhdetta sävelteoksiin ei ole syytä nimittää pinnalliseksi. Nuoret muusikot pyrkivät samoihin korkeatasoisiin päämääriin kuin aikuiset ammattimuusikotkin, mutta lähestyvät musiikkia toista kautta. He tunnistavat nuottikuvasta aluksi musiikillisia yksityiskohtia ja ”palasia” ja pyrkivät rakentamaan käsitystä kokonaisuudesta niiden avulla. Oletan, ettei nuorten toiminnassa tule esiin kaikki se, mitä he voisivat osata. Musiikkiin liittyvät arvot, musiikilliset käytännöt ja taidot tulevat heille tutuiksi vähitellen, ikään kuin huomaamatta, musiikillisen toiminnan kautta. Kun musiikillinen osaaminen täyttää sellaiset mitat, että sitä voidaan kutsua muusikkoudeksi, soittaja hallitsee jo niin monenlaisia musiikillisia taitoja, ettei niitä voi tyhjentävästi sanallisesti edes määrittellä (Mainwaring 1933, 1941).

Pidän prima vista -soittotaitoa yhtenä soittajan musiikillisista taidoista. Omalta osaltaan se rakentaa soittajan muusikkoutta, vaikka on mahdotonta tarkasti määrittellä millä tavalla. Se voi antaa välineitä musiikkiin perehtymiseen ja siten edistää soittajan musiikin tuntemusta. Se tekee mahdolliseksi spontaanin yhteismusisoinnin. Myös soittajan muusikkous, ”musiikin taito” tulee läsnäolevaksi prima vista -tilanteissa uusien teosten parissa.

Tästä näkökulmasta myytti ylivertaisesta prima vista -soittajasta perustuu ehkä pikemminkin muusikkouden ihailuun kuin siihen, että ihailun kohteena olisi juuri soittajan prima vista -soittotaito. Ehkäpä muusikkous on ihailun kohteena prima vista -soittotaidon kautta, sillä prima vista on jotakin, johon voi tart-

tua, jota voi tietoisesti tarkastella muuten hämäräksi jäävässä muusikkouden kokonaisuudessa. Muusikkous on siis ikään kuin jäävuori ja prima vista -soittotaito on jäävuoren huippu. Tuossa yksittäisessä jäävuoressa tiivistyy musiikkiyhdistön osaaminen, sillä kulttuurinen potentiaali on siinä muuttunut eläväksi traditioksi. Kun muusikot ihailevat jotakin yksittäistä musiikillista tapahtumaa ja siihen kulmineituvaa musiikillista taitoa, he antavat samalla tunnustusta yhteisönsä kulttuuriselle perinnölle ja niille traditioille, joihin ovat itsekin kasvaneet.

7. TUTKIMUKSEN ARVIOINTIA

7.1 TUTKIMUKSEN PROSESSILUONNE

Fenomenologinen tutkimus perustuu tiedonkäsitkseen, jonka mukaan tutkittavaa ilmiötä voidaan tarkastella vain sen erilaisten ilmenemis-
muotojen kautta, ei ottamalla sitä suoraan tutkimuksen kohteeksi (Var-
to 1992, 14–15). Inhimilliset ilmiöt ilmenevät monimutkaisina, toi-
siinsa kietoutuneina ja jatkuvasti muuttuvina. Tästä seuraa, että ne ovat myös
tutkimuskohteina hämäräraja-
jaisia. Kun pinnalta katsoen tutkittava ilmiö näyttää
ensin joltakin, se saattaa muuttua aivan toiseksi tutkimisen myötä. Kokonai-
suuden hahmottuminen yksityiskohtien takaa vaatii usein pitkän ajallisen pro-
sessin.

Aloin tutkia prima vista yhtenä kokonaisuutena kun vähitellen huomasin,
ettei kysymyksessä olekaan yksi vaan monta toisiinsa liittyvää kokonaisuutta.
Osittain ne paljastivat ja osittain peittivät toisiaan. Käsitkseni muuttuminen
prima vista -ilmiön sisällöstä limittyi kiinteästi myös menetelmällisiin pohdin-
toihin siitä, millaisin tavoin prima vistaan pitäisi tarttua, jotta pääsisin kiinni
sen olennaiseen kokonaisuuteen.

Yksityiskohtaisen kuvaamisen kautta prima vista tarkentui vähitellen laa-
duiksi ja jäsennyksiksi, joissa tunnistin pääseväni johonkin ”pintaa syvemmäl-
le”. Oman aikansa vei sanojen löytäminen noille jäsennyksille. Vuosikausia kes-
tänyt prosessi, jossa suhteeni tutkimaani ilmiöön jatkuvasti muuttui, voisi peri-
aatteessa jatkua vieläkin. Tutkijan on kuitenkin syytä jossain vaiheessa tehdä ti-
linpäättös.

7.2 LAADULLISEN TUTKIMUKSEN LUOTETTAVUUS

Fenomenologiassa totuus ymmärretään paljastumisena (Merleau-Ponty 1962,
XXI). Paljastuminen tapahtuu tutkijalle hänen ajattelutyönsä ja havaintojensa
kautta, jolloin on tutkimuksen luotettavuuden kannalta olennaista, mikä suhde
tutkijan henkilökohtaisilla näkemyksillä on siihen tietoon, joka hänelle tutkit-
tavista ihmisistä paljastuu:

*”All my knowledge of the world, even my scientific knowledge, is gained from
my particular point of view, or from some experience of the world without which
the symbols of science would be meaningless” (Merleau-Ponty 1962, VIII).*

Jokainen tutkija on sitoutunut omaan näkökulmaansa eikä hän saa maailmaa haltuunsa vaikka paljastaisikin siitä jotakin (mts. XVII).

Fenomenologisessa erityistieteellisessä tutkimuksessa pyritään tutkimusprosessin kautta minimoimaan tutkijan henkilökohtaisten käsitysten ja teoreettisten näkemysten vaikutus siihen tapaan, jolla hän lähestyy tutkittavien kokemusta. Tämä ei kuitenkaan tapahdu karsimalla pois oma henkilönsä (esimerkiksi laboratorio-olosuhteissa) vaan tietoiseksi tulemisen ja syrjään siirtämisen, sulkeistamisen, avulla. Myös tutkimusprosessin kuvaamisella tutkija pyrkii tekemään lukijalle näkyväksi henkilökohtaisten käsitystensä muuttumista. Tämä johtaa siihen, että myös luottavuuden kriteerit on määriteltävä toisin kuin sellaisissa tutkimusotteissa, joissa totuus ilmaistaan väitteinä. (Denzin & Lincoln 2000, 176–181.)

Yleispätevyydellä on tarkoitettu musiikkipsykologisessa tutkimustraditiossa pääasiassa *määrällistä yleistämistä*. Tällöin tutkimuksen tulokset kertovat jotakin keskimääräisen ihmisen ominaispiirteistä, esimerkiksi ”paremmista prima vista -soittajista”, jolla viitataan keskiarvoon tiettyjen ihmisten prima vista -soitotaitoa koskevista piirteistä. Määrällinen yleistäminen perustuu siihen, että ihmisten ominaisuudet lasketaan yhteen ja käsitellään lukuina tai jakaumina. Tradition vuoksi määrällistä yleispätevyyttä pidetään helposti aina tutkimukseen kuuluvana ominaisuutena. Määrällinen yleisyys ei kuitenkaan kuulu laadulliseen tutkimukseen (Varto 1992, 75).

Laadullisen tutkimuksen yleispätevyys on *laadullisen yleisen* tavoittamista ja sen saamista *käsitteellisen yleisen* ilmaisemaksi (Varto 1992, 79). Tutkijan ilmiötä koskevien tematisointien kautta syntyy yleiskäsitteitä, joiden avulla pyritään selvittämään, mitä laadut kussakin tutkittavassa ilmiössä ovat. Yleiskäsitteiden avulla voidaan osoittaa samankaltaisuutta tutkimuskohteissa, kohteiden välillä ja piirteiden välillä. Tutkimuksessa käytettävien yleiskäsitteiden valintaan on kiinnitettävä erityistä huomiota: niiden tulee seurata ontologisesta ratkaisusta eikä tulla tutkimukseen sen ulkopuolelta. (Varto 1992, 76, 79.)

Pyrkimys tavoittaa jotain yleisempää ei laadullisessa tutkimuksessa kuitenkaan merkitse tutkittavan ihmisen ainutkertaisuuden hävittämistä. Yksittäisen yksittäisyys ja ainutkertaisen ainutkertaisuus säilytetään. Tutkimuksessa pidetään koko tutkimusprosessin ajan näkyvissä se, kenen elämismaailmassa tutkittava ilmiö ilmenee ja mitkä olennaiset piirteet ilmiöön tuossa elämismaailmassa liittyvät. Varto kiteyttää laadullisen tutkimuksen yleispätevyyden seuraavasti:

”Tämä tarkoittaa, että tutkimuksen on asetuttava elämismaailmaan siten, että mikään siinä ei rakennu elämismaailman ilmiöitä ohentaen, muihin ilmiöihin palauttaen tai jobdattaen tutkimuksellisiin tulkintoihin, jotka voivat viedä tällaiseen” (Varto 1992, 78).

Yleispätevyys ei siis laadullisessa tutkimuksessa tarkoita sitä, että tutkija tuo esiin väittämiä, jotka koskevat yleisesti suurta joukkoa ihmisiä, vaan että hän tuo esiin

tutkimansa ilmiön sellaisena kokonaisuutena, josta on tunnistettavissa juuri tuolle ilmiölle ominaiset piirteet. Elämismaailman ilmiön voi ohentaa esimerkiksi siten, että tutkija pyrkii poimimaan esiin vain sen tiettyjä ominaisuuksia niin että olennainen kokonaisuus kärsii.

Kvalitatiivisessa tutkimuksessa voidaan Varton (1992) mukaan erottaa neljä tutkimusotteen osatekijää:

- toisen ihmisen kokemus
- hänen tapansa ilmaista kokemuksensa
- tutkijan kokemus toisen ihmisen kokemuksesta ja sen ilmaisusta sekä
- tutkijan tapa ilmaista kokemuksensa toisen ihmisen kokemuksesta.

Millaista suhdetta tutkijan ja tutkittavan kokemukselta edellytetään, jotta tutkimus olisi luotettava?

Denzinin ja Lincolnin mukaan laadullisessa tutkimuksessa käytetään käsitteiden: reliabiliteetti, valideiteetti ja objektiivisuus tilalla käsitteitä: *credibility*, *transferability*, *dependability*, ja *confirmability* (2000, 21). Näistä *credibility* tarkoittaa tutkimuksen luotettavuuden kriteerinä uskottavuutta, vakuuttavuutta ja ajateltavissa olevuutta. Tällä tarkoitetaan sitä, että tutkijan kokemus toisen ihmisen kokemuksesta *vastaa* toisen ihmisen kokemusta. Joidenkin mielestä riittää, että tutkijan kokemus toisen ihmisen kokemuksesta on *uskottava ja ajateltavissa oleva* (Wahlström 1992).

Pertulan (1995, 105) mukaan fenomenologisessa erityistieteellisessä tutkimuksessa luotettavuuden arvioinnin lähtökohtana on tutkijan kyky *tavoittaa ilmiö sellaisena, kuin se tutkittavalle ilmenee*. Koska tutkimusprosessi merkitsee kuitenkin tutkijan ja tutkittavan merkityssuhteiden kohtaamista, on tyydyttävä siihen, ettei tutkija voi ylittää oman ymmärtämisprosessinsa rajoja ja tavoittaa tutkittavan kokemusta sellaisena kuin se todellisuudessa on, vaikka hän tähän pyrkii.

Pertula (1995, 105) esittää kriteerejä, jotka tarkemmin määrittelevät sen, mitä fenomenologisessa erityistieteellisessä tutkimuksessa ei saa tehdä. Hänen mukaansa ihmisen kokemukseen kohdistuva tutkimus on epäluotettavaa silloin, kun tutkija ei pyri kuvaamaan toisen ihmisen alkuperäistä kokemusta, kun tutkija muuntaa ilmiön alkuperäisestä poikkeavaan muotoon (hän muuntaa esimerkiksi merkityssuhteen numeeriseksi muuttujaksi) tai kun tutkija pyrkii jäsentämään kokemusta erityistieteellisten teorioiden ja käsitejärjestelmien perusteella.

Kun laadullisessa tutkimuksessa ollaan kiinnostuneita ihmisten kokemuksissa ilmenevistä merkityssuhteista, ei ole mielekästä pyrkiä *saturation* eli *kylälääntymisen* toteutumiseen (Pertula 1995, 60–61). Saturatiota tavoitellaan silloin, kun ei tutkita merkityssuhteita, vaan tutkitaan ilmiötä tutkittavien ihmisten kautta. Tällöin voidaan ajatella, että tutkimusaineistoa kannattaa laajentaa niin kauan, kunnes tutkija ei enää saa ilmiöstä uutta tietoa. Sitä vastoin fenomenologiassa kiinnostuksen kohteena on ilmiö sellaisena kuin se näyttäytyy tutkit-

tavien henkilöiden kokemuksissa. Tutkimuksen kohteina on siis juuri tiettyjen ihmisten kokemukset. Ilman noita ihmisiä ei olisi kyseisiä merkityksiäkään. Näin ollen saturaatioperiaate sellaisena, kuin se laadullisessa tutkimuksessa yleensä käsitetään, ei ole mielekäs. Tässä suhteessa fenomenologinen tutkimus muistuttaa tapaustutkimusta. (Perttula 1995, 60–61.)

Eskolan ja Suorannan (1998, 223) mukaan tutkimuksessa tehdyn analyysin pätevyyttä voi arvioida myös tutkittavien näkökulmasta. Tutkija voi kuunnella ihmisten tulkintoja tehdystä analyysistä ja varmentaa, ovatko hänen tekemänsä päätelmät oikeita.

Perttulan (1995, 102) mukaan kokemuksen tutkimiselle voidaan asettaa myös yleisiä kriteerejä riippumatta siitä, millä kvalitatiivisella tutkimusotteella tutkimus on tehty. Tutkimusprosessia voidaan arvioida muun muassa johdonmukaisuuden, aineistolähtöisyyden, kontekstisidonnaisuuden ja tavoiteltavan tiedon laadun perusteella.

Arvioin seuraavaksi tutkimusprosessiani Perttulan esittämin kriteerein aineistolähtöisyyden ja kontekstisidonnaisuuden pohjalta. Aineistolähtöisyys on valittu kriteeriksi, koska fenomenologisen empiirisen tutkimuksen onnistumisen kannalta aineisto ja siitä syntyneet jäsennykset ovat keskeisessä asemassa. Aineistolähtöisyys tutkimuksen kriteerinä merkitsee aineiston keskeistä asemaa koko tutkimusprosessissa, jolloin luotettavuuden perusteena pidetään sitä, eteneekö tutkimusprosessi tutkimusaineiston ehdoilla vai ei. Kontekstisidonnaisuudella pyritään saamaan selville, onko tutkimustilanne riittävän yhtäpitävä todellisuuden kanssa ja tutkitaanko ihmisen merkityssuhteita hänen koetun maailmansa kokonaisuudessa. Kontekstisidonnaisuuden kautta pyrin arvioimaan sitä, voinko tehdä johtopäätöksiä saamistani tuloksista siihen ilmiöön joka todellisuudessa ilmenee. Ihmisen tutkiminen merkityssuhteittensa kokonaisuudessa on puolestaan jo yksi tutkimuksen keskeisistä lähtökohdista holistisen ihmiskäsityksen perusteella. Tässä arvioin sitä, päteekö tuo ihmiskäsitys myös niissä tavoissa, joilla empiirisesti tutkin.

7.3 AINEISTOLÄHTÖISYYS

Tutkimuksen kohteena oleva pianistinen prima vista -soittaminen on musiikkosukupolvelta toiselle siirynyt, satoja vuosia vanha ilmiö. Tarkkaa alkukohtaa on vaikea määritellä, sillä varmasti jo monien pianon edeltäjien soittajatkin tunsivat prima vista -soittamisen. Meidän ajallemme menneiltä ajoilta perintönä tullut prima vista ilmenee edelleen musiikillisena toimintana. Esimerkiksi nykyajan pianistit oppivat soittamaan prima vistaa tietyillä tavoilla, noudattamaan kir-

joittamattomia sääntöjä, painottamaan joitakin seikkoja ja jättämään toisia huomiotta.

Kun tutkin muusikkona prima vista, en tavoita sitä historiallista kokonaisuutta, joka pianistinen prima vista on ollut. Minulla ei ole elävää kosketusta siihen prima vistaan, joka tapahtui aikana jolloin en itse ole elänyt. Tavoitan ilmiön piirteitä meidän aikamme näkökulmasta, sellaisena kuin prima vista tapahtuu nykypäivän suomalaisessa pianistikulttuurissa osana länsimaista musiikkiperinnettä.

Tässä tutkimuksessa prima vista jäsentyy musiikillisena toimintana, joka koostuu soittaen toteutetuista musiikillisista tapahtumista. Keskipisteessä on soitettava musiikkiteos ja sitä soittavan muusikon kokemus teoksesta. Prima vista -soittaminen on toimintakulttuuri, jolla on omat toiminnan ja puheen tapansa, jotka kietoutuvat yhteen. Tässä tutkimuksessa olen jäsentänyt prima vista -tapahtumaa kuvailemalla toiminnan ja toimintaan liittyvän puheen tapoja. Kuvailemisen kautta syntyneet jäsennykset ovat tutkimukseni tuloksia, jotka nekin ovat kuvauksia.

Silloin kun musiikillinen toiminta otetaan konkreettisesti tutkimuksen kohteeksi, tarvitaan muusikoita, musiikkia ja soittajille mielekäs toiminnallinen tilanne. Toisaalta tarvitaan myös dokumentoimisen ja kuvaamisen tapoja, sillä vasta niiden avulla toiminta saadaan lähemmän tarkastelun kohteeksi. Tämän tutkimuksen aineisto syntyi suhteestani prima vista -toiminnan havainnoimiseen ja kuvaamiseen. Kerättyäni prima vista -tilanteista joukon dokumentteja aloin etsiä sopivia analysoinnin tapoja. Melko pian huomasin, ettei jokin yksittäinen analyysi, olipa se miten tarkka tahansa, paljastaisi prima vistan piirteiden ilmenemistä, vaan siihen tarvittiin aikaa. Vähitellen aineisto selkiytyi teemoitteluksi, joka auttoi jäsentämään tutkittavan ilmiön piirteitä. Teemat puolestaan hahmottuivat uusiksi kokonaisuuksiksi, joista luvussa 6 käytin nimitystä ”näkökulmat”.

Yhtenä tutkimustani ohjaavana periaatteena säilyi läpi tutkimusprosessin pyrkimys säilyttää kuvauksissa tutkittavien koettu maailma ja ainutkertainen suhde soitettavaan musiikkiin. Tätä periaatetta noudattaakseni yritin löytää tapoja, joilla voin yksityiskohtaisesti kuvata soittamisen kokemusta. Pyrin kuvailemaan sitä tavalla, josta kuka tahansa soittaja voisi tunnistaa siinä ilmeneviä soittamisen olennaisia piirteitä. Tällaisen kuvauksen tuottaminen oli yksi tutkimukseni tärkeimmistä ponnistuksista. Se johti minut samalla uudelleen suhteeseen aineistoni kanssa: aineisto alkoi nyt hahmottua uusilla ja yllättävillä tavoilla, ja pystyin vähitellen hylkäämään aiempia ulkoisia jäsennyksiä ja minulle aiemmin tutuiksi muodostuneita käsitteitä.

Aineistolähtöisyys merkitsi siis jotakin, johon kasvoin vähitellen. Se ei ollut sääntö, jota olisin alusta saakka osannut noudattaa. Suhteeni aineistoon muodostui sittemmin koko tutkimusprosessin keskeisimmäksi ja arvokkaimmaksi vai-

heeksi, sillä sen kautta jouduin pohtimaan läpikotaisin musiikillisen toiminnan olemusta, sen ulottuvuuksia ja niiden sanallisen kuvaamisen vaikeutta.

Päädyn tässä tutkimuksessa kuvaamaan soittamista nuottikuvaan tehdyn soiton analyysin ja sen tekstimuotoisen tiivistelmän yhdistelmänä. Huomasin kuitenkin analyysin kuluessa, että jatkuvasti oli vaarana irtautua alkuperäisestä materiaalista ja tarttua siitä myöhemmin syntyneisiin mielikuviin. Säilyttääkseni alkuperäisen kehollisen suhteeni aineistoon pyrin analyysin eri vaiheissa yhä uudelleen katsomaan ja kuuntelemaan videonauhoja ja soittamaan ”niiden päälle”.

Jotta lukijan suhde tutkittavaan ilmiöön olisi kokemuksellisesti mahdollinen loppupäätelmiin saakka, jäsensin aikuisten soittoprosessien piirteitä konkreetisoimalla niitä sormia soittavan laitteen avulla ja kuvailemalla omia kokemuksiani siitä. Laitteen merkitys oli oman tutkimusprosessini kannalta suuri, sillä olin mielikuvissani jo juuttunut sellaiseen tapaan ajatella soittamista, jossa siihen mitä käsi ”ajattelee” on vaikea päästä kiinni. Vain kääntämällä koko prosessin ”nurin päin” saatoin lähestyä soittamista uudesta näkökulmasta.

Sormia soittavan laitteen parissa tapahtunut konkreettinen ajatusleikki auttoi minua myös ratkaisemaan kysymyksen siitä, mitä tehdä Annikan prosessille, jota oli aluksi vaikea nähdä muun aineistokokonaisuuden osana. Ajatusleikin avulla pääsin kuitenkin kiinni ajatukseen sormin silmäilystä, joka sivunmennen sanoen on minulle niin tuttu ilmiö, etten aluksi kyennyt tunnistamaan sen olemassaoloa. Vaikka sekä soittamisen kuvaaminen että laitteen kanssa tapahtuneiden kokemusten kuvaamisen yksityiskohtaisuus johtivat jopa huvittavien yksityiskoh- tien esille tuomiseen, tuo tapa oli toisaalta tae siitä, että sekä tutkittavien soittajien yksilöllisyys ja kuvailtavien tapahtumien rikkaus säilyvät.

Tutkimusprosessin eteneminen aineiston ehdoilla merkitsee tässä tutkimuksessa sitä, että suhteeni aineistoon muodosti lähtökohdan kaikille myöhemmille jäsennyksilleni. Prosessin kuluessa jatkuvasti tarkensin ja uudelleen kuvailin aineistoani yrittäen saada sitä haltuun kokonaisuutena. Teemoittelu syntyi tämän kuvaamisen kautta. Katsoin analyysin tulleen valmiiksi vasta sitten, kun kaikkien soittajien prosessit – myös paljon pohtimista aiheuttanut Annikan prosessi – jäsentyivät osaksi kokonaiskuvaa.

7.4 KONTEKSTISIDONNAISUUS

Perttulan (199, 102) mukaan tutkimustulokset ovat sidoksissa niihin todellisuuden ominaispiirteisiin, jotka tutkimustilanteessa ovat olemassa, mistä syystä tilanteiden pitäisi olla yhtäpitäviä oikeiden tilanteiden kanssa. Toisaalta kontekstisidonnaisuus viittaa myös ihmisen koettuun maailmaan, siihen, että ihmistä pitäisi tutkia hänen koetun maailmansa kokonaisuudessa. Olen jo edellä viitan-

nut jälkimmäiseen ehtoon, tutkimiseen soittajan kokemusmaailman kokonaisuudessa. Pohdin tässä sen sijaan sitä, vastasivatko tutkimustilanteet aitoja prima vista -tilanteita. On ehkä syytä aloittaa kysymyksestä: onko perusteltua käsitteellistää prima vista juuri prima vista -soittamiseksi?

Prima vista -ilmiötä voisi lähestyä monesta erilaisesta musiikillisesta käytännöstä käsin. Sen esitulkitseminen juuri prima vista -soittamiseksi johtui tätä tutkimusta edeltävistä vaiheista. Olin lisensoitustyössäni lähtenyt tutkimaan prima vista -soittamista, vaikkakin hyvin erilaisin keinoin, enkä tässä tutkimuksessa osannut lähestyä prima vista -ilmiötä kokonaan uusin silmin, esimerkiksi ottamalla lähtökohdaksi muita musiikillisia toimintamuotoja. Voi toki olla, että toisenlainen esiyymmärrys olisi johtanut rikkaampaan merkityksellistämiseen, mutta mitään vahinkoa tutkimalleni ilmiölle tuskin kuitenkaan oli siitä, että lähestyin sitä soittamisen kautta.

Aineistonkeruu eteni prima vista -soittotunteja myötäillen ja prosessi johti kokeiluun, josta keräsin soittoaineiston. Kokonaisuutena aineisto kerättiin niin luonnollisissa olosuhteissa kuin tuossa vaiheessa pystyin keräämään. Musiikillisen käytännön kautta ilmenevä prima vistan rikkaus ja monitasoisuus alkoivat kuitenkin näkyä vasta vähitellen, aineiston analyysiprosessin kautta. Tein ensin monia yrityksiä jäsentää aineistoa (vanhasta tottumuksesta) tutuilla teoreettisilla käsitteillä, mutta en saanut kaikkien tutkijieni soittajien soittoprosesseja mahdumaan yhteenkään selitysmalliin. Aloin lopulta purkaa omia käsityksiäni, jolloin yhä selvemmin tuli näkyviin se, että soittamisen kokonaisvaltainen tajunnallis-kehollisuus, joka oli minulle muusikkona niin tuttua, puuttui niistä tavoista, joilla yritin jäsentää aineistoani. Näin suhteeni tutkittavaan ilmiöön muuttui ja kokemuksellisuus avasi uuden väylän. Vähitellen hylkäsin yksi toisensa jälkeen kaikki ne työkalut, joita oli kertynyt lisensoititutkimuksestani. Oman kokemukseni kautta prima vista -ilmiö alkoi näyttäytyä vähemmän yhtenäisenä, moniulotteisena ja kerroksellisena, josta paljastui uusia piirteitä.

Vastasivatko tutkimustilanteet sitten aitoja tilanteita? Yleisesti ottaen kaikki tutkimustilanteet olivat kokonaisia musiikillisia soittoilanteita sekä opetuksen seuraamisen että kokeilutilanteen osalta. Soittotunteja kuvaava osuus täyttää ankarankin kontekstisidonnaisuuden vaatimuksen. Kokeilutilanteen osalta dokumentoitu tilanne poikkesi kuitenkin sekä tavallisesta soitto tunnilla tapahtuvasta prima vista -tilanteesta että harjoittelulle ominaisesta tilanteesta. Se jäi ikään kuin näiden kahden puoliväliin.

Jotta prima vista -tilanne olisi soittoaineiston osalta ollut identtinen niiden tilanteiden kanssa, joihin soittajat olivat soitto tunneilla tottuneet, olisi pitänyt noudattaa soitto tunnin tapaa ja soitattaa kahta soittajaa yhtäaikaan sekä antaa heidän soittaa teosta kerran tai kahdesti läpi. Toinen tapa, joka oli soittajille varmasti ennestään tuttu, olisi ollut tavallinen uuden teoksen harjoittelutilanne, jossa soittaja soittaa teosta vapaasti joko kokonaan läpi, tai sieltä täältä, sen mukaan

mitä teos vaatii ja mikä on soittajalle ominaista.

Järjestämässämme tilanteessa soittajat soittivat teoksen periaatteessa viisi kertaa läpi, aina alusta loppuun, ja saattoivat vaikuttaa vain soittokertojen määrään. Viisi soittokertaa oli tutkimusteknisesti järkevä ratkaisu. Perusteluna sille oli, että yhtä soittokertaa pitempi prosessi ehti näyttää enemmän soittajan ja musiikin suhteesta kuin pelkkä yksi soittokerta. Lisäksi yksin soittamista oli helppo seurata ja kuvata kuin duo-soittamista. Sitä paitsi erilliset soittokerrat oli helppo jäsentää kokonaisuuksina ja pitää mielessään erillisinä, mikä helpotti kokonaiskuvan muodostamista. Vapaan harjoittelutilanteen kuvaaminen olisi ehkä vaatinut jokaista soittajaa varten oman kuvaustapansa. – Soittotilanne oli siis selvästi mukailtu tilanne, vaikkei se soittamisen tilanteena mikään mahdoton tilanne ollut. On kuitenkin syytä pohtia, miten tuo mukailtu tutkimustilanne vaikuttaa johtopäätöksiini oikeasta tilanteesta.

Ensinnäkin on selvää, että jos soittajat olisivat voineet soittaa yhdessä (duona) ja vähemmän aikaa, tapahtuma olisi ollut miellyttävämpi. Nyt panin nuorimmatkin soittajat suoriutumaan yksin ”pitkittyneestä prima vista -tilanteesta”. Nuorten kannalta soittaminen saattoi nyt muodostua sellaiseksi, että he soittivat kerrasta toiseen käsittämättömältä tuntuvaan sävellystä. Sama tilanne jatkui pitkän aikaa, siitä ei voinut poistua, ja soittaja tiesi, että yhden soittokerran jälkeen sama toistuisi vielä useita kertoja. Nuoret joutuivat siis kokemaan prosessin, jossa epämuokavuus jatkui ja he yrittivät vain selviytyä soittokerrasta toiseen. En ymmärtänyt tätä itse soittotilanteessa, sillä nuoret muusikot käyttäytyvät asiallisesti ja tekevät mitä opettaja sanoo! Ehkäpä musiikkipsykologisessa tutkimuksessa pitäisi kuitenkin erityisesti harkita sitä, millaisia tutkimustilanteet ovat koettuina. Aikuisena helposti unohtaa miltä jokin tapahtuma saattaa tuntua lapselta tai nuorelta. Mielestäni tutkimuksen ei pitäisi tuottaa kenellekään epämuokavia kokemuksia, vaan pikemminkin lisätä kaikinpuolista hyvinvointia.

Otaksun, että esimerkiksi nuorten aikuisten osalta kokemus oli paljon siedettävämpi. Heille soitettavan sävellyksen aiheuttama hämmennys tai epämuokavuus liittyi vain yksittäisiin soitettaviin kohtiin eikä hallinnut koko tilannetta. Ammattisäestäjä puolestaan selvästi nautti tilanteesta ehkä siitä syystä että hän hallitsi sitä.

Jos soittotilanne olisi järjestetty vapaaksi uuden teoksen harjoittelutilanteeksi, myös nuorten yhtenäiset toimintatavat olisivat varmaankin hajonneet keskenään erilaisemmiksi prosesseiksi. Nyt nuorten kokema prima vista -prosessia kahlitsi paitsi raskassoutuinen soittotilanne myös prima vista -opettajan odotukset. Toisaalta nuorten ilmentämä läpisoittamisen kokemus on kyllä tunnistettavissa länsimaisessa musiikkikulttuurissa tapahtuvana prima vista -tilanteena. Jo lähtökohtaisesti toisenlainen tutkimustilanne, jossa olisi mahdollisuus nuorten toiminnan vivahteikkaampaan kuvaukseen, saattaisi tuoda nuorten prima vistan esiin rikkaampaa tietoa kuin mitä tässä tutkimuksessa esitän. Vaikka nuoria

soittajia koskeva osuus jäi minulle hämärämmäksi kuin aikuisia koskeva osuus, saamani tieto on kuitenkin tärkeää kokonaiskuvan muodostumisen kannalta.

Mielestäni Perttulan mainitsemat kontekstisidonnaisuuden vaatimukset täytyvät tässä tutkimuksessa riittävästi. Yksi tutkimuksen tekemisen idea näyttää kuitenkin olevan siinä, että vasta tehtyään tutkimuksen tietää miten se olisi pitänyt tehdä. Jos nyt aloittaisin tutkimukseni alusta, keräisin enemmän ja monipuolisempaa tietoa kaikista tutkimukseen osallistuneista soittajista ja antaisin heidän toimia vapaammin, ilman aikaa ja soittokertoihin sidottuja rajoituksia. Pyrkisin siis takaamaan soittajille tavallista harjoittelutilannetta vastaavat olosuhteet. Loisin kullekin soittajalle tarvittaessa oman soittamista koskevan analyysitapansa. Lisäksi pyrkisin kuvailemaan heidän toimintaansa vielä vuorovai- kutteisemmin, prosessina, jossa heillä itsellään olisi mahdollisuus jatkuvasti kommentoida päätelmiäni. Nythän tällainen mahdollisuus oli oikeastaan vain prima vista -soiton opettajalla.

Prima vista -soiton opettajan asiantuntemus tuli tässä aineistossa esiin monella tavalla. Hän oli toisalta itse tutkimuksen kohteena, toisaalta hän pohti ja analysoi soittoprosesseja ja toimi näin eräänlaisena myötätutkijana. Myöhem- mässä vaiheessa hän luki yhden tutkimukseni käsikirjoituksista. Hän sanoi tunnistavansa soittotunteja koskevista piirteistä oman opetuksensa ja piti oppilaita koskevaa analyysia osuvana.

7.5 KÄSITTEELLINEN YLEISYYS

Millaista tietoa tämä tutkimus toi esiin? Pyrin fenomenologisen tutkimuksen keinoin tarkentamaan tutkimani ilmiön kokonaisuutta *olennaisiksi piirteiksi* muodostamalla siitä jäsentyneen kokonaisuuden aineiston ehdoilla. Kuvaan ilmiötä aineistolähtöisillä, tarkoin rajaamattomilla kategorioilla, jotka muistuttavat enem- mänkin metaforia kuin väitteitä. Nuo kategoriat tarttuvat ilmiöön kokonaisuutena ja niiden kautta syntyvän ”toisen tason” kuvauksen avulla pyrin tavoitta- maan jotakin prima vista -ilmiön olennaisesta sisällöstä. Miten saamani tieto aset- tuu ulottuvuudelle: yksittäinen–yleinen?

Jokainen tutkimuksen kohteena olleista kahdeksasta soittajasta ilmensi toi- minnassaan juuri hänelle tyypillistä ainutlaatuista tapaa muodostaa käsitystä uu- desta musiikkiteoksesta. Tätä ainutlaatuisuutta ei voi tavoittaa täysin aukottomasti edes kuvaamalla sitä, mutta kuvauksen avulla voi kuitenkin päästä jonkinlaiseen tuntumaan siitä, mistä on kysymys. Lukijakin voi yksilökohtaisten kuvausten läpi- soittamisen ja peräkkäin lukemisen avulla tavoittaa jotakin siitä rikkaudesta, joka välittyy soittajien yksilöllisestä suhteesta prima vistaan *Elegian* kautta.

Yksilöllisten kokemusten kuvaus johti kohti käsitteellistä yleisyyttä. Prima

vistaa koskeva *käsitteellinen yleinen tieto* on tässä tutkimuksessa tietoa siitä, miten soittaja, joka oman elämismaailmansa kokonaisuudessa asettuu suhteeseen uuden teoksen kanssa, merkityksellistää teoksen. Olennaista käsillä olevan tutkimuksen perusteella näyttää olevan merkityksellistämisen kehollisuus, jossa teoksen katsominen ja teoksesta sormituntumalla syntyvät käsitykset näyttävät kieoutuvan toisiinsa ja avaavan teosta soittajasta riippuen eri puolilta. Jo teoksen katsominen voi merkitä sen kokonaisvaltaista läpielämistä. Soittaja jo katsoessaan teosta tuntee miltä sen pitäisi tuntua soitettuna musiikkina. Mielenkiintoista on se, että kehollinen merkityksellistäminen näyttää tapahtuvan hyvin eri tavoin. Kuvailin yksilöllistä erilaisuutta erityisesti Annikan ja Tuomaksen prosessien avulla. Olennaista merkityksellistämisen prosessissa näyttäisi olevan myös soittajan suhde aikaan. Prosessi muodostuu eri tavoin jos alkukohtana on käsitys teoksesta sen ”ajasta vapaana” kuin jos soittaja muodostaa käsityksensä teoksen ”aikaan sidottuna”. Tämä näytti erottelevan nuoret ja aikuiset toisistaan.

Tämän tutkimuksen perusteella pianistinen prima vista -soittamisen kokemus näyttää olevan kokonaisvaltainen, tajunnallis-kehollinen ja sanaton prosessi, jossa katsominen merkitsee tavanomaisesta merkityksestä poiketen ”moniaistista katsomista”, ja soittajan suhde musiikkiteokseen syntyy ”ajasta vapaan” ja ”aikaan sidotun” yhteenkietoutumisesta.

Musiikillisen toimintakulttuurin näkökulmasta pianistinen prima vista -ilmiö näyttää yhdeltä ilmiöltä, mutta soittajan näkökulmasta se voi olla ainakin kaksi ilmiötä. Niistä toinen ilmenee prima vistana, jossa on kysymys teoksen läpielämisen kokemuksesta, toinen taas prima vistana, jossa soittaja jää ikään kuin teoksen ulkopuolelle ja teosta läpisoittaen tutustuu siihen. Tähän tutkimukseen osallistuneen ammattisäestäjän prima vistassa painottui teoksen nopea katsomalla haltuunottamisen prosessi. Pianistiseen kulttuuriin kuuluu myös soittamalla haltuunottaminen, jossa korostuu hidas tarkentuminen, soittamisen kautta syntyvän kokemuksen ensisijaisuus ja sen vähittäinen syventyminen.

7.6 MIETTEITÄ MUSIIKILLISEN TOIMINNAN TUTKIMISESTA

Fenomenologisessa tutkimuksessa tutkimuskohteeseen tartutaan sen kokonaisuudesta käsin. Muusikon näkökulmasta tämä tarkoittaa sitä, että tutkittavana ovat ne toimintakulttuurit tai musiikilliset käytännöt, joissa musiikillinen ilmiö ilmenee. Noita käytäntöjä puolestaan lähestytään musiikillisina tilanteina koko siinä rikkaudessa, joka niihin sisältyy. Oli mielenkiintoista huomata, että tapa, jolla prima vista otetaan tutkimuksen kohteeksi, näyttää pitkälti ratkaisevan sen, minkälaista tietoa siitä ylipäänsä voidaan saada. Oikeastaan on merkillisellä ta-

valla kysymys samasta asiasta kuin prima vistassakin: sillä, tartuttaanko teokseen kokonaisuuden vai osien kautta, on ratkaiseva merkitys prosessin ja lopputuloksen kannalta.

Musiikillinen tilanne on konkreettinen, osallistujien kannalta ainutlaatuisen ja sisällöllisesti merkityksellinen tapahtumasarja. Vaikka jokainen yksittäinen musiikillinen tilanne sisältää niin paljon vivahteita ja yksityiskohtia, että sen tutkiminen voi vaikuttaa aluksi toivottomalta tehtävältä, muusikolla on kuitenkin käytettävissään hyvä menetelmä. Musiikillisen kokemuksensa perusteella hän jo tuntee ja tietää mistä on kysymys. Jotta hän voi tehdä muillekin näkyväksi sitä, mitä hän jo tietää, hänen on itse tultava tietoiseksi siitä. Yhtenä välineenä tietoiseksi tulemiseen on musiikillisen toiminnan yksityiskohtainen kuvaaminen.

Voimme siis muusikkoina tunnistaa musiikillisista tilanteista olennaisia kokonaisuuksia intuitiivisesti, mutta vasta syvetyksellä niihin (ottamalla ne yksityiskohtaisen kuvaamisen kohteiksi) voimme tietää, mistä yksityiskohdat syntyvät, minkä ”olennaisen” ilmenemismuotoja ne ovat. Esimerkiksi tässä tutkimuksessa soittamisen piirteiden moninaisuus jäsenyi yhdestä hämärästä prima vista -kokonaisuudesta vähitellen kahdeksi eri prima vistaksi, joita ei voi palauttaa toisiinsa.

Musiikillisen toiminnan yksityiskohtainen kuvaaminen on siis tutkimusmetodi, jolla musiikillinen ilmiö voidaan avata ”muusikon kielellä” kuvattavaksi. Jo luonnostaan läheinen suhde musiikilliseen toimintaan antaa muusikolle mahdollisuuden tunnistaa tuon toiminnan olennaisia piirteitä aivan erityisellä tavalla.

Pyrin tässä tutkimuksessa kuvaamaan prima vista -soittamista toisen ihmisen kokemuksena ja tunnistamaan siitä piirteitä oman kokemukseni perusteella. Ennen kuin pääsin ilmaisemaan sitä mitä tavoitin toisen soittamisesta, olin yhteydessä tuohon soittamiseen oman soittamiseni kautta. Välittömän yhteyden toisen soittamiseen oli tilanne, josta olen käyttänyt nimitystä ”päälle soittaminen”. Otan sen tässä vielä lähemmän tarkastelun kohteeksi.

Termi ”päälle soittaminen” tarkoittaa, että soitin yhtäaikaan videonauhalla soittavan soittajan kanssa, toisin sanoen videonauhan ”päälle”. Tätä termiä on kuitenkin tarkennettava. Kysymys on oikeastaan *toiminnallisesta myötäelämisestä*. Kun toinen alkaa videonauhalla soittaa *Elegiaa*, minullakin on edessäni nuotit ja alan soittaa yhdessä hänen kanssaan häntä myötäillen. Kun hän pysähtyy, minäkin pysähdyn. Kun hän soittaa väärin, minä soitan samalla tavalla. Keskipisteessä ei näin olekaan minun soittamiseni vaan se, miten tuo toinen ikään kuin minun kauttani soittaa minulle. Tässä on mielestäni jotakin kiehtovaa. Tapahtuu samaa kuin inhimillisessä vuorovaikutuksessa jollakin ”syvemmällä” tasolla silloin, kun yritän ymmärtää toista ihmistä. Keskityn siihen miten hän ”puhuu itsessään” ja kuitenkin tavoitan hänen kokemustaan oman kehollisen maailmassa olemiseni kautta.

Ajatus siitä, että toisen puhe on sanojen ohella myös eleiden, ilmeiden ja asentojen puhetta, on ikivanha. Myötäpuhumista, eli toisen kuuntelemista hänen eleitään heijastamalla, tapahtuu usein spontaanisti silloin kun ihmiset ovat toisilleen läheisiä. Sen avulla on jopa pyritty tietoisesti parantamaan vuorovaikutusta (heijastaminen, samanlaistaminen). Myötäpuhumisen tilanteessa se joka puhuu, saa toiselta vahvistuksen omille eleilleen, jolloin hän tuntee tulleen ymmärretyksi. Myötäpuhujaa voi puolestaan kuvitella itsensä toisen asemaan ottamalla osaa toisen liikkeisiin ja näin tuntee, että hän voi ymmärtää toisen kokemusta (ks. esim. Quillam 1994.)

Muusikkokulttuurissa tapahtuva yhdessä soittaminen merkitsee monimutkaista inhimillistä vuorovaikutusta. Sitä, mitä nimitän *toiminnalliseksi myötäelämiseksi*, tapahtuu jatkuvasti. Soittaessaan yhdessä soittajat sekä soittavat itse että kuuntelevat toistensa soittamista itsessään. Kun opettaja ja oppilas soittavat yhdessä soittotunneilla, oppilas heijastaa ja matkii opettajan soittamisen tapoja ja opettaja puolestaan kuuntelee koko kehollaan oppilaan soittamista.

Toiminnallinen myötäelämisen kokemus on yksi tapa tunnistaa yhteisen musiikillisen toiminnan olennaisia piirteitä, sillä se merkitsee suoraa, kehollista yhteyttä kahden tai useamman soittavan ihmisen välillä. Tässä kehollisessa tietämisessä ilmenee jotakin olennaista muusikon sanattomasta musiikillisesta asiantuntemuksesta. Tuota asiantuntemusta ei mielestäni vielä riittävästi oteta huomioon musiikillista toimintaa koskevassa tieteellisessä ja pedagogisessa kirjallisuudessa. Muusikoiden onkin itse havahduttava huomaamaan tämä epäkohta. Heidän on johdonmukaisesti kehitettävä sellaisia tutkimusmetodeja ja jäsentämisen tapoja, jotka ottavat huomioon muusikon kehollisen maailmassa olemisen ja avaavat väylän uudenaikaiselle kokemukselliselle ja muusikkolähtöiselle musiikillista toimintaa koskevalle tutkimukselle.

LÄHTEET

Agay, D. (ed.) 1971. An anthology of piano music. Volume IV. The twentieth century. New York: Yorktown Music Press.

Anderson, J. R. 1995. Cognitive psychology and its implications. New York: Freeman.

Anttila, P. 1998. Tutkimisen taito ja tiedon hankinta. Akatiimi. Jyväskylä: Gummerus.

Arho, A. 1998a. Näkökulma intersubjektiivisuuteen ja musiikkiteoksiin. Esitelmä musiikkifilosofian kirjallisuusseminaarissa 15.10. 1998. Sibelius-Akatemia.

Arho, A. 1998b. Musiikkiteos –puhtaasti intentionaalinen objekti. Musiikkifilosofian kirjallisuusseminaari 26.3.1998. Sibelius-Akatemia.

Arho, A. 2001. Musiikin taito. Esitelmä Taideteollisen korkeakoulun taito- ja taideaineiden tutkijoiden tapaamisessa 13.6.2001 (Tekhne – tieto jonka taito antaa).

Bamberger, J. 1995. The Mind Behind the Musical Ear. How Children Develop Musical Intelligence. Cambridge: Harvard University Press.

Bengtsson, I. & Gabrielsson, A. 1980. Methods for analyzing performances of musical rhythm. *Scandinavian Journal of Psychology*, 21. 257–268.

Bessler, H. 1925. Grundfragen des musikalischen Hörens. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 32 (1925), 35–52.

Boyle, J. D. 1968. The effect of prescribed rhythmical movements on the ability to sight-read music. Doctoral dissertation, University of Kansas.

Bresler, L. 1996. Basic and Applied Qualitative Research in Music Education. *Research Studies in Music Education* 6/1996.

Bresler, L. & Stake, R. E. 1992. Qualitative Research Methodology in Music Education. *Teoksessa: R. Colwell (toim.), 75–90.*

- Byrnes, J. P. 1996. *Cognitive development and learning in instructional contexts*. Boston: Allyn & Bacon.
- Cantwell, R. H. & Millard, Y. 1994. The relationship between approach to learning and learning strategies in learning music. *British Journal of Educational Psychology*, 64, 45–63.
- Clarke, E. F. 1982. Timing in the performance of Erik Satie's "Vexations". *Acta Psychologica* 50, 1–19.
- Clarke, E. F. 1985. Some aspects of rhythm and expression in performance of Erik Satie's "Gnossienne N:o 5". *Music Perception* 2, 299–328.
- Clarke, E. F. 1988. Generative principles in music performance. Teoksessa: J. A. Sloboda (ed.) *Generative Processes in Music. The psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Oxford: Clarendon Press, 1–24.
- Clynes, M. 1982. *Music, Mind and Brain: The Neuropsychology of Music*. New York: Plenum. 171–216.
- Colwell, R. 1992. *Handbook of Research on Music Teaching and Learning. A Project of the Music Educators National Conference*. New York: Shirmer Books.
- Cook, N. 1989. *Music Analysis and the Listener*. New York & London: Garland Publishing.
- Craig, E. 1998. *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge.
- Creswell, J. W. 1998. *Qualitative Inquiry and Research Design. Choosing Among Five Traditions*. London: Sage.
- Csikszentmihalyi, M. 1996. *Creativity. Flow and the psychology of discovery and invention*. New York: Harper Collins Publishers.
- Dahlhaus, C. & Motte-Haber de la, H. 1982. *Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 10. Systematische Musikwissenschaft*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

- Davidson, L. S. & Scripp, L. & Welsh, P. 1988. "Happy Birthday": Evidence for conflicts of perceptual knowledge and conceptual understanding. *Journal of Aesthetic Education*, 22(1), 65–74.
- Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. (eds.) 2000. *Handbook of Qualitative Research*. Second Edition. London: Sage.
- Dickey, M. R. 1991. A Comparison of Verbal Instruction and Nonverbal Teacher-Student Modelling in Instrumental Ensembles. *Journal of Research in Music Education* 39(2), 132–142.
- Dodson, T. A. 1983. Developing Music Reading Skills: Research Implications. *Update*, 1(4), 3–6.
- Dukes, S. 1984. Phenomenological methodology in the human sciences. *Journal of Religion and Health*, 23(3), 197–203.
- Dubal, D. 1991. *Keskusteluja Horowitzin kanssa. Alkuteos: Evenings with Horowitz*. Juva: WSOY.
- Elliott, D. 1995. *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*. New York: Oxford University Press.
- Embree, L., Behnke, E. A., Carr, D., Evans, J. C., Huertas-Jourda, J., Kockelmans, J. J., McKenna, W. R., Mickunas, A., Mohanty, J. N., Seebohm, T. M. & Zaner, R. M. 1997. *Encyclopedia of phenomenology*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Embree, L. & Mohanty, J. N. 1997. Articulations of phenomenology. Teoksessa L. Embree, E. A. Behnke, D. Carr, J. C. Evans, J. Huertas-Jourda, J. J. Kockelmans, W. R. McKenna, A. Mickunas, J. N. Mohanty, T. M. Seebohm & R. M. Zaner (toim.), 10.
- Ericsson, K. A. & Lehmann, A. C. 1996. Expert and exceptional performance: Evidence of maximal adaptation to task constraints. *Annual Review of Psychology*, 47, 273–305.
- Ericsson, K. A. & Lehmann, A. C. & Taylor, J. A. 1993. The Acquisition and Structure of Music Sight-Reading. Poster presented at the 34th Annual Meeting of the Psychonomic Society, Washington.

Eskola, J. & Suoranta, J. 1998. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino.

Farrell, G. 1996. Thinking, Saying, Playing: children learning tabla. XVI International Seminar Proceedings July 13–19, 1996. Frascati.

Fowler, C. (ed.) The Crane Symposium: Toward and Understanding of the Teaching and Learning of Music Performance. Potsdam College of the State University of New York.

Furtwängler, W. 1951. Keskusteluja musiikista. Alkuteos: Gespräche über Musik. Porvoo: WSOY.

Gabrielsson, A. 1974. Performance of rhythm patterns. *Scandinavian Journal of Psychology*, 15, 63–72.

Gabrielsson, A. 1981. Music Psychology - a Survey of Problems and Current Research Activities. Basic Musical Functions and Musical Ability, Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music, No. 32.

Gabrielsson, A. 1982. Performance and training of musical rhythm. *Psychology of Music*, Special Issue, 42–46.

Gabrielsson, A. 1987a. Action and perception in rhythm and music. Papers given at a symposium in the Third International Conference on Event Perception and Action. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music.

Gabrielsson, A. 1987b. Once again: the theme from Mozart's piano sonata A major (K. 331). A comparison of five performances. Teoksessa: A. Gabrielsson. Action and perception in rhythm and music. Papers given at a symposium in the Third International Conference on Event Perception and Action. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music.

Giorgi, A. 1985. Phenomenology and psychological research. Pittsburgh, PA: Duquesne University Press.

Giorgi, A. 1994. A phenomenological perspective on certain qualitative research methods. *Journal of Phenomenological Psychology*, 25, 190–220.

Goolsby, T. W. 1994a. Eye movement in music reading: effects of reading ability, notational complexity, and encounters. *Music Perception* 12, 77–96.

Goolsby, T. W. 1994b. Profiles of processing: eye movements during sight-reading. *Music Perception* 12, 97–123.

Gothóni, R. 1998. *Luova hetki*. Juva: WSOY.

Gruson, L. M. 1988. Rehearsal skill and musical competence: does practice make perfect? Teoksessa: J. A. Sloboda (ed.) *Generative Processes in Music. The psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Oxford: Clarendon Press, 91–112.

Grönfors, M. 1982. *Kvalitatiiviset kenttätömenetelmät*. Juva: WSOY.

Hallam, S. 1997a. What do we know about practising? Towards a model synthesising the research literature. Teoksessa: H. Jorgensen & A. C. Lehmann. *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice*. Oslo: NMHs skriftserie, 179–231.

Hallam, S. 1997b. Approaches to instrumental music practice of experts and novices: Implications for education. Teoksessa: H. Jorgensen & A. C. Lehmann. *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice*. Oslo: NMHs skriftserie, 89–107.

Halpern, A. R. & Bower, G. H. 1982. Musical Expertise and Melodic Structure in Memory for Musical Notation. *American Journal of Psychology* 95, 31–50.

Halverson, D. L. 1974. *A Biometric Analysis of Eye Movement Patterns of Sight-Singers*. Doctoral dissertation. Ohio State University.

Hargreaves, D. 1986. *The Developmental Psychology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hargreaves, D. & Zimmerman, M. P. 1992. Developmental theories of music learning. Teoksessa: R. Colwell (ed.) *Handbook of Research on Music Teaching and Learning. A Project of the Music Educators National Conference*. New York: Shirmer Books.

Heritage, J. 1984. *Harold Garfinkel ja etnometodologia*. Alkuteos: Garfinkel and Ethnometodology. Jyväskylä: Gummerus 1996.

Himanka, J. 1995. Esipuhe teokseen Edmund Husserl: Fenomenologian idea. Alkuteos: Die Idee der Phänomenologie. Helsinki: Loki-Kirjat.

Hodges, D. A. 1992. The Acquisition of Music Reading Skills. Teoksessa: R. Colwell (ed.) Handbook of Research on Music Teaching and Learning. A Project of the Music Educators National Conference. New York: Shirmer Books, 466–471.

Holstein, J. A. & Gubrium, J. F. 1994. Phenomenology, Ethnomenology, and Interpretive Practice. Teoksessa N. K. Denzin & Y. S. Lincoln, 263–272.

Horowitz, J. 1984. Conversations with Arrau. New York: Alfred A. Knopf.

Howarth, J. 1998. Phenomenology, epistemic issues in. Teoksessa E. Craig (toim.), 343–348.

Hultberg, C. 2000. The printed score as a mediator of musical meaning. Approaches to music notation in western tonal tradition. Studies in music and music education, N:o 2, Lund University, Lund.

Husserl, E. 1931. Ideas. London: George Allen & Unwin.

Husserl, E. 1970. The crisis of European sciences and transcendental phenomenology: An introduction to phenomenological philosophy. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Husserl, E. 1977. Cartesian meditations: An introduction to metaphysics. The Hague: Martinus Nijhoff.

Husserl, E. 1995. Fenomenologian idea. Alkuteos: Die Idee der Phänomenologie. Helsinki: Loki-Kirjat.

Hypen, K., Keskinen, E., Kinnunen, R., Niemi, P. & Vauras, M. 1992. Aikuisen oppimisen psykologiset perusteet. Jyväskylä: Gummerus.

Jalas, J. 1981. Elämäni teemat. Helsinki: Tammi.

Johnson, C. M. 1996. A comparison of the perceived musicianship of skilled musicians and their rhythmic timings in performances of Mozart. Proceedings in XVI ISME International Seminar. Frascati 1996.

- Jørgensen, H. & Lehmann, A. C. 1997. Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice. Oslo: NMHs skriftserie.
- Jönsson, B. 1999. 10 ajatusta ajasta. Alkuteos: Tio tankar om tid. Helsinki: Tammi.
- Ketonen, O. & Mikkilä, T. 1977. Äänikuvanvarainen soittaminen. Opetusmoniste pianopedagogiikan opiskelijoille. Sibelius- Akatemia.
- Kianto, M. 1994. Matka pianon soittamiseen. Keuruu: Otava.
- King, D. W. 1983. Field-dependence / field-independence and achievement in music reading. Doctoral dissertation. University of Wisconsin, Madison.
- Klaus, G. & Buhr, M. 1976. Philosophisches Wörterbuch. Band 2, 12. Auflage. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 928–930.
- Klemola, T. 1998. Ruumis liikkuu - liikkuuko henki? Fenomenologinen tutkimus liikunnan projekteista. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta. Vol. 66. Tampereen yliopisto.
- Koivunen, M. 1998. Hiljainen tieto. Keuruu: Otava.
- Koponen, P. & Huhtinen, A. 1994. Silleen jättäminen ja ennalta määrittely: tuttu ja toiseus. Teoksessa: Varto, J. (toim.), 115–128.
- Kramer, J. D. 1988. The Time of Music. New York: Schirmer Books.
- Kupiainen, R. 1994. Pätevyys ja radikaali hermeneutiikka. Teoksessa J. Varto (toim.), 139–154.
- Kurkela, K. 1991. Ajan herkkä kosketus. Tapaustutkimus mikroajan käytöstä esittävässä taiteessa. Helsinki: Hakapaino.
- Landgrebe, L. 1989. Phänomenologie. Teoksessa J. Ritter & K. Gründer (toim.), 486–498.
- LeCompte, M. D & Millroy, W. L. & Preissle, J. 1992. The Handbook of Qualitative Research in Education. San Diego: Academic Press.
- Lee, V. 1932. Music and its Lovers. London: Unwin.

Lehmann, A. C. & Ericsson, K. A. 1993. Sight-Reading ability of expert pianists in the context of piano accompanying. *Psychomusicology* 12 (2), 182–195.

Lehmann, A. C. & Ericsson, K. A. 1996. Performance without preparation: structure and acquisition of expert sight-reading and accompanying performance. *Psychomusicology*, 15, 1–19.

Lehmann, A. C. 1997. Acquired mental representations in music performance: Anecdotal and preliminary empirical evidence. Teoksessa: H. Jørgensen & A. C. Lehmann. Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice. Oslo: NMHs skriftserie, 141–163.

Lehtonen, K. 1996. Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Mietteitä musiikista ja musiikkiterapiasta. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 17.

Lehtovaara, M. 1994a. Fenomenologinen näkökulma ihmisen tutkimisen metodologiaan. Teoksessa J. Varto (toim.), 3–32.

Lehtovaara, M. 1994b. Subjektiiivinen maailmankuva kasvatustieteellisen tutkimuksen kohteena. Julkaisusarja A: Tutkimusraportti N:o 53. Tampereen yliopisto. Kasvatustieteen laitos.

Lincoln, Y. S. & Guba, E. G. 1985. *Naturalistic inquiry*. Beverly Hills, CA: Sage.

Mainwaring, J. 1933. Kinaesthetic factors in recall of musical experience. *British Journal of Psychology*, XXIII(3), 284–307.

Mainwaring, J. 1941. The meaning of musicianship: A problem in the teaching of music. *British Journal of Educational Psychology*, XI(3), 205–214.

McPherson, G. E. 1993. Factors and abilities influencing the development of visual, aural and creative performance skills in music and their educational implications. Doctoral Dissertation. University of Sydney.

McPherson, G. E. 1994. Factors and abilities influencing sight-reading skill in music. *Journal of Research in Music Education*, 42(3), 217–231.

McPherson, G. E. 1995a. Redefining the teaching of musical performance. *The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning*, vol IV (2), 56–64.

- McPherson, G. E. 1995b. The Assessment of Musical Performance: Development and Validation of Five New Measures. *Psychology of Music* 1995, 23, 142–161.
- Merleau-Ponty, M. 2000/1962. *The phenomenology of perception*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Middleton, J. A. 1967. A study of the effectiveness of the breath impulse technique in the instruction of wind instrument performers. Doctoral dissertation, University of Oklahoma.
- Ketonen O, & Mikkilä, T. 1977. *Pianon soittaminen. Pianopedagoginen opetusmoniste*. Sibelius-Akatemia.
- Mohanty, J. N. 1998. Meaning. Teoksessa L. Embree, E. A. Behnke, D. Carr, J. C. Evans, J. Huertas-Jourda, J. J. Kockelmans, W. R. McKenna, A. Mickunas, J. N. Mohanty, T. M. Seebohm & R. M. Zaner (toim.), 443–446.
- Motte-Haber, de la H. 1982. *Musikalische Hermeneutik und empirische Forschung*. Teoksessa C. Dahlhaus & H. de la Motte-Haber, 180.
- Moustakas, C. 1994. *Phenomenological Research Methods*. London: Sage.
- Münch, D. 1997. Franz Bretano. Teoksessa L. Embree, E. A. Behnke, D. Carr, J. C. Evans, J. Huertas-Jourda, J. J. Kockelmans, W. R. McKenna, A. Mickunas, J. N. Mohanty, T. M. Seebohm & R. M. Zaner (toim.), 71–75.
- Neuhaus, H. 1973. *Pianonsoiton taide*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Nummi, K. 1993. *Pianonsoittajan oppimisprosessi*. Luentokonsepti Ruotsin musiikkikorkeakoulujen opettajille.
- Ortmann, O. 1934. Elements of Chord-Reading in Music Notation. *Journal of Experimental Education*, III(1), 50–57.
- Padilla, A. 1996. Musiikin tila- ja aikakäsitteistä. *Musiikki* 4/1996, 499–520.
- Perttula, J. 1995. *Kokemus psykologisena tutkimuskohteena*. Johdatus fenomenologiseen psykologiaan. Tampere: Suomen fenomenologinen instituutti.

- Polinghorne, D. E. 1989. Phenomenological research methods. Teoksessa: R. S. Valle & S. Halling (eds.), *Existential-phenomenological perspectives in psychology*. New York: Plenum. 41–60.
- Polanyi, I. 1959. *The Study of Man*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Polanyi, I. 1983. *The Tacit Dimension*. Gloucester: Peter Smith.
- Quillam, S. 1994. *Lapsesi sanaton kieli. Alkuteos: Your Child's body language*. Helsinki: Tammi.
- Rauhala, L. 1974. *Psyykinen häiriö ja psykoterapia filosofisen analyysin valossa*. Helsinki: Weiling & Göös.
- Rauhala, L. 1981. *Merkityksen ongelma psykologiassa ja psykiatriassa*. Helsingin yliopisto. Psykologian laitoksen soveltavan psykologian osaston tutkimuksia 8.
- Rauhala, L. 1983. *Ihmiskäsitys ihmistyössä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rauhala, L. 1989. *Ihmisen ykseys ja moninaisuus*. Helsinki: Sairaanhoidtajien koulutussäätiö.
- Rauhala, L. 1990. *Humanistinen psykologia*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Rauhala, L. 1992. *Henkinen ihmisessä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Rauhala, L. 1993. *Filosofinen ihmiskäsitys empiirisen ihmistutkimuksen ja auttavan toiminnan perustana*. *Hoitotiede* 5(3), 98–109.
- Riemann, H. 1874. *Über das musikalische Hören*. Leipzig 1874.
- Riemann, H. 1914/1915. *Ideen zu einer "Lehre von den Tonverstellungen"*. Teoksessa: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 21/22 (1914/1915). s. 1–26.
- Ritter, J. & Gründer, K. 1989. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 7. Basel: Schwabe & Co Ag Verlag.
- Rogoff, B. 1990. *Apprenticeship in thinking. Cognitive development in social context*. New York: Oxford University Press.

- Saar, T. 1999. Musikens dimensioner - en studie av unga musikers lärande. Göteborg studies in educational sciences 133. Göteborg.
- Saariluoma, P. 1990. Taitavan ajattelun psykologia. Helsinki: Otava.
- Salonen, T. & Sarsila, J. 2000. Filosofian sanat ja konseptit. Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- Satulehto, M. 1992. Elämismailma tieteiden perustana. Edmund Husserlin tieteenfilosofia. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol. XXXIII.
- Schleuter, S. L. 1984. A Sound Approach to Teaching Instrumentalists: Application of Content and Learning Sequences. Kent, OH: The Kent State University Press.
- Schleuter, S. & Schleuter, L. 1988. Teaching and Learning Music Performance: What, When and How. Teoksessa: C. Fowler (ed.) The Crane Symposium: Toward and Understanding of the Teaching and Learning of Music Performance. Potsdam College of the State University of New York.
- Schlink, B. 1998. Lukija. Alkuteos: Der Vorleser. Juva: WSOY.
- Schonberg, H. C. 1963. The Great Pianists from Mozart to the Present. New York: Simon and Schuster.
- Schutz, A. 1967. The Phenomenology of the Social World. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Sibelius-Akatemian opinto-opas 1995/1996 A. Helsinki: Hakapaino.
- Sloboda, J. A. 1974. The Eye-Hand Span: an Approach to the Study of Sight-Reading. *Psychology of Music*, 2, 4–10.
- Sloboda, J. A. 1976. Visual Perception of Musical Notation: Registering Pitch Symbols in Memory. *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 28, 1–16.
- Sloboda, J. A. 1977. Phrase Units as Determinants of Visual Processing in Music Reading. *British Journal of Psychology*, 68, 117–124.
- Sloboda, J. A. 1984. Experimental Studies of Music Reading: a Review. *Music Perception*, 2(2), 222–236.

- Sloboda, J. A. 1985. *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon.
- Sloboda, J. A. 1988. *Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Oxford: Clarendon Press.
- Soinne, L. 1984. *Piano soi ja laulaa*. Helsinki: Hellas Edition.
- Soinne, P. & Saarinen, U. 1977. *Analyysikirja pienimuotoisten sävellysten opiskeluun*. Helsinki: Suomen musiikkiopistojen liitto.
- Sternberg, R. 1982. *Handbook of Human Intelligence*. Cambridge: Cambridge University Press. Luku 5: Reasoning, Problem Solving and Intelligence.
- Stubley, E. V. 1992. *Philosophical Foundations*. Teoksessa R. Colwell (toim.), 3–17.
- Stumpf, C. 1883-1890. *Tonpsychologie*. 2. Bde. Leipzig.
- Sudnow, D. 1995. *Ways of the Hand. The Organization of Improvised Conduct*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Swanwick, K. 1990. *Review of Children and the arts*. Milton Keynes: Open University Press. *British Journal of Educational Psychology*, 60, 230–231.
- Swanwick, K. 1988. *Music, Mind and Education*. London: Routledge.
- Swanwick, K. & Tillman, J. 1986. *The sequence of musical development: a study of children's composition*. *British Journal of Music Education*, 3, 305–339.
- Tesch, R. 1990. *Qualitative research: Analysis types and software tools*. Bristol, PA: Falmer.
- Underwood, G. & Townsend, E. & Waters, A. 1995. *Expertise in Reading Musical Notation*. Paper presented in Annual Meeting of the Canadian Society for Brain, Behaviour and Cognitive Science.
- Varto, J. 1996. *Dialogiryhmien toiminta vuosina 1994–1995*. Teoksessa: M. Vilka. *Kohtaaminen taitona. Dialogisuus ihmistutkimuksen lähtökohtana ja menetelmänä*. Lahden ammattikorkeakoulun julkaisuja 1996: 1.

- Varto, J. (toim.) 1994. Kohti elämismaailman ja ihmisen laadullista tutkimista 1&2. Tampere: Suomen fenomenologinen instituutti.
- Varto, J. 1992. Laadullisen tutkimuksen metodologia. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Vuori, M. 1988. Prima vista -soitto visuaalisena ongelmana. Pro gradu -työ. Helsingin yliopisto. Musiikkitieteen laitos.
- Vuori, M. 1990. Prima vista -soitto visuaalisena ongelmana. Lasten nuotinlukutaidon tarkastelua pianonsoiton alkeistasolla. Licensiaattityö. Sibelius-Akatemian julkaisu.
- Vuori, M. 1991. Figural and temporal structures in children's sight-reading performance. *Canadian Music Educator* 1991, Vol 33, 201–206.
- Vygotsky, L. S. 1978. *Mind in society*. Cambridge: Harvard University Press.
- Wahlström, J. 1992. Merkityksen muodostuminen ja muuttuminen perheterapeuttisessa keskustelussa. *Jyväskylä Studies in education, psychology and social research* 94.
- Walker, R. 1992. Auditory-Visual Perception and Musical Behavior. Teoksessa: R. Colwell (ed.) *Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. A Project of the Music Educators National Conference. New York: Shirmer Books, 344–359.
- Valle, R.S. & Halling, S. (eds.), *Existential-phenomenological perspectives in psychology*. New York: Plenum. 41–60.
- Waters, A. & Underwood, G. & Findlay, J. M. 1997. Studying Expertise in Music Reading: Use of Pattern-Matching Paradigm. *Perception & Psychophysics*, 59(4), 477–488.
- Welton, D. 1997. World. Teoksessa L. Embree, E. A. Behnke, D. Carr, J. C. Evans, J. Huertas-Jourda, J. J. Kockelmans, W. R. McKenna, A. Mickunas, J. N. Mohanty, T. M. Seebohm & R. M. Zaner (toim.), 736–743.
- Wertsch, J. V. 1985. *Vygotsky and the social formation of mind*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Wolf, T. 1976. A Cognitive Model of Musical Sight-Reading. *Journal of Psycholinguistic Research*, 5, 143–172.
- Woods, P. 1992. Symbolic Interactionism: Theory and Method. Teoksessa M. D. LeCompte, W. L. Millroy & J. Preissle, 338–404.
- Wright, von G. H. 1999. Tiede ja ymmärrys. Helsinki: Otava.
- Wundt, W. M. 1908. Die Kunst. Teoksessa: *Völkerpsychologie*, Band III. Leipzig.
- Young, L. J. 1971. A study of the eye movements of successful and unsuccessful piano sight-readers while piano sight-reading. Doctoral dissertation. Indiana University.

LIITE I

Nuotteihin tehdyt merkinnät

v= väärä ääni

p= pois jäänyt ääni

T= toistettu ääni

K= korjattu ääni

○ = merkintä koskee useamman äänen ryhmää

♪ ♪ = soittaa puolinuotteina

|||| = soittaa neljäsosina

||||| = soittaa kahdeksasosina

||||| = soittaa kuudestoistaosina

(myös muita nuotteihin tehtyjen merkintöjen kaltaisia soittotapoja)

⏏ = lyhyt paussi

⏏ = pitempi paussi

→ = soitto nopeutuu

← = soitto hidastuu

dolce (alleviivattuna)= soittaa dolce

forte (kirjoitettuna)= soittaa forte

⤴ = muotoilee musiikillisen eleen, esim. fraasin

43 = soittajan tempo kyseisessä tahdissa

LIITE 2

Sormia soittavan laitteen yleiskuvaus

- Suunnitellussa koejärjestelyssä koehenkilö pitää sormiaan kymmenkoskettimellisella sormiolla, jonka tangentit liikkuvat tietokoneohjelman ohjaamina.
- Testaaja asettaa koehenkilön näkyville tietyn nuottikuvan ja käynnistää ko. tehtävää vastaavan ohjelmakoodin
- Koodi joko vastaa tai ei täysin vastaa ko. nuottinäytteen vaatimaa sormien liikettä.
- Koehenkilö ei siis yritä soittaa laitetta, vaan hänen tulee 'kuunnella' sormillaan laitteen liikkeitä.

