

KATARINA NUMMI-KUISMA

# PIANISTIN VIRE

Intersubjektiivinen, systeeminen ja  
psykoanalyttinen näkökulma  
virtuoosietyidin soittamiseen

---

VÄITÖSKIRJA

STUDIA MUSICA 43



SIBELIUS-AKATEMIA





SIBELIUS-AKATEMIA

Akateeminen väitöskirja

Sibelius-Akatemia

DocMus-yksikkö

STUDIA MUSICA 43

Copyright © Katarina Nummi-Kuisma 2010

Visuaalinen suunnittelu ja taitto Johanna Koskimies

Kuva Merita Koskimies: *Juokseva kallo*

ISBN: 978-952-5531-84-8

ISSN: 0788-3757

Verkkójulkaisu:

ISBN: 978-952-5531-89-3

ISSN: 2489-8155

Valopaino

Helsinki 2010



## TIIVISTELMÄ

Katarina Nummi-Kuisma 2010.

Pianistin vire. Intersubjektiivinen, systeeminen ja psykoanalyttinen näkökulma virtuoosietyidin soittamiseen.

Sibelius-Akatemia, DocMus yksikkö.

### Väitöskirja

Väitöskirjassa tarkastellaan ammattipianistin soittamista moniaistisena ja liikkeellisenä kokemuksena. Harjoitettava ja esitettävä sävellys on Alexander Skrjabinin dis-mollietydi op. 8. Kysymyksessä on aineistolähtöinen tapaustutkimus, jossa sovellettu haastattelu-menetelmä perustuu tutkijan kehittämään aistihaastatteluun. Tutkijan kokeneisuus pianistina on keskeistä tiedon hankinnassa. Pianistin ja tutkijan välille oli mahdollista luoda intersubjektiivisesti jaettu kokemuksellinen tila, jossa nousi reflektiivis-verbaaliseksi myös aiemmin sanallistamatta jäänyttä tietoa pianistin aistimisen tavoista soittotilanteissa. Mielikuvia sanallistamalla voitiin rikastaa ja kiteyttää käsitteellistä ajattelua soittamisen prosessista.

Kaksivaiheisessa analyysiosassa fokukseen nostettiin etyidin keskeytyksettömään soittamiseen liittyvä kehollis-mielellinen vire, joka poikkesi fragmentaariseen harjoitteluun liittyvästä aistikokemuksesta. Tässä myös esittämisen liittyvässä vireessä soittajan aistimisen tapa on aistimodaliteetteihin sitoutumatonta eli amodaalista ja siitä puhutaan liikkeellisin käsittein. Nämä vitaalimuodot ovat lähtökohtaisesti ei-tietoisia ja vaikuttavat rinnakkain verbaalisen ajattelun kanssa. Myös aistihaastattelumenetelmää analysoidaan intersubjektiivisuuden ja tämänhetkisyyden käsitteiden avulla, jotka linkittyvät systeemiälyn ajatukseen. Semioottisen – vietillisen ja kehollisen – mielekkyyden nähdään rikkovan sekä kielen että soiton symbolisen, vakiintuneiden merkitysten tason ja saattavan subjektin jatkuvaan

muutoksen prosessiin. Soittaminen nähdään näin perustavalla tavalla luovana toimintana ja vire antaa vivahteikkaan kuvan pianistin tavasta olla älykkäästi, toimivalla tavalla soittamisen systeemissä. Tutkimus tukee ajatusta, että soittajan toimiminen esiintymistilanteissa on ymmärrettävissä hänen luomiensa mielikuvakonstellatioiden avulla.

Tutkimuksen pohdintaosa avaa näköaloja siihen, kuinka moniaistisia mielikuvakonstellatioita ja luovaa prosessia voidaan lähestyä pedagogisesti.

**Avainsanat:** pianisti, soittaminen, vire, luova prosessi, vitaalimuoto, aistahaastattelu, intersubjektiivisuus, systeemiäly, psykoanalyysi

## **ABSTRACT**

Katarina Nummi-Kuisma 2010. The attunement of a pianist in performance. Intersubjective, systemic and psychoanalytical view on playing a virtuoso etude.

Sibelius Academy, DocMus Unit.

### Doctoral dissertation

In the dissertation a professional pianist's practicing process of the Etude in D# Minor opus 8 by Alexander Scriabin is studied from a point of view of musicianship, virtuosity and creativity. The research maps out a pianist's mental images about playing and performing, verbalizing them and bringing them into intersubjectivity.

In the focus is the pianist's experience of playing as a bodily, multisensory event, one aim being to seek ways to make previously implicit knowledge reflective-verbal. This is done by applying a sensory interview method. The focal point of the analysis is the psycho physiological attunement in situations where the whole etude is played without interruptions and that is essentially different from the psycho physiological state of fragmentary practicing. The researcher asks what this attunement is like and how it can be understood in the light of the crystallizing mental images and verbal accounts created in the interview situations by the pianist. The research brings essential information to the field of studying performance from an experiential standpoint.

Both the playing and the interview situations are approached and analyzed as intersubjective systems. Thus the attunement elaborates a way to function in creative processes in a systems intelligent manner. The sonorous work is seen as an aesthetic process, emerging in the situation of playing. The data is analyzed applying Daniel N. Sterns concepts of intersubjectivity, vitality forms and the present

moment, as well as Julia Kristeva's notion of the artist's subjectivity being constantly in process. Intersubjectivity is seen as an innate capacity, continuing to exist through life as means of deep communication and understanding. Implicit ways of experiencing are seen to be ever present in an adult's life and manifest especially in abstract, artistic processes and when verbal reflection is too slow.

**Keywords:** Pianist, attunement, intersubjectivity, vitality forms, systems intelligence, psychoanalysis

## ALKUSANAT

Näin jälkikäteen tarkasteltuna tutkimusprosessini näyttää nojanneen onnenkantamoisiin: olen ikään kuin sattuman oikusta tarttunut muutamaankin lähteeseen, jotka ovat ratkaisevasti vaikuttaneet tutkimuksen suuntaan. Toisaalta olen kuitenkin taipuvainen ajattelemaan, että implisiittinen puoleni on ohjannut prosessia, niin että jollakin tasolla minulla on ikään kuin ollut ”haku päällä” ja olen osannut hankkiutua olennaisten lähteiden äärelle.

Erityisen suuri onni on ollut juuri tälle tutkimukselle ja minulle sopivan ohjaajan saaminen. Professori Kari Kurkela on pianisti, joka hallitsee perusteellisesti psykoanalyttisen ajattelun. Olen saanut laadukasta substanssiohjausta, jonka puutetta useimmat jatko-opiskelijat eri yliopistoissa valittavat. Kari on sinnikkäästi haastanut minut täsmentämään käyttämiäni käsitteitä ja kertomaan vaikeatkin yksityiskohdat omin sanoin. Tämä on ollut minulle todella arvokasta. Työskentelyssä vallinnut kunnioittava ja inspiroitunut ilmapiiri ei ole sekään mikään itsestänselvyyks. Kaikesta tästä olen Karille äärettömän kiitollinen!

Sibelius-Akatemian DocMus-yksikkö on tuntunut juuri oikealta paikalta tutkia muusikon työtä. Olen ollut onnekas, kun olen voinut juurtua yksikköön toimimalla neljä vuotta sen assistenttina. Olen kiitollinen yksikön johtajille Annikka Konttori-Gustafssonille ja Marcus Castrenille mahdollisuudesta paneutua ensisijaisesti tutkimustyöhöni. Työyhteisö on ollut arvostava ja stimuloiva. Olen myös voinut osallistua yksikön tuella moniin kansainvälisiin konferensseihin, mikä on olennaisella tavalla laajentanut horisonttiani ja auttanut täsmentämään tutkimustani.

Ilman pianisti-pedagogi Kristiina Junttua juuri tätä tutkimusta ei olisi olemassa. Kristiina antautui energisesti harjoitteluprosessiin sekä oli motivoitunut ja kykeni tarkastelemaan sitä yksityiskohtaisesti. Hän jaksoi luoda mielikuvia haastattelutilanteesta toiseen ja sanallistaa

niitä elämyksellisesti, monipuolisesti ja antoisasti. Kristiina on suostunut olemaan tutkimuksessa omalla nimellään, mikä on tutkimuksen kannalta mittaamattoman arvokasta. Hänen kanssaan saatoimme jakaa musiikkiin, tutkimustyöhön ja opettamiseen liittyviä ongelmia ja ilonaiheita. En ollut työni kanssa yksin. En tiedä, miten voisin kyllin kiittää Sinua, Krisse! Rohkeutesi on mykistävää ja läsnäolosi elämässäni suuri lahja ja inspiraation lähde.

Valovoimainen, innovatiivinen serkkuni, TeT Ilari Nummi näki alusta alkaen mahdollisuuden käyttää videokuvaa tutkimusmateriaalina ja liittää sitä osaksi lopullista julkaisua. Saatoin kuvausvaiheessa keskittyä haastattelemiseen ilman huolta tutkimusvälineistä. DVD on Ilarin käsialaa. Ilarin kanssa saatoin jakaa tutkimusprosessiin liittyviä ajatuksia: hän uskoo innostuksen voimaan ja valoi sitä minuunkin, jos prosessini uhkasi pysähtyä. Itse tohtorintutkinnon suorittaneena hänellä oli elämyksellinen näkymä tutkimustyöhön. Kiitos kaikesta, Ilari!

Työni esitarkastajia FL, koulutuspsykoanalyttikko Pirkko Siltalaa, FT, professori Esa Saarista ja FT Airi Hirvosta, haluan erityisen lämpimästi kiittää rikastavista, anteliaista kommentteista, jotka auttoivat minua olennaisesti täsmentämään ajatuksiani. Pirkko Siltalan ja Esa Saarisen lausunnoissa koin lisäksi tulleeti ymmärretyksi perustavalla ja merkityksellisellä tavalla, jota en osannut odottaa, joka pysähdytti ja oli valtava lahja!

Olen saanut olla mukana Esittävän taiteen tutkijakoulun EST:in statusjäsenenä. Se on tuonut kontaktipintaa näyttelijöiden ja tanssijoiden työhön ja tutkimuksiin, jota ilman työni olisi jäänyt ohuemmaksi. Monien tutkijakoululaisten, erityisesti tanssitaiteen tohtori Kirsi Heimosen kanssa käydyt keskustelut ovat olleet stimuloivia ja näkymiä avaavia: kiitos niistä! Olen tutkijakoulun kautta saanut ohjausta professori Anne Sivuoja-Gunaratnamilta. Annen tapaaminen on kerta toisensa jälkeen potkaissut kirjoittamiseni liikkeeseen. Olen oppinut prosessikirjoittamista, josta on muodostunut minulle keskeinen työväline. Kaikesta tästä kiitos Annelle!

EST:lle lisäksi kiitos taloudellisesta tuesta. Kiitän myös Innovaatio-keskusta saamastani avusta.

Ilman osaavaa ja kekseliästä sisartani Johanna Koskimiestä olisin juutunut turhauttavaan taisteluun tietokoneohjelman kanssa! Johannaa kiitän sydämestäni tämän kirjan lopulliseen ulkoasuun liittyvistä oivalluksista ja työstä, litterointiavusta ja järkkymättömästä sisarellisesta tuesta. Maisa Varilaa kiitän kieliasun työstämisestä kanssani – suomenkielen rikkaus ja vaativuus nousivat eteeni merkityksellisinä ja kiinnostavina! Virpi Mustilan keskustelu- ja lukuapu ovat jatkuvasti avanneet uusia näkymiä. Suurenmoisten assistenttieni Tiina ja Salla Karakorven kanssa olen saanut jakaa opetustani ja siihen liittyviä huolia. Oli inspiroivaa saada työskennellä rinnallanne! Kiitän myös Espoon musiikkiopistoa minulle myönnetystä työvapaasta. Juha Puhakkaa haluan kiittää anteliaasta tietokonetuesta.

Suurin kiitos kuuluu miehelleni Ilkalle. Järjestyksen ystävänä hän on joutunut venymään äärimmilleen kirja- ja paperipinojen levittäytyessä ympäri asuntoamme ja keittiön muuttuessa yhä uudestaan arkistoluolaksi. Ilkka on auliisti lukenut tekstiäni, ja hänen kehittynyt suomenkielen tajunsa on ollut suuri apu tekstin selkiyttämisessä. Hänen lääkärintaitojaan on tarvittu, kun päänsäryt – tämän työn konkreettiset synnytystuskat – ovat yllättäneet. Kiitos, Ilkka, kun jaksoit ja että sain koko ajan tuntea, että haluat minulle hyvää!

Omistan väitöskirjani rakkaalle miehelleni Ilkka Kuismalle ja rakkaalle sedälleni Lassi Nummelle. Lassin suurenmoisessa lyriikassa oivalsin, miten toisen henkilön erittäin henkilökohtainen, hetkeen ankkuroidunut kokemus voi avata tien omaan kokemukseeni ja sytyttää voimallisesti sen, mikä maailmassa – ja tutkimuksessanikin – ehkä on tärkeintä: yhteyden!

Merihaassa 29.8.2010

Kata

# SISÄLLYS

<b>TIIVISTELMÄ</b> .....	<b>1</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>3</b>
<b>ALKUSANAT</b> .....	<b>5</b>
<b>SISÄLLYS</b> .....	<b>8</b>
<b>Prologi</b> .....	<b>12</b>
<b>1. Johdanto</b> .....	<b>15</b>
1.1 Implisiittisen tiedon tavoittaminen haastattelemalla .....	15
1.2 Tutkimusaineisto .....	17
1.3 Tutkimuskysymys .....	18
1.3.1 Tutkimusasetelma .....	18
1.3.2 Vireen nostaminen lopulliseksi tutkimuskysymykseksi .....	18
1.4 Tutkimuskentän tarkastelua: muusikon työtä koskevista tutkimuksista .....	20
1.4.1 Harjoitteluprosessien kuvausta .....	21
1.4.2 Kehollista soiton kuvausta .....	23
1.4.3 Automaation tilalla representaatio .....	25
1.4.4 Soittaminen kenttänä .....	27
1.4.5 Sävellyks avoimena käsikirjoituksena: <i>être-temps</i> .....	30
1.5 Avoimia kysymyksiä .....	31
1.6 Tutkimuskentän laajentaminen kokemuksellisuuteen, vuorovaikutuksellisuuteen ja systeemisyteen .....	33
1.6.1 Kokemuksen tutkimisen haasteita: ainutkertaisen kokemuksen tutkiminen .....	35
1.6.2 Vuorovaikutuksellinen tutkiminen .....	36
1.6.3 Soittaminen dynaamisena systeeminä .....	39
1.6.4 Varhaisen vuorovaikutuksen tutkimus ja intersubjektiivisesti jaettu tila .....	39
1.6.5 Psykoanalyttisen tutkimuksen tuoma lisä aistikokemuksen tarkasteluun .....	41
1.6.6 Liikkuvan kokemuksen ja kontemplatiivisen kehon tutkimus .....	42
1.7 Tutkimuksen rakenne .....	43
<b>2 Aineiston hankinnan ja analyysin kuvaus</b> .....	<b>47</b>
2.1 Pianisti .....	47
2.2 Skrjabinin etydin valikoituminen harjoitettavaksi sävellykseksi .....	49
2.3 Harjoitteluprosessi .....	51
2.3.1 Harjoitteluprosessin rakenne ja järjestelyt .....	51
2.3.2 Harjoitteluolosuhteet .....	52
2.3.3 Keskeytyksettömien läpimenojen taltiointi .....	53
2.4 Haastattelujen järjestelyt .....	53
2.4.1 Haastattelujen rakenne, määrä, kestot ja tiheys .....	53
2.4.2 Haastattelupaikka .....	54

## SISÄLLYS

2.4.3	Haastattelujen taltiointi .....	55
2.5	Esitykset .....	56
2.6	Kuvattavana oleminen .....	57
2.6.1	Haastattelijan läsnäolo .....	57
2.6.2	Kuvaajan läsnäolo .....	58
2.6.3	Haastattelemisen vaikutus harjoitteluprosessiin .....	59
2.7	Tutkimusaineiston käsittely .....	60
<b>3</b>	<b>Pianistin keho mielen vireen ja aistahaastattelun teoretisointia .....</b>	<b>67</b>
3.1	Tutkimuksen kaksi musiikillista tasoa .....	67
3.2	Intersubjektiiivisuus .....	70
3.2.1	Intersubjektiiivisuuden dynaaminen systeemi ja systeemiäly .....	70
3.2.2	Soittaminen taidon systeeminä .....	71
3.2.3	Implisiittinen tietäminen .....	72
3.2.4	Sternin implisiittinen ja Kristevan semioottinen .....	74
3.2.5	Muusikon semioottinen .....	77
3.2.6	Aistahaastattelun semioottinen .....	80
3.2.7	Subjekteista .....	81
3.2.8	Musiikilliset käsikirjoitukset .....	84
3.2.9	Peilisolut .....	86
3.2.10	Kehollinen eläytyminen .....	88
3.2.11	Suuntautuva tämänhetkisyys, läsnäolo ja kohtaaminen .....	90
3.2.12	Suuntautuva tämänhetkisyys muistamisen kontekstina .....	92
3.2.13	Intersubjektiiivisuus motivaatiosysteeminä ja subjektiivisen kokemisen tavan vahvistajana .....	95
3.2.14	Sumea intentionaalisuus ja löyhä kuljeskelu .....	96
3.2.15	Soittamisen intersubjektiiivisuus .....	97
3.2.16	Vireen käsite ja vireen intersubjektiiivinen systeemi .....	99
3.3	Intersubjektiiivisuuden ehtoista: kielen ja kehon välinen yhteys .....	101
3.3.1	Eleet ja ilmeet sekä primaarimetafora .....	101
3.3.2	Metaforat .....	103
3.3.3	Sanallistamisen ajallisuus .....	105
3.3.4	Sanallistamisen tunne .....	106
3.3.5	Muistojen fragmentit ja ajallisuus .....	107
3.3.6	Mielikuvat .....	108
3.4	Laajakaistainen kokeminen ja vuorovaikutus .....	111
3.4.1	Soittajan laajakaistainen kokemus .....	111
3.4.2	Haastattelun laajakaistaisuus .....	113
3.4.3	Merkitysten avoimuus ja niiden siirtymisen mahdollisuus soittajan vireessä ja aistahaastatteluissa .....	115
3.4.4	Amodaaliset aistimukset ja mielikuvat .....	117

3.4.5	Dynaamiset vitaalimuodot.....	120
3.4.6	Liigkkeellinen hahmottaminen ja improvisatorisuus .....	123
3.4.7	Imitaatiosta ja automaatiosta.....	127
3.5	Laajakaistainen vuorovaikutus ja soittamisen systeemi .....	131
3.5.1	Soiva sävellys objektina .....	131
3.5.2	Soiva sävellys ja soittajasubjekti dynaamisena systeeminä .....	132
3.5.3	Kokonaisuuden illuusio, potentiaalinen tila ja soittajan nautinto.....	134
3.6	Prosessinalainen soittajasubjekti .....	136
3.6.1	Teettinen .....	136
3.6.2	Soittajan teettinen .....	137
3.6.3	Haastattelun teettinen.....	142
3.6.4	Abjekti 143	
3.7	Vireessä aistiminen .....	145
3.7.1	Fokusoimaton aistiminen.....	145
3.7.2	Soittajan kontemplatiivinen keho .....	150
3.7.3	Miksi ei flow? .....	151
3.8	Yhteenvetoa .....	153
<b>4</b>	<b>Pianistin aistikokemuksen tutkiminen haastatteleamalla .....</b>	<b>159</b>
4.1	Aistahaastattelusta .....	159
4.2	Haastattelupuheen amodaalisuutta, semioottisen esiin nousemisen tapoja ja liikkeellisiä ilmaisuja.....	163
4.3	Semioottisia siirtymiä kielessä .....	166
4.4	Tie läsnäolevaksi tarkentavien kysymysten avulla .....	170
4.5	Staattisten ilmaisujen purkaminen liikkeellisyyteen .....	174
4.6	Intersubjektiivisesti jaetun tilan laajentaminen .....	175
4.7	Hypoteettinen aika: potentiaalinen tila ja löyhä kuljeskelu .....	180
<b>5</b>	<b>Vire .....</b>	<b>185</b>
5.1	Sävellyksen ja soittajan esteettinen prosessi .....	186
5.2	Luottamuksen hyppy.....	188
5.3	Soittajasubjekti soittamisen suuntautuvassa tämänhetkisydessä .....	191
5.4	Vire asennoitumisen tapana .....	195
5.4.1	Luottamiseen antautuminen .....	195
5.4.2	Arkikokemuksesta poikkeava tietoisuus .....	197
5.4.3	Laadullisia hyppäyksiä soittamisen systeemissä .....	198
5.4.4	Irti imitaatiosta .....	200
5.4.5	Hiljalleen avautuvassa kokonaisuudessa .....	201
5.4.6	Salliminen ja läpieläminen .....	205
5.4.7	Soittajan kapina ja halun keveys.....	206
5.4.8	Miten soittaminen tuntuu?.....	212
5.4.9	”Sen täytyy olla vedetty oman itsen läpi ... ” .....	215

## SISÄLLYS

5.4.10	Leikinomainen potentiaalisuus .....	217
5.4.11	Uhkan houkutus.....	220
5.5	Vireessä aistiminen .....	221
5.5.1	Liikkeellinen puhe ja aistimusten liukuminen .....	221
5.5.2	Sisäinen tunto ja kehon kuunteleminen .....	226
5.5.3	Sulautuminen.....	227
5.5.4	Huomion laajentaminen .....	232
5.5.5	Sisäisen puheen loitontuminen .....	235
5.5.6	Laaja huomiokenttä ja liikkeen päättymättömyys .....	239
5.6	Innoittunut odotus.....	240
5.7	Ajan ja soinnin suuntia ja muotoja mielikuvien tiloissa .....	243
5.8	Uneksuminen .....	248
5.9	Skrjabinin etydi ja vire.....	252
<b>6</b>	<b>Pohdinta .....</b>	<b>259</b>
6.1	Kokemukset aistihaastattelusta tutkimustapana .....	259
6.1.1	Haastattelemisen pohdintaa.....	259
6.1.2	Aistihaastatteluissa esiin noussut tieto.....	260
6.2	Vireen aistisuus ja ajallisuus.....	263
6.3	Tutkimuksen merkitys.....	266
6.3.1	Tutkimuksen läpinäkyvyys ja mahdollisuus tehdä yleisempiä päätelmiä .....	266
6.3.2	Näkymiä mahdollisiin jatkotutkimuksiin .....	267
6.4	Vastauksia aikaisemmissa tutkimuksissa avoimiksi jääneisiin kysymyksiin sekä tutkimuksen esiin nostamia pedagogisia päätelmiä .....	270
6.4.1	Mentaalirepresentaatioista: halutun esityksen mielikuvakonstellaatio työvälineenä .....	270
6.4.2	Oppimaan oppiminen .....	272
6.4.3	Automaatiosta mielikuvakonstellaatioon .....	275
6.4.4	Kokonaisuuden soittaminen ja suuntautuneisuus .....	277
6.4.5	Monipuoliset mentaalirepresentaatiot: fragmentaarinen harjoittelu löyhästi kuljeskellen.....	283
6.4.6	Läsnäolo .....	285
6.4.7	Opettajana oppimisen intersubjektiivisesti jaetussa tilassa .....	287
	<b>Epilogi .....</b>	<b>289</b>
	<b>LÄHTEET.....</b>	<b>291</b>

## Prologi

### *Takana suoraan edessä*

*Sanat  
häilyvä verho  
hämää  
vie katseen sivuun  
siitä mikä on takana  
niiden takana  
sen takana  
suoraan edessä.*

(Lassi Nummi 2003)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Runon liittämiseen työhön on kirjailijan lupa. Runo on julkaistu kokoelmassa *Olemassa toisillemme* (Otava 2003).

**1**

# **JOHDANTO**

---

Johdanto

## 1. Johdanto

### 1.1 Implisiittisen tiedon tavoittaminen haastattelemalla

Lähtiessäni hahmottelemaan väitöstutkimustani, minua askarrutti, mikä ohjaa pianistin toimintaa silloin, kun soittaminen on niin nopeaa ja intensiivistä, ettei tietoiselle reflektiolle ole aikaa. Halusin lähestyä kysymystä kokemuksellisesti. Miten siis voisin tavoitella kokemusta ja kirjoittaa siitä? Näkemykseni valossa kokemuksen tapaan liittyvät kysymykset eivät olisi olleet lainkaan avattavissa observoimalla pianistin toimintaa kolmannen persoonan näkökulmasta. Olin tehnyt tutkimuksen suunnitteluvaiheessa vuonna 2005 kaksi koetutkimusta, joista ensimmäisessä sovelsin samaa haastattelumenetelmää kuin tässäkin tutkimuksessa. Toisessa harjoittelin itse ja pohdin itse-reflektiivisesti harjoittelun etenemistä. Itse-reflektiivinen, oman soittamisen tutkiminen ensimmäisen persoonan näkökulmasta, tuntui tekemieni koetutkimusten valossa rajoittuneelta vaihtoehdolta. Yksin refleктоimalla on mahdollista tavoittaa kyllä jo reflektion piirissä ollutta, tietoista informaatiota, mutta hiljainen tieto jää helposti tavoittamatta. Tämän osoittavat esimerkiksi sellaiset muusikon työtä koskevat tutkimukset, joissa soittaja refleктоi sanallisesti toimintaansa sen kuluessa (ks. Miklaszewski 1989; Chaffin et al. 2002; 1.4.1). Millä tavoin olisi mahdollista lähestyä sellaista soittamisen ulottuvuutta, joka ei välttämättä kaikilta osin lähtökohtaisesti olisi tietoista ja refleктоitua? Koska hahmotan soittamisen moniaistisena, minulle oli luontevaa lähestyä sitä pianistin aistimisen tapoja kartoittamalla. Kokemukseni mukaan näin olisi mahdollista tavoittaa myös aiemmin sanallistamatonta, eittietoista, reflektion ulkopuolelle jäänyttä kokemukseen liittyvää informaatiota. Haastattelussa, jossa olisi mukana haastattelijan mukanaan tuoma toisen persoonan näkökulma, olisi mahdollista luoda riittävän intensiivinen vuorovaikutus, jossa pianisti voisi sanallistaa kokemistaan ja löytää vuorovaikutuksen ansiosta myös sellaisia aistimisen tapaan liittyviä näkökulmia, joiden avulla

soittaminen hahmottuisi monipuolisesti ja aikaisemmin sanallistamattomia tietoja paljastuisi. (ks. Rynänen 2003, 1; Varela & Shear 1999.)

Ainutkertainen tapaustutkimus, yhden pianistin harjoitteluprosessin yksityiskohtainen tarkasteleminen, tarjosi tilaisuuden hahmottaa huomattavasti laajempiin yhteyksiin kuin pelkästään soittamisen tilanteisiin liittyviä inhimillisen toiminnan piirteitä: luovuutta ja systeemisyttä. Soittaminen ankarana, täsmällistä ajallista hallintaa ja hienomotorista tarkkuutta vaativana toimintana näyttäytyi tällaiseen tarkasteluun erityisen hyvin sopivana kohteena.

Olen koulutukseltani pianisti ja toiminut pianopedagogina ja pedagogisena kouluttajana yli 30 vuoden ajan. Viimeisten 15 vuoden ajan olen toiminut myös taiteilijoiden mentaalivalmennuksen parissa. Soitonopettajan ammattia harjoittaessani huomasin pian, että oppilaiden tavat oppia, oppimistyylit (ks. Hallam 1997b, 96), poikkesivat paljonkin toisistaan. Pidin hedelmättömänä ajatusta, että opettajana pyrkisin siirtämään omaa, itselleni ominaista oppimisen tapaa toisille. Tämä johti siihen, että aloin aktiivisesti etsiä tapoja tunnistaa ja ymmärtää erilaisia oppimistyyliä. NLP:n (Neuro-Linguistic Programming, ks. lähemmin Dilts 1998; Toivonen & Kauppi 1994, Mäkirtala 2008, 58–60) kautta tutustuin mallittamiseen (*modeling*, Dilts 1998) kutsuttuun menetelmään. Kysymys on haastattelutavasta, jonka avulla totesin olevan mahdollista tavoittaa vivahteikasta tietoa haastateltavan yksilöllisestä tavasta päästä taitamisen tai toiminnan edellyttämään kehomielen tilaan. Olen kehittänyt haastattelutapaa edelleen soiton opettamiseen, mentaalivalmennukseen ja muusikon työn tutkimiseen sopivaksi. Esittämällä opetuksen lomassa soittamista ja oppimista koskevia olennaisia kysymyksiä on mahdollista nostaa esiin oppilaiden yksilöllisiä oppimisen tapoja ja ainutkertaisia musiikillisia tavoitteita. On mahdollista hahmottaa kehomielen tiloja, jotka ovat sidoksissa soittajan subjektiiviseen kokemisen tapaan sekä avaavat näkymän myös soittamiseen liittyviin asennoitumisen tapoihin ja käsitteelliseen ajatteluun. Päätin käyttää sovellustani, jota kutsun *aistahaastat-*

*teluksi*, työvälineenä tässä tutkimuksellisessa yhteydessä avatakseni pianistin harjoitusprosessia yksilöllisistä, tiettyyn aikaan ja paikkaan sidotuista lähtökohdista.

## 1.2 Tutkimusaineisto

Tässä tapaustutkimuksessa tarkastelen pianotaiteilija Kristiina Juntun harjoittelemista prosessina. Harjoitettava sävellys on *Alexander Skrjabinin dis-mollietydi op. 8*. Tutkimusaineistona on

- tutkimusta edeltävä alkuhaastattelu
- seitsemän haastattelua, joissa luotiin yleiskatsaus edeltäneeseen harjoittelujaksoon, tarkasteltiin yksityiskohtaisesti edeltävää harjoittelusessiota ja käsiteltiin etydin esittämiseen liittyviä aistimielikuvia
- videotallenteita etydin keskeytyksettömistä läpisoitoista harjoitustilanteissa
- neljä videoitua esityskertaa, kuusi esitystä
- prosessin päättävä loppuhaastattelu
- tilaisuus, jossa katselimme ja kommentoimme videotallenteita esityksistä ja harjoitustilanteista.

Kaikki haastattelutilanteet ja videoiden katsomistilanne on videoitu.

Varsinainen harjoittelujakso oli helmi-maaliskuussa 2006 ja se kesti seitsemän viikkoa. Haastattelut toteutettiin noin viikon välein tuon seitsemän viikon aikana. Pianisti palasi etydin ääreen talvella 2007–2008, johon ajoittui kaksi esityskertaa, loppuhaastattelu ja videotallenteiden katselutilaisuus.

Olen tietoisesti tavoitellut asetelmaa, jossa aineisto on voinut paljastaa mahdollisimman runsaasti pianistin työskentelyssä esiintyviä ilmiöitä. Aineiston analyysissä käytetyt teoriat ovat valikoituneet sillä perusteella, millaista tietoa haastattelut tuottivat ja millaisilla välineillä tätä aineistoa on näkemykseni mukaan ollut mahdollista saattaa riittävän rikkaasti ymmärrettävään muotoon. Näin teoriat

ovat tulkintaresurssi, jonka avulla abduktiivisesti päädyn johtopäätöksiin.

## 1.3 Tutkimuskysymys

### 1.3.1 Tutkimusasetelma

Tutkimusta suunnitellessani halusin siis selvittää, millainen virtuoositeoksen harjoitteluprosessi olisi pianistin aistikokemusten läpi katsottuna. Aistikokemuksella viitataan tässä soittamiseen moniaistisena, etenkin kuulo-, tunto- ja näköaistia koskettavana sekä niihin liittyviä mielikuvia tuottavana tapahtumisena. Tutkimuksen tarkoituksena oli antaa kuvaa siitä, miten pianistin harjoitteluun liittyvät aistikokemukset ilmenisivät hänen mielikuvissaan, miten kokemus mahdollisesti muuttuisi harjoitteluprosessin kuluessa ja miten tätä mahdollista muutosta voisi ymmärtää. Lisäksi halusin haastatteluissa hahmottaa esittämistä koskevaa intentiota, jolla tarkoitan pianistin halua soittaa etydi esitystilanteessa tietyllä tavalla. Miten se mahdollisesti muuttuisi harjoitteluprosessin edetessä, pianistin kartuttaessa kokemukseen harjoitettavasta sävellyksestä?

### 1.3.2 Vireen nostaminen lopulliseksi tutkimuskysymykseksi

Tutkimusaineistosta – sekä haastatteluista että pianistin harjoitus-tilanteisiin liitetystä etydin keskeytyksettömän soittamisen videonauhoituksista – hahmottui alusta alkaen erityinen teoksen keskeytyksettömään soittamiseen liittyvä ja fragmentaarista harjoittelemisesta poikkeava kehomielen tila, jota kutsun vireeksi. Tätä *keskeytyksettömän soittamisen virettä* tarkoitan, kun puhun vireestä tämän tutkimuksen yhteydessä. Kehomiehellä tarkoitan sellaista kokemukseen liittyvää elementtiä tai tasoa, jossa kehollisen ja mielellisen rajaa on vaikeaa ja epätarkoituksenmukaista eritellä (ks. Mäkirintala 2008, 49).

Vire kertoo mielestäni olennaisia, toistaiseksi tutkimuksellisesti vain vähän tavoitettuja piirteitä taiteellisesta työskentelystä. Vire hahmotuu tutkimuksessani pianistin puheesta, joka koskee soittamista kokemuksena. *Olen nostanut vireen tutkimuskohteekseni ja kysyn,*

*millaisena tämä pianistin vire hahmottuu haastattelutilanteissa syntyvien mielikuvien valossa, miten sen kuva kirkastuu harjoitus- ja haastatteluprosessien kuluessa ja miten sitä voi ymmärtää.*

Vire näyttäytyy tutkimuksessani sellaisena kehomielen tilana, jossa pianistin haluama soittamisen tapa on mahdollista, sekä harjoittelussa että esitystilanteissa. Sen sijaan, että pianistin kokemus vireestä olisi prosessin aikana siis muuttunut toisenlaiseksi, se kirkastui kokemuksen, mielikuvien ja sanallisen reflektion tasoilla. Se myös tuntui omalla tavallaan vastaavan kysymykseen, mikä ohjaa pianistin toimintaa silloin, kuin se tietoisesti refleктоimalla on mahdotonta. Pianistin harjoittelumenetelmien ja -määrien kartoittamisen sijaan keskityn tutkimuksessani soittamistapahtumaa ohjaavan vireen tarkastelemiseen valitsemani teoreettisen käsitteistön valossa. En käsittele virettä vertaamalla sitä kokonaisuuden soittamisen vastakohtaan, soittajan oppimisprosessissa erittäin olennaiseen fragmentaariseen harjoitteluun, jossa siis soittamisen keskeyttäminen ja lyhyempien fragmenttien toistaminen sekä hiominen on keskeistä. Jotta vertaileminen olisi ollut mahdollista, minun olisi täytynyt olla alun perin tietoinen vireestä ja rakentaa tutkimusasetelma toisin. Nyt vire piirtyy esiin pianistin kokemuksellisesta puheesta ja kuva fragmentaarisen harjoittelemisen laadusta suhteessa vireeseen näyttäytyy siltä osin, kun pianisti nostaa sitä esiin.

Vireen lisäksi analysoin tiedon tuottamisen tapaa, aistahaastattelua. Nostan esiin kokemuksen sanallistamiseen liittyviä kysymyksiä erityisesti kehon ja kielen välisen yhteyden näkökulmasta. *Näen haastattelutilanteissa piirtyvän esiin työni toisen musiikillisen tason, jossa ilmenee varhaisen kokemuksen tutkimuksen piirissä hahmoteltu intensiivisten inhimillisten vuorovaikutustilanteiden keskeisesti musiikillinen olemus* (Malloch & Trevarthen 2009). Kokemuksen sanalliseen välittämiseen liittyvien kysymysten kautta aukeaa mahdollisuus tarkastella erityisellä tavalla myös musiikillisen kokemuksen välittymisen tapoja.

## 1.4 Tutkimuskentän tarkastelua: muusikon työtä koskevista tutkimuksista

Tuon tässä esiin aiemmasta tutkimuksesta yhtäältä muutamia tutkimustapoja, jotka valottavat kontrastoivasti tutkimusmenetelmäni valintaa. Toisaalta erittelen joitakin näkökulmaani tukevia tutkimuksia. Jälkimmäisistä nousee myös avoimia kysymyksiä, joihin koen voivani osaltani vastata tässä tutkimuksessa.

Soittamisen ja musiikin esittämisen tutkimuksessa on noussut esiin 2000-luvulla soittajan kokemuksen ja kehollisuuden sekä musiikillisen toiminnan sosiaalisen luonteen huomioon ottavia kannanottoja (ks. Cook 2001; Clarke 2005; Clarke et al. 2005; Le Guin 2006). Esiintymisen erityisproblematiikkaa käsittelevää pedagogista kirjallisuutta on julkaistu paljon (ks. Rink 2002; Williamon 2004; Hallam 2006; Jörgensen & Lehmann 1997; Immonen 2007 ja Mäkirintala 2008). Laaja esittämiseen liittyvien muusikkoututkimusten kartoitus löytyy Alf Gabrielssonin (2003, 221–272) kokoavasta artikkelista. Aiempi tutkimuksellinen painopiste on suurelta osin ollut harjoittelemisen psykologiassa, jossa on hahmotettu runsaasti vertailevia ja kvantitatiivisia menetelmiä käyttämällä esimerkiksi eri-ikäisten soittajien oppimiseen liittyviä kysymyksiä (ks. Jörgensen & Lehmann 1997). Joitakin tapaustutkimuksiakin mahtuu joukkoon (Miklaszewski 1989; Chaffin et al. 2002; 2006 ja 2007a,b). Oppimista on niissä hahmotettu lähes yksinomaan motorisen automaation ja tiedollisen, formaalin muotoopin hallinnan välityksellä. Kokemuksellista tietoa soittamisesta ei näissä tutkimuksissa ole tavoiteltu. Myös muistiin keskittyvissä tutkimuksissa kokemuksellisuus on marginaalista (ks. Chaffin et al. 2002 ja Chaffin 2007a,b).

Toisena tutkimustyyppinä valotan hieman kahta voimakkaasti kehollisesta kokemuksesta nousevaa ja kehontietoisuuden (ks. Klemola 2004, 77–81) huomioivaa tutkimusta. Niissä kehollisuus nousee keskeiseksi tiedonintressiksi ja soittajien kokemuksilla on selkeitä yhtymäkohtia oman tutkimukseni kanssa. Kolmanneksi esittelen yhtä muista tutkimuksista sikäli täysin poikkeavaa tutkimusta, että siinä

tutkijat asettavat automaation kautta selitettävän taidon oppimisen kyseenalaiseksi mielestäni pitävin perustein. Esittelen viimeksi mainittua tutkimusta hieman laajemmin, koska jaan kyseisten tutkijoiden näkemyksen ja haluan tuoda esiin heidän perustelunsa. Kerron myös, millä tavalla tutkimukseni tuottama tieto toisaalta poikkeaa heidän ajatuksistaan ja toisaalta täydentää heidän tutkimustaan sekä vastaa osaltaan siinä esitettyihin, avoimeksi jääneisiin kysymyksiin. Neljäs tutkimus sivuaa väljästi soittamisen tarkastelemista systeemisenä ilmiönä. Siinä esitetyt näkemykset soittamisen tilan potentiaalisuudesta resonoivat tutkimuksessani esiin tulevan soittamisen intersubjektiviisuuden kanssa. Lopuksi esittelen moniäänisen tutkimustavan, jossa on mielestäni ansiokkaasti kyetty pitämään kiinni harjoitusprosessin luonnollisuudesta. Siinä esiin tulevat pianistin ja säveltäjän näkemykset sävellyksen autonomisuudesta suhteessa säveltäjän intentioihin, partituurin käsikirjoituksenomaisesta luonteesta sekä soittajan roolista sävellyksen loppuun saattajana saavat tutkimusaineistostani vastakaikua.

#### **1.4.1 Harjoitteluprosessien kuvausta**

Muusikoiden ja erityisesti pianistien harjoitteluprosesseja ovat tutkineet Kasper Miklaszewski (1989) ja Roger Chaffin (2007a,b ja Chaffin et al. 2002; Lisboa 2006). Nostan heidän tutkimuksensa esiin tutkimusasetelmien luonnollisuuteen liittyvien kysymysten vuoksi. Ne toimivat tässä kontrastina omiin tutkimuksellisiin ratkaisuihini. Miklaszewski kuvaa tutkimuksessaan osaa pianistin virtuoositeoksen harjoitteluprosessista, kun taas Chaffin painottaa muistin tutkimista. Molemmat tutkijat pitävät itsestään selvänä, että soittajan prosessi on selkeisiin osiin jakautuva eli jaksottainen, ja soittajan oppimisen tapa niin ikään jaksottaisesti etenevä. He eivät kommentoi tutkimusten yksilöllisyyttä siitä huolimatta, että tutkittavia soittajia kussakin tapauksessa on vain yksi. Tutkijat olettavat, että tutkimukset kertovat jotain yleistä oppimisprosessien laadusta, ja he pyrkivätkin osoittamaan muilla oppimisen aloilla tehtyjen tutkimusten paikkansa-pitävyyttä omien aineistojensa valossa. Yleistäminen saattaa olla kvantitatiivisten tutkimusmenetelmien osin graafeina esitettyjen

tulosten tuottama objektiivisuusharha. Myöskään jaksoittain etenevän tutkimustavan ja esioletusten vaikutusta tuloksiin ei kommentoida.

Kyseisissä tutkimuksissa on käytetty menetelmää, jossa soittaja videoi kaiken harjoittelunsa ja kommentoi runsaasti ratkaisujaan soitto-prosessin aikana. Toiminnan aikana tapahtuvan kommentoimisen on ajateltu olevan hyvä tapa saada autenttista tietoa tekijän toimintaan liittyvistä ajatus-, motivaatio- ja tunneprosesseista. Psykoanalyttikko, kehityspsykologi Daniel N. Stern (2004) on kuitenkin tuonut selkeästi esiin, miten kokemuksen sanallistaminen katkaisee kokemuksen tapahtumisen. Reflektio tapahtuu kokemuksen jälkeen. Runsa sanallinen ajattelemisen, saati sitten puhuminen harjoittelun kuluessa ei kuulu luonnolliseen harjoittelutilanteeseen. Vaikka Miklaszewski ja Chaffin toisin väittävät, luonnollisen harjoittelun kuvaamisesta ei siis ollut kysymys. Juuri soittajien omaa työskentelyään koskeva verbalisoiminen soittamisen kuluessa teki tilanteista epätyypillisiä. Muusikoiden esiintymisvalmennuksesta saamiensa kokemusten perusteella tiesin, että varsinkin arvioiva sanallinen ajattelemisen saattaa häiritä soittamista esiintymistilanteissa. Sanallinen reflektio on hidasta. Chaffinin muusikot, pianisti Gabriela Imreh (Chaffin et al. 2002, 267–268) ja sellisti Tanya Lisboa (2006), kertoivat tutkimustavan edellyttämän runsaan sanallistamisen vaikuttaneen haitallisesti heidän esiintymisiinsä. Tämä selittyy Sternin yllä mainitun, kokemuksen keskeytymiseen liittyvän ajatuksen pohjalta. Halusin välttää tutkimusasetelmaa, joka ei tukisi pianistin työskentelyä. Chaffinin tutkimustapa myös hidasti Imrehin oppimisprosessia: lyhyet harjoituspyrähdykset jäivät kokonaan pois, koska haluttiin taltioida kaikki harjoittelu. Imreh päätti soveltaa kokonaan erilaista, heittäytyvämpää ja motorisempaa harjoittelutapaa seuraavassa harjoittelu-prosessissaan (Chaffin et al. 2002, 268). Varsinaista haastattelua ei Miklaszewskin tai Chaffinin tutkimuksissa käytetty. Harjoittelemista observoitiin ja havaintotietoa suhteutettiin soittajan harjoittelun kuluessa tuottamaan puheeseen.

Chaffinin pianistin harjoitteluprosessia käsittelevän tutkimuksen ansio on sen laajuus ja perusteellisuus. Hän palasi myöhemmin (2007b) saman aineiston pariin pohtimaan, voiko pianotaiteilija Emil Gilelsin toteamus, että hänen jokainen esityksensä on erilainen, pitää paikkansa. Chaffinin tulos on positiivinen, vaikka tutkimustilannetta ei voi verrata luonnollisiin konserttitilanteisiin: tutkimuksessa käytetyt seitsemän otosta olivat peräisin samasta harjoittelutilanteesta, jossa Imreh yritti saada videoiduksi mahdollisimman ehjän esityksen harjoittelemastaan sävellyksestä. Chaffin (2007a) kartoitti myös Imrehin toisentyypisen harjoitusprosessin, jossa harjoitettava sävellys oli *Claude Debussy'n Clair de lune*. Tarkoitus oli todentaa, että muistamisen periaatteet olisivat samat hitaan ja nopean sävellyksen kyseessä ollen. Chaffin toteaa (mts. 392), että Imrehin tapa muistaa on vastaava kuin muiden alojen eksperteillä. Tästä hän pääättelee, että kaikki kokeneimmat soittajat soveltavat samoja muististrategioita kuin Imreh.

Miklaszewskin tutkimus pyrkii kuvaamaan harjoittelua sinänsä ilman sivutavoitetta (vrt. Chaffinin tutkimusten painottuminen muistin pohtimiseen). Hän päätyy ajatukseen, että soittajan muistamisen tapa esiintymistilanteessa perustuisi pelkkään automaattisten, motoristen prosessien toistamiseen (Miklaszewski 1989, 108). Chaffin tutkimusryhmineen (2002) puolestaan korostaa lukuisten ja antoisien 1900-luvun suurten pianistien kommenttien valossa esitettävän sävellyksen rakenteelliseen ymmärtämiseen perustuvan tiedollisen muistamisen merkitystä (mts. 26–65). Kysyn puolestani, voisiko soittajan muistamisen tapa olla ymmärrettävissä osuvammin kokemuksellisen, episodisen, muistin avulla (ks. Solms & Turnbull 2006 [2002], 160–167).

#### **1.4.2 Kehollista soiton kuvausta**

Toisena tutkimustyyppinä valotan hieman kahta voimakkaasti kehollisesta kokemuksesta nousevaa ja kehon tietoisuuden huomioivaa tutkimusta. Kulttuuriantropologi David Sudnowin tutkimus on tärkeä puheenvuoro. Sudnow (2001 [1978]) kuvaa elävästi ja yksityiskoh-

taisesti 30-vuotiaana aloittamaansa jazz-pianoimprovisaation harjoittelemista. Teoksen alkupuheessa filosofi Hubert L. Dreyfus toteaa osuvasti, että Sudnow osoittaa teoksellaan sekä kognitivistisen että empiristisen tutkimuksen riittämättömiksi taidon oppimisen selittämiseen ja ymmärtämiseen (Dreyfus, ks. mts. xiii). Sudnow nojaa ajattelussaan Maurice Merleau-Pontyn kehofenomenologiaan. Hän kuitenkin konkretisoi ja siten kehittää sitä edelleen sen sijaan, että tyytyisi tutkimuksessaan tulkitsemaan Merleau-Pontyn ajatuksia (Dreyfus, ks. mts. xi–xii).

Vaikka Sudnow kuvaa improvisaation harjoittelemista, hänen tavassaan puhua soittamisesta on huomattavan paljon samankaltaisuutta tutkimusaineistoni kanssa. Myös Sudnow'n tutkimus kuvaa ainutkertaista harjoitteluprosessia, ja hän kirjoittaa soittamisesta moniaistisena tapahtumisena. Olennaista hänen soittokokemuksessaan tuntuu olevan, että hän vastaanottaa informaatiota sormiltaan, antaa käsiensä puhua itselleen (mts. 85): hänen kätensä soittavat pikemmin kuin hän itse. Sudnow'n tutkimuksessa keho on olennainen tiedon lähde eikä alisteinen soivalle kuvalle, auditiiviselle ideaalille. Hän näkee improvisaation prosessina eikä halua jäädyttää tai pysäyttää soivaa musiikkia objektiksi: improvisoitu melodia tapahtuu ajassa. Melodian erittelemisen analysoitaviksi yksiköiksi on hänen mielestään käsitteellisesti harhaanjohtava musiikin kuvaamisen tapa. (Mts. 126.) Hän nostaakin esiin kysymyksen, voivatko pysäytetyt näkymät kertoa mitään olennaista kehon liikkumisen tavoista (mts. 127).

Sudnow kertoo, miten harjoittelu alussa tapahtui analyttisen reflektion ja automaatioon tähtäävän motorisen toistamisen välisellä akselilla. Prosessissa ilmeni jatkuvasti vaikeuksia etenkin, jos hän pyrki imitoimaan hetkeä aikaisemmin soittamaansa melodista kulkua. Soittaminen muuttui ratkaisevasti, kun Sudnow alkoi laulaa melodiakulkua mielessään samanaikaisesti soittamisen kanssa (Sudnow 2001 [1978], 35–72). Se synnytti kokemuksen soittamisesta tässä ja nyt (mts. 129). Soittoon astui myös melodinen intentionaalisuus (mts.

144). Toinen suuri muutos holistisempaan (ks. Hallam 1997, 96) suuntaan tapahtui, kun Sudnow alkoi yhdistää useampia säveliä samaan käden liikkeeseen tai eleeseen (Sudnow 2001 [1978], 90). Sudnow'n hahmotuksen kehollisuus ja holistisuus sivuavat erittäin läheltä tutkimusaineistossani esille tulevaa pianistin kokemisen tapaa.

Sellisti, tutkija Elisabeth Le Guin (2006) analysoi soittamiseen liittyvää taktiilis-kinesteettistä kokemusta. Hän tekee musiikkianalyysiä kehol-  
lisesta näkökulmasta: lihallista, historiallista musiikin tutkimusta (*carnal musicology*, Le Guin 2006). Le Guin painottaa, miten soittamiseen liittyvät, esimerkiksi ponnistuksen ja helpotuksen tunteet ovat sisään sävellettyinä sellisti-säveltäjän, Luigi Boccherinin kirjoittamaan nuottikuvaan ja vaikuttavat olennaisesti tulkinnan nousemisen soittamisen kinesteettisestä maastosta. Le Guin kokee kehollista yhteyttä kauan sitten eläneeseen säveltäjään soittamisen elämyksen välityksellä (mts. 24). Le Guinin painopiste on hänen itsensä ja nuottikuvassa ilmenevän tai läsnä olevan säveltäjän välisessä kinesteettisessä yhteydessä.

Vierastan näin pitkälle menevää spekulatiota säveltäjän intentioista enkä tunne tarvetta sellaiseen: näen nuottikuvan avoimena käsi-  
kirjoituksena, joka kantaa monia potentiaalisia tulkintoja (ks. 1.4.5).

#### **1.4.3 Automaation tilalla representaatio**

Artikkelissaan *Acquired mental representations in music performance: Anecdotal and preliminary empirical evidence* (1997) Andreas Lehmann esittelee K. Anders Ericssonin kanssa suorittamansa kokeen, jossa ryhmä pianisteja opetteli soittamaan ulkoa annettua tehtävää. Tulos mitattiin ensin harjoittelussa tehtyjä toistoja laskemalla. Oppimistuloksen testaaminen oli nelivaiheinen. Annettu tehtävä toistettiin ensin soittamalla vasemman ja oikean käden osuudet erikseen. Sitten toistettiin joka toinen tahti, jonka jälkeen tehtävä soitettiin eri tempoissa ja lopuksi puoli askelta ylöspäin transponoiden. Yllättäen nopeimmin oppineet onnistuivat parhaiten myös toistotesteissä. Lehmann ja Ericsson päättelivät tästä, että mieleen-painaminen ja toistaminen olivat mahdollisia ja helpottuivat samojen

mentaalisten representaatioiden ansiosta. Rungas toistaminen ei siis selittänyt lopputuloksen kannalta tehokkaiden representaatioiden syntymistä. Nopeat mieleenpainajat – tai oikeammin, sujuvimmat mieleenpalauttajat – näyttäisivät tuottavan representaatioita, jotka voivat mukautua tehokkaasti uusiin tilanteisiin. Lehmannin ja Ericssonin kokeessa hitaat oppijat oppivat toistamalla ja keskittyivät yksittäisiin ääniin. Nopeat huomioivat asiayhteyksiä, harmonisia progressioita, intervallisuhteita tai käden asentoja. Jotkut kuuluivat musiikin mielessään. Tätä ilmiötä ei kuitenkaan pystytty varsinaisesti hahmottamaan, vaan se jäi soittajan subjektiivisen toteamuksen varaan. Lehmannin mielestä jäykkä, sopeutumiskyvytön representaatio tekisi erityisesti transponoinnin mahdottomaksi, ainakin tempossa soittaessa. Mielenkiintoista oli myös, että hyvät transponoijat eivät käyttäneet alkuperäistä sormitusta. Tämäkin puoltaa Lehmannin mielestä ajatusta, että oppiminen ei rakennu motorisen automaation varaan. (Lehmann 1997, 152.)

Kokemus tai harjoittelun määrä ei Ericssoninkaan mielestä selitä eksperttien suoriutumistasoa (Ericsson 1997, 26). Pelkkä toistaminen johtaa vain rajalliseen muutokseen tai suoritustason nousuun. Tämä on havaittu myös huippu-urheilua koskevassa tutkimuksessa (mts. 30). Ericsson yrittää tunnistaa sellaisia huippusuorituksen osatekijöitä, jotka ylittävät automaattisen toimintatapojen mieleen palauttamisen. Näitä olisivat erittäin sopeutumiskykyiset representaatiot eli mielikuvat, jotka auttaisivat soittajaa soiton suunnittelussa, ennustamisessa ja arvioinnissa. (Mts. 34–35). Ericssonin mielestä lahjakkuus voisi olla nimenomaan kykyä rakentaa sisäisiä mielikuvia (*internal representations*, mts. 41).

Jos jokapäiväisissä tehtävissä toimitaan yleensä mahdollisimman vähin ponnistuksin, ammattimuusikko puolestaan pyrkii parhaaseen mahdolliseen suoritukseen ja yrittää parantaa tasoaan edelleen. Shakin pelaajien parissa on huomattu, että pelitilanteessa toiminnot voivat usein olla nopeampia, kuin tiedon kognitiivinen välittäminen ajallisesti vaatisi. Saavutettu korkeatasoisen taidon rakenne eroaa

laadullisesti kehittyneidenkin aloittelijoiden tasosta, joten automaatioprosessit eivät pysty selittämään eksperttien erilaista taidon rakennetta. (Ericsson 1997, 37.) Ericsson päätelee, että huipputaitaminen edellyttää sellaisten hienostuneiden sisäisten mielikuvien hankkimista, joiden avulla on mahdollista samanaikaisesti kuvitella, tuottaa ja saada palautetta suorituksesta. Näin muusikon on mahdollista sopeutua muuttuviin olosuhteisiin esitystilanteissa. (Mts. 39–40.)

Lehmann toteaa selkeästi, että automatisoitunut suoritus vaatii soittajalta vähän huomiota mutta on altis häiriöille eikä sopeudu uusiin olosuhteisiin ja muuttuviin esityksen ehtoihin. Monet ekspertit välttävät tietoisesti automaatiota esimerkiksi käyttämällä esitystilanteessa eri sormituksia kuin harjoitellessaan. Eksperttien suorituksia on Lehmannin mielestä siksi vaikea tutkia, että nämä eivät ole taidon hankittuaan enää tietoisia motoriseen toimintaan liittyvistä osatekijöistä. (Lehmann 1997, 157.)

#### 1.4.4 Soittaminen kenttänä

Kanadalainen musiikintutkija Eleanor Stubleyn lähestyy soittamista dynaamisena ilmiönä kuvatessaan soittamisen tilaa kenttänä (*field*, Stubleyn 1995, 1998). Stubleyn ei erittele, mihin kenttäteoriaan perustaa ajattelunsa, mutta oletan hänen fenomenologina viittaavan Bourdieun eikä Lewinin kenttäteoriaan. Stubleyn (1995, 274) oma luonnehdinta kentästä sisältää ajatuksen, että yleensä tilanteet sisältävät enemmän informaatiota kuin yksilö pystyy sisäistämään. Stubleyn viittaa kentällä tilaan, joka tekee kulloisenkin toiminnan mahdolliseksi. Kenttä määrittää toimintaa ja kiinnittää toimijoiden huomion olennaisiin asioihin. Stubleyn (1995, 274) liittyy kentän tarjoaman toiminnan potentiaalinen psykoanalyttikko Donald W. Winnicottin käsitykseen leikin tai pelin tarjoamasta potentiaalisesta tilasta (Winnicott 1992 [1971], 51–53; Kurkela 2008, 33 ja Juntumaa 2008, 52–54), jossa arkikokemus ja siihen liittyvät rajoitukset on toistaiseksi sulkeistettu, pidätetty tai suljettu ulkopuolelle (*suspended*). Stubleyn (1995, 274–275) jäsentää tilaa siten, että sitä määrittävät

yhtäältä toimijan mahdollisuudet ja tilan potentiaali, toisaalta rituaalin eli pelin sääntöjen luomat toiminnan rajat sekä kolmanneksi luottamus, joka mahdollistaa toimimisen ikään kuin ”yksin yhdessä”. Luottamuksessa nojataan toimijoiden väliseen, yhteisen päämäärän ja motivaation ajatukseen tai illuusioon. Stubleyn siis tuntuu viittaavan lähinnä yhteissoittotilanteisiin.

Stubleyn (1995, 278) kuvaamana tila on avoin ja laajeneva ja sen piirissä on mahdollista tutkia uusia olemisen ja kokemisen tapoja, joille soittajan on olennaista pysyä avoimena. Kenttä hämärtää aistien välisiä, mieltä ja kehoa erottavia sekä soittajan ja instrumentin välisiä rajoja (*perceptual boundaries*, mts. 276). Tavanomainen ajan virta keskeytyy (mts. 275). Kenttä on koko ajan liikkeessä ja nykyhetki kiertyy jatkuvasti takaisin itseensä ikuisesti kehkeytyvänä nykyisyytenä (*ever-developing present*, Stubleyn 1998, 96). Stubleyn näkee kenttäteorian mahdollisuutena katsella soittotapahtumaa sisältä käsin, jolloin musiikkia ei aseteta objektiksi. Soittaja kokee olevansa vielä muotoutumassa (*an identity in the making*, Stubleyn 1998, 98). Stubleyn (1998, 95) tuo myös esiin ajatuksen soittajan ja instrumentin muodostamasta systeemistä ja mahdollisuudesta nähdä musiikkiesitys kehon lävitse tapahtuvana ajattelemisena. Stubleyn (1998, 100) kuvaa elävästi myös opetustilannetta, jossa ulkoapäin annettu, toistettavaksi tarkoitettu ja objektivoitu musisoimisen malli ajaa muusikot tavoittelemaan tuota ikään kuin ajassa jäädytettyä kohdetta. Tämä romahduttaa tilan: kenttä ei voi toimia ja muusikon keho jää ikään kuin toiminnasta jälkeen. (Mts. 100.)

Kentän idea tulee lähemmäs systeemistä käsitystä soittamisen prosessista kuin muiden tähän asti kohtaamieni muusikon työtä tutkivien tutkijoiden hahmotelmat. Stubleyn myös haluaa nähdä ja pitää kehon ja mielen erottamattomina soittamisen kuvauksessaan. Stubleyn näkemykset muusikon työskentelystä resonoivat voimakkaasti tutkimusaineistostani esiin nousevien keskeisten, soittamisen kokemuksen tapaa koskevien sanallisten ilmaisujen kanssa. Näen myös, että soittamisen tarkasteleminen systeeminä tarjoaa merkittävän

mahdollisuuden musiikillisen kokemuksen analyysiin, ilman että tarvitsee objektivoida, trivialisoida tai selittää sanoin kuvaamiseen taipumatonta: itse musiikkia.

Suomalaisista muusikon työn tutkijoista Eija Mäkirintala (2008) on tarkastellut kehittelemässään HOPE -mentaalivalmennusmenetelmässä muusikon toimintaa systeemiajattelun (*systems thinking*) avulla. Hän yhdistelee lyhytterapian piiristä nousseita toimintaperiaatteita, kuten neuro-lingvistinen menetelmä (*Neuro-Linguistic Programming eli NLP*) sekä ratkaisukeskeinen lähestymistapa (*Solution-Oriented Approaches eli SOA*) ja -ajattelu (*Solution-Focused Thinking eli SFT*). Hän myös painottaa muusikon toimimisen holistisuutta (*holism*). (Mts, 56–63.) Hän ei kuitenkaan keskity avaamaan muusikon toimimista yksityiskohtaisesti eikä artikuloi sitä systeemiällyn ilmentymänä (ks. Hämäläinen & Saarinen 2008 a,b). Mäkirintala ei myöskään ulota ajatteluaan psykodynaamisiin käsitteisiin.

Stubleyn (1995) teoretisoinnissa vierastan ajatusta, että musiikin tekeminen haastaisi soittajan virittymään instrumenttiinsa symbioottisesti (mts. 276). Luovat ilmiöt on pyritty näkemään viimeaikaisissa tarkasteluissa pikemminkin transitionaalisina, yksilöiden välisiin potentiaaleihin liittyvinä, kuin symbioottisina (Kurkela 2008; Stern 2004 ja Trevarthen 2008). Stubleyle ei tarkenna, miten hän symbioosin käsittää. Haluan korostaa, että en ajattele soittamisen tapahtumaa symbioottisena, vaan intersubjektiivisena siten, kuin intersubjektivisuuden tässä työssä tulen määrittämään.

Stubleyn hahmotuksessa itselleni etäiseksi jää myös ajatus, että soittajan kokema luottamus liittyisi partituurin läpi tunnettavissa olevaan säveltäjän läsnäoloon (*presence of the composer felt*, Stubleyle 1998, 97) ja vaatisi soittajaa sitoutumaan säveltäjän näkemykseen sävellyksestä. Tässä Stubleyle lähestyy Le Guinin ajatusta, jonka mukaan säveltäjä olisi henkilönä tavoitettavissa teoksen lävitse (ks. 1.4.2). Tällainen suhde sävellykseen ei nouse esille tutkimusaineistossani. En siis myöskään koe näkemystä itselleni läheiseksi.

#### 1.4.5 Sävellys avoimena käsikirjoituksena: *être-temps*

Täysin vastakkainen näkemys Stubleyn ja Le Guinin käsityksille säveltäjän intentioiden tavoitettavuudesta sävellyksessä on musiikintutkija Nicholas Cookin ja psykologi, musiikintutkija Eric Clarken yhdessä säveltäjä Bryn Harrisonin ja pianisti Philip Thomasin kanssa tekemässä tutkimuksessa. Tätä koskevassa artikkelissa (2005) pianisti Thomas kuvaa lyhyesti näkemystään teoksen notaatiosta, johon hän suhtautuu kuin reseptiin tai suunnitelmaan (*prescription*). Hän näkee sen määrittävän toimintaa eikä niinkään olevan soivan lopputuloksen kuvaus. Visuaalinen vaikutelma on hänelle keskeinen: notaatio ja materiaali ovat hänelle erottamattomat. (Mts. 39–40.) Muodon välitymisestä Thomas ei ole huolissaan, koska se on hänen mielestään notaatiossa annettuna (mts. 38). Kosketus instrumenttiin ja soinnin sävyt olivat hänelle ilmaisullisesti keskeisiä välineitä (mts. 39).

Säveltäjä Harrisonin suhde notaatioon on niin ikään erittäin avoin: hän haluaa nähdä sen potentiaalina, joka paljastaa musiikillisen materiaalin (Cook et al. 38). Hän myös kertoo kirjoittavansa saadakseen kuulla jotakin eikä päinvastoin vain jäljennä nuoteiksi sitä, mitä sisäisellä korvallaan kuulee (mts. 45). Hänen asenteensa musiikin kirjoittamiseen on tutkiva eikä reprodusoiva. Cook päättelee mielestäni osuvasti, ettei soittamisessa kysymyksessä ole nuottikuvan esittämisen soivan kuvan uudelleen tuottaminen. Nuottikuva ennemminkin yllyttää tai herättää esityksen (mts. 46 ja Cook 2001, 15) ja suhde nuottikuvaan rakennetaan uudestaan jokaisessa esityksessä. Pianisti Thomas vertaa Harrisonin teoksen harjoittamista perinteisemmän ohjelmiston, esimerkiksi Beethovenin sonaatin soittamiseen. Hän painottaa, että nimenomaan nykymusiikkiteoksen materiaalin muotoilemisessa soittajan tulee ottaa aktiivinen rooli. (Cook et al. 2005, 40.) Viimeksi mainittu näkökulma tulee kuitenkin esiin omassa tutkimusaineistossani, vaikka kysymyksessä on perinteisen, romanttisen pianoteoksen soittaminen. Näkökulman ei siis tarvitse syntyä siitä, että teos on juuri sävelletty. Cookin ryhmän tutkimuksen tuloksissa todetaan soittajan luovan toiminnan ratkaiseva merkitys sävellyksen toteutumisessa. Tätä aspektia korostaa myös taideteo-

reetikko Susanne K. Langer (1953, 139), joka katsoo soittajan tekevän lopulliset päätökset siitä, millaisen soivan muodon sävellys saa. Nämä ajatukset saavat vastakaikua tutkimusaineistostani.

Clarke on tutkijoista ulkokohtaisempi. Hän analysoi soittamisesta saatua dataa. Hän mainitsee tutkimuksen singulaarin luonteen sekä toteaa osuvasti, ettei keskenään hyvin erilaisia esityksiä ole mielekästä vertailla toisiinsa, koska kysymys ei ole toistetusta toiminnasta vaan tilanteista, jotka poikkeavat toisistaan runsaastikin. Hän päätyy kuitenkin laatimaan rytmisestä ja dynaamisesta datasta keskiarvoja ja vertailemaan kvantitatiivisilla tavoilla eri soitto-tapahtumia. Kokemuksellisuus jää sivuun. Esitys sisältää runsaasti graafisia taulukoita ja käyriä, joiden ymmärtäminen edellyttäisi soittaja-lukijalta tilastotieteisin perehtymistä. (Cook et al. 2005, 47–59.)

Korostamalla etnografista aspektia haastattelujen muodossa Cook (2001) haluaa laajentaa perinteistä musiikkianalyttistä lähestymistapaa ja onnistuukin valottamaan prosessia rikkaasti. Tutkimusaineistossa on soittoäänitteiden lisäksi kolme keskustelua. Ensiksi on pianistin ja säveltäjän käymä keskustelu harjoitteluprosessin puolivälissä. Toiseksi kuvataan tutkija Clarken ja säveltäjän ensimmäisen esityksen jälkeen käymä keskustelu, jossa säveltäjä kommentoi esitystä ja pianistin lähestymistapaa. Kolmantena on Clarken pianistista tekemä haastattelu viikko esityksen jälkeen. Viimeksi mainitun sijoittaminen ajallisesti tutkimusprosessiin tuntuu osuvalta verrattuna Chaffinin tutkimustapaan juuri siksi, ettei pianisti näin tullut liian tietoiseksi ratkaisuihistaan harjoitteluprosessin aikana. Pianisti ei tutkimusraportin mukaan myöskään kommentoinut harjoitteluaan sen kuluessa. Äänitteet olivat audiotallenteita, videokuvaa ei käytetty.

## 1.5 Avoimia kysymyksiä

Ericsson tai Lehmann ei kumpikaan selitä, miten mentaalirepresentaatiot syntyvät tai mistä ne koostuvat. He lähestyvät soittamisen prosessin kannalta olennaisesti rikastavaa hahmottamisen tapaa,

mutta heidän soveltamansa tutkimusmenetelmä ei pysty tuottamaan tarkempaa tietoa asiasta. Lehmann (1997) tähdentää, että representaatiot ovat olennaisia mukautuvien esitysten välittäjinä ja edellyttävät sopivaa, asianmukaista harjoittelua. Lehmannin käsitys on että näitä representaatioita ei kuitenkaan opeteta tietoisesti. Hän esittää, että representaatioiden ymmärtäminen ja niiden hankkimiseen tähtäävien harjoitusaktiviteettien hahmottaminen ja soveltaminen voisivat tulevaisuudessa edistää soittajien kehitystä. (Mts. 159.) Osoitan tutkimuksellani juuri tämän Lehmannin toiveen mahdolliseksi ja esitän käytännön keinoja sen toteuttamiseksi aistahaastattelua soveltamalla. Esitän, että soittaja voi tulla tietoiseksi harjoittelemiseen ja esitystilanteeseen liittyvistä representaatioistaan ja voi harjoittaa soittotilanteeseen liittyvien mielikuvien tutkimista, vahvistamista ja kehittämistä edelleen käyttökelpoisemmiksi. Tätä voi myös opettaa ja soveltaa opettajan ja oppilaan vuorovaikutuksessa. Esitän ajatuksia siitä, millaisessa mielen maisemassa ja millaisen pedagogisen vuorovaikutuksen vallitessa tällainen työskentely on mahdollista. (Ks. 6.4.)

Tutkimukseni osoittaa, että monimutkaisia representaatioiden yhdistelmiä voidaan lähestyä tutkimuksellisesti ja niistä voidaan saada soittajakohtaista rikasta tietoa. Näen tutkimukseni nimenomaan tapana kartoittaa juuri soittamiseen liittyviä, kognitiivisessa kontekstissa mentaalirepresentaatioiksi nimitettyjä mielikuvakonstellatioita, asennoitumisen tapoja ja käsitteellistä ajattelua. Tulen tutkimukseni johtopäätösosassa osoittamaan, miten Lehmannin hahmottelemien, sopeutuvien representaatioiden harjoittaminen voisi tapahtua ja käydä yksiin kehontietoisuuden harjoittamisen kanssa ja miten soittajan muistaminen voisi tapahtua kokemusta uudelleen elämällä soittamisen kokemukseen liittyvien mielikuvien avulla eli episodisesti (ks. Solms & Turnbull 2006 [2002], 97, 160–167).

Eri-ikäisten ja -tasoisten soittajien harjoittelua ja oppimista laajasti selvittänyt Susan Hallam (1997a,b; 2006) toteaa, että selkeimmin erittäin ammattitaitoisen soittajan erottavat aloittelijasta hänen meta-

kognitiiviset taitonsa. Ekspertti on tietoinen omasta oppimisen tavastaan, hän osaa oppia. Aloitteijoilla nämä taidot ovat kehittymättömiä. Hallamin (1997) mukaan metakognitiivisten taitojen kehittämiseen ei opetuksen tutkimuksessa kiinnitetä kylliksi huomiota. (Mts. 91.) Tulen esittämään tutkimukseni johtopäätöksissä, miten oppilaan yksilöllisten metakognitiivisten taitojen kehittäminen voidaan nostaa opetuksessa keskiöön soveltamalla aistahaastattelun periaatteita opetustilanteessa (ks. 6.4).

Liikunnanfilosofi Timo Klemola (2004) esittää, että arkikokemusta kyllä on lähestytty fenomenologian parissa, mutta poikkeuksellisten – kuten taiteilijan luovaan työhön liittyvien – kokemusten tutkimusta on vähemmän. Hän toteaa myös, että kokemuksen tutkiminen asettaa kokemuksen usein staattiseksi tilaksi. (Mts. 89.) Klemolan näkemysten mukaan kehontietoisuuden syvätuntouloottuvuuteen ei ole tutkimuksessa kiinnitetty huomiota (mts. 90). Tämä tutkimus ottaa tarkasteluun pianistin vireen juuri arkikokemuksesta poikkeavana, luovana, liikkeellisenä ja muuttavana kehomielen tilana, jossa syvätunto on kokemuksessa keskeisessä asemassa. Näin vastaan omalta osaltani Klemolan esittämiin tutkimuksellisiin puutteisiin. Muusikoiden esiintymisprosessien tutkimuksissa viitataan ylimääräisestä kontrollista irti päästämiseen (esim. Chaffin 2002, 252), mutta toistaiseksi ei juuri ole valotettu, miten se tapahtuu ja millainen kehomielen toiminta siihen vaikuttaa. Myös tästä vireen avaaminen antaa runsaasti tarkkaa kuvaa.

## **1.6 Tutkimuskentän laajentaminen kokemuksellisuuteen, vuorovaikutuksellisuuteen ja systeemisyteen**

Kerättyäni tutkimusaineistoni pyrin hahmottamaan tapoja avata ja ymmärtää pianistin ainutkertaiseen harjoitusprosessiin liittyviä ilmiöitä. Varsinainen kaikupohja ei kuitenkaan löytynyt muusikoiden työn tutkimisen kentästä. Susanna Välimäen (2005) laaja tutkimus musiikillisen kokemuksen ja musiikin sisällöllisten aspektien kehityksellisesti varhaisista ulottuvuuksista on tutkimukseni kannalta pohjaa luova. Välimäki on tuonut musiikilliseen ympäristöön bulgarialais-ranskalai-

sen psykoanalyttikon ja kielitieteilijän, Julia Kristevan (1980, 1984 [1974], 1991, 1993, 1995, 1996a, 1996b, 1998 [1987] ja 2002) alun perin erityisesti poeettisen kielen prosesseihin rakentuneen käsitteistön ja teoretisoitua sen avulla musiikin vastaanottamisen ja ymmärtämisen psykodynaamista ulottuvuutta. Siirrän omassa teoretisoinnissani kosketuspintaa pianistin soittamisen tilanteisiin, joissa hän suhteessa musiikkiin syntyneiden kokemustensa välityksellä tuottaa musiikkia kuultavassa muodossa.

Hahmotan tutkimukseni kantaviksi aiheiksi kokemuksen, sen kommunikoinnin ja vuorovaikutuksen. Kari Kurkela (2008a,b) käyttää käsitettä laajakaistainen vuorovaikutus kuvaamaan kanssakäymisen tapoja, joissa välittyy kerroksellisesti muutakin kuin reflektiivis-sanallinen viesti. Laajakaistaisessa vuorovaikutuksessa olennaista on eikielellisyys eli implisiittisyys (ks. Stern 2004, 112), oivaltavat kohtaamiset sekä ekspressiiviset ja potentiaaliset merkitykset (Kurkela 2008b, 28). Näen vireen ja aistahaastattelun tiloina, joissa laajakaistainen kokeminen ja vuorovaikutus vallitsevat. Se analyttinen käsitteistöni, jolla laajakaistaisuutta edelleen jäsennän, löytyi varhaisen vuorovaikutuksen tutkimuksen piiristä (esim. Stern 1985, 2004; Beebe et al. 2003 a–c; Boston Change Process Study Group<sup>2</sup> 1998, 2008; Stolorow 2004; Stolorow et al. 2002 ja Trevarthen 2008) sekä sieltä avautuvasta mahdollisuudesta hahmottaa soittamista ja haastattelutilanteita systemisinä ilmiöinä. Tutkimustapani ja aineistoni avaamisessa keskeinen löytö oli Sternin (2004) perusteellinen selvitys varhaisen, äidin ja lapsen välisen intersubjektiivisuuden kokemuksen ilmenemisestä aikuisten välisessä intensiivisessä kanssakäymisessä.

Analyysimenetelmäni on ollut kokemuksen lähiluku<sup>3</sup> videoaineistoa, haastatteluja ja etydin keskeytyksettömiä läpimenoja sisältäviä ääninauhoja sekä haastattelujen litterointeja tutkimalla. Analyysini perustui aineiston temaattiseen luokitteluun ja sisällönanalyttiseen

---

<sup>2</sup> Käytän Bostonin ryhmästä jatkossa lyhennettä BCPSG.

<sup>3</sup> Olen kiitollinen Juha Vartolle siitä, että hän teki minut tietoiseksi kokemuksen lähiluvusta tämällytyypisen aineiston analyysiin sopivana menetelmänä.

tarkasteluun. Palaan aiheeseen tarkemmin kohdassa 2.7. Analysoin tutkimuksen keskeistä sisältöä, pianistin virettä, kolmesta tulokulmasta. Yhtäältä lähestyn sitä lapsen kehityksellisesti varhaisen, implisiittisen eli ei-sanallisen kokemisen näkökulmasta, johon liittyvät intersubjektiivisuuden ja systeemiällyn (Hämäläinen & Saarinen 2008 a,b) käsitteet. Toisaalta hahmotan virettä psykoanalyttisen musiikin-tutkimuksen sekä kolmanneksi liikkuvaa ja kontemplatiivista kehoa lähestyvän tutkimuksen avulla. Samaa käsitteistöä käyttämällä avaan myös aineiston keräämisen metodia, aistahaastattelua. Seuraavassa tuon alustavasti esiin, miten analyttinen käsitteistö jäsenyy tutkimuksessani.

#### 1.6.1 Kokemuksen tutkimisen haasteita: ainutkertaisen kokemuksen tutkiminen

Kokemuksen tutkiminen on väistämättä singulaarinen tapahtuma ja kokemuksesta tällä tavoin tuotettu kuva ainutkertainen. Se ei välttämättä kerro ainakaan suorasti universaaleista kokemisen tavoista. Kokemus aistimuksineen tapahtuu ihmiselle jossakin tietyissä tilanteissa. Yleistämällä ei voi tavoittaa tällaista kokemisen tasoa, joten olen päätenyt tutkimuksessani yhden soittajan pitkittäisen prosessin hahmottamiseen ja mahdollisimman tarkkaan kuvaamiseen. Lähdän siitä, että toisen henkilön kokemus ei ole suoraan tavoitettavissa. Minun on kuitenkin mahdollista osallistua toisen kokemukseen (Stern 2004, 172–175). Toisen kokemuksen riittävän tarkka kuvaaminen herättää kuulijassa kehollisen vasteen kehollisena<sup>4</sup> eläytymisenä (3.2.10). Tämä on mahdollista peilisolujen (*mirroring neurons* tai *cells*) toiminnan välityksellä (Solms & Turnbull 2006 [2002], Gallese 2009; Klemola 2004, Parviainen 2006; Hari & Kujala 2009, 462–465 ja 3.2.9). Tarkka kuvaus syntyy siitä, kun haastatteluissa tarkennetaan kysymyksiä niin pitkälle, että kokemus alkaa elää uudelleen puhujan kehossa. Aistimuksesta puhuminen

---

<sup>4</sup> Jaana Parviainen käyttää ilmiöstä nimitystä *kinesteettinen empatia* (2002) ja *kinesteettinen eläytyminen* (2006). Päädyin käyttämään ilmaisua kehollinen eläytyminen, koska ilmiöön liittyy myös esimerkiksi *kineettisiä*, *liikkeellisiä* laatuja, ei siis pelkästään tuntemuksiin liittyviä, jollaisina kinesteettiset ilmiöt tässä tutkimuksessa käsitän. Eläytymisen tapahtuma koskettaa koko kehoa. Intersubjektiivisuudessa voi nähdä olevan pikemmin kysymys *synrytmiasta* (Trevarthen 2008, 32) eli samassa rytmisä toimimisesta kuin empatiasta.

aktivoi aistikokemuksen. Se myös kommunikoituu haastattelijan kehoon siten, että haastattelijassa aktivoituu hänen oma kokemuksellinen vastineensa haastateltavan sanallistamalle kokemuksen kuvalle.

### 1.6.2 Vuorovaikutuksellinen tutkiminen

Valitsin haastattelujen polttopisteeksi aistikokemuksen. Ajatukseni on, että aistimuksen herääminen tapahtuu hetkenä, jolloin pianisti kohtaa yhtäältä sävellyksen materiaalisena nuottikuvana ja soivana ilmiönä sekä toisaalta instrumentin, oman kehonsa sekä sisäisen todellisuutensa. Aistimisen hetki on moniulotteinen: siitä aukeaa näkymä ja kosketus kehon sisä- ja ulkopuoliseen maailmaan, aistimusten herättämiin mielikuviin, mielen ajallisiin kerrostumiin ja käsitteelliseen ajatteluun. Harjoitettavan sävellyksen esittämistä koskeva halu tai intentio on yksi aistahaastattelujen teemoista. Tätä halua hahmotellaan myös aistikokemuksena: haastatteluissa pyritään selvittämään, miltä halutunlainen soittaminen kuulostaisi, tuntuisi ja näyttäisi sekä millaisia ajatuksia, tunteita ja tarpeita soittamiseen liittyisi.

Lähdin liikkeelle ajatuksesta, että soittaminen on kokemuksena moniaistista. Tällä tarkoitan sitä, että samanaikaisesti, kun soittokokemus hahmottuu kuultavana se myös tuntuu kehossa, sen sisäisissä ja ulkoisissa tuntemuksissa joltakin ja siihen voi liittyä myös näköaistimuksia. Se, miten eri aistialueet kussakin tapauksessa painottuvat riippuu aistijan tavasta kohdata maailma. Tässä tutkimuksessa pianistin sisäinen, eletty kehollisuus nousi keskeiseksi ja elämyksellisesti tärkeäksi ulottuvuudeksi. Ajattelen soittamiseen liittyvän kokemisen tavan olevan lähtökohtaisesti myös amodaalista, alun perin mihinkään yksittäiseen aistialueeseen sitoutumatonta (ks.3.4.4). Sternin (1985, 51) mukaan lapsen varhainen, ei-kielellinen kokemisen tapa on amodaalinen. Aistahaastattelussa tuntemiseen ja tekemiseen liittyvä puhe on liikkeellistä ja kokemuksista puhutaan

dynaamisina vitaliteettimuotoina<sup>5</sup> (*dynamic forms of vitality*, Stern 2010, 17), liikkuvina ja muuttuvina kokemuslaatuina: jännitys tihenee ja laukeaa, tuntemukset virtaavat kehossa (Stern 1985, 53–61; 2004, 62–71; 3.4.6). Myös kategoriset affektit eli tunteet tai emootiot, kuten esimerkiksi ilo tai raivo, tuntuvat kehossa (Rechardt 1994, 250; Damasio 2000, 279).

Tiesin kokemuksesta, että aistihaastattelua käyttämällä saisin yksityiskohtaista tietoa pianistin soittotilanteisiin liittyvistä kokemisen tavoista. Tiesin myös olevan mahdollista nostaa esiin sellaista tietoa, joka on aikaisemmin jäänyt sanallistamatta ja siten tietoisuuden ulkopuolelle. Tällaista tietoa ei mielestäni kognitiivisissa haastattelututkimuksissa ole tavoitettu. Kuitenkin niin kutsutun hiljaisen tiedon olemassaolo ja merkitys ovat muusikoiden kokemuksissa kiistattomat (ks. Sudnow 2001 [1978]). Kognitiivisissa muusikkoututkimuksissa tutkimusasetelmat on rakennettu sellaisiksi, ettei muulle kuin ennalta tiedetylle ja käsitteellistetylle kokemukselle jää tilaa. Tästä syystä implisiittistä, sanallisesti refleктоimatonta ulottuvuutta soittamisessa ei ole ollut mahdollista tutkimuksellisesti riittävästi tavoittaa. Kognitiivistinen tutkimustapa ei voisi tavoittaa virittyneisyydessä keskeisiä kehollisia prosesseja ja niiden sanallistamista, eikä kolmannen persoonan positiosta käsin tarkkailemalla olisi mahdollista lähestyä henkilökohtaista, ei-sanallista kokemusta (ks. Ikonen 2000, 7; Varela & Shear 1999). Aistimisen lähestyminen haastattelemalla purkaa kuitenkin soittamisen kokemusta osiin sillä tavoin, että haastatteluprosessissa ilmenee myös pianistin tietoisuudelle aiemmin piilossa ollutta tietoa. Soittamiseen liittyvien aistimusten, niiden laatuja ja painotusten tarkasteleminen yksityiskohtaisesti, useiden haastattelujen muodostamassa prosessissa, tarkoittaa pianistin kokemuksesta syntyvää kuvaa ja kiteyttää kokemuksen kielellistä hahmoa.

---

<sup>5</sup> Vitaliteettimuotojen käsite esiintyy Sternillä 2010. Tätä ennen hän kirjoittaa samasta ilmiöstä käyttäen esimerkiksi ilmaisuja vitaaliaffektit (*vitality affects*), ajalliset kokemisen muodot (*temporal feeling shapes*) tai vitaliteettiipiirteet (*vitality contours*) (Stern 2010, 17).

Pianistin valitseman, yhden tietyn soittotilanteen synnyttämiin aistimielikuviin fokuoiminen toimi työväliseenä. Se loi *intersubjektiiuisesti jaetun<sup>6</sup> tilan*, jossa riittävän intensiivinen vuoro vaikutus oli mahdollista (Stern 2004, 75–96;3.2). Pianisti pystyi uppoutumaan aistimiseen situationaalisenä, tietyssä paikassa ja ajassa tapahtuneena kokemisena, eikä puhe jäänyt yleiselle tasolle, kertomuksiksi siitä, mitä hän yleensä tuntee ja ajattelee. Intensiiteettiin vaikutti voimakkaasti myös se, että pianisteina jaoimme pianistisen elämämaailman ja yhteisen ammattikielen. Stern (2004, 198–200) on tarkentanut, että muistaminen voi tapahtua vain ajallisuudessa, läsnäolon kokemuksessa. Aistikokemukseen fokuoiminen haastattelutilanteissa toimi siten, että aistimukset muistettiin uudelleen elämällä, episodisesti (ks. Solms & Turnbull 2006 [2002], 97, 160–167; Stern 2004, 206–207). Tämä edellytti aistista, kokemuksellista läsnäoloa haastattelutilanteen *suuntautuvassa tämänhetkisyydessä<sup>7</sup> (present moment; Stern 2004, 245)*.

Haastattelutilanteissa toteutui soittamiseen liittyvien mielikuvien ja niiden sanallistamisen välityksellä avautuvan soittotapahtuman osiin purkaminen: soittaminen avautui kieleen yksityiskohtaisena, lineaarisena kudelmana. Oli mahdollista nähdä, miten soittaminen näyttäytyi eri aistien välityksellä, millä tavalla pianisti aistejaan käytti, miten sävellyksen rakenteelliset ja musiikilliset ulottuvuudet hahmottuivat aistien välityksellä ja miten käsitteellinen ajattelemine kiteytyi aistikokemisen kentästä. Halu ja sen suuntaaminen sekä musiikin tekemiseen liittyvät hahmottamisen prosessit tulivat kirkaasti esiin.

Tutkimus kertoo paitsi tietoa kehollisen toimimisen jäsentymisestä soittamisen kokemuksessa, myös pianistin mielentilasta, asennoitumisesta soittamiseen sekä soittamiskokemuksen ajallisesta hahmosta. Haastatteluissa olen pyrkinyt siihen, että toiminnasta ja aisti-

---

<sup>6</sup> Rasinkangas (2007) käyttää käsitettä *intersubjektiiuinen tila*. Olennaisesti täsmentävä suomennoo *intersubjektiiuiseesti jaettu tila* on Kari Kurkelan.

<sup>7</sup> Sternin käsitteessä *present moment* on keskeistä tulevaisuuteen kurottumine, suuntautumine. Tästä syystä olen suomentanut sen *suuntautuvaksi tämänhetkisyydeksi*. Rasinkankaan (2007) suomennoo on *tämänhetkisyyo*.

kokemuksista puhutaan liikkeellisesti, tapahtumisen tasolla. Kun kokemus keritään kerta toisensa jälkeen auki kielen avulla, kokemus välittyy kuulijalle ja lukijalle ja kertoo käytännön muusikolle ehkä oleellisempia asioita soittamisesta kuin laajoista aineistoista tehdyt yleistyksen. Tämä on myös eri tason tietoa, kuin esimerkiksi puhtaasti neurofysiologinen tutkimustieto vastaavista prosesseista. Halutun esityksen mielikuva tuntui heijastuvan harjoitteluun päämääränä, joka alkoi vetää pianistia puoleensa. Pianisti haki haluamaansa kehomielen tilaa myös harjoittellessaan. Aistimielikuva halutusta esityksestä – sen edellyttämistä ajatuksista, asennoitumisesta ja motiiveista – kirkastui prosessin aikana ja myös näiden ilmiöiden käsitteellinen, kielellinen kuvaus sai selkeän muodon.

### **1.6.3 Soittaminen dynaamisena systeeminä**

Hahmottelen tutkimuksessani soittamisen prosessia dynaamisena systeeminä. Dynaamiset systeemit ovat ei-lineaarisia, monimutkaisia ilmiöitä, joiden muodostamisessa prosesseissa kehkeytyy emergenttejä, ennalta arvaamattomia tapahtumia. Ihminen, kokeva subjekti, on kehkeytyvän systeemin kokonaisuuden sisällä. Kokonaisuuden lopullista muotoa on mahdotonta nähdä ennalta tai hahmottaa lopullisesti prosessin ollessa käynnissä. (Ks. Stern 2004, 180–181; Martela & Saarinen 2008a.) Etydin keskeytyksettömään soittamiseen liittyvä vire näyttäytyy kehomielen tilana, jossa soittamisen dynaamisessa systeemissä toimiminen on mahdollista tarkoituksenmukaisella tavalla. Keskeytyksetön soittaminen, fragmentaarinen harjoittelu ja myös haastatteleminen tutkimusmetodinä näyttäytyvät tässä tutkimuksessa kaikki dynaamisina prosesseina (ks. Martela & Saarinen 2008; Stern 2004).

### **1.6.4 Varhaisen vuorovaikutuksen tutkimus ja intersubjektiivisesti jaettu tila**

Koska pyrin lähestymään implisiittistä, ei-sanallista kokemisen tapaa koen mielekkääksi käyttää ensisijaisina työkaluinani varhaisen, äidin ja vauvan välisen intersubjektiivisuuden tutkimuksen parista nousseita ajatuksia. Useat varhaisen vuorovaikutuksen tutkijat soveltavat

tutkimustietoaan aikuisten väliseen intensiiviseen vuorovaikutukseen esimerkiksi psykoterapeuttisissa yhteyksissä (Stern 2004, Beebe et al. 2003 a–d, Stolorow 2004; Stolorow et al. 2002; Trevarthen 2008). Nojaan tutkimuksessani kuitenkin pääasiallisesti Sternin (2004) ajatuksiin. Hän on hahmottanut huomattavan tarkasti juuri sitä, miten intersubjektiiivisesti jaettu tila on luotavissa aikuisten välisessä keskustelutilanteessa. Intersubjektiiivisuus hahmottuu kokemisen tapana, jossa kuljetaan ikään kuin jaettua tunnematkaa (*shared feeling voyage*, Stern 2004, 172–175). Intersubjektiiivisuus on ensisijainen kokemisen ulottuvuus, jonka pohjalta subjektiivisuuden kokemuksen nähdään vasta syntyvän sekä olevan mahdollista ylläpitää (mts. 107).

Vauvatutkimusten parissa on voimakkaasti esillä myös käsitys intersubjektiiivisuudesta ei-lineaarisena, dynaamisena systeeminä (ks. Stern 2004, 180–181; Stolorow 2004, Beebe et al. 2003a–d; Martela & Saarinen 2008a; Jääskinen 2008). Se voidaan nähdä vuorovaikutustilanteessa syntyvänä, osapuolten yhteisesti luomana, kehkeytyvänä eli emergenttinä tilana (Martela & Saarinen 2008b, 31). Laajennan tutkimuksessani intersubjektiiivisuuden ja dynaamisen systeemin ajatusta koskemaan haastattelutilanteiden vuorovaikutuksen lisäksi myös soittamisen ilmiötä. Soittamisen systeemi syntyy soittajan ja soivan sävellyksen yhteisestä, molempiin vaikuttavasta ja molempia myös vastavuoroisesti määrittävästä prosessista. Soittaja näyttäytyy prosessin alaisena, epävakana subjektina, jonka soittamisen luova, uutta mielekkyyttä ilmi tuova tapahtuminen haastaa jatkuvaan muutoksen tilaan (ks. Kristeva 1984 [1974], 22, 58; Stolorow et al. 2002, 34–35; Välimäki 2005, 157; Kurkela 2008a, 40). En kuitenkaan tarkastele pianistin kokemusta regressiivisenä, suhteessa hänen varhaislapsuutensa kokemusmaailmaan, vaan lähdän ajatuksesta, että ihminen luo tiedostamattomalla tasolla koko ajan itseään ikään kuin uneksumalla (Ogden 2005a,b, Kurkela 2008a) ja tekee jatkuvasti psyykkistä työtä ylläpitääkseen itseyttään. Selvitän tutkimuksessani, miten erityisesti luova prosessi edellyttää poikkeuksellisen vaativaa ja aktiivista psyykkistä työskentelyä.

### 1.6.5 Psykoanalyttisen tutkimuksen tuoma lisä aistikokemuksen tarkasteluun

Psykoanalyttinen lähestymistapa ottaa vakavasti mahdollisuuden tutkia kehollisuutta kielen avulla. Sanallistamisen nähdään vaikuttavan kehon kokemisen tapaan, ja kokemusten riittävän tarkalla sanallistamisella on merkitystä puhujan mielen ekonomian kannalta. Kokemukseni psykoanalyttisesta työskentelystä analysoitavan näkökulmasta on vahvistanut käsitystäni siitä, että kokemuksen mahdollisimman tarkka sanallistaminen vaikuttaa suoraan ja voimakkaasti keholliseen kokemisen tapaan. Tästä syystä pidän mahdollisuutta lähestyä pianistin aistikokemusta psykoanalyttisen käsitteistön avulla olennaisena näkökulmana. Analyttisessä kontemplaatioissa luodaan tilaa, jossa jotain kokemuksellisesti uutta ja usein yllättävää voi ilmetä kokijalle (ks. Ikonen 2000, 8, 10). Se voidaan myös sanallistaa sekä tuoda intersubjektiivisesti jaettuun tilaan, jakaa vuorovaikutuksessa. Subjekti ei ole koskaan lopullisesti valmis, vaan jatkuvassa syntymisen ja muutoksen tilassa (Kristeva 1984 [1974], 22, 58; Stolorow et al. 2002, 34–35; Välimäki 2005, 157; Kurkela 2008a, 40 ja 3.5).

Varhaisen vuorovaikutuksen tutkimuksessa ei ole soittamisen tutkimisen kannalta riittävästi ja tarpeeksi selkeästi muotoiltu ei-kielellisen kokemisen tavan viettienergiaan liittyvää ulottuvuutta. Selvitän soittamisen implisiittisiä, ei-kielellisiä merkityksiä edelleen Julia Kristevan semioottisen käsitteellä: miten keskeisesti kehollinen, tiedostamaton ja vietillinen ulottuvuus, jota Kristeva siis kutsuu semioottiseksi, tuo merkityksiä symboliseen kokemiseen ja käsittämiseen sekä aiheuttaa liikettä tietoisien ja tiedostamattoman rajan yli (Kristeva 1984 [1974], 25–27 ja 3.2.4). Kristevan semioottinen (*le sémiotique*) on eri asia kuin semiotiikka (*la sémiotique*), kielen, merkkien ja merkitysten tutkimus. Semioottisen liikkeessä soittaja näyttäytyy luovana, jatkuvasti prosessin alaisena, muuttuvana subjektina (Kristeva 1984 [1974], 22, 58 ja 3.6). Kielellisiin ja muihin symbolisiin – kuten taiteellisiin – prosesseihin liittyvää kynnystä, jonka semioottinen mielekkäisyys tai merkityksellisyys tunkeutuessaan symboliseen joutuu läpäisemään, Kristeva nimittää teettiseksi (1984

[1974], 43–44, 57–61, 69 ja 3.6.2). Näkemykseni mukaan teettisen käsite artikuloi osuvalla, ohittamattomalla tavalla myös pianistin luovassa työssä keskeistä, psyykkiseen työhön liittyvää elementtiä. Vireessä pianistin kokemisen tapa näyttää rikkovan myös subjekti-objekti-rajoja. Tämän voi ajatella liittyvän siihen, miten semioottinen merkitysaines tunkeutuessaan symboliseen järjestykseen horjuttaa tätä ja samalla kokevan subjektin erillisyyden tunnetta.

#### **1.6.6 Liikkuvan kokemuksen ja kontemplatiivisen kehon tutkimus**

Kokemisen tavan liikkeellisyys ja siihen liittyvä liikkeellinen puhe on pianistin vireen teoretisoimisen kannalta keskeinen piirre. Stern (2010) paneutuu viimeisimmässä tuotannossaan erityisesti kokemisen ja ajattelemisen liikkeellisyteen. Muusikoiden työn tutkimuksissa kehollisuutta ja kokemuksen jatkuvasti liikkeessä olevaa luonnetta ei ole riittävästi artikuloitu. Tanssin parissa kehollisen kokemisen tutkimisella on olennaisesti tukevammat perinteet. Tanssija-tutkija Maxine Sheets-Johnstone (1979, 1999) esittää, että liikkeellinen ajattelemisen tai käsittäminen on kehityksellisesti varhaisempaa ja siten ensisijaista reflektiivis-sanalliseen käsittämiseen verrattuna. Hänen näkemyksensä on, että liikkeen avulla hahmottaminen on implisiittisen kokemisen ja ajattelemisen laatuna keskeistä myös aikuisuudessa. Nämä ajatukset avaavat tutkimuksessani ulottuvuuden nähdä soittaminen muulla tavoin kuin pelkästään fyysisen automaation harjoittamiseen ja formaaliin teoreettiseen käsittämiseen perustuvana toimintana. Kehontietoisuutta (Klemola 2004, 77–81) kehittämällä voidaan saavuttaa vire, jossa on mahdollista kyetä vastaamaan soittamisen tilanteessa ilmeneviin yllättäviinkin impulseihin tarkoituksenmukaisesti. Näin toiminta ylittää rutiinin tai automaation tarjoamat toiminnan ehdot (ks. Kenny & Gellrich 2002, 121). Tulen valottamaan kehontietoisuutta ja esittämään, miten kokemuksellisen ulottuvuuden alistaminen auditiiviselle esteettiselle ideaalille saattaa oleellisesti kaventaa pianistin kykyä olla elämyksellisesti läsnä soittamisen tilanteessa ja selviytyä siinä. Voisiko jokaisella soittajalla siis olla oma tapansa päästä sellaiseen vapaan, vastaanottavan ja avoimen tarkkaavaisuuden tilaan (Ikonen 2000, 107–108,

117), jossa hän voi nousta automaation ylitse ja kokea musiikin esitystilanteessa myös uudella tavalla. Esitän myös, että tällaista kokemisen tapaa on mahdollista etsiä ja vahvistaa ohjauksen ja harjoittelun avulla. Viitataan myös siihen, millä ehdoin tällaiseen kokemisen ulottuvuuden kehittämiseen voisi pedagogisessa suhteessa olla tilaa. (6.4.)

Tässä tutkimuksessa monet keskeiset piirteet pianistin vireessä resonoivat vahvasti Timo Klemolan (2004) liikunnanfilosofisen tutkimuksen parista nousevien kontemplatiivisen kokemisen tai kontemplatiivisen kehon käsitteiden kanssa. Klemola on avannut itämaisen taitolajin, taijin harjoittamisen filosofista ulottuvuutta. Hän selvittää kontemplatiivisen kokemisen tapaa rikkaasti, ja hänen tutkimustaan vasten on mahdollista nähdä kirkkaasti, miten klassisen musiikin soittaminen lopulta eroaa liikunnan harjoittamisesta.

## 1.7 Tutkimuksen rakenne

Johdannon jälkeen keskityn tutkimusprosessin kuvaukseen sekä tutkimuksen kannalta keskeisten teorioiden ja käsitteiden avaamiseen. Luvussa kaksi kuvaan siis tutkimusprosessia, aineiston keräämisen ja analysoimisen välineitä ja vaiheita. Kolmannessa luvussa esittelen ne teoriat ja käsitteet, joiden avulla hahmotan ja teoretisoin sekä aineiston keräämisen tapaa, aistahaastattelua että itse tutkimuskohdetta, soittajan teoksen keskeytyksettömään soittamiseen liittyvää virettä. Luku neljä kuvaa esittelemieni teorioiden valossa tutkimustiedon tuottamisen prosessia eli aistahaastattelumenetelmää. Viidennessä luvussa syvennyn pianistin keskeytyksettömään soittamiseen liittyvän vireen erittelemiseen. Luvussa kuusi pohdin tutkimuksen tuomaa antia jatkotutkimuksia ajatellen. Siinä seuraa yhteenveto tutkimuksesta ja katsaus sen herättämiin pedagogisiin haasteisiin.



2

**AINEISTON  
HANKINNAN JA  
ANALYYSIN KUVAUS**

---



## 2 Aineiston hankinnan ja analyysin kuvaus

Tässä luvussa käsittelen tutkimusaineiston hankkimiseen ja analyysiin liittyviä kysymyksiä. Ensin tarkastelen tutkimuksen pianistin sekä harjoiteltavan sävellyksen valintaan liittyviä seikkoja. Sen jälkeen kuvaan haastattelu- ja harjoitteluolosuhteisiin liittyneitä järjestelyjä. Lopuksi kerron aineiston käsittelystä ja analyysinäkökulmien valikoitumiseen vaikuttavista tekijöistä.

### 2.1 Pianisti

Tutkimuskumppani, Kristiina Junttu, on 40-vuotias suomalainen pianotaiteilija. Hän on valmistunut Sibelius-Akatemiasta ja opiskellut Suomessa, Ranskassa ja Englannissa. Hän on esimerkki monipuolisesta muusikosta, joka soittaa soolo-ohjelmistoa ja kamarimusiikkia, toimii orkesterimuusikkona sekä opettaa. Katsoin, että hänen avullaan voisin saada kuvaa monipuolisesti toimivan pianistin työtavan luonteesta. Hän on itse myös tutkija. Kristiina haluaa esiintyä tutkimuksessani omalla nimellään.

Kristiina, jonka työskentelyä siis tutkin, on minulle mitä suurimmassa määrin tutkimuskumppani. Hän on puhuva ja kokeva subjekti, jonka kanssa kokemuksellinen tieto tuotetaan haastattelutilanteissa syntyvässä vuorovaikutuksessa. En siis tarkkaile hänen työskentelyään ulkopuolelta. Meillä oli aiempaa kokemusta toimivasta yhteistyöstä. Olin seurannut hänen tutkintokonsertteihin valmistautumistaan ohjaajan ominaisuudessa vuosina 2004–2005. Olimme myös tehneet harjoitusluonteisen haastattelututkimuksen kahdesta *Leos Jánáčekin Pianosonaatin 1.X.1905* konserttiesityksestä ja niiden väliin sijoittuneesta, teknisten harjoitusten soittamiseen painottuvasta harjoitusperiodista syksyllä 2004. Kyseinen projekti oli Kristiinan kertoman mukaan hänen oman työskentelynsä valottamisen kannalta informatiivinen ja antoisa.

Kristiina oli selkeästi ilmaissut halukkuutensa päästä mukaan tutkimusprosessiin, jossa hän voisi tarkastella edelleen omaa työsken-

telyään ja saada lisää tietoa implisiittisistä toimimisen tavoistaan. Tämä oli minulle eettisesti ratkaisevan tärkeää. Tutkimusasetelma olisi ollut siihen sitoutuvalla pianistille kohtuuttoman vaativa, ellei hänellä olisi ollut omaa intressiä antautua tutkimaan omaa oppimistaan ja harjoitteluaan. Olisin kokenut vaikeaksi sitoa soittajaa näin aikaa vievään prosessiin, jos en olisi tiennyt, että hän tuntisi saavansa siitä myös itselleen hyötyä. Ajattelin, että näin olisi mahdollista rakentaa välillemme riittävä luottamus sekä intensiivinen, yhteinen kiinnostus tutkimuksen kohteeseen: pianistin harjoittelun kuvaukseen. Tämä tapahtuisi tietyn sävellyksen situationaaliseen harjoitteluprosessiin liittyvien aistikokemusten kartoittamisen välityksellä. Luottamus, kiinnostus ja arvostus toisen työtä kohtaan oli haastattelujen onnistumisen kannalta olennaista. En olisi voinut saada henkilökohtaista, kokemuksesta kertovaa tietoa haastatteluissa, joissa toinen osapuoli ei olisi voinut luottaa aitoon, arvostavaan kiinnostukseeni hänen henkilökohtaista työskentelyprosessiaan kohtaan. Kristiinan oma kokemus tutkimuksellisesta asenteesta vahvisti edelleen kollegiaalisuuden tunnetta lisäävä.

Kristiinalla oli kolmenlaisia tavoitteita soittamisensa suhteen tutkimusprosessin alussa. Tavoitteet eivät suoraan kohdistuneet tutkimusprosessin aikana tehtävään harjoitteluun mutta kertovat Kristiinalle kyseisenä ajankohtana keskeisistä, soittamista koskevista kysymyksistä. Ensiksikin hän halusi integroida solistiseen harjoitteluunsa orkesterityössä stemmojen soittamisesta oppimaansa nopeampaa ja suurpiirteisempää työskentelytapaa. Toiseksi hänen toiveenaan oli kehittää heittäytymistä vaativaa virtuoosista soittamista, mikä vaikutti teosvalintaamme. Kristiinan kolmas tavoite, joka koski siis olennaisesti osallistumista tutkimusprosessiin, oli saada lisää selvyttä omista työskentelemisen tavoistaan ja oppimisstrategioistaan. Ajattelen, että Kristiinan implisiittinen, ääneen lausumaton ajatus oli kehittää niitä edelleen mahdollisesti toimivammiksi.

## 2.2 Skrjabinin etydin valikoituminen harjoitettavaksi sävellykseksi

Halusin lähtökohtaisesti tutkia prosessia, jossa harjoitettava sävellys olisi sekä tempoltaan nopea että teknisesti ja esityksellisesti vaativa. Tämä johtui alustavasta hypoteesistani: oletin, että soittamiseen liittyvissä aistikokemuksissa tapahtuisi muutoksia harjoitteluprosessin aikana etenkin, kun siirryttäisiin nopeaan tempoon, kun ilmaisullinen intensiteetti lisääntyisi ja kun nuottikuvasta irtauduttaisiin. Intuitiivisesti päädyin ajattelemaan jotakin Aleksander Skrjabinin etydiä, koska kokemukseni mukaan Skrjabinin nopeatempoiset etydit edellyttävät pianistilta juuri virtuositeettia, voimakasta heittäytymistä ja houkuttelevat elämyksellisesti osallistuviin prosesseihin. Mieleissäni oli lähinnä kaksi mahdollista etydiä: *cis-molli opus 42 no 5*, esitysmerkinnältään *affanato*, ja *dis-molli opus 8 no 12*, esitysmerkinnältään *patetico*. Kristiina päätyi valinnassaan etydiin dis-mollissa, koska se vaikutti nuottikuvan ja aikaisemman kuuleman perusteella sellaiselta, ettei sitä olisi mahdollista soittaa päästämättä heti ensimmäisestä tahdista alkaen irti hitaalle soittamiselle tyypillisestä reflektioivasta kontrollista ja heittäytymättä musiikin mukaan. Kristiina ei ollut soittanut eikä opettanut etydiä koskaan, mutta oli toki kuullut sitä esitettävän useita kertoja.

Olisi saattanut olla tutkimuksellisesti mielenkiintoista valita teos, jota meistä kumpikaan ei olisi lainkaan tuntenut ennalta. Tällainen ratkaisu on tehty Cookin ja kumppaneiden (2005) tutkimuksessa, jossa pianisti harjoitteli juuri tilatun Bryn Harrisin sävellyksen *être-temps* (ks. 1.4.5). Kyseinen tutkimus ottaa runsaasti kantaa sävellysteknisiin ratkaisuihin ja niiden toteuttamiseen, eikä siinä keskitytä niinkään soittamisen kokemukseen. Halusin kuitenkin saada kuvaa nopeasta, heittäytymistä edellyttävästä soittotapahtumasta ja siirtymisestä hitaasta temposta nopeaan. Halusin myös, että harjoitettava teos ja harjoitteluprosessi olisi soittajan näkökulmasta aidosti mielekäs. Tuntemattoman teoksen kyseessä ollessa tätä olisi ollut vaikea ennalta todentaa.

Chaffin tutkimusryhmineen (2002, 2006) puolestaan paneutui *J. S. Bachin Italialaisen konserton Presto-osan ja Soolosellosarjan no 2 Allemande-osan* harjoitusprosesseihin. Tutkittavana on erityisesti soittajan muistamisen tapa ja Bachin sävellykset on valittu tutkimuksiin niiden nimenomaan muistille asettamien haasteiden vuoksi. Miklaszewski (1989) kartoitti pitkälle opinnoissaan ehtineen pianistin prosessia, jossa tämä harjoitteli *Claude Debussyn Preludin Feux d'artifice*. Tutkimus ei anna kattavaa kuvaa prosessista, koska Miklaszewski kuvaa vain sen alkuvaihetta. Sävellys tulee kuitenkin lähimmäksi Kristiinan valintaa. Miklaszewskin tutkimuksessa kuten myös Chaffinin tapauksissa soittaja kommentoi kaiken harjoittelunsa videonauhalle ja syntynyttä puhetta verrataan kuvatuun aineistoon. Tämä joko tukee soittajan puhetta tai on sen suhteen ristiriidassa. Painopiste tuntuu olevan kuva-aineiston kvantitatiivisen tarkastelun puolella. (1.4.1.)

Kristiina halusi määritellä ensimmäisen esityksen ajankohdan, jotta prosessi olisi muistuttanut hänen jokapäiväistä työskentelyään. Täysin tuntemattoman materiaalin kanssa esityspäivän asettaminen olisi ollut vaikeampaa. Ammattipianistin ohjelmisto on toki monipuolisen koulutuksen ansiosta niin laaja, että hän pystyy varsin nopeasti sijoittamaan soittamansa musiikin johonkin tuttuun kehykseen ja soveltamaan teoksen opiskeluun vastaavanlaisen materiaalin kanssa hyväksi havaitsemiaan keinoja. Kuitenkaan se, miltä sävellys kuulostaa tai vaikkapa näyttää nuottikuvassa, ei kerro kaikkea siitä, millaista sitä on soittaa eli miten sävellys hahmottuu kehon kautta kosketettuna ja liikutettuna. Oli myös omalla tavallaan mielenkiintoista kartoittaa keskeiseen romanttiseen ohjelmistoon kuuluvan solistisen virtuoosietydyin harjoittelua. Juuri näitä teoksia pianistit harjoittavat suuren osan opiskeluajastaan.

Skrjabinin dis-mollietydi osoittautuikin erittäin antoisaksi tutkimukseni kannalta ja oli Kristiinalle monella tapaa yllättävä harjoitettava. Ajattelen sävellyksen valinnalla olleen osuutensa siinä, että harjoitusprosessissa paljastui niin selkeästi sen keskeytyksettömälle soittami-

selle ominainen vire (5.9). Vireessä on keskeistä esimerkiksi moniaistinen kokemisen tapa. Musiikintutkija Eleanor Stubley esittikin kysymyksen, mitä voisi merkitä, että Skrjabin itse oli synesteetikko ja erityisen kiinnostunut moniaistisuudesta taidekokemuksessa (Stubley 2007, suullinen kommunikaatio).

## 2.3 Harjoitteluprosessi

### 2.3.1 Harjoitteluprosessin rakenne ja järjestelyt

Varsinainen harjoitusprosessi kesti seitsemän viikkoa. Se toteutettiin 8.2–31.3.2006. Tänä aikana Kristiina työskenteli normaaliin tapansa myös muun ohjelmiston parissa ja toimi muutenkin monipuolisesti muusikkona: hän harjoitti soolo- ja yhteissoittoa, suoritti jatko-opintoja sekä opetti. Harjoittelussa oli välillä reilun viikon tauko, joten aktiivista työskentelyaikaa oli noin kuusi viikkoa. Kristiina asetti ensimmäisen esityksen ajankohdaksi 17.3.2006. Hän palasi etydin harjoittelemisen pariin vielä talvella 2007–2008. Tähän jaksoon liittyy koko prosessin kokoava loppuhaastattelu, kaksi julkista esityskertaa sekä videoitu tilanne, jossa yhdessä katsomme koostetta soittonauhoituksista ja keskustelemme niiden esiin nostamista ajatuksista.

Kristiinan luonnollisen harjoittelurytmin pitkittäminen tai hidastaminen tutkimuksellisten päämäärien takia olisi ollut mielestäni keino- tekoista ja antanut prosessista vääristyneen kuvan. Jotta itse harjoittelemisen voisi olla mahdollisimman arkipäiväistä ja normaalia, en myöskään halunnut, että Kristiina nauhoittaisi kaikkea harjoitteluaan ja purkaisi siihen liittyviä ajatuksiaan nauhalle työskentelyn lomassa (vrt. Chaffin et al. 2002, Lisboa 2006 ja 1.4.1). Kaiken harjoittelun nauhoittamisen sijasta Kristiina tallensi yhden läpisoitetun version etydistä videonauhalle kunkin harjoittelukerran päätteeksi. Samassa yhteydessä hän videoi lyhyesti harjoittelun kulloisiinkin tavoitteisiin ja painopisteisiin liittyviä sanallisia huomioitaan. Nämä lyhyet reflektiot olivat kestoltaan 1–2 minuuttia. Harjoitteluprosessin alkuvaiheessa hän päätyi useasti äänittämään teoksen kahteen kertaan peräkkäin. Tämä johtui hänen mukaansa siitä, että ensimmäistä soittokertaa ”painoi” sitä edeltänyt harjoittelu, jonka aikana vallitseva, erilainen

kehomielen tila esti häntä saavuttamasta tyydyttävän läpisoittamisen edellyttämää virettä. Tarkastelen lähemmin aistihaastattelujen vaikutusta Kristiinan harjoitteluun tuonnempana (2.6.3).

Kumpikaan meistä ei katsonut videoita harjoitteluprosessin aikana. Kristiina ainoastaan kontrolloi aika ajoin, oliko kamera varmasti tallentanut hänen soittoaan. Läpimenojen tarkoitus oli toimia aineiston analyysivaiheessa mahdollisuutena tarkistaa, mitä soittamisessa tapahtuisi, mikäli haastattelussa ilmenisi kiinnostavia näkökulmia. Niihin paneuduimme yhdessä tutkimusprosessin viimeisessä tapaamisessa 2.9.2008.

### **2.3.2 Harjoitteluolosuhteet**

Kristiinan oli ensin tarkoitus harjoitella omassa työtilassaan omalla flyygelillään Helsingin Urheilukadulla. Paikka oli hyvä siksi, että sinne oli helppo virittää pianistin oma videokamera ja sen oli mahdollista olla aina valmiina soitto-otoksia varten. Näin harjoittelemaan ryhtyminen ei kuormittanut kameran asettamisella ja lataamisella aina erikseen. Kristiinan aikatauluun kotona harjoitteleminen sopi hyvin. Näin tapahtuikin ensimmäisten 10 päivän ajan. Kristiinalla oli kuitenkin ollut aikomuksena huollattaa flyygelinsä ja yllättäen tilaisuus saada instrumentti kuntoon tarjoutui kesken tutkimusprosessin. Piano, jonka hän sai tilalle, oli niin huono, että oli pakko miettiä uutta harjoittelujärjestelyä. Kristiina päätyi harjoittelemaan työhuoneellani, mutta siellä oli valitettavasti ainoastaan pystypiano. Olin pettynyt siihen, että soittotilanteissa oli vain pystypianon ääni ja että kuvauskulma pystypianon ääressä ei voinut olla rikkain mahdollinen. Työhuoneeni käytöstä oli se etu, ettei harjoittelu siellä häirinnyt naapureita eikä kameraa ja minidisc-laitetta tarvinnut välillä purkaa ja uudelleen virittää paikoilleen. Kristiinan työrytmiin järjestely sopi. Hän harjoitteli keskimäärin neljänä päivänä viikossa. Prosessiin sisältyi viikon mittainen tauko, jona aikana Kristiina työskenteli helsinkiläisessä sinfoniaorkesterissa eikä harjoitusten takia kyennyt työskentelemään oman ohjelmistonsa parissa. Kristiina kommentoi välittö-

mästi palattuun Skrjabinin etydin harjoittelun pariin, että tauosta tuntui olleen etua oppimisprosessin kannalta.

### **2.3.3 Keskeytyksettömien läpimenojen taltiointi**

Läpimenot kuvattiin yhdellä digitaalisella videokameralla. Silloin, kun käytössä oli flyygeli, kamera sijoitettiin tilankäytöllisistä syistä Kristiinan vasemmalle puolelle, hänen pystypianolla harjoitellessaan oikealle. Kuvakulma säädettiin sellaiseksi, että molemmat kädet ja kyynärvarret sekä Kristiinan yläkeho ja pää näkyvät kuvassa. Ääni tallennettiin videokameran lisäksi minidisc-äänityslaitteella digitaaliseen muotoon ja se on ollut editoitavissa kuvaraidan kanssa yhdessä kuultavaksi.

## **2.4 Haastattelujen järjestelyt**

### **2.4.1 Haastattelujen rakenne, määrä, kestot ja tiheys**

Aistahaastattelu on tyypiltään hyvin avoin teemahaastattelu (Eskola & Suoranta 1998, 86). Varsinaisia teemoja oli kolme:

- haastattelua edeltäneen, noin viikon mittaisen harjoittelujakson yleishahmo, siihen liittyneet tavoitteet ja niiden mahdollinen saavuttaminen sekä harjoittelun määrä
- edeltävän tai muuten keskeiseksi nousseen harjoittelukerran yksityiskohtainen tarkastelu aistikokemuksena. Tällä tarkoitetaan sitä, miten harjoittelutilanne hahmottui kuulo-, tunto- ja näköaistimuksina, mitä asennoitumisen tapoja siihen liittyi, sekä runsaasti tarkkaa soittotekniikkaan liittyvää kuvausta.
- halutun esittämisen tavan tarkasteleminen niin ikään aistikokemuksena. Kristiina kertoi, miten hän juuri tuolloin olisi halunnut etydin esittää, miltä se kuulostaisi, tuntuisi ja näyttäisi sekä miten hänen tulisi asennoitua, jotta se olisi mahdollista.

Haastattelut toteutettiin siis kerran viikossa. Ajatukseni oli, että viikon aikana ehtisi tapahtua prosessin kannalta kiinnostavaa kehitystä, mikä pitikin paikkansa. Jos olisin haastatellut joka harjoituskerran yhteydessä aineisto olisi kasvanut kohtuuttomaksi eikä olisi ehkä

tuottanut kovin usein uutta informaatiota. Ei olisi myöskään ollut tarkoituksenmukaista käyttää Kristiinan aikaa kohtuuttomasti tai harjoittaa häntä erityisesti haastateltavana olemiseen. Rajoittamalla nauhoitukset läpimenoihin ja haastattelut tapahtuviksi kerran viikossa tutkimusaineistosta tuli sen laajuinen, että se oli yhden henkilön hallittavissa. Silti oli mahdollista kartoittaa kokonainen, luonnollisen laajuinen harjoitteluprosessi eikä vain esimerkiksi jokin harjoittelun vaihe (vrt. Miklaszewski 1989 ja 1.4.1).

Haastatteluja on 30 minuuttia kestävän aloitushaastattelun ja 80 minuutin mittaisen loppuhaastattelun lisäksi seitsemän.

- Aloitushaastattelu 8.2.2006.
- Tutkimushaastattelu 1, 14.2.2006
- Tutkimushaastattelu 2, 22.2.2006
- Tutkimushaastattelu 3, 28.2.2006
- Tutkimushaastattelu 4, 10.3.2006
- Tutkimushaastattelu 5, 17.3.2006
- Tutkimushaastattelu 6, 23.3.2006
- Tutkimushaastattelu 7, 10.4.2006
- Loppuhaastattelu 5.4.2008

Haastattelut 1–5 ovat kukin jokseenkin tunnin mittaisia. Kuudes haastattelu on kestoltaan 90 minuuttia ja seitsemäs vielä hieman pitempi. Koko haastatteluaineisto on näin ollen kestoltaan noin 11 tuntia. Lisäksi siis kuvasimme syksyllä 2008 yhden tapaamisen, joka aineistossa kulkee nimellä haastattelu 8, jossa tarkastelimme harjoitus- ja esitystilanteiden nauhoituksia. Tapaaminen kesti 90 minuuttia. Myös kuudennen haastattelutilanteen alkuun liittyi jakso, jossa katsoimme ensimmäisen esityksen nauhoja ja keskustelimme niistä.

#### **2.4.2 Haastattelupaikka**

Tutkimushaastattelujen yhteydessä puhutaan neutraalin tai haastateltavan kannalta mieluisan haastattelupaikan eduista (Eskola & Suoranta 1998, 91 ja Syrjä 2007, 202). Tässä tutkimuksessa oli ensisijaisesti otettava huomioon, että haastatteluprosessi kokonaisu-

nessaan kestäisi viikkoja. Oli siis löydettävä paikka, jonne kamerat ja muu haastatteluasetelma voitaisiin virittää siksi aikaa pysyvästi. Haastatteluissa käytettiin alun perin useaa kameraa, joiden kuljettelu paikasta toiseen olisi ollut iso operaatio. Tarvittiin paikka, jossa kamerat voisivat olla valmiina haastatteluja varten ja jossa voitaisiin toimia, vaikka kuvaaja ei pääsisi paikalle auttamaan kuvausjärjestelyissä. Helsingin Merihaassa sijaitseva työhuoneeni valittiin haastattelu-paikaksi. Tila on rauhallinen ja riittävän avara, joten kamerat saatiin asetetuksi järkevästi. Myös kuvataustoihin saatettiin kiinnittää huomiota. Tila on myös valoisa, ja päädyimmekin ajoittamaan haastattelut iltapäiviin, jolloin saatoimme käyttää hyväksi luonnonvaloa. Tämä oli esteettisesti hyvä ratkaisu ja säästi meidät valokaluston hankkimiselta.

### **2.4.3 Haastattelujen taltiointi**

Prosessin aloitushaastattelu, jossa harjoiteltavasta teoksesta päätettiin, on kuvattu Kristiinan kotona kahdella kameralla. Neljä ensimmäistä varsinaista haastattelua nauhoitettiin kolmella videokameralla minun työhuoneellani. Yksi kamera nauhoitti lähikuvaa Kristiinasta, toinen minusta ja kolmas taas laajaa kuvaa Kristiinasta. Halusin videoita tilanteet monipuolisesti, koska se mahdollistaisi tarkemman tutkimuksen. Toinen monella kameralla kuvaamista puoltava aspekti oli sen varmistaminen, että taltiointi ainakin jonkin kameran osalta onnistuisi. Olen käyttänyt videokuvaa aineiston analyysissä litterointien ohella. Videokuva tuo analyysitilanteeseen toisenlaisen, korkeamman intensiteetin ja antaa mahdollisuuden antautua kokemaan haastattelutilanteen synnyttämiä vaikutelmia vivahteikkaammin.

En katsonut videonauhoja aineistonkeruun missään vaiheessa. Nauhat ajettiin tietokoneen kovalevylle osaksi prosessin aikana, mutta en esimerkiksi synkronoinut eri kamerajen nauhoituksia silloin, koska se olisi edellyttänyt nauhojen katsomista. Videonauhoja ei ole näytetty missään vaiheessa ulkopuolisille henkilöille, lukuun ottamatta pientä, noin kolmen minuutin katkelmaa kolmannesta haastattelusta, jota olen käyttänyt havaintomateriaalina konferenssisitel-

missäni. Ajatuksena ei myöskään ole ollut vertailla erilaisten katsojien suhtautumista materiaaliin.

Voin lisätä tutkimukseni läpinäkyvyyttä liittämällä lopulliseen julkaisuun DVD-materiaalia tilanteista, joihin analyysissä erityisesti viitataan.

## 2.5 Esitykset

Esiintymistilanteet vaikuttavat voimakkaasti sävellyksen hahmottamiseen esimerkiksi siten, että kokonaiskuva teoksesta ikään kuin tiivistyy, kun se soitetaan yleisölle. Tämä laadullinen hyppäys (ks. 5.4.3) vaikuttaa puolestaan harjoitteluun. Chaffinin ja kumppaneiden (2002) tutkimusprosessi sisälsi esityksiä, mutta niiden vaikutusta harjoitteluun ei pohdita. Miklaszewski (1989) kuvaa ainoastaan harjoittelu-prosessin alkuvaihetta, aikaa, ennen kuin pianistiopiskelija soittaa sävellyksen ensimmäistä kertaa opettajalleen. Cookin ryhmän (2005) tutkimuksessa pianisti joka tapauksessa tähtäsi työskentelyllään tilausteoksen määrätynä ajankohtana tapahtuvaan kantaesitykseen (Cook et al. 2005), mutta tämäkään tutkimus ei avaa esityksen vaikutusta soittajan harjoitteluun tai käsitykseen sävellyksestä. (1.4.)

Halusin sisällyttää tutkimusaineistoon useampia esityksiä yleisölle, koska halusin saada kuvaa myös niiden vaikutuksesta Kristiinan prosessiin<sup>9</sup>. Näistä kaksi ensimmäistä toteutettiin maaliskuussa 2006. Myös ne on taltioitu usealla kameralla. Viimeiset kaksi esityskertaa olivat keuhällä 2008. Loppuhaastattelussa pohdittiin koko harjoitteluprosessia ikään kuin matkan päästä. Esitykset on kuvattu eri tavoin. Ensimmäinen esitystilanne, 17.3.2006, oli kotikonsertti, joka rajasi kuvakulmat Kristiinan kasvoihin sekä oikeaan sivuun. Konsertista on editoitu kooste, jossa kiinnostavalla tavalla ilmeni se, miten paljon visuaalinen informaatio vaikuttaa kuuloinformaation vastaanottamiseen. Ei ollut ollenkaan samantekevää, katsoiko kuun-

---

<sup>8</sup> Musiikkipsykologi Aaron Williamson (2004, 114) on esimerkiksi tutkinut, miten katsojat ovat kokeneet sellistin musiikillisen ilmaisun välittymisen riippuen siitä, soittako sellisti nuoteista vai ulkoa.

<sup>9</sup> Olen kiittollinen pianisti Risto-Matti Marinille, joka kiinnitti huomioni tähän olennaiseen kysymykseen.

telija pianistin kasvoja vai lähikuvaa käsistä, mitä Kristiina itse kommentoi vahvasti katsoessamme yhdessä nauhoituksia kuudennen haastattelun yhteydessä. Soiva tila äänen äänessä tuntui supistuvan hänen katsoessaan lähikuvaa käsistä. Samalla tempo tuntui hänestä käsiä katsottaessa hitaammalta kuin yläkehon ja kasvojen kuvaa katsottaessa. Toinen esitystilanne pystyttiin kuvaamaan siten, että yksi kamera saattoi ajaa pianistin ympäri muiden kuvatessa pianistia vakaammista kuvakulmista. Tämä teki mahdolliseksi koko kehon liikkeiden taltioimisen. Taltiointi toteutettiin Kallio-Kuninkaalan Leonorasalissa 25.4.2006. Kolmas esitystilanne oli konsertti Kristinan studiossa 18.3.2008 ja neljäs esitys Valtakunnallisessa musiikintutkijoiden symposiumissa Tampereen yliopistolla 26.3.2008.

## **2.6 Kuvattavana oleminen**

### **2.6.1 Haastattelijan läsnäolo**

Harjoitteluprosessi, jonka etenemistä seurataan haastatteleamalla pianistia säännöllisin väliajoin, on erilainen kuin sellainen harjoitteluprosessi, jota ei keskeytetä haastatteluilla ja jossa ilmenevää implisiittistä kokemustietoa ei nosteta tietoisuuteen mielikuvina ja sanallisteta. Kuitenkin pianistin kokemisen tapaa on mahdotonta lähestyä pelkästään havainnoimalla hänen soittamistaan ulkoapäin. Soivasta lopputuloksesta ei voi suinkaan aina päätellä, millaisia motivaatioita tai kokemuksellisia tekijöitä sen taustalla vaikuttaa. Kokemuksen tutkimisessa on useita etenemistapoja, joista keskeisiä ovat itse-reflektiivinen, oman kokemuksen tutkiminen ja kysely tai haastattelu.

Olen tehnyt koetutkimuksen, jossa harjoittelin itse lyhyen piano-sävellyksen. Harjoitteluprosessin aikana toteutin vastaavan kokemustiedon hankinnan, kuin tässäkin tutkimuksessa, mutta siten, että pohdin itsereflektiivisesti harjoittelutilanteessa ilmeneviä aistikokemuksiani, teoksen esittämiseen liittyvää haluani sekä tarkkailin, millaisia soittamisen ajallisuuteen liittyvät mielikuvani olivat harjoittelun eri vaiheissa. Toinen koetutkimukseni on aikaisemmin tässä luvussa mainitsemani Kristiinan Janàcekin sonaattiin liittyvä haastattelu. Olen myös haastatellut kymmeniä muusikoita ja muiden

taiteenalojen edustajia heidän työskentelytapoihinsa fokusoiden. Minulla on myös runsaasti kokemuksia siitä, että minua haastatellaan soittamiseen liittyvistä aistikokemuksistani. Näin ollen voin sanoa, että on todella paljon helpompaa uppoutua aistikokemukseen, muodostaa siitä mielikuvia ja saada niistä kielellinen ote, jos läsnä on toinen, kokemuksestani kiinnostunut ja kuunteleva keskustelukumppani. Psykoanalyttikko Pentti Ikonen (2000) tähdentää, miten jokainen ihminen saa tietoa tajunnastaan itse. Itsehavainnoinnissa voi kuitenkin merkittävästi auttaa toinen ihminen; itsehavainnoinnin esteitä voi olla vaikea yksin ylittää. (Mts. 7–8, 10, 13.)

Toisen läsnäolo vaikuttaa helpottavasti siksi, että ei tarvitse ajatella tutkimusprosessin kulkua, käsiteltäviä teemoja tai tallennusvälineitä. Tutkimustilanteen struktuureista huolehtimisen voi jättää toisen harteille. Haastattelijan läsnäolo antaa myös todellisen, konkreettisen syyn sanallistaa kokemista: yksin miettiessäni voin tyytyä siihen, että mielessäni häivähtää asioita, ja olla samalla tarttumatta niihin ja työstämättä niitä käsiteltävään ja jaettavissa olevaan sanalliseen muotoon. Toisen henkilön läsnäolo, sanallinen ja kehollinen palaute sekä tarve tehdä selkoa kokemisestaan saavat puhujan ponnistamaan, terästyttämään ja kuvaamaan sanallisesti kokemista tarkemmin ja monipuolisemmin. On myös tietyllä tavalla imartelevaa ja palkitsevaa, että joku kuuntelee ja on omasta kokemuksesta kiinnostunut sekä hyväksyy sen sellaisena, kuin se kuvataan, tulkitsematta ja muuksi muuttamatta. Hyvässä haastattelutilanteessa kokeminen tuntuu todellisemmalta ja oleminen omassa kehossa täydemmältä.

### **2.6.2 Kuvaajan läsnäolo**

Haastattelutilanteissa oli usein läsnä myös kuvaaja, TeT, näyttelijä-ohjaaja Ilari Nummi. Hän oli sekä Kristinalle että minulle tuttu ja hyvin selvillä tutkimukseni luonteesta. Hän myös rohkaisi taltioimaan haastattelut monipuolisesti osoittamalla, miten monipuolinen materiaali tekee mahdolliseksi myös vivahteikkaan analyysin ja tuottaa tarkempaa tietoa. Ilaria kiinnosti pianistin harjoitteluprosessi hänen omasta näyttelijä-ohjaajan perspektiivistään käsin. Hänellä on myös

tutkijan tausta, joten hän saattoi eläytyä siihen, millaista materiaalia taiteellisen prosessin tutkijana tarvitsin. Kristiinalla oli haastattelutilanteessa siis läsnä kahdet ulkopuoliset korvat ja kaksi ulkopuolista, kiinnostunutta mieltä, joille sanallistaa omaa kokemistaan. Lisäksi läsnä oli kameroiden välittämänä muukin, potentiaalinen, ulkopuolinen taho, joka jossain tilanteessa saattaisi kuulla hänen puhettaan. Kristiina kommentoi prosessin loppuvaiheessa Ilarin läsnäoloa siten, ettei se hänen havaintonsa mukaan vaikuttanut niihin aiheisiin, joista hän puhui, eikä liioin hänen puhetapaansa. Kristiinan subjektiivinen kokonaisarvio oli, ettei Ilarin läsnäolo häirinnyt häntä.

Minulle haastattelijana oli äärimmäisen helpottavaa, että läsnä oli kuvaaja huolehtimassa kameroista, nauhan riittämisestä ja mikrofoneista. Se vapautti minut keskittymään Kristiinaan ja hänen puheeseensa. On myös selvää, että taltiointien taso on laadukkaampi, kun toteuttamassa on ollut ammattitaitoinen henkilö.

### 2.6.3 Haastattelemisen vaikutus harjoitteluprosessiin

Haastattelujen toinen teema käsitteli Kristiinan haluamaa esittämisen tapaa. Tätä hän hahmotteli hypoteettisena tilanteena, jota tarkastelimme aistimusten välityksellä: miten hän näki ja kuuli soittavansa, miltä tuo soittaminen mahdollisesti tuntuisi ja millä tavalla asennoitumalla soittamisen tapa olisi mahdollinen. Koska aistikokemus aktivoituu kokijassa, kun sitä ajatellaan, hypoteettinen soittamisen tapa alkoi elää Kristiinan kehossa haastattelutilanteen suuntautuvassa tämänhetkisyudessa (Stern 2004, 197–200; Solms & Turnbull 2006 [2002], 160–162; Damasio 1999, 148 ja 3.2.12). Kristiina kommentoi haastattelemisen heijastuneen harjoitteluun siten, ettei oppimisen eteneminen pysähtynyt missään vaiheessa. Tuloksena prosessi oli nopeampi kuin Kristiina oli olettanut tai minkä hän ajatteli olevan itselleen tyypillistä. Tulkintani on, että uudelleen eläminen teki tavoitetilasta hyvin konkreettisen. Se heijastui mentaaliyöskentelyn tavoin harjoitteluun, joka siten suuntautui suuremmin tavoitetilaa kohti.

## 2.7 Tutkimusaineiston käsittely

Haastatteluprosessin kuluessa ajoin kuvamateriaalin kovalevyille. Prosessin päätyttyä huhtikuussa 2006 editoin haastattelukatkelman kolmannesta tutkimushaastattelusta ja tekstin sen englanniksi konferenssiesitelmiä silmällä pitäen. Haastattelut litteroitiin saman tien keväällä 2006. Jokainen haastattelu on litteroitu sanatarkasti. Tauot on merkitty pistein. Lukuun ottamatta hyvin lyhyitä puheenvuoroja kaikki kysymykset on merkitty aikakoodilla, joka näyttää minuutit ja sekunnit haastattelun alusta lukien. En katsonut tarpeelliseksi tehdä litteroinneista siinä vaiheessa tarkempia, koska minulla oli video- ja ääninauhamateriaalit jatkuvasti käytössäni ja halusin niiden olevan mukana analyysissäni. Litteroitua tekstiä on yhteensä n. 240 liuskaa.

Annoin aineiston levätä noin puoli vuotta saadakseni etäisyyttä materiaaliin. Tässä kohden tutkimustapani poikkeaa sellaisista haastattelututkimuksista, joissa aineistoa on pyritty tulkitsemaan heti tutkimusprosessin alusta alkaen ja joissa haastattelujen pohjalta tehtyjä hypoteeseja on testattu haastatteluprosessin jatkuessa (ks. Rosenblatt 2001, 897). Lepuutusvaihe ei suinkaan ollut passiivinen, vaan huomasin ikään kuin kuulostelevani, mitä haastatteluprosessista nousi mieleeni ja mitkä aiheet alkoivat tuntua erityisen merkityksellisiltä. Tässä vaiheessa se Kristiinan kehomielen vire, joka liittyi etydin keskeytyksettömään soittamiseen, nousi päällimmäiseksi ja kiinnostavimmaksi teemaksi. Tämä johtui muun muassa siitä, että vireen ilmeneminen prosessin alusta alkaen oli ristiriidassa alkuperäisen hypoteesini kanssa. Tutkimushaastatteluja aloittaessani arvelin, että soittamisen kokemus muuttuisi kokonaisvaltaisemmaksi siinä vaiheessa, kun soittajan tempo olisi jo nopea ja sävellyksen hallinta – esimerkiksi ulkoa soittaminen – pitkälle työstetty. Kuitenkin vire oli läsnä Kristiinan kokemuksessa prosessin alusta alkaen ja liittyi sävellyksen soittamiseen kokonaisuutena, ilman keskeyttämisen mahdollisuutta. Minulla ei ollut ennakkokäsitystä siitä, millainen Kristinan tapauksessa kokonaisvaltainen kokemisen tapa olisi. Tämä kokonaisvaltainen kehomielen vire hahmottui haastatteluprosessissa kuitenkin

huomattavan tarkasti ja myös saavutti tietyn saturaatiopisteen, minkä jälkeen merkittävää uutta informaatiota ei noussut esiin.

Olin myös olettanut, että Kristiinan soittamisen kokemus muuttuisi, kun hän saisi uutta kokemustietoa etydistä. Näin ei tuntunut käyvän. Pikemmin prosessi hahmottui siten, että keskeytyksettömän soittamisen vire alkoi yhä enemmän olla Kristiinan harjoittelemisen fokuksessa: hän pyrki lähestymään harjoittelullaan vireen tilaa. Vire ei varsinaisesti muuttunut prosessin kuluessa, vaan siitä muodostuva moniaistinen kuva kirkastui Kristinan kokemuksessa ja puheessa.

Vire vaikutti voimakkaasti Kristinan harjoitteluun ja pedagogiseen ajatteluun. Se nosti esiin myös minussa paljon ajatuksia pedagogisesta työstä (6.4). Nostin vireen tutkimuskohteekseni ja pyrin tässä työssäni avaamaan sille ominaisia, aineistossa jatkuvasti läsnä olevia piirteitä mahdollisimman kattavasti.

Palasin aineiston pariin syksyllä 2006. Lähestyin sitä kolmesta kulmasta: katsomalla haastattelu- ja soittovideoita, kuuntelemalla samoja aineistoja ääninauhalta sekä perehtymällä litterointeihin. Muodostin viimeksi mainituista temaattisia kokonaisuuksia esimerkiksi kokoamalla yhteen puhetta etydin esittämistä koskevasta halusta tai vastaavasti omaan kansioonsa keskustelua, joka käsitteli ensimmäistä harjoittelukertaa. Yksi temaattinen kansio saattaa sisältää useita vireen kannalta oleellisia kokemuksellisia kvaliteetteja. Kaikki litteroinnit sisältävät sekä haastateltavan että haastattelijan puhetta (ks. Riessman 1994, 699). Tämä on olennaista siksi, että haastattelemisen on näkemykseni mukaan tapa tuottaa yhteisesti intersubjektiivisesti jaetussa tilassa ainutkertaista, aikaan ja paikkaan sidottua kokemuksellista tietoa.

Aineiston tarkastelu vahvisti käsitystäni, että aistihaastattelun avulla oli mahdollista nostaa esille erityistä kokemuksellista tietoa. Haastattelujen kieli on lähes kauttaaltaan kokemuksellista ja liikkeessä olevaa. Musiikin kuvausta predikoivassa mielessä on vain marginaalisesti (ks. Barthes 1991 [1982], 267–268 ja Sivuoja-Gunaratnam 2007,

56). Puhe on soittajan subjektiivisen musiikillisen kokemuksen tavan erittäin yksityiskohtaista ja vähitellen kiteytyvää kuvausta. Tässä kohden hahmottui myös, millaisia käsitteellisiä välineitä tulisin tarvitsemaan vireen ymmärtämisessä sekä haastattelumenetelmän kuvaamisessa. Ajattelemisen ja kokemuksen liikkeellisyys, subjekti–objektirajojen hämärtyminen sekä kokemuksen moniaistisuus tuntuivat viittaavan kehityksellisesti varhaisiin kokemuksen laatuihin. Sternin (1985) tutkimuksista löytyi käsitteitä näiden ilmiöiden avaamiseen. Hänen myöhempi (2004) tutkimusalueensa, varhaisen vuorovaikutuksen intersubjektiivisuuden käsitteen ulottaminen aikuisten välisiin keskusteluihin psykoterapeuttisissa tilanteissa, tarjosi kiinnostavan tulokulman aistahaastattelun periaatteiden ja toimivuuden ymmärtämiseen.

Intersubjektiivisuudesta ajattelemisen tapani laajeni edelleen Sternin ja muiden varhaisen vuorovaikutuksen tutkijoiden (Stolorow 2004, Orange 2001, Beebe et al. 2003 a–c ja Trevarthen 2008) näkemysten pohjalta ja aloin hahmottaa tutkimustietoni tuottamisen tapaa, siis aistahaastattelua, sekä itse soittamisen prosessia ei-lineaarina dynaamisina systeemeinä ja virettä Kristiinan systeemiälyn (Hämäläinen & Saarinen 2008a ja Luoma 2009) ilmenemisen muotona.

En rakenna Kristiinan harjoitteluprosessista ehjää jatkumoa tai narratiivia (vrt. Kosonen 2004), vaan haastatteluissa lähestytään soittamisen kokemusta fragmentaarisemmin, ikään kuin käväisemällä vaihtuviin soittotilanteisiin liittyvissä aistimuksissa ja ajatuksissa. Stern (2004, 8–22) on osoittanut subjektiivisen nykyisyyden kokemuksellista luonnetta lähestyvillä muistitutkimuksillaan, miten oikeastaan muistamme erittäin lyhyitä, 3–10 sekunnin mittaisia episodeja. Mieli pyrkii täydentämään fragmenteista oman logiikkansa ja aikaisempien kokemusten valossa järkevän tuntuksia kokonaisuuksia, kertomuksia tai narratiiveja. Tästä kokonaisuuksia luovasta mielen taipumuksesta syntyy tietynlainen ehjän henkilöhistoriallisen narratiivin idealismi (ks. Riessmann 2001, 701). Tutkimukseni loppuhaastattelukaan ei tuota ehjää, ajassa etenevää kuvausta Kristiinan harjoitus- tai oppimisprosessista. Viimeistään lukija saattaa hahmottaa Kristiinan

harjoitusprosessin ja tämän tutkimuksen muodostaman kokonaisuuden narratiivisesti, kertomuksina.

Litterointeja on stilisoitu Kristiinan aloitteesta siltä osin, kuin niitä on liitetty tähän tutkimustekstiin. Olen poistanut ylimääräisiä toteamuksia, kuten ”niinku” ja ”tota noin”, sekä turhia toistoja, elleivät ne liity sellaiseen analyysin kohtaan, jossa empimisellä ja toistamisella on erityinen merkitys. Olen myös osin muokannut puhetta yleiskielen suuntaan, mikä on ollut niin ikään Kristiinan toive. Tauot puheessa on merkitty kolmella pisteellä (...) ja pois jätetty puhe hakasuluilla ja kahdella väliviivalla ([--]). Joihinkin fragmentteihin olen lisännyt selvittäviä sanoja tai kommentteja ja merkinnyt ne tekstiin hakasuluin ([ ])

## Aineiston hankinnan ja analyysin kuvaus

**3**

**PIANISTIN  
KEHOMIELEN VIREEN  
JA  
AISTIHAASTATTELUN  
TEORETISOINTIA**

---



### 3 Pianistin kehomielen vireen ja aistihaastattelun teoretisointia

#### 3.1 Tutkimuksen kaksi musiikillista tasoa

Kristiinan ainutkertaista harjoittelemista lähestyttiin tutkimuksessani siten, että harjoitteluprosessiin luotiin katseita säännöllisin väliajoin tapahtuvien haastattelujen jatkumosta. Haastattelutilanteiden polttopisteessä oli Kristiinan soittamisen kokemus sellaisena, kuin se ilmeni hänen aistimustensa synnyttämässä mielikuvissa.

Tutkimukseni analyysiosa (luvut 4 ja 5) on kaksivaiheinen. Yhtäältä analysoin tutkimusaineistosta nousutta kokemuksellista keskiötä, sävellyksen keskeytyksettömään soittamiseen liittyvää kehomielen virettä (luku 5). Täsmennän vireen käsitettä määreellä *keskeytyksettömään soittamiseen liittyvä* siksi, että vire ei liittynyt vain esiintymistilanteisiin eikä se ollut yhteydessä esimerkiksi osaamisen tasoon tai soittamisen tempoon. Olennaista vireen löytymisessä oli nimenomaan sävellyksen kokonaisuuden keskeytyksetön soittaminen. Vire oli Kristiinan kokemuksessa läsnä harjoittelun alusta alkaen. Toisaalta aineiston keräämisessä käyttämäni menetelmä, siis aistihaastattelu, on niin ikään analyttisen tarkastelun kohteena (luku 4). Metodin nostaminen tällaisen analyysin kohteeksi ei ole tavanomainen ratkaisu. Tuntumani kuitenkin on, että ilman aistihaastattelun periaatteiden avaamista voi olla vaikeata hahmottaa, miten tutkimustulos, Kristiinan vireeseen liittyvä tieto, on noussut esiin harjoitteluprosessista. Näen myös sanallisen ja musiikillisen ilmaisun välillä analogioita, jotka liittyvät ilmaisun implisiittisten (Stern 2004, 112–116) – kehollisten ja ei-kielellisten – sisältöjen välittymiseen. Aistihaastattelun sanallistamisen prosessiin liittyvä käsitteellistäminen tekee näitä välittäviä prosesseja ymmärrettäviksi myös musiikillisen ilmaisun kyseessä ollen.

Aistihaastattelu on keino luoda haastateltavan ja haastattelijan välille intersubjektiivisesti jaettu tila (3.2), jossa on mahdollista tavoittaa

implisiittisiä kokemisen tasoja. Näin osallistujien välille virittyy tämän tutkimuksen toinen musiikillinen taso, jo varhaisen vuorovaikutuksen perustalla olevan ja läpi elämän jatkuvan ihmistenvälisyyteen liittyvän musiikillisuuden noustessa säätelemään jaettua kokemusta (Malloch & Trevarthen 2009, 4–5). Tämä toinen musiikillinen taso synnyttää mahdollisuuden saada lisää aikaisemmin sanallistamatta jäänyttä oivallusta tutkimuksen ensimmäisestä musiikillisesta tasosta, pianistin vireestä. Intersubjektiivisesti jaetun kokemuksen luonne hahmottuu musiikillisena sekä soittamisen että haastattelemisen tilanteissa.

Tutkimukseni läpikäyviä teemoja ovat kokemus, sen kommunikointi ja kokemuksen välittymisen edellyttämä vuorovaikutus. Kari Kurkela (2008a ja b) käyttää käsitettä laajakaistainen vuorovaikutus kuvaamaan kanssakäymisen tapoja, joissa välittyy kerroksellisesti muutakin kokemukseen liittyvää informaatiota kuin pelkkä signifikaatio, jolla tässä tarkoitan reflektoitua, sanallista tai muuten symbolista merkitystä. Kurkela (2008b, 53) kuvaa laajakaistaisuutta edelleen siten, että se sallii monenlaisia vuorovaikutuksen tasoja ja potentiaalisia merkityksiä, jotka eivät viittaa ulkopuolisiin kohteisiin vaan ovat pikemminkin ilmaisullisia eli ekspressiivisiä. Käytän ekspressiivisen ohessa myös sanoja mielekäs, mielekkyys ja merkityksellisyys, kun kirjoitan muista kuin denotatiivisista merkityksistä. Pyrin varaamaan merkitys-sanan sellaisten ilmiöiden yhteyteen, joista voisi puhua myös signifikaationa.

Musiikillisissa yhteyksissä laajakaistainen kokeminen ja vuorovaikutus on erityisen ilmeistä. Nuottiteksti ja soiva musiikki sinänsä ovat aina tulkinnanvaraisia ja monimerkityksellisiä. *Tämän tutkimuksen yhteydessä sekä soittamiseen että haastattelemiseen liittyvä kokemisen tapa ja vuorovaikutus hahmottuvat laajakaistaisina.* Laajakaistaisuus jäsentää kokoavasti tapoja, jollaisina soittamiseen liittyvät kokemukselliset ulottuvuudet avautuvat tutkimusaineistostani käsin. Se sisällyttää käsitteenä itseensä muusikon kokemuksessa läsnä olevat arkaaiset, vietilliset tasot.

Stern (2004) osoittaa, miten tällaisen, laajakaistaisen vuorovaikutuksen implisiittiset, ei-kielelliset ulottuvuudet edellyttävät kommunikoitukseen intersubjektiiivisesti jaetun tilan (mts. 75–78) luomista tai syntymistä kommunikaatiotilanteessa vaikuttavien henkilöiden välille. Intersubjektiiivisesti jaettuun tilaan tuleminen vaatii suuntautuvaan tämänhetkisyysyteen, ajallisuuteen asettautumista (mts. 32–40): vain tämänhetkisyysydessä voidaan jakaa implisiittisiä merkityksiä, tehdä jaettua tunnematkaa (mts. 172–175), jossa olennaisia kysymyksiä voi nousta esiin (mts. 152–156) ja saada vastauksen, toisin sanoen tulla tietoisiksi, sanallistetuiksi ja eksplisiittisesti jaetuiksi.

Sekä soittamisen että haastattelujen intersubjektiiivisuuden hahmottaminen dynaamisina systeemeinä oli seurausta perehtymisestäni varhaisen vuorovaikutuksen tutkimukseen. Ajallisuuteen, suuntautuvaan tämänhetkisyysyteen (Stern 2004, 245 ja 3.1.11), asettautuminen edellyttää osapuolilta kokijoiksi suostumista ja vastaanottavaa asennoitumisen tapaa. Jotta tämä tulisi mahdolliseksi, on päästettävä irti ylimääräisestä hallinnan pyrkimyksestä ja antauduttava prosessin alaisuuteen (Kristeva 1984 [1974], 58, 63), alttiiksi kokemisen tavan muutokselle. Ikonen (2000) kirjoittaa tästä ilmiöstä siten, että (vietti)-energian kiinteästä sitomisesta, vallitsevasta käsittämisen tavasta luovutaan ja siirrytään tilaan, jossa energia on vapaasti liikuteltavassa muodossa (mts. 107–108). Intersubjektiiivisen systeemin näkeminen prosessiluonteisena tukee niin ikään tätä ajatusta (Martela & Saarinen 2008a, 199–200). Prosessin alaiseksi antautuminen avaa tien sisään kokonaisuuden systeemiin, joka on vielä hahmottumassa ja osin illusorinenkin. Tässä systeemissä subjekti tarvitsee kykyä toimia, vaikka hänellä ei olisi tietoa kaikista kokonaisuuteen vaikuttavista osatekijöistä tai sen lopullisesta muodosta. Tällaista toimimisen kykyä kuvaa systeemiällyn käsite (*systems intelligence*, Hämäläinen & Saarinen 2008a,b). Pianistin vire on tapausselostus yhdestä systeemiällyn ilmenemisen muodosta.

Rakennan tutkimukseni teoriaosuuden siten, että hahmotan aluksi intersubjektiiivisuuden periaatteita suureksi osaksi Sternin (2004)

jäsennyksen valossa. Ohessa selvitän dynaamisten systeemien kehikkoa ja tapaani lähestyä soittamista taidon systeeminä. Intersubjektiivisuudesta aukeaa näkymä systeemiseen ajatteluun ja toisin päin. Sen jälkeen avaan lyhyesti implisiittisessä vuorovaikutuksessa keskeistä peilisolujen (Hari & Kujala 2009, 462–465; Gallese 2005, 101–118; Stern 2004, 78–80) toimintaa ja kehollisen eläytymisen periaatetta. Jatkan jäsentämällä edelleen kielen ja kehon välisiä yhteyksiä. Implisiittistä laajennan ottamalla käyttöön Kristevan (1984 [1974]) semioottisen käsitteen. Vireestä nousevat keskeisesti esille amodaalisuuden (Stern 1985, 51) sekä dynaamisten vitaalimuotojen<sup>10</sup> (Stern 2010; 1985, 53–61 ja 2004, 62–71) ja liikkeellisen hahmottamisen (Sheets-Johnstone 1999 ja Parviainen 2006) periaatteet. Semioottisen symbolisoitumiseen liittyvää erityisproblematiikkaa lähestyn selvittämällä symbolisiin prosesseihin liittyvää Kristevan teettisen (1984 [1974], 43–45) käsitettä. Lopuksi avaan vireeseen liittyviä, erityisiä aistimisen tapoja ja vireen kontemplatiivista ulottuvuutta.

## 3.2 Intersubjektiivisuus

### 3.2.1 Intersubjektiivisuuden dynaaminen systeemi ja systeemiäly

Intersubjektiivisuus (*intersubjectivity*, Stern 2004, 77) hahmottuu tässä toisin kuin esimerkiksi sellainen interpersoonallinen kanssakäyminen, jossa vuorovaikutuksen osapuolten nähdään vaikuttavan toisiinsa ikään kuin irrallisina subjekteina niin, että toinen aina välttämättä joutuu objektin asemaan suhteessa toiseen osapuoleen (Orange 2001, 291 ja Martela & Saarinen 2008a, 199–200). Intersubjektiivisuuden ajatukseen kuuluu keskeisenä piirteenä kartesiolaisesta, eristetyllä tavalla erillisestä ja itseriittoisesta subjektikäsityksestä luopuminen ja siirtyminen tarkastelemaan ihmisten välisyyttä ja ihmisen toimintaan liittyviä ilmiöitä kontekstuaalisina, historiallisina, ajallisina ja emergentteinä (Orange 2001, 287). Maailma hahmottuu silloin kokemuksellisenä ja jaettavissa olevana. Eristyneen subjektin sijasta siirrytään tarkastelemaan kokemuksellista maailmaa (Orange

---

<sup>10</sup> 1985 ja 2004 Stern käyttää dynaamisten vitaalimuotojen kanssa analogista käsitettä vitaaliaffektit (ks. Stern 2010, 17).

2001, 299) ja ihmisten välillä jaettuna ilmenevää intersubjektiivista tilaa (Stern 2004, 131–132).

Ihminen on jatkuvasti tekemisissä kokonaisuuksien kanssa, joita hän ei täysin pysty kontrolloimaan. Olennaista onkin, että hän on jatkuvasti liittyneenä erilaisiin toimiviin systeemeihin ja osaa liikkua niissä tarkoituksenmukaisesti eli systeemisesti älykkäällä tavalla. Tällainen systeemily (Hämäläinen & Saarinen 2008a ja b) on synnynnäistä, kokonaisuuteen mukautuvaa, kontekstuaalisesti osuvaa ja suhteissa olevaa toimimista. Se on kyvykkyyttä, joka on olemassa pienen lapsen vuorovaikutuksessa alusta alkaen. Systeemiäly on kykyä toimia rakentavalla ja tuotteliaalla tavalla sellaisen kokonaisuuden sisällä, joka on vasta kehkeytymässä ja joka ei siten voi olla hallittavissa objektiivisesti tietämällä. (Martela & Saarinen 2008a, 189.) Eilineaarinen dynaaminen systeemi (*non-linear dynamic system*, Stern 2004, 180–181; Hämäläinen & Saarinen 2007 ja Martela & Saarinen 2008b) on monimutkainen kokonaisuus, jonka sisällä vuorovaikutuksessa toimivat osat tuottavat ennalta arvaamattomia, kehkeytyviä tai yllättäviä – *emergentejä* – ilmiöitä. Näin ollen dynaamisten systeemien lopullista muotoa on mahdotonta tyhjentävästi nähdä ennalta tai määrittää systeemin ulkopuolelta käsin. Systeemin sisällä kehkeytyvät emergenssit ja koko systeemiä koskevat laadulliset hyppäykset (Martela & Saarinen 2008b, 31–32) vaikuttavat siten, että niiden tapahduttua lopputuloksesta on enää mahdotonta suoraan nähdä, mistä tekijöistä ja prosesseista emergentti ilmiö tai systeemi on rakentunut.

### 3.2.2 Soittaminen taidon systeeminä

Kristiinan Skrjabinin etydin harjoitusprosessi on tapauskohtainen esitys siitä, millä tavoin soittamisen dynaamisen prosessin tarkasteleminen kokonaisuutena on mahdollista sisältä käsin, soittajan systeemisissä toimimista havainnoimalla ja artikuloimalla (Saarinen 2009a). Pyrin tarkastelemaan mahdollisimman läheltä ja tarkasti sitä, millä ehdoin soittamisen dynaamiseen systeemiin sisälle pääseminen on mahdollista ja millaista sen sisällä toimiminen systeemisesti älykkäästi

Kristiinan tapauksessa on. Kristiinan Skrjabinin etydin keskeytyksettömään soittamiseen liittyvän vireen avaaminen ja tarkasteleminen tuo toisin sanoen ilmi, millaisista asennoitumisen, ajattelemisen ja aistimisen tavoista hänen soittamiseen liittyvä systeemiälynsä rakentui.

Soittamisen tarkasteleminen systeemisenä ilmiönä vapauttaa tutkijan musiikkia trivialisoivasta käsittelytavasta. Musiikin sanallisen kuvaamisen sijaan (ks. Barthes 1991 [1982], 267–268) lähden valottamaan musiikillista toimimista ja sen synnyttämiä kokemisen tapoja, soittajan esteettistä kokemista. Tämä tulee mahdolliseksi kokemisen laatuja valottaviin vitaalimuotoihin (Stern 2010; ks. 1985, 54; 2004, 62–71 ja 3.4.6)<sup>11</sup> sekä liikkeellisiin käsitteisiin (*kinetic concepts*, Sheets-Johnstone 1999, ks. BCPSG 2008, 136–137) nojautuvan sanallisen ilmaisuuden ansiosta. Tällaisesta puheesta aistihaastatteluissa on kysymys.

### 3.2.3 Implisiittinen tietäminen

Lähestyn tutkimuksessani siis implisiittisiä ilmiöitä ja olen siksi päätenyt tarkastelemaan aineistoani varhaiseen vuorovaikutukseen pohjautuvien, intensiivisiä kohtaamisia ja symboliseen ajatteluun siirtymistä käsittelevien teorioiden kautta (Beebe et al. 2003 a–c, Orange 2001; Kristeva 1984 [1974]; Sheets-Johnstone 1979, 1999; Shore 2004; Stern 1985, 2004; Stolorow 2004, 2008 ja Trevarthen 2008). Siinä, missä varhaislapsuuden tutkijoista Andrew Meltzhoff ja Colwyn Trevarthen katsovat intersubjektiivisuuden olevan läsnä syntymästä alkaen välittömänä ja perustavanlaisena suhteissa olemisen tapana, Sternin näkemyksen mukaan intersubjektiivisuus ilmenee ensimmäisen ikävuoden lopussa ja osuu ajallisesti kehitysvaiheeseen, jossa alkaa siirtyminen kohti symbolista ajattelua (Beebe et al. 2003, 809–836). Tällä hetkellä vallitsevan näkemyksen mukaan varhainen vuorovaikutus alkaa jo kohdussa sikiövauvan ja äidin välillä (Siltala 2007, 26). Siihen liittyy voimakkaasti oikean aivopuoliskon toiminnan kehittyminen. Oikea aivopuolisko dominoi emotionaalisen ja kehollisen itseyden kokemuksissa. Itseyden alkuperä, varhainen aivoja, mieltä ja

---

<sup>11</sup> Aikaisemmissa teoksissaan Stern käyttää samasta ilmiöstä siis käsitettä vitaaliaffekti.

kehoa yhdistävä holistinen kokemus, heijastaa juuri tätä kehitystä. (Shore 2005, 205.) Näin myös myöhemmissä, intensiivisissä intersubjektiiivisissa kohtaamisissa viritetään oikea aivopuolisko kuuntelemaan suoraan toisen osapuolen oikeaa aivopuoliskoa, jolloin kaksi tiedostamatonta ovat suoraan yhteydessä toisiinsa (Siltala 2010b). Sternin näkemys tuntuisi siis viittaavan voimakkaampaan eriytymisvaiheeseen. Stern näkee varhaislapsuuden intersubjektiiivisten kokemusten olevan perusta subjektiiivisen kokemuksen syntymiselle. Olennainen tutkimukseni kannalta on Sternin näkemys, jonka mukaan subjektiiuden kokemus vahvistuu läpi elämän juuri intersubjektiiivisissa kohtaamisissa (Stern 2004, 107).

Lapsipsykologian ja psykobiologian tutkijan Colwyn Trevarthenin (2008 ja Malloch & Trevarthen 2009) esitys varhaisen vuorovaikutuksen musiikillisuudesta rikastaa tutkimukseni kannalta keskeisiä ajatuksia. Musiikillisuus viittaa Trevarthenin esityksessä kaikkiin aikaan liittyviin taiteisiin, musiikin ohessa siis myös tanssiin ja näyttelemiseen (Trevarthen 2008, 2). Trevarthen, kuten myös Stern (2004), toteaa, että vauvan ja äidin välinen protokeskustelu jäsentyy ajallisesti vastaaviin yksiköihin kuin keskustelu aikuisten kesken (Trevarthen 2008, 21). Hän käyttää ilmaisua synnynnäinen musikaalisuus kuvatessaan vuorovaikutusta, jossa välittyy intentioita ja emootioita siinä vaikuttavien yksilöiden aivojen välillä (mts. 17; ks. myös Hari ja Kujala 2009). Tämä tuottaa dyadisia, kahdenvälisiä tietoisuuden tiloja ja myös psyykkisten tilojen dyadista säätelyä (Trevarthen 2008, 32). Tätä Trevarthen kutsuu synnyttiaksi (*synrhythmia*). Termi viittaa lapsen taipumukseen hakeutua rytmiin synkroniin keskustelukumppaninsa kanssa. Trevarthen ottaa esiin Sternin tavan nimittää tätä intentioiden jakamisen tilaa virittyneisyydeksi (*attunement*) (mts. 18). Taiteellisten prosessien ymmärtämisen kannalta on merkittävää, että kyky rakentaa fantasioita ja jakaa niitä näyttää olevan synnynnäinen (mts. 17). Varhaisessa musiikillisessa ilmaisussa ovat keskeisiä musiikillisesti välittyvä viesti ja siihen liittyvät motivaatiotekijät (mts. 27). Musiikki koetaan ja jaetaan kehollisesti (mts. 29).

Varhaisen vuorovaikutuksen tutkimuksen piiristä nousseita havain-  
toja on sovellettu ja tutkittu edelleen aikuisten välisissä, intensiivi-  
sissä vuorovaikutustilanteissa, erityisesti psykoterapeuttisissa kohtaa-  
misissa (Stern 2004; Beebe 2001 a–c; BCPSG 1998 ja 2008). Sternin  
laaja selvitys intersubjektivisuudesta on analyysissäni keskeinen.  
Implisiittinen tietäminen on luonteeltaan ei-symbolista, ei-sanallista  
ja proseduraalista. Se ei ole reflektiivis-sanallisesti tiedostettua ja on  
siinä mielessä ei-tietoista. (Stern 2004, 113.) Stern erottaa ei-tietoisen  
käsitteen selkeästi Freudin dynaamisesta tiedostamattomasta  
(*dynamically unconscious*, Stern 116–121; Laplanche & Pontalis 1988  
[1973], 475 ja Siltala 2004, 76), joka tarkoittaa, että jokin jo tietoiseksi  
tullut mielen aines painetaan torjuttuna uudelleen tiedostamatto-  
maan. Ei-tietoinen, implisiittinen, on Sternin mukaan potentiaalisesti  
tiedostettavissa ja sanallistettavissa. Sternin siteeraaman Christopher  
Bollasin sanoin ei-tietoinen on tiedetty, mutta ei ajateltu (*the  
unthought known*). (Mts. 116.) Käytän tutkimuksessani ei-tietoisen  
käsitettä aina, kun kirjoitan muista kuin tietoisista mielensisällöistä ja  
kun tällainen mielensisältö voi olla muutenkin kuin dynaamisesti  
tiedostamatonta.

Kun implisiittisen, sanallistamattoman tiedon esiin nostaminen näh-  
dään tärkeänä, on keskeistä löytää toimintatapa, joka tukee inter-  
subjektiivisen tilan laajentumista. Valotan neljännessä luvussa, miten  
tämä oli mahdollista aistihaastatteluissa. Lähden myös siitä, että vas-  
taavasti kuin sanallisessa kommunikaatiossa myös pianistin soivassa  
viestissä välittyy implisiittistä, keskeisesti kehollista kokemuksellista  
informaatiota, joka koskettaa kuulijaa myös kehollisesti. Kuulija pää-  
see näin osalliseksi pianistin luovaan prosessiin, jakamaan sävellyksen  
rakentumista soivassa muodossa.

#### **3.2.4 Sternin implisiittinen ja Kristevan semioottinen**

Implisiittinen tietäminen liittyy ei-sanalliseen kommunikaatioon,  
kehon liikkeisiin ja tuntemuksiin ja kaikkeen siihen, mitä on ilmais-  
tuna sanojen välissä. Siihen sisältyvät affektit, odotukset, aktivaation  
ja motivaatiotason muutokset sekä tuntemisen ja ajattelemisen tyyli.

Implisiittinen kontekstualisoi eksplisiittisen – reflektiivis-sanallisen – määrittelemällä puhumisen puitteet (Stern 2004, 120) ja toimimalla sanallistamisen tunneilmastona.

Implisiittinen, siten kuin Stern sen määrittelee, muistuttaa läheisesti sekä kehityksellisen, ei-kielellisen että sanattoman, kehollisen luonteensa puolesta Kristevan semioottista (1984 [1974], 21–45 ja 1996a, 21–24). Se, että Kristeva korostaa vietillisen energian keskeisyyttä semioottisessa, tuo mielestäni olennaisen lisän Sternin implisiittisen tietämisen ja kokemisen käsitteeseen, jossa vietillisyyttä ei korostu ja joka ei kata ei-kielellisen kokemisen energiaan liittyvää ulottuvuutta. Viettienergian tavoittamiseksi tarvitaan semioottisen käsitettä. Viettienergia näyttäytyy tutkimusaineistossani läsnä olevana, implisiittisenä voimana, joka ilmenee kokemuksen ja puheen voimakkaana liikkeellisyytenä. Se tuntuu myös nostavan semioottista mielekkyyttä soittamisen symboliseen ilmaisuun ja siten työntävän soittajaa kokemisen ja muutoksen prosessiin. Se tuntuu tuottavan energian, jonka varassa vire myös pysyy yllä ja musiikillisen ilmaisun on mahdollista tiivistyä kohtaamisen hetkinä. Sen sijaan, että pyrkisin yksilöimään soittamisessa ilmenevää viettipainetta erillisiksi vietillisiksi kvaliteeteiksi, nojaan psykoanalyttikko Veikko Tähkän (1993) ajatukseen, jonka mukaan vietti on nähtävissä pikemminkin kvantitatiivisena, "[–] puhtaasti energisena ja ekonomisena käsitteenä" (mts. 67). Tähkän näkemyksen mukaan mielen sisällöissä ja prosesseissa esiintyvät viettipaineen nostattamat kokemukselliset kvaliteetit (mts. 69).

Kristeva jakaa ajattelussaan puhutun ja kirjoitetun kielen semioottiseen ja symboliseen merkityksen modaaliteettiin tai ulottuvuuteen (Kristeva 1984 [1974], 21–45; 1996a, 21–24 ja Välimäki 2005, 138–140, 168–170). Semioottista, esimerkiksi kehon liikkeisiin tai tunteuksiin liittyvää mielekkyyttä on olemassa lapsen kokemuksessa ennen symbolisten, kielellisten merkitysten syntymistä. Semioottinen on yksilön kehityksen kannalta kielen oppimista edeltävää, äidin ja lapsen yhteyteen pohjautuvaa, keskeisesti kehollista kokemuksellista

ulottuvuutta. (Kristeva 1984 [1974], 21–45 ja Välimäki 2005, 169–170.) Semioottinen ei kuitenkaan rajoitu kehitysvaiheeseen, vaan kysymyksessä on mielekkyys, joka on jatkuvasti läsnä kielessä sekä muissa symbolisissa subjektiuden ilmentymissä, kuten taiteissa. Semioottinen mielekkyys ilmenee aina myös aikuisen symbolisessa kielessä käsitteisiin kietoutuneena ja puhuttelee kuulijaa tai lukijaa tekstin symbolisten merkitysten läpi tunkeutuvana primaari-elävyytenä (Kurkela 2008a, 30 ja 3.4.1).

Semioottinen on viettien synnyttämää, halun, affektien ja primaari-prosessien (Laplanche & Pontalis 1988 [1973], 339–341; ks. Freud 2001 [1915], 186–189 ja Kristeva 1984 [1974], 22, 25) aluetta. Primaariprosesseille tunnusomaisia ovat esimerkiksi unien sisältämät merkitysten siirtymiset ja tihentymiset sekä lineaarisen aikakäsityksen puuttuminen (Siltala 2004, 76). Affekteissa vietit representoituvat (Laplanche & Pontalis 1988 [1973], 13–14) ja tulevat käsitettävään muotoon (McAfee 2007, 23). Tämä pitää yllä tasapainoa kaikessa merkitystä luovassa toiminnassa. (Matthis 2007 [2005], 137.) Semioottinen edelleen ilmentää affekteja (Siltala 2004, 77), jotka toimivat välittäjinä mielen ja ruumiin rajalla (Siltala 2010a). Poeettinen kieli ja unet tuovat yhteen symbolisen merkityksen eli signifiikaation sekä semioottisen, tuntemiseen ja tunteisiin liittyvän mielekkyyden. Taiteelliseen ilmaisuun, erityisesti poeettiseen kieleen, Kristeva liittää ajatuksen aistimellisen mielekkyyden tunkeutumisesta kielelliseen signifiikaatioon. (Kristeva 1980 [1977], 134 ja 1984 [1974], 79–80.) Myös aistimuksen vahvistuminen sanallisen ilmaisun välityksellä tapahtuu tämän tutkimuksen haastattelutilanteissa, kun aistimisen tapaa pohditaan kielen avulla, aistimuksen herätessä uudelleen kehossa, kun siitä puhutaan (ks. Siltala 2004, 82).

Semioottisesta ei voi tulla tietoiseksi muuten kuin symbolisten rakenteiden välityksellä. Symbolinen modaliteetti luo rakenteita semioottiselle ainekselle merkityksenantoprosessissa. (Kristeva 1984 [1974], 68). Ilman symbolista ei ole mahdollista yhdistää eikä jäsentää mitään (Ogden 2003, ks. Siltala 2004, 83). Symbolinen ilmenee merki-

tyksenantoprosessissa tietoisena tasona, esimerkiksi kielen raken- teina, nimeämisenä, merkkeinä ja merkityksen kiinnittämisenä (Kristeva 1984 [1974], 22–30 ja Välimäki 2005, 170). Mitä rikkaampi ja eheyttävämpi symbolinen on, sitä vapaammin semioottisen on mahdollista virrata merkityksenantoprosessissa (Siltala 2010b). Semi- oottinen on symbolisen mukana luomassa merkityksiä kaikissa kielellisissä tapahtumissa (Kristeva 1980 [1977], 134 ja Välimäki 2005, 170), ja se ilmenee esimerkiksi kielen musiikillisina ominaisuuksina: melodisuutena, äänen värinä ja rytmisyytenä.

Kristevan muotoilema semioottinen – vietillinen, primaariprosessien kaltainen ja keskeisesti kehollinen – mielekkyys on soittajan vireen oleellinen tekijä. Mitään kiinnostavaa, taiteellista symbolista ilmaisu ei voi olla ilman semioottista, joka kietoutuu siihen ei-tietoisina, syvästi henkilökohtaisina merkityksinä ja koskettaa kuulijaa, katsojaa tai lukijaa. Etenkin luovissa prosesseissa, joita Kristevalle siis edustaa lähinnä poeettinen kieli, subjektin liikkuminen semioottisen ja symbo- lisen välillä on olennaista. Dynaamisessa systeemissä toimivan, muutokselle alttiin subjektin kokemuksen erittelemisessä semioot- tinen on keskeinen käsite: semioottinen ei koskaan vakiinnuta subjektin identiteettiä vaan haastaa sen suistamalla sen yhä uudel- leen epävakaiseen tilaan (ks. Kristeva 1980 [1977], 135 ja 1984 [1974], 58).

### 3.2.5 Muusikon semioottinen

Esimerkkini semioottisen ilmenemisestä esiintyvän muusikon koke- muksessa ja työskentelyssä on erittäin ammattitaitoisesta laulajasta<sup>12</sup>. Hänen äänimateriaalinsa oli kehittynyt nopeasti ja saavuttanut uudenlaiset mittasuhteet sekä volyymin että äänen sijoittumisen suhteen: aiemmin hyvin ylös sijoittunut ääni alkoi resonoida voimakkaasti myös alempana kehossa. Tämä tuotti laulajalle ongelmia. Uusi resonoinen tapa toi kehon toisella tavalla olemassa olevaksi laulamisen tapahtumassa. Tätä hän ei voinut ohittaa. Uusi rekisteri ja volyyymi tekivät tilaa tai pakottivat laulajaa

<sup>12</sup> Esimerkki on peräisin anonyymistä mentaalivalmennusprosessista vuosina 2008–2010.

myös sellaisille tunneilmaisun alueille, joista hän ei ollut aiemmin ollut tietoinen ja joita hän ei ollut voinut riittävästi kohdata ja työstää. Tämä kaikki aiheutti yllätyksiä esiintymistilanteissa: hämmennystä, joka sotki hallinnan tunnetta ja vaikeutti erityisesti tempon hahmottamista hänen laulaessaan orkesterin kanssa. Seurauksena oli paniikin tunne. Tilanteen työstäminen merkitsi uuteen tunneilmaisun tutustumista ja hallittavissa olevan kokemuksellisen alueen laajentamista, toisin sanoen laulajasubjektin rajojen siirtämistä loitommalta. Tämä tarkoitti laulajan kokemuksellisen tilan laajentamista riittävän turvallisella ja pitävällä tavalla, niin että ammattitaito pysyi hallinnassa, mutta hallinta ei silti rajoittanut ääntä tai ilmaisua, joita laulaja ehdottomasti halusi rikastaa edelleen.

Laulaja-esimerkissäni semioottista edustaa keho, sen resonoivat rekisterit ja niiden kautta ilmenevät tunteet (ks. myös Syrjä 2007, 186–187 ja 3.2.4). Symbolista tasoa edustaa esitettävä sävellys, laulajan ammattitaito ja tässä esimerkissä erityisesti pulssin jatkuvuuden tunne. Kuvatussa, uudenlaisessa laulamisen tilanteessa keho ja tunteet nousivat häiritsemään laulamista ja tekivät kokemuksesta ajoittain uhkaavan. Tunteilta ei ollut mahdollista enää välttyä niiden noustua tietoisuuteen, eleyiksi kokemuksiksi. Ratkaisu löytyi psyykkisestä työstä, joka palautti riittävän hallinnan yhdistettynä tunnetason uuteen elävyyteen.

Kuten puhuttuun kieleen, soivaan muotoon saatettavaan musiikkiinkin voi syntyä poimuja tai halkeamia, joista semioottinen pääsee tunkeutumaan prosessiin. Aiheuttaako semioottinen, esimerkiksi viettienergian paine, nuo halkeamat, vai syntyvätkö ne jostain muusta sellaisesta tilanteesta, jossa symbolinen kiinteys hetkeksi herpaantuu? Esimerkkinä olevan laulajan tapauksessa tuntuu siltä, että sekä tunteisiin että kehon resonoiviin tiloihin kohdistuvan latauksen paine on hyvin suuri ja se valtaa kehon ja mielen niin yllättäen ja voimallisesti, että vakiintunut laulamisen tapa järkkyy.

Esimerkiksi akustiikka voi yllättää pianistin ja edistää semioottisten merkitysten tunkeutumista soittamisen symboliseen merkitystasoon. Akustiikka on aina yksilöllinen, ja se edellyttää omanlaisensa tempon ja dynaamisen otteen. Useimpien pianistien instrumentti myös vaihtuu siirryttäessä esiintymistilasta toiseen. Flyygeli, jossa on pitkä sointi, antaa mahdollisuuden muodostaa pitempiä melodisia kaaria ja soittaa hitaammissa tempoissa kuin perkussiivisempi soitin. Instrumentin edellyttämä kosketus muuttaa soittamisen kokemusta: joskus joutuu soittamaan huomattavasti kevyemmin kuin on tottunut, ja tämä vaikuttaa väistämättä ilmaisuun – viimeistään sen sisäisen kokemuksen kautta, jonka soittotapa synnyttää. Sama pätee hyvin raskasta soittotapaa vaativaan instrumenttiin. Poikkeuksellinen vire, jossa kontrollista päästetään tavallista enemmän irti – antautuminen musiikille – voi tuottaa tilan, jossa käsitteellinen ajatteleva hiljenee sekä itsen ja ulkoisen raja hämärtyy (ks. 3.7). Keho ei aina anna mahdollisuutta kokea totutulla tavalla kivun, liikerajoituksen tai muun vastaavan syyn takia. Keho saattaa myös tuntua poikkeuksellisen miellyttävällä tavalla läsnä olevalta, jolloin soittaminen tuottaa suurta mielihyvää.

Semioottisen välityksellä musiikkikokemuksen on mahdollista järjestyä uudelleen uusina, soittohetkellä syntyvinä mahdollisuuksina. Erityisesti keskeytyksettömän soittamisen vireeseen liittyvän keho mielen tilassa soittotapahtumaan nousee semioottista mielekkyyttä, jolloin soiva lopputulos ei ole pelkästään aikaisemman tai suunnitellun kaltainen vaan saattaa yllättää muusikon uusina tulkinnallisina näkökulmina sekä harjoitus- että esitystilanteessa. Soivassa musiikissa voidaan kuulla sellaistaikin, mitä muusikko itse ehkä ei edes havaitse: ei-tietoista merkityksellisyyttä, joka kommunikoi muusikon kehon lävitse soinnin välityksellä kuulijan mieleen ja kehoon. Semioottisen aineksen pääsy musisointiprosessiin voi myös saattaa muusikon sellaiseen aistiherkkyyteen, että hänen riskinsä altistua prosessissa tapahtuville motoriikkaan tai muistamiseen liittyville häiriöille lisääntyy. Semioottinen ei kuitenkaan rajoitu häiritsemään tai rikkomaan

musisointikokemusta: se tuottaa energian, joka ylläpitää esitystä ja saa sen puhuttelemaan kuulijaa.

Haluan painottaa, että musiikki pelkästään semioottisen hallitsemana hajoaisi: musiikkikokemuksessa semioottisella kokemisulottuvuudella voi olla keskeinen, ohittamaton asema, mutta symbolinen läpityöstettyinä kokemuksina ja osaamisena on keskeinen ihmisten kesken jaettavissa olevassa musiikillisessa ilmaisussa.

### 3.2.6 Aistahaastattelun semioottinen

Semioottinen on tutkimuksessa käytettyjen aistahaastattelujen kohteena: aistahaastattelulla haetaan kehollista, moniaistista kokemisen tasoa ja sen tuomista symboliseen vuorovaikutukseen. Semioottinen tulee kieleen puheena, joka ei pysähdy vaan on jatkuvassa liikkeessä ja synnyttää uutta kehollista kokemista. Semioottinen taso on kahdenvälinen, jaettu. Kokemista siirtyy keholta keholle, kehosta kieleen ja kielestä kehoon (ks. 3.2.10). Sanat eivät kuvaa kokemusta suoraan (ks. Ogden 2005a, 9): en voi esimerkiksi haastattelutilanteessa kääntää toisen puhetta omiksi sanoikseni, koska en voi hänen sanoistaan varmasti päätellä, mitä hän aivan tarkalleen sanoillaan tarkoittaa. Kehollinen taso on se, missä todellinen kohtaaminen ehkä kuitenkin tapahtuu. Palaan tähän aistahaastattelussa keskeiseen periaatteeseen luvuissa 4 ja 5.

Semioottinen vastaanotetaan sekä kielen että kehon tasolla, transformaationa (Kurkela 2008, 29) tai transpositiona (Kristeva 1984 [1974], 59–60 ja McAfee 2007, 26) kielestä kehoon ja päinvastoin. Palaaminen kielestä takaisin aistimukseen tapahtuu hyvin konkreettisesti pohdittaessa haastattelutilanteissa aistimisen tapaa kielen avulla. Aistimus syntyy kehomielessä uudelleen, kun se sanallistetaan. Siirtyminen kielestä aistimukseen ja takaisin on aistahaastattelussa keskeinen periaate. Semioottinen on läsnä Kristiinan puheessa henkilökohtaisuutena, joka koskettaa totuudellisuudellaan. Hän hakee tarkkoja sanallisia muotoja kommunikoitaville merkityksille ja tuntemuksille. Nämä synnyttävät edelleen kehollisia tuntemuksia, myös minussa, kuulijassa. Uuden kokemuksen ilmeneminen tai synty-

minen tilanteissa, joissa esitän kysymyksen sellaiselta aistialueelta tai asiasta, jota Kristiina ei olisi muuten tullut ajatelleeksi, tuo semiootista ulottuvuutta aiemman kokemisen tavan vakiinnuttamaan symboliseen merkitysyhteyteen. Sama tapahtuu toisaalta tilanteissa, joissa Kristiina yllättää itsensä kertomassa muuta kuin oli ajatellut tekevänsä tai yleensä tekee. Haastattelijana uin semioottisessa, koska en ota haastattelutilanteessa etäisyyttä Kristiinan puheeseen, vaan tunnustelen puhetta kehollani ja annan sanojen elää minulle. Amodaalisuus (3.4.4), soittamisen kokeminen uusina aistimuksina, vaikuttaa joskus hämmentävästi. Seuraan Kristiinan kehon tilaa: milloin hän rentoutuu ja milloin kokemus tulee puheeseen mukaan sekä kehollinen tuntuminen alkaa. Siirtymät menneistä aikamuodoista preesensiin ovat tästä keskeisiä kielellisiä merkkejä.

### 3.2.7 Subjekteista

Stern (1985 ja 2004), Sheets-Johnstone (1999) ja Kristeva (esim. 1984 [1974]) perustavat teoretisointinsa varhaislapsuuteen ja ei-kielellisiin kokemuksiin. Heillä kaikilla on ajatus, että alun perin kielellisyyden ulkopuolella syntyneet kokemisen tavat jatkavat elämistään aikuisuudessa, kielellisen kokemisen rinnalla ja suhteessa siihen. Juuri noita implisiittisiä (Stern), kineettisiä (Sheets-Johnstone) ja semioottisia (Kristeva) merkityksellisiä ulottuvuuksia soittajan kokemuksessa pyrin tutkimuksessani erityisesti valottamaan.

Stern kirjoittaa varhaislapsuudessa kehittyvästä itsestä prosessina käyttämällä käsitettä kehkeytyvä tai ilmenevä *self* tai itse (*emergent self*). Sternin mukaan ihmisen ydinminuus on luonteeltaan kokemuksellinen ja rakentuu affektiivisissa kokemuksissa. Se ei synny kehitysprosessin tuloksena ikään kuin sen päätepisteenä, vaan prosessin aistiminen itsessään synnyttää jatkuvasti minuuden kokemusta. (Stern 1985, 51–53.) Myöhemmässä ajattelussaan (2004) Stern viittaa subjektiuteen (*subjectivity*) intersubjektiivisten ilmiöiden yhteydessä. Hän tähdentää, että subjektiuden voidaan nähdä rakentuvan kokemisesta (*from experience*), mutta mainitsee myös, että essentialistinen näkemys, jossa subjektiuus on inhimillinen annettu (*human given*), on

ymmärrettävä. Molemmat näkemykset ovat hänen mielestään totta. (Mts. 39.) Stern siis näkee intersubjektiivisuuden ensisijaisena kokemisen muotona, jonka pohjalle subjektiivisuuden kokemus rakentuu. Olennaista on, että subjekti syntyy ja jatkuvasti myös vahvistuu erilaisissa intersubjektiivisissa tilanteissa. (Mts. 107–108 ja 3.2.13.)

Sheet-Johnstone perustaa käsityksensä varhaislapsuuden ilmenevästä itsestä Sternin ajatuksiin ja sanoo, että tuo varhainen itsen ilmeneminen resonoi subjektiivisessa kokemuksessa (1999, 257). Sheets-Johnstonelle subjektiiviset kokemukset ovat taktillis-kineettisiä eli kosketukseen ja liikkeeseen liittyviä (mts. 435). Tämä liikkeellinen subjektiivisuus on olemassa ennen sanoja vauvan liikkuvassa kehossa, ja sen liikkeellisyys on koko elämän ajan olemassa ja tavoitettavissa kielellisen merkityksenannon rinnalla.

Kristeva (1984 [1974], 57–58) nostaa esiin merkityksenanto-prosesseissa – kuten puheessa tai musiikissa – ilmenevän, prosessin alaisen subjektin. Subjekti ei Kristevalle ole kukaan vaan jotakin jatkuvassa muuttumisen tilassa olevaa (Kristeva 1984 [1974], 37; Siltala 2004, 82 ja McAfee 2007, 29) ja ilmenee juuri merkityksenanto-prosesseissa. Kristevan subjektin käsitteessä on keskeistä sen prosessin alaisuus, jatkuva kriisin ja muutoksen tila. Kristeva tähdentää, että on olemassa ei-kielellistä subjektiivuutta, vauvan kehollista, semioottisia mielekkyyttä suhteessa esimerkiksi äitiin. Välimäki (2005, 168) toteaaakin Kristevasta, että tämän mukaan ei-kielellisen mielekkyuden (*meaning*) logiikkaa on olemassa jo vauvan semioottisessa ruumiissa. Tällainen käsitys ei rajoita subjektiivuutta kielellisiin toimintoihin vaan ikään kuin avaa subjektiivuuden sisään esisymbolisten toimintojen alueen (Kristeva 1984 [1974], 27). Siltala (2004, 82) tulkitsee Kristevaa siten, että subjekti on aina tietoisien ja tiedostamattoman maailman välissä.

Subjektin prosessi ei siis ole pelkästään kehityksellinen ja rajoitu ajallisesti kielen oppimiseen. Subjekti on koko elämän ajan jatkuvassa syntymisen tilassa kielellisissä ja muissa symbolisissa prosesseissa. Ennen kieltä olevaan kokemiseen pohjautuva tai kielellisen ajattelun

kanssa rinnakkain olemassa oleva semioottinen, esimerkiksi kehollinen merkityksellisyys, tarvitsee symbolisen ilmaisun tullakseen näkyväksi, kuuluvaksi ja eksplisiittisesti jaettavaksi.

Tässä tutkimuksessa pianistin subjektiivisuus, soittajasubjekti, ilmenee soittamisen synnyttämässä merkityksenantoprosesseissa ja on niiden rajaama. Soittajasubjekti syntyy suhteessa kulloinkin soitettavaan sävellykseen ja ilmenee sen määrittämänä. Mikään sävellys ei ole sellainen, että sen soittamisessa – kokemisessa ja hahmottamisessa – voisivat manifestoitua soittajan persoonallisuuden kaikki puolet. Tavasta, jolla pianisti soittaa Bachia, on tuskin mahdollista päätellä, miten sama soittaja soittaisi Rachmaninovia. Systeminen, dynaaminen prosessi suhteessa Bachin sävellykseen avaa siis pianistille erilaisia kokemiseen liittyviä mahdollisuuksia kuin esimerkiksi Rachmaninovin sävellyksen kanssa rakentuva systeemi.

Soittajasubjekti on dynaamisesti kietoutunut soitettavaan musiikkiin ja määrittänyt sen kautta. Sävellys ruokkii soittajasubjektia, antaa hänelle harjoittelemisen myötä yhä uusia toteutumisen mahdollisuuksia, jotka ilmentyessään laajentavat soittajasubjektin tilaa ja joille avautuessaan soittajasubjekti on muuttumisen prosessissa. Hänen kokemisen potentiaalistaan tulee esiin uusia ulottuvuuksia. Soittajasubjekti avaa puolestaan sävellykselle uusia toteutumisen mahdollisuuksia: hänen kauttaan paljastuu ainutkertainen tapa kokea sävellys ja siis samalla sävellykselle ainutkertainen tapa tulla ilmi. Ja kuitenkin on vielä niin, että soittajasubjekti ei ole erillinen soittajan persoonallisuudesta, hänen itsestään. Soittajasubjektin kokemat muutokset vaikuttavat aina soittajan koko persoonaan ja hänen olemisen tapansa maailmassa, ihmisenä ja soittajana. Kun uusi mahdollinen tapa olla intersubjektiivisessä yhteydessä musiikkiin löytyy, se voi muuttaa soittajan tapaa ajatella omaa potentiaaliaan suhteessa intersubjektiivisiin kohtaamiin musiikin kanssa, mutta laajemminkin suhteessaan kohtaamiinsa ilmiöihin (ks. Stern 2004, 227).

Elisabeth Le Guin (2006, 14) ajattelee soittajan olevan sävellyksen lävitse, sitä soittamalla, kehollisessa suhteessa säveltäjään itseensä.

Myös Eleanor Stubbley (1995, 277) näkee soittamisen kentässä ilmenevän luottamuksen elementin merkitsevän, että soittaja on yhteydessä sävellyksessä ilmenevään ja läsnä olevaan säveltäjään. Säveltäjän näkemykset olisivat siis suoraan havaittavissa ja tavoitettavissa sävellyksessä. Kuten johdannossa toin esiin, en jaa näin pitkälle meneviä oletuksia. Sävellys elää nähdäkseni omaa elämäänsä ja toteutuu erilaisissa merkitysyhteyksissä soittajien toiminnan välityksellä. Sillä on oma kohtalonsa jokaisessa esittämisen tilanteessa, ja siten se jakaa soittajasubjektin kanssa soittamisen intersubjektiivista tilaa ja vaikuttaa siihen ikään kuin omana subjektinaan. (Ks. 3.2.15.)

### 3.2.8 Musiikilliset käsikirjoitukset

Välimäki osoittaa (2005, 140), miten musiikillisia ilmiöitä ja eleitä on vaikea määrittää yksiselitteisesti ja yleispätevästi kuuluviksi joko semioottiseen – keholliseen ja vietilliseen – tai symboliseen merkitysten modaliteettiin. Sävellys muodostaa aina kontekstin, joka määrittää semioottisen ja symbolisen rajan. Jokaisessa sävellyksessä ja tyyliässä nämä ilmenevät omalla erityisellä tavallaan. (Välimäki 2005, 140.) Seuraan tutkimuksessani Välimäen ajatusta, että musiikissa on symbolinen taso<sup>13</sup>. Esimerkiksi soivan sävellyksen esittämistä koskeva moniaistinen mielikuva, halu tai intentio, on avoin rakenne, johon voi sisältyä useita toteutumisen mahdollisuuksia. Kuitenkin se on samalla kertaa sillä tavoin kiinteä ja intensiivinen, että se kykenee vetämään soittajaa puoleensa ja pitää näin osaltaan yllä soittamisen symbolista ulottuvuutta jonkinlaisena ehjänä mielikuvana sävellyksestä ja sen soittamisesta. Se vetää siis soittajaa ikään kuin itseään kohti ja soittamisesta tulee eteenpäin suuntautunutta. Se on soivan tapahtuman läpikäyvä, ylläpitävä voima. Se myös kiteytyy ja vakiinnuttaa itsensä hetkellisesti esimerkiksi esitystilanteessa. Musiikki ei kuitenkaan viittaa itsensä ulkopuolelle, symboloi tai representoi mitään. Poikkeuksen tekee ohjelmallinen musiikki. Sekin voi tosin tarjota hyvin avoimia merkitysyhteyksiä kuulijalle, joka ei ole tietoinen varsinaisesta ohjelmasta tai ei halua antaa sen rajata kokemisen tapaansa.

---

<sup>13</sup> Välimäki toteaa (2005, 139), että Kristevälle musiikki on voittopuolisesti semioottisen hallitsemaa kokemuksellista aluetta. Kristeva ei siis eritle musiikin symbolista ulottuvuutta.

Käsitän nuottikuvan lähinnä avoimena käsikirjoituksena, skeemana, kaavana tai runkona. Soittajan ja lopulta myös kuulijan on mahdollista täyttää se merkityksillä, ajatuksilla ja tunteilla, kuitenkin aina skeeman asettamissa rajoissa. Sävellys on paikannettavissa sitä koskevaan skeemaan, joka klassisen musiikin yhteydessä yleensä on sävellys kirjoitettuna nuottina tai partituurina. Cook (2001, 15 ja Cook et al. 2005, 46) erittelee partituurin käsikirjoituksenomaista merkitystä soittotapahtumassa siten, että suhde siihen rakennetaan uudelleen aina esityskohtaisesti. Partituuri ei esitä sävellyksen soivaa kuvaa (Cook et al. 2005, 46). Esitystilanteessa soiva esitys siis itsenäistyy käsikirjoituksesta. Esitys on yksi skeeman tarjoama mahdollisuus, mutta se on aina enemmän kuin itse skeema. Tällaisena hahmottui myös Kristiinan suhde nuottikuvaan esitystilanteessa. Sävellys irtoaa säveltäjästä ja siihen sisältyvät potentiaalit aktualisoituvat soittaja- ja tilannekohtaisesti eivätkä ole täysin säveltäjän määritettävissä.

Langer (1953, 143–144) kutsuu sävellyksen ydintä käsitteillä *commanding form* tai *matrix idea*, joilla ymmärrän hänen tarkoittavan jonkinlaista kokonaisuutta määrittävää ajatusta. Tämä matriisi on soittajalle nuottikuvassa tai soivassa esimerkissä annettuna, mutta päätös siitä, miltä jokainen ääni tulee kuulostamaan, lepää täysin soittajan varassa. Langerin sanoin soittotilanteessa uusi tunne astuu esiin ja asettuu teokseen. Se toisaalta vahvistaa sävelellistä mielikuvitusta ja on toisaalta sille alisteinen: Langer kutsuu sitä ilmaisun tai sanomisen tunteeksi (*feeling of utterance*). (Langer 1953, 139–144.) Langer erottaa tulkitsevan lahjakkuustyyppin, joka on kiinnostunut kontrolloitujen äänten tuottamiseen johtavasta kineettisestä äänellisestä ajattelusta ja kuvittelemisesta (mt. 141). Soiva, tulkitseva mielikuvitus pyrkii taiteellisen käsittämisen lopulliseen päämäärään, joka tarkoittaa musiikillisen idean välittämistä artikuloituna äänellisenä ilmaisuna. Esittäjä on Langerin näkemyksessä sävellyksen soivan olomuodon toteutumisen prosessissa yhtä tärkeä ja samanasteisesti luova kuin säveltäjäkin. Soittaja jatkaa säveltäjän aloittamaa luomistyötä. (Langer 1967, 139.) Stublely (1995) ja Harris (Cook et al. 2005) tukevat tätä ajatusta.

### 3.2.9 Peilisolut

Kuvaan seuraavaksi ohuesti intersubjektiiivisessa jakamisessa keskeistä peilisolujen toimintaa<sup>14</sup>. Peilisolut eli peilineuronit (Hari & Kujala 2009, 462; Gallese 2005; BCPSG 2008, 133; Stern 2004, 78–79) sijaitsevat aivoissa lähellä esimotorisia alueita. Ne aktivoituvat katsojassa tai kuulijassa, joka seuraa toisen henkilön toimintaa (Hari & Kujala 2009, 464). Katsojan tai kuulijan aivojen aktivaatio on lähellä sitä, miten ne aktivoituisivat, jos hän itse toimisi seuraamansa henkilön tavoin (mts. 463). Visuaalinen tai auditiiivinen informaatio kartoittuu liikkeelliseksi representaatioksi aivoissamme, kun katsomme toisen henkilön liikettä tai kuuntelemme hänen toimintansa tuottamaa ääntä. Aivot lähettävät samalla kehoon tunnettavissa olevia liikkeen alkuimpulsseja (ks. Klemola 2004, 101). Mielikuva-harjoittelu on tehokasta nimenomaan siksi, että aivotoiminnan kannalta mielikuvissa suoritettu liike on hyvin lähellä aktuaalista liikesuoritusta. Olennaista onkin, että myös toimintaan liittyvät mielikuvat aktivoivat peilisolumekanismien (Hari 2009).

Voin siis osallistua toisen henkilön toimintaan ikään kuin tekisin saman toiminnon itse ilman, että minun tarvitsee imitoida häntä (Hari & Kujala 2009, 464). Näin on mahdollista ymmärtää toisen tunteita (*feeling*)<sup>15</sup> ja intentioita (*intention*). Käytän intentio-sanaa synonyymisesti aikomus-sanan kanssa. Lapset lukevat ihmisten, mutta eivät esimerkiksi robottien, intentioita. He ovat kiinnostuneita toisen suorittaman toiminnon aiotusta tuloksesta eivätkä niinkään suorittamisen tavasta (Hari 2009). Pyrkimys juuri toisen ihmisen intention tavoittamiseen on inhimillisen, intersubjektiiivisen kokemisen perusta. (Stern 2004, 86–88.) Intersubjektiiivinen jakaminen ilmenee varhaislapsuudessa dyadisena eli kahdenvälisenä psykobiologisten tilojen säätelynä

---

<sup>14</sup> Hyvä ja tuore selvitys peilineuronisysteemin (MNS) toiminnasta löytyy artikkelista Hari & Kujala 2009: *Brain Basis of Human Social Interaction: From Concepts to Brain Imaging*.

<sup>15</sup> BCPSG-ryhmä (2008) käyttää sanaa *feeling*, tunne, eikä sanaa affekti, koska haluaa ajatukseen sisältyvän sisäisiä aistimuksia, tunteita, motorisia tunteita, taustatunteita, darwinilaisia kategorisia affekteja ja vitaaliaffekteja.

(Trevarthen 2008, 32 ja 2006, 2). Tämä on lapsen kehitykselle välttämätöntä, jotta hänen psyykensä ja elimistönsä eivät kuormittuisi kohtuuttomasti, vaan kehomielen tilat tulisivat jaetuiksi ja säädellyiksi ensisijaisen hoitajan avulla. Hari ja Kujala (2009, 463) tuovat esiin, miten koehenkilöiden esimotorinen aivokuori aktivoitui, kun heille näytettiin käsin kirjoitettua tekstiä, kun taas painettu teksti ei herättänyt vastaavaa aktivaatiota. Havainto tukee tutkijoiden mielestä kehollisen käsittämisen ajatusta. Kaikkien intention ilmentymien pohjalla on siis olemassa kehollisesti tavoitettavissa oleva tekemiseen tai sanomiseen liittyvän aikomuksen avautumisen prosessi (BCPSG 2008a, 129 ja 3.3.4). Intentiot nojaavat ajallisesti aina jotain päämäärää kohti. Niihin liittyy dramaattisia jännitteitä, jotka sisältävät ajallisesti rakentuvia dynaamisia jaksoja (BCPSG 2008a, 129–132).

Myös toimintaan liittyvät sanat prosessoidaan sellaisilla havaitsemiseen ja motoriikkaan keskittyvillä aivojen alueilla, jotka liittyvät sanan ilmaiseman aistimuksen käsittelemiseen. Sana huutaa prosessoidaan sekä kuulo- että puhekeskuksessa. Kokonaisen kokemuksen syntyminen edellyttää, että sana ja havaintomotorinen kokemus aktivoituvat rinnakkain. (BCPSG 2008, 132.) Sanat voivat aktivoida myös motorisia ja visuaalisia alueita aivoissa (Gallese 2005, ks. BCPSG 2008, 133). Esimerkiksi sanan heittää ajattelu tai sanominen aktivoi käden toimintaan erikoistuneet motoriset alueet. Näin sanalla ja siihen liittyvällä toiminnallisella sisällöllä on suora, muukin kuin metaforinen, yhteys. Sanat näyttävät osin olevan siis tie suoraan keholliseen kokemukseen ja päinvastoin. Elämme kuulemamme tarinat virtuaalisesti. (BCPSG, 133–134.) Toisaalta, kun kuulemme jonkun puhuvan, äänihuulia, kieltä ja suuta vastaavat peilisolumme aktivoituvat. Tiedämme, millaiselta tuntuu tuottaa kuulemaamme ääntä. Näin välittyvät puheen paralingvistiset – semioottiset ja prosodiset – ominaisuudet, kuten äänen sävy, melodia, rytmi, paine ja intensiteetti. Ne ovat olennaisia sanaan liittyvän tunnekontekstin ymmärtämisen kannalta. (Mts. 133.) Vastaava mekanismi näyttäisi toimivan musiikin vastaanottamisen tilanteessa. Pakottomasti tuotettua laulu-

ääntä on helppo kuunnella, kun taas esimerkiksi kireästi tuotetun lauluäänen kuunteleminen tuntuu rasittavan omia äänielimiä.

### 3.2.10 Kehollinen eläytyminen

Aistimuksen ajatteleminen johtaa aistimisen uudelleen aktivoitumiseen kehossa eli aistimuksen uudelleen elämiseen (Solms & Turnbull 2006 [2002], 160–162 ja Damasio 1999, 148). Kehollisessa eläytymisessä kommunikoituu inhimillistä kehollista kokemista: sävähdän, jos näen toisen henkilön kaatuvan. Tunne on olennaisesti erilainen kuin jos puupalikka kaatuu silmiäni edessä. Kehollinen eläytyminen on sitä, että asettaudutaan toisen henkilön liikekokemukseen (Parviainen 2002, 326). Kehollinen eläytyminen selittyy osaltaan peilisolujen toiminnalla (BCPSG 2008, 133; Solms & Turnbull 2006 [2002], 282–283 ja Klemola 2004, 101). Niinpä kun Kristiina puhuu soittamisestaan, siihen liittyvät tunteet alkavat tuntua hänen kehossaan. Ne nousevat esiin myös minun, kuulijan, kehollisessa kokemisessa, minulle itselleni tyypillisillä kokemisen tavoilla.

Kehollinen eläytyminen on keskeinen työväliseeni haastattelutilanteissa ja aineiston analysoimisessa. Sen avulla voin tuntea haastattelijana, milloin Kristiina on päässyt kontaktiin elämystensä kanssa ja milloin jaamme yhteistä intersubjektivistä tilaa. Hänen tapansa sanallistaa omaa aistikokemustaan saa minun kehoni liikkeelle siten, että se etsii vastineen sille, miten kuvatonlainen aistikokemus minun aistieni kautta jäsentyisi ja miltä se omassa kehossani tuntuisi. Sisäisen aistimuksen ajatteleminen on kehon sisätilan kuuntelemista (Klemola 2004, 166). Tämä avaa kehollisen eläytymisen suhteessa itseen ja toiseen (ks. Parviainen 2006, 99–106).

Kehollinen eläytyminen on läsnä myös Kristiinan kokemuksessa. Mielikuvissa kuuluva tai näkyvä soitto kääntyy, vastaavasti kuin aktuaalisesti näkyvä tai kuuluva soitto, nimenomaan kehollisen eläytymisen välityksellä kokemukselliseksi mielikuvaksi siitä, miltä tuo soittaminen tuntuisi. On siis mahdollista myös asettua ikään kuin kokijan paikalle omaan visuaaliseen tai auditiiviseen mielikuvaan. (Hari 2009.) Tämä oli erityisen merkityksellistä tilanteissa, joissa mieli-

kuva halutusta soittamisen tavasta siirtyi harjoittelutilanteisiin ja realisoitui niissä virettä tavoittelevana soittamisen tapana. Kehollinen eläytyminen toimii välittäjänä myös kehon tilan ja sen sanallistamisen välillä. Kun soittamisen liikkeellistä hahmottamisen tapaa sanallistetaan, se voimistuu ja joutuu prosessiin: keho *saa kielellisen ilmaisen synnyttämän mielikuvan välityksellä* tiedon soittamisen kokemuksesta ja tämä tieto palaa vaikuttamaan aktuaaliseen soittamiseen samalla tavoin kuin mentaaliharjoittelussa.

Langer (1953) erittelee musiikkikokemuksen amodaalisuuden ja kehollisen eläytymisen ilmiöitä oleellisesti tarkentaen, vaikka hänen sanastossaan kumpikaan käsite ei sellaisenaan esiinny. Äänen lopullinen mielikuva, visuaalisesti havaitun nuottikuvan sisäinen kuuloelämys, saa tukea erilaisilta tahoilta, joita Langer nimittää erityiseksi symboliseksi tueksi (*special symbolic support*). Tällaisia ovat esimerkiksi pienet lihasresponsit laulajan (ja kokemukseni mukaan myös soittajan) äänihuulissa ja hengityksessä. Äänen auditiivinen mielikuva tarvitsee tuekseen toisin sanoen erittäin artikuloidun, ilmeikkään kehollisen eleen. Tämä äänen tuntemus (*feeling for the tone*) lihaksissa, jotka ovat valmistautuneet tuottamaan äänen, on Langerille symboli, jonka avulla äänen lopullinen mielikuva on mahdollinen. En tavoita, miksi Langer kutsuu äänen synnyttämää tuntemusta symboliksi. Kuitenkin hän osuu asiassa nykyaikaisen peili-solututkimuksen valossa oikeaan. (Mts. 143–145.)

Langerin näkemyksen mukaan luetun nuottikuvan kuulomielikuva ei yleensä sisällä erityistä instrumenttiin liittyvää äänenväriä, instrumentin sointia, vaan on siltä osin abstraktimpi. Hänen käsityksensä mukaan visuaalisen nuottikuvan synnyttämä kuulomielikuva on vajaa myös sen suhteen, että äänen todellista kestoa on vaikea kuulla<sup>16</sup>. Langerin oivallus on, että kuulomielikuva on puutteellinen, ellei se pohjautu elävään muistikuvaan todellisesta kuullusta äänestä. (Langer 1953, 137–138.) Soittamalla ilmaiseminen (*utterance*) on

---

<sup>16</sup> Tämä voisi olla syynä siihen, että säveltäjien korvanvaraisesti nuottiin liittämät tempomerkinnät ovat usein yllättävän nopeita.

äänihuulten ideomotorisen vasteen (*response*) välittämistä käteen, joka alkaa reagoida äänihuulten kanssa yhtä intuitiivisesti kuviteltuun ääneen (mts. 144–145)<sup>17</sup>. Oma kokemukseni on yhdensuuntainen Langerin ajatuksen kanssa.

### 3.2.11 Suuntautuva tämänhetkisyys, läsnäolo ja kohtaaminen

Jotta kokemus tai tieto voi tulla keskustelussa intersubjektiiivisesti jaetuksi, osapuolien on tultava läsnä oleviksi. Kohtaaminen voi tapahtua vain tietyssä ajassa ja paikassa. Intersubjektiiivisesti jaetun tilan merkitsevin aikaan liittyvä yksikkö on suuntautuva tämänhetkisyys (Stern 2004, 245). Sternin käsitteen *present moment* olen siis suomentanut suuntautuvaksi tämänhetkisyudeksi, jotta sen ajallinen eteenpäin kurottuneisuus korostuisi ja välttäisin sekaannuksen flow-ilmioon (Csikzentmihalyi 1999) tai kontemplatiiviseen kokemukseen (Klemola 2004) liittyvään tässä ja nyt -ajatukseen sekä Sternillä toisaalla esiintyvään nyt-hetken käsitteeseen (*now-moment*; 2004, 166–168). Suuntautuvan tämänhetkisyyden kokemus ei siis ole vain kokemus olemisesta tässä ja nyt, vaan siihen liittyy voimakas tunne ajallisesta eteenpäin kurottumisesta.

Suuntautuva tämänhetkisyys (Stern 2004) on kokemuksen elämistä, erotukseksi sen sanallistamisesta. Eletty kokemus on mahdollista sanallistaa jälkeenpäin. Suuntautuvan tämänhetkisyyden tila onkin syvästi henkilökohtainen, jatkuvasti ajassa etenevä, aistimusten, affektien, tunteiden ja käsitysten muodostama, eletty kehomielen kokemus. Mahdollisuus tämän kokemuksen tavoittamisen menettään, jos sitä pyritään objektiivisesti arvioimaan ikään kuin astumalla sen ulkopuolelle, yrittämällä liian aikaisin ymmärtää ja sanallistaa sitä. Aistihaastattelussa tarkentavat kysymykset tuovat haastateltavan suuntautuvaan tämänhetkisyteen: haastattelija tarkentaa kysymyksillään niin kauan, että haastateltavan puhe alkaa olla prosessuaalista, tapahtumisen sanallistamista liikkeellisiä ilmauksia käyttämällä. Yleis-

---

<sup>17</sup> Tämän Langerin toteaman pohjalta sellaiset ideaalit sävellysten opiskelusta, joissa nuottiteksti opiskellaan ulkoa lukemalla, ennen kuin sitä kokeillaan instrumentin ääressä, herättävät paljon avoimia kysymyksiä.

tyksiin ei voi tyytyä, koska ne eivät sido puhujaa aikaan. Intersubjektiiivisesti jaettu tila voi syntyä vain ajallisessa kohtaamisessa ja vain siinä implisiittinen tieto voi nousta intersubjektiiivisesti tiedostetuksi. (Mts. 32–40.)

Suuntautuvat tämänhetkisyydet liittyvät dynaamisen ajallisen luonteensa vuoksi vitaalimuotoihin (ks.3.4.5). (Stern 2004, 32–40.)<sup>18</sup> Stern määrittelee suuntautuvaa tämänhetkisyyttä esimerkiksi niin, että se on kokemus siitä, mitä tapahtuu yhdessä lyhyessä, tietoisessa hetkessä. Kysymyksessä on yksi subjektiiivisesti koettu, ehyt jatkumo ja kokonaisuus. Yksi jatkuvassa liikkeessä oleva tilanne siis täyttää suuntautuvan tämänhetkisyyden kokonaan. Se ei ole jaettavissa eikä siis koostu erillisistä yksiköistä. (Mts. 60.) Yksi suuntautuva tämänhetkisyyks on kestoaltaan yhdestä kymmeneen sekuntia, keskimäärin kuitenkin kolme sekuntia (mts. 50–53). Stern näkee tarpeelliseksi erottaa tämänhetkisyyden työmuistista. Hänen käsityksensä mukaan työmuisti on käsitteenä objektiiivinen, ei siis kokemuksellinen eikä subjektiiivinen. Stern myös ajattelee työmuistin koostuvan informaatiiipalasta, jotka eivät välttämättä ole kiinteässä suhteessa toisiinsa. (Stern 2004, 50–51.)

Osoitan tuonnempana (5.3), miten Kristiinan keskeytyksettömään soittamiseen liittyvä vire muistuttaa rakenteeltaan suuntautuvaa tämänhetkisyyttä: sen olennaisimmat piirteet ovat juuri voimakas läsnäolon tunne, liikkeessä oleminen sekä soittamisen kokemuksen ajallinen kurottuminen eteenpäin. Myös vireessä kokemus on ensisijaisesti eletty eikä sanallisesti reflektoitu.

Stern (2004) näkee intersubjektiiivisesti jaetussa tilassa tapahtuvan kokemuksen sanallistamisen toimivan dynaamisen systeemin tavoin. Jostain syntyy esimerkiksi yhteisymmärryksen kokemus, joka nostaa keskustelun luottamusta ja intensiteettiä, jolloin intersubjektiiivisesti jaettuun tilaan voi tulla uutta implisiittistä, ei-tietoista, kokemuk-

---

<sup>18</sup> Olen koonnut tähän suuntautuvan tämänhetkisyyden tutkimukseni kannalta keskeisiä piirteitä. Sternin esitys on huomattavasti laajempi (Stern 2004, 32–40).

sellista ainesta. Intersubjektivisesti jaetussa tilassa avoimien, uusien kysymysten herääminen tapahtuu Sternin nimityksen mukaan tiivistyvissä nyt-hetkissä (mts. 168). Heränneisiin kysymyksiin ilmenevien vastausten löytymisen hetkiä Stern kutsuu kohtaamisen hetkiksi (*moments of meeting*, mts. 169). Kohtaamisen hetket tulevat mahdollisiksi intersubjektivisesti jaetussa tilassa kohonneen intensiteetin kautta. Ne kehkeytyvät intersubjektivisuuden dynaamisessa systeemissä ja tuottavat vuorovaikutuksessa kokemiseen liittyvän tasollisen muutoksen (*state shift*, mts. 181). Näin intersubjektivinen tila keskustelijoiden välillä laajenee. Mukaan tullut implisiittinen tieto voi edelleen hahmottua symbolisesti ensin mielikuviksi ja lopulta mahdollisesti saada sanallisen muodon (mts. 193). Kumpikin osapuoli siis tulee tietoiseksi aiemmin jo implisiittisesti läsnä olleesta, jaetusta kokemuksesta. Tämä johtaa edelleen esimerkiksi sellaisten kokemusten syntymiseen, jotka koskevat uusia mahdollisuuksia olla toisen kanssa, jakaa intersubjektivista tilaa. Kokemus laajenee mahdollisuuksiksi elää uudella tavalla kohtaamisia toisten kanssa. Kohtaamisen hetkessä muistamisen ja tietoisuuden eri tasot – siis myös tiedostamaton – ovat yhtä aikaa läsnä (Siltala 2010a).

Myös soittamisen vireessä intersubjektivisuus hahmottui kuvatulla tavalla. Vireen dynaamisessa systeemissä kohtaamisen hetki syntyy siitä, kun soittamisen tapa lähestyy riittävästi haluttua tapaa ja saa sillä tavoin kohdalleen osuvan muodon. Kokemuksen intensiteetti nousee silloin Kristiinan sanoin huikaisevaksi (5.4.3).

### **3.2.12 Suuntautuva tämänhetkisyys muistamisen kontekstina**

Haastattelutilanne koostuu monista suuntautuvista tämänhetkisyyksistä. Se on muistamisen konteksti, johon mennyt, eletty kokemus laajenee ja jossa se alkaa elää (Stern 2004, 218 ja Solms & Turnbull 2006 [2002], 96–97). Eletty hetki, joka tuodaan tämänhetkisyyteen, on ajalliselta olemukseltaan hämärä: on mahdotonta tarkalleen sanoa, mistä kaikista menneistä fragmenteista eletty hetki muistettuna koostuu (Stern 2004, 21). Se on kuitenkin esimerkiksi aistihaastattelun kontekstissa mielekästä kiinnittää johonkin tiettyyn

tilanteeseen, jotta sitä voidaan tarkastella ajassa olevana ja läheltä, aistikokemuksena. Jää siis lopullisesti auki, mistä tilanteista eletyn hetken fragmentit ovat peräisin. Kristiinan tapauksessa ne liittyvät kuitenkin hänen laajaan soittamisen historiaansa. Suuntautuvassa tämänhetkisyydessä fragmentit muistetaan episodisesti (Solms & Turnbull 2006 [2002], 97, 160–167; Stern 2004, 206–207), uudelleen elämällä. Aistahaastattelussa eletyt hetket keritään auki lineaarisiksi, aistimuksiin liittyviksi episodeiksi, joita lähestytään erilaisista tulokulmista.

Mennyt kokemus voidaan tuoda tämänhetkisyyteen ja elää siinä uudelleen, muistamisen tilanteesta riippuen aina jollakin tavoin ja jossain määrin uudenaikaisena (Stern 2004, 206). Suuntautuva tämänhetkisyyden muistamisen kontekstina synnyttää aina tilannekohtaisesti uudenlaisen kokemuksen ja ilmaisun. Vireen suuntautuvassa tämänhetkisyydessä soittajan ja sävellyksen intersubjektiivisesti jaettu tila saattaa muodostua intensiiviseksi ja siinä vaikuttavat kehomielen prosessit voivat välittyä voimakkaina myös kuulijalle, joka voi päästä mukaan tekemään jaettua tunnematkaa sävellyksen soivan rakentumisen prosessiin (ks. mts, 172–175). Kristiinalle mahdollisuus olla läsnä suuntautuvassa tämänhetkisyydessä tuntui avautuvan toistamisen ajatuksesta luopumisen kautta: halu kuulla sävellyks uudella tavalla esittämisen tilanteessa oli ratkaisevan tärkeää (5.4.4). Hänen asennoitumisensa sävellykseen ei siis hahmottunut reprodusoivana. Päätelmäni on, että kokemuksellinen, episodinen muistaminen tulee myös soittotilanteessa mahdolliseksi läsnäolon kokemuksen vaikutuksesta.

Tämänhetkisessä muistamisen kontekstissa mennessä ajassa eletyt fragmentit kootaan ja täydennetään muistikuviksi (Stern 2004, 198). Lähdän ajatuksesta, että haastatteluissa esiin tulevilla, aistimusten synnyttämällä mielikuvilla on olemassa todellinen referentti: joissakin tietyissä paikoissa ja hetkissä eletyt kokemukselliset fragmentit. Nämä menneet, eletyt fragmentit eletään uudelleen haastattelu-tilanteen muodostamassa muistamisen kontekstissa. En lähde siis

sellaisesta ajatuksesta, että kokemus luotaisiin kokonaan kertomisen tilanteessa. Näen varsinaisen, eletyn aistikokemuksen aikaan ja paikkaan sidottuna, ainutkertaisena tapahtumana. On siis ollut olemassa jokin eletty hetki, jota sanoin tavoitellaan. (Ks. mts. 30.) Kun sitä ajatellaan, mielikuvia muodostuu ja niistä kerrotaan. Näin eletty kokemus tuodaan suuntautuvaan tämänhetkisyYTEEN. Sanallistaminen on oma kokemuksensa ja edelleen myös sanallistettu kokemus on uusi, transpositio (mts. 193) tai transformaatio (Kurkela 2005, 14) eletyistä fragmenteista. Muistirepresentaatio perustuu muistettuun tapahtumaan, mutta ei ole sellaisenaan sen toistettu versio (Siltala 2004, 79). Koska eletty kokemus voidaan tavoittaa vain ajassa, elämällä se uudestaan tämänhetkisyudessa, siitä ei ole mahdollista saada tarkkaa käsitystä yleistämällä, joka irrottaa kohteensa sen ajallisuudesta ja paikallisuudesta (Stern 2004, 208).

Kun mennyt aktivoituu ja tulee nykyhetkeen, kaksi aikaa, muistettu menneisyys ja koettu nykyisyys, kietoutuvat yhteen (Stern 2004, 206). Tunne siitä, että mennyt on mennyttä ja nykyisyys nykyisyyttä, säilyy kuitenkin koko ajan (mts. 207): tunnettu mennyt on läsnä tunnetussa nykyisyydessä erillisenä, mutta siihen limittyneenä (mts. 206, 218). Myös tulevaisuus jäsentyy muistojen pohjalta, koska havainnot tulkitaan menneiden kokemusten luomaa taustaa vasten ja niihin perustuen (Rechardt 2001, ks. Siltala 2004, 85). En hahmota haastattelujen yhteydessä Kristiinan erilaisia kokemuskulmia positioina vaan ajallisina ulottuvuuksina. On soittamisen aika, kertomisen aika, Kristiinan koko soittajan elämän kattava eli historiallinen soittamisen aika, ajasta irralleen joutuminen eli yleistetyt kertomukset siitä, mitä joku yleensä tekee tai mitä pitäisi tehdä, hypoteettinen eli fantasian aika ja monia muita. Kokemuksen hahmottaminen tapahtuvaksi jollakin ajallisella tasolla on dynamisempaa kuin sen tarkasteleminen jostakin positioista käsin. Näen tässä mahdollisuuden tuoda esiin soittamiseen liittyvän kokemisen tavan ja sen sanallistamisen laaja-kaistaisuutta ja siihen liittyvää ei-lineaarisutta eli useiden ajallisten tasojen limittäisyyttä ja synkronisuuttakin. Mielikuvissa ajalliset tihen-tyvät ja siirtymät ovat mahdollisia. Ajallisuuden näkökulma tuo

tämän näkyväksi: aistihaastattelussa puhe liikuu saumattomasti ja jatkuvasti ajalliselta tasolta toiselle. Kapeakaistainen, esimerkiksi lähtökohdiltaan sellainen kognitiivinen tutkimusote, jossa sanallistetaan soittamista ikään kuin se olisi lähtökohtaisesti olemukseltaan lineaarista (ks. Chaffin et al. 2002), ei voi tavoittaa soittamisen prosessin ei-lineaarista ajallista luonnetta.

### **3.2.13 Intersubjektiivisuus motivaatiosysteeminä ja subjektiivisen kokemisen tavan vahvistajana**

Stern käsittää intersubjektiivisuuden perustavana ja ensisijaisena motivaatiosysteeminä. Ihmisellä on halu tulla nähdyksi ja kokea jakamisen tunnetta. Mieli on intersubjektiivisesti avoin (Hari & Kujala 2009, 466) ja meillä on synnynnäinen ja perustavanlaatuisen käsitys siitä, että toiset ovat samalla tavoin kehollistuneita olentoja, kuin itsekkin olemme. Intersubjektiivisuus on sinänsä kahden tai useamman mielen vuorovaikutuksessa syntyvä emergentti ilmiö (Martela & Saarinen 2008b, 29). Intersubjektiivisessa tietoisuudessa jaetun kokemuksen ei tarvitse olla täysin sama. Kokemusten tulee kuitenkin olla riittävän samankaltaiset, jolloin ikään kuin yhteinen mielellinen maisema nousee intersubjektiivisesti jaettuun tilaan. (Stern 2004, 125.) Sternille intersubjektiivinen tietoisuus on tämänhetkistä: se voi tapahtua vain tiettyyn aikaan ja paikkaan sidotussa tilanteessa. Toistuva implisiittisen informaation kahdenvälinen vuorottelu nostaa vuorovaikutuksen intensiteettiä ja tuottaa laadullisen hyppäyksen, uudentasoisen kokemuksen molemmissa osapuolissa, kun alkuperäinen kokemus nousee intersubjektiivisesti tiedostetuksi. (Mts. 126–127.)

Aistihaastattelussa haastattelijan olennainen lähtökohta ja onnistumisen ehto on halu ja kyky osallistua kokevana subjektina aistikokemuksen sanallisen kuvan kehkeytymiseen. Haastatteluissa vaikutti siltä, että intersubjektiivisuus voimisti Kristiinan subjektiivisen kokemuksen, jolloin oli mahdollista tavoittaa ja kiteyttää sanoiksi huomattavan tarkasti ja henkilökohtaisesti soittamisen synnyttämiä mielikuvia. Tätä tuki näkemykseni mukaan se, että haastattelijana en tulkinnut Kristiinan puhetta omilla sanoillani, vaan palautin sen

hänelle käyttämällä hänen omia ilmaisujaan. Haastateltavan kokemuksen hyväksyminen, vastaanottaminen ja siihen osallistuminen voimistaa kokemukseni mukaan haastateltavan nähdyksi tulemisen tunnetta ja siten olemassa olon intensiteettiä. Näin myös yhteys implisiittiseen tiivistyy.

### 3.2.14 Sumea intentionaalisuus ja löyhä kuljeskelu

Sen jälkeen, kun tämänhetkisyteen on tultu, voidaan keskustelussa alkaa vaeltaa löyhästi kuljeskellen. Stern (2004) toteaa, että intersubjektiivinen kokemuksen hahmottuminen tapahtuu sumean intentionaalisuuden eli aikomusten kartoittamisen merkeissä (*fuzzy intentionalizing*, mts. 157, 242). Tällä hän tarkoittaa sitä, että keskustelun osapuolet etsiskelevät suuntaa hapuillen ja tunnustellen, löyhästi (*sloppily*),<sup>19</sup> kuljeskellen (*moving along*),<sup>20</sup> mts. 150–151). Osin myös implisiittisesti, ei-tietoisesti ja ilman sanoja kartoitetaan, millaisia toisen päämäärät ovat. Minnepäin toinen haluaa edetä ja minne hän mahdollisesti haluaa, että itse etenen? Ymmärtääkö hän, mitä puhun? Ymmärtääkö hän, että minä ymmärrän, että hän ymmärtää, mitä puhun? Onko se, mitä sanon, tärkeää vai samantekevää? Keskustelijoiden välillä kiertää interaktiivinen kehä (Stern 2004, 126). Toisen intentio, tarkoitusperä tai aikomus, on keskeinen huomion kohde. Stern toteaaakin, että reflektiivistä tietoisuutta – jonka hän näkee olevan sanallistamisen ehto – ei ole mahdollista saavuttaa, ellei läsnä ole toista todistamassa omaa kokemisen tapahtumista: oma kokemukseni herättää toisessa kokemuksen, jonka taas itse huomaan ja joka herättää minussa uuden kokemuksen. Myös kokijan oma refleктоiva mielen osa tai mielen sisäinen, sisäistetty toinen voi olla todistamassa kokemuksen tapahtumaa, jolloin kokemuksesta on mahdollista tulla reflektiivisesti tietoiseksi. (Mts. 128.) Tällainen löyhästi kuljeskeleva keskustelu on monisanaista, toistavaa ja varioivaa. Siihen liittyy erehdyksiä, väärinymmärtämissä ja huolimattomuuksia, joiden korjaaminen tarkoittaa keskustelun koh-

---

<sup>19</sup> Rasinkangas (2007) suomentaa *sloppiness*- sanan haparoivuudeksi.

<sup>20</sup> Rasinkangas (2007) suomentaa *moving along* -käsitteen sanalla *liikehdintä*.

teena olevan kokemuksen kuvaa ja lisää intersubjektiivisesti jaettua tilaa, toisin sanoen laajentaa yhteistä aluetta. Huolimattomuus ja löyhyys (*sloppiness*) ovat sen ehto, että uutta implisiittistä tietoa voi päästä intersubjektiivisesti jaettuun tilaan ja tulla myös sanallisesti jaetuksi. (Stern 2004, 156–165.)

Aistahaastattelu etenee löyhän kuljeskelemisen ja sumean intentionaalisuuden periaatteiden mukaisesti. Liian tiukasti raamitettu haastattelu ei voisi olla hyvä tapa tuoda esille implisiittistä tietoa. Löyhä kuljeskeleminen edellyttää, että keskitytään kokemiseen sen sijaan, että etsittäisiin välittömästi kokemuksen kognitiivista merkitystä. Keskustelun kuluessa tulkitseminen, analysoiminen ja yleistäminen jäävät syrjään. Haastattelutilanteen tämänhetkisyys tuleminen edellyttää, että aistikokemuksiin ensin fokusoidaan ja ne elävöitetään, eletään uudelleen intersubjektiivisesti jaetussa tilassa (3.2.12). Palaamalla toistuvasti eletyn kokemuksen äärelle, kuuntelemalla sitä ja pyrkimällä yhä uudelleen sen sanallistamiseen ymmärrys kokemuksesta lisääntyy ja syvenee. Kokemuksen tuominen yhä laajenevassa määrin intersubjektiivisesti jaettuun tilaan on keskeisempää kuin sen merkitysten välitön ymmärtäminen. Jotta tämä voisi toteutua, löyhän kuljeskelemisen virran säilyttäminen, intersubjektiivisesti jaettujen tämänhetkisyyksien kokeminen ja implisiittisen tiedon olemassaololle herkkänä pysyminen on olennaista. Intersubjektiivisesti jaetussa tilassa koetun elämyksen arvostaminen ja kunnioittaminen on tärkeämpää kuin sen välitön ymmärtäminen. (Ks. Stern 2004, 226–227.)

### 3.2.15 Soittamisen intersubjektiivisuus

Soittaminen näyttäytyy moniulotteisena, laajakaistaisena intersubjektiivisena tilanteena, jossa pianisti on yksinkin harjoitellessaan tekemisissä sävellyksen ohessa sisäistettyjen kuulijoiden, implisiittisen yleisön kanssa. Lisäksi mukana on vielä mielen sisäinen reflektointi tai funktio, joka nostaa kuultua ja koettua soittoa, implisiittistä ja ei-tietoista eksplisiittiseksi, tietoiseksi ja jaettavaksi soivaksi ilmentymäksi. Soittaminen tulee esiin kommunikaationa,

jossa on aina läsnä taho, joka viestin vastaanottaa. Sävellys hahmotuu tässä tarkastelussa ikään kuin subjektiksi, jolla on oma kohtalonsa, sisäiset lainalaisuutensa ja jonka kanssa – kuten hyvässä keskustelussa – ikään kuin neuvotellaan yhteisen, jaetun kokemuksellisen tilan rajoista ja sisällöistä. Välimäki (2005) tuo esiin, miten sävellystä voidaan lähestyä analogisena epävakaan subjektuuden kanssa (mts. 160). Musiikin prosessin alainen subjektuus rakentuu musiikillisten representaatioiden välityksellä (mts. 160), jolloin voidaan puhua psyykkisten ilmiöiden musiikillisista ilmentymistä (mts. 161). Se, millaisena musiikillinen subjektuus näyttäytyy, riippuu soittajan semioottisen potentiaalista kokea musiikkia ja soittamisen tapahtumaa. (Ks. 3.5.2.)

Jotta käsitys sävellyksestä voisi perustua mahdollisimman runsaalle kokemukselliselle tiedolle, fragmentaarisen harjoittelun kannattaa tapahtua löyhästi kuljeskellen esimerkiksi siten, ettei ensimmäisenä mieleen tullutta impressiota tai ulkopuolelta annettua mallia tarvitse juuttua toistamaan. Näin soittamisen intersubjektiiivinen tila voi laajentua ja siihen pääsee kertymään riittävästi kokemuksia, joista laajakaistainen, rikas ja moniulotteinen, henkilökohtainen näkemys voi muodostua. Tämä ei tarkoita, ettei tulkinnallisia ideoita voisi vastaanottaa ja työstää osaksi omaa ilmaisullista arsenaalia harjoittelun kuluessa. Fragmentaarisesti harjoitellessaan soittaja voi siis suunnistaa juuri sumeasti, intentioita ja suuntaa etsiskellen sävellyksen maisemissa. Soittaja voi olla läsnä kokevana osapuolena soittamisen intersubjektiiivisuudessa tulemalla suuntautuvaan tämänhetkisyysyteen ja pysymällä siinä riittävän kauan. Sävellys ei ole erillinen soittajasubjektista, vaan kuten aikaisemmin mainitsin, hän on siihen ajallisesti ja kokemuksellisesti kietoutunut: kumpikaan, soiva sävellys tai soittajasubjektii, eivät soittamisen hetkellä ole erotettavissa toinen toisistaan. Tässä musiikillisessa neuvottelussa molemmat osapuolet, pianisti ja sävellys, määrittävät sitä, mitä toisesta osapuolesta on mahdollista nousta esiin intersubjektiiivisesti jaetussa tilassa (ks. 3.2.15). Aivan mikä tahansa ei siis ole mahdollista.

Harjoittelun kuluessa suuntautuvista tämänhetkisyyksistä kehkeytyy ja tiivistyy nyt-hetkiä (ks. Stern 2004, 150–151, 245). Harjoittelun kuluessa siis herää kysymyksiä ja jokin musiikillinen aspekti saattaa vaatia ratkaisemista. Nämä nyt-hetket kiteytyvät edelleen kohtaamisen hetkiksi (ks. mts. 168–169, 244), joissa oivallus tiivistyy ja vastaus edeltävään, ratkaisua vaatineeseen tilanteeseen symboloituu soivaan muotoon. Kohtaamisen hetkessä esiin pyrkivä ilmaisu tuntuu aidolta ja oikealta. Musiikillinen ajatus saa kohdalleen osuvan ja tyydyttävän hahmon ja soittaminen on hetkeksi kiteytynyt symboliseksi ilmaisuksi. Soivat merkitykset ovat muotoutuneet ja toistaiseksi vakiintuneet, mutta jatkavat siitä edelleen, välillä huokoistuen ja taas uudelleen koostuen, koko ajan muuttuvassa, dynaamisessa prosessissa. Ilman tätä neuvottelevaa kuljeskelua ei synny sellaista jännitettä pianistin ja sävellyksen välille, joka voi laajentua sulkemaan sisäänsä myös mahdollisen yleisön, jolloin pianistin kokemus sävellyksestä voi tulla sosiaalisesti jaetuksi (ks. 3.6.1).

Harjoittelutilannekaan ei ole ajallisesti tässä ja nyt vaan tulemisen tilassa, kehkeytymässä tai ilmenemässä. Fragmentaariseen harjoittelemiseen kuuluvat tautot, aukkopaikat ja toistot tekevät tilaa implisiittisestä nousevalle kokemukselliselle tiedolle, joka ei ehkä muuten nousisi esiin (Siltala 2010a). Sellaiseen avoimen tarkkaavaisuuden tilaan (Ikonen 2000, 107–108, 117 ja Lång 2004, 235) pääseminen, jossa lopputulos voi olla tällä tavalla systemisesti tuotettu, on olennainen. Fragmentaarinen harjoittelemisenkin on suuntautunutta: ilman minkäänlaista aavistusta sävellyksen kokonaisuudesta eteneminen on vaikeaa. Harjoittelemisen suuntautuu tuota hahmoa kohden. Harjoittelemisen problematiikkaan palaan lähemmin tutkimuksen pohdintaosassa (6.4).

### 3.2.16 Vireen käsite ja vireen intersubjektiivinen systeemi

Kristiina käyttää vireen tilasta välillä ilmaisua virittyneisyys. Miksi kuitenkin olen päätenyt käyttämään ilmiöstä sanaa vire? Virittyneisyyden (*Befindlichkeit*) käsite esiintyy Heideggerin filosofiassa (2000 [1927], 174). ”Heidegger pyrkii ilmaisemaan termillä *Befindlichkeit*

elämän situationaalista luonnetta: miten olen aina 'virittynyt' johonkin ja miten minä löydän itseni tällaisesta situaatiosta" (Kupiainen, ks. Heidegger 2000, 174). Virittyneisyyden laadusta on mahdollista tehdä päätelmiä niiden mielialojen välityksellä, joina virittyneisyys ilmenee (Torvinen 2007, 33). Päädyin nimittämään Kristiinan keskeytyksettömään soittamiseen liittyvää kehomielen tilaa kuitenkin vireeksi. Vire ei ole mielestäni yksiselitteisesti Heideggerin tarkoittamassa mielessä virittyneisyyttä. Heideggerin (2000 [1927]) mukaan "[--] [m]ieliala on avannut maailmassa olemisen aina jo kokonaisuutena ja tekee kaiken kaikkiaan mahdolliseksi suuntautumisen johonkin" (mts. 177). Mielialan käsite kuvaa virettä osuvammin kuin virittyneisyys.

Fenomenologisesti orientoitunut musiikkikasvatustutkija Kirsten Fink-Jensen (2007) kuvaa lapsen orientoituneisuutta musiikkiin käsitteellä *attunement*, johon hän rinnastaa myös käsitteen *Befindlichkeit*. Hänen määrittelemänään *attunement* – joka kääntyy suomenkielelle myös virittyneisyydeksi – riippuu henkilön intentionaalisuudesta, kehollisesta kokemisesta ja ymmärtämisestä, ja se tulee näkyviin tavoissa, joilla henkilö on vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa. (Fink-Jensen 2007, 57.) Stern käyttää käsitettä *attunement*-käsitettä luonnehtiessaan äidin ja lapsen ei-sanallista vuorovaikutusta. Hän rinnastaa käsitteen synkroniaan, samalle aaltopituudelle ja samanaikaisuuteen virittäytymiseen. (Stern 2004, 95.) Kumpaakin *attunement* -käsitettä voisin kuvata juuri vireen käsitteellä. Vire on mielestäni osuva arkisuomen sana tähän tarkoitukseen.

Vire kuvaa tämän tutkimuksen yhteydessä sitä, miten Kristiinan ja Skrjabinin etydin muodostamaan systeemiin, etydin keskeytyksettömään soittamisen kokonaisuuteen mukaan pääseminen ja siinä pysyminen oli mahdollista. Kuten fragmentaarisessa harjoittelemisessakin, soittajan vireen systeemissä ovat läsnä sävellyksellisyys, mahdollinen ulkoinen yleisö sekä soittajakumppanit. Lisäksi läsnä ovat myös soittajan mielen sisäiset yhtäältä kokeva ja toisaalta refleктоiva mielen osa sekä mielen sisäiset kuulijat. Refleктоiva mielen osa on myös toinen suhteessa siihen mielen osaan, joka kokee toimimisen suoraan.

Kristiinan vireen löytymisessä ratkaisevaa oli sekä harjoitteluun liitettyjen läpimenojen myötä että mentaalisesti ja hypoteettisesti haastattelutilanteissa tavoitettu moniaistinen mielikuva siitä tavasta, jolla hän halusi etydin esittää. Harjoittaminen ja soittaminen suuntautuivat tuota haluttua soittamisen tapaa, virettä kohti.

### **3.3 Intersubjektiivisuuden ehdoista: kielen ja kehon välinen yhteys**

Mikä tekee aistihaastattelussa implisiittisen tiedon sanallistamisen mahdolliseksi? Mikä yhdistää aistimuksen ja sanat, niin että kokemuksesta on mahdollista puhua? Mikä aistihaastattelutilanteessa välittyä implisiittisesti ja mitä tästä voi edelleen päätellä siitä, mikä myös soittamisen tilanteessa voi välittyä kuulijalle kehollisena?

#### **3.3.1 Eleet ja ilmeet sekä primaarimetafora**

Puhumiseen liittyvät keholliset eleet ja kasvojen ilmeet ovat sanoittamiseen liittyvän kielen ja kehon yhteyden visuaalinen taso. Kieli staattisena struktuurina yhdistyy aina mielikuvaeleeseen (image/gesture), joka syntyy samanaikaisesti ja on synkronissa puheen kanssa (McNeill 2005, ks. BCPSG 2008, 138). Puhutussa kielessä ilmenee ajassa liikkuva keho, mukaan lukien kasvojen ilmeet ja käsien eleet. Mielikuvat ja intentiot muokkaavat eleitä ja lopulta mielikuvaele ja sanat fuusioituvat yhdeksi ja samaksi kokemukseksi. (BCPSG 2008, 139.) BCPSG-ryhmä ehdottaa, että mielikuvaeleitä ja sanoja tarkasteltaisiin dynaamisena systeeminä, jolloin muotoutuvan ajatuksen ja kielellisen ilmauksen voidaan nähdä liittyvän yhteen ja emergoituvan kehollisesta kokemuksesta. Sanallinen ilmaisu olisi silloin dynaamisen sanallistamisen prosessin emergentti ominaisuus. (Mts. 139.)

Syvemällä kielen ja kehon välisessä maastossa vastaan tulee perustavanlaatuinen metaforinen taso, joka kytkee kokemuksen ja kielen vielä tiiviimmin yhteen. Reflektiivis-sanallinen ajatus tai ilmaisu nousee implisiittisestä kokemuksesta: on mahdotonta ajatella tai kuvitella tuntemusta ilman, että keho aktivoituu (Damasio 2000, 279–280). Mieli on kehollinen (*embodied mind*, BCPSG 2008, 134). Toisen

henkilön kokemus ei näkemykseni mukaan ole sellaisenaan tavoitettavissani tai jaettavissani: minun ei ole mahdollista kokea suoraan toisen henkilön tunnetta eikä tietää tarkalleen, mistä hän puhuu, kun hän tunnettaan kuvaa. Mutta minun on mahdollista osallistua hänen kokemisensa tapahtumiseen (ks. Stern 2004, 58), tehdä yhdessä hänen kanssaan jaettua tunnematkaa (mts. 172–173, 246), koska kokemuksen tarkka kuvaaminen herättää myös kuulijassa kehollisen vasteen.

BCPSG-ryhmä (2008) etsii kokemuksen ja sen sanallisen hahmon välille yhtäläisyyksiä. Ajatuksena on, että sanallinen ilmaisu perustuu vielä refleктоimattomaan, implisiittiseen, intentionaaliseen tilaan. BCPSG-ryhmä käyttää tämän ilmiön valottamiseen käsitettä primaari-metafora eli kehollinen mentaalinen malli (*primary metaphor, embodied mental model*, Lakoff & Johnson 1999, ks. BCPSG 2008, 135–138). Primaarimetafora terminä viittaa sensomotoriseen tapaan kokea maailma ja käsitteellistää sitä ei-sanallisten mallien avulla. Sanallinen ilmaisu tai ajatus aktivoi aina kehollisen käsitteen ja päinvastoin. Esimerkki primaarimetaforasta voisi olla ajatus ajasta liikkeenä: se rientää, matelee tai pysähtyy. Tämä johtunee siitä, että ajan kuluminen tuntuu liikettä seurattaessa. Kysymyksessä ei ole vain puheenparsi, vaan ei-kielellinen, implisiittinen käsite. Ajan kokemisen yhdistämme liikkeen ajatukseen: sanomme, että ”aika rientää”, jolloin kokemus on kehollinen ja aistinen ja liittyy jonkin elementin liikkumiseen ajassa ja tilassa. (Mts. 135; ks. 3.3.4.) Primaarimetafora läpäisee kokemuksen, ajattelun ja kielen. Raja ei-sanallisen ja sanallisen välillä ei katoa, mutta tulee selväksi, että niillä on yhteiset juuret kehollisessa kokemuksessa, toisin sanoen sama kehollis-mielellinen malli. (Mts. 136.)

Musiikillisen hahmottamisen yhteydessä puhutaan esimerkiksi korkeista ja matalista sävelistä sekä ylä- ja alarekistereistä. Korkeiksi kutsutut äänet resonovat kehossa ylempänä, pään alueella, matalat vastaavasti alempana kehossa, joten käsitteet korkea ja matala ääni on mahdollista nähdä kehollisesti määrittäytyneinä. Nämä käsitteet hahmottuvat kuitenkin ainakin instrumentaalimusiikkia opiskeleville lapsille useimmiten vasta opetuksen tuloksena, jolloin ne liitetään asianomaisiin suuntiin kyseessä olevan instrumentin käsittelyssä (klaviatuurilla ylöspäin liikutaan oikealle).

Sheets-Johnstone (1999, 137) pyrkii vakavasti yhdistämään mielen ja kehon tilallis-ajallisen (*spatio-temporal*) ja kehollisen (*corporeal, kinesthetic*)<sup>21</sup> käsittämisen keinoin (ks. BCPSG, 136–137). Kehollisia käsitteitä ovat esimerkiksi sisällä–ulkona, painava–kevyt, ylös–alas, toimiminen tai jatkuvuus. Myös Sheets-Johnstone ajattelee, että keholliset, liikkeelliset käsitteet – toisin sanoen primaarimetaforat – aktivoituvat puhuessamme. Sanamme kehollistuvat ja asetumme mentaalisesti ajallis-tilallisiin liikkeisiimme. Aika ja tila hahmottuvat liikkeen avulla. (Sheets-Johnstone 1999, 138 ja BCPSG 2008, 137.)

### 3.3.2 Metaforat

Psykoanalyysin dynaaminen tiedostamaton ei ole tietoisien mielemmen rakenteesta johtuen suorasti sen lähestyttävissä. Sternin käsite eitiäinen on laajempi ja eroaa dynaamisen tiedostamattoman käsitteestä siten, että se sisältää muitakin kuin tietoisuuden ulkopuolelle torjuttuja kehomielen toimintoja. Dynaamisesti tiedostamattomia mielen sisältöjä ei voi suoraan tuoda tietoisuuteen ikään kuin aiemmin verhottuna ollut asia paljastettaisiin. On puhuttava pikemminkin laadullisesti uuden kokemuksen luomisesta. (Ogden 2005b [2001], 40–41.) Nämä transformaatiot tai transpositiot luovat ilmaisuja siitä, minkä kaltainen tiedostamaton kokemus on eli mitä se muistuttaa (mts. 41). Tunnetta ei ole mahdollista sanoa, mutta saatamme pystyä

---

<sup>21</sup> Sheets-Johnstone (1999) käyttää tutkimuksessaan suurelta osin käsitettä kineettinen (*kinetic*) viitattaessaan keholliseen käsitteenmuodostukseen ja erityisesti liikkeeseen. Hänellä on myös kineesteettisen (*kinesthetic*) käsite, etenkin silloin, kun hän viittaa fenomenologiseen perinteeseen.

kertomaan, minkä kaltaiselta emotionaalinen tai kehollinen kokemus tuntuu (*feels like*). Tämän toteuttamiseen tarvitaan metaforista kieltä (Ogden 2005a, 9), ja tiedostamaton on nähtävissä sen tullessa esiin metaforisessa muodossa (Ogden 2005b [2001], 38).

Psykoanalytikko Thomas Ogdenin käsitys on, että tiedostamaton toimii unennäön tavoin koko ajan myös valveilla ollessamme. Tiedostamaton on Ogdenin mukaan todellinen olemuksemme. (Ogden 2005b [2001], 40–41.) Dynaamisesti tiedostamattomien prosessien piirteitä ovat esimerkiksi lineaarisen aikakäsityksen, ilmiöiden keskinäisten vastakohtaisuuksien ja negaation puuttuminen. Kuten unet, tiedostamattomat prosessit sisältävät merkitysten tihentymiä ja siirtymiä sekä ulkoisen todellisuuden korvaamisen sisäisellä (Freud 2001 [1915], 186–187; Laplanche & Pontalis 1988 [1973], 474–476). Kaikessa psyykkisessä tapahtumisessa on mukana tiedostamattomia toimintoja eri suurina määrinä.

Kokemuksesta puhuminen on aina luonteeltaan metaforista, koska kieltä käytetään kuvaamaan sellaista, mikä ei lähtökohtaisesti ole kielellisen ajattelun piirissä. Kun siirryn kokemuksesta sen kuvaamiseen, millaiselta kokemus tuntuu, tapahtuu siis transformaatio, jossa luodaan uusi kokemus. Ogdenin (2005a,b) Wilfrid Bionilta peräisin oleva termi uneksunta (*dreaming, reverie*)<sup>22</sup> viittaa päiväuniin, fantasioihin ja kehollisiin aistimuksiin siten, että se edustaa tiedostamattomia mielen toimintoja ja rakenteita (mts. 99). Ogden puhuu tämän valveilla ollessa tapahtuvan uneksunnan käyttämisestä psykoanalyttisessä työssä siten, että se on tapa puhua itselleen tiedostamattomasta kokemuksesta sellaisessa muodossa, jonka voi kuulla ja nähdä ja jota voi käyttää luomaan linkkejä toisiin ajatuksiin ja tunteisiin (Ogden 2005b [2001], 39). Tässä kohden Ogdenin ajatus tuntuu kuvaavan hyvin suoraan tämän tutkimuksen aistahaastatteluissa tapahtuvaa aistikokemusten synnyttämien mielikuvien sanallistamista. Ogdenin (2005a, 9) mukaan kokemuksen sanallistaminen myös rakentaa ja rikastaa persoonaa. Puheella on voimakas

---

<sup>22</sup> Osuva suomennos on Kari Kurkelan 2006.

vaikutus aivoihin, joita se esimerkiksi psykoterapeuttisissa yhteyksissä voi muovata (Hari & Kujala 2009, 461). Soittamiskokemuksen sanallistamisen musiikkiteoksen harjoittamisen yhteydessä voi tämän perusteella ajatella vaikuttavan työskentelyyn, oppimiseen ja edelleen niistä syntyviin kokemuksiin ja mielikuviin. Tutkimusaineistoni tukee tätä ajatusta.

Metafora kytkee assosiatiivisesti yhteen nykyhetken tietoisuuden ja menneen, kokemuksellisella tavalla eli *episodisesti* (Solms & Turnbull 2006 [2002], 97, 160–167 ja Stern 2004, 206–207) muistetun, autobiografisen kokemuksen. Stern (2004, 200) toteaa, että metafora ei synny alun perin kielellisesti, vaan se on ensisijainen kognition muoto, joka edeltää symbolista käsittämistä ja puhuttua kieltä. Sternin mielestä olennaisempaa kuin yksilöiden välinen kommunikaatio tai keskinäinen sanallinen ymmärtäminen on heidän välilleen syntyvä yhteys.

### 3.3.3 Sanallistamisen ajallisuus

Sanallistaminen tuo kokemukseen uuden lisäelementin, joka välittää mielelle ja keholle ominaista yhteyttä. Implisiittinen ja sen vastakohta, reflektiivis-sanallinen, eivät ole kokemuksina samanmuotoisia eivätkä ole myöskään isomorfisesti käännettävissä toisikseen. Sanallistaminen tapahtuu reflektiivisessä tietoisuudessa. On mahdollista aistia ympärillään tapahtuvia asioita, vaikka ne eivät ylittäisi tietoisuuden kynnystä ja siten tiedostuisi. Stern erottaakin toisistaan reflektiivisen tietoisuuden (*consciousness*) ja tajuamisen tai huomioimisen (*awareness, minimal consciousness*). (Stern 2004, 123–124.) Kokemusta ajatellaan ja se ilmaistaan sanallisesti jälkikäteen, ja kielellinen ilmaisu on kokemuksesta poikkeavalla tavalla lineaarisesti organisoitunutta. Sternin mukaan reflektiivinen tietoisuus (*consciousness*) on prosessi, jossa tajuaa tajuavansa (*being aware that you are aware*). (Stern 2004, 123; ks. Solms & Turnbull 2006 [2002], 95.) Kokemisen ja kokemuksen sanallisen version välillä on aina ajallinen viive.

Ajallinen viive ja sanallisen reflektion lineaarisuus ovat lopulta olennaisimmat erottavat tekijät kokemuksesta sanalliseen ilmaisuun siirryttäessä. Sanallistaminen jakaa kokemuksen osiin ja tuottaa siitä uuden version, transposition<sup>23</sup> (Stern 2004, 193) tai transformaation (Kurkela 2005, 14, 22). Sanallistamisen tapahtumaa olisi BCPSG-ryhmän näkemyksen mukaan hedelmällistä käsitellä implisiittisestä kokemuksesta nousevana emergenttina lisäpotentiaalina ja kokemuksen jakamiseen kuuluvana keskeisenä inhimillisenä piirteenä eikä suhtautua kokemuksen ja sen sanallisen kuvauksen eriaikaisuuteen aukkona tai repeämänä kokemuksen ja sen synnyttämän sanallisen ajatuksen välillä. Sanojen ja niiden kuvaamien kokemusten yhteys ei ole sattumanvarainen. (BCPSG 2008.) Merkitysten voisi näin ollen ajatella syntyvän siten, että ensin on intuitio kokemuksen kokonaisuudesta. Intuitio on lähellä kokemista itseään. Tämän jälkeen seuraa emergentti, reflektiivinen sanallistamisen vaihe. Intuitio ja sen reflektio muodostavat yhdessä merkityksen. (BCPSG 2008, 143–144.)

#### 3.3.4 Sanallistamisen tunne

Spontaanin, puhutun kielen inhimillinen, kuulijaa puhutteleva ominaisuus on sen sointiasu eli sen paralingvistiset ominaisuudet (BCPSG 2008, 137). Esimerkkejä sointiasusta ovat esimerkiksi melodia, rytmisyys, painotukset, äänen voimakkuus ja sen sävyt. Nämä synnyttävät kuulijassa kehollisia tuntemuksia. Tälle alueelle sijoittuvat sekä Sternin implisiittinen että Kristevan (1984 [1974], 21–56) semioottinen, keskeisesti vietillinen ja kehollinen mielekkyys. Sanallisen muodon hakeminen kokemukseksi eli kertojan sanallistamisen tapahtuma on kuulijan kehollisen tunteen tavoitettavissa (BCPSG 2008, 138): tuntuissa ovat sanojen hakemisen epäröivyyttä, eteenpäin syöksyminen osuvan ilmaisuuden ilmaantuessa näköpiiriin, tämän aiheuttama kiihtyminen sekä tyytyväisyys, kun riittävän tarkka ilmaisu viimein tavoitetaan. Puhumiseen liittyvän motivaation jatkuvuus on niin ikään kuulijan tunnettavissa (mts. 138). Kokemuksen sanallistamiseen halutulla tavalla liittyy löyhä kuljeskeleminen (Stern 2004, 149–151, 244–

---

<sup>23</sup> Myös Kristevalla (1984 [1974], 59-60) on transposition käsite, joka liittyy semioottisen tuottamaan, epävakaiseen merkitysten tilaan.

245), sanojen hakeminen, jonka kuulija myös näkee tai kuulee (BCPSG, 137). Sanojen takana on ajatus tai mielikuva, ja puhujalla on intentio – aikomus ja halu – ilmaista se sanallisesti.

Intention auki keriytymisen sekava, dynaaminen prosessi (*intention unfolding process*, BCPSG 2008, 137) tuottaa jatkuvasti kehkeytyviä eli emergenttejä ilmaisuja. Sanottamisen prosessissa syntyy yhä uusia mahdollisuuksia liittää yhteen sana ja ajatus. Mahdolliset yhdistelmät löydetään, hyväksytään tai hylätään, esitetään uusissa muodoissa ja sekoitetaan uudestaan. Tärkeämpää useimmiten on ilmaistavan asian kommunikointuminen kuin se, millä sanoilla täsmälleen ottaen ilmaiseminen tapahtuu. Ainoa oikeaa ilmaisua ei ole, ainoastaan tilanteeseen ja ilmaisemisen vaatimukseen nähden riittävän hyviä tapoja sanallistaa kokemus (mts. 138). Sanallinen ajatus ei välttämättä ole olemassa ennen kuin sanomisen hetkellä. Aina ei ole niin, että sanat valitaan kuvaamaan mielessä valmiina olevaa ajatusta: sanallistamisen tapahtuma voi itsessään tuottaa uusia ajatuksia. (Mts. 139.)

Ajattelen, että vastaavalla tavalla kuin puhuttaessa, myös soitettaessa soivan kudoksen tuottamisen prosessit välittyvät soittajalta kuulijalle. En tässä tutkimuksessa lähesty varsinaisesti musiikin vastaanottamiseen liittyviä kysymyksiä. Vireen analyysissä sivuan kuitenkin tästä näkökulmasta mielestäni olennaista kysymystä, miten joidenkin instrumentalistien soitto välittyy voimakkaammin kehollisina tuntemuksina minulle, kuulijalle, kuin toisten (5.4.8).

### 3.3.5 Muistojen fragmentit ja ajallisuus

Dynaamiset prosessit eivät ole lineaarisia. Ajallisuus hahmottuu subjektiivisesti, usein kokijaa ympäröivänä, jolloin kaikki aika – mennyt, nykyinen ja tuleva – on läsnä yhtäaikaaisesti. Mennyt sisältyy implisiittisesti tulevaan ja tuleva antaa menneelle jatkuvasti uusia merkityksiä. Tuleva kohdataan ja hahmotetaan menneiden kokemusten lävitse. En lähde koostamaan Kristiinan harjoitteluprosessia lineaarisena narratiivina. Muistaminen ei Sternin mukaan ole lähtökohtaisesti lineaarisessa mielessä narratiivista. Mennyt kokemus tavoitetaan muutamien sekuntien kestoisina episodeina (Stern 2004,

10), fragmentteina, jotka kootaan yhteen muistoiksi tämänhetkisyyden kontekstissa (mts. 198; ks. myös Kurkela 2005, 21). Stern mainitsee erikseen narratiiviseen muotoon kiinnitetty, ikään kuin kertomuksiksi harjoitetut muistot, jotka eivät herää eloon ja syty kokemuksiksi intersubjektivisesti jaetussa tämänhetkisydessä (Stern 2004, 199). Traumaattiset kokemukset ovat tyypillisesti tällaisia ajasta irrallaan olevia tapahtumia (mts. 201). Nämä muistetut narratiivit eivät avaudu kokemukselliseksi eivätkä laajenna implisiittistä intersubjektiviasta tilaa, ja siksi ne ovat esimerkiksi terapeuttisesti vaikeasti käsiteltävissä. Myös yleistyksen ja objektiiviset tarkastelut ovat ilmiöitä, joissa kokijan elämyksellisyydestä, aikaan ja paikkaan sidotusta ensimmäisen persoonan asemasta, astutaan ulos tarkkailijan kolmannen persoonan asemaan.

Tämän tutkimuksen aistihaastattelujen käsittelytapaa voisi luonnehtia siten, että yhteen harjoittelutilanteessa syntyvään aistimisen hetkeen luodaan haastattelutilanteessa katseita eri kulmista. Näistä muodostuu mielikuvien konstellaatio, pointillistinen kuvio tai rakenne, jossa erilaisilla ajallisia ja kokemuksellisia tasoilla liikutaan ikään kuin hyppäyksittäin, pistäytymällä.

Implisiittinen tieto ilmenee aistimuksellisena, proseduraalisena muistamisena. Soittamiseen liittyvä toiminnallisuus välittyy tällä tavoin. Implisiittinen voi tietoiseksi, eksplisiittiseksi tiedoksi muotoutuessaan jäsentyä semanttiseksi, objektiiviseksi muistoiksi tai episodisiksi, tunne-elämyksiä kantaviksi kokemusmuistoiksi. (Solms & Turnbull 2006 [2002].) Nämä voivat sisältää deklarativisia, sanallisia muistoja. Episodin muistaminen välittyi voimakkaasti tutkimusaineistosta.

### 3.3.6 Mielikuvat

Aistikokemukset synnyttävät haastattelutilanteissa Kristiinassa moniaistisia mielikuvia. Näitä hän sanallistaa etsimällä niille assosiaatioita ja linkkejä toisiin ajatuksiinsa, tunteisiinsa ja aistimuksiinsa (ks. Ogden 2005b [2001], 42). Näiden kautta voidaan päästä kiinni tiedostamattoman virtaan (*drift of the unconscious*, Ogden 2005b [2001], 98). Mielikuvat toimivat siltana kokemuksen ja sen sanallisen version

välillä. Ajattelen mielikuvien ilmiöinä tulevan lähelle Kristevan transi-  
tionaalisia symbolisaatiomuotoja, joita voivat olla esimerkiksi semi-  
oottisen – kehollisen ja vietillisen – mielekkyyden sekä kielellisen  
kokemisen välimaastoon sijoittuvat maalatut tai piirretyt kuvat. Nämä  
voivat strukturoida semioottista kokemusta ja kertoa siitä muuten  
kuin sanojen välityksellä. Ne voivat myös raivata tietä semioottisen  
kokemisen tavan sanallistamiselle. (Smith 1998, 63.) Näkemykseni  
mukaan mielikuva mielen sisäisenä kuvana voi toimia samalla tavoin  
välittämässä kehollisen kokemuksen siirtymistä kieleen. Stern puoles-  
taan viittaa psykoanalytikko Wilma Bucciin (1997, 217–219; 2001;  
ks. Stern 2004, 115), joka on tutkimuksissaan jaotellut symbolisaation  
vaiheita seuraavalla tavalla. Ensin on olemassa esisymbolinen (*sub-  
symbolic*), ei-sanallinen koodi, jota voi kuvata kokemuksena siitä,  
miten esimerkiksi kuvan maalaaminen tapahtuu. Kristiinan tapauk-  
sessa tätä vastaa aktuaalisen soittamisen synnyttämä moniaistinen  
mielikuva. Buccin jäsennyksessä toisena oleva symbolinen, mutta ei-  
sanallinen koodi viittaa esimerkiksi kasvojen ajattelemisen synnyttä-  
mään mieli- tai muistikuvaan. Soittamisen yhteydessä tämä voisi  
tarkoittaa sävellyksen soivaa mielikuvaa. Kolmas symbolisaation vaihe  
ovat sanat eli symbolinen ja sanallinen koodi. (Stern 2004, 115.)  
Symbolisaation prosessi kulkee Buccin mallissa tekemisestä (mieli)-  
kuvan kautta sanalliseen ilmaisuun. Samalla tavoin näen sanallistami-  
sen tapahtuvan tämän tutkimuksen aistihaastatteluissa.

Kognitiivisen psykologian käsityksen mukaan mielikuvat ovat muisti-  
edustuksia ja sisältävät havaintotietoa (Immonen 2007, 36). Konk-  
reettiset aistikokemukset kehittyvät mentaaliseksi ilmentymiksi (Grun-  
wald 1997, ks. Immonen 2007, 36). Mielikuvat ovat siis havainnon  
kaltaisia esiintymiä. Ne eivät ole pelkästään visuaalisia, vaan kaikki  
aistit voivat ilmetä myös mentaalisesti jopa niiden muodostamina  
moniaistisina synteeseinä (mts. 37; Damasio 2000, 318). Aivotutkija,  
neurologi Antonio Damasio (2001 [1994], 110–113) esittääkin, että  
ajattelu koostuu pääosin mielikuvista. Hänelle tietoisuus on jatkuva  
mielikuvien virta, joka tunnistetaan juuri mielenä. Mielikuvat eivät ole  
staattisia. (Damasio 2000, 318.) Damasion mukaan myös sanat

käsitetään luomalla mielikuvia (mts. 319.) Mielikuvat voivat olla myös suunnitelmia ja strategioita, jolloin ne ennakoivat toimintaa (Neisser & Libby 2000, ks. Immonen 2007, 39; Damasio 2000, 118). Mielikuvat ovat myös intentionaalisia eli ne ovat aina mielikuvia jostakin, ja niitä voidaan suureksi osaksi kontrolloida tietoisesti (Stanford 1998, 3).

Mielikuva voi olla sillä tavoin ulkopuolinen tai dissosioitunut, että henkilö näkee itsensä ikään kuin filmissä, ulkopuolisen katsojan silmin. Assosioituneessa tai sisäisessä mielikuvassa kuviteltu tilanne nähdään siten omin silmin, että ollaan tekijän ja kokijan paikalla ja samalla sisällä myös mielikuvan sisältämässä tuntemuksissa. Mielikuva on silloin visuaalis-kinesteettinen. (Immonen 2007, 39.) Mielikuvat voivat myös tuottaa emootioita ja kehollisia tuntemuksia (Immonen 2007, 37). Emootioihin liittyy aina kehollisia, organismin tuntemuksia, jotka syntyvät emootioihin liittyvien mielikuvien muutoksista (Damasio 2000, 279–280) ja jotka ilmenevät ei-tietoisina tai tiedostettuina (mts. 319). Mielikuva on ilmiön ei-sanallinen käsittämisen muoto ja myös oleellinen itseyden tunteen lähde (mts. 126). Mielikuvat toimivat tärkeinä linkkeinä liikuttaessa kokemuksesta sen sanalliseen ilmaisuun.

Kristevan ajatukset muista kuin kielellisistä symbolisaatiomuodoista, Sternin siteeraamat Buccin ei-sanalliset koodit sekä Damasion käsitykset mielikuvien olemuksesta ovat erityisen kiinnostavia soittotilanteen synnyttämien aistikokemusten ja niiden herättämien mielikuvien tarkastelemisen kannalta. Kun haastattelutilanteessa fokusoidaan ajatus ja kokeminen pisteeseen, jossa Kristiina kohtaa musiikin, instrumentin ja omat sisäiset tuntemuksensa kaikkien aistiensa välityksellä, luodaan metaforia tuolle aistimukselliselle kokonaisuudelle. Emootiot ja ajatukset tulevat kirkkaina esiin aistimukseen pureuduttaessa. On perusteltua olettaa, että Kristiina soittaessaan vastaanottaa informaatiota kaikkien aistiensa välityksellä, sekä fokusoidusti että fokusoidumattomasti (ks. Klemola 2004, 293; Farthing 1992, 15; 3.7.1). Aistimuksille voidaan löytää metaforisia vastineita tietoisuudesta kohdistamalla huomio aistimukseen ja niiden synnyttämiin mielikuvaihin.

Haastattelijan läsnäolo ja toisenlainen huomioimisen tapa antavat haastateltavalle mahdollisuuden päästä omassa arkikokemisen tavasaan vallitsevien aistimisen tapojensa huomioimisen ulkopuolelle ja saada kiinni jostakin ennen kokemattomasta tai ennen metaforisesti kuvaamattomasta (ks. Ryynänen 2003; Varela & Shear 1999). Avaan vireen analyysissä (5.8) esimerkkien avulla, miten mielikuvat syntyvät assosiatiivisesti ja hahmottuvat unenomaisina, sekä miten mielikuvilla työskenteleminen on uneksumisen kaltaista toimintaa. Ogdenin ajatus uneksunnasta ja sitä tietä syntyvistä aistikokemuksen metaforista valottavat osuvasti aistihaastattelussa esiin tulevaa tapaa nostaa näkyväksi soittamiskokemuksessa ilmenevää ei-tietoista – implisiittistä ja semioottista – kokemuksellista ulottuvuutta aistikokemuksen tarkastelemisen välityksellä (3.3.2).

### **3.4 Laajakaistainen kokeminen ja vuorovaikutus**

#### **3.4.1 Soittajan laajakaistainen kokemus**

Opettaessani oppilaalleni musiikkia, jota en itse ole soittanut, saatan huomata kokevani ja ajattelevani hyvinkin täsmällisiä ja yksityiskohtaisia tulkintaan, esimerkiksi tempoihin, sointiin ja dynamiikkaan liittyviä ajatuksia. Kun istun pianon ääreen demonstroimaan sävellystä, huomaan kuitenkin alkavani ajatella ja tuntea eri tavoin. Kehoni välityksellä musiikki hahmottuu uudella tavalla, mikä johtuu todennäköisesti kehon kineettisestä ja kinesteettisestä muistista. Kysymyksessä on implisiittinen tieto, ainakin osittain semioottinen, reflektiivisesti artikuloitumaton informaatio, joka muuttaa kokemisen tapaa hätkähdyttävästikin. Kuuloaistimus synnyttää siis kehollisen tunteuksen ja kietoutuu siihen.

Kurkela (2008a, 34–35) kuvaa yhtäältä äidin ja vauvan varhaista vuorovaikutusta ja toisaalta taiteellista kokemisen tapaa käsitteellä laajakaistainen. Laajakaistaisen vuorovaikutuksen tärkeitä kvaliteetteja ovat ei-kielellisyys eli implisiittisyys (ks. Stern 2004, 113) ja monimerkityksellisyys sekä assosiatiiviset yhteydet erilaisten kokemuksellisten tasojen välillä, jolloin kokemuksessa ja ilmaisussa on tilaa ristiriitaisuuksille sekä merkitysten ja ilmaisujen monimuotoi-

suudelle (Kurkela 2008a, 28). Musiikillisetkin kokemukset ovat näin nähtyinä suurelta osin implisiittisiä, intuitiivisia, semioottisia, ei-tietoisia ja moniselitteisiä. Niihin tiivistyy useita päällekkäisiä ja rinnakkaisia merkitysjuonteita. Merkitykset häivähtävät ohimennen, ovat niin abstrakteja tai sitten niin kehollisia, ettei niitä ole käsitteellisesti helppo tavoittaa. Soivassa musiikissa kommunikoituu aina muutakin kuin nuottitekstin semanttinen ja rakenteellinen taso. Musiikillisen kokemuksen yksiselitteistä ulkopuolista referenttiä, viittaussuhdetta, ei siis yleensä voi nimetä. Musiikki enemmin kuin viittaa (Kurkela 2008a, 35). Kristevan (1984 [1974], 17) käsitteistössä tämä on sitä, että vietit läpäisevät kielen ja subjektin rajat, jolloin semioottinen ja symbolinen merkitys kohtaavat (ks. myös Syrjä 2007, 185).

Laajakaistaiset merkitykset ovat vastaanotettuina sellaisia, ettei kokemus vahvista tunnetta ehjästä, tarkkarajaisesta itseystä vaan pikemminkin houkuttelee rajatusta itseysten tunteesta luopumiseen, kokemukselle antautumiseen tai siihen heittäytymiseen. Semioottisen nouseminen voimakkaasti elämykseen saattaa häiritä kokemuksen ja siihen liittyvien merkitysten semanttista ymmärtämistä (Välimäki 2005, 308 ja Barthes 1985, 43–44, 47–59), koska se tuo toisenlaisen merkitysulottuvuuden, joka on pikemminkin luonnehdittavissa mielekkyyden käsitteellä. Kuulemassani soitossa voi olla mieltä, vaikka en tarkalleen voisi tavoittaa, mitä soittaja tarkoittaa.<sup>24</sup>

Soittajan kokemuksessa etenkin antautuminen soitettavaa musiikkia vastaanottavaan asenteeseen, toisin sanoen muuhunkin kuin toimivaan tai tekevään asenteeseen, luo tutkimusaineistoni valossa mahdollisuuden laajakaistaiseen kokemisen tapaan. Tämä on soittamisen kannalta olennainen kysymys. Soittajan kehollinen soittamisen kokemus on siis muutakin kuin auditiivisen idean toteuttamisen väline. Vaikka keho olisikin soivan ideaalin palveluksessa, kehon kuun-

---

<sup>24</sup> Kristeva (1984 [1974], 17) käyttää ilmiöstä käsitettä *signifiantsi* (*signifiance*), erotukseksi signifikaatiosta, johon liittyy aina denotatiivinen ulottuvuus. Signifiantsin käsite esiintyy myös Barthesilla (1991 [1985], 43).

teleminen ja kokemus eletystä kehosta vaikuttavat ideaaliin. Miten kehon elävyys ja kuunteleva asenne myös kehon sisäisten tuntemusten suuntaan vaikuttaa ääni-ihanteeseen? Miksi joidenkin pianistien soitto on sellaista, että sitä kuunnellessa oma keho herää tuntemaan? Aina näin ei ole. Mitä mieltä soinnissa sellaisenaan voi olla, vai onko kaikki musiikillinen merkitys äänten välisissä suhteissa sekä fraasien ja laajempien rakenteiden muotoilussa? Entä miten musiikillinen muotoileminen välittyy siten, että kuulija voi kokea pääsevänsä mukaan sävelellisen rakentamisen prosessiin?

Pianistin kapeakaistaisessa (ks. Kurkela 2008a) ilmaisussa on näkemykseni mukaan oivaltamisen kannalta keskeinen primaarielävyys (mts. 30) kahlittu. Se on soittoa, jossa sointi ei viettele tai houkuttele eikä aseta soittajan tai kuulijan vakiintunutta kokemisen tapaa koeteille. Se on objektivoitua soittoa, jonka voi toistaa, ikään kuin siirtää tilanteesta toiseen. Pianistin tuottaman soivan äänen ja musiikin sisällöllisten ja rakenteellisten merkitysten kehollinen välittyminen voidaan kokea subjektiivista käsittämistä hajottavana tekijänä. Tämä häiritsee ja estää tapahtuessaan hetkellisesti musiikin sisällöllistä ja rakenteellista ymmärtämistä sekä arvottamista, ymmärtäminen ja arvottaminen kun voivat tapahtua vasta jälkikäteen musiikillista kokemusta refleктоitaessa. Monille muusikoille ja kuulijoille soinnin itsessään sisältämän sekä musiikillisten, ajattelemisen ja muotoilemisen välittymiseen liittyvien kehollisten elementtien puuttuminen tekee musiikkikokemuksesta vajavaisen, vaikka soitto muuten olisi kuinka oivalluksia herättävää ja rikasta. Soittava tai kuunteleva subjekti lakkaa laajakaistaisessa kuuntelemisen kokemuksessa vahvistamasta ja ylläpitämästä itseään ja antautuu äänelle, tulee äänen viettelemäksi. Äänessä kuuluu muitakin kuin avoimesti ja tietoisesti kuultaviksi tarkoitettuja merkityksiä. Ei-tietoiset vivahteet välittyvät sointiin läsnä olevan kehon läpi.

### **3.4.2 Haastattelun laajakaistaisuus**

Haastattelutilanteissa puhutaan kokemuksista, joka ovat Kurkelan (2008a,b) jäsennyksen valossa juuri laajakaistaisia. Niin kauan kun

pidättäydymme tulkitsemasta kokemusta ja vain sanotamme ja tunnemme aistimuksia sekä antaudumme sille, mikä on tullakseen, olemme laajakaistaisen kokemisen tavan piirissä. Tällainen puhe ei kerro konstituoituneesta subjektista vaan liikkeessä olevasta subjektiivien muodostumisesta. Aistimus tuntuu kokijan kehossa ja muokkaa hänen itseyden kokemustaan. Merkityksiä ja sanoja etsitään, toistetaan ja jankutetaan sekä ollaan tyytymättömiä ja sanotaan: Nyt en tiedä! Haastattelijana en vetäydy muodostamaan käsityksiä vaan altistun tilanteelle tässä ja nyt kiinnittämällä huomioni tapahtumiseen sellaisena kuin sen tunnen. Haastateltavan sanat todella vievät mukaansa. Niitä ei tee mieli torjua tai suoralta kädeltä jäsentää vaan päästää tuntumaan kehollisena eläytymisenä. Ne haastavat tähänastista kokemisen tapaani: se jäsentyy uudella tavalla, jolloin haastattelijasubjektina joudun myös prosessin alaiseksi, arvioimaan uudelleen käsityksiäni soittamisen kokemisen mahdollisuuksista. Jäsennyksen paikka on vasta ensimmäisen sanallistamisen jälkeen: sitten voidaan tarkastella sanoja ja miettiä niiden viittaussuhteita. Kun nyt kirjoittaessani mietin näitä merkityksiä, askartelen signifikaation kanssa, tosin monimerkityksellisen, implisiittisen ja semioottisen kokemisen tavan seassa ja sen lävitse. Onko haastattelutilanteissa aina edes enää kysymys kommunikaatiosta vai jostakin muusta: alkeellisemmasta vai vielä voimallisemmasta, hienosyisemmästä ja moniselitteisemmästä amodaalisesta kehojen diskursista, jota voisi nimittää yksinkertaisesti yhteydeksi?

Olennaista Kurkelan (2008a) laajakaistaisen kokemisen tavan jäsenyksessä on erilaisten kokemuksellisten todellisuuksien oivaltava kohtaaminen (mts. 29) ja niissä ilmenevä arkaaisen viettielämän rytmittämä villi primaarielävyys (mts. 30). Viimeksi mainittua artikuloi hyvin Kristevan semioottisen käsite (Kristeva 1984 [1974], 25; 3.2.4). Oivaltavat kohtaamiset voivat tapahtua myös mielensisäisesti: ei-ymmärretty, outona kohdattava, uusi ajatus tai tunne voi nousta implisiittisestä, ei-tietoisesta, semioottisesta mielensisäisestä todellisuudesta (Kurkela 2008a, 33). Kurkela (mts. 40) tuo myös esiin taiteellisessa toiminnassa ilmenevän subjektin muodostumisen

prosessin, jota jäsenän työssäni Kristevan prosessin alaisen subjektin käsitteellä (Kristeva 1984 [1974], 22, 58).

### 3.4.3 Merkitysten avoimuus ja niiden siirtymisen mahdollisuus soittajan vireessä ja aistahaastatteluissa

Kristevan (1984 [1974], 25–30) käsite semioottinen khora viittaa keholliseen merkityksenmuodostukseen varhaisessa äidin ja lapsen vuorovaikutuksessa, erityisesti liikkeellisenä hahmottuvaan semioottiseen. Kehityksellisesti khora on olemisen rytmisyyttä ennen kuin lapsella on käytössään symboleita ja ennen kuin hän kykenee hahmottamaan eroa itsensä ja toisen sekä subjektin ja objektin välillä. Se on samankaltaista vokaalisten ja liikkeellisten rytmien kanssa (Kristeva 2002, 36). Siltala (2006, 330–332) lukee Kristevaa siten, että khora on esimusiikillista kokemista, viettien esikielellistä musiikkia, liikkeellisyyttä, jossa viettienergia tihentyy ja laukeaa. Khora ei lakkaa koskaan, vaan se yhä uudelleen tarjoaa tilan sille, mitä esimerkiksi luovissa prosesseissa syntyy. Khorasta kumpuaa semioottinen merkitys, ja se "[–] uhmaa sanojen merkitysten sulkeutumista" (Syrjä 2007, 365). Tämän tutkimuksen kannalta olennaista on, että semioottisessa khorassa merkitykset pysyvät muuttuvina ja avoimina.

Laajakaistaisessa kokemisessa ja vuorovaikutuksessa on mahdollista liikkua samanaikaisesti monilla ajallisilla ja kokemuksellisilla tasoilla. Millaiset ilmiöt kykenevät ikään kuin khoran tavoin säilömään sisäänsä ja siirtämään tilanteesta toiseen ajatuksia ja tunteita siten, että ne pysyvät monimerkityksellisinä, avoimina, prosessin alaisina ja lopullisesti lukkoon lyömättöminä? Tutkimusasetelmassani liikutaan erilaisen ajallisten tasojen sekä soittotilanteiden ja haastattelutilanteiden välillä sukkuloiden. Tuntemusten, tunteiden ja ajatusten siirtymisen mahdollisuus ajasta ja tilasta toiseen tulee silloin tärkeäksi. Sävellys on mahdollista hahmottaa säiliönä, joka sisällyttää itseensä useita potentiaalisia soivan toteutuksen mahdollisuuksia. Nämä voivat toteutua soittotilanteesta toiseen varioituen, mikäli soittaja sallii itselleen sellaisen avoimen ja vapaalla tavalla tarkkaavaisen keho mielen tilan, jossa soittamiseen vaikuttava energia on vapaasti liikuttavassa eikä tiukasti sidotussa muodossa (Ikonen 2000 107–108,

117; Lång 2004, 234–235). Soittajasubjekti on silloin myös säiliö, joka sisällyttää itseensä sävellyksen kanssa intersubjektiivisesti jaetulla tavalla syntyneet kokemukset – ideat ja emootiot – ja muotoilee ne kuultavaan muotoon esitystilanteessa.

Avoimen tarkkaavainen asenne on sellainen, että hahmottamisen tavat eivät soiton alkaessa ole lopullisesti lukkoon lyötyjä, ikään kuin suljettuja, vaan niiden toteutumiselle on erilaisia mahdollisuuksia. Nähdäkseni semioottinen on tuntuissa näissä tilanteissa. Voisi ajatella, että nämä musiikilliset hahmot soittamisen – esimerkiksi esittämisen – aikana hetkellisesti sulkeutuvat, symbolisoituvat, avautuakseen taas uudelleen, kun sävellyksen työstämistä jatketaan tai kun se esitetään uudelleen. Soittotilanteessa kehkeytyvä symbolinen, hetkeksi vakiintuva ilmaisu, on soittamisen prosessissa tapahtuva laadullinen hyppäys: uusi merkitys, joka laajentaa ja muuttaa soittajasubjektin kokemisen mahdollisuuksia. Juuri tämä yksittäinen, toteutunut hahmottamisen tapa ei ole soittajalle ainoa olemassa oleva vaihtoehto: on muitakin tapoja käsittää sävellys ja tulkita se soivassa muodossa. Prosessi ei pysähdy.

Haastattelutilanteissa aistimielikuvat tuodaan ja hetkeksi säilötään intersubjektiivisesti jaettuun tilaan, jossa niitä voidaan tunnustella. Kokemuksen moniaistinen hahmo ikään kuin uneksutaan yhteisesti (Ogden 2005a, 6–7) esiin intersubjektiivisesti jaetun tilan äärellä. Siinä kokemuksen hahmo myös saa yhä uusia tulkintoja. Säilövä funktio on olemassa myös minussa, haastattelijassa, joka kannan kokemuspuheen sisältöjä kysymyksestä toiseen, haastattelutilanteista edelleen tutkimuspöydän ääreen ja oman kokemukseni lävitse tähän syntymässä olevaan tekstiin.

Soittamisen synnyttämät aistimielikuvat toimivat säilövästi kantaen ja siirtäen merkityksiä haastattelu- ja soittotilanteesta toiseen. Mielikuva kykenee säilyttämään monimutkaisia, rinnakkaisia ja amodaalisia (ks. 3.4.4) aistimuksia sekä asennoitumisen tapoja ja ajatuksia. Mielikuva halutusta soitosta, esittämiseen liittyvästä intentiosta, puolestaan kuljettaa hypoteettisesti tavoitettuja aistimuksia aktuaali-

seen soittotilanteeseen ja haastattelutilanteeseen. Mielikuvat jatkuvat ja kulkeutuvat tilanteesta toiseen, eivätkä niihin tiivistyneet merkitykset muodostu lopullisiksi ja muuttumattomiksi, kun ne havainnollistuvat moniaistisina mielikuvina, primaariprosessissa (Freud 2001 [1915], 186–189; Laplanche & Pontalis 1988 [1973], 339–341; Kristeva 1984 [1974], 22; Siltala 2004, 76). Abstrakti mielikuva, joka luodaan vastaamaan tiettyä kokemuksellista kokonaisuutta, esimerkiksi kokemukseen assosioituvina väreinä ja muotoina on kuin uni: se ei sisällä mitään suoraa kausaalista yhteyttä tai selkeää logiikkaa kokemuksellisen materiaalin ja mielikuvan välillä (ks. 5.8). Kuitenkin kokemuksen sisältöä siirtyy ja tiivistyy mielikuvaan. Kokemuksen siirtäminen mielikuviksi näyttää olevan uneksumisen kaltaista toimintaa.

Tämä mielikuvien kyky säilöä, tiivistää ja siirtää kokemuksellista ainesta tilanteesta toiseen nousi esiin ja korostui voimakkaasti siksi, että olin valinnut tutkimuskohteeksi nimenomaan harjoittelemisen prosessina. Se myös näyttäytyi olennaisena työkaluna Kristiinan työskentelyssä. Tuli ilmeiseksi, kuinka tärkeitä harjoittelun kannalta oli hahmottaa ja kiteyttää moniaistinen mielikuva halutusta esittämisen tavasta. Se vahvisti harjoitustilanteissa Kristiinan kykyä tavoittaa etydin keskeytyksettömään soittamiseen liittyvää kehomielen virettä, mikä taas kuroi umpeen harjoittelu- ja esittämistilanteiden välistä kokemisen tapaan liittyvää kuilua. Tämä oli mielestäni yksi tekijä, joka myös teki Kristiinan oppimisprosessista hänen kokemuksessaan tavanomaista nopeamman ja sujuvamman (ks. 2.6.3).

#### **3.4.4 Amodaaliset aistimukset ja mielikuvat**

Lähestyin tutkimuksessani soittamisen kokemusta moniaistisena. Aistit toimivat Sternin mukaan synnynnäisesti amodaalisesti: esimerkiksi alun perin näköaistin avulla saatu aisti-informaatio voidaan ”kääntää” (*translate*, Stern 1985, 51) kuuloaisti-informaatioksi. Kääntäminen on mielestäni tässä yhteydessä epäselvä ilmaus. Stern tarkoittaa itsekään jatkossa, että kysymyksessä on informaatio, joka voidaan tunnistaa missä tahansa aistimodaliteetissa. Sternin mukaan

aisti-informaatio näyttäisi olevan olemassa jossain "[...] tuntemattomassa supramodaalisessa muodossa [...], josta se tulkitaan arvoitukseksi amodaaliseksi representaatioksi, joka taas on tunnistettavissa minkä tahansa aistin avulla"<sup>25</sup>. (Stern 1985, 51.) Sternin näkemyksen mukaan jonkin aistielimen välityksellä vastaanotettu aistiärsyke on siis ensin abstraktissa muodossa, ei mihinkään aistiin sitoutuneena. Siitä se voidaan edelleen representoida eri aisti-modaliteettien kautta. Varhaislapsuudessa amodaalinen aistiminen on Sternin tutkimusten valossa keskeinen kokemisen tapa (Stern 1985, 51). Erityisesti aistimusten ajalliset hahmot, tapahtuman kesto ja sen rytmisyys, havaitaan heti kaikissa aistimodaliteeteissa (mts. 49). Stern (2010) kirjoittaa myöhemmin, että vitaalimuodot ovat aistimuksellisesti epäspesifejä ja sidoksissa ennemminkin kaikkiin kuin vain yhteen aistimodaliteettiin. Hän kutsuu aiemmin supramodaaliseksi kutsumaansa ulottuvuutta metamodaaliseksi (*meta-modal*). (Mts. 26.) Hän käyttää lisäksi amodaalisuuden rinnalla myös ilmaisuja ristikkäismodaalinen (*cross-modal*) (mts. 35) ja multimodaalinen (*multimodal*) (mts.111).

Synestesiätutkimusten piirissä aistien välistä yhdessä toimimista, voimakkaasti ilmenevää amodaalisuutta, on pystytty valottamaan aikuisten kokemuksissa. Synestesiassa yhden aistialueen stimulaatio herättää spesifisen havainnon toisella tai useammalla aistialueella, jolloin esimerkiksi maut voidaan kokea kosketusaistin avulla havaittavina materiaaleina ja muotoina (Cytowic 2003 [1993]). Stern ajattelee, että aistimodaliteetit sekoittuvat vapaammin varhaislapsuudessa (infancy) ja eriytyvät vasta myöhemmässä kehitysvaiheessa. Synestesiaa esiintyy yleisesti varhaislapsuudessa. (Stern 2010, 35.) Synestesiätutkimuksissa on todettu, että muuntuneet tietoisuuden tilat, esimerkiksi mietiskelyn synnyttämä kontemplatiivinen tila, voimistavat koehenkilöiden synesteettisiä kokemuksia hiljentämällä

---

<sup>25</sup> The information is probably not experienced as belonging to any particular sensory mode. More likely it transcends mode or channel and exists in some unknown supra-modal form. It is not, then, a simple issue of a direct translation across modalities. Rather, it involves an encoding into a still mysterious amodal *representation*, which can then be recognized in any of the sensory modes. (Stern 1985, 51. Kursivointi alkuperäinen.)

aivokuoren toimintaa ja siten myös käsitteellistä ajattelemista. (Cytowic, 2003 [1993], 245 ja 1995). Tutkimusaineistoni valossa keskeytyksettömän soittamisen vireen arkikokemuksesta poikkeavaan tietoisuuden tilaan liittyy voimakasta aistimisen amodaalisuutta.

Soittaminen näyttäytyy tässä tutkimuksessa keskeisellä tavalla amodaalisena. Myös mielikuvat, joiden avulla soittamisen tapahtumaa jälkikäteen haastattelutilanteissa tarkastellaan, ovat amodaalisia. Vireeseen liittyvä kehomielen tila näyttää lisäksi korostavan kokemuksen amodaalisuutta. Kristiinan etydin keskeytyksettömään soittokokemukseen liittyvässä puheessa aistimusten välillä liu'utaan saumattomasti: näkemiseen liittyvä kysymys saattaa saada vastauksen, joka liittyy tuntoaistimukseen ja päinvastoin. Soittaminen ei rajoitu auditiiviseen tai kinesteettiseen kokemiseen. Visuaalinen komponentti on mukana muutenkin kuin nuottikuvan tai koskettimien katsomisen muodossa. Sävellyksen esittämistä koskevan halun mielikuvassa Kristiina saattaa nähdä itsensä soittamassa ulkopuolisen katsojan perspektiivistä tai vastaavasti nähdä ympäristön ikään kuin omin silmin, soittajan paikalta. Soittaminen, siihen liittyvä katsominen ja kuuleminen tuntuvat kehossa joltakin, samoin soittamisen ja musiikin herättämät emootiot. Kategoristen affektien (Stern 1985, 53) eli tunteiden, esimerkiksi surun tai ilon, kokemisella on aina kehollinen ulottuvuus, syvätuntoon liittyvä aspekti (Recharadt 1994, 230). Suruun ja riemuun liittyvät keholliset tuntemukset ovat keskenään olennaisesti erilaiset. Tutkimuksessani syvätunnon käsite kattaa kaiken kehon sisäpuolelta nousevan, joko kehon sisäisiin tuntemuksiin liittyvän eli interoseptisen, tai kehon liikkeisiin ja asentotuntoon liittyvän eli proprioseptisen tuntoinformaation (Dorland's 1988, 846, 1366). Juuri syvätunto nousi Kristiinan soittamisen kokemuksessa läsnä olevaksi, olennaiseksi piirteeksi. Syvätuntokokemus tavoitettiin kehoa sisäisesti kuuntelemalla (ks. Klemola 2004, 166; 3.7.2).

Lapsen elämään kielellinen maailma avautuu tutun, ei-kielellisen rinnalle. Oppiessaan puhumaan hän luo kokemuksellisesti kaksi saman tapahtuman eri versiota. Kokemuksen kokonaisuus särkyy

mutta kokemuksen sanallinen ja varhaisempi, kehollinen ja liikkeellinen, versio jatkavat elämistä koko ajan. (Stern 1990, 114, ks. Sheets-Johnstone 1999, 504.) Eläminen kielessä ja kehossa on Sternin mukaan jatkuvasti rinnakkaista (Stern 1990, ks. Sheets-Johnstone 1999, 502–504.) Kristevan käsittein ilmaistuna: semioottinen modaliteetti jää elämään symbolisen rinnalle ja ilmenee symbolisessa (ks. 3.2.4).

### 3.4.5 Dynaamiset vitaalimuodot

Haastattelutilanteissa puhe liikkuu aistimodaliteetista toiseen vapaasti aaltoillen. Koska kokemisen tapa on liikkeellinen, Kristiina kertoo kokemisestaan tapahtumisena. Hän muotoilee sanoin kokemisen laatuja: millaiselta soittaminen tai jokin siihen liittyvä toimiminen näyttää, kuulostaa ja tuntuu. Hän kuvailee sävellystä adjektiivein vain vähän, mutta se on läsnä synnyttämienään kokemuksina ja soittamiseen liittyvinä tapahtumina.

Kategoriset affektit (Stern 1985, 53), kuten suru, ilo tai kauhu, tulevat esiin aina jollakin tavalla, esimerkiksi hiipivästi, voimistuen tai räjähtäen. Nämä tuntemiseen liittyvät laadut luovat tunteelle myös muotoa. Arkaaisessa lapsuuden kokemusmaailmassa nämä dynaamiset vitaalimuodot<sup>26</sup> (Stern 2010) ovat keskeisiä: kokemiseen liittyvien vitaalimuotojen samanlaatuisuus luo yhtenäisyyttä samanaikaisten tapahtumien välille ja vakauttaa lapsen kokemusta esimerkiksi eheästä äidistä, joka liikkuu, koskettaa ja puhuu kuin samassa tempossa ja dynamiikassa (Stern 1985, 85). Kokemuksen dynaaminen vitaalimuoto koostuu liikkeestä, siihen käytetystä ajasta, liikkeen voimasta, tilasta, jossa liike tapahtuu, sekä liikkeen suuntautuneisuudesta (*intention/directionality*) (Stern 2010, 4). Se on tapahtuman ajallisdynaamisen muodon synnyttämä subjektiivinen kokemus (Stern 2004, 62–71, 246–247). Kokemus siis alkaa jollakin erityisellä tavalla,

---

<sup>26</sup> Dynaamisista vitaalimuodoista Stern kirjoittaa siis aikaisemmissa teksteissään vitaaliaffekteina. Olen valinnut käsitteen dynaaminen vitaalimuoto tai vitaalimuoto, koska se tavoittaa mielestäni hyvin ja kokonaisvaltaisesti Sternin ajatuksen kokemusten, tunteiden ja ajatusten, liikkeellisestä dynaamisuudesta. Sternin teksteissä 1985 ja 2004 vitaalimuoto on muodossa vitaaliaffekti (*vitality affect*).

liikkuu ajassa ja loppuu aikanaan omalla laillaan (Malloch & Trevarthen 2009, 4). Vakauttamalla yhtenäistä kokemusta äidistä vitaalimuodot voimistavat myös lapsen itseyden kokemusta. Vitaalimuodot liittyvät kehityksellisessä mielessä keskeisesti kielellistä ilmaisua edeltävään kokemiseen, joka säilyy elämässä jatkuvana merkityksenmuodostuksen komponenttina, semioottisena modali-teettina symbolisen kielen rinnalla.

Sheets-Johnstone (1979, 1999) kuvaa improvisoivan tanssijan kokemisen muotoja ja rakenteita ilmaisuilla, jotka ovat yhteneväisiä Sternin vitaalimuotojen kanssa. Sheets-Johnstone nojaa Sternin tavoin Langerin (1953) taidekäsitykseen kirjoittaessaan, miten taiteellisten muotojen dynaamisen rakenteen ja jokapäiväisten tunteiden muotojen välillä vallitsee orgaaninen samankaltaisuus: jännitys – laukeaminen, kannatus – putoaminen, odotus – kliimaksi, viivytys – äkillisyys. (Sheets-Johnstone 1979, 33.)

Myös Stern viittaa siis tutkimuksissaan Langerin käsityksiin tunteiden muodoista, jotka ovat hänen mielestään analogisia erityisesti abstraktin tanssin ja musiikin elämyksellisten muotojen kanssa (Stern 1985, 54, 158). Vauvat havainnoivat esimerkiksi vanhempiaan kuin tanssiesitystä: olennaisempaa informaatiota antaa vauvalle vanhemman liikkumisen tapa, liikkeeseen liittyvä vitaalimuoto, kuin toiminnassa mahdollisesti mukana oleva tunne, kategorinen affekti. Sternin ajatus on, että näissä taidemuodoissa saa ilmaisun juuri tuntemisen tapa eikä niinkään erityinen tunteen sisältö. (Stern 1985, 56.) Sternin mukaan vitaalimuodot liittyvät myös ajatuksiin, jotka myös ovat tunnettavissa. Ajatukset liikkuvat mielessä eri tavoin. (Stern 2010, 9.) Esimerkiksi voimakkaasti kiihtyvä ajatusten ketju, ryöppy tai virta tuntuu vastaavalla tavalla ”humauksena” kuin huumeen tai kiihkeän musiikin nostattama tuntemus. (Stern 1985, 55.) Ajatus voi häivähtää, vilahtaa mielessä tai iskeytyä tajuntaan. Ajatuksillakin on näin ollen kineettinen muoto. Musiikin kokemukselliset muodot vastaavat tunteisiin liittyviä vitaalimuotoja (Stern 1985; 2004; Langer 1953, 109–110) ja liikkuvien ajatusten muotoja. Liikkeen ajatus on edelleen

ulotettavissa koskemaan myös tietoisuutta, jolloin "[--] elämme, ajattelemme, kuvittelemme ja muistamme liikkeessä (*in movement*)" (Malloch & Trevarthen 2009, 9).

Ajattelu on Sheets-Johnstonenkin (1999) mielestä olemukseltaan liikkeellistä, virtaavaa ajattelemista: "[--] [A]jatukset liikkuvat eteenpäin, taaksepäin, asiasta poiketen, nopeasti, hitaasti, kapeasti, äkillisesti, epäröiden, sokeasti, sekavasti tai läpitunkevasti" (mts. 486). Kineettisessä ajattelemisessa ei pelkästään ajatuksen virta ole liikkeellistä vaan itse ajatus on läpeensä liikkeellinen ja yhtä aikaa tilallinen, ajallinen sekä dynaaminen (mts. 486).

Sternin mielestä vitaalimuotoja ei ole riittävästi otettu huomioon kokemuksen tutkimuksessa. Hänen mielestään esittävien taiteiden erityislaatuisuutta ei ole lainkaan mahdollista tavoittaa ilman käsitystä vitaalimuodoista (Stern 2004, 70). Taiteellisessa esityksessä välittyy kuulijalle elastinen rytmisyys, joka perustuu tunteiden ja ajatusten hyvin tarkkaan muotoilemiseen. Vitaalimuodot ovat keskeisiä juuri taiteellisen kokemuksen kommunikoitumisessa. (Mts. 69–70.) Taide jäsentää aikuisenakin olemassa olevaa arkaaista kokemusmaailmaa ja väkevöittää tunteita. Koska taiteen muodot löytävät vastakaiun tunteiden muodoissa, ne puhuttelevat taiteen tekijää ja vastaanottajaa. Vitaalimuodon käsite palauttaa myös dynaamisen aikakäsityksen kokemuksen ajattelemiseen ja kuvaamiseen (mts. 69). Olisin valmis laajentamaan ajatusta vitaalimuotojen keskeisyydestä koskemaan myös taidemaalarin työskentelyä ja kuvataideteoksen välittymisen tapaa mentaalivalmennuksen piirissä saamiensa kokemusten valossa (esim. Koskimies 2005).

Soittamisen ja aistimisen hahmottaminen ja niistä puhuminen haastattelutilanteissa edellyttävät tapahtumisen kieltä. Kokemista ei puheessa pysäytetä täysin, vaan se pidetään elossa, tapahtuvana ja liikkuvana, sekä verbien että liikkeellisyyttä ja prosessuaalisuutta ilmaisevien sanojen avulla. Kristiina kuvaa soittamista tekemisenä, liikkeenä ja prosessina. Tarkastelun alla on pikemmin soittamisen esteettinen kokeminen kuin soivan sävellyksen kuvaaminen esteetti-

senä objektina. Haastattelemisen tapa pitää omalta osaltaan puheen prosessuaalisuutta yllä, onhan kysymysten polttopisteessä aistiminen moniaistisena tapahtumisena.

### 3.4.6 Liikkeellinen hahmottaminen ja improvisatorisuus

Vitaalimuodon olemus on liike, siihen liittyvä ajallisuus, voima, tila sekä suuntautuneisuus (Stern 2010, 4). Liikkuvan ja tuntevan kehon sekä kokemusten vitalimuotojen välillä on yhteys: aina kun liikutaan, vitalimuoto on läsnä. Vitalimuotoon liittyy aina intensiteetti, kiihtymysprofiili ja tietty hedoninen vire, miellyttävyyden tai epämiellyttävyyden tunne. Tunteella ja tunteen ilmenemisen tavalla on siis dynaaminen muoto. (Sheets-Johnstone 1999, 25727.) Sheets-Johnstonella on soittajan liikkeessä olevan kokemuksen tarkastelussa olennaiseksi nouseva liikkeellisen hahmottamisen käsite (kinetic bodily logos, mts. 508). Sheets-Johnstone kuvaa liikkeellisen hahmottamisen periaatetta hyvin laajasti, ja tanssi-improvisaatio toimii hänen tutkimuksissaan liikkeessä ajattelemisen esimerkkinä, jossa liikkeellisyttä on mahdollista tarkasti paljastaa ja kuvata (Sheets-Johnstone 1999, 484). Ilmiöt ja esineet hahmotetaan varhaislapsuudessa keskeisesti liikkumalla suhteessa niihin. Vain liikeaistin välityksellä voin saada selville, liikkuuko katsomani esine vai liikunko itse suhteessa tuohon esineeseen. Sheets-Johnstonen mielestä ei tulisi puhua lasten esikielellisestä ja kielellisestä vaan kineettisestä ja jälkikineettisestä kehitysvaiheesta (mts. 505–506). Myös Sternin (2010, 19) käsitys on, että liikkeellisyyden tunne on ensisijaista kaikessa kokemisessa läpi elämän.

Liikkuminen ei palaudu kieleen vaan on yksi esiobjektiivisen ajattelamisen tapa (Parviainen 2006; 209, 211). Liikkeellinen hahmottaminen on näin ensisijainen merkityksenantamisen muoto eikä siis edellytä kielellistä representaatiota. Esineitä ja etäisyyksiä ei tarvitse selittää lapselle kielellisesti, jotta ne tulisivat ymmärretyiksi. Liikkeessä ajattelemisen on ajattelemista kokonaisuuksina, dynaamisina käsittein, jolloin keskeisiksi nousevat esimerkiksi vauhti, asento-orientaatio,

<sup>27</sup> Myös Sheets-Johnstone viittaa Sternin (1985) aikaisempaan käsitteeseen vitaliaffekti.

voima ja suuntautuneisuus (Sheets-Johnstone 1999, 510). Tämä hahmottamisen ja kokemisen tapa säilyy kielellisen ajattelun rinnalla eikä koskaan ole täysin kielen tavoitettavissa. Olennaista liikkeessä on myös sen jakamattomuus, ehyt jatkuvuus. Kuten yksi jatkuvassa liikkeessä oleva tilanne täyttää suuntautuvan tämänhetkisyiden kokonaan (Stern 2004, 60), liikekään ei ole jaettavissa eikä siis koostu erillisistä pisteistä, hetkistä tai yksiköistä.

Katsoja voi sisällyttää tai sijoittaa tanssijan liikkeelliseen ilmaisuun tunnetiloja tai tunnelmia, mutta liike ei Sheets-Johnstonen mukaan itsessään esitä mitään. Se tapahtuu<sup>28</sup>. ”Erityinen liike ei tarkoita mitään sen enempää kuin hymykään tarkoittaa mielihyvää” (Sheets-Johnstone 1999, 489). Liikkeessä ajattelemisen ei tarkoita liikkeen keinoin ajattelemista (by means of movement), eikä ajatuksia ole käännetty (translated) liikkeen muotoon. (Sheets-Johnstone 1999, 489.)

Vastaavasti taidemaalari ei välttämättä esitä kuvallisesti sanallista ajatusta tai tarvitse sanallisia symboleja kuvalliseen ajatukseen. Massimo Carboni <sup>29</sup>(2002, 107) kuvaa, miten Leonardon ajattelussa näkeminen ei ole kokemuksesta irrallaan tapahtuvaa kontemplatiota. Ajateltavissa oleva on kuvattavissa ja rakennettavissa olevaa. Käsittämisen muodot eivät ole käännettävissä toisiksi, vaan ne ovat tekemisen muotoja. Tietäminen on Leonardolle ennen kaikkea kykyä visualisoida ilmiö, ei sanallistaa sitä: hän näkee-ajattelee (*vede-pensa*). Leonardon ajatus on, että kaikkea mielen toimintaa johtaa nähdyksi (*intus-videre*) eikä siis sanallisesti käsitetyksi tuleminen (*intus legere*)<sup>30</sup>. Hän myös pitää maalaustaidetta taiteista arvokkaim-

---

<sup>28</sup> Tässä kohden on hyvä huomioida, että Sheets-Johnstone puhuu improvisaatiosta. Käsittekseni on, että tanssin liikkeellisyyden avulla voidaan toki myös tietoisesti ilmaista tunnetiloja ja tapahtumia.

<sup>29</sup> Carboni opettaa Firenzen Taideakatemiassa taidekritiikin historiaa.

<sup>30</sup> Il vedere, in Leonardo, non è atto assoluto, separato, non è immateriale contemplazione, platonico *theorein* dell'idea, ma è principio, *archè* dell'azione: "tiene il principato" proprio perché sa – in sé e partendo da sé – far spazio al suo interno momento tecnico-produttivo. Attraverso la struttura ordinatrice-normativa di una matematica vivente che è più chiave d'accesso ad una sempre maggiore perspicuità dell'immagine che non *ratio* aprioristico-deduttiva, sempre Leonardo mostra ciò che pensa vedendo, ciò che vede-pensa. Il pensabile è

pana siksi, että maalaus esittää kohteensa yhdellä kertaa. Runoilija taas joutuu näyttämään kohteensa pala palalta, "[--] piirre kerrallaan [--]". (da Vinci 2009.)

Parviaisen ja Sheets-Johnstonen käsitys on, että liikkeessä ajattelemisen eli liikkeellisen hahmottamisen varaan jättäytyään harvoin eikä se tapahdu juurikaan luonnostaan. Tanssijat kuten soittajatkin harjoittelevat todella paljon. Rutinoituminen ja liikkeiden automatisoituminen on usein tavoitteenakin. Jotkut soittajat esimerkiksi pyrkivät toistamaan aikaisemmin ajattelemaansa ja kokemaansa esiintymistilanteesta toiseen mahdollisimman tarkasti. Tällainen pitkälle lukkoon lyöty skeema on kuitenkin erityisen haavoittuvainen (Lehmann 1997, 157), koska yllättävän tilanteen sattuessa ei ole kykyä eikä kokemusta tukeutua reflektiota nopeammin tavoitettavissa olevaan kehon tietoon. Psykkinen rakenne, joka perustuu kiinteisiin sitomisiin, myös joutuu lujille yllättävissä tilanteissa, kun taas vapaasti liikuteltavissa oleva energia mahdollistaa uusien näkökulmien sekä ratkaisujen etsimisen ja löytämisen (Ikonen 2000, 107–108; Lång 2004, 234–235.)

Liikkeellinen hahmottaminen edellyttää teknisrationaalisesta asenteesta luopumista (Parviainen 2006, 220). Käsitän tämän siten, että toimintaan liittyy heittäytyminen. Liikkeellinen hahmottaminen on silloin vaistomaista ja toimiminen on tilannekohtaisesti osuvaa. Soittaja tarvitsee liikkeellistä hahmottamista toimiakseen sanallista reflektiota nopeammin, vauhdissa etenevän esityksen keskellä tilannekohtaisesti tarkoituksenmukaisella tavalla. Liikkeellisen hahmottamisen kehittäminen tekee mahdolliseksi läsnäolon ja uusiin ärsykeisiin vastaamisen esitystilanteessa, keskellä soittamisen systeemiä, vapaasti liikuteltavissa olevan energian avulla, avoimen vastaan-

---

*per lui il raffigurabile-construibile; le forme del conoscere non si "traducono" ma sono le forme del fare; sapere è per lui prima di tutto saper visualizzare il fenomeno, e non verbalizzarlo. Non un intus-legere ma un intus-videre presiede alla leonardesca "cosa mentale" nella sua totalità conoscitiva.*

ottavaisuuden tilassa. Refleктоivasta ajattelemisesta irti päästäminen on yksi Kristiinan keskeytyksettömään soittamiseen liittyvän vireen keskeinen, asennoitumisen tapaan liittyvä osatekijä (5.4.5).

Sheets-Johnstone kirjoittaa improvisoidussa tanssissa esiintyvistä ennakoimattomuudesta, jossa ei hänen näkemyksessään ole ennalta harjoitettua liikkeellisyttä. Improvisoiva tanssiminen ei Sheets-Johnstonen mukaan toteuta etukäteen harjoitettuja liikkeitä tai suunnitelmia. Tässä hän mielestäni kärjistää. Luulen, että improvisoiva tanssijakin on harjoittanut kehoaan ja liikkeellistä kyvykkyyttään sekä improvisoi harjoituksen avulla kehittyneessä kehossaan. Hän ei kuitenkaan ehkä tee sitä etukäteen rationaalisesti laaditun suunnitelman mukaisesti. Parviainen (2006) esittää osuvasti improvisoivan liikkumisen edellyttävän, että irrottaudutaan ennalta tietämisestä. Näin toiminnalla ei ole tarkoin määriteltyä kohdetta tai muotoa, ja tanssija on pikemmin vastaanottavassa kuin suorittavassa tilassa. (Mts. 214–215.) Kristiinan soittamisen kokemuksessa juuri vastaanottava asenne – vastakohtana voimakkaasti toimivalle tai suorittavalle asenteelle – näyttäytyy vireen saavuttamisessa ja ylläpitämisessä olennaisena (5.4.6).

Sheets-Johnstone ja Parviainen liittävät liikkeellisen hahmottamisen tanssijan tapauksessa puhtaasti improvisaatioon. Kuitenkin myös koreografian toteuttamisen voi ajatella sisältävän improvisatorisia ulottuvuuksia, jolloin liikkeellisyys ei laadullisesti toistu aivan samanlaisena esityksestä toiseen. Klassisen pianonsoiton yhteydessä improvisatorisuus ja liikkeellinen hahmottaminen voivat ulottua perinteisesti nuoteista opiskellun ohjelmiston soittamiseen. Pianistin toiminta edellyttää aina jatkuvaa tilannekohtaista uudelleen järjestäytymistä. Hänen on vastaanotettava sisä- tai ulkopuoleltaan tulevia impulsseja ja reagoitava niihin tarkoituksenmukaisella tavalla. Liikkeellinen hahmottaminen ilmenee, kun ”[–] liikkujalla ei ole aikaa harkita liikkeellisiä ratkaisuja rationaalisesti ja symbolisesti” (Parviainen 2006, 207). Toisin sanoen, improvisaatio on aina läsnä esityksessä, jossa liikutaan reflektiota nopeammin ja jossa ilmenee uusia

tulkinnallisia vaihtoehtoja ja jossa poiketaan aikaisemmasta soittamisen tavasta. Silloin Kristevan käsittein sanottuna semioottinen merkityksen modaaliteetti järkyttää tai liikuttaa soittajan subjektiutta, kokemisen tapaa ja merkitysten muodostumista (3.6). Prosessiin pääsee uutta ainesta kehomielen implisiittisestä ulottuvuudesta. Syntyy uusi mahdollisuus hahmottaa ja kokea teos.

Klassista musiikkia soittavalla pianistilla on nuottiteksti, jota hän on harjoittanut ja joka toimii hänelle tietynlaisena säännöstönä. Eri soittajilla on erilainen tarve autonomisuuteen suhteessa tähän lakiin. Soittaminen edellyttää monien muusikoiden huippuelämyksissä jonkinasteista improvisatorista mielentilaa, joka muistuttaa avointa tarkkaavaisuutta ja jossa psyykinen energia on vapaasti liikuteltavassa muodossa (Ikonen 2000, 107–108; Lång 2004, 234–235). Tämä antaa musiikille mahdollisuuden järjestyä kokemuksessa uudella tavalla. Tällaisissa tilanteissa ja käsitteellinen ajattelu ei välttämättä ehdi mukaan toteutuviin ratkaisuihin. Samoin kuin tanssija irrottautuu ennalta tietämisestä, soittaja ehkä haluaa päästää irti aikaisemmasta kokemisen tavastaan nähdäkseen soitettavan sävellyksen ikään kuin uutena esittämisen hetkellä. Halu kuulla musiikki uudella tavalla, uutena eikä toistettuna, on Kristiinan vireessä keskeinen, jatkuvasti esiin nouseva osatekijä (5.6).

#### **3.4.7 Imitaatiosta ja automaatiosta**

Tanssija Kirsi Monni (2004) toteaa, että "[...] ennalta annettu 'oikealla tavalla esteettisesti muotoiltu liikkumisen tapa' [--]" synnyttää staattisen kuvallisen käsityksen kehosta liikkeellisyyden, tapahtumallisuuden tai prosessuaalisuuden sijasta. Tästä seuraa "[...] vaikeus antautua ennakoimattomaan, henkilökohtaisessa kinesteettisessä todellisuudessa ohjautuvaan liikkeellisyyteen". (Mts. 229.) Myös Parviainen (2002, 341) ajattelee, ettei pelkän imitaation kautta synny tuntemusta ja tietoa omasta tai toisen kehon liikkeestä, liikkeen topografiasta. Sama liike voi eri henkilöiden suorittamana syntyä esimerkiksi hyvin erilaisten motiivien tuloksena ja tuntua eletyssä kehossa erilaiselta. Tanssijat suhtautuvat erittäin kriittisesti imitaa-

tioon oppimisen tapana, kun taas Klemola (2004, 96–97) näkee itämaisen taitolajin tajin oppimisessa imitaation etenkin alkuvaiheessa pääasiallisena oppimisen lähtökohtana. Neurotutkimuksessa imitaatiosta puhutaan myös tärkeänä oppimisen tapana esimerkiksi varhaislapsuudessa. Lapset tosin ovat kiinnostuneempia tarkkailemansa toiminnan lopputuloksesta kuin toimimisen tavan imitoimisesta (Hari 2009.)

Kun aikaisemman esittämisen tavan imitoimisesta päästään irti, lakkaa tulevaisuuskin järjestäytymästä lineaarisesti menneisyyden jatkoksi. Esiin nousee mahdollisuus kokea aika subjektiivisesti, spiraalimaisena, jolloin syntyy suuntautuneisuus. Sen sisällä on mahdollisuus kokea esimerkiksi sävellys uudella tavalla, varioiden. Imitoiminen ei ole koskaan menneen pohjalta tapahtuvaa läpityöstettyä matkaa uuteen. Suuntautuvassa tämänhetkisyysessä myös menneisyys on läsnä eläen implisiittisenä, ruumiillisena muistamisena. (Siltala 2010a.)

Tanssijat perustelevat imitoimisen haitallisuutta sillä, että imitoiva asenne voi estää liikkeellisen hahmottamisen kehittymisen. Tämä on tutkimukseni valossa erittäin olennainen oivallus. Kristiina oli harjoitteluprosessin alkaessa kuullut vuosien varrella useita esityksiä Skrjabinin etydistä. Ennen toista tutkimushaastattelua hän kuuli Skrjabinin oman levytyksen, mikä resonoi voimakkaasti Kristiinan kokemuksessa. Kuitenkaan ei missään vaiheessa vaikuttanut siltä, että Kristiina olisi lähtenyt imitoimaan kuulemaansa. Sen sijaan tuntui, että jotakin elämyksessä sisäistyi. Kristiina ei kuitenkaan suostunut missään vaiheessa toistamaan edes omaa sisäistynyttä, monista aineksista koostunutta malliaan, vaan halu kuulla sävellys esitystilanteessa – myös harjoitustilanteissa nauhoitetuissa läpimeinoissa – ikään kuin uutena oli hyvin tärkeä. Imitoiva asenne olisi hänen kohdallaan toiminut kiinteästi sidotun energian tavoin, jähmeänä rakenteena (ks. Ikonen 2000, 107). Se olisi estänyt virittäytymisen ja Kristiina pyrki toiseen suuntaan, heittäytymään soittamisen virtaan ja itse vastaanottamaan musiikkia soittaessaan. (5.6.)

Uteliaisuus ja kiihkeä halu kuulla avasivat tien vireen suuntautuvaan tämänhetkisyteen, jolloin ratkaisevaksi muodostui imitaatiosta luopumisen asenne. Toisella tavoin ilmaisten voi sanoa, että kompleksiseen, monimutkaiseen soittamisen systeemiin sisään pääseminen ja siellä toimiminen näytti edellyttävän epävarmuuden hyväksymistä – tai täydellisen varmuuden illuusiosta luopumista – jolloin vasta korkeamman kompleksisuuden kehittyminen tuli mahdolliseksi (ks. Prigogine 1984 [1974], artikkelissa Oresto 1991, 61). Varmuuden illuusiosta irti päästäminen, prosessuaalisuuden, mahdollisten kokemisen tapaan liittyvien muutosten hyväksyminen ja niille alttiiksi asettuminen avaa potentiaalisen tilan tietoisuuden jatkuvalle muutokselle. Tilanteissa, joissa soittamisen prosessi välittyy voimakkaasti kuulijalle, intersubjektiviisen tilan soittajan ja sävellyksen välillä voi ajatella laajenevan ja ottavan piiriinsä myös kuulijan. Taiteen tekijä ja vastaanottaja ylittävät silloin persoonan rajat (Siltala 2009). Kristiinan vireen syntymisen ja säilymisen kannalta läsnäolon tunne esitystilanteessa on myös välttämätön (5.3).

Kokemukseni mentaalivalmennuksen ja pianonsoiton opetuksen parissa on osoittanut, että kyetäkseen soittamaan yleisön edessä soittajat tarvitsevat eri suuria määriä tutun kokemisen tavan tuomaa turvallisuuden tunnetta, kiinteästi sidotun energian tuomaa rauhaa ja varmuutta, esimerkiksi vakiintunutta käsitystä itsestään soittajana. Missä määrin soittaminen sitten toimii proseduraalisen muistamisen (Solms & Turnbull 2006 [2002], 156–160) eli automaatioksi harjoitetun toistamisen varassa? Kuten johdannossa totesin, Miklaszewski (1989) näkee, että soittaminen on pelkästään proseduraalista toimintaa, kun taas Chaffinin (Chaffin et al. 2002) tutkimuksessaan siteeraamat pianistit ovat suurimmaksi osaksi sitä mieltä, että automaattinen, motorinen muistaminen on esitystilanteissa erittäin haavoittuvaista. He puhuvat semanttisen (Solms & Turnbull 2006 [2002], 150–156), tiedollisen, musiikin rakenteelliseen ymmärtämiseen pohjautuvan oppimisen puolesta. (Chaffin et al. 2002, 49–65.) Poikkeus on Charles Rosen (2002, 39), jonka mielestä esiintymistilanteessa mahdollisesti ilmeneviin häiriötekijöihin tulisi valmistautua siten, että harjoitelles-

saan keskittyä täydellisesti muuhun kuin soittamiseen, esimerkiksi lukemaan kirjaa. Lehmannin (1997) näkemyksessä soittamisen oppiminen taas selittyy automaattisia prosesseja paremmin niin, että soittaja hankkii harjoittellessaan monipuolisia mentaalirepresentaatioita, jotka tekevät mahdolliseksi mukautuvan ja muuttuviin olosuhteisiin sopeutuvan soittamisen esitystilanteissa.

Tutkimukseni tukee Lehmannin käsitystä. Kristiinan kokemus muistamisesta poikkeaa sekä proseduraalisesta että semanttisesta muistamisen tavasta. Hän ajattelee muistamisen tapahtuvan kokemuksellisesti uudelleen elämällä esitystilanteessa suhdetta, joka on sävellykseen luotu, toisin sanoen episodisesti (Solms & Turnbull 2006 [2002]; Stern 2004, 206–207). Näkemykseni mukaan on erittäin vaikeaa todentaa, missä määrin soittamiseen liittyvät prosessit ovat automatisoituja. John A. Bargh and Tanya L. Chartrand (1999, 462–479) ovat jopa sillä kannalla, että suurin osa inhimillisestä toimimisesta mielipiteen muodostamisesta lähtien on täysin automatisoitunutta. Opetustilanteissa näyttäytyy kuitenkin selvästi, että opiskelija, joka on harjoitellut hyvin pitkälle automatisoimalla ja ikään kuin imitoi tilanteesta toiseen samaa soittamisen tapaa, on kyvytön reagoimaan uusiin haasteisiin ja muuttamaan soittamistaan. Tällaisen automatisoituneen soittajan opettaminen on vaivalloista ja hänen soittamisensa kuunteleminen vieraannuttava kokemus.

Jos lähdetään ajatuksesta, että vastaavasti kuin keskustelussa puhujien välille myös soittamisessa rakentuu intersubjektiiivisesti jaettu tila soittajan ja sävellyksen välille, tämä edellyttää Sternin mukaan suuntautuneeseen tämänhetkisytyteen tulemista. Kokemuksen jakaminen tapahtuu läsnäolon välityksellä. Automatisoituneessa toistamisessa läsnäoloa ei tarvita, minkä Rosenin esimerkki harjoittelusta osoittaa. Toistettu on jo valmiiksi tiedetty ja sen varaan ei ole mahdollista rakentaa potentiaalista tilaa, joka luo mahdollisuuden emergenssille: uuden oivalluksen kehkeytymiselle. Näin sävellyksen kanssa intersubjektiiivisesti jaettua tilaa, kokemuksellista suhdetta sävellykseen, ei

soittamisen tilanteessa ole. Kuulija saattaa silloin myös jäädä intersubjektiiivisesti jaetun tilan ulkopuolelle. (3.2.15.)

Klassisella muusikolla on improvisatorinen ulottuvuus uutena tulkinnallisena oivalluksena jatkuvasti ulottuvillaan, vaikka hänellä on usein harjoittellessaan ollut nuottiteksti. Pianistin esiintymistilanteeseen liittyvässä nopeassa, herkkävireisessä toimimisessa sekä muuttuviin, soittotilanteessa ilmeneviin impulsseihin ja ilmiöihin suhteissa oleminen kannalta sillä on mielestäni merkitystä, että on olemassa dynaamisesti virittäytynyt keho (*dynamically attuned body*). Tällainen keho tuntee maailman ja etenee liikkeellisesti, ajatuksellisesti virittäytynään suhteessa vaihtuviin todellisuuden muutoksiin. (Sheets-Johnstone 1999, 517.) Fragmentaariseen harjoitteluun liittyvä löyhä kuljeskeleminen ja sumea intentioiden ja näkemysten metsästys ovat luonteeltaan niin ikään improvisatorisia toimintoja. Juuri tämä kuljeskelevä harjoittelun asenne haastaa soittajan pois toistamisen ja imitoimisen kehästä sisälle ei-lineaariseen dynaamiseen systeemiin, jossa uusia teknisiä ja tulkinnallisia ratkaisuja on mahdollista löytää. Lopputuloksen perusteella on mahdotonta enää nähdä, miten sinne vienyt polku on täsmälleen polveillut. Tutkimukseni lopuksi pohdin, miten harjoittelu imitoimalla ja toistamalla saattaa olla keino estää soittajan systeemisen älyn ja siihen keskeisenä liittyvän liikkeellisen hahmottamisen kehittymistä (6.4.5).

### **3.5 Laajakaistainen vuorovaikutus ja soittamisen systeemi**

Liikkuvan kokemuksen, liikkeessä olevan soivan taideteoksen esteettinen tarkasteleminen tapahtuu kokemukseni mukaan pianistien parissa äärimuodossaan kahdella toisistaan selvästi poikkeavalla tavalla.

#### **3.5.1 Soiva sävellys objektina**

On olemassa estetiikka, jossa pyritään johonkin tiettyyn, yksityiskohtiaan myöten kiteytettyyn soivaan ideaaliin. Se nähdään ikään kuin muuttumattomana objektina. Auditivinen ideaali sijaitsee kokevan minän ulkopuolella. Sitä kohden pyritään ja soittaminen suhteutetaan siihen. Esitys koetaan onnistuneeksi, kun se muistuttaa mahdoli-

simman täydellisesti ideaalia, jota ajatellaan voitavan toistaa ikään kuin imitoimalla sitä yhä uudelleen ja uudelleen. Soiva sävellys eristetään soittotilanteista, esineellistetään objektiksi. Objektivoitu teoksen ideaali toimii auktoriteettina, jolle soittamistapahtuman arvon määrittäminen alistetaan. Esteettisen etäisyyden tavoittelemisen tulee tärkeäksi: soittajan tulee etäännyttää itseään soittotapahtumasta ja yleisöstä, jolloin soivan teoksen nähdään vasta kohoavan taiteeksi. Soittaja, jonka suhtautuminen soivaan teokseen on voittopuolisesti reprodusoiva, ei näe tavoiteltavaksi löytää itseään uuden edestä. Hänelle loppuun asti harkittu on paras vaihtoehto.

### **3.5.2 Soiva sävellys ja soittajasubjekti dynaamisena systeeminä**

Toinen esteettinen katsomiskulma on suhtautuminen soivaan sävellykseen ja soittamiseen prosessina. Tällöin soittaja ja sävellys eivät ole täysin erillisinä hahmotettavissa soittamisen hetkellä, vaan sävellys määrittää soittajaa ja soittaja sävellystä. Ne muodostavat intersubjektiivisesti jaetun, dynaamisen systeemin. Soiva sävellys on kulloiseenkin soittotilanteeseen sidottu. Soittaja ei kykene hahmottamaan rajapintaa oman kokemuksensa ja sävellyksen välillä, eikä sävellys ole olemassa soivassa todellisuudessa soittajasta erillisenä. Soittajan varassa lepää jokaisen musiikillisen ajatuksen lopullinen soiva muoto (ks. Langer 1953, 139).

Stubley (1995, 279) tuo esiin, miten musiikkiesityksiä on olemassa olevassa tutkimuksessa lähestytty voittopuolisesti lopullisina tuotteina tai objekteina. Hän näkee esitystä objektivoivan lähestymistavan haitallisena esimerkiksi pedagogista toimintaa ajatellen, koska tällainen voi johtaa soittajaa alistaviin opetusstrategioihin (Stubley 1998, 100). Tähän tärkeään näkökohtaan palaan tutkimukseni lopussa (6.4.3). Stubley pyrkii kenttäteoriaa soveltamalla katsomaan musiikkiesitystä toimimisena, sisäkautta. (1.4.4.)

Kuten Stubleykin (1995, 278–279) toteaa, soittamisen tapahtuma on aina ainutkertainen. Intersubjektiivisesti jaettuun systeemiin astuu sisään soiva tila, akustiikka, ja monesti myös yleisö. Systeemi toimii dynaamisesti siten, että soivaa lopputulosta ei voi täysin ennakoida.

Sävellys keriyytyä auki lineaariseen aikaan aina eri tavoin tilanteen mukaan. Jotakin esimerkiksi soittajan ja yleisön välisessä yhteydessä tihentyy, ja tämä nostaa soittajan jonkinasteisesti muuntuneeseen tietoisuuden tilaan, jolloin soittamisen kokemus jäsentyy uudelleen. Esitystilanne tuottaa näin soittamisen systeemiin laadullisen hyppäyksen (ks. Martela & Saarinen 2008b, 31–32) tilanteen tuottaman kohonneen intensiteetin ansiosta. Kristiinan kokemuksessa sävellys hahmottui ensimmäisen esityksen jälkeen uudella tavalla, esitys toisin sanoen tuotti voimakkaan laadullisen hyppäyksen työskentelyprosessissa. Esitys edisti voimakkaasti työskentelyprosessia. Sävellys tuntuu esitysten myötä ajallisesti tiivistyvän, kunnes se on ikään kuin tavoitettavissa kokemuksellisesti yhteen hetkeen kiteytyneenä. (5.4.3.)

Kristevan termein soittamisen tilanteessa tapahtuu sellaista, mikä hetkeksi haurastuttaa soittajasubjektin vakiintunutta kokemisen tapaa ja soivaa mielikuvaa, toisin sanoen soittamisen symbolista merkitysulottuvuutta. Semioottista (3.2.4), kehollista ja implisiittistä merkityksellisyyttä, nousee symboliseen, soivaan prosessiin. Kokemus järjestyy semioottisen vaikutuksesta uudella tavalla, jolloin soittajasubjekti on prosessissa ja vakiintunut kokemisen tapa koetteilla (3.6). Tällainen dynaamisuus edellyttää, että soittaja antautuu soittamisen tapahtumiselle ja hellittää halusta kontrolloida sitä täysin. Hän alkaa olla aistivana subjektina läsnä soittamisen suuntautuvassa tämänhetkisydessä. Kysymys on silloin soittamisen tai soivan sävellyksen esteettisestä prosessista ja soittajan vireenä ilmenevästä esteettisen kokemisen prosessista. (5.3.)

Musiikki on tällöin ajan soiva ilmentymä, ajan kokeminen siirtymisen tunteena (*sense of passage*). Ajan kokemisen muodot (*temporal forms*), esimerkiksi jännitteiden tihentymisen ja laukeamisen tavat, ovat keskeisiä musiikkikokemuksessa. (Langer 1953, 112–113.) Taideteos, tässä siis soiva musiikkiteos, on totuuden tapahtumisen paikka. Siksi sen ei voi katsoa esittävän mitään eli viittaavan itsensä ulkopuolelle. (Torvinen 2007, 38–39.) Musiikki ei välttämättä

myöskään tuota tunnetta, vaan asia voi olla toisin päin: musiikki voi tarjota tilan, kaikupohjan, johon on soittajan sekä kuulijan tunteet ja ajatukset resonoivat, kuitenkin tietyissä, musiikillisen materiaalin säätelemissä rajoissa. Kuten aikaisemmin olen tuonut ilmi, tämä on mahdollista siksi, että musiikin ilmaisullisten eleiden muodot ovat samankaltaisia tunteiden muotojen kanssa (Langer 1953, 113). Soiva teos on ehjä, liikkeessä oleva ilmiö, joka ei ole jaettavissa sarjaksi pisteitä, hetkiä. Hetkien sarja olisi objektivoitavissa, eristettävissä, mutta se ei sisältäisi enää liikettä. Liikkeelliset prosessit eivät ole hetkien sarjoja vaan liukuvia jatkumoa. (Sheets-Johnstone 1979; Langer 1953, 113.)

Tutkimusaineistossani korostuu liikkuvan, jakamattoman kokemisen ja tapahtumisen estetiikka. Kristiina, prosessin alainen ja muuttuva soittajasubjekti, näyttää olevan sisällä liikkeessä olevan, soivan sävellyksen auki keriytyvässä prosessissa.

### 3.5.3 Kokonaisuuden illuusio, potentiaalinen tila ja soittajan nautinto

Antautuvassa ja laajakaistaisessa soittamisessa – ja kuuntelemisessa – on semioottisen tuottama erityislaatuinen, äärimmäinen kokemus: hurmion tai ekstaasin kaltainen aistinautinto, jonka ilmaisemiseen sanat eivät riitä (ks. Välimäki 2005, 5). Tämä nautinto on muuta kuin mielihyvää. Äärimmäisen musiikkikokemuksen ei ole tarkoitus ilmentää muusikossa tai vahvistaa kuulijassa olemassa olevaa ja vakiintunutta subjektiutta tai kokemisen tapaa vaan pikemmin houkutellessa tai haastaa tämän subjektiuden menettämiseen, esimerkiksi sulautumaan musiikkikokemukseen. Soitto- ja kuuntelukokemuksessa uskaltaudutaan silloin kurottamaan subjektiivisen tason taakse, pelkän mielihyvän tuolle puolen. (Barthes 1977, 188.)<sup>31</sup>

Voisi ajatella Kristiinan hakevan vireellä tilaa, joka muistuttaa onnistunutta ja hyvää, varhaista yhteyttä. Ihmisiä yhdistää perustavalla tavalla jokaisen menettämä varhainen kahdenvälinen yhteys ensisijaiseen hoitajaan, usein äitiin. Menetyksellä jättää määrittelemättömän kaipauk-

---

<sup>31</sup> Kristeva (1984 [1974], 79–81) ja Barthes käyttävät kyseisestä ilmiöstä ilmaisua *jouissance*.

sen: jotakin puuttuu. Taiteellisten elämysten yhteydessä puhutaan myös oseaanisuuudesta (Schwarz 1997, 7; Välimäki 2005, 5), jolla viitataan paluuseen äidin ja lapsen kahdenväliseen sulautumiskokemukseen. Tähkä (1993) on kuitenkin olennaisesti tarkentanut, ettei se autuuden tila, johon kasvava yksilö jää tuntemaan kaipauksen tunnetta, ole sulautumiskokemus, vaan sulautumista seuraava jo eriytymistä edellyttävä tila, jossa objekti koetaan täydellisen tyydyttävänä (mts. 78–79). Taiteellisen esityksen totuudellisuuden ja onnistumisen kokemuksen voisikin nähdä siten, että kontakti sävellykseen – ja ehkä myös mielen sisäisiin tai reaalsiin kuulijoihin – tuntuu osuvan juuri oikealla tavalla kohdalleen (ks. Kurkela 2008, 35–36).

Kaipauksen tai halun kohde myöhemmässä elämässä vaihtelee. Pianon sointi on saattanut tulla pianistille äidin äänen, varhaisen halun kohteen tilalle. Sointi saattaa muodostua siirtymäobjektiksi, jossa on sisältyneenä ajatus tyydyttävästä yhteydestä. Soittajan ja sävellyksen välille syntyvä intersubjektiiivisesti jaettu tila on myös potentiaalinen tila (Winnicott 1992 [1971], 41; Kurkela 2004, 135; Juntumaa 2008, 52–53), jossa sisäinen ja ulkoinen todellisuus – soittajan mielensisäiset merkitysulottuvuudet ja sävellyksen luomat puitteet – kohtaavat luovalla tavalla. Syntyy illuusio kehkeytyvästä kokonaisuudesta, johon myös kuulijalla parhaimmillaan on mahdollisuus päästä mukaan.

Soittajalla halun kohde, tavoitetila, voisi siis olla se hetki, jolloin sävellyksessä ja soitossa kaikki asettuu juuri oikein ja lopputulos tuntuu äärimmäisen aidolta. Kohtaaminen on todellinen eikä siinä ole väärältään tuntuvaa ilmaisua. Tämä ei kuitenkaan merkitse mielihyvää. Soittajan nautinto on olemassa silloinkin, kun musiikillinen ilmaisu on traagista tai rumaa. Nautinto liittyy ilmaisun kohdallisuuteen: se, mitä soitolla halutaan sanoa, tuntuu saavan, totuudellisen (Kurkela 2008a, 35–36), juuri kohdalleen osuvan ilmaisun. Tällaisessa kokemuksessa soittajan rajat häilyvät: soitto saattaa esimerkiksi tuntua saavan alkunsa hänen ulkopuoleltaan ja virtaavan hänen lävitseen. Kehon nautinto voi olla äärimmilleen viritettyä herkistymistä. Kokemisen kyvyt ovat koetteilla: tähän liittyy jonkinasteinen, voittopuolisesti

toimivasta subjektiudesta irti päästäminen, vapaus, vastuuttomuus ja rajattomuus. Soittamisen systeemiin sisään pääseminen ja siinä pysyminen on juuri tuon irti päästämisen tulosta (5.2). Sävellyksen kanssa intersubjektiivisesti jaettu tila, yhteys musiikkiin, säilyy, jolloin soittaja ei uhkaa tyhjyyteen ajautuminen.

### 3.6 Prosessinalainen soittajasubjekti

#### 3.6.1 Teettinen

Lähtökohtana sille, että Kristiina päätti osallistua tutkimukseeni, oli hänen halunsa tarkastella läheltä omaa harjoitteluaan. Hän näki mahdollisuuden tutustua työskentelytapoihinsa ja kehittää niitä edelleen mahdollisesti esille nousevan uuden tiedon valossa. Näkemykseni mukaan tämä merkitsi, että Kristiinan prosessissa myös teettinen funktio tuli vahvasti haastetuksi. Kristiinan haastattelupuheessa teettisen käsite ei esiinny: se on puhtaasti analyyttinen välineeni pyrkimyksessäni hahmottaa Kristiinan harjoittelemisen prosessia.

Teettinen (Casey 1976, 111) mielensisäinen funktio on sitä, että huomion kohteena olevat esineet tai asiat koetaan jonkinlaisina: ne ikään kuin asetetaan mielessä tietynlaisiksi. Tässä olen teettisesti asettanut esimerkiksi semioottisen soittamisen kannalta kiinnostavaksi ja keskeiseksi ilmiöksi. Kristeva (1984 [1974], 43–45, 58, 62–64) tarkoittaa teettisen käsitteellä lyhyesti sanoen kykyä pitää subjekti ja objekti erillään toisistaan. Kristevan (1984 [1974], 43) ajattelussa teettinen vaihe (*thetic phase*) edeltää kehityksellisesti lapsen peilivaihetta. Pystyäkseen näkemään ja pitämään oman peilikuvansa eheänä lapsen täytyy kyetä pitämään se erillään, irrottaa se itsestään ja eletystä kehostaan, joka on vielä semioottisen fragmentoima. Teettinen tekee subjektin koostumisen ja symbolisen rakentumisen mahdolliseksi. (Kristeva 1984 [1974], 43, 62.) Teettinen on nähtävissä merkityksen-antoprosesseissa rajana semioottisen ja symbolisen välissä (ks. Kristeva 1984 [1974], 66–67). Kristevalle toimivasta teettisestä seuraa, että subjekti kykenee jakamaan merkityksiä sosiaalisesti, toisten kanssa, eikä suistu psykoosiin (1984 [1974], 50). Tilallisesti hahmottaen teettisen voi ajatella sijoittuvan semioottisen ja symboli-

sen väliin, sekä yhdistämään niitä että erottamaan ne toisistaan (Kristeva 1984 [1974], 43–56, 66–67). Semioottinen siten läpäisee teettisen tullessaan symboliseen (Syrjä 2007, 365). Koska kielelliset prosessit jatkuvat läpi elämän, Kristeva (1984 [1974]) näkee myös subjektin muodostumisen merkityksenantoprosesseissa olevan jatkuvaa (3.2.7). Semioottinen repii teettisen auki yhä uudelleen ja tämä prosessi tuottaa merkityksenmuodostumisessa tapahtuvia muunnoksia tai transformaatioita, luovaa ajattelua ja toimintaa (mts. 62).

Teettinen funktio kielellisen ja musiikillisen ilmaisun yhteydessä on ymmärrettävissä vastaavalla tavoin. Teettisen täytyy olla riittävän luja, jotta semioottisen tunkeutuminen sen lävitse ei tuhoa tai särje sitä<sup>32</sup>. Sen täytyy myös olla riittävän joustava, jotta semioottinen merkityksellinen aines voi sen läpäistä. Semioottisen torjuminen johtaa siihen, että kieli ei sisällä mitään kosketuspintaa kieltä käyttävän subjektin henkilökohtaiseen elämymaailmaan. Tällainen ilmaisu ei kiinnitä lukijaa tai kuulijaa itseensä, se ei kiinnosta. Teettisessä merkitykset voivat hajota ja muodostua uudelleen, uudenlaisiksi. Kun teettisen läpi pääsee symboliseen semioottista merkityksellisyyttä, syntyy toisen asteen teettinen, jossa semioottinen pääsee ilmeneämään symbolisen sisällä, symbolisin keinoin (Kristeva 1984 [1974], 50). Tämä tarkoittaa kielellisen ja taiteellisen ilmaisun mahdollisuutta tulla sosiaalisesti jaettaviksi. Se ei johda neuroottiseen itsetilitykseen (Kristeva 1984 [1974], 50–51).

### 3.6.2 Soittajan teettinen

Olen tietoinen siitä, että Kristevalle teettinen on etupäässä tekstuaalisuuteen liittyvä käsite. Kuitenkin hän myös viittaa teettisen yhteydessä kaikkiin luovaan toimintaan liittyviin transformaatioihin (Kristeva

---

<sup>32</sup> Teettisen funktion riittävä lujuus onkin aivan keskeistä myös soittajan luovan prosessin kannalta. Järkyttävä kuvaus teettisen hajoamisesta soittoprosessissa on elokuva *Loisto* (*Shine*, 1996, ohjaus Scott Hicks, Australia), jossa pianisti konserttitilanteessa luhistuu ja ajautuu psykoosiin. Hän näyttää elokuvassa olevan pitkän ja liiallisen fyysisen harjoittelun sekä osaksi ehkä isänsä (tai oman mielen sisäistetyn isän) ja opettajansa kohtuuttomien vaatimusten aiheuttamien henkisten paineiden takia äärimmilleen viritetyssä kehollis- mielellisessä tilassa. Kun tähän lisätään esitettävän teoksen, Rachmaninovin 3. pianokonserton, valtavat sisällölliset lataukset ja äärimmäiset fyysiset vaatimukset sekä pianistin oman soittonsa laatuun asettamat odotukset, hän ei säily psyykkisesti ehjänä vaan hajoaa psykoosiin.

1984 [1974], 62) sekä mahdollisuuteen taiteellisessa yhteydessä kokea semioottinen mielekkyys symbolisessa sen läpäistyä teettisen (mts. 50). Tutkimuksessani Kristiinan harjoittelemisen näyttäytyä keskeisesti toimintana, jossa teettinen tulee jatkuvasti haastetuksi. Soittajan teettinen funktio voisi tarkoittaa esimerkiksi sitä, mistä Kristiina puhuu, kun hänen kokemuksessaan sävellyksen soiva materiaali ikään kuin vedetään kerta toisensa jälkeen kehomielen myllyn läpi (5.4.9). Nähdäkseni se silloin eletään läpi siten, että ollaan vahvasti intersubjektiivisessä yhteydessä sävellykseen. Sen soiville hahmoille löydetään harjoittelukerrasta toiseen rikastuvia ja muuntuvia ilmaisuja yhteydessä implisiittiseen, semioottiseen, kokevaan itseen. Semioottisen mielekkyyden työstäminen osaksi soittamisen symbolista – jo aikaisemmin olemassa ollutta soittajasubjektin käsitystä sävellyksen muodoista ja ilmaisullisista sisällöistä – nostaa semioottisen toisen asteen teettiseksi (Kristeva 1984 [1974], 50). Silloin käsitys sävellyksestä alkaa olla ilmaisuiltaan intersubjektiivisesti jaettavissa yleisön kanssa. Siitä tulee yleisinhimillisesti ymmärrettävä ja jaettavissa oleva, ja kuitenkin siinä saa ilmaisun syvästi henkilökohtaisesta kokemuksesta kumpuava mielekkyys.

Soittamisessa on implisiittisesti aina mielen sisäinen kuulija tai oman itsen refleктоiva osa, jolle soitto suunnataan. Tämä suuntaaminen muokkaa semioottista kommunikoitavaan muotoon siten, että ulkopuolisesta nuottikuvasta ja sen soivasta, kehon syvätuntoon, amodaalisiin aistimuksiin, haluihin ja tunteisiin liittyvästä mielikuvasta taotaan soiva ilmentymä. Harjoitustilanteissa videoiduissa läpimeinoissa kamera teki Kristiinalle eläväksi implisiittisen yleisön, jolle sävellyks kommunikoitiin. Kameran takana oli potentiaalinen katsoja. Näen, että näihin molempiin ilmiöihin, musiikin suuntaamiseen sisäiselle ja ulkopuoliselle, vaikkakin implisiittiselle, kuulijalle, sisältyi teettisen haastetuksi tuleminen. Soittamisen suuntaaminen potentiaaliseen yleisöön korostui erityisesti. Kaikki harjoittelun kuluessa ja harjoituskertojen välissä saatu kokemus sävellyksestä koostettiin ja kiteytettiin keskeytyksettömässä soitossa kokonaisuudeksi, soivaan

muotoon sekä suunnattiin jollekin, joka saattaisi sen jossain tilanteessa kuulla ja nähdä.

Soittajan teettinen näyttäytyy myös jatkuvana funktiona, ei siis kertaluontoisena, kehityksellisenä murtumakohtana subjektin ja objektin välillä. Prosessin alaisen subjektin teettinen tulee haastetuksi, kun semioottisia merkityksellisiä aineksia nousee osaksi symbolista ilmaisuja. Tämä psyykinen työ on erityisen aktiivista ja koettelevaa, kun luova toiminta haastaa esimerkiksi soittajasubjektin jatkuvaan uudelleen rakentumisen prosessiin. Jos teettinen on liian joustamaton, semioottinen ei voi päästä virtaamaan sen lävitse ja rikastaa symbolisia merkityksiä. Silloin luovaan ilmaisuun liittyvien merkitysten uudelleen rakentumista eli subjektin prosessia ei tapahdu. Tällaisessa tilanteessa ei olla dynaamisessa systeemissä, vaan toistamisen ja suorittamisen tilassa, jolloin psyykinen energia on kiinteästi sidottu muodossa (ks. Ikonen 2000, 107–108).

Teettinen voi myös hajota, mistä seuraa, että intersubjektiivisesti jaettua tilaa soittajan ja sävellyksen välille ei synny eivätkä soivat merkitykset myöskään muodostu sosiaalisesti jaettaviksi. Esityksestä jää puuttumaan yhtäältä soittajan ja sävellyksen sekä toisaalta soittajan ja tämän refleктоivan, mielen sisäisen toisen välinen intersubjektiivinen, dynaaminen jännite. Silloin yksinkertaistaen voisi sanoa, että soittaja soittaa vain omia impressioitaan, jotka eivät ole syntyneet suhteessa sävellykseen ja joita ei ole reflektion avulla työstetty. Taiteena tällainen ei ole kiinnostavaa: se jää esittämiseksi, jolla ei ole inhimillistä kaikupohjaa tai laajempaa koskettavuutta. Kristeva (1984 [1974], 51) nimittää kielellisten toimintojen yhteydessä vastaavaa ilmiötä neuroottiseksi diskurssiksi.

Soittaja alkaa sävellystä kohdatessaan olla soittajasubjekti, jonka soitossa ilmenee yhtäältä subjektin kokemuksen ja toisaalta sävellyksen ominaispiirteiden, rajojen ja mahdollisuuksien, kohtaamisen tuottama jännite. Tällaiseen intersubjektiivisuuteen suostuminen sisältää aina valitettavasti myös sen mahdollisuuden, että semioottisesta nouseva, syvästi henkilökohtainen merkityksellisyys ei ehkä tavoita-

kaan kuulijaa, ei tule ymmärretyksi tai vastaanotetuksi, vaan torjutaan. Tällaisen potentiaalisen, ketä tahansa joskus kohtaavan surun läheisyys tekee soittajasubjektista inhimillisen. Surun mahdollisuus on aistittavissa ominaisuutena, joka on jaettavaa, kaikille yhteistä ihmissyyttä ja sellaisena koskettavaa. Se ei ole luonteeltaan puolustautuvaa eikä siihen sisälly narsistista, kaikkivoipaa koskemattomuuden illuusiota, jota voi ainoastaan ulkopuolelta ihailia mutta johon ei voi päästä osalliseksi.

Sävellyksen materiaalin muokkaaminen vaatii pianistilta fyysistä ja psyykkistä työtä. Teettisen lujudesta riippuu, minkä verran semioottista ainesta soittamisen kokemukseen on mahdollista sisällyttää. Semioottisesta nousevat merkitykset voivat häiritä soittamisen sujuvuutta, osaamista ja muistitoimintoja, ellei niitä ole pystytty työstämään riittävästi. Teettinen tulee haastetuksi harjoitteluprosessissa jatkuvasti: joka päivä työskentely alkaa uudesta tilanteesta, johon tullaan edellisen soittokerran aikana sekä soittokertojen välillä tehdyn mentaalisen työn synnyttämiä kokemuksia rikkaampana. Nämä saattavat yllättää uudessa harjoittelutilanteessa. Ne rikkovat soittamisen vakiintunutta kokemusta, sen symbolista ulottuvuutta. Symbolisen – esimerkiksi soittajan soittotaidon, osaamisen ja kokemuksellisen ymmärryksen – ollessa riittävän luja semioottinen voi vapaasti sekoittaa symboliseen sitä jatkuvasti rikastaen.

Ratkaisevaksi teettisen toiminnan kannalta soittoprosessissa nousee avoimen tarkkaavaisuuden tila, jolloin käytössä oleva viettienergia on vapaasti liikuteltavassa muodossa (Ikonen 2000, 107–108, 117; Lång 2004, 234–235). Siinä tilassa soittajasubjekti ei ole niin yliminän vaatimusten kahlitsema, että hän tyytyisi tai kokisi olevansa pakotettu toistamaan tai reprodusoimaan vakiintunutta soivaa kuvaa sävellyksestä esityshetkellä (3.4.7). Hänellä on pelivaraa antaa mielensä vaeltaa vapaammin, jolloin uutta merkityksellistä ainesta voi päästä hänen mieleensä ja soittoonsa joko mielen ulko- tai sisäpuolelta tulevina yllykkeinä. Hän voi reagoida niihin, ja soitto kehkeytyy niiden pohjalta tehtävien, usein ennakoimattomien ratkaisujen perusteella

jatkumona eteenpäin (3.4.6). Kun osaaminen on riittävää, voi syntyä uskallusta myös liiasta kontrolloimisesta irti päästämiseen. Silloin on varaa haastaa kokemisensa rajoja. Liian joustamaton tai ankara yliminä voi korostaa rutiininomaista, automaatiota varmistavaa harjoittelutapaa, joka on loppujen lopuksi soittotilanteessa hyvin altis häiriöille: pienikin poikkeama, joka esimerkiksi sotkee automatisoituneen liikeradan (ks. Lehmann 1997), voi johtaa siihen, ettei soittaminen voi jatkua. Tällaiseen harjoittelemiskulttuuriin houkuttelee taitamisen ja hallitsemisen tuottama mielihyvä ja sen subjektiivisen kokemusta vahvistava vaikutus<sup>33</sup>. Mutta soittajalle irti päästäminen on ongelma, jos siitä ei synny kokemusta harjoitteluprosessissa, jos sitä ei harjoiteta. Jos harjoittaminen keskittyy ainoastaan egon vahvistamiseen taitamisen kautta, tämä johtaa jäykkiin psyykkisiin asetelmiin myös esiintymisen yhteydessä, jotka taas altistavat teknisen suoriutumisen ja muistin häiriöille. Oppimisen rakenne jähmettyy esimerkiksi silloin, kun virheiden välttämisen paine on suuri.

Teettinen on mielestäni aivan olennainen käsite hahmoteltaessa luovia prosesseja ja syvästi henkilökohtaisten merkitysten jaettavuutta. Kun sävellys on riittävästi kulkenut semioottisen ja symbolisen välillä sillä tavoin, että teettinen on tullut yhä uudelleen haastetuksi, intersubjektiivisesti jaettu yhteys sävellyksen, refleктоivan ja kokevan itsen sekä mielen sisäisten kuulijoiden välillä takaa sen, ettei soittaminen esitystilanteessa vaadi soittajalta ylimääräistä etäisyyden ottamista kokevaan itseensä tai sävellykseen. Hän voi olla siinä täysin mukana kokevana ja vastaanottavana soittajasubjektina, ja elämys kommunikoituu kuulijoille läpityöstettynä ja jaettavissa olevana. Samalla tavoin kuin kielellisten merkitysten ja ilmaisujen hakemisen prosessi kommunikoituu keskustelussa, sävellyksen soivan ilmentymän rakentamisen prosessi soittotilanteessa välittyy kuulijalle. Tämä pääsee osalliseksi luovaan tapahtumiseen. Estetiikka, joka perustuu soittajan kokemuksen etäännyttämisen ylevöittäväan vaiku-

---

<sup>33</sup> Tässä yhteydessä on todettava, että kiinnostavasti juuri suorittavasta egosta irti päästäminen ja siten varhaiseen, hyvän yhteyden kokemukseen liittyvän nautinnon mahdollisuus houkuttelee soittamis- ja musiikkikokemuksessa yleisemminkin.

tukseen, ei mielestäni ota huomioon teettistä funktiota ja siihen liittyvää lujaa psyykkistä työtä, joka tekee subjektiivisen kokemuksen jaettavaksi ja sosiaalisesti ymmärrettäväksi.

Vain sellainen subjekti, jonka kielellisten tai muiden symbolisten merkitysten perusta muodostuu ilman, että torjutaan varhainen semioottinen, kokemuksellinen taso, voi ikään kuin asettaa teettisen kyseenalaiseksi eli antautua luovaan prosessiin. Tällöin uusia merkityksiä voi artikuloitua. Kristevan (1984 [1974], 215) näkemyksen mukaan subjekti ei siis koskaan ole pysyvästi kukaan: subjekti ilmenee ainoastaan merkityksenantoprosessissa (ks. Välimäki 2005, 135). Merkitykset eivät säily suljettuina esityksestä toiseen, kun soittaja-subjekti on prosessin alainen. Käsittäminen ja kokeminen sekä käsityksen ja kokemuksen muotoileminen soivaan muotoon muuttavat soittajasubjektia: hän lähtee liikkeelle seuraavassa soittotilanteessa uudesta tilanteesta. Hän ei ole enää sama.

### 3.6.3 Haastattelun teettinen

Kaikki sanallinen ilmaisu on teettistä (Kristeva 1984 [1974], 43). Haastattelutilanteet olivat sekä tutkimuksen että Kristiinan työskentelyprosessin kannalta sellaisia, että niissä oli mahdollista nostaa semioottista intersubjektiivisesti jaettuun tilaan, jolloin se oli myös ymmärrettävästi kommunikoitavissa symboliseen kietoutuneena ja symbolista muuttaneena uutena ilmaisuna. Haastatteluissa tehtävänä oli sukeltaa semioottiseen, antaa ei-kielellisen mielekkyyden nousta teettisen lävitse ja luoda sille ilmaisu symbolisessa. Teettinen ei siis saanut särkyä, vaan sitä oli jaksettava pitää yllä ja vaivattava tekemällä psyykkistä työtä. Väsymys haastatteluissa voi kieliä tästä: aistimielikuvista puhuminen uuvutti, vaikka se myös rentoutti molempia osapuolia. Semioottisen läsnäolosta keskustelussa kertoi liikkeellisten ilmaisujen täyttämä puhe, joka kommunikoi voimakkaasti ja synnytti kehollista eläytymistä semioottisen tunkeutuessa vuorovaikutukseen. Se vastaanotettiin sekä kielen että kehon tasolla, transpositioina kielellisestä merkityssystemistä keholliseen ja päinvastoin (McAfee 2007, 26). Puhe intiimiydessään ja ainutkertaisuus-

nessaan oli koskettavaa. Kehoa, semioottista ja esimerkiksi mielikuvia ei torjuttu. Aistikokemusten tullessa työstetyiksi mielikuviksi ja sanallisiksi ilmaisuiksi symbolinen vahvistui. Kielikuvat muodostuivat kerta kerralta täsmällisemmiksi. Myös soittamisen symbolisen tason voi ajatella lujittuneen aistihaastattelun välityksellä. Näen aistihaastattelujen tällä tavoin osaltaan tukeneen Kristiinan harjoittelemista.

#### 3.6.4 Abjekti

Abjekti syntyy, kun lapsen varhainen, kahdenvälinen suhde äidin kanssa tulee mahdottomaksi. Näin tapahtuu, kun lapsi tajuaa kolmannen tahon olemassaolon ja merkityksen äidin halujen ja tarpeiden tyydyttäjänä. Olemassa ollut kahdenvälisyys äidin kanssa alkaa silloin tuntua luotaantyöntävältä, ja se heitetään ulos: siitä tulee abjekti (Kristeva 1982 [1980], 12–13). Abjekti viittaa itsen ja toisen sekä toisaalta subjektin ja objektin välisten rajojen menettämiseen, jotka aiheuttavat uhkaavan merkitysten sortumisen ja kaaoksen tunteen (Felluga 2003). Abjekti on epämääräisyyttä ja monimielisyyttä (Kristeva 1982 [1980], 9). Se häiritsee identiteettiä ja järjestystä (mts. 4), ja siihen sisältyy pelkoa herättävä tietoisuus siitä, että asioille annetut, olemassa olevat merkitykset voivat luhistua (Kristeva 1982 [1980], 2; Felluga 2003). Abjektin vaikutus on läsnä häilyvissä, liukuvissa merkityksissä sekä kaikessa kammottavassa ja oudossa (Kristeva 1982 [1980], 4). Abjektin jyrkkä kieltäminen tai torjuminen estää semioottisen mielekkyyden pääsemisen teettisen läpi ja täten ehkäisee subjektin luovan prosessinalaisuuden.

Abjekti on jatkuvasti kuitenkin myös houkutteleva. Se vetää toisaalta juuri sitä paikkaa tai hetkeä kohti, jossa vakiintuneet merkitykset luhistuvat (Kristeva 1982 [1980], 2). Soittajan halussa luopua subjekti–objekti-rajoista ja päästä varhaiseen, tyydyttävään yhteyden kokemukseen ilmenee abjektin houkuttelevuus ja halu lähestyä sitä myös soittokokemuksessa. Sulautumiskokemus assosioituu abjektiin: samalla kun on haluttavaa luopua rajojen ylläpitämisen edellyttämästä ponnistelusta ja palata varhaiseen yhteyden kokemukseen, se samanaikaisesti uhkaa minuuden ja merkitysten vakiintuneisuutta ja

eheyttä ja on siksi kauhistavaa (McAfee 2007, 48–49). Symbolinen on aina korvaamaton, koska se strukturoi kokemusta ja tuo sille rajoja. Symbolisen avulla abjektin houkuttelevuutta on mahdollista ottaa vastaan ja hallita. (Siltala 2010.)

Tutkimukseni osalta olennainen kysymys on, miten keho ja sen syvä-tuntokokemukset esimerkiksi kuuloaistimuksen amodaalisena parina muodostuvat soittamisen yhteydessä usein abjektiksi. Kuuleminen on monesti ylevöitetty aisti soittamisen yhteydessä ja sävelteokset mielletään usein esteettisiksi objekteiksi (ks. 3.5.1). Objektivoivassa, pääosin auditiiviseen kokemiseen keskittyvässä estetiikassa soittajan on etäännyttävä itsensä omasta kokemisestaan, oltava ikään kuin olematon, paikaton ja ajaton, jotta tulkinnan katsotaan voivan kohota ylevälle, yleispätevälle tasolle. Sävellyksen mieltäminen esteettisenä prosessina taas liittyy sellaiseen laajakaistaiseen kokemisen tapaan, jossa kehon aistimukset ovat tunnettavissa, ja soittaja kokee olevansa läsnä sekä vuorovaikutuksessa sävellyksen ja yleisönsä kanssa. Kehon syväntuntoaistimukset voimistuvat ja se saa aikaan rajojen sulautumisen tunteen. Soinnilta ei pääse pakoon, se koskettaa ja ympäröi, tunkeutuu sisälle kehoon, eikä sitä voi kaikilta osin kontrolloida tai ennakoida. Soinnin tuntuminen häiritsee arvottavaa ajattelua eikä vahvista soittajan vakiintunutta kokemisen tapaa. Sama koskee myös kuulijaa. Tässä merkityksessä soinnin kehollinen tunto voi nousta voimakkaan torjunnan kohteeksi, abjektiksi, jonka arvo ja merkitys on pakko kieltää. Tämä kieltäminen tapahtuu usein esteettisten argumenttien tuella. Toisaalta intersubjektiivisuuden käsitteen valossa on mahdollista ajatella, että juuri kehollisen tunteen ja implisiittisen kokemisen jakaminen voi synnyttää inhimillistä yhteisyyttä ja ymmärrätyksi tulemisen kokemusta (3.2.15).

Tutkimukseni läpikäyvänä motiivina on nostaa esiin ja tarkastella sitä, mikä usein heitetään ulkopuolelle abjektina: soittamisen moniaistisuutta. Tästä syystä olen nostanut abjektin käsitteen olennaiseksi osaksi teoreettista välineistöäni. Abjekti tutkimukseni yhteydessä viittaa enemmän koko tutkimuksen luonteeseen ja merkitykseen kuin

Kristiinan soittamisen kokemuksiin. Tässä tutkimuksessa varhaisen kahdenvälisyyden muodostamaa abjektia oli mahdollista lähestyä, eikä sulautumiskokemuksta tarvinnut kokonaan torjua. Siksi sekä soittamisen että sanallistamisen kokemuksen erittelemisessä voitiin edetä pitkälle semioottisiin, implisiittisiin maisemiin. Pidän myös mahdollisena, ettei keskusteluissa edetty niin pitkälle, että se, mitä ei olisi voinut lähestyä, olisi saanut aavistettavat ääriviivat. Ulkopuolisuus, soittamisen kokemuksesta ja sävellyksen kanssa syntyvästä intersubjektiivisesti jaetusta tilasta irti tai ulos joutuminen, sekä mekaaninen toistaminen hahmottuivat Kristiinalle selvästi ja jatkuvasti kauhistavina vaihtoehtoina, joita hän pyrki voimakkaasti välttämään. Abjektia lähestyttiin aistihaastatteluisa kuitenkin koko ajan sukeltamalla kohti implisiittisiä elämyksiä. Kokemusten synnyttämät mielikuvakonstellatit olivat usein unenomaisia ja joskus hurjakin (ks. 5.4.11).

### 3.7 Vireessä aistiminen

Eritellessäni virettä teen eron eletyn kehon ja objektikehon välillä. Eletyllä kehollani tarkoitan kehoani sisältäpäin tuntemalla havaittuna ja objektikeholla kehoani, jonka toinen henkilö voi nähdä tai jonka voin esimerkiksi itse nähdä peilikuvassani tai osittain, kuten käteni tässä kirjoittaessani. Olennaista on, että objektikeho ja eletty keho eivät ole kokemuksellisesti samanlaiset. (Ks. Klemola 2004, 77– 81.) Käteni voi syväntuntoaistimuksen välityksellä koettuna tuntua esimerkiksi hyvin eri kokoiselta kuin se käteni, jonka edessäni näen. Myös etäisyys kahden kirjaimen välillä näppäimistöllä tuntuu erimittaiselta sen mukaan, havainnoinko sitä visuaalisesti tai syvätunnon avulla. Yhteys elettyyn kehoon syntyy kehoa kuuntelemalla (mts. 116).

#### 3.7.1 Fokusoimaton aistiminen

Kristiinan haluttuun soittamisen tapaan liittyvän vireen aivan keskeinen piirre on fokusoimaton aistimisen tapa<sup>34</sup>. Näkö-, kuulo- ja tunto-

<sup>34</sup> Haluan käyttää ilmaisua fokusoimaton aistiminen. Klemola (2004), Stern (2004) ja Farthing (1992) kirjoittavat perifeerisestä aistimisesta. Fokusoimaton aistiminen ei kuitenkaan kokemuksessani ole perifeeristä, laitamilla olevaa, vaan saattaa tuntua pikemminkin valtaavan

aisti voivat kaikki toimia joko siten, että aistiminen kohdistetaan tarkasti, fokusoidusti pienelle alueelle esimerkiksi näkökentässä, tai sitten niin, että annetaan aistimusten sulautua samanarvoiseksi, sumeammin havaittavaksi, fokusoimattomaksi kokonaisuudeksi.

On täysin yllättävää, miten vähän fokusoimattomaan aistimisen tapaan kiinnitetään taiteellisesta kokemisesta puhuttaessa huomiota. Kognitiivisen psykologian piirissä tietoisuuden tutkija G. William Farthing (1992, 15) mainitsee yhdellä lauseella perifeerisen tietoisuuden ja toteaa kiinnostavan asian: perifeerisen – tai siis fokusoimattoman – tietoisuuden (*peripheral awareness*) voi ajatella tapahtuvan tietoisien ja ei-tietoisien rajapinnalla. Hetki ennen uneen vaipumista on tila, jossa tällä rajapinnalla päivittäin viivytään. Klemola (2004) viittaa puolestaan Charles Laughliniin ja neurofenomenologiaan kuvattaessaan kontemplatiivista kokemusta, jossa aistihavaintojen kenttä voidaan kokea yhtenä "[–] rajallisena tai rajattomana, äärellisenä tai äärettömänä [–]" eikä tietoisuutta voi erottaa aistihavainnoista, vaan koko eksistenssin viritys muuttuu, ja aistien väliset sekä kognitiiviset rajat lakkaavat olemasta (mts. 293). Tässä on kysymyksessä sekä fokusoimaton aistimisen tapa että synesteettinen kokemus, amodaalisen kokemisen tavan äärimmäinen muoto (ks. Cytowic 1995). Stern (2004, 80) viittaa perifeeriseen katseeseen (*peripheral gaze*) kuvattaessaan intersubjektiivisuuteen liittyvää synkronisuuden periaatetta. Sternin esimerkissä yhdessä tiiviisti työskentelevät henkilöt aistivat toistensa toiminnan rytmin ja tempon vaikka havainnoivat toisiaan ainoastaan syrjäilmällä. Katsomisen tapa on perifeerinen, toisin sanoen fokusoimaton. Stern (2010, 9–10) kirjoittaa myös vastasyntyneiden perifeerisestä näkökyvystä ja sen merkityksestä liikkeen havaitsemisessa. Huilisti, psykologi Åke Lundeborg (1991, 29–31) kirjoittaa muusikon esiintymisvalmennuksen yhteydessä, miten epäsuora katsominen (*det indirekta seendet*) vaikuttaa hänen näkemyksensä mukaan positiivisesti musiikin projisoimiseen yleisölle.

---

koko aistimisen kentän. Olennainen ero fokusoituun aistimisen tapaan on nähdäkseni juuri aistin kohdistumattomuus.

Klemola (2004) ajattelee, että kuuloaistimus on luonnostaan erittelemättömämpi kuin esimerkiksi näköaisti. Hänen mielestään kuuntelemisen tyyli on erilainen kuin näkemisen, eikä esimerkiksi musiikkia kuunnellessa voi erottaa musiikkia sijaitsevaksi kehon ulkopuolella, vaan se tulee osaksi itseä kuuntelukokemuksessa. (Mts. 166). Muusikkona, tottuneena eritellysti seuraamaan esimerkiksi monimutkaisessa polyfonisessa kudoksessa esiintyvää yksittäistä temaattista linjaa, olen Klemolan ajatuksesta jossain määrin eri mieltä. Kuuloaistin ei automaattisesti tarvitse toimia eriytymättömästi tai fokuoimattomasti. On myös niin, että hämärässä maastossa kuljettaessa kuuloaisti terästyy ja tarkentuu havaitsemaan pienimmänkin rasahduksen suuntaa.

Klemola (2004) toteaa osuvasti, että kehontietoisuuden huomioiminen, yhteys kontemplatiiviseen kehoon, syntyy kuuntelevan asenteen välityksellä (mts. 166). Kuulo- ja tuntoaisti ovat tiiviisti yhteen kietoutuneet juuri kehon kuuntelemisen ilmiössä. Kehon kuuntelemisen on nähdäkseni myös mahdollista tapahtua fokuoimalla huomio tiettyyn kehon kohtaan. Voin kuulostella, miltä kämmeneni tuntuvat samalla, kun kirjoitan näitä sanoja. Kristiinan keskeytyksettömän soittamisen vireessä kehon kuunteleminen on voittopuolisesti ja lähtökohtaisesti kuitenkin fokuoimatonta: keho on kokonaisuudessaan läsnä ja tuntuvilla. Tässä kuunteleminen ja kuuleminen tapahtuvat nähdäkseni haptisuuden periaatteella.

Näköaisti toimii haptisesti siten, että esimerkiksi taideteosta katsellessa teos tuntuu ohjaavan katsetta, jolloin katse ei ota teosta heti kokonaisena haltuun, vaan liikkuu sen pinnalla ikään kuin sitä kosketellen (Pitkänen-Walter 2006, 143–144). Katsominen hahmotuu liikekokemuksena, jolla on vahva yhteys kehon syvätuntoon. Kuva on materiaalisesti läsnä katsomiskokemuksessa (mts. 144). Musiikki useimmiten ohjaa voimakkaasti kuuntelemistapahtumaa: temaattiset kulut ja harmoniset prosessit esimerkiksi imevät kuuntelijaa puoleensa seuraamaan niitä. Kristiinan soittaessa hänen kuuntelemisensa, soiva äänimaailma, oli voimakkaassa yhteydessä kehon sisäisiin

tuntemuksiin ja kuuntelemisen fokusoiminen tai fokusoimattomuus heijastui kehon kokemisen tapaan muuttaen sitä vastaavaan suuntaan. Näen siis kuulemistapahtumassa haptisen ulottuvuuden. Haptisuus on moniaistista ja moniaistisuus puolestaan tuottaa subjektin prosessiin jatkuvan muutoksen tilan (mts. 146).

Fokusoimaton aistiminen tapahtuu osittain amodaalisesti: jos päästän näkökenttäni sumeaksi lopettamalla näköni fokusoimisen, myös kehossani tuntemukset tulevat kokonaisvaltaisemmiksi. Kristiinan haastatteluissa tästä ilmiöstä on esimerkkejä läpi aineiston (5.5.4). Fokusoimaton aistimisen tapa osoittautuu olennaiseksi Kristiinan vireessä soiton virtaavuuden ja suuntautuneisuuden tunteen säilymisen kannalta. Katseen kiinnittäminen yhteen koskettimeen aiheuttaa liikkeellisen kokemuksen pysähtymisen ja vaikeuttaa selvästi soittamista estämällä kehon liikkeen jatkumisen. (Ks. Klemola 2004, 165.) Sama tapahtuu, jos Kristiina tarkentaa kuulemisen tapaansa esimerkiksi fokusoiden yksittäisiin ääniin. Sen sijaan kuuloaistin tarkentaminen esimerkiksi kahvilan puheensorinassa jonkin yksittäisen puhujan repliikkiin saattaa aiheuttaa sen, että näköaisti lakkaa fokusoitumasta. Tästä päättelen, että eksteroseptisillä näkö- ja kuuloaistimuksilla on fokusoimisen tapaan liittyvä amodaalinen yhteys kehon syväntuntoon. Näkö- ja kuuloaisti eivät ole kuitenkaan keskenään vastavassa yhteydessä, kun on kyse fokusoimattomasta aistimisen tavasta.

Fokusoimaton aistiminen vaikuttaa tutkimusaineistoni valossa myös sisäisen puheen, verbaalisen ajattelemisen, määrään ja laatuun. Fokusoimaton aistimisen tapa loitonsi Kristiinan sisäistä puhetta, joka muuttui myös tyyliltään enemmän huomioivaksi kuin arvottavaksi. Arvottava sisäinen puhe pysäyttää suuntautuneisuuden, tuo soittajan nykyhetken ja suuntaa ajatuksen taaksepäin, jolloin soittaja alkaa reflektoida, mitä on jo soittanut. (5.5.6.) Tämä häiritsee soiton suuntautuneisuutta ja vireen jännitteessä pysymistä. Klemola (2003, 2004) kirjoittaa paljon ajatusten lopettamisen harjoittamisesta kontemplaatiiviseen tilaan pääsemiseksi. Ajatuksia ei mielestäni voi lopettaa, mutta niihin voi ottaa etäisyyttä, ”jättää ne silleen” (Heidegger 1991),

jolloin ajatuksia tulee ja menee mutta niihin ei tarvitse takertua. Silloin sisäinen puhe hiljenee ja mieli saa tilaa.

Fokusoimattomaan aistimisen tapaan liittyy filosofinen kysymys. Fenomenologiseen tutkimukseen liittyvässä ajattelussa epookin (*epoché*) sääntö kehottaa sulkeistamaan eli ohittamaan tai ylittämään niin hyvin kuin mahdollista omat ennakkokäsitykset tutkittavasta ilmiöstä. Toisin sanoen pyrkimys on pidättäytyä tutkittaviin ilmiöihin kohdistuvista odotuksista ja olettamuksista hetkeksi, jotta olisi mahdollista keskittää huomio kokemuksen välittömään ilmenemisen tapaan. Koskaan tämä ei ole täysin mahdollista, mutta pyrkimyksenä olennainen fenomenologisen tutkimuksen avulla tavoiteltavan kokemustiedon kannalta. (Spinelli 2005, 20.) Havaitsevan henkilön ennakko-oletukset ja hänen vallitseva mielialansa vaikuttavat siihen, mitä hän on taipuvainen huomaamaan, toisin sanoen mitä hän on taipuvainen nostamaan esiin aistittavan kentän muodostamasta, sumeamminkin havaitusta taustasta tarkan huomion kohteeksi. Jos fokusoimisesta luovutaan kokonaan, tulee nähdäkseni tämä havainnoimisen tapaa määrittävä, subjektiivinen ennakko-oletusolottuvuus sulkeistetuksi. Subjektiivinen, fokuksen valitsemiseen liittyvä toimiminen lakkaa, jolloin myös subjektiivisiltä osin fokusoimattoman aistimisen tavan kestäessä joksikin aikaa hämärtyy. Kokemisen tapa muuttuu, syntyy jonkinasteisesti poikkeava tietoisuuden tila. Klemola (2004) kirjoittaa, että kehoa kuunneltaessa representoiva ajattelu hiljenee: tässä huomiossa on niin ikään sisällä sulkeistamisessa keskeinen ajatus ennakko-oletusten ylittämisestä (mts. 167). Kehon kuuntelemisen modaliteetti vaikuttaa Kristinan vireessä olevan yhteydessä fokusoimattomaan aistimisen tapaan. (5.5.4.)

Kristiinalle oli keskeistä, että liikkeessä oleva sointi ympäröisi hänet joka puolelta. Tämä äänen sisään pääseminen kuvastaa soittamis-kokemuksessa ilmenevää erittäin varhaista, implisiittistä ja kehollista ulottuvuutta: varhaisen vuorovaikutuksen kokemuksessa lapsi on läheisensä ”äänen soinnukkaan vaipan ympäröimänä” (Siltala 2007).

Tämä äänen tilallisuuteen liittyvä piirre korostuu tutkimushaastattelujen edetessä.

### 3.7.2 Soittajan kontemplatiivinen keho

Vireessä on paljon yhteisiä piirteitä Klemolan (2003, 2004) hahmottelemien kontemplatiivisen kehon kokemuksen kanssa. Kontemplaatio assosioituu mielessäni kuitenkin passiivisempaan, pysähtyneempään tilaan, kuin Kristiinan haluttuun soittamiseen liittyvä vire on. Kontemplaatiossa ajan kokemusta kuvataan ikään kuin oltaisiin tässä ja nyt, kun taas vireessä ratkaiseva, kokemuksellista tilaa ylläpitävä ja kannatteleva tekijä on siihen liittyvä halun suuntautuneisuus ja virtaava liike. Vireen kokemus siis on voimakkaasti ajallisesti eteenpäin avautuva ja intentionaalinen.

Liikunnanfilosofi Tapio Koski toteaa, että, päinvastoin kuin itämaisista taitolajeista, länsimaisesta liikunnasta puuttuu filosofinen metodi, joka auttaisi harjoituksen avulla syventämään liikkujan kokemusta. Moniin aasialaisten taito- tai kamppailulajien harjoittamiseen liittyy Kosken mukaan vankka metodi ja käsitys harjoituksen vaikutuksesta koko ihmisyyteen. Harjoitukseen liittyy voimakas keskittyneisyys. Kehollisen taidon harjoittaminen on varsinkin itämaisissa perinteissä kontemplatiivisen kehon kehittämisen tie, keino saada mieli ja keho toimimaan kiinteästi yhdessä. Lisäksi Koski mainitsee liikunnan fyysisen raskauden, "[...] jolla tuntuisi olevan dekonstruoiva vaikutus ihmisen egoon [--]" ja joka voisi "[--] poistaa subjektin ja objektin välistä eroa". (Vainio 2001, 5.)

Soittaminen puolestaan, päinvastoin kuin Kosken kuvaama länsimäinen liikunta, on useasti hyvinkin keskittyneyttä, metodista ja strukturoitua harjoitusta, vaikka oppimisstrategiat voivat olla henkilökohtaisia ja toisistaan paljonkin poikkeavia. Vaikka harjoittelemisen ei välttämättä sisällä eksplisiittistä filosofista ulottuvuutta, harjoituksen tuloksena kuitenkin tuntuu olevan mahdollista saavuttaa Kosken mainitsema kehon ja mielen saumaton yhteistyö. Rajan häipyminen itsen ja instrumentin sekä itsen ja musiikin välistä, sulautumisen ajatus, tulee toistuvasti esille Kristiinan vireen kokemuksessa (5.5.3).

Myös hän hakee harjoittelulla tilaa, jossa keho salamannopeasti, viipymättä, jo ennen kuin tietoinen ajatus on ehtinyt herätä, soittaa niin kuin mieli haluaa, mielen intention mukaisesti. Tätä harjoittelua tehdään päivittäin paljon vuosikymmenten ajan. Harjoitus kohdistuu erittäin suurta tarkkuutta ja nopeutta vaativiin hienomotorisiin suorituksiin, joiden päämääränä on herkkävireisen, sisäisen ja suu- relta osalta ei-tietoisien kokemuksien saattaminen instrumentin väli- tyksellä mahdollisimman tarkasti artikuloituun, kuultavaan muotoon.

Näkemykseni on, että ainakin erityisen voimakkaasti tuntoaistin avulla orientoituvat soittajat ovat poikkeuksellisen alttiita kontemp- laatiolle ja että soittaminen toimintana saattaa olla yksi tehokas tapa kehittää kontemplatiivista kehoa. Päätelen, että monelle soittajalle kehon kuunteleminen on soittamisen auditiivisen luonteen takia verrattain luontaista ja helppoa. Yhteys syvätunnon ja kehon liikkeiden sisäiseen aistimiseen kehittyy välttämättä myös siksi, että esimerkiksi pianisti ei ehdi katseellaan kontrolloida käsiään klaviatuu- rilla, vaan hänen on pakko heittäytyä sisäisen, opitun syvätuntoon perustuvan klaviatuurin topografian tuntemuksen varaan esimerkiksi soittaessaan laajoja hyppyjä tai liikkuen klaviatuurin ääripäissä.

Taidon harjoittamisesta voi seurata inspiroitunut, innoittunut elä- mänasenne (Klemola 2004, 228–229). Yritys alistaa tai pakottaa keho palvelemaan pelkästään tietoisien mielen päämääriä, kehon implisiit- tisen tiedon – tiedostamattomien, persoonallisten kokemuksellisten tasojen – ylittämiseen tai ohittamiseen pyrkiminen, voi tulla esteeksi kehonkuulon ja sellaisen virtuoosisen soittotekniikan kehittymiselle, joka antaa mahdollisuuden rikkaalle ja herkkävireiselle tulkinnalle.

### 3.7.3 Miksi ei flow?

Kristiinan vire poikkeaa olennaiselta osin flow-kokemuksesta (Czikzentmihalyi 1999). Vireen ajallinen rakenne on erilainen verrat- tuna sekä flow-ilmiön että kontemplatiivisen tilan yhteyksissä eritel- tyihin ajan kokemuksiin. Flowssa ja kontemplatiivisessa tilassa sub- jekti kokee olevansa ajallisesti tässä ja nyt. Vire taas on voimakkaasti suuntautunutta: sen olemus on ajallisesti eteenpäin kurottuvaa.

Soivan sävellyksen vielä hahmottumisen prosessissa oleva kokonaisu-hahmo vetää imuna soittajaa puoleensa ja semioottisen energia työntää häntä prosessiin. Nyt-hetkeen tuleminen tarkoittaa silloin sitä, että vireen jännite on jostain syystä katkennut eli vireen ajallinen rakenne rikkoutunut. Ajatus olemisesta tässä ja nyt antaa harhaan-johtavan kuvan vireen ajallisesta muodosta.

Flow-ilmiössä on keskeistä, että toiminnalla on selkeä päämäärä tai tavoite. Jopa käveleminen tai hölkkä voi tuottaa Csikszentmihalyin (1999) mukaan flow-kokemuksen paremmin, jos niihin liittyy suunnitelmallisuutta ja tavoite. Toiminnasta pitäisi myös olla mahdollista saada koko ajan palautetta. Csikszentmihalyi mainitsee erikseen luovat toiminnot, joissa tavoite ei aina ole selkeä. Jotta flown tuottama ilo olisi silloin mahdollista saavuttaa, henkilön pitäisi tietää, onko hänen ”siirtonsa”, toimintansa oikean suuntaista vai ei. Täytyisi siis kuitenkin olla selvillä siitä, mitä aikoo tehdä, jolloin esimerkiksi taidemaalarin pitäisi olla varma, että jokainen siveltimen veto olisi oikeanlainen. (Mts. 54–55.) Toiminnan olisi oltava sopivasti haasteellista ja aina mahdollista suorittaa loppuun (mts. 49–53). Taiteellisen prosessin kyseessä ollen tämä ei mielestäni voi olla aina selvää. Vireen dynaamisessa systeemissä olennaista on kokonaisu-hahmon avoimuus: soittaja hahmottaa olevansa itseään suuremmissa ilmiössä sisällä, eikä hän ole täysin tietoinen lopullisesta soivasta hahmosta. Kokonaisu-hahmo antaa toiminnalle suunnan, mutta jokaisen askelen oikeellisuudesta ei voi olla aina varmuutta. Hahmo ei voi olla ennalta valmiiksi tiedetty ja asetettu eikä näin ollen aina sataprosenttisesti myöskään hallittu. Jotta vireelle otollinen tila soittamisen toiminnassa on mahdollista luoda, on voitava päästää irti selkeän tavoitteen vaatimuksesta. Tämän tutkimuksen ja mentaalivalmennuksesta saamiini kokemusten valossa toiminnan arvioiminen rikkoo vireen suuntautuneisuuden, koska reflektio suuntautuu ajallisesti taaksepäin.

Flow-ilmiön yhteydessä puhutaan paljon kontrollista, hallinnan tunteesta ja keskittymisestä (Csikszentmihalyi 1999, 113). Flow olisi

kykyä kontrolloida mielen tapahtumia (mts. 104–105) ja tietoisuutta (mts. 197). Keskittyminen ja tarkkaavaisuus ovat luovien prosessien yhteydessä mielestäni harhaanjohtavia sanoja. Luova toiminta tuntuu edellyttävän kykyä huomioida paljon toimintaan liittyviä osatekijöitä ja useita toteutumisen mahdollisuuksia, mikä ei nähdäkseni ole mahdollista, jos huomion piiristä suljetaan paljon tekijöitä ulkopuolelle suuntaamalla keskittyminen tai tarkkaavaisuus pienelle alueelle huomion kentässä (ks. 3.7.1). Kontrollin ajatus tuntuu olevan suorassa ristiriidassa vireen edellyttämään antautumiseen ja prosessin alaisen subjektin käsitteeseen (ks. 3.6). Flow esitetään tilana, jossa subjekti pääasiallisesti vahvistaa itseään hallinnan kokemuksen avulla. Kysymys näyttää Csikszentmihalyin kehittelemässä flown kehikossa olevan selkeiden päämäärien tavoittelemisesta ja sitä tietä tapahtuvasta kurinalaisesta itsensä kehittämisestä. Löyhän kuljeskelemisen periaate ei tunnu istuvan siihen.

### 3.8 Yhteenvetoa

Kirjoitan siis vireestä systeemissä sisällä pysymisen ilmiönä. Miltä tuntuu, kun on esteettisen kokemuksen prosessissa, ja miten siinä pysyy sisällä niin, että se ei hetkeksikään katkea? Mitä tämä edellyttää soittajan psyykeltä ja harjoittelun tavoilta? Tarkastelen toisaalta, miten systeemissä pysymisen taito ilmeni haastattelutilanteen systeemissä: mitä piti tehdä, jotta intersubjektiiviseen systeemiin päästiin sisälle ja siinä pysyttiin haastattelussa riittävästi. Esitän tutkimukseni lopuksi hypoteeseja siitä, miten tällaiseen olemisen tapaan soittamisen yhteydessä voi kasvaa opetustilanteen intersubjektiivisesti jaetussa tilassa ja mitä se edellyttää opettajalta tilan luojana ja prosessiin saattajana.

Tutkimukseni on soittamiseen liittyvien kehomielen kokemusten esiin nostamista ja tarkastelua. Ajattelen näiden soittamiseen liittyvien ilmiöiden, joita kognitiivisen muusikkoututkimuksen piirissä kutsutaan mentaalirepresentaatioiksi, olevan aistisia, amodaalisia ja liikeellisiä, useista mielikuvista, asenteista ja ajatuksista koostuvia konstellatioita. Niiden avulla muodostetaan tilannekohtaisesti tarkoituksen-

mukaisia toimintatapoja eli yhtäältä tapoja ajatella ja suhtautua soittamiseen ja toisaalta tapoja luoda kehomielen tila, jossa on mahdollista reagoida yllättäviin tilanteisiin tarkoituksenmukaisesti ja vauhdissa, ilman reflektion aiheuttamaa viivästymistä. Soittotavan muutokset eivät silloin häiritse motorista suoritusta eivätkä muisti-toimintoja. Tähän kehomielen vireeseen liittyy metamodaalinen ulottuvuus: kokeminen ei paikannu lähtökohtaisesti minkään aistin alueelle vaan kokemus voi representoitua minkä tahansa aistin välityksellä sen mukaan, minne huomio kohdistetaan. Kokemus sävellyksestä ikään kuin yhdessä hetkessä, yhtenäisenä ajattomana entiteettinä, voisikin olla meta- tai amodaalinen kokemus, joka ei ole vielä asettunut aikajanelle minkään aistin moodiin. Audiitiivinen kokeminen sitä vastoin on ajallisen luonteensa mukaisesti aina auki keriytyvää tapahtumista lineaarisella aikajanelle.

Korkeatasoinen taitaminen ei selity riittävästi proseduraalisen, motorisen automaation (ks. Ericsson 1997, 37; Lehmann 1997, 152) ja sävellyksen tietoisesta rakenteellisesta hallitsemisesta ajatuksen avulla. Näissä ilmiöissä yhtäältä soittaminen ja toisaalta musiikki nähdään subjektin kokemuksesta sekä soittamisen systeemistä irrallisina. Harjoittelun aikana tehtyjen toistojen määrä ei tyhjentävästi selitä taituruutta (Ericsson 1997, 26, 37). Erittäin taitavat soittajat näyttäsivät kykenevän rakentamaan toimivampia, myös tilannekohtaisesti mukautumiskykyisempiä, soittamiseen liittyviä mentaalirepresentatioita kuin toiset (Ericsson 1997, 39–40). Kuvaisin tätä siten, että soittajalle sopivan työskentelytavan, asenteen ja aistimisen tavan vallitessa hän voi toimia älykkäästi oman soittamisensa dynaamisessa systeemissä.

Soittamiseen liittyviä mielikuvakonstellatioita voidaan tutkia ja avata aistihaastattelun avulla. Aistisuus ei jää irralliseksi muusta ajattelusta, vaan aistimielikuva, kehon tila ja sanallistettu kielikuva ovat vuoro-vaikutuksessa keskenään. Muutos jollain näistä tasoista, mielikuvassa, kehon tilassa tai kokemuksen sanallisessa esityksessä, muuttaa kokemusta myös toisilla tasoilla (Mäkirintala 2008, 60–62). Mielikuva-

konstellatioita voidaan tutkia ja kehittää soittajakohtaisesti. Ne kehittyvät, kun niitä nostetaan tietoisuuteen puhumalla niistä: kokemuksen sanallistaminen muuttaa kokemista ja kokijaa. Uusi kokemus tulee syötetyksi takaisin soittamisen prosessiin. Mielikuvien sanallistaminen toimii mentaalisenä harjoitteluna.

Esa Saarisen näkemyksen mukaan virtuoosisoittaminen etsii systeemiä, jossa soittajasubjekti ja sävellys ruokkivat toisiaan kukoistuksen kierteessä. Sävellys kukoistaa, koska soittaja kukoistaa ja päinvastoin. Systeemeissä tällainen syy-seuraussuhde on aina molempiin suuntiin. Tällainen kukoistus edellyttää *systems on holding back'in* voittamista. (Saarinen 2009a.) Tämä tapahtuu tutkimuksessani selkeästi keskeytyksettömään soittamiseen liittyvän vireen avulla. Soittajasubjekti ei pitäydy varauksellisesti systeemin ulkopuolella ja yritä hallita sitä, vaan hyppää systeemiin sisälle. Tulen työni lopuksi suuntaamaan ajatukseni siihen, miten tämä on sekä esteettinen että eettinen valinta (6.4).



# 4

## **PIANISTIN AISTIKOKEMUKSEN TUTKIMINEN HAASTATTELEMALLA**

---



## 4 Pianistin aistikokemuksen tutkiminen haastattelemalla

### 4.1 Aistahaastattelusta

Tässä luvussa tarkastelen lähemmin tapaa, jolla keräsin tämän tutkimuksen aineiston. Kutsun soveltamaani haastattelumenetelmää aistihaastatteluksi. Keskeisinä reflektiopintoinani ovat Sternin (2004) ja hänen psykoanalyttistä vuorovaikutusta tutkivan ryhmänsä BCPS-ryhmän (2008) analyysit psykoanalyttisistä vuorovaikutustilanteista. Tarkastelen haastattelutilanteiden vuorovaikutusta Sternin tavoin eilineaarisenä dynaamisena systeeminä (Stern 2004, 180–181). Käytän aistahaastattelutilanteiden vuorovaikutuksen ja sen onnistumisten ehtojen kuvaamisessa Sternin käsitteitä intersubjektiivisesti jaettu tila (mts. 243), suuntautuva tämänhetkisyys (mts. 245), sumea intentionaalisuus (mts. 242) ja löyhä kuljeskeleminen (mts. 244–245). Näissä Sternin käsitteissä ajallisuus on erityisen keskeisessä asemassa. (3.2.)

Stern (2004) on tutkinut suuntautuvaa tämänhetkisyyttä ja siihen liittyviä affektiivisia tapahtumia haastattelemalla koehenkilöitä fokuksoiden näiden arkisiin kokemuksiin. Sternin (mts. 9) lähtökohta on, että haastattelutilanteissa syntyvällä sanallistetulla kokemuksella on referentti, eletty hetki, johon keskustelussa viitataan. Hänen mielestään on tärkeää etsiä mahdollisimman monia erilaisia tapoja tavoittaa ja tutkia näitä muutamien sekuntien mittaisia episodeja. Löysin Sternin tavan hahmottaa intensiivistä vuorovaikutusta ja intersubjektiivisesti jaettua tilaa vasta keväällä 2008 jo kerättyäni tutkimusaineistoni. Tapani toteuttaa aistahaastatteluja muistutti Sternin haastattelujen kysymyksenasetteluja. Myös Sternin (2004, 9–22) fokuksessa olivat haastateltavan ajattelemisen ja toimimisen tapa, aistimukset, tunteet sekä kehon asento ja sen muutokset. Hänkin lähestyi tilanteita visuaalisesti esittämällä kysymyksiä siitä, näkikö haastateltava itsensä eletyn hetken synnyttämässä mielikuvassa ikään kuin elokuvassa, ulkopuolisen silmin, omin silmin kokijan paikalta vai hahmottuiko kokemus mahdollisesti näiden tarkastelukul-

mien välillä liikkuvana. Jos katsomiskulma oli ulkopuolisen tarkkailijan, tilannetta katsottiin mielensisäisesti välillä kauempaa ja välillä taas lähelle zoomaten. Sternille oli olennaista esittää kysymyksiä kaikista mahdollisista hänen mieleensä tulevista asioista, jotta eletystä tämänhetkisyysistä (3.2.11) olisi saatu mahdollisimman täysi ja rikas kuva. Myös Stern piti olennaisena valita haastattelun kohteeksi tietyn ajallisen kokemuksellisen episodin, jonka rajoissa oli mahdollista tavoittaa kokemuksellisia sisältöjä, jotka tavanomaisessa tilanteessa olisivat jääneet muistamatta (Stern 2010, 130–131). Sternin lähtökohtana oli herättää kokemuksen vitaalimuoto, joka edelleen voi nostaa tietoisuuteen eletyn kokemuksen muita aspekteja. Vitaalimuodon tavoittaminen avaa siis tien kokemuksen muistamiseen. (Mts 128.)

Kristiina puhuu soittamisen kokemuksesta monien aistien kautta syntyvien mielikuvien (3.3.6) välityksellä. Aistimodaliteetista toiseen siirtyminen on jatkuvaa, ja usein kokemus ikään kuin tuntuu häilyvän vapaasti aistimodaliteettien välillä. Amodaalisuus (3.4.4) – aistien välisten rajojen läpäisevyys – sekä soittamisen kokemuksen nouseminen tietoiseksi uudenaikaisina aistimuksina vaikuttavat kokemisen tapaa hämmäntävästi ja haastavat soittajasubjektin prosessiin (3.6). Kokemuksista puhutaan liikkeellisiä ilmaisuja käyttämällä. Näin Kristiina sanoittaa kokemisensa liikkeellistä laatua, sen vitaalimuotoja. Havainnollistan esimerkkien avulla, miten semioottinen (3.2.4) sanojen äänneasujen melodisuuden kautta siirtää ajatuksen merkitystä ikään kuin paikasta toiseen (3.4.3; 4.3).

Osoitan, millä keinoin haastattelutilanteissa pyrittiin saavuttamaan, laajentamaan ja ylläpitämään intersubjektiivisesti jaettua tilaa (3.2; 4.3–4.5). Esimerkkien avulla tuon esiin, miten tarkentavat kysymykset toimivat haastattelutilanteiden suuntautuvaan tämänhetkisyteen, ajallisuuteen asettumisen avaimina (3.2.11–12; 4.4). Tämänhetkisyteen pääseminen nosti esiin mahdollisuuden muistaa fokuksen kohteena oleva aistikokemus elämällä se uudelleen haastattelutilanteen suuntautuvassa tämänhetkisydessä (3.2.12; 4.4). Näin

luotiin mahdollisuus aistihaastattelun intersubjektiiivisesti jaetun tilan avautumiselle. Suuntautuvassa tämänhetkisyudessa löyhästi kuljeskelemalla saatettiin seurata intentioiden ja sanallisen ilmaisun kiteytymisen prosessia (3.2.14;4.6). Staattisten, substantiivisten ilmaisujen purkaminen liikkeellisiksi, tekemisen kielelle, voimisti osaltaan suuntautuvan tämänhetkisyuden ja intersubjektiiivisesti jaetun tilan kokemusta (4.5).

Lisäksi tarkastelen, miten minun pidättäytymiseni Kristiinan puheen tulkittamisesta antoi aikaa ja tilaa, jonka varassa intersubjektiiivisuuteen saattoi nousta runsaasti kokemustietoa. Pitäytyminen Kristiinan tavassa sanallistaa omaa kokemustaan, toisin sanoen puhuminen siitä mahdollisimman paljon hänen omia ilmaisujaan käyttämällä, tuntui vahvistavan yhtäältä Kristiinan subjektiivisen kokemuksen intensiteettiä (3.2.13) ja kiteyttävän sen sanallista kuvaa sekä toisaalta lisäävän intersubjektiiivisen tilan jaettavuuden tunnetta. (4.6.)

Esitän myös, miten Kristiinan puhe hahmottui polyfonisena – vai pitäisikö sanoa polykronisena – päällekkäisillä ja keskenään limittyvillä ajallisilla tasoilla liikkuvana kokemusten kudoksena. Tätä soittokokemukseen sisältyvää kokemuksellista, laajakaistaista polyfoniaa olisi ollut mahdotonta tavoittaa sellaisella tutkimustavalla, jossa Kristiina olisi reflektoinut soittamiseen liittyviä ajatuksiaan sanallisesti eli lineaarisesti harjoittelun kuluessa (vrt. Miklaszewski 1989; Chaffin et al. 2002; Chaffin 2007a,b; 1.4.1). Haastattelufragmentteja on runsaasti. Halusin niiden tuovan esiin Kristiinan puheen olennaisen sisällön. Olen siis karsinut täytesanoja ja joitakin toistoja, silloin kun ne eivät ole olennaisia puhumisen tavan, esimerkiksi sen ilmaisua etsiskelevän luonteen, välittymisen kannalta. Tämä on ollut myös Kristiinan toive. Osoitan viittauksin, missä kohden kolmannessa luvussa olen avannut esiin tulevien ilmiöiden ja käsitteiden teoreettisia taustoja.

Kuten luvussa 2 toin esiin, tekemiäni haastatteluja voi luonnehtia avoimiksi teemahaastatteluiksi (Eskola & Suoranta 1998, 86). Koko aineiston läpikäyviä teemoja oli kolme. Esitin ensinnäkin kysymyksiä

edeltävän, viikon mittaisen harjoitteluperiodin yleisestä luonteesta. Kristiina kertoi, paljonko oli harjoitellut, millaiselta harjoittelemisen yleisesti ottaen oli tuntunut ja mitä tavoitteita hän oli itselleen asettanut, kuten esimerkiksi sävellyksen ulkoa soittaminen tai tempon lisääminen. Toisena teemana Kristiina valitsi yhden harjoituskerran, jota tarkastelimme yksityiskohtaisesti aistikokemisen tasolla. Useimmiten tämä oli haastattelua edeltävä, monesti haastattelupäivälle osunut harjoittelusessio. Kolmanneksi esitin Kristiinalle kysymyksiä siitä, miten hän haluaisi teoksen esittää. Tein tämän samalla tavalla kuin harjoitussession tarkastelemisen: etydin esittämistä koskevaa mielikuvaa hahmoteltiin aistikokemuksen tavoin: haastatteluissa pyrittiin selvittämään, miltä halutun kaltainen soittaminen kuulostaisi, tuntuisi ja näyttäisi sekä millaisia ajatuksia, tunteita ja tarpeita soittamiseen liittyisi. Kristiina kertoi halutusta esityksestä kokemuksesta, toisin sanoen siitä, mitä aistimuksellisia ulottuvuuksia soittamiseen liittyi. Hän puhui paljon myös siitä, millaisia ajatuksia soittamiseen liittyisi ja millaisen asenteen vallitessa kyseisellä, toivotulla tavalla soittaminen olisi mahdollista. Mukana oli myös kuvausta sävellyksen sisäisestä maailmasta, esimerkiksi siinä tapahtuvista jännitteiden ja energian tihentymisistä ja laukeamisista. Teemojen järjestys vaihteli haastattelusta toiseen, ja sinänsä väljien teemojen sisällä liikuttiin vapaasti keskustelussa heränneiden ajatusten ja assosiaatioiden mukaan. (2.4.1.) Neljäs aihe koski soivan musiikin hahmottumista tilassa liikkeinä ja suuntina: tunsiko Kristiina esimerkiksi musiikin liikkuvan suhteessa itseensä tai representoituvan muulla tavoin. Tämä aihe ei ollut kuitenkaan koko aineiston läpäisevä, varsinainen teema. (5.7.)

Jotta aistikokemukseen saisi elämyksellisen yhteyden, sitä kannattaa lähestyä tietyn konkreettisen tilanteen kautta (ks. Stern 2010, 130–131). Useimmiten esitin ensimmäisen kysymyksen soittotilanteesta syntyneistä visuaalisista aistimuksista. Olen huomannut, että mielikuva näköaistimuksesta on usein helpompi tavoittaa kuin esimerkiksi kinesteettinen mielikuva kehollisesta tuntemuksesta tai toimimisen tavasta. Näkömielikuva mielletään kehon ulkopuolella, loitommalla

sijaitsevaksi ja on siten ikään kuin ilmavammin saavutettavissa. Tuntomielikuva on hyvin konkreettinen: päällimmäisenä muistamisen tilanteessa on senhetkinen, aktuaalinen tunteminen niin voimakkaasti, että toisenlaisesta, toiseen tilanteeseen liittyvästä tuntemuksesta on kokemukseni mukaan vaikeaa saada kiinni. Kun mieleen ensin aukeaa muistetun tai kuvitellun tilanteen visuaalinen kuva, aukeaa usein myös kinesteettinen horisontti: tilanteen näkeminen mielikuvassa synnyttää liike- ja tuntoaistimuksen. Tätä amodaalista mielikuvaa (3.4.4) ja siihen liittyvää kehollisen eläytymisen käsitettä (3.2.9–3.2.10) kuvaan tutkimusaineiston valossa kohdassa 5.5.1.

## **4.2 Haastattelupuheen amodaalisuutta, semioottisen esiin nousemisen tapoja ja liikkeellisiä ilmaisuja**

Kristiina demonstroi haastattelupuheen aikana kehollaan runsaasti soittamiseen liittyviä liikkeitä sekä asentoja ja haki näin usein kuvauksen kohteena olevan kokemuksen tuntumisen tapaa. Hän myös osoitti kehon elein sointiin, ajatuksiin ja ajan kulkuun liittyviä suuntia ja muotoja. En kuitenkaan tulkitse tutkimustekstissäni Kristiinan haastattelutilanteissa käyttämää elekieltä. Ilmeet, eleet ja äänensävyt vaikuttivat kuitenkin siihen, että implisiittisen tiedon oli mahdollista tulla intersubjektiivisesti jaetuksi (3.3.1). Ne välittyivät minulle kehollisen eläytymiseni (3.2.10) välityksellä ja vaikuttivat olennaisella tavalla haastattelun etenemiseen, intentioiden etsimiseen ja uusien kysymyksenasetteluiden löytymiseen (3.2.14). Minun oli mahdollista Kristiinan olemuksesta aavistaa, mikä hänen kokemuksessaan oli tärkeää ja mihin suuntaan keskustelussa oltiin menossa. Saatoin implisiittisen kokemuksen (3.2.4) välittymisessä aistia, milloin puhuttiin keskeisistä kysymyksistä, päästiin asiaan ja lähestyttiin kohtaamisen hetkeä (3.2.11) eli uuden oivalluksen mahdollisuutta. Haastattelun tapa piti prosessuaalisuutta yllä, koska polttopisteessä oli aistimisen liikkeessä oleva tapahtuminen. Seurasin eleitä ja kehon tilaa: milloin Kristiina rentoutui ja milloin kokemus tuli puheeseen mukaan ja kokemuksen tuntuminen alkoi. Siirtymät menneistä aikamuodoista preesensiin olivat tästä keskeisiä kielellisiä merkkejä.

Vastaavasti saatoin videoita aineistoa analysoidessani eläytyä keholisesti Kristiinan kuvaukseen ja hahmottaa sitä oman moniaistisen kokemiseni välityksellä.

Ymmärrän soittamisen tässä tutkimuksessa siis amodaalisena (3.4.4) aistikokemuksena. Amodaalisuus ja soittamisen synnyttämiin aistimielikuviin suuntautuvan reflektion paikantuminen uusille, keskustelussa esiin nouseville aistialueille sekoittavat totuttua kokemisen tapaa. Seuraavassa katkelmassa aistiminen liukuu auditiivisesta modaliiteetista kinesteettiseen – kuuloaistimuksesta tuntoaistimukseen – kun Kristiina kertoo, miten kuuntelemisen tapa vaikuttaa herkistävästi hänen käsiinsä.

*Kristiina: [--] se käy niin, että jos mä pystyn muuttamaan sen kuuntelemistavan mun mielestä oikeammanlaiseksi siinä läpisoittaessani, niin silloin mun kädet herkistyy ihan älyttömästi.*

*Kata: Jos sun pitäisi opettaa mulle sun kannaltasi oikeanlainen kuunteleminen, niin kerro, mitä mun pitää tehdä. (3:3) (TH 3: 7,16)<sup>35</sup>*

Semioottinen (3.2.4) on aina läsnä kielellisessä ilmaisussa. Semioottinen tulee esiin edeltävässä katkelmassa liikkeellisyyttä, tässä kokemisen tavan asteittaista muutosta ilmaisevana puheena: kuuntelemisen tapa muutetaan ja kädet herkistyvät. Pyydän Kristiinaa opettamaan minulle omaa kuuntelemisen tapaansa. Teen näin siksi, että kokemukseni taiteilijoiden aistihaastatteluista ovat tuoneet esiin, miten toimimisen tavasta on mahdollista saada erityisen yksityiskohtaisesti kiinni, kun ajattelee opettavansa sitä toiselle. Psykoterapeutti Ernesto Spinelli (2005) kuvaa vastaavanlaista, kuvailevaksi nimittämänsä kysymyksenasettelua (*descriptive questioning*) eksistentiaalisen psykoterapian käytäntönä. Toiminnan kuvaus on toimimi-

---

<sup>35</sup> Ensimmäisissä suluissa oleva numerointi 3:3 viittaa DVD aineistoon. Kyseessä on kolmannen haastattelun esimerkki numero kolme. Jälkimmäisissä suluissa on litteraatioon viittaava numerointi, tässä kolmas tutkimushaastattelu. Luku 7,16 esittää kyseisen kohdan haastattelun alusta lukien minuutteina ja sekunteina.

sen prosessin selostamista ikään kuin se tapahtuisi kertomisen tilanteessa. Sen sijaan, että kerrottaisiin hypoteesi siitä, mitä tehtiin, kuvataan, miten tekeminen tarkalleen tapahtui. (Mts. 153.) Haastattelutilanteessa pyrin kuvailevan kysymykseni avulla pääsemään tilaan, jossa kehollisen eläytymiseni välityksellä voisin tavoittaa Kristiinan kuulemisen tapaa. Kristiinan puhe kommunikoi voimakkaasti ja synnyttää minun, kuulijan, käsissä omalle kokemisen tavalleni tyyppillisiä aistimuksia.

Joskus Kristiinan puhe ikään kuin hypähtää aistimodaliteetista toiseen. Seuraavassa katkelmassa kysymykseni näköaistimuksesta saa suoraan tuntoaistimukseen liittyvän vastauksen.

*Kata: Jos sä näkisit jonkun soittavan tällä tavalla, niin mikä siinä pistäisi silmään?*

*Kristiina: Siitä varmaan tulisi tosi hyvä olo. [--] Niin sii ... se vaan ... sitten kun siitä häipyy kaikki semmoset ihmisen vastukset, niin sitten se voi vaan olla. (5:5) (TH 5; 32,02)*

Kosketuspinta elämykseen ja kehoon on itsestään selvä ja voimakas. Kysymyksessä tuntuu olevan kehon arkaisten, liukuvien ja sulautuvien, kokemisen tapojen lähestyminen ja sillä tavoin teettisen funktion (3.6.1) haastetuksi tuleminen. Puhe tuo mukaan myös asennoitumiseen liittyvän ulottuvuuden: Kristiina voi vaan olla, sen sijaan että ponnistelisi vastusten kanssa.

Seuraavassa esimerkissä sointi kokonaisuudessaan liukuu näkö- ja tuntoaistimuksiksi. Ääni on visuaalisessa ulottuvuudessa valoisa ja siinä on väriä. Samalla se on tuntemuksena kihelmöivä ja kevyt tai tahmainen ja raskas.

*Kristiina: Siitä äänestä hän sen kuulee. Että siinä on paljon siis semmosta kihelmöintiä ja valoa ja keveyttä siinä äänessä. Niin silloin se on hirveän värikäs. Että sehän, hirveän usein semmonen tahmainen ääni, niin ... tai liian raskas ääni, niin ei siinä ole väriä. (5:4) (TH 5; 29,28)*

Kristiina kertoo, millaiselta soittamiseen liittyvä aktiivisuus tuntuu.

*Kristiina: No jotenkin mä ajattelen sen aktiviteetin kyllä itse asiassa selässä ja sitten selkärangan juur ... lantio on se semmonen ... mutta voi olla että se ... niin, joo, se ajatuksen aktiivisuus, niin sen mä tunnen kyllä aivoissa, [--] että jos se on ... jos on hitailla Hämeen kierroksilla, niin silloin se ei onnistu, että se vaatii terästäytymistä. Mutta se on jännä ristiriita, koska siinä täytyy olla nopea reagoimaan ja korkea energiataso mutta jollain tavalla kylmän rauhallinen. (4:7) (TH 4; 26,46)*

Haastattelutilanteissa Kristiinan puhe on voittopuolisesti liikkeellistä, koska kokemisen tapakin on liikkeellinen (3.4.6). Kristiina ajattelee ja tuntee aktiivisuuden, terästäytymisen sekä nopean reagoimisen vaatimuksen. Hän kuvaa soittamista lähinnä liikkeenä ja prosessina. Myös ajattelemisen aktiivisuus on tunnettavissa (3.4.5). Kuvauksen kohteena on esteettinen kokeminen (3.5.2) eikä soiva lopputulos esteettisenä objektina (3.5.1).

### 4.3 Semioottisia siirtymiä kielessä

Seuraavissa keskustelukatkelmissa semioottisen vaikutus on erityisellä tavalla tuntuva. Liukuminen sanojen samankaltaisten äänneasujen, kielen melodisen prosodian lävitse merkityksestä toiseen näkyy, tuntuu ja kuuluu konkreettisesti. Ensimmäisessä, viidennestä haastattelusta peräisin olevassa keskustelussa pohditaan mielikuvaa halutusta esityksestä.

*Kata: Jos sä ajattelet tämänhetkisen kokemuksen perusteella optimaalista esitystä ja kuulet kun se lähtee menemään, niin mistä sä tiedät, että tämä on ihanaa?*

*Kristiina: Siitä äänestähän sen kuulee. Että siinä on paljon siis semmosta kihelmöintiä ja valoa ja keveyttä. Niin silloin se on hirveän värikä<sup>36</sup>. Että sehän, hirveän usein semmonen tahmainen ääni, niin ... tai liian raskas ääni, niin ei siinä ole väriä. Ja tuossa varsinkin se on jotenkin semmoinen ... koska*

---

<sup>36</sup> Äänneasuiltaan samankaltaiset sanat on tässä alaluvussa alleviivattu.

*sitä ääntä on paljon, ja se tulee helposti, niin siinä täytyisi olla sitä väriä ja värinä, että se toimii.*

*Kata: Onko väri ja värinä jotenkin yhteydessä toisiinsa?*

*Kristiina: No sillä tavalla, että jos on paljon väriä, siinä on paljon semmosta resonanssia, semmosta kevyttä resonanssia, ja ne niin kuin, yleensä on niin, että jos ei ole väriä ja on ... tukkoinen ääni, niin ei ole myöskään resonanssia. Semmosta ... (5:4) (TH 5; 29,28)*

Värinä muistuttaa äänneasultaan väriä, ja näin kaksi lähtökohtaisesti merkityksiltään erilaista ja eri aistialueisiin liittyvää asiaa linkittyy toisiinsa. Hämmästyin haastattelutilanteessa, halusin tarkentaa ja kysyin, liittyivätkö väri ja värinä toisiinsa. Värinä tulee vastauksessa rinnastetuksi resonanssiin, jolloin sanan merkitys ikään kuin siirtyi lisää. Koko esimerkissä korostuu ä-äänne ja tämä värittää voimakkaasti puheen sointia<sup>37</sup>.

Värinä on aikaisemmin Kristiinan puheessa esiintynyt muodossa väreily ja tarkoittanut fyysistä, sointiin ja soittamiseen liittyvää tunteesta sekä pianoteknistä soittotapaa, käden väreilyä.

*Kristiina: Sitä mä mietin, että se, kun siinä, kun siihen liittyy se semmonen mun mielestäni väreily, että miten se näkyy. Kun se liikehän ei voi olla kauhean iso sen takia, että se on semmonen niin kuin, niin kuin väreilevä. (3:17) (TH 3. 47,50)*

Seuraavassa jaksossa puhutaan kyseisenä haastattelupäivänä aikaisemmin tapahtuneesta harjoittelemisesta.

*Kata: Jos sä tunnustelet semmoista jäntevää kämmentä, niin minkä kokoiselta se tuntuu?*

*Kristiina: Se tuntuu kauhean kokonaiselta. Että ... mä jotenkin aika usein yllätyn, jos mä katson mun soittoa, että mun käteni onkin niin pieni kuin se on. Et se ei tunnu niin pieneltä silloin,*

---

<sup>37</sup> Olen kiitollinen Kari Kurkelalle, joka kiinnitti huomioni tähän seikkaan.

*kun soittaa. Tuossakin on aika isoja sointuja, niin ... ( 6:4) (TH 6: 54,12)*

Kokoon liittyvä sana kokoinen siirtää merkityksen edelleen kokemukseen kokonaisuudesta. Kristiina jatkaa kommentoimalla kätensä pientä kokoa, jolloin merkitys palaa lähtökohtaan. Lauseen jääminen kesken, avoimeksi, antaa tilaa semioottiselle häilyvälle merkityksellisyydelle: ajatusta ei viedä loppuun, eikä sen merkitystä myöskään suljeta eli lyödä lukkoon.

Toinen vastaava kokoon ja kokonaisuuteen liittyvien ajatusten liukuminen toisiinsa tapahtuu seuraavassa, neljännessä haastattelusta peräisin olevassa katkelmassa.

*Kata: Jos tunnustelet sisäkautta, niin kuinka laajalta sun keho tuntuu?*

*Kristiina: ... En mä tiedä, mutta kauhean kokonaiselta se tuntuu. Tavallaan raajattomalta. Siis ei rajattomalta, vaan ... ei ole sellainen olo, että on kauheasti ... että olisi erillisiä ulokkeita, vaan on semmonen olo, että se on kokonainen. Mutta se ei nyt tietysti ole mahdollinen, kun sitten on kädet ja jalat, mutta, mutta se tuntuu semmoselta ... niin, se sulautuva olohan on yleensä silloin, kun on hyvä olo. Niin on päässä rauhallinen olo. (4:10) (TH 4; 42,47)*

Tässä sana laaja vie ajatukset kokoon ja siitä liukumalla kokonaisuuteen. Kokonaisuus kuljettaa ajatuksen raajattomuuden käsitteeseen, jota Kristiina haluaa tarkentaa rinnastamalla sen rajattomuuteen ja pyrkii täsmentämään minulle, että kysymys ei kuitenkaan siis ole rajattomuudesta. Kokonaisesta ja raajattomasta Kristiinan mieleen tulee sulautuva olo, hyvän olon tila, jossa keho ei juuri tunnu. Sanoittamisen prosessi vie tuntumisen ajatuksen kehon tunnustelemisen kautta ehkä myös osin emotionaaliseen elämän tunteeseen. Viimeisen lauseen loppu keriyyty takaisin kokonaisuuden sulautuvaan tilaan.

*Kristiina: Ja silloin keho ei tunnu kauheasti miltään. Ja jos sä rupeat tunnustelemaan, niin sitten se tuntuu ehkä, se tuntuu semmoinen elämän tunne kehossa, mutta että ... silloin ei tunnu erikseen. (4:10)(TH 4; 42,47)*

Parin minuutin kuluttua keskustelu on kulkeutunut käsittelemään sisäistä puhetta eli sanallista ajattelua (3.7.1) ja jatkuu seuraavasti:

*Kata: Missä se sisäinen puhe kuuluu silloin, kun se ei ole niin aktiivinen? Onko se pään alueella, takana tai muualla, alempana, ylempänä?*

*Kristiina: Mä en kyllä osaa vastata, mä sanoisin niin kuin ... että pään alueella, mutta ... silloin, kun se ei ole aktiivinen, se menee enemmän kehoon varmaan, että se ... se ei ole niin sellainen ... päältä päsmäävä.*

*Kata: Minkä tyyppisiä ne ajatukset silloin on, kun se ei päsmää päälle?*

*Kristiina: En mä tiedä, siinä on myös ... silloin siinä on semmonen, tuota, semmonen, että minkähänlainen tänään ... tavallaan se ajatus myös, että niin kuin ... ai, tuo kuulosti tuolta, no soitanpa noin. Siis se on tavallaan havahtuvainen siinä hetkessä, mutta se ei ... se ei soita jotain tiettyä tapaa soittaa, vaan silloin se on aika paljon semmonen ... reagoi siihen ... sitten voi just käydä niin, no odotanpa tuota vähän, olipa hassu, no mennäänpä eteenpäin. Sitten semmonen, että tulee sellaisia spontaaneja ajatuksia, että tekee jotain ihan eri tavalla kuin on harjoitellut tai suunnitellut. Se antaa sille niin kuin mahdollisuuden. (4:11) (TH 4: 45,32)*

Pään alueen ajattelu johtaa kielikuvaan päältä päsmäävä, jolla Kristiina viittaa voimakkaaseen tahtomiseen liittyviin, soittamista dominoiviin ajattelun tapoihin. Jatko on mielestäni elävä kuvaus dynaamisessa systeemissä kuljeskelevasta, avoimen tarkkaavaisuuden tilassa olevasta pianistista. Teettinen (3.6.1) sallii sopivasti semioottisen merkityksen pääsyn symboliseen järjestykseen, jota se ei kuitenkaan riko. Kristiinan on mahdollista olla vastaanottavaisen

asenteen vallassa, nojautua liikkeelliseen hahmottamiseen (3.4.6) ja löytää tuore reagoimisen tapa sille, miten edellä tuli juuri soitetuksi. Voi olla läsnä ja herkkä havahtumaan, vanhan soittamisen mallin toistamisen sijasta (3.4.7). Lopputulos voi olla osin ennalta arvaamaton. Kristiinalla tämä edellyttää aktiivista dynaamiseen prosessiin suostumista ja itsensä altistamista prosessin vaikutuksille (3.5.2). Kristiinan ilmaisu *mahdollisuuden antaminen* assosioituu mielessäni liiasta kontrollista irti päästämiseen, jolloin tehdään tilaa spontaaneille ajatuksille (5.4.10).

#### 4.4 Tie läsnäolevaksi tarkentavien kysymysten avulla

Menneen aistikokemuksen uudelleen eläminen edellytti haastattelu-tilanteen suuntautuvaan tämänhetkisyteen pääsemistä ja siinä pysymistä (3.2.12). Siksi yleisluontoinen kertomus siitä, mitä soittaessa pitäisi tehdä tai mitä Kristiina katsoi yleensä tekevänsä, ei voinut olla kokemuksen kartoittamisen lähtökohta. Myöskään katsaus siihen, mitä suurella osalla soittajista on tapana tehdä, ei auta pääsemään läsnäolon tilaan. Kokemuksen rikastaminen on vasta-kohtaista yleistämiselle: kokemuksen kuvan laajeneminen edellyttää pysyttäytymistä tämänhetkisyyden kokemuksellisuudessa (Stern 2004, 208). Seuraavassa sitaatissa presidentti Ulysses S. Grant ilmaisee osuvasti, mistä olemisen kokemuksellisuudessa ja sitä kuvaavan kielen liikkeellisyydessä on kysymys:

*Oikeastaan ajattelen olevani persoonapronominin sijasta verbi. Verbi ilmaisee olemista, tekemistä ja kärsimistä. Merkitsen kaikkia näitä.*<sup>38</sup> (Grant; ks. Spinelli 2005, 75.)

Keskeistä suuntautuvassa tämänhetkisyydessä on sen potentiaalisuus ja dynaamisuus: siinä aukenevien mahdollisuuksien tunne (Stern 2004, 217). Seuraavassa esimerkissä liikutaan ensin usein tapahtuvien

---

<sup>38</sup> *The fact is that I think I am a verb instead of a personal pronoun. A verb is anything that signifies to be; to do; to suffer. I signify all three.*

sekä toivottavien toimintatapojen tasolta eli ajasta irrallaan olemisesta tiettyyn menneeseen hetkeen, jossa Kristiina soittaessaan mietti soittamistaan.

*Kristiina: Mutta toisaalta siinä on just se ristiriita, että täytyy kestää sitä keskeneräisyyttä aina kun sen soittaa läpi, mutta sitten täytyy olla joku, johon pyrkiä koko ajan. Se on joskus semmonen, ettei tiedä, mikä se on se ratkaiseva avain, että ... mietin sitä tänään tuossa soittaessani, että se on tavallaan niin kuin se, että joissakin ... että kun mä ... haluaisin soittaa nopeammin. (3:5) (TH 3; 10,12)*

Kristiina käväisee ohimennen selkeästi menneessä, eletyssä hetkessä, miettimisen tilassa, josta hän heti siirtyy takaisin ajallisesti irralliseen ulottuvuuteen, ristiriidan ja pyrkimisen yleisempään pohtimiseen. Jatkossa hän miettii suhdettaan tempoon ja artikulaatioon sekä jokaisen äänen merkitykseen tempon sisällä. Tämä pohdinta elää ajattomassa ajassa. Kristiinan mieltä askarruttaa, mikä saa yleensä lopulta soiton tuntumaan ja kuulostamaan nopealta. Pohdinta ei ole yhteen aistikokemukseen tai elettyyn hetkeen fokusoitua. Puhe preesensissä sitoo kokemusta ajallisuuteen kuitenkin siten, että se tuntuu kommunikoituvan minulle jossain määrin myös kehollisesti.

*Kristiina: Mutta se ei ole se tempojuttu, vaan se on ihan toinen juttu, se on itse asiassa luultavasti artikulaatiojuttu. Että siis mä ohitan joitakin asioita, jolloin mä haluaisin soi ... niin kuin sen nopeamman tunteen. Ja se vauhti [--] ... se vauhti ei tuo sitä vastausta, ellei ne kaikki pienet asiat siellä välillä saa tarpeeksi merkitystä. Koska sitten, jos ne kuulee ja kaikki saa merkityksen, niin ei sillä tempolla ole niin paljon väliä. [--] Että tuo on se sisäinen kuulo tai joku, mikä se nyt onkin. Että sen huomaa siitä, että jos et ole läsnä joka äänellä, niin sitten sulle tulee semmonen olo, että tämä on hidas. Ja sitten kun olet läsnä joka äänellä, niin ... niin tuota niin ... ei, mitä mä nyt yritän selittää. Sitä, että kun Krystian Zimerman soittaa hitaammassa tempossa Chopinin konserttoa, niin se kuulostaa briliantimmalta kuin joku, joka vetää ihan h ... n nopeasti. Vaan sen takia, kun*

*sillä on joku [--] näkemys siitä, ja sitten toisaalta joka ikinen ääni on tärkeä. (3:6) (TH 3; 10,12)*

Seuraavan kysymyksen avulla yritän tarkentaa Kristiinan kokemusta menneessä ajassa ja tuoda sen tekemisen tasolle, toiminnaksi.

*Kata: Mitä sä täsmälleen teit, kun olit soittamassa ja huomasit, että et kuunnellut sun mielestä hyvällä tavalla? Miten sait itsesi kuulemaan sillä tavalla?*

Kun ajallisuus oli menneessä aikamuodossa saavutettu ja ikään kuin naulittu kiinni kuulemisen hetkeen, kokemus oli mahdollista elää myös uudelleen haastattelutilanteessa, jolloin kertomisen aikamuoto vaihtui presenssiin. Kristiina puhuu seuraavaksi, miten sointiin muodostuu tila ja keho muuttuu kevyeksi. Kokemus alkaa kommunikoitua myös minulle aiempaa konkreettisemmin kehollisena. Jollakin tavalla avoimeksi jääneeseen, ensimmäisen repliikin ilmaisemaan ristiriitaan keskeneräisyyden ja tavoitteellisuuden välillä sekä nopeampaan soittamiseen liittyvään kysymykseen löytyy ratkaisu. Episodi johtaa päätökseen.

*Kristiina: No mä tajusin, että ... mä [--] jotenkin sitä pys ... sitä rupesi kuulemaan [--] jotenkin vaan eri tavalla sitä tilaa soinnista, ja sitten semmosta niin kuin ... heti, kun se tila sinne sointiin muodostuu, niin jollain tavalla keho muuttuu kevyemmäksi, ja vaikuttaa heti fyysisesti, ja sitten ... siihen tulee enemmän väriä. Ehkä se on se, en tiedä, mikä siinä on ensin. Se kuulemisen vaatimus, varmaan. (3:7) (TH 3: 12,55)*

Tarkentavat kysymykset olivat tarpeen siksi, että yleiseltä tasolta päästiin kertomaan siitä, mitä oikeasti tässä ja nyt elettiin uudelleen. Ajattomuudesta kytkeydyttiin siis ajallisuuteen. Aistimiseen keskittyminen voimistaa ajallisuudessa pysymistä. Mennyt tulee nykyhetkeen, kun sitä tarkastellaan kokemuksena, läheltä ja koko aisti-voimalla. Aistimuksesta puhuminen aktivoi aistimuksen puhujan kehossa: nykyhetken kokemus laajenee menneisyyteen (Solms & Turnbull 2006 [2002], 160–167), ja toisaalta samanaikaisesti mennyt aistikokemus kurottautuu nykyisyyteen (Stern 2004, 218). (3.2.12.)

Tarkensin kysymyksiäni niin kauan, että Kristiina alkoi puhua tekemisestään tässä ja nyt: preesensissä ja kokemisen tasolla. Tarkka kuvaus syntyi siitä, että kysymyksiä tarkennettiin, kunnes kokemus alkoi elää Kristiinan kehossa. Tämän tunnistin siitä, että kokemisesta puhuttiin liikkeellisenä ja preesensissä. Soittaminen tapahtuu Kristiinalle nyt, ja se tuntuu hänestä tietynlaiselta: sointiin muodostuu tila ja samalla Kristiinan keho muuttuu kevyemmäksi. Kristiinan puhe myös herätti minussa kehollisen vasteen, oman kokemukseni soinnin tilasta ja kevenemisen tunteesta. Tarkentavat kysymykset olivat aina avoimia: mitä täsmälleen teit ja miten sait itsesi kuulemaan.

Suuntautuvassa tämänhetkisyydessä Kristiinalle hahmottui usea rinnakkainen kokemisen aika. Ensin oli mennyt miettimisen aika, joka oli oma, aktuaalisesta kokemisesta hieman irrallaan oleva yleisemmän ajattelemisen taso. Se johti puheeseen, joka koski Kristiinalle soittamisessa yleisesti merkityksellisiä asioita. Ne taas johtivat tietynlaiseen ajatuksen kiteytymiseen: jokainen ääni on tärkeä tempollisen liikkuvuuden hahmottamisessa. Kokemus tarkentui ensin menneeseen elettyyn hetkeen, ja se tuotiin uudelleen elettaväksi tämänhetkisyyteen. Näiden lisäksi oli minun, kuulijan, kehossa heräävän kokemuksen ajallinen läsnäolo sekä Kristiinan etenevä sanallistamisen ajallinen virta, jonka implisiittisesti pystyin aistimaan ja jakamaan (3.3.4). Erityisesti hetki, jolloin Kristiina hukkasi punaisen langan ja kysyi, mitä oli yrittämässä selittää, tuntui jonkinlaisena yllättävänä, mahdollisesti semioottisen tuottamana tyhjiönä kerronnallisessa jatkumossa.

Kokemuksen reflektiiviseksi ja sanalliseksi saattamisen vaiheet voi nähdä siten, että uutta implisiittistä tietoa nousee intersubjektivisesti jaettuun tilaan, jossa se voi edelleen tulla tietoisemmaksi ja hahmottua symbolisesti: ensin mielikuvina ja lopulta ehkä saada sanallisen muodon.

#### 4.5 Staattisten ilmaisujuen purkaminen liikkeellisyyteen

*Kristiina: [--] se käy niin, että jos mä pystyn muuttamaan sen kuuntelemistavan mun mielestä oikeammanlaiseksi siinä läpi-soittaessani, niin silloin mun kädet herkistyy ihan älyttömästi.*

*Kata: Jos sun pitäisi opettaa mulle sun kannaltasi oikeanlainen kuunteleminen, niin kerro, mitä mun pitää tehdä. (3:3) (TH 3: 7,16)*

Tässä jo aiemmin esillä olleessa esimerkissä on kysymys Kristiinan kannalta oikeanlaisesta kuuntelemisesta. Ilmaus on henkilökohtainen eikä aukea minulle, joten tarkennan sellaisella kysymyksellä, joka johtaa ajatukset toimintaan: mitä minun pitää tehdä. Aistikokemus eletään uudelleen, kun se on saatu haastattelutilanteen tämänhetkisyteen (3.2.12). Näin voin saada kuvan siitä, mitä Kristiina tavoittelee. Vastaus avaa minulle mahdollisuuden tavoittaa jonkinasteisesti oman kehollisen kokemiseni välityksellä, mitä Kristiina tarkoittaa.

Kristiinan vastaus on hyvin valaiseva ja tarkka sekä toiminnan että asennoitumisen kuvaus:

*Kristiina: ... Joo, se ... ääh ... se on hirveän luottavainen kuuleminen, että sä kuulet eteenpäin, mutta et ole edessä. Ja sitten et varsinkaan seuraa takanapäin, mitä se oli, vaan että sä olet ikään kuin soittamassa ja sitten menossa johonkin, ja sulla on koko ajan suunta. Se on jollain tavalla semmonen ... en mä ... sitä on ihan älyttömän vaikea ku ... jos mä tuon tietäisin, niin olisin varmaan tosi nero ...*

*Kata: No siksi mä kysynkin...*

*Kristiina: ... neropatti niin kuin omassani, mutta että ... [--] se moka mikä tapahtuu helposti, jos ei ole soittanut jotain tosi paljon jo, niin on se just, että sä ikään kuin katsot taaksepäin. Tai huolehdi tulevasta. Että se ... siihen kuuluon liittyy se sama, että sä olet just tässä hetkessä menossa just tätä esitystä ja just tätä soittamista. Mutta että sulla on se ... [--] että se kuunteleminen on samanlaista semmosta innoittunutta ja*

*virittäytynyttä. Että se ei ole jotain sellaista että sä oletat ja sitten muistat että tuolla on dis ja tuolla on h ja sitten tässä tulee tämä käänös, vaan jollain tavalla pyrit kuulemaan sen niin kuin uutena. (3:3) (TH 3; 7,16)*

Sen sijaan, että toimintaa kuvataan jonkinlaiseksi, kuten edellisessä esimerkissä Kristiina nimittää kuuntelemista oikeammanlaiseksi, tämä ominaisuus puretaan toiminnaksi, tekemisen tasolle. Sana oikeammanlainen on minulle abstraktio ja voin sijoittaa siihen lähes minkä tahansa merkityksen. Se, että kuuleminen nimetään jonkinlaiseksi, oikeammanlaiseksi, lukitsee sen liikkumattomuuteen: se on lakannut tapahtumasta. Sitä ei voi kokea muuten kuin purkamalla se ensin tekemiseksi. Tätä tavoittelin, kun pyysin Kristiinaa kertomaan minulle, mitä minun pitäisi tehdä, jotta hänen kannaltaan oikeammanlainen kuunteleminen minulta onnistuisi. Oikeammanlainen kuuleminen lakkasi olemasta abstrakti käsite. Siitä tuli käytännön toiminnan kuvaus. Adjektiivit ja substantiivit purettiin auki verbeillä, sananmukaisesti verbalisoitiin. Arvottamisen kielestä siirryttiin toimimisen kuvaamisen kieleen ja konteksti muuttui: intersubjektiivisesti jaettu kokeminen tuli mahdolliseksi. (3.2.11.)

#### **4.6 Intersubjektiivisesti jaetun tilan laajentaminen**

Jotta kokemuksen kuva saattoi rikastua haastattelukerrasta toiseen, aistihaastatteluissa oli tärkeitä mahdollisimman runsaiden aistikokemusten synnyttämien mielikuvien tavoittaminen (3.2.14). Keskeiset työkalut tässä olivat jossain tietyssä tilanteessa tapahtuneeksi oletettuun aistikokemukseen fokusoiminen sekä tietoinen kokemuksen analysoimisesta ja yleistämisestä pidättäytyminen. Kokemustiedon kartuttaminen oli haastatteluvaiheessa olennaisempaa kuin kokemuksellisten merkitysten analysoiminen tai tulkitseminen. Aistikokemukseen pääseminen tapahtui yleensä tarkentavien kysymysten avulla.

Vasta Sternin analyysiin tutustuessani minulle selvisi, minkä vuoksi toimintaperiaatteeni oli ollut osuva. Intersubjektiivisuus on luonteeltaan ajallista: se voi toteutua vain suuntautuvassa tämänhetki-

syydessä, jossa aistimuksen uudelleen eläminen tuo kokijan ajallisuuteen. Se toimii ikään kuin yleisen puheen ohittajana tai sulkeis-tajana. Kristiinan kanssa intersubjektiiivisesti jaettuun tilaan pääseminen edellytti, että itse pysyin kokijana intersubjektiiivisesti jaetussa tilassa, keskityin kehoni välittämiin aistimuksiin sekä seikkoihin, jotka kiinnostivat minua Kristiinan kokemuksessa. Analysoiminen ja yleistäminen, kuten jatkossakin tarkennan, nostavat kokemuksen pois ajallisuudesta yleisemmälle tasolle, jossa elämyksellinen tarkasteleminen ei enää voi tapahtua.

Intersubjektiiivisesti jaettua tilaa vahvasti osaltaan, että haastatteluja oli useita ja niistä muodostui oma prosessinsa harjoitteluprosessin rinnalle (ks. myös Stern 2004, 226). Minun ja Kristiinan välille avautuvaan intersubjektiiivisesti jaettuun tilaan vaikutti myös olennaisella tavalla, että olen pianisti ja saatoimme jakaa pianisteille yhteisen tavan puhua. Oma kokemukseni pianistina teki mahdolliseksi Kristiinan haastattelupuheen vastaanottamisen kehollisen eläytymisen välityksellä (ks. Hari & Kujala 2009, 465). Näistä syistä tämän tutkimuksen aistahaastatteluissa tuotettu tieto on luonteeltaan erilaista, kuin tilanteessa, jossa haastattelijana on jonkin muun alan edustaja. Keskitetyt, tarkasteltavan ilmiön kannalta olennaiset kysymyksenasettelut lisäsivät mahdollisuutta tuottaa ja saada tarkkaa tietoa.

Kristiinan yksityiskohtaisen aistikokemusten kuvauksen kuunteleminen muistuttaa runon lukemista. Omassa kehossani heräävien tunteusten kautta tiedän, milloin hän on päässyt haastattelun kontekstiin eli milloin hän elää kehossaan uudelleen omia, soittohetkeen assosioituvia aistikokemuksiaan ja kertoo niistä. On ensiarvoisen tärkeää, että puhutaan kirjaimellisesti hänen itse omiin kokemuksiinsa liittämällä sanallisilla ilmaisuilla. Tämä tarkoittaa sitä, etten tulkitse hänen kertomustaan palauttamalla sitä hänelle toisilla, hänen omistaan poikkeavilla sanoilla. Tämä keskeyttäisi hänen heränneet aistimuksensa, ja hän alkaisi reagoida minun sanoihini: hänen keholliset vasteensa olisivat vaste minun sanallistamalleni kokemisen

kuvalle ja olennaisesti erilaiset kuin hänen omat, alkuperäiset aistimuksensa. Intersubjektiivisesti jaettu tila rikkoutuisi, ja keskustelun ajallisesti dynaaminen virta ehtyisi.

Seuraava haastattelukatkelma osoittaa, miten tarkentavat kysymykset vievät haastattelussa kokemuksen kuvaa eteenpäin laajentaen samalla intersubjektiivisesti jaettua tilaa. Havainnollistan, miten se, että toistan Kristiinan käyttämän sanallisen ilmaisun ja pidättäydyn hänen sanojensa tulkitsemisesta, vie keskustelua eteenpäin ja prosessi saa lopulta kuljetetun ajatuksen tiivistymään.

*Kristiina: ... [--] ... sitä ehkä pystyy paremmin ajattelemaan siinä nopeassa tempossa [--] nykyään. [--] Ja myös eri eleitten sisällä tapahtuvien ... pidätys-purkausten, kaikkien kuuleminen siinä vauhdissa.<sup>39</sup> Ja ... [--] kaikki semmoiset tietyt pienet yksityiskohdat ja soinnit ja fraseeraukset ja ajalliset jutut ehkä tarkentuvat. Kun ne tarkentuvat, siitä tulee enemmän [--] väriä [--].*

*Kata: Mikä on se tarkentumisen tuntuma ihan sormen ja käden tasolla?*

Yritän siis täsmentää tarkentumisen ajatusta käden tuntemukseksi, ja Kristiina jatkaa puhumista soinnin balansoimisesta ja yksityiskohtien esiin tuomisesta.

*Kristiina: No...ehkä siinä on semmonen...tietty varmuus myös siinä balansoinnissa ja kaikessa [--]. ... että kaikki harmoniat, kaikki väliäännet poimii omanlaisinansa [--] että mä haluan soittaa tämän näin. Ja ... täältä tämän ulos.*

Mukaan tulee kysymys halusta soittaa tietyllä lailla. Sen merkityksestä puolestani haluan tietää enemmän. Toistan Kristiinan ilmauksen.

*Kata: Onko tuo olennaista siinä, että haluat? Kun sanoit, että haluat soittaa tämän näin. [--].*

---

<sup>39</sup> Alleiviivaukset ovat sanoja tai katkelmia, jotka toistan jatkokysymyksissäni.

*Kristiina: [--] ... siihen liittyy se, että haluan nähdä ne kaikki värit, haluan kokea ne kaikki asiat tai että haluan ... [--] se halu ei saa olla semmonen vaativa halu, joka lähtee [--] päämäämään sitä, vaan että on utelias näkemään ja kuulemaan ja poimimaan sieltä ja tuo vielä ja tämä vielä. Eikä ikään kuin vaella ohi. Liian helposti. [--] Eli se rikastuu ... että on ... niin monta ... näkökulmaa siihen, tai kokemuskulmaa [--] ja miten sä saat jatkumaan sellaisen pitkän linjan, jonka sisällä tapahtuu ihan älyttömästi ... että ... että se ei lähde pätkimään ...*

Jatkan ajatusta linjan jatkumisesta, ja yritän täsmentää sitä toimimisen tasolla edelleen Kristiinan ilmauksia toistamalla.

*Kata: Jos se jatkuisi optimaalisesti, niin miten sä täsmälleen teet sen? Miten sä aikaansaat juuri tuon, mitä kuvasit, ettei pätki, että se...*

Kristiina on jo sisällä kokemuksessaan ja keskeyttää kysymykseni.

*Kristiina: [--] ... se liittyy siihen ideaaliin ajatukseen siitä kappaleesta, sen elämisestä juuri sillä hetkellä ja toisaalta siitä että sulla on se ... optimaalinen suhde sitä ... sitä intentiota ja toisaalta sitä kiinnostusta ja toisaalta sitä fysiikan kuuntelua ja keveyttä ja luottamusta, ja toisaalta semmosta leikkimielistä ... mukana.*

Puhe siirtyy halutunlaisen soittamisen edellyttämään asennoitumiseen – intention, kiinnostukseen, luottamukseen ja leikkimieleen – ja asia tuntuu täsmentyvän. Ajattelen repliikin myös alkavan koota yhteen kokemuksen elementtejä. Jatkan tästä ja kokoan ajatuksia ja ilmaisuja yhteen edelleen koko haastattelukatkelman ajalta. Pyrin tuomaan niitä tämänhetkisyyteen siirtämällä ajatusta keholliseksi elämykseksi.

*Kata: Kun sulla on tuo jatkuvuus, ja monta kokemuskulmaa, ja se on rikastunut, ja sitten sä olet utelias kuulemaan, ja sulla on käden tasolla varmuus siinä balansoinnissa, ja se luottamus lisääntyy ja sä pystyt kuulemaan kaiken vauhdissa, niin minkälainen kokemus se on ihan kehollisena elämyksenä?*

Seuraavassa repliikissä kokemuksen merkitys tuntuu tihentyvän edelleen ja haastatteluepisodi saa ikään kuin kadenssaalisen päätepisteen. Kiinnostuneisuus, odotuksen tunne, mahdollisuuden antaminen ja uuden edessä oleminen ovat Kristiinan keskeytyksettömän soittamisen sekä etydin esittämiseen liittyvän halun edellyttämässä vireessä keskeisiä asennoitumisen tapoja. Ne esiintyvät läpi haastatteluaineiston vireen osatekijöinä.

*Kristiina: No ... siitähän tulee ihan tavattoman hyvä olo, [--] ikään kuin [--] joka solu olisi kiinnostunut ja kuuntelemassa ja miettimässä, että mitä tapahtuu [--]. Tavallaan odotuksen kihelmöintiä täynnä oleva. Jolloin se antaa sille kaikelle mahdollisuuden, [--] että on niin kuin uuden edessä, että ... [--] no tänään näin. [--] ... se on positiivinen asia, että tänään näin.*  
(7:8) (TH 7/2: 04,50–10,53)<sup>40</sup>

Tarkentavien kysymysten avulla kokemuksen kuvauksen jatkuvuus pysyy yllä. Tulkitsemisesta pidättäytyminen ja Kristiinan omien sanallisten ilmaisujen käyttäminen on tietoinen ratkaisu ja aistihaastattelussa tärkeä periaate. Intersubjektiivisesti jaettu tila pääsee laajenemaan siten, että siihen nousee uutta implisiittistä, kokemuksellista tietoa, kun intentioita haetaan kysymällä ja kertomalla lisää. Kun kokemus on rikastunut riittävästi, siitä kiteytyy käsiteltävän asian, vireen, kannalta olennainen, asennoitumisen tapaan liittyvä, tulkin-tani mukaan hyväksyvä ajatus: on positiivista, että tänään soitan näin. Löyhän kuljeskelemisen periaate (3.2.14) toteutuu siten, että seuraan kysymyksilläni Kristiinan assosiaatioita ja pyrin tarkentamaan kuvaani niistä. Keskustelua ohjaavat sen muodostaman systeemin sisäiset voimat, kuten intersubjektiivisesti jaettu implisiittinen ja eksplisiittinen kokemuksellinen tieto ja keskustelijoiden auki keriytyvät intentiot (3.3.4).

---

<sup>40</sup> Merkinällä TH 7/2 viitataan seitsemännen haastattelun jälkimmäiseen videonauhaan (no 2).

#### 4.7 Hypoteettinen aika: potentiaalinen tila ja löyhä kuljeskelu

Oman ajallisen ulottuvuutensa muodostavat haastattelujen kolmannen teeman, halutun esittämisen tavan tarkastelemisen, hypoteettinen, imaginääriseen tulevaisuuteen sijoittuva fantasiataso, jota lähesyttiin haastatteluissa suureksi osaksi konditionaaliala käyttämällä. Hypoteettinen mielikuva tuli haastattelutilanteissa todelliseksi ja tämänhetkisytyteen hyvin nopeasti. Se alkoi elää aistimuksina, joista puhuttiin ikään kuin ne olisivat tapahtumassa kertomisen hetkellä.

*Kata: Jos sä alkaisit kuulla sillä lailla kevyesti, sitä paikkaa [--] mistä puhuit, niin mitä sä tekisit? Mitä sussa tapahtuu?*

*Kristiina: Se ... se kehon painopiste muuttuu myös. Se muuttuu siinä, että se ikään kuin [--] ... no, jos kädet muuttuu kevyemmiksi, ne muuttuu hirveän paljon tarkemmiksi vielä. [--] (3:10) (TH 3: 18,45)*

Kun rakennan kysymykseni konditionaalissa, jos alkaisit kuulla, kysymys on hypoteettinen, ja vastaamiseen on helppo suhtautua mielikuvana, joka ei välttämättä ole aikaisempaan kokemisen todellisuuden kiinteästi sidoksissa eikä realistinen. Kristiina ei juutu mieltämään vastaustensa todenmukaisuutta tavalla, joka voisi estää uusien oivallusten syntymisen ja ajaa hänet selostamaan sellaista, minkä hän on jo aiemmin tietoisesti tietyllä tavalla formuloinut mutta joka ei ehkä enää hänen nykytilanteessaan pitäisikään paikkaansa. Konditionaalien käyttäminen implikoi uusien ideoiden syntymisen mahdollisuutta.

Ernesto Spinelli (2005) siteeraa Grantin (1988) artikkelia *A Pen by Any Name*, jossa kerrotaan, kuinka tutkijat kartoittivat opiskelijoiden suhtautumista tuttuihin ja uusiin objekteihin esittämällä heille kahdentyyppisiä kysymyksiä. Ehdottomiin (*unconditional*) kysymyksiin, jotka alkoivat sanoilla *tämä on*, opiskelijat eivät pystyneet vastuksissaan tuottamaan sen enempää tutuille kuin uusillekaan esineille innovatiivisia käyttötapoja. Ainoastaan kun kysymykset esitettiin konditionaalissa muodossa *tämä saattaisi olla*, opiskelijat keksivät

esineille luovasti uusia käyttötapoja. (Grant 1988, ks. Spinelli 2005, 57.) Tutkijat osoittavat, miten ehdottomat objektipresentaatiot rajoittavat tapaa, jolla asioihin ja esineisiin on mahdollista suhtautua. Tämä ei auta edistämään muuttuvassa maailmassa tarvittavaa kognitiivista joustavuutta. (Grant 1988, 66; mts. 57.)

Aistihaastatteluissa hypoteettisen ulottuvuuden kautta oli mahdollista lähestyä vielä eksplisiittisiksi muotoutumattomia kokemisen tapoja ja tuoda niitä intersubjektiviiseen tarkasteluun. Siitä ne saattoivat heijastua edelleen Kristiinan työskentelyyn harjoittelutilanteissa. Hypoteettisen kysymyksenasettelun välityksellä oli mahdollista muodostaa kuvaa vielä toteutumattomasta, imaginaarisesta soittamisesta, joka eli siis kuitenkin jo mielikuvien tasolla Kristiinan mielessä. Seuraava esimerkki koskee kuvitteellista soittotilannetta ja salia, jossa Kristiinasta tuntuisi hyvältä soittaa etydi yleisölle. Esimerkin lopussa näkeminen kietoutuu amodaalisesti tuntemiseen: Kristiina näkee, miltä soittaminen tuntuu.

*Kata: Jos sä ajattelet tiloja, joissa sä olet soittanut, niin mikä tulisi lähimmäksi?*

*Kristiina: No heti Tulinbergin sali Oulussa. Esimerkiksi. Se on hyvä esimerkki siitä. Niin se on semmonen, jotenkin siellä on hirveän mukava soittaa. Ja tuota ...*

*Kata: Jos sä katselet itseäsi soittamassa siellä, niin mistä suunnasta olisi helppo katsoa?*

*Kristiina: Mun on helppo nähdä se tietysti sivulta, mutta mun on myös helppo jotenkin nähdä, miltä se tuntuu. (1:5) (TH 1: 40,53)*

Lehmannin (1997) käsityksen mukaan representaatio aktuaalisesta soittamisen tapahtumisesta synnyttää mentaalirepresentaation halutusta esityksestä (*desired performance*, mts. 156). Tämä voi mielestäni olla osittain totta. Käsitys sävellyksestä muodostuu, kun siitä saadaan merkityksellisiä kokemuksia soittotilanteissa. Kristiinan prosessissa asia näytti olevan elämyksellisesti kuitenkin toisinpäin. Mieli-

kuvakonstellaatio, joka koski haluttua esittämisen tapaa ja tilannetta, heijastui voimakkaasti harjoitteluun ja tuntui pikemminkin ohjaavan sitä. Halutun esityksen tarkasteleminen ensin mielikuvina, sitten niiden synnyttäminä aistikokemuksina ja lopulta kokemusten muotoileminen sanallisesti, voimisti kokemusta halutusta esittämisen tavasta ja teki siitä ikään kuin tämänhetkisyudessa elävää todellisuutta. Kerran tarkaksi mielikuvakonstellaatioksi muotoiltuna ja sanallistettuna tämä hypoteettinen soittotilanne ja soittamisen tapa alkoi vetää puoleensa ja sitä kohti suuntautumisesta tuli olennainen, harjoittelua sävyttävä elementti.

**5**

**VIRE**

---

Pianistin aistikokemuksen tutkiminen haastattelemalla

## 5 Vire

Tässä luvussa kuvaan ja analysoin Kristiinan vireen keskeisiä piirteitä ja osoitan, miten niistä puhuttiin haastattelutilanteissa, toisin sanoen miten ne nousivat esiin ensin Kristiinan kokemuksen ja sen jälkeen sanallistamisen prosessissa. En ole pyrkinyt hahmottamaan ulkopuolelta itse soittamisen systeemiä. Olen lähestynyt sitä sen välityksellä, miten Kristiina luovana subjektina on kuvannut systeemissä toimimistaan. Hän on kuvannut sitä, millä tavoin hän on eri tilanteissa hahmottanut aistikokemuksina, miten hän on halunnut etydin soittaa. Vire pitää Kristiinan sisällä soittamisen systeemissä. Olen avannut Kristiinan haastattelutilanteiden intersubjektiivisesti jaetussa tilassa syntyneiden mielikuvien avulla sitä, millä tavoin hän soittaessaan toimii systeemisesti älykkäästi, ja millä asennoitumisen ja aistimisen tapaan liittyvillä ehdoilla se on hänen tapauksessaan mahdollista. Miltä Kristinasta siis tuntuu ja millainen hänen aistimisen tapansa on, kun hän toimii tarkoituksenmukaisesti? Millaista asennoitumista se edellyttää? Soittamiseen liittyvä systeemiäly on näyttäytynyt aistimisen kvaliteetteina, asennoitumisen tapoina ja soittamiseen liittyvinä ajatuksina ja emootioina.

Aistihaastattelut ja niiden prosessissa muodostunut mielikuvakonstelatio tavasta, jolla Kristiina halusi etydin esitystilanteessa soittaa, vaikuttivat siten, että hänen kokemuksessaan ja puheessaan alkoi vähitellen kristallisoitua hänen haluamansa, toimiva soittamisen tapa ja siihen liittyvä kehomielen vire. Kristiinan kokemukset harjoittelutilanteissa videoituista etydin keskeytyksettömistä läpimenoista vaikuttivat niin ikään harjoitteluprosessin alusta alkaen voimakkaasti sen hahmottamiseen, miten etydin keskeytyksettä soittamisen vire poikkeaa ratkaisevasti keskeyttämisen ja lyhyiden fragmenttien toistamisen sallivaan fragmentaariseen harjoitteluun liittyvästä, toimimista jälkikäteen reflektioivasta kehomielen tilasta. (3.2.16.)

Pyrin analysoimaan Kristiinan virettä, siihen liittyviä asennoitumisen ja aistimisen tapoja, ensisijaisesti niiden haastattelufragmenttien

avulla, jotka alun perinkin kiinnittivät huomioni vireessä keskeisiin piirteisiin. Ohessa otan esiin joitakin kyseisiä ominaispiirteitä lisää valottavia katkelmia. Olen tietoinen, että jotkut fragmentit tämän päätöksen seurauksena toistuvat analyysissä. Tämä johtuu Kristiinan puheelle tyypillisestä merkitysten rikkaudesta ja kerroksellisuudesta: sama haastattelufragmentti saattaa olennaisella ja oivaltavalla tavalla avata useampia vireen piirteitä. Käytän erittelyssä ja tulkinnassa apuna tutkimuksen kolmannessa luvussa esille tuomiani käsitteitä ja ajatuksia. Viittaan asianomaisiin käsitteisiin osoittamalla paikan, missä niitä kyseisessä luvussa käsitellään.

## 5.1 Sävellyksen ja soittajan esteettinen prosessi

*Kristiina: [--] ... No ajattelin sen niin, että se olisi täynnä ... semmoista elämän värinää, joka ilmeni tavallaan siinä avoimuutena ja virtavuutena enemmänkin kuin isona volyyminä. Vaan semmoisena niin kuin ... tavallaan vesi ... vesi virtaa koskessa, niin samalla lailla se kulkisi. Että se kuohuu ja kukaan ei ole varma, että onko se vesi sama vesi, joka on tulossa ylhäällä vai pyöriikö se sama vesi siinä ympyrää, vaan että se on vaan se, että joku ruokkii sitä voimaa niin, että se vain virtaa. Ei sitä kenenkään ihmisen tarvitse tehdä, koska se tapahtuu luonnostaan. Niin tuossa biisissä ihan sama. Koska se biisi on semmoinen, niin se tapahtuu luonnostaan, ei siihen ihmisten tarvitse niinkään puuttua. Täytyy vaan mennä ikään kuin siihen mukaan ja antaa sen tapahtua niin kuin se on. Niin ... se värinä, jotenkin ... mikä sille kappaleelle on ominaista, tulee itse asiassa just siitä tietystä keveydestä siinä soittamisessa, koska se ... [--] tavallaan, että siinä on valoa enemmän ja ilmaa enemmän siinä äänessä. Niin jos se on värisevä enemmän, että sii ... että se ei tarvitse ikään kuin voimaa. Ja sitten ... että se fraseeraus on tavallaan ihan improvisatorinen, että ... [--] se vaan etenee. Että se ... etten mä halua, että se on tietynlai ... että se ei olisi aina samanlainen, mutta kuitenkin se olisi aina tunnistettava, itseksensä. Samoin kuin sitten se ... toinen jakso, joka mun mielestä saisi olla vielä kevyempi ja vielä hiljaisempi ja lähteä semmoisena unenomaisena, mutta olla siis ikään kuin oikea ja vasen ei soittaisi yhteen, vaan että se on niin kuin vapaa*

*kulkemaan. Että sieltä sitten vähitellen rupeaa se rytmi ikään kuin tulemaan läpi. Että se pääsisi vaan ensin kulkemaan. Ja sitten ... kun se rytmi rupeaa tulemaan läpi, niin se rupeaa reagoimaan, sitten se teema räjähtää takaisin. Ja sitten se ... lopun nousu, kun se lä ... tulee ... tulee viimeisen kerran se teema, ja si ... ennen kuin se lähtee codaan, että se olisi älyttömän jotenkin nos ... pitäisi sisällään semmoista nostetta, mutta ei mitään, että ... että se saavuttaisi huippunsa. Vaan että siinä on kokoajan reservi. Ja kun sen reservin tiedostaa, niin silloin sä voit ... ikään kuin toimia vapaasti, sulla ei tule törmäyspintaa ja silloin se repetitio ja kaikki [--] ... se vaan ruokkii itseensä ja kulkee, ja sitten jossain vaiheessa se nousee ja nousee ja nousee, ja sitten se tulee siihen loppunousuun, mutta että se on silti olemassa, ede ... vaikka se loppu olisi noussut, niin se niinku jää ... jonnekin. Bittiavaruuteen. Johnkin. (6:8) (TH 6/2; 00,20)*

Näin Kristiina puhui kuudennessa haastattelutilanteessa Skrjabinin etydistä. Hän kertoo paitsi itse sävellyksestä, myös asennoitumisestaan soittamiseen ja soittamisen tavoistaan. Kristiinan puhe etydistä osoittaa, miten aistihaastattelussa musiikin kuvaamisesta siirrytään musiikillisen kokemisen ja toimimisen valottamiseen. Puhe on olemukseltaan liikkeellistä ja sävellyks hahmottuu ajassa etenevänä ja prosessinomaisena. Kysymyksessä on etydin soittamisen tuottaman esteettisen kokemuksen kuvaus (3.5.2). Kokemuksen kuvaaminen tapahtuu metaforia käyttämällä (ks. Ogden 2005b [2001], 40–41; 3.3.2).

Oleennaista tavassa, jolla Kristiina toimii soittamisen systeemissä, on suuntautuvaan tämänhetkisyteen asettautuminen (3.2.11). Tämä ilmenee läsnäolon kokemuksena soittamisen tapahtumassa. Tässä kokemuksessa tärkeää on se, miten suuntautuneisuus, ajallinen keskeytymätön liike pitää yllä vireen energiaa. Halun energia tuntuu kannattelevan virettä kahdesta suunnasta: halutun esityksen mielikuvan muodostamana imuna sekä semioottista mielekkyyttä prosessiin syöttävänä, energisoivana viettipaineena. Näiden välille vire jännittyy jousen tavoin. Kokemisen laatu ja tapa sekä energia nouse-

vat arkikokemuksen yläpuolelle ja tuottavat jossain määrin poikkeavan tietoisuuden tilan (3.7.2). Vire hahmottuu myös suuntautuvan tämänhetkisyysyden tapaan intersubjektiivisesti jaettuna tilana (3.2.15), jossa tilaa jakavina osapuolina ovat Kristiina, hänen implisiittinen tai todellinen yleisönsä sekä toisaalta välittömästi kokeva ja toisaalta toimintaa refleктоiva mielen osa. Intersubjektiivisesti jaettu tila on myös potentiaalinen tila: tärkeäksi nousee toimimisen arkitodellisuudesta poikkeava mahdollisuuksien maailma, joka pysyy yllä yhtäältä vapaasti liikuteltavissa olevan energian ja toisaalta toimintaa suuntaavan, halutun soittotavan kokonaishahmon puoleensa vetävän imun ansiosta (3.5.3).

## 5.2 Luottamuksen hyppy

Hahmotan sävellyksen keskeytyksettömän soittamisen – myös esityksen – dynaamisena systeeminä (3.2.1). Tällä tarkoitan seuraavaa: Soittajalla on aavistus tai hahmo kokonaisuudesta, johon hän sukelta sisään jonkinasteisesti heittäytymällä, eräänlaisen luottamuksen hypyn avulla. Halutun esityksen kokonaishahmo, tarkemmin ilmaisten siihen liittyvä mielikuvakonstellaatio, on riittävän kiinteä ja intensiivinen, jotta se imee soittajaa puoleensa. Systemi on kuitenkin avoin: halutun esittämisen tavan synnyttämä mielikuvakonstellaatio on sillä tavoin väljä, että se mahdollistaa jatkuvasti uusien reittien löytymisen avoimena hahmona olemassa olevan kokonaisuuden muodostamaan päämäärään. Halun energia vaikuttaa siten, että kehollista – implisiittistä ja semioottista – merkityksellisyyttä on mahdollista nousta soittajan symboliseen, taiteelliseen ilmaisuun. Lopputuloksen, lopullisen soivan hahmon, avoimena pysyminen on kuitenkin olennaista. Kokonaisuus ei voi olla viimeistä piirtoa myöten ennalta tiedetty, koska se on vielä kehkeytymässä soittamisen meneillään olevassa tapahtumisessa. Dynaamiseen systeemiin ryhtyvä tai antautuva soittaja ei siis pyri toistamaan sitä, mitä hän on jo aiemmin tehnyt. Kokeemus on sellainen, että ollaan osa kokonaisuutta, jota ei kokonaan tiedetä, mutta jonka olemassaolo on aavistuksena läsnä.

Kutsun luottamuksen hyppäsi siis sitä, kun Kristiina sukeltaa soittamisen systeemiin. Jokaisessa harjoittelutilanteessa etydin keskeytyksetön läpisoittaminen tuntui lyhentävän etäisyyttä harjoituksesta esitykseen. Myös halutun esityksen mielikuvan tavoittaminen ja elävöittäminen haastattelutilanteissa voimisti käsitystä ja tunnetta etydin kokonaishahmosta. Oppimisprosessista tuli Kristiinan mielestä selvästi odotettua nopeampi.

*Kristiina: Mä luulen, että sen takia tuo systeemi tuossa, kun [--] mä soitan sen joka päivä läpi ja nauhalle, niin [--] mä olen huomannut, että viimeisen varmaan viisi–kuusi kertaa [--] mä olen soittanut sen [nauhalle] kaksi kertaa [--]. Joku hirveä tarve tehdä se vielä toisen kerran, ja usein mä laitan nauhan kiinni ja sitten mä soitan sen vielä kolmannen kerran. Että joku semmoinen ... niin se vaan muokkaa sitä prosessia selvästi, tai sitten mä en tiedä johtuuko se tuosta kappaleesta. Että ... sitä jollain tavalla elää sitä läpi ... että se on ... sen takia musta [se] tulee nopeammin kuin normaalisti. Että sitten mä olen siitä adoptoinut heti sitä harjoittelusysteemiä sitten Lisztiin ja muihin biiseihin, että mä vähintäänkin soitan ne läpi. [--] (2:2) (TH 2; 37,10)*

Kristiina tuntuu hakevan syytä sille, että harjoitusprosessi on ollut tavanomaista nopeampi. Se, että hänellä on tarve soittaa etydi nauhalle useampia kertoja tulee esiin myös toisessa yhteydessä. Fragmentaarille harjoittelemiselle ominainen kehomielen tila tuntuu painavan häntä ja keskeytyksettömän soittamisen edellyttämän vireen saavuttaminen edellyttää siksi useampaa läpimenokertaa. Harjoittelemisesta tuli luonteeltaan vireen hakemista harjoittelutilanteissa. Haastattelutilanteissa tämä ilmeni sen pohtimisena, miten virittäytyminen onnistuu ja miten vireessä voi pysyä. Mitä se edellyttää asennoitumiselta, ajattelutavoilta ja miten se ilmenee aistimisen tapoina?

Kristiina jatkaakin uudessa yhteydessä keskeytyksettömän soittamisen erittelemistä ja pohtii, miten kokemus näyttää ikään kuin lyhentävän matkaa harjoitushuoneesta esiintymislavalle. Esille tulee myös

kokonaisuuden soittamisen edellyttämä ponnistus, joka kertoo psyykkisestä työstä ja teettisen funktion (3.6.2) vaikutuksesta pianistin työskentelyssä.

*Kristiina: Siihen tulee jotenkin sujuvuutta hirveän paljon helpommin, tai enemmän. Siihen tulee semmoista, jotenkin se läpi tekeminen on koettu niin monta kertaa, että ... että sulla on siitä tieto, että se on varmasti hallussa. Että vaikka mitä sattuisi, niin ihan mitä vaan ei voi sattua ... ja ... ja sitten toisaalta, jos on monta ... useampi kokemus siitä, että ... niin kuin ... lähenee sitä, mitä sä ajattelet sen olevan, niin sä tiedät, että se on mahdollista, eikä se ole jotain, että sä harjoittelet jotain, ja sitten aina kun sä soitat muille, niin se on jotain muuta. Vaan sä tulet tehneeksi sitä. Eli silloin musta tuntuu, että se ... se ero siitä harjoitushuoneesta sinne yleisön eteen ei olekaan välttämättä ihan niin iso, että sitä voi siinä suhteessa vähentää. Ja sitten kun siinä on vielä se tallennusmomentti, joka tekee siitä sen, että tämä jää, että sä ... et voi tehdä niin, että ... sä soittaisit vaan osan, ja sitten, ei ... ei ... ei, tästä ei tule tänään mitään. Niin sä jättäisit kesken. Niin sitä ei ... se ei ole mahdollista. Tietysti tuossa on se juttu, että se on niin lyhyt kappale, että lyhyitä kappaleita tuleekin soitettua enemmän läpi. Mutta että pitäisikö, mä luulen, että se pitäisi myös laajentaa isompiin teoksiin, se sama ajattelu. (5:7) (TH 5; 46,31)*

Kokonaisuuden sisällä oleminen ja siellä toimiminen näyttää olevan erilaista kuin huomion kiinnittäminen yksityiskohtiin ja voittopuolisesti tekemiseen suuntautuva asennoituminen. Se hahmottuu läsnä olemisen tunteena. Tässä tulee esiin vireen ero fragmentaarisen harjoittelemisen kehomielen tilaan. Fragmentaarisesti harjoitellessa on mahdollista keskeyttää soittaminen, reflektoida yksityiskohtia, tehdä tietoisia päätöksiä ja fokusoida aistimisen tapaansa sekä ajatteluaan (3.6.1).

*Kristiina: Mutta että se on sitä [--], että sun koko ... sä rupeat joka solulla olemaan siinä läsnä. Eikä sillä lailla, että sä niin kuin soitat sitä pianoa. Tai että mä nyt tänään harjoittelen tätä, tai että mä katson, että peukku siirtyy hyvin ja että tämä artiku*

*... että tuo väri on tuollainen, tai että siinä on fokusoitu mihinkään tämmöiseen. Vaan että se täytyy ... se täytyy olla sen kokonaisuuden palveluksessa silloin. (3:8) (TH 3; 14,07)*

*Kristiina: [--] ... että sä voit ... opettaa ja ajatella tietyllä tavalla, mutta se, miten se toteutuu jossain yhdessä hetkessä, niin jos sä yrität pelkästään olla uskollinen jollekin, niin sä menetät sen hetken. Mutta jos sä yrität tehdä niin sä menet eri aikaan, ja sä menet eri ... tavallaan eri toteuttamismallia ja kaikkea. Että sitten siitä puuttuu se hetken tärkeys, joka nyt mä voin kuvitella, on kaikista ainutlaatuisinta sitten. Että oi ... [--] että harjoitus on harjoitus ja esitys on esitys, piste. (6:2) (TH 6; 31,27)*

### **5.3 Soittajasubjekti soittamisen suuntautuvassa tämänhetkisyudessa**

Kokonaisuutta keskeytyksettömästi soitettaessa, esimerkiksi esitystilanteessa, liikutaan suuntautuvassa tämänhetkisyudessa (3.2.11), jossa kokemuksen kurottuminen kohti haluttua soittamisen tapaa kannattelee soittajan virettä ja pitää soittamista yllä. Läsnäolo, suuntautuvaan tämänhetkisyteen tuleminen, on tässä olennaista: tämänhetkisyys, läsnä olevaksi pääseminen tekee mahdolliseksi sävellyksen ja soittajan välisen intersubjektiiivisen tilan, joka puolestaan voi laajentua ja ottaa sisäänsä myös kuulijan (3.5.2). Näin musiikillisen kokemisen jakaminen tulee mahdolliseksi ja kuulija voi päästä laaja-kaistaisella tavalla osalliseksi sävellyksen soivan kuvan muotoutumisen prosessiin.

Kontemplatiivisen kokemuksen (Klemola 2004) sekä flow-ilmiön (Czikzentmihalyi 1999; ks. Kenny & Gellrich 2002, 119–120) kuvauksissa puhutaan siitä, että henkilö kokee toimivansa tässä ja nyt (3.7.3). Nyt-hetki tuntuu olevan eräänlainen yleisilmaus kaikelle toiminnalle, joka edellyttää henkilön kehomielen läsnäoloa. Sternin käsite suuntautuva tämänhetkisyys on pianistin vireen kuvauksen kohdalla osuvampi: toiminnan keskeinen olemus on sen tulevaan kurottuneisuus ja intentionaalisuus sekä läsnäolon tunne. Kristiinan

kuvaaman vireen aikakokemus on toisaalta läsnäolon kokemus, mutta samanaikaisesti kokeminen on olennaisesti voimakkaasti tulevaan suuntautunutta.

*Kristiina: [--] Tämä hetki on tavallaan väärä, koska siinä pitäisi olla juuri siinä hetkessä, joo, mutta pitää olla se intentio koko ajan menossa jonnekin ... [--] (4:4) (TH 4; 14,16)*

Pelkkä nyt-hetkeen pysähtyminen romuttaa vireen suuntautuneisuuden ja kokemuksen virtaavuuden. Silloin soittajan aikakokemus muuttuu, murtuu.

*Kristiina: ... ja siinä on yleensä se, että mä en luota sen musiikin virtaan [--] vaan että siihen tulee se eka ... eka semmonen havahtuminen, arkitodellisuuteen. Että [--] ... soittamisen aikakäsitys murtuu, ja sitten tulee semmonen todellisuus. (7:6) (TH 8; 48,16)*

Nyt-hetkessä soittaja on jo myöhässä.

*Kristiina: [--] Koska sä et pysty ajattelemaan sitä mitä sä soitat sillä hetkellä kun sä soitat, koska sä olet auttamattomasti myöhässä silloin. (2:3) (TH 2; 46,15)*

Vireessä musiikki tuntuu pystyvän venyttämään suuntautuvaa tämänhetkisyttä: kokemuksellinen yksikkö saattaa ulottua eleen, fraasin ja jossakin harjoittelun vaiheessa jopa koko sävellyksen ylitse.

*Kristiina: [--] ...niin kun mä lähden soittamaan ekaa tahtia, niin se [ajatuksen loppu] on kolmannella [tahdilla]. Että ... sinne ekaan [laulaa] [--] asti. Ja sitten siitä samalla lailla, että se on niin kuin niinä [oikean käden oktaavikulkujen muodostamina] eleinä. Ja sitten se on vähän semmonen muuntuvainen, että sitä pystyy myös ... se riippuu että missä vaiheessa harjoittelua on, että välillä voi niin kuin ajatella että kuuntelee sen koko ekan fraasin sinne kadenssiin asti. Että se voi olla se intentio jopa semmonen. Ja joskus se voi olla se koko kappaleen imu. (3:9) (TH 3; 15,23)*

Tämänhetkisyyteen tuleminen ei ollut lainkaan mahdollista ilman että Kristiina yhtäältä kykeni ja toisaalta halusi olla psyykkisesti läsnä soittamisen tilanteessa, prosessin alaisena soittajasubjektina kokemassa sävellyksen auki keriytymistä. Halutun esityksen kokonaisuus tuntui vetävän häntä sävellyksen päätepidettä kohti. Sävellys oli hänen kokemuksessaan ikään kuin yhteen hetkeen tiivistettynä kokonaisuutena, joka avautui lineaariseksi jatkumoksi soittamisen prosessissa. Tämä tapahtui joka kerran hieman eri tavoin varioituna. Aja-tuksen ulottuvuus oli eri soittokerroilla erimittainen.

Läsnäolon kokemus soittamisen suuntautuvassa tämänhetkisyudessa kiehtoo ja vaivaa Kristiinaa. Hänelle olisi tärkeitä kyetä olemaan koki-jana läsnä hahmottamassaan soittamisen kokonaisuudessa.

*Kristiina: [--] Mutta että se on sitä, se on semmoista, että ... sun koko ... sä rupeat ... joka solulla olemaan siinä läsnä. (TH 3; 13,27)*

Läsnäolo hahmottuu siis kuitenkin muuna kuin tunteena siitä, että oltaisiin läsnä ikään kuin tässä ja nyt. Kristiinan toiminta ja kokemus ovat voimakkaasti tulevaan kurottuvia, suuntautuneita.

*Kristiina: [--] ... vaan että sä olet ... ikään kuin soittamassa ja sitten menossa johonkin, ja sulla on ... koko ajan suunta. (3:3) (TH 3; 7,16)*

Liike on jatkuvaa ja tuntuissa olevaa eikä pysähdy, vaan virtaa. Soinnin, äänen, sisään pääseminen pitää yllä Kristiinan vireessä olennais-ta, musiikin ja soittamiseen liittyvän liikkeen virtaavuuden elämystä.

*Kristiina: [--] mä ajattelen että se, silloin kun mä soitan tilassa, niin se ääni [--] täyttäisi sen tilan myös mun takaani [--] että mä jään itse sen äänen sisälle. [--] Silloin se ... pysyy se virtaus. Siinä on kauhean olennaista ajatella aina, että se ... ei mene poikki se virtaavuus. (1:1) (TH 1; 27,52)*

Soittamisen intersubjektiivisessä tilassa kohtaamisen hetki (Stern 2004, 168, 244; ks. 3.2.11) syntyy, kun soittaessa jokin musiikillinen

ajatus saa erityisen kiinteän ja tyydyttävän ilmaisuuden. Semioottisesta on toisin sanoen noussut jotakin merkityksellistä teettisen (3.6.1) läpi symboliseen ja kiteytyy siinä hetkellisesti osuvalta tuntuvaksi, soivaksi signifikaatioksi.

*Kristiina: ... No se tuntuu semmoisena rauhana, että, että sulla ei ole ... hätää minnekään, eikä sulla ole koko ajan [--] semmoinen olo, että pitäisi soittaa nopeammin tai hitaammin tai yhtään mitään, että kaikki on ... sillä lailla jotenkin just paikallaan. Että sitten sä voit vaan ... soittaa, että siinä ei tarvitse, sun ei tarvitse ... esittää mitään, eikä tehdä siitä mitään sen kummallisempaa. (5:5) (TH 5; 34,30)*

Suuntautuminen hahmottuu vireessä nelitahoisena: Sen yksi muoto on juuri soittamisen ajallinen linjaaminen sävellyksen läpi, toinen taas soittamisen tavan suuntaaminen kohti halutun esityksen mielikuvaa. Kolmas suuntautuneisuuden ulottuvuus on, että sävellyksen soivat muodot ikään kuin jatkavat matkaansa sävellyksen lävitse edelleen, kuulijan ulottuville<sup>41</sup> ja tämä voi täyttää ne merkityksillä omassa mielessään. Neljänneksi pianisti suuntaa soinnin ympäröivän tilan ääriin asti ja on toisaalta samanaikaisesti itse soinnin keskellä, sen ympäröimänä.

Seuraavassa katkelmassa Kristiina kertoo ensimmäiseksi kokemuksestaan, jossa hän pyrkii toisaalta suuntaamaan äänen yleisön suuntaan tilaan, mutta toisaalta tuntee sen ympäröivän itsensä.

*Kristiina: Niin silloin se ääni täyttää sen tilan helposti, ilman semmoista että sä joudut soittamaan niin kuin Finlandia-talossa, jonnekin kauimpaaseen nurkkaan, jonne se ääni ei oikeastaan ikinä luonnostaan mene.*

*Kata: Eli silloin se ääni, sä näytät että se pyörisi, lähtisi yleisöön päin?*

*Kristiina: Niin se lähtee, mutta [--] mä ajattelen, että se ikään kuin ympäröi. Että se lähtee, jos se lähtee, niin tuonne suuntaan*

---

<sup>41</sup> Olen kiitollinen Kari Kurkelalle, että hän kiinnitti huomioni tähän ilmiöön.

*[oikealle, yleisön suuntaan], mutta että se johtuu siitä että me istutaan aina niin, että kansi on auki tuonne, että sen varmaan sen takia hahmottaa näin, eikä koskaan tuonne [vastakkaiseen] suuntaan. (1:6) (TH 1; 47,00)*

*Kristiina: Mutta sitten itselle se ääni tuntuu olevan ympärillä, mutta mä yritän aina lähettää sen. (4:2) (TH 4; 13,39)*

Vastaava suuntautumisen kaksoisluonne, yhtäältä johonkin voimakkaasti kohdistuneena ja toisaalta ympäröivänä, tilallisena, on ajan kokemuksessa soittamisen hetkellä. Kokemus ajasta keriytyy yhteen visuaaliseen, näkyvyyteen liittyvän mielikuvan kanssa. Ollaan menossa jonnekin, vaikka kokemus on toisaalta olemisesta paikallaan, tässä.

*Kristiina: Että siinä täytyy olla se ... näkyvyys koko ajan tuonne. Niin kuin tavallaan sinne, mihin ollaan menossa, vaikka sä olet tässä. Koska sä et pysty ajattelemaan sitä, mitä sä soitat, sillä hetkellä kun sä soitat, koska sä olet auttamattomasti myöhässä silloin. (2:3) (TH 2; 46,15)*

Halulla on suunta, jonne pyrkimisen varassa vire pysyy yllä.

*Kristiina: Koska et sä voi vaan soittaa, vaan sulla on aina se, että sä haluat jonnekin, ja sinne jonnekin pyrkiä. (3:21) (TH 3; 57,45)*

Aika, sointi ja halu näyttäytyvät samanmuotoisina rakenteina: ne kaikki ovat toisaalta koettavissa jonakin, jonka keskellä on mahdollista olla ikään kuin kietoutuneena, kun taas toisaalta niissä on voimakas protentioelementti, eteenpäin suuntautuneisuus ajassa tai tilassa.

## **5.4 Vire asennoitumisen tapana**

### **5.4.1 Luottamiseen antautuminen**

Aikaisemmin mainitsemani luottamuksen hyppy on esimerkiksi sitä, että Kristiina päästää irti jostakin kontrolloivasta, tarkkailevasta elementistä soitossaan ja antaa soiton kulkea luottamuksen varassa. Kontrolloiminen ja kriittinen asennoituminen (ks. 3.7.1) muuttaa kokemuksen ajallista luonnetta siten, että vireen kokemuksen kokonai-

suutta kannattelevasta ja ylläpitävästä suuntautuneisuuden linjasta pudotaan tähän hetkeen, arkikokemuksen tasolle, eikä soittaminen voi enää toimia tyydyttävällä tavalla. Kristiinan näkemisen ja kuulemisen tavoissa tämä näkyi selvästi.

*Kristiina: [--] Että siinä [näkemisessä] on paljon sitä samaa kun kuulemisessa. Että jos sä et luota siihen, niin sitten [--] ... se keho rupeaa varmistelemaan. Ja se on sama kuin kuulemisessa, että sä rupeat varmistelemaan, niin sitten sä tulet liikaa tähän hetkeen tai johonkin. Tämä hetki on tavallaan väärä, koska siinä pitäisi olla juuri siinä hetkessä, joo, mutta pitää olla se intentio koko ajan menossa jonnekin. Eikä semmoinen kriittinen kuuntelu, mitä harrastaa harjoitellessa. Ei sitä, vaan että se vaan ... sen vaan soittaa. (4:4) (TH 4; 14,16)*

Vireen samankaltaisuus tämänhetkisyiden suuntautuneisuuden kanssa tulee esiin selvästi. Luottamuksen asenne on välttämätön suuntautuneisuuden kannalta: varmisteleminen ja kontrolloiminen rikkoo kokemuksen ajallisen rakenteen ja toimintaa ylläpitävä liike pysähtyy. Luottamuksen ajatukseen kuuluu kriittisestä kuuntelemisesta irti päästäminen, joka vaikuttaa olevan edellytys myös liikkeessä ja suuntautuneisuudessa pysymiselle. Katse ei esimerkiksi voi pysähtyä varmistamaan, että sävel, joka aiotaan soittaa on oikea.

Luottamuksen kokemus syntyy nähdäkseen harjoittelun kuluessa karttuneesta, sävellyksen kanssa kertyneestä kokemuksesta sekä intentiosta, halutun esityksen avoimesta mielikuvahahmosta. Kristiina sukeltaa sisään etydin soittamisen kokonaisuuteen, dynaamiseen systeemiin ja samalla asenteen tasolla sallii itselleen soittamisen.

*Kata: Jos ajattelee sitä, kun sanoit, että ei luota aikaan, että se aiheuttaa sen kulmikkouden, niin mikä saa aikaan sen, että ei luota aikaan?*

*Kristiina: ... Joku epävarmuus, luultavasti.*

*Kata: Mihin se voisi liittyä?*

*Kristiina: ... Mä luulen, että se ... jotenkin ei luota ... tuntuu siltä, ettei luota siihen biisiin, mutta se on enemmän ehkä niin, ettei luota itseensä sen biisin kanssa juu ... tarpeeksi. [--] (7:1) (TH 7; 7,15)*

Esimerkki tuo esiin, että soittajasubjekti, Kristiina, ei lopulta hahmota itseään erilliseksi sävellyksestä: luottamuksen puute ei kohdistu sävellykseen, vaan Kristiina ei luota itseensä sävellyksen kanssa, ajattelee siis olevansa sen kanssa yhdessä. Luottamukseen liittyy *systems on holding back* -ilmiön (Saarinen 2009a) voittaminen. Systemin ulkopuolelle ei varautuneella tavalla jättäytyä esimerkiksi siksi, että olisi voittamaton tarve suojata itseään kritiikiltä tai välttää viimeiseen asti epäonnistumista. Ilman luottavaista asennetta systeemiin sisään pääseminen ei onnistu.

#### 5.4.2 Arkikokemuksesta poikkeava tietoisuus

Soittamisen systeemissä toimiminen edellyttää kohottautunutta, arkitodellisuudesta jonkinasteisesti poikkeavaa kehomielen virettä (ks. Kenny & Gellrich 2002, 125<sup>42</sup>; 3.7.2). Normaalissa, luonnollisessa olo-tilassa ja asenteessa keho esimerkiksi tuntuu vain silloin, kun olo on jostain syystä epä mukava. Soittamisen tilanne on Kristiinalle toinen: hän kuuntelee kehoa ja se tuntuu silloinkin, kun se toimii hyvin.<sup>43</sup>

*Kristiina: Mutta soittaessa sun keho tuntuu aina. Siis tavallaan se on mun mielestä erilainen virittyneisyyden tila, jossa se keho on läsnä. Ainakin mulla. Mutta että se saattaa olla läsnä niin, että se ei ole päällimmäisenä tietoisuudessa, että sä et niin kuin ... no että onpa kireä sieltä tai täältä, vaan että sun ... koska sun keho soittaa, ja sitten sä kuuntelet sillä, niin sitten sehän on ihan eri lailla olemassa kuin silloin, kun sä olet Anttilassa valitsemassa, ostaisinko mä nyt tätä tai tuota hammastahnaa.*

<sup>42</sup> Kenny ja Gellrich viittaavat pianoimprovisaation opettamiseen. He käyttävät sanaa transsendenssi (*transcendence*).

<sup>43</sup> Timo Klemola pohtii taidon filosofiassaan sitä, miten vähän arkitietoisuudesta poikkeavia tietoisuuden tiloja ja niissä toimimista on tutkittu.

*Että sillä lailla se on ihan erilainen kehon olo. Mutta se on niin ... se on automaatio soittamisessa. Että se on esimerkiksi semmoinen, mitä jotkut lapset, joille opettaa pianonsoittoa, niin mä joudun sata kertaa sanomaan, että sä et voi sillä arkiminäilläsi soittaa. Niin kuin tavallaan sillä arkisella olemisella. Kun se ei riitä koskaan. Tai että jotain täytyy olla sellaista, mihin sun täytyy satsata vähän enemmän, joko keskittyä tai jotain laittaa, että se ei mene sillä, mun mielestä, se ei mene. (3:15) (TH 3; 42,47)*

#### **5.4.3 Laadullisia hyppäyksiä soittamisen systeemissä**

*Kristiina: Koska sitten kuitenkin ... kun ajattelee tuommosta prosessia, niin keikan jälkeinen eka harjoittelu on ihan älyttömän merkittävä ja hedelmällinen. Koska siinä jotenkin päivittää sen, mitä se oli, ja sitten ... se suunta muuttuu eteenpäin, ja sulla ... on jotenkin se ... se visio kasvaa, tai tulee ... muuttuu kuitenkin, anyway, ja sitten ... sitten sä rupeat ... se on ... sulla on uusi suunta sen kanssa. Ja se hirveän lyhyessä ajassa muuttuu, vaan sen takia, että se yksi keikka on ollut, että se keikan merkitys on tosi iso. Ja tuossa voi olla sitä, että mä, niin kuin ... koska se helpottui myös se soittaminen, tuon biisin soittaminen, heti keikan jälkeen. Että siinä on yksi materian vastus on se eka keikka. Että kun sä siitä saat pungettua läpi, niin sitten se on ikään kuin sun se biisi. Että se on semmonen, joku haltuunoton, myös ... että se on niin kuin olemassa se kappale. (6:3) (TH 6; 34,00)*

Systeemi on kokonaisuus, jota ei voi täysin hallita. Siinä olennaisia ovat esiin tulevat emergenssit ja mahdollisuudet koko systeemiä koskeviin laadullisiin hyppäyksiin (3.2.1) ja siten kokemuksen uudelleen jäsentymiseen. Tämä edellyttää epävarmuuden sietämistä ja riskien tiedostamista eli täydellisen varmuuden illuusiosta luopumista (ks. Oresto 1991, 61). Seuraavassa Kristiina erittelee edelleen etyidin ensimmäisen esityksen vaikutusta soittamisen kokemukseen. Soittajalle sävellyksen esittämisen hetkeen kiteytyy huomattava energia. Systeemin lataus nousee, kun sen sisällä vaikuttavat energiat, kuten soittajan kohonnut vireystila, vapaasti liikuteltavassa muodossa oleva energia ja kuulijoiden kiinnostus, toimivat samansuuntaisesti.

*Kristiina: Ei kun se on se koko olo ... en mä tiedä ... keikan jälkeen vaan siinä käy jotenkin niin, että se ... se ... se vaan ponnahtaa eteenpäin se kappale, että se mitä siitä ajattelee. Tai sitten tulee enemmän ... tietoiseksi joistakin asioista, mutta että ... siihen vaaditaan se yksi semmoinen, ponnistus. [--] (6:6) (TH 6/1; 01,00,32)*

Toinen latauksen kiteytyminen tapahtuu soittamisen tapaan kohdistuvan halun ja aktuaalisen soittamisen kohtaamisessa samansuuntaisina soittamisen tilanteessa. Energiatason nouseminen, innostus, tuottaa systeemiin laadullisen hyppäyksen, jonka tuloksena soittamisen ja kokemisen tapa muuttuvat.

*Kristiina: No kun siinä tavallaan tulee kaikessa rikkaudessaan se kaikki elettyä läpi sillä tavalla ... kun se kohtaa se sun toive tai ajatus tai intentio ja se tapa soittaa, niin se on ihan huikea se kohtaaminen silloin. Kun se menee edes lähelle sitä. Koska se on huikea, vaikei se olisi lähelläkään sitä, jos se vaan on edes siinä suunnassa. Mutta että sitten, kun se rupeaa ikään kuin taittumaan, se selitetään helposti, että se materian vastus rupeaa ... kun se rupeaa häviämään se materian vastus, niin se on huikea olo. [--] Se nousee ihan eri tasolle. (3:20) (TH 3; 56,43)*

Sävellys on esityksen tuottaman laadullisen muutoksen jälkeen Kristiinan havaittavissa yhtenä ehjänä kokonaisuutena. Kokonaisuuden hahmottamisessa ei ohiteta yksityiskohtia, vaan myös detaljien taju rikastuu ja näkemykseen tulee syvyyttä sekä ajallista liikkumavaraa. Vaikka käsitys kokonaisuudesta siis tiivistyy, se ei kavenna soittajan elintilaa.

*Kristiina: Että kyllä mä ehkä jotenkin olen sitä semmosta ... sitä kokonai ... että se on tullut semmoseen, yksityiskohtien kautta enemmän semmoseen, että sen pystyy kuvittelemaan alusta loppuun tietynlaisena kaaroksena ... joka sisältää tietyt reitit, harmonisesti. Että musta tuntuu että, tai ainakin, mitä mä olen sitten sen jälkeen harjoitellut, niin tuntuu, että ne sisältää enemmän värejä, kaikki harmoniat. Että se aina syvenee mun*

*mielestä keikan jälkeen jotenkin se oma taju ... joka ... ja sitten menee pitemmälle. Ja toisaalta huomaa pienet väreröt enemmän, että se ... ja tietyt yksityiskohdat, ja sitten harjoittelee enemmän niin kuin ... ja sitten niitä ajallisia ko ... että mä mä olen ehkä kokeillut niitä ajallisia ... jaksoja, paljonko mikin kestää, kestääkö se sitä enemmän, no nyt meni överiksi. Niin kuin si ... etsi ... etsimällä sitä semmosta joustoa siihen. (7:7) (TH 7/2; 00,18)*

#### 5.4.4 Irti imitaatiosta

Luottaminen on Kristiinan tietoinen valinta. Hän ei halua toistaa aikaisempaa soittamisen tapaansa, vaan päästä tilaan, jossa sävellyksen kuuleminen ikään kuin uutena olisi mahdollista. Systemissä sisällä olemisen vastakohtana näyttäytyy sellainen imitoiminen, jossa audiitiivista ideaalia tavoitellaan ulkoa päin (3.5.1). Tarkoitin täällä, että imitaation kohteena olevan kuulokuvaan ei asettauduta kokijaksi kehollisen eläytymisen avulla eikä myöskään tavoitella kuulokuvan tuottamiseen liittyviä motivaatioita tai sisältöjä (3.2.10). Toinen tapa juuttua imitoimiseen on toistaa harjoittelutilanteen tai aikaisemman esityksen soittotapaa uudessa esitystilanteessa, ikään kuin siirtämällä sitä tilanteesta toiseen (3.4.7). Esitys tulee silloin objektivoiduksi, eikä soittaja ole enää läsnä luovassa prosessissa, jossa tulokinnalla olisi tilaa kehkeytyä omien sisäisten lakiensa mukaisesti.

Seuraavassa esimerkissä näyttäytyy, miten läsnäolo ei onnistu sellaisen asenteen vallitessa, jossa harjoitettua soittamisen tapaa jäädään toistamaan. Keskeytyksetön soittaminen ja sen edellyttämä vire on erilainen kuin fragmentaarisen harjoittelemisen kehomielen tila. Fragmentaariseen harjoittelemiseen liittyvä analyttinen, fokuoitu ja toimintaa taaksepäin refleктоiva ajattelemisen tapa ei tunnu toimivan keskeytyksettömässä soittamisessa. Harjoittelutilanteen soitto- ja ajattelutavasta ei ole aina helppoa irtautua.

*Kristiina: [--] ... välillä tuntuu siltä, että se kannattaisi soittaa läpi ennen kuin harjoittelee. Että kun siinä on tavallaan sen harjoittelun jälki, niin se on ehkä ihan hyvä, mutta että ... että sitten kun siinä on lähellä se kaikki mitä sä olet harjoitellut, [--]*

*[mutta] jos on keikka, niin sitten pyrkii olemaan harjoittelematta just ennen, että ei soittaisi sitä, mitä on harjoitellut, vaan soittaisi sitä biisiä. Ja sen takia musta tuntuu, että mun on vaikea soittaa sitä [läpi videonauhalle] nyt enää vain [yhtä] kertaa. Koska ensin mä aina soitan sitä, mitä mä olen harjoitellut, ja sitten mä vaan soitan sen toisen kerran. Että sitten ... tietysti se tavallaan kertoo siitä päivästä ja harjoittelusta, kun sen tekee loppuksi, mutta että se tekee sen, että helposti rupeaa soittamaan sitä harjoittelemaansa. Että jos mä nyt olen harjoitellut esimerkiksi sitä ekaa tahtia ja niitä kuvioita ja vasemman hyppyjä, niin kuin tänään sitä vasemman nopeata siirtoa sinne ala-asemaan harjoittelin ihan, noin niin kuin teknisesti, niin sitten se vaikuttaa siihen, kun sitten rupeat soittamaan sitä läpi. Että no, osunko mä. Ja silloin kun sä olet sillä asenteella, [että] no osunko mä, niin piru vieköön, se on ihan sama, osutko sä vai etkö sä osu, mutta sä et ole läsnä. Siinä biisin soittamisessa. Että sitä. (3:14) (TH 3; 36,06)*

Kristiina ei halua soittaa tietyllä, etukäteen muotoillulla ja viimeistä piirtoa myöten harkitulla tavalla, vaan hän haluaa edetä spontaanisti sekä antaa soitolle ja uudelle kokemiselle mahdollisuuden soittotilanteessa. Tämä edellyttää havahtuvaisena pysymistä soittamisen tilanteessa.

*Kristiina: En tiedä, siinä on myös ... silloin siinä on semmoinen, että minkähänlainen tänään ... tavallaan se ajatus myös, että ... ai, tuo kuulosti tuolta, no soitanpa noin. Siis se on tavallaan havahtuvainen siinä hetkessä, mutta se ei ... se ei soita jotain tiettyä tapaa soittaa, vaan silloin se on aika paljon semmoinen ... reagoi siihen ... sitten voi just käydä niin, no odotanpa tuota vähän, olipa hassu, no mennäänpä eteenpäin. (4:11) (TH 4; 45,32)*

#### 5.4.5 Hiljalleen avautuvassa kokonaisuudessa

Kristiinan vireeseen liittyvä kehomielen tila ei ole lähtökohtaisesti refleктоiva, vaan ensisijaisesti havainnoiva. Systemissä toimimisen asenne on kokonaisuutta kuunteleva ja sen auki kehkeytymistä odottava. Läsnä on jonkinasteinen improvisatorinen potentiaali, jota ei

olisi mahdollista tavoittaa, jos ideaalina olisi imitoida aiemman esityksen tai harjoittelutilanteen soittotapaa sellaisenaan (3.4.7). Kun soittaja antautuu prosessiin, jonka on vielä kehkeytymässä, tämä edellyttää luottamusta ja heittäytymistä. Silloin myös hänen subjektiutensa rajat ovat alttiita liukumiselle, jolloin soittajasta tulee prosessin-alainen soittajasubjekti (3.6). Prosessiin antautuminen, ylimääräisestä hallinnan tarpeesta irti päästäminen, aiheuttaa sen, että soittajan viettienergia lakkaa olemasta kiinteästi sidotussa muodossa, jossa kontrollin tarve on suuri. Energia muuttuu vapaasti liikuteltavaan muotoon. (Ikonen 2000, 107–108, 117.) Tämä merkitsee mahdollisuutta liikkua vapaammin tietoisuuden rajojen molemmin puolin. Toisin sanoen, semioottista mielekkyyttä on mahdollista nousta rikastamaan ja toisaalta myös häiritsemään soittamisen symbolista ulottuvuutta. Tällaisessa prosessissa kokemisen tapa voi muuttua ja soittajasubjekti saattaa joutua vastaamaan uusiin ajatuksiin ja impulsseihin soittamisen kuluessa, reflektiota nopeammin.

Dynaamisessa liikkeessä olevan, kehkeytyvän kokonaisuuden sisällä toimiminen ei ole luonteeltaan refleктоivaa. Liikkeellinen hahmottaminen näyttää ohjaavan toimimista silloin, kun reflektiolle ei ole nopean tempon puitteissa aikaa. Liikkeellinen hahmottaminen on nähdäkseni edellytys soittamisen auki keriytyvässä systeemissä toimimiselle, Kristiinan systeemiälyn ydin. Haastattelutilanteissa soittamisen kokemuksiin liittyvän puheen painopiste on kokemisen tavoissa ja laaduissa sellaisina, kuin ne ilmenevät tapahtumisena ja toimimisena ja siis myös vitaalimuotoina. (3.4.6.) Liikkeessä oleva puhumisen tapa tuo tarkastelun alla olevan ainutkertaisen, eletyn musiikillisen kokemuksen haastattelutilanteen suuntautuvaan tämänhetkisyteen ja tekee mahdolliseksi kokemuksen yksityiskohtaisemman tarkastelemisen, kuin jos tutkimuskohteena olisi yleistetty kokemisen tapa (3.2.12).

Seuraavat esimerkit kertovat siitä, miten Kristina pyrkii irti mennyttä kokemusta refleктоivasta ja kriittisestä ajattelemisesta. Mitä sitten reflektion sijaan? Millä täyttää mieli niin, ettei refleктоiva ajatus

mahdu sinne nousemaan? Fragmentaariseen harjoitteluun liittyvästä ajattelemisen tavasta on päästettävä irti. Harjoittelussa joutuu huomioimaan tietoisesti paljon yksityiskohtia. Täytyy ikään kuin sahata edestakaisin palaten yhä uudelleen samaan soitettuun ajatukseen. Tämä toimimisen ja ajattelemisen tapa ei ole keskeytyksettömässä soitossa mahdollinen. Kristiina vertailee keskenään kahta soittamaansa versiota:

*Kristiina: Niin, se eka, no se oli ehkä sellainen, tuota, vähän ... se näkyy [--] ... myös siinä elekielessä, siinä soittamisessa, se semmoinen jähmeys, mikä on päässä. Ja se jähmeys tulee just siitä, kun sä olet kiinnittänyt paljon joihinkin asioihin huomiotasi, että sä olet harjoitellut niitä. Että sä et pääse siihen tilaan, että sä soitat sen vaan ... niin kuin se on tänään, läpi. Niin sillä lailla siinä on... siinä on esimerkiksi helposti ... se on vähän liian raskas ... se on vähän staattinen, että se esimerkiksi, siinä ekassa jotenkin tuntui siltä, että se väliosan pianotaite oli jotenkin jähmeä, ja ... että se ei ollut semmoinen etenevä ja kelluvainen, ja ... sitten ... että siinä on sitä materian vastusta liikaa. Että se semmoinen he ... keveys ja hengittävyys ja henkevyys tulee siitä ... että se on itse asiassa ... varmasti alun perin semmoinen asenne, joka näkyy siis siinä fysiikassa. Ja mä en tiedä kumpi on ensin, että se tuntuu kevyeltä ja sitten jollain tavalla silloin soittaa hirveän paljon elävämmiin, ja muotoilee paljon enemmän, ja ... että sitten se kuulostaa, se kuuluu siinä soitossa elävyytenä ja värikkyutenä. (5:1) (TH 5; 04,49)*

Jähmeyden ja staattisuuden tuntemuksesta sekä päässään että soitossaan Kristiina pääsee liikkuvampaan kehomielen tilaan seuraavalla tavalla:

*Kristiina: Mun täytyy lopettaa tietoinen ajattelu. Ja tietoinen asioitten seuraaminen ... koska se on liian hidasta.*

*Kata: Ja miten täsmälleen sä sen teet? Tai mitä sä seuraat sen sijaan?*

*Kristiina: Kuulokuvaa. Siinä ... sitä, sekä mielikuvaa, että sitä ... sitä akuuttia kuulokuvaa. Ja pyrin seuraamaan sitä äänen*

*kulkua. [--] Että sen jotenkin saa ... pois siitä soittamisesta jotenkin. Se ei tunnu sitten semmosena ... esimerkiksi liikkeit ei koskaan silloin, kun se ei ole kökkö, niin ... ei mikään tunnu raskaalta. (5:1) (TH 5; 04,00)*

Kristiina kuvaa seuraavassa tarkasti, miten läsnäolon kokemus hahmottuu vireessä.

*Kristiina: ... [--] se moka mikä tapahtuu helposti, jos ei ole soittanut jotain tosi paljon jo, niin on se just, että sä ikään kuin katsot taaksepäin. Tai huolehdi tulevast. Että se ... siihen kuuloon liittyy se sama, että sä olet just tässä hetkessä menossa just tätä esitystä ja just tätä soittamista. Mutta että sulla on se ... [--] että se kuunteleminen on samanlaista semmoista innoittunutta ja virittäytynyttä. Että se ei ole jotain sellaista että sä oletat ja sitten muistat että tuolla on dis ja tuolla on h ja sitten tässä tulee tämä käänös, vaan jollain tavalla pyrit kuulemaan sen niin kuin uutena. (TH 3; 7,16)*

Kristiina ei ajattele ja muista yksittäisiä säveliä tai harmonioita. Tähän sisältyy odotuksen ulottuvuus: soittaminen ei kokemuksen ole taaskaan pelkästään tässä ja nyt, vaan siihen sisältyy tulevaan avautuva halu kuulla musiikki uutena.

Liiasta kontrolloimisesta irti päästäminen tekee mahdolliseksi vastaanottavaisen asennoitumisen. Soittajasubjekti ei olekaan aktiivisesti reflektoidussa soittamisessa pääasiassa toimivan asenteen vallassa, kuten fragmentaarisesti harjoitellessaan, vaan kuuntelemalla virittäytyneenä vastaanottamassa jotakin, mitä soittamisen systeemissä on kehkeytymässä. Tällainen systeemissä pysymisen vire ei salli ajassa taaksepäin katsomista eli soittamisen reflektoidusta jälkikäteen. Reflektoidu ajattelemisen rikkoo suuntautuneisuuden ja tulevaan orientoitumiseen. Se tuo soittajan nyt-hetkeen ja kääntää hänen katseensa siitä vielä taaksepäin miettimään, mitä jo tuli soitettua.

*Kristiina: [--] Että siinä täytyy ... olla se ... näkyvyys koko ajan tuonne [etuviistoon oikealle] ... tavallaan sinne mihin ollaan menossa, vaikka sä olet tässä. Koska sä et pysty ajattelemaan*

*sitä mitä sä soitat sillä hetkellä kun sä soitat, koska sä olet auttamattomasti myöhässä silloin. Ja sitten et varsinkaan ... seuraa takanapäin, mitä se oli, vaan et sä olet ... ikään kuin soittamassa ja sitten menossa johonkin, ja sulla on ... koko ajan suunta. (3:3) (TH 3; 7,16)*

Esimerkissä sävellyksen ajallinen suuntautuminen hahmottuu Kristiinalle konkreettisenä ja tilallisena, etuviistoon oikealle liikkuvana. Suuntautuneisuus, liikkeen tunne, yhdistyy amodaalisesti näkyvyyden elämykseen. Mennyt aika hahmotetaan myös ikään kuin sielun silmin: Kristiina ei seuraa takanapäin jo tapahtunutta. (3.4.4)

#### 5.4.6 Salliminen ja läpieläminen

Luottamuksen hyppy tuottaa kokemisen tapaan uudenlaisen tilan, jossa soittajan on mahdollista sallia tulkin kehkeytyminen soittamisen kuluessa. Kristiina koki enemmänkin elävänsä teoksen uudelleen esitystilanteessa kuin toistavansa harjoittelemaansa tai pyrkivänsä voimakkaan tahtomisen kautta tiettyyn lopputulokseen. Ajatus on yhteydessä jonkinasteisesta suorittavasta egosta, hallinnassa olevan subjektin olotilasta, irti päästämiseen ja astumiseen vastaanottajan ja kokijan asenteeseen (3.5.2). Siirtyminen suorittavan toimijan asemasta kokevaksi subjektiksi on yksi aivan keskeinen fragmentaarista harjoittelemista ja keskeytyksettömään soittamiseen liittyvää virettä erottava, kokemuksellinen ja toimintaan liittyvä elementti.

*Kata: Mikä ajatus siinä sai sen ilmavuuden?*

*Kristiina: Se oli se ä ... se ääni. Tai että ... että se sun intensiteetti ei ole siinä tekemisessä, se on enemmänkin siinä kuulemisessa. Että se on aika paljon se ... sii ... itse asiassa tuo on se juttu [--]. (TH 7; 08,50)*

*Kristiina: [--] että nuo kaikki ylimääräiset jännitykset, mitä siihen tulee, tai semmoiset, että sä haluat jotain äkkiä ulos, niin on paljon semmoista kärsimättömyyttä ... että kyllä se ajallisesti tapahtuu, kun sä vaan ... vähitellen ... elät sen kanssa*

*ja kasvat sen kanssa. Että sen pitäisi antaa tavallaan sen luonnollisen rytmin vaan tulla ulos. (6:9) (TH 6/2; 05,01)*

Hallinnan tunteella, joka soittajalla syntyy harjoittelemisen myötä, on hänen subjektiivtaan vahvistava vaikutus. Hän kokee olevansa jonkinlainen eli osaava soittaja, ja haluavansa soittaa tietyllä tavalla, olevansa soittajana tietynlainen. Toisaalta, kun osaaminen on riittävää ja kokemusta sävellyksen soittamisesta on jo paljon, voi uskaltaa päästää irti vakiintuneesta käsityksestä itsestään soittajana. Monille soittajille tämä on todella houkuttelevaa: voi päästä osaksi suurempaa kokonaisuutta, antautua musiikin valtaan ja kokea, miten musiikki ikään kuin saa alkunsa jostain suuremmasta kuin oma minä ja virtaa esteittä itsen läpi. Liian kontrolloista ja vakiintuvasta minäkuvasta irtipäästäminen on kuitenkin ongelma, jos siitä ei synny kokemusta harjoitteluprosessissa. Jos harjoittaminen keskittyy ainoastaan subjektiivuden vahvistamiseen taitamisen kautta, tämä saattaa johtaa jäykkiin psyykkisiin asetelmiin myös esiintymistilanteessa.

*Kristiina: [--] Ja silloin tavallaan se on niin kuin semmoinen myrsky jonka läpi tai jonka mukana sä kuljet ja sitten sä voit niin kuin päästää sen menemään jatkoon jos se haluaa mennä. Niin kuin jotenkin semmoinen ... että se ei ole niinkään, niin kuin minä, ego siinä. Vaan että se olisi enemmän semmoinen tila ja tapahtuma ja siten se on ohi. Ehkä se, että mä ajattelen että se niin kuin virtaa läpi eikä se ole jotain sellaista joka on niin kuin minä ja tässä ja maailmankaikkeus. (1:7) (TH 1; 45,13)*

*Kristiina: [--] ja antaa sen niin kuin tapahtua tavallaan siinä kehityksessä, mikä siinä biisissä tapahtuu. Eikä tarvitse laittaa sinne mitään ylimäärästä. Vaan sen voi vaan elää läpi ja sii ... se on siinä. Että se keveys tulee just siitä, että sun ei tarvitse laittaa itseäsi sinne väliin ... (6:7) (TH 6; 01,01,46)*

#### **5.4.7 Soittajan kapina ja halun keveys**

Soittamisen systeemissä sisällä oleva soittaja ei kykene tarkastelemaan soittamisen kokonaisuutta objektiivisesti, ulkoapäin. Jotta hän voisi olla ajallisesti suuntautuneena, hänen tulee olla läsnä soitta-

misen suuntautuvassa tämänhetkisydessä eikä ulkopuolisessa tarkkailijan objektiivisessä, ajallisuudesta irrallaan olevassa asemassa. Luottamuksen hyppy on se valinta, jonka sellainen soittaja tekee, joka haluaa asettua dynaamiseen prosessiin, intersubjektiivisesti jaettuun tilaan itsensä, säveltäjäsubjektin, mahdollisen yleisön ja muun, sisäisen ja ympärillä olevan, todellisuuden kanssa.

Luovassa prosessissa soittajasubjekti on aina jonkinasteisessa kapinassa ulkoisten sääntöjen ja lakien kanssa. Hän pyrkii irti vakiintuneesta subjektiudesta, jota tässä edustaa totuttu kokemisen tapa. Hän pyrkii sisään dynaamiseen tilaan, missä uusien oivallusten syntyminen on mahdollista.

*Kristiina: ... tavallaan ... jos ajattelee soittajaa, niin että kun sä olet konsertissa, niin eihän sun ... pitäisi ajatella ollenkaan sitä, että toteutuuko se, mitä joku on jossain kirjoittanut. Ei se enää siinä vaiheessa, vaan se, että se on se esitys, joka toteutuu tietyillä ehdoilla, ja se on ihan se ja sama, onko siellä se yksi dis bassossa vai ei. Koska ei sillä ole mitään sen esityksen kanssa enää merkitystä. Sillä on merkitystä sulle itselle ja sille, että sä pyrit johonkin. Mutta se esitys on ... siinä ja nyt toteutuva semmoinen oma visionsa, johon ei pitäisi ... enää ... jotenkin sisällyttää mun mielestä sitä ... taakkaa, mitkä säveltäjä meidän hartioille helposti laittaa, että me tehdään just ... [mitä] ne ajattelee. (6:1) (TH 6; 31,02)*

Missä määrin soittajasubjekti kapinoi sääntöjä ja lakeja vastaan, vaihtelee soittajakohtaisesti luultavasti huomattavasti. Olennainen kysymys on soittajan autonomisuuden tunne esittämisen hetkellä. Mistä soittamisesta kulloinkin on kysymys? Tavoitteleeko soittaja tilannetta, jossa hän on säveltäjän ajatusten väline eli joku tai jokin, jonka läpi musiikilliset ideat manifestoituvat ikään kuin mahdollisimman autenttisina säveltäjän viesteinä (1.4.2)? Vai onko soittajalla sävellyksen soivassa toteutumisessa – kuten Langer asian näkee – viimeinen sana? Tekeekö soittaja ratkaisevat valinnat sävellyksen soivaan muotoon saattamisessa päättämällä, implisiittisesti tai reflektoiden, kuinka hän haluaa sävelet artikuloida ja liittää toisiinsa ja kan-

taako hän siitä myös vastuun? Onko soittaja näin luova subjekti säveltäjän rinnalla, autonomisena intersubjektiivisesti jaetussa tilassa ja vuorovaikutuksessa sävellyksen kanssa? (3.2.15.)

Soittajan ja sävellyksen välisen intersubjektiivisesti jaetun tilan syntymisen kannalta tärkeää on, että suhde sävellyksen on rakentunut laajakaistaiseksi ja yksityiskohtaiseksi. Harjoittelu on silloin tapahtunut riittävän laajasti löyhästi kuljeskelemisen ja intentioiden etsimisen periaatteella, intersubjektiivista tilaa laajentamalla. Sävellys on kulkenut soittajan kehomielen lävitse kerta toisensa jälkeen. Soiva ilmentymä on intersubjektiivisesti luotu, ja kysymyksessä on soiva sävellys sellaisena, kuin se ilmenee nähtynä juuri kulloisenkin soittavan subjektin laajakaistaisen kokemuksen lävitse. (3.2.14; 3.4.1.)

Mielestäni semioottisen käsite selventää hienolla tavalla soittajan laajakaistaisessa prosessissa syvältä kumpuavaa energiaa. Vireen tilassa pianistin on mahdollista päästä yhteyteen sellaisten psyykkisten tasojen kanssa, joista voimakasta energiaa pääsee purkautumaan soittoprosessiin. Ne saavat ilmaisunsa esitykseen liittyvää intentiota kohden pyrkivän halun muodossa. Tämä halun suuntautuneisuus kannattelee virettä, jolloin halun energia ei häiritse ja pääse särkemään kokemuksen kokonaisuutta.

*Kristiina: [--] että mun täytyy ... haluta hirveän paljon, että se ei ... jotenkin kompastu siihen painovoimaan. Mutta sitten se halu ei taas saa olla hirveän vaativaa, se pitää olla sellainen ... kevyt. Että sulla täytyy olla semmoinen, että mä haluan tuolaisen, ja sitten sä pyrit sinne suoraan [--] että siinä täytyy ... olla se ... näkyvyys koko ajan tuonne, [--] ... tavallaan sinne, mihin ollaan menossa, vaikka sä olet tässä. Koska sä et pysty ajattelemaan sitä, mitä sä soitat, sillä hetkellä kun sä soitat, koska sä olet auttamattomasti myöhässä silloin. [--] (2:3) (TH 2; 46,15)*

*Kristiina: [--] Se [halu] kuroutuu sitä kauemmaksi, mitä parempi olo mulla on. Että se on semmonen ... se on ... tavallaan laa ... laajeneva. (7:5) (TH 7; 22, 37)*

Kristiinan dynaamisesti virittäytyneessä soittamiskokemuksessa musiikillinen halu ilmenee katkeamattomana liikkeenä osin tuntema-  
tontakin kohti. Halun kohdetta ei koskaan pysyvästi saavuteta, halu ei  
lakkaa eli soittajasubjektin prosessi ei pysähdy niin kauan kuin hän  
jatkaa soittamista, harjoittelemista ja esiintymistä. Mutta ilman tuota  
halun eteenpäin, tulevaisuuteen kurottautumista ei ole sitä virettä,  
jonka voimalla teoksen tyydyttävä läpisoittaminen on mahdollista.  
Halun tärkeä ominaisuus on sen riittävä väljyys. Halu on enemmän  
odottavaa ja kaipaavaa kuin vaativaa laadultaan. Liian painostavaksi  
tai pakottavaksi muodostuessaan halu – tahtominen – rikkoo vireen.  
Ajattelen sen johtuvan siitä, että kova tahtominen, liian tarkasti ja  
sitovasti asetettu päämäärä, edellyttää valmiiksi päätettyä ja  
ennakoitua mielikuvaa sävellyksen lopullisesta hahmosta, jolloin  
dynaamisesta, kehkeytyvästä prosessista ajaudutaan imitoivaan, tois-  
tavaan soittamisen tapaan. (3.4.7.)

Suuntautuneisuuden, suunnan ja kokonaishahmon, lisäksi on olemas-  
sa kehomielen haluava, odottava olotila, jolle ominaista on arki-  
kokemuksesta poikkeava, kohottunut, kihelmöivänä tuntemuksena  
ilmenevä valmius.

*Kata: Kun sä sanot, että sä haluat kuulla tietynlaista, niin mistä  
se halu tulee?*

*Kristiina: ... En mä tiedä, se on joku semmoinen kuvi ...  
semmoinen ... yhdistelmä sitä mielikuvaa, miten sä haluat  
soittaa, ja sitä kappaleen tunnelmaa ja sitä ... mihin se vie, ja  
ikään kuin sitä semmosta ... kihelmöintiä, tai tuossakin  
tapauksessa siinä ... sitä semmoista, joka on ... odotuksen tila ja  
... hirveän täynnä sellaista ... valmiutta. Mä vaan mietin, että  
mistä se tulee ... en mä tiedä ... se tulee ... se muodostuu  
harjoittellessa, se muodostuu ... mielikuvista mennä jonnekin,  
että kyllä se on koko ajan jotenkin tyydyttymätön. (3:4) (TH 3;  
10,12)*

Esimerkki tuo esiin, miten halun asenteella ja valmiuden sekä odotuk-  
sen tunteella on amodaalinen yhteys, kehollinen, kihelmöimisen

tunteena ilmenevä vastine. Ajatus halun tyydyttämättömyydestä kertoo osuvasti siitä, miten halu ei lopullisesti tavoita kohdettaan, vaan on liikkeessä ja ajaa sekä houkuttaa soittajasubjektia prosessiin. Musiikkikokemuksen on mahdollista järjestyä uudelleen uusien, soittohetkellä syntyvien mahdollisuuksien muodossa, koska semioottinen, kehollinen ja ei-tietoinen, mielekkyys nousee sekoittamaan soittajan mielessä olemassa olevaa sävellyksen symbolista järjestystä.

*Kristiina: Sitten semmonen, että ... että tulee spontaaneja ajatuksia, että tekee jotain ihan eri tavalla kuin on harjoitellut tai suunnitellut. Se antaa sille mahdollisuuden. (4:11) (TH 4; 45,32)*

Semioottisen merkityksellisyyden nouseminen soittoprosessiin voi myös herkistää soittajaa siten, että soittoprosessissa tapahtuvien häiriöiden riski kasvaa.

*Kristiina: Mutta siinä on jotain semmoista perää, että antaa se ... tavallaan siinä on myös se, että antautuu sen vietäväksi, että ei halua olla jotenkin koko ajan niin kuin han ... kontrolli kädessä, vaan että ... sun täytyy luottaa, että tulee kaiken näköisiä riskitilanteita, ja ... ne on eletty ennenkin, niin miksi niitä ei elettäisi nyt, jollain tavalla, niin kuin enemmän niin. (7:9) (TH 7; 15,05)*

Vire edellyttää luottamusta kokemuksen kokonaisuuteen, jonka onnistuminen ei ole sataprosenttisesti taattu. Luottamus perustuu toisaalta kokemukseen aikaisemmista riskitilanteista ja selviämisestä niissä, mutta myös rohkeaan asennoitumiseen ja prosessille antautumiseen. Kyky reagoida yllättäviin tilanteisiin sopivalla, loogisella tavalla tulee tärkeäksi. Semioottinen tuottaa kuitenkin sen energian, joka ylläpitää esitystä, ja sen syvän, varhaisen, implisiittisen mielekkyyden, joka saa soiton puhuttelemaan kuulijaa.

*Kristiina: Sitten kun ottaa johonkin enemmän aikaa, niin tajuaa, että siihen täytyy reagoida toisella tavalla, kun ... ikään kuin normaalisti. Niin silloin se ... se biisi ... luodaan taas kerran ... siinä. Ja silloin ei tule sitä, että sä sitten toistat jotain mitä sä*

*olet harjoitellut. Koska se juttu ei ole toistaa sitä, mitä sä harjoittelit. (7:3) (TH 7; 14,56)*

Tärkeätä uuden oivalluksen syntymiselle ja nopean reaktiokyvyn saavuttamiselle on ajallinen läsnäolon tunne ja aikaisemman soittamisen tavan toistamisen ajatuksesta luopuminen. Fragmentaarinen harjoittelu on ajalliselta rakenteeltaan todella erilaista kuin keskeytyksetön soittaminen: harjoitellessa on mahdollista vertailla eri toteuttamisvaihtoehtoja ja suunnata reflektiota ajallisesti taaksepäin. Siksi harjoitellun version toistaminen esitystilanteessa ei toimi: fragmentaarinen harjoittelu ja vireen reaktiokyky ovat ajalliselta rakenteeltaan erilaiset ja yhteensopimattomat. Harjoitellun toistaminen johtaa myös siihen, että esityksen ainutkertainen hetkellinen kvaliteetti jää tavoittamatta.

Toistamisen asenne tuhoaa myös oivalluksen mahdollisuuden. Toistaminen ja imitoiminen estävät soittajasubjektin pääsemisen soittamisen systeemiin. Tällainen oivallus on Kristiinan arvohierarkiassa korkealla: haluttu esitys imee puoleensa, pysyen kuitenkin jatkuvasti avoimena muutoksille avautuvassa prosessissa. Sävellys eletään läpi soittotilanteen suuntautuvassa tämänhetkisyydessä, vireessä.

*Kristiina: [--] siinä on myös se, että hyväksyy sen ... sen luonnollisen prosessiluonteen, eikä yritä jotain ... semmoista lopullista. Mun mielestä. Että tietenkin on joku mielikuva, mihin haluaa mennä, mutta että, olisi se nyt aika surkeata, että se olisi nyt ja tässä ja mitäs mä sitten tekisin. Loppuelämälläni.*

*Kata: Mitä tämä vaikuttaa siihen intentioon?*

*Kristiina: No se intentio ikään kuin tarkentuu koko ajan vähäsen, että silloin siihen tulee ... esimerkiksi, mitä mä ajattelen, niin silloin se ... ne kaksi ensimmäistä jaksoa valmistaa sit ... tai tavallaan, ensin esitellään teema, niin senkään ei tarvitse olla vielä semmoinen hyst ... vaan että se kiihko jätetään sinne loppunousuun. Vaan että se on se semmoinen ... sitä ylläpitävä ... driving force on olemassa*

*alusta asti, mutta ... mutta ... mutta että vähitellen annetaan sen kasvaa. Ja antaa sen tapahtua tavallaan siinä kehityksessä, mikä siinä biisissä tapahtuu. Eikä tarvitse laittaa sinne mitään ylimääräistä. Vaan sen voi vaan elää läpi ja sii ... se on siinä. Että se keveys tulee just siitä, että sun ei tarvitse laittaa itseäsi sinne väliin ... (6:7) (TH 6; 01,01,46)*

Kristiina toistaa ajatuksen, ettei hänen tarvitse laittaa itseään *sinne väliin*. Ajattelen hänen tarkoittavan, ettei ole tarpeen tehdä soivasta kuvasta soittamisen kuluessa tietoisesti jonkinlaista. Silloin hän astuu pois päin suorittavasta asenteesta ja sallii soittamisen tapahtua siten kuin se kulloisenakin hetkenä on mahdollista soittamisessa toteutuvan logiikan puitteissa. Tavoitan Kristiinan repliikistä myös asenteen, jossa hän irtautuu suorittavasta asenteesta ja yksinkertaisesti elää musiikin läpi.

#### **5.4.8 Miten soittaminen tuntuu?**

Miten joidenkin pianistien soitto välittyy voimakkaasti kehollisina tuntemuksina kuulijalle (3.3.4 ja 3.5.3)? Musiikin vastaanottamisen kysymys on mukana tutkimuksessani lähinnä soittajan, Kristiinan, vastaanottavana, kuuntelevana asenteena. Kuunnelllessani ja katsoessani Kristiinan harjoittelutilanteissa videoimia läpisoittoja sekä nauhoituksia prosessiimme liittyvistä esiintymistilanteista, minua alkoi kuitenkin askarruttaa, mikä mahdollisesti vaikutti siihen, että näissä esityksissä minulle välittyi voimakkaasti kehollisena sekä Kristiinan soittamisen prosessi että sointi. Sama välittyminen tapahtui riippumatta siitä, katsoinko videokuvaa vai kuuntelinko saman esityksen ääninauhaa. Pidän todennäköisenä, että haastattelutilanteissa käymämme keskustelut Kristiinan soittamistilanteiden synnyttämistä aistikokemuksista ja oma kehollinen eläytymiseni näihin kokemuksiin vaikutti osaltaan myös soiton kuuntelemisen ja katsomisen välittymiseen kehollisena. Kuitenkin olen muissakin yhteyksissä, toisten pianistien – ja muiden muusikoiden – musisoidessa kokenut vastaavia, korostuneen kehollisia elämyksiä, kun taas joskus en. Tätä kiinnostavaa ja soittajan kannalta olennaista kysymystä on pohdittu tutkimuskirjallisuudessa vähän. Soittajan laajakaistaista kokemisen

tapaa käsittelevän aineiston varassa päätin lopulta lyhyesti avata myös tätä kysymystä.

Mitä mielekkyyttä siis esimerkiksi pianistin pianosta tuottamaan sointiin voi sisältyä riippumatta siitä, mitä musiikillisen muotoilemisen avulla ilmaistaan? Toisin sanoen: mikä ominaisuus soinnissa kykenee ylittämään signifikaation? Signifikaatiolla tarkoitan tässä musiikin rakenteellis-sisällöllistä, fraseeraukseen, painotuksiin, artikulaatioon ja dynamiikkaan liittyvää merkitysten muodostamista, jota kutsun toisaalla myös soivan musiikin symboliseksi merkitysulottuvuudeksi. Entä miten soittamisen tapahtuminen, musiikillinen ajattelu ja soiva muotoilu, tuntuu joskus välittyvän voimakkaasti kehollisena kuulijalle? (3.3.4.)

On muusikoita ja musiikin vastaanottajia, joiden esteettinen suhde musiikkiin rakentuu keskeisesti muille kuin äänen tai soinnin olemukseen liittyville aspekteille. Joskus vaikuttaa jopa siltä, että esimerkiksi pianistin tuottaman soivan kudoksen kehollisia tuntemuksia herättävä laatu saattaa estää kuulijaa tavoittamasta tai havainnoimasta soitettun musiikin rakenteellis-sisällöllisiä merkityksiä. Kehollinen suhde kuultavaan musiikkiin saattaa vaikuttaa häiritsevästi, koska kuuleminen ei tällöin vahvasta kuulijan vakiintunutta kokemisen tapaa, subjektiivista kokemusta, vaan hämärtää sitä tuottamalla uusia kokemuksellisia kvaliteetteja. Kuulija ei välttämättä välittömästi pysty erittelemään kuulemaansa tai arvottamaan sitä esimerkiksi sillä perusteella, pitääkö hän siitä vai ei. (Ks. Barthes 1991 [1982], 276.) Tämä voi johtua siitä, että sointi viettelee vastaanottajan eläytymään koko kehollaan kuuntelutapahtumaan. Ymmärtäminen ja arvottaminen voivat tapahtua vasta jälkikäteen, kun musiikillista kokemusta reflektoidaan. Kuulija saattaa torjua tällaisen soiton tyhjänä, vaikka se sisältäisi loistavia musiikillisia oivalluksia. Kuultu musiikki ei tue kuulijan olemassa olevaa, valmista tai aiemmin koettua ymmärtämisen tapaa vaan haastaa hänet uuden kokemuksen tuottamisen prosessiin.

Tutkimukseni valossa vastaava prosessi on olemassa soittajan kokemuksessa hänen heittäytyessään soittamisen vireeseen, dynaamiseen

ja intersubjektiivisesti jaettuun tilaan sävellyksen kanssa. Kristiinan vireen kokemuksessa on musiikkiin vastaanottavasti suuntautuva, kuunteleva asenne. Pianistin soitto voisi laajemmin ajateltuna muodostua yhtäältä soittoteknisen apparaatin riittävästä vapaudesta, jolloin myös ennalta harkitsematon, implisiittinen ja ei-tietoinen primaarielävyys ja siihen liittyvät mielenliikkeet pääsevät heijastumaan kehon lävitse sointiin ja ilmaisusta tulee erityisellä tavalla laajakaistaista. Laajakaistainen ilmaisu edellyttää tällöin pianistilta sellaista vastaanottavaa, sekä kehon että haluttuun soittamisen tapaan liittyvän kuulomielikuvan kuuntelemista, joka sallii kehon lävitse virtaavan implisiittisen tiedon ilmenemisen soittoprosessissa. Toisaalta soittamiseen liittyvä motivaation jatkumisen tunne, intentioiden auki keriytyminen prosessit (ks. 3.3.4) ja soittamistapahtuman kuulemisen tai näkemisen välittyminen kehollisesti eläytymällä kuulijan kehoon (3.2.10) ovat tässä tulkinnassani olennainen osa tätä musiikillisen kokonaiselämyksen laajakaistaisuutta.<sup>44</sup>

Lähden ajatuksesta, että kysymys on soittajan poikkeuksellisen intensiivisestä läsnäolosta soittamisen tilanteessa, joka tekee mahdolliseksi, että kuulija pääsee osalliseksi soittajan ja sävellyksen välisistä, laajakaistaisista ja intersubjektiivisesti jaetuista ilmiöistä. Näitä ovat yhtäältä soinnin ilmaisema implisiittinen mielekkyys. Toisaalta kyseessä on soittajan intentioiden avautumisen prosessin ja soivan kudoksen muodostamiseen liittyvien kehollisten tapahtumien sekä musiikillisten muotojen ja merkitysisältöjen kehkeytymisen ja niihin liittyvien motivaatioiden laajakaistainen välittyminen kuulijalle kehollisina impulsseina. Soittamiseen sisältyvä ajatus tai intention soiva kuva ei välttämättä edellä soittamista, vaan syntyy nimenomaan soittamisen kehomielen prosessissa, kuten ajatus saattaa kehkeytyä vasta puhuttaessa tai maalaus maalattaessa. (3.3.4.) Tämän intention avautumisen prosessi soittajasubjektin ja sävellyksen välillä menetetään, jos

---

<sup>44</sup> Roland Barthes (1991 [1982], 276) kirjoittaa laulamisen yhteydessä mielestäni vastaavasta ilmiöstä. Hän kuvaa kuuntelevansa nimenomaan suhdettaan laulajan kehoon. Barthesin (1991 [1982], 265–277) käsite *grain* on laulajan äänen ja sen tuotaman kielellisen ilmaisun välinen hankaus. Ilmiöstä on käytetty suomen kielessä esimerkiksi ilmausta äänen roso: hankaus on Anne Sivuoja-Gunaratnamin (2007, 64–67) osuva suomennos.

suhtaudutaan kehoon välineellisesti, ikään kuin se olisi soivaan lopputulokseen nähden lähtökohtaisesti riittämätön ja etupäässä vain kehittämisen kohde.

#### 5.4.9 ”Sen täytyy olla vedetty oman itsen läpi ... ”

*Kristiina: No siitä puuttuu semmonen pinnistys ja ponnistus, jotenkin. Mut sit se ei myöskään oo siis välinpitämätöntä eikä samantekevää missään nimessä, että se ... se eeei ... ei ole sitten yhtään sellainen että kunhan niin kuin soitan. Että kyllä se täytyy olla mun mielestä vedetty sillä tavalla oman itsen läpi ... tai että mulle sillä ei ... muuten se ei merkityksellisty.*

Kristiina kuvaa teettisen toimintaa (3.6.2) osuvasti sanoessaan, että musiikki vedetään ikään kuin oman itsen lävitse, jolloin se käydään kohta kohdalta läpi ja otetaan haltuun. Silloin se myös merkityksellistyy.

*[--] Niin no ka ... jokaisen ... tavallaan sen ... sitä on käynyt läpi, ja ... ja ... ja sen on niin kuin ottanut omaksensa niin kutsutusti. Ettei soita jotain, joka on vaan olemassa, vaan että se on ... sen on itse harjoitellut palaksi omaa itsen olemista. [--] (5:7) (TH 5; 41,48)*

Intersubjektiivisesti jaettu tila sävellyksen kanssa tulee mahdolliseksi eikä sävellys enää hahmotu soittajasubjektista irrallisena, vaan osana tämän olemisen tilaa soittotilanteessa. Sävellys ei enää ole koettavissa erillisenä ja tarkkarajaisena. Se ei tunnu alkavan ja loppuvan vaan on ikään kuin jossakin ulottuvuudessa jatkuvasti olemassa. Oma minä ei myöskään tunnu olevan sen liikkeellepaneva voima.

*En mä tiedä, se [musiikki, sävellys] on olemassa, se on vähän niin kuin että olemassa, sun täytyy vaan ottaa se kiinni ja päästää se takaisin lentoon. Että se on semmonen ... se on vähän niin kuin lainassa se biisi siinä. Jotenkin tuntuu siltä, että ... että se ... ei se nyt ole minä, mutta ei se ole mikään ulkopuolinenkaan täysin, ettei se ole mitään semmosta ... (5:7) (TH 5; 41,46)*

Teettisen operaation onnistuminen hahmottui lopulta hyvin kehollisena optimaalisen etäisyyden löytymisenä suhteessa musiikkiin. Se näkyi myös ulospäin suhteessa instrumenttiin aivan tiettyinä etäisyytenä ja istumisen tapana. Optimaalisella etäisyydellä soitto kesti huomattavaa emotionaalista latausta ja kiihkoa, ilman että se johti soinnin tukkoon menemiseen tai kehon kiristymiseen. Toisaalta soitto ei myöskään muuttunut liian etäiseksi tai kylmäksi. Se pysyi jännitteisenä eikä muodostunut liian helpoksi tai arkiseksi: sävellyksen painostava kiihkeys ei jäänyt kommunikoitumatta. Soittaminen tapahtui ehjästi, virheettömästi ja vapautuneesti, ja tämä kuului soinnissa värikylläisyytenä ja ilmapuutena. Kristiinan ja instrumentin välisen etäisyyden, muuttuessa liian tiiviiksi siten, että keho kallistui eteenpäin kohti klaviatuuria, ääni tuntui tukkeutuvan ja keho rasittui, ajautui ”maitohapuille”. Etukenoinen asento tuntui myös huolestuuneisuutena. Kehon asennon ja emotioiden välinen yhteys oli ilmeinen.

*Kristiina: No on siinä se, että heti jos se [pään asento] menee etupainoiseksi, niin se vie [kehon] painon eteen. Että sen mä olen huomannut, mä en ole noita nauhoja katsonut, mitä mä olen tuohon soittanut, mutta sen verran mä soitan peilin kanssa aina välillä, että tiedän, että ... jos se pää menee eteen, niin se paino menee eteen, ja silloin musta tulee ... mä olen huolissani tai jotain. Että sitten se ei mene semmoisena niin kuin ... (3:11) (TH 3; 19,20)*

Optimaalinen etäisyys tuotti vapauden ja antoi keholle mahdollisuuden toimia mielikuvan suuntaisesti. Kiinnostavaa tutkimusten pedagogisten johtopäätösten kannalta on, että kehon asennolla ja soittamiseen liittyvällä tunnetilalla – esimerkissä huolissaan olemisella – on yhteys.

*Kristiina: Niin, se loppujen lopuksi on niin kuin kyse melkein viidestä sentistä tai jostain. Ja sitten koko vartalon liikkeessä eli silloin se on ... sehän on tässä ... tässä mittakaavassa aika ... joo, aika hämmäntävää. Mutta niin, kokemukset, tavallaan nyt kun mun kokemus on mennyt tuosta yli, tavallaan pitemmälle*

*vielä, niin ... niin tajuaa, että ... että tulee semmonen olo, että "hei kamoona, että ... anna tilaa". (8:1) (TH 8; 12:32)<sup>45</sup>*

*Kristiina: [--] mä olen varma että mä soitan harjoituksessa paremmin kun keikalla tuosta syystä just, että mä en osaa vielä si ... tätä etäisyyttä tavallaan kontrolloida niin hyvin. Tai ... mä epäilen kun mä olen nähnyt nyt niitä keikkoja, mutta semmonen olo mulla on ... ja sitten tuo, se semmonen kiihkon ... että silloin kun se kiihko ikään kuin nousee hirveän voimakkaana, niin se on mulla tavallaan semmonen [--] tavallaan siinä tilanteessa mun pitäisi aina, kun se nousee, niin ikään kuin ottaa se etäisyys ja päästää sinne tilaa väliin. (8:2) (TH 8; 18,13)*

*Kristiina: [--] Ja tuolla lailla mä olen harkannut sitä, nyt kun mä olen harkannut viimeisen pari kuukautta, niin mä olen harjoitellut vaan sitä ... mä olen harjoitellut vaan kahta asiaa, että mun selkäranka on ihan suorassa ja mun pää on ylös. Oikeasti, älä naura. Mun pää on tarpeeksi ylös tästä [näyttää otsaansa]. Joo. Että mä en vie sitä yhtään sitä painoa pianon päälle, vaan että ... mä harjoittelin niin, että mä näen koko ajan tietyn pisteen [edessäni] siellä missä mä harjoittelen, joka on sillä lailla vähän epämurkavan ylhäällä, se pää. Mutta ei siis kurkota, vaan että se vaan on näin. (8:3) (TH 8; 20,31)*

*[--] Se lopputulos on musiikkia. Se siinä on niin kuin hämmäntävää, että se lopputulos on enemmän musiikkia kun mikään sellainen ... se ... nyt en sano ... tähän niin ... en sano tähän sitä niin kuin mikä ... tavallaan ... en edes metaforisesti. Mutta anyway, hirveän mielenkiintoinen asia. Ihan törkeän mielenkiintoinen asia, koska ... eli fyysinen kontrolli on henkistä kontrollia. (8:3) (TH 8: 21,46)*

#### 5.4.10 Leikinomainen potentiaalisuus

*Kristiina: Että totta kai sitä on tosissaan, mutta että ... sen soittamisen ... leik... leikinomaisuus. Jotenkin kuulo...kun mä*

---

<sup>45</sup> Merkintä viittaa tutkimusaineiston viimeiseen tilanteeseen, jossa katseltiin soittonauhoja. Vaikka kyseessä ei ollut haastattelu, on se nimetty selkeyden vuoksi TH 8:ksi ja DVD-esimerkiksi 8:3.

*kuuntelen mun sanoja, niin kuulostaa helposti eri[laiselta] kuin se mitä mä tarkoitan. Mutta [--] että siinä on sellainen ... se asenne on sellainen, että sä etsit ja kokeilet ja jollain tavalla olet avoin sille uudelle, etkä mene siitä tekemään tiedätkö sellaista putkea, [että] nyt mä soitan tämän tästä alusta loppuun. Että sitten siitä ... luopuu semmoisesta tietystä tahtoelementistä kokonaan. Koska se tahto on helposti semmoinen, joka on esteenä siinä. Se ei anna oikein mahdollisuuksia kaikelle. (7:2) (TH 7; 8,15)*

Intersubjektivisesti jaetun tilan potentiaalisuus näyttäisi edellyttävän leikinomaista ja hyväksyvää asennoitumisen tapaa: ollaan tilassa, joka ei ole aivan realistinen vaan jonkinasteisesti hypoteettinen ja tulkinanvarainen. Avoimen halun ja lujan tahtomisen välinen ero korostuu jälleen. Liian voimakas tahtominen, jossa on vahva, yksityiskohtainen tietoisuus toiminnan päämäärästä, tuhoaa potentiaalisuuden, joka taas edellyttää pelivaraa ja useita toteutumisen mahdollisuuksia (3.5.3).

*Kristiina: Ja sitten siitä tulee halu olla jonkunlainen ja soittaa virheettä ja ... jotenkin semmoinen ... se koulutus puskee sieltä läpi, eikä pysty olemaan siitä vapaa. Se vapaus on siinä keveydessä. Ja siinä ... myös tiettyssä ailahtelevaisuudessa, että ... ei olla tekemässä tiettyä pakettia, joka on sovelias. Vaan ollaan soittamassa yksi ainutlaatuinen esitys tässä tänään ja näille ihmisille, ja se on semmoinen kuin se tänään on. Ja tavallaan nähdä se arvo siinä, että se on elävä se esitys, ja sen kokee tänään tämmöiseksi. Ja sitten se voi olla huomenna erilainen ja se muuttuu ja kehittyy, mutta se ei ole ollenkaan semmoinen arvoasetelma, että pitäisi edetä johonkin ... superhyper, että kaikki olisi paikallaan, tiedätkö. (7:2) (TH 7, 08,15)*

Leikinomaisuuden vivahde tuo mieleen Winnicottin ajatuksen leikkimiseen ja taiteelliseen toimintaan liittyvästä potentiaalisesta tilasta, jossa liikutaan sisäisen kokemuksen ja ulkoisten realiteettien välisessä maastossa (Winnicott 1992 [1971], 41). Vireen intersubjektivisesti jaetussa tilassa soittajalla on tilaa kokeilla ikään kuin todellisen ja

kuvitteellisen rajoja ja käyttää hyväkseen vapaasti liikuteltavassa muodossa olevaa energiaa (Ikonen 2000, 107–108, 117). Potentiaaliisuuden mahdollisuus edellyttää Kristiinan sanoin prosessiin heittäytymistä, soiton kuluessa tapahtuvasta arvottamisesta luopumista sekä kokeilevaa ja etsivää asennetta.

*Kristiina: Se on joku semmoinen ... että sä, se on ... semmoinen tietty leikkimielisyys eli silloin sä et ole huolissasi sun omasta olemisestasi siellä, maailmassa, ja siitä, että oletko sä tarpeeksi hyvä tai huono tai ihan mitä vaan, joka nyt sitten ... meikäläisellä ainakin vielä välillä vähän vaivaa. Ja sitten ... sitten toisaalta sä ... olet siinä ... jotenkin sen kuulemisen keskellä sillä tavalla, että sä mietit, että ... että ... mitä sä kuulet, ja tavallaan reagoit siihen. Sä pelaat sen semmoisen ... feedbackin kanssa, ja toisaalta semmoisen, että ... täytyyhän sulla olla se intentio, koska sä tiedät, mitä sieltä tulee, ethän sä v ... ethän sä voi soittaa ilman sitä. Mutta että ... mutta jotenkin niin kuin leikkiä sen kanssa ja todeta, että mm ... tä ... ja siten joskus kun siinä käy just niin, että ne on hirveän pieniä varmaan ne variantit, mutta että ne on usein hirveän olennaisia ne variantit, mihin ottaa enemmän aikaa. Sitten kun ottaa johonkin enemmän aikaa, niin tajuaa, että siihen täytyy reagoida toisella tavalla, ku ... ikään kuin normaalisti. Niin silloin se ... se biisi luodaan taas kerran siinä. Ja silloin ei tule sitä, että sä sitten toistat jotain mitä sä olet harjoitellut. Koska se ei ole, se juttu ei ole toistaa sitä, mitä sä harjoittelit. (7:3)  
(TH 7; 14,56)*

Potentiaalisesta tilasta pois putoaminen voi tuntua hyvin konkreettisesti. Seuraavassa esimerkissä Kristiina kertoo kokemuksesta, jossa luottaminen lakkaa, ja hän havahtuu ikään kuin hereille. Soittamisen, vireen, aikakäsitys murtuu ja virtaavuus sekä sen myötä myös suuntautuneisuus pysähtyy. Kriittisiä, epäileviä ajatuksia nousee mieleen. Vireen kokemus on esimerkin valossa todellakin erilainen kuin arki-todellisuus.

*Kristiina: ... Ja siinä on yleensä se, että mä en luota sen musiikin virtaan, ja luota siihen, että mä kulkisin siinä virrassa,*

*vaikka mä olen niin tehnyt tosi monta kertaa, aikaisemmin. Vaan että siihen tulee se eka ... eka semmoinen havahtuminen, arkitodellisuuteen. Että herranjestas, tässä mä nyt sitten soitan, että mikä helvetin sointu on seuraava. Se on yleensä se, syykin. Että se semmoinen ... soittamisen aikakäsitys murtuu, ja sitten tulee semmonen todellisuus. (7:6) (TH 7; 48,16)*

#### 5.4.11 Uhkan houkutus

Näen vireen etsimisen, harjoittamisen ja kartoittamisen prosessin siten, että siinä haetaan tilaa, jossa semioottisen on mahdollista nousta teettisen lävitse symboliseen. Toiminta sisältää aspektin, jossa abjektia jatkuvasti lähestytään ja jossa sen houkuttelevuus voittaa sen synnyttämän uhkan ja tuhoutumisen pelon. Näen myös siten, että Kristiinan virettä ei olisi tässä muodossa olemassa tai ainakaan tavoitettavissa, ellei abjekti olisi ollut olemassa riittävän houkuttelevana. Abjektia tämän tutkimuksen onnistumisen kannalta onneksi ei ollut tarvetta torjua kokonaan. (3.6.4.)

Välillä abjekti oli lähes käsin kosketeltavissa Kristiinan mielikuvissa.

*Kristiina: No jos ajattelee esimerkiksi semmosta laavamassaa, se on tietysti hirveätä, koska se on hirveän polttavaa ja kaikkea. Mutta siis semmonen, joku semmonen massa, joka on lämmin ja ... mikä se nyt ... verta, ei mitään sellaista ... ei mitään niin kuin dekkareita, eikä semmosta verta, vaan veri niin kuin sinänsä kun se virtaa, niin se on tosi lämmin ja semmonen ... [--]*

Hän erittelee optimaalisen soittamisen kokonaisvaltaisen mielikuvan synnyttämiä assosiaatioita. Abjekti, epämiellyttävä laava- ja verimassa, tuli lähelle, ensin torjuttiin mielestä, mutta lopulta se kuitenkin valtasi ajatukset.

*Kristiina: Jotenkin sellaista niin kuin, joo ... en mä tiedä, tämä on niin absurdia. Joo ei mitään syöskyierrettä, ei semmosta hir ... semmosta Niagaran putousta. Se on semmonen niin kuin, joka valtaa, tiedätkö, kun se tulee ... no nyt tulee heti mieleen Shining, kun se veri valuu sieltä oven alta, se on ihan*

*hirveä kohtaous, mutta sinänsä se ... että se ... vähit ... kun se tulee jostain yhdestä kohtaa, että se niin kuin valtaa sillä lailla, se täyttää kaikki nurkat. (4:6) (TH 4; 19,24)*

Olen tavannut pianonsoitonopiskelijoita, joiden on ollut mahdotonta oppia legatosoittoa: sävelten sitominen toisiinsa on tuntunut olevan todella epämiellyttävää. Sävelten sitominen edellyttää rannenivelen joustavuutta sekä soittajan kykyä kuulla sävelten liukuminen kiinni toisiinsa. Silloin ei ole enää mahdollista erottaa, milloin edellinen sävel loppuu ja seuraava alkaa. Oma kokemukseni legatosoiton opiskelusta oli, että ranteen liikuttaminen tuntui irti päästämiseltä: ote ei enää pitänyt. Aikaisemmin ranteen ja käsivarren jännityksen avulla hallitut sormet eivät aluksi toimineet, mikä lisäsi avuttomuuden tunnetta. Toisaalta sävelten liukuminen toisiinsa saattoi aktivoida sulautumisfantasian ja olla siksi pelottavaa, vastenmielistä ja siis pakko sulkea ulos abjektina.

Musiikkiteos tai -tyyli voivat myös representoitua abjekteina. En 14-vuotiaana missään tapauksessa halunnut soittaa Chopinin musiikkia. Se assosioitui mielessäni sellaiseen olemisen avuttomuuteen, tunneherkkyyteen ja haurauteen, jotka olivat minulle siinä elämänvaiheessa mahdottomia jakaa kuultavassa muodossa. Samoin esimerkiksi odottamattoman, vääränlaisen nyanssin ilmaantuminen soittoon tai jonkin ilmaisun esiintyminen ikään kuin väärässä kontekstissa voivat ilmetä abjektina, tuttuna ilmiönä oudossa yhteydessä. Tällaisia abjektin ilmentymiä ei kuitenkaan tässä tutkimusprosessissa noussut esiin. Kuten luvussa 3.6.4 esitin, Kristiina tuntui kauhistuvan soittamisen prosessin ulkopuolelle jäämistä, osattomuutta ja toistamiseen assosioituvaa jähmeyttä. Kysynkin, voisivatko toistuva rutiini ja luovan elävyyden poissaolo hahmottua abjektina.

## 5.5 Vireessä aistiminen

### 5.5.1 Liikkeellinen puhe ja aistimusten liukuminen

*Kristiina: Mä olen miettinyt tätä hyvin paljon, siis tuota kuuntelemisen merkitystä sen takia, että kun se vaikuttaa motoriikkaan.*

*[--] se käy niin, että jos mä onnistun muuttamaan sen kuuntelemistavan semmoiseksi mun mielestä oikeammanlaiseksi siinä läpisoittaessani, niin silloin mun kädet herkistyy ihan älyttömästi. (3:3)*

*Kata: Mitä sä täsmälleen teit, kun olit soittamassa ja huomaisit, että sä et kuunnellut mielestäsi hyvällä tavalla? Miten sä sait itsesi kuulemaan sillä tavalla?*

*Kristiina: No mä tajusin et ... [--] sitä ... rupesi kuulemaan sitä semmoista tilaa soinnista jotenkin vaan eri tavalla [--] ja kun se tila sinne sointiin muodostuu, niin jollain tavalla keho muuttuu kevyemmäksi, ja vaikuttaa heti fyysisesti [--] ja sitten ... siihen tulee enemmän väriä [--] en tiedä mikä siinä ... on ensin. Se kuulemisen vaatimus, varmaan. (3:7) (TH 3; 12,55)*

Kokemisen tapa välittyi Kristiinan puheessa prosessuaalisena: kysymys on tapahtumisesta pikemmin kuin tarkasti rajattavissa olevasta kokemuksesta. Kokemisen tapaa ei voi eristää kokemuksesta. Kertominen tapahtuu verbien avulla: kuuntelemisen tapa muutetaan, kädet herkistyvät, Kristiina rupesi kuulemaan (3.4.6). Vitaalimuotojen (3.4.5) lisäksi amodaalinen kokemisen tapa tulee selkeästi esiin: kun tila oli kuultavissa äänessä, keho muuttui kevyemmäksi ja ääneen tuli väriä (3.4.4). Vaikka väri esimerkissä viittaa sinänsä vakiintuneeseen auditiiviseen äänen värin käsitteeseen, on väri alkuperältään kuitenkin näköaistimus. Ajattelen äänen värin olevan sinänsä jo amodaalisen yhteyden sisältävä käsite.

Kuten kolmannessa luvussa mainitsin, Stern (1985) kirjoittaa, että vauva ei koe informaatiota yhteen tiettyyn aistimodalityettiin kuuluvaksi tai yhden aistikanavan kautta havaittavaksi, vaan se on olemassa amodaalisena, joka on tunnistettavissa minkä tahansa aistin avulla. Asiat havaitaan silloin muotoina, intensiteetteinä ja ajallisina hahmoina, toisin sanoen kokonaisvaltaisina kokemisen laatuina. (Mts. 51; 3.4.5.) Tämä arkaainen ulottuvuus kiteytyi Kristiinan ja minun viimeisessä tutkimustapaamisessa seuraavalla tavalla:

*Kristiina: ... [--] ettei edes yrittäisi sitä, vaan yrittäisi tavallaan ... sen ... sen läpielämisen ja kuuntelemisen ja soittamisen tapahtua niin kuin kokonaisena prosessina, eikä yrittäisi erotella sieltä enää yhtään mitään, varsinaisesti [--] että tavallaan ei ... ne ei erottuisi ne aistit, vaan ne sekoittuisi, että sun ei tarvitsisi edes miettiä että kuuletko sä, näetkö sä vai tunnetko sä, vaan että ... että ne olisi semmonen ... tapa. (8:4) (TH 8; 56,06)*

Klemola (2004) kirjoittaa, ettei ole olemassa kuvittelua sinänsä, vaan mielikuva on aina johonkin aistikokemukseen liittyvä eli aistimielikuva (mts. 113, ks. Damasio 2001 [1994], 110–113). Aistimielikuvat ovat myös amodaalisia. Tämä tulee selkeästi ilmi Kristiinan halutun esityksen mielikuvaa koskevista kuvauksista. Klemolan (mts. 83) mielestä aktuaaliset aistimukset ja aistimielikuvat olisivat selkeästi erotettavissa toisistaan. Kuitenkin esimerkiksi urheilualmennuksessa on todettu, että mielikuvaharjoittelu on tehokasta nimenomaan siksi, että aivot toiminnan kannalta mielikuvissa suoritettu liike on hyvin lähellä aktuaalista liikesuoritusta, mikä selittyy peilisolujen toiminnalla (3.2.9).

Visuaalinen aistimielikuva itsestäni voi olla sellainen, jossa näen itseni ikään kuin elokuvassa, ulkopuolisin silmin mieleni valkokankaalla. Toisaalta voin katsella aistimielikuvassani ympäristöä omin silmin, jolloin astun ikään kuin tuon näkemäni minän sisään kokemaan sen tuntemuksia omin nahoin. Visuaaliseen mielikuvaan tulee silloin mukaan syvätuntoaistimuksia (Rechartd 1994, 250) ja mielikuvasta tulee moniaistinen. (Ks. Klemola 2004, 107.) (3.3.6.)

Ennen seuraavaa esimerkkiä Kristiina on ensin ollut mielikuvassaan ulkopuolella, katsojan paikalla. Kaikki hänen näköaistimuksensa ovat liittyneet amodaalisesti tuntemuksiin, nauttimiseen ja rauhan olemukseen. Kysymykseni siirtää hänet kokijan paikalle, näkemänsä mielikuvan sisään tuntemaan, miltä nähty kokemus voisi tuntua.

*Kata: Miltä se näyttää, kun joku soittaa niin, että ihmisen vastukset on hävinneet?*

*Kristiina: Hel ... hirveän helpolta ja semmoiselta ... ja myös semmoiselta ... nautit ... että se ei ... se ... se soittaja nauttii, että siinä ei ole semmoista ... tai että se ... elää vaan sen läpi. Se on jotenkin hirveen yksinkertaista silloin kun se toimii.[--] ... että siinä on joku semmoinen rauhan olemus heti myös, että siinä ei ole sellaista ylimäärästä hässäkkää. [--]*

*Kata: Jos sä istut itse siinä soittajan paikalla ja tuotat sitä musiikkia, niin miten se rauha tuntuu?*

*Kristiina: ... No se tuntuu semmoisena rauhana, että, että sulla ei ole ... hätää minnekään. Eikä sulla ole koko ajan ... semmoinen olo, että pitäisi soittaa nopeammin tai hitaammin tai yhtään mitään. Että kaikki on ... sillä lailla jotenkin just paikallaan. Että sitten sä voit vaan ... soittaa. Että siinä ei tarvitse, sun ei tarvitse ... esittää mitään, eikä tehdä siitä mitään sen kummallisempaa. (5:5) (TH 5; 32,48)*

Kristiinan puheessa ilmenee elävästi juuri edellä mainittu mahdollisuus kokea visuaalinen aistimielikuva amodaalisesti kehontunnon avulla, istumalla mielikuvassaan soittajan paikalle. Aistikokemus laajenee ilmenemään myös mielentilana, rauhan kokemuksena, sekä asenteen tasolla: ei tarvitse esittää mitään, voi vain soittaa.

Langer ilmaisee selkeästi amodaalisen aistimisen keskeisyyttä muusikon kokemuksessa. Langer kuvasi intuitiivisesti ja elävästi amodaalisuutta ja peilisolujen vaikutusta jo vuonna 1953. Stern ja Sheets-Johnstonen tukeutuvat Langerin taideteoriaan omissa teoretoinneissaan. Langer on osunut intuitiivisesti naulan kantaan havainnoissaan, ja vuoden 1995 jälkeinen neurofysiologinen tutkimus vahvistaa hänen intuiotionsa (3.2.9–3.2.10). Langer siteeraa pianisti Philippe Fauré-Fremiën osuvaa kuvausta muusikon mielensisäisestä soittamisesta:

*Lausun mielessäni jokaisen nuotin oikean kestoisena ja koko hermojärjestelmäni on niin spontaanisti suuntautunut tai virittäytynyt (keyed to), että sormeni ovat käytännössä soittamaisillaan. Taas ajattelen melodista teemaa, kehittelyä*

*taas nuotti nuotilta konkreettisenä realiteettina ja oikeina aika-arvoina [--] melkein hyräilen, ikään kuin huuleni ja kurkkuni olisivat herätettyinä, kuin olisin laulamaisillani, tai tarkemmin ilmaistuna tuottamaisillani (reproducing) sen ... melkein elän teoksen koko olemuksellani, kaikkien fyysisten resurssieni avulla, enkä voi sallia itselleni mitään vapauksia, koska ilmaisu, jota etsin, riippuu siitä. (Langer 1953, 145.)*

Haluan kuitenkin nostaa esille kysymyksen, ovatko kehon sisäpuolelta vastaanotettu syväntuntoaistimus ja syväntuntomielikuva sittenkään toisistaan selkeästi erotettavissa olevia kokemuksia, kuten Klemola kirjoittaa? Voiko toista olla ilman toista? Voinko kuvitella lämmön tunnetta lihaksessani tuntematta lämpöä? Miten voin tietää, tunnenko lämpöä oikeasti vai mielikuvassani? Kehon sisäinen aistimus ja aistimielikuva ovat niin toisiinsa kietoutuneet, että keho ja mieli tuntuvat olevan yksi ja sama asia. Tämä vahvistaa käsitystäni, että kehon kuuntelemisella on semioottiselle kokemisen modaaliteetille altistava ja subjekti–objekti-rajoja hämärtävä vaikutus. Kehon kuuntelemisesta ja kuuloaistin laadusta Kristiinan kokemuksessa kertoo myös seuraava esimerkki.

*Kata: Jos sä kuuntelet tarkasti sitä mitä mä puhun, ja samalla tavalla tunnustelet käsiä tai sisäkehoa, niin mitä sä huomaat, esimerkiksi jos mä tässä jatkan tätä puhumista?*

*Kristiina: No itse asiassa kun mä kuuntelen ... silloin kun mä katsoin sua, niin silloin se ikään kuin pysyy tarkempuna. Mutta sitten jos vaan kuuntelen, niin se leviää. Joo.*

*Kata: Entäs jos vedät kuulon ihan löysäksi ja annat vaan tämän kaiken humista tässä huoneessa?*

*Kristiina: No sitten kaikki muukin humisee ... kehossa. Tai siis että se ei ... se ei niin kuin eriydy.*

*Kata: Eli meneekö se [tuntemus] laajemmalle tai..?*

*Kristiina: Joo, no, sitten mä, no nyt mä tunnen sen niskassa ja jaloissa sem ... Tämä on ihan omituista, ... Se ehkä, ehkä*

*siinä on se, että se niin kuin kääntyy sillä lailla yleisesti sisäänpäin, että jos tarkkailee jotain ... En mä tiedä, ehkä sitä on tottunut kuulolla seuraamaan. Jotenkin on ne yhteydessä selvästi jotenkin ne ... (3:2) (TH 3; 05,01)*

### 5.5.2 Sisäinen tunto ja kehon kuunteleminen

Kristiina kuvaa objektikehoaan eritellessään, miltä hänen kätensä näyttää koskettimistolla. Kristiinan kokemuksessa objektikeho ja eletty keho hahmottuvat esimerkiksi erikokoisina. (Ks. Klemola 2004, 77–81; 3.7.)

*Kata: Jos sä tunnustelet semmoista jäntevää kämmentä, niin minkä kokoiselta se tuntuu?*

*Kristiina: Se tuntuu kauhean kokonaiselta. Että ... mä jotenkin aika usein yllätyn, jos mä katson mun soittoa, että mun käteni onkin niin pieni kuin se on. Että se ei tunnu niin pieneltä silloin kun soittaa. Tuossakin on aika isoja sointuja, niin ... [--] (6:4) (TH 6; 54,12)*

Usein on niin, että syvätuntoaspekti muuttaa Kristiinan kokemuksessa kehon rajojen tuntemusta laajempaan suuntaan. Keho sisäkautta koettuna tuntuu suuremmalta ja vievän enemmän tilaa kuin objektiivisesti havainnoitu keho. Tämä tulee useita kertoja esiin tutkimushaastatteluissa. Seuraavassa Kristiina pohtii, minkä pituisilta hänen sormensa soittaessa tuntuvat.

*Kristiina: Mä ... siis itse asiassa mä ajattelen pitem ... mä aina yllätyn, kuinka pieni käsi mulla on. Tai että kuinka naurettavan pieneltä se näyttää koskettimilla, mutta ... se mielikuva on usein varmaan pitempi. Sitten se on se, et kun tämä [kämmen] aukeaa niin, että tavallaan se uppoaisi sinne koskettimiin enemmän kuin se on oikeastaan edes mahdollista. (3:12) (TH 3; 24,55)*

Kämmen tuntuu uppoavan syvemmälle koskettimiin kuin näköhavainnon tai realistisen arvion perusteella voisi ajatella: koskettimen matka normaaliasennosta pohjaan saattaa siis tuntua eri syvyyselftä

riippuen siitä, havainnoiko sitä näköaistimuksen tai syvätuntokokemuksen avulla. Usein myös etäisyys kahden sävelen välillä pianon koskettimistolla saattaa vaikuttaa erimittaiselta näkö- tai tuntohavaintona.

Onko kehon syvätunnon kuuntelemisella jo sinänsä yhteys semioottiseen tai kontemplatiiviseen kokemisen tapaan? Kehon sisäisten tuntemusten huomioiminen edellyttää kuuntelevan asenteen ottamista (Klemola 2004, 166), jolloin syvätuntoaistimus ja kuuloaisti kietoutuvat amodaalisesti yhteen. Klemolan (2004) näkemyksen mukaan kehoa kuunnellessa myöskään arvioiva ajattelu ei nouse (mts. 167). Jaan kokemukseni pohjalta tämän käsityksen. Voisi siis ajatella, että kehonkuulo, kehon syvätunnon kuunteleminen, sulkeistaa jossain määrin luonnollisen kokemisen tavan ja altistaa ennakoimattomalle kokemisen tavalle. Se avaa kehomielen implisiittiselle ja semioottiselle kokemukselle. Silloin kehonkuulo synnyttää aukon tai poimun soittajasubjektin vakiintuneeseen kokemisen tapaan, toisin sanoen soittamisen symboliseen merkitykseen.

David Schwarz käsittelee musiikkia kuulijan kannalta viskeraalisena (Schwarz 1997, 5; Välimäki 2006, 154–155), kehollisena syvätuntokokemuksena. Musiikki on Schwarzin mukaan yleisesti aluetta, jossa ”raja, joka erottaa kehon ulkomaailmasta, tuntuu liukenevan tai häipyvän tai tulevan jotenkin ylitetyksi” (Schwarz 1997, 7). Kristiina tunsu vireen kokemuksessa pääsevänsä soinnin sisään ja sen ympäröimäksi. Tällä kokemuksella oli yhteys hänelle olennaisen liikkeellisen virtaavuuden kanssa.

*Kristiina [--] No on se, että mä ajattelen että se, silloin kun mä soitan tilassa, niin se ääni [--] täyttäisi sen tilan myös mun takaani. [--] Että jään itse sen äänen sisälle. [--] Silloin se ... pysyy se virtaus. Siinä on kauhean olennaista ajatella aina, että se ... ei mene poikki se virtaavuus. (1:1) (TH 1; 27,52)*

### 5.5.3 Sulautuminen

Schwarz viittaa myös Freudin käsitteeseen oseaaninen tunne tai kokemus, joka voi Schwarzin mukaan olla miellyttävä, epämiellyttävä

tai ambivalentti (mts. 7–9). Oseaanisella tarkoitetaan hyvin kokonaisvaltaista tai johonkin ympäröivään elementtiin sulautuvaa kokemusta (mts. 2).

*Kata: Jossä tunnustelet sisäkautta, niin kuinka laajalta sun keho tuntuu?*

*Kristiina: ... En mä tiedä, mutta kauhean kokonaiselta se tuntuu. Tavallaan raajattomalta. Siis ei rajattomalta, vaan, ei ole semmoinen olo, että on [-- ] ... että olisi erillisiä ulokkeita, vaan on semmoinen olo, että se on kokonainen. Mutta se ei nyt tietysti ole mahdollinen, kun sitten on kädet ja jalat, mutta, mutta se tuntuu semmoiselta ... . Niin, se sulautuva olohan on yleensä silloin kun on hyvä olo [--] päässä kauhean semmoinen rauhallinen olo. Ja silloin keho ei tunnu kauheasti miltään. Ja jos sä rupeat tunnustelemaan, niin sitten se tuntuu ehkä, [- -] semmoinen elämän tunne kehossa, mutta että ... silloin ei tunnu erikseen. Paitsi jos sulla on jotain vikaa, jos sattuu selkään, tai epämukava olo jossain niskassa, tai ... (4:10) (TH 4; 42,47)*

Näyttää siltä, että tarkkaa rajaa kämmenen ja koskettimiston välillä on tässä vaikea havaita.

*Kata: Miten sä hahmotat sun kämmenen koon ja kämmenen ja koskettimiston suhteen? Tunnetko sä ne koskettimet nyt?*

*Kristiina: No se on semmoinen joustava, se että silloin ... [--] se ei tunnu se koskettimisto jotenkin erilliseltä, eikä se edes tunnu kauheasti ... että se vastus on jotenkin sopiva siihen liikkeeseen nähden. (4:1) (TH 4; 09,07)*

Konkreettinen, näköaistin ja luonnollisen tuntoaistimuksen asettama raja, jossa koskettimisto alkaa ja käsi loppuu, tulee ikään kuin läpäiseväksi ja kokemus kosketuksesta siirtyy uppoamisen kokemukseksi. Vire, erityisesti siihen liittyvä fokuoimaton aistimisen tapa (3.7.1), tuntuu haurastuttavan tai huokoistavan rajaa subjektin ja objektin välillä. Tämä näkyy aineistossa monella tavalla. On vaikea erottaa kehon osia kokonaisuudesta tai havaita kehon ääriä. Usein on

epäselvää, missä sormi kohtaa koskettimen tai missä musiikki alkaa ja loppuu. Seuraavassa Kristiina kuuntelee kämmenensä tuntemuksia.

*Kristiina: Mä sanoisin automaattisesti, että sisäpuoli tuntuu enemmän, mutta mä en ole varma. Kun ei se iho oikein tunnu. Niin. Ylipäänsä noissa siis tuommoisissa tuota ... että kun ajattelee sitä, että kuulee enemmän selällä ja muuten, niin se on jotenkin sisältäpäin selkä, että ei se ole mikään se ... ehkä se on sillä ihollakin, mutta että ...*

*Kata: Sun kokemuksessa enemmän sisällä?*

*Kristiina: Joo. Mä mietin että onko se, mutta kyllä se mun mielestä on. (3:13) (TH 3; 26,19)*

Rajapintaa kehon ja ympäröivän ilman välillä eli ihon tuntemusta on tässä vaikea hahmottaa. Kristiina etsii oikeanlaista ilmaisuja. Kehon syväntunto on hereillä ja huomio kohdistuu siihen. Oma tuntumani on, että syväntuntoa kuunnellessa ihoa, kehon pintaa, on vaikeaa havaita.

*Kata: [--] Jos sä lähetät näitä impulseja, ja sitten se [käsi] väreilee, niin miltä tässä kämmen ja sormi tuntuu?*

*Kristiina: Ne ei tunnu eri ... siis se on osa sitä kokonaisuutta, että mä en osaa ... siinä ei pysty sitten ajattelemaan enää ... että kun se on niin jotenkin kokonaisvaltainen se ... [--]*

*Kata: Miten sormen ja koskettimen kohtaaminen, tuntuuko vai ei?*

*Kristiina: No ei oikeastaan, siinä musta tun ... se tuntuu siltä, että sen täytyy olla ... se on koskettimissa kiinni melkein koko ajan se käsi. [--] Eli se ei joudu kohtaamaan uudestaan [--] ... [--] (3:19) (TH 3; 54,48)*

Liikeimpulssien lähettämisen ja käsivarren väreilyn aistimuksessa kämmen ja sormi sulautuvat yhdeksi kokonaiseksi hahmoksi. Sormi on niin kiinni tai lähellä kosketinta, ettei kosketusta ole mahdollista täysin paikallistaa tai havaita. Kohtaaminenkin tuntuu sulautuvan jatkuvaksi kontaktiksi koskettimeen toistumisen sijaan.

Olkavarsi kynnärvarsi ja ranne ovat nivelettömästi liittyneet yhdeksi kokonaisuudeksi. Sormille ei myöskään hahmotu mittaa, vaan ne tuntuvat jatkuvan loputtomiin ja sulautuvat liikkeen kokemukseen.

*Kata: Missä se aparaatti [käsivarsi ja käsi] tuntuu olevan kiinni silloin kun se [soitto] toimii?*

*Kristiina: Se lähtee jostain selästä, että tuntuu, ettei ole niveliä varsinaisesti, ettei se ... ei ole semmoinen olo, että kynnärpää menee jonnekin ja olkavarsi menee jonnekin, vaan et se on semmoinen ... mustekala. (5:2) (TH 5; 17,29)*

*[--] Niin, ne [sormet] tuntuu aika pitkiltä silloin kun se ranne toimii joust ... [--] ... Oikeastaan ei ole semmoista oloa, että ne loppuu johonkin, vaan ... että ne vaan ... [--] ... ne vaan liikkuu. (6:5) (TH 6; 56,19)*

Myös liikkeet sulautuvat toisiinsa katkeamattomaksi, jakamattomaksi jatkumoksi. Liike ei tunnu muodostuvan erillisistä osista, tai liikkeen osat liukuvat toisiinsa niin saumattomasti, ettei niitä ole mahdollista enää erottaa toisistaan. Tätä liikkeellisyyteen liittyvää, liikkeen osiin jakamattomuuden aspektia Sheets-Johnstone korostaa ajattelussaan (3.4.6). Myös Stern tähdentää, ettei esimerkiksi suuntautuva tämänhetkisyys ole jaettavissa erillisiksi osiksi, vaan on yksi eheä kokemuksellinen jatkumo (3.2.11). Vireen kokemus siis noudattaa liikkeellisyyden periaatteita ja on analoginen suuntautuvan tämänhetkisyyden kanssa.

*Kristiina: ... Tavallaan jos ajattelee, että ... että se soittaminen, myös liikkeet, on semmonen sykli aina seuraavaan paikkaan, koska et sä nyt tässä suunnassakaan [ylös-alas] liiku, vaan se on tämmöinen [horizontaalinen ovaali liikerata]. Niin se on se hetki, kun sä olet siellä pohjassa, lähdössä, ... [--] ... just tullut, etkä ole vielä lähtenyt [--].*

*Kata: [--] kuinka laajalta se liike tuntuisi?*

*Kristiina: ... en mä osaa siitä laajuudesta ... mä osaan sanoa vaan sen, että se liike jatkuu koko ajan, ja että siinä ei ole*

*sellaista, että se pysähtyisi koskaan. Eli tavallaan silloin se pysyy käyn ... se on vähän niin kuin ikiliikkuja, että se jotenkin energisoituu aina uudestaan, ruokkii itse itseänsä. (3:18) (TH 3; 51,45)*

Musiikilliset aiheet ja äänet liukuvat kiinni toisiinsa saumattomasti, jolloin liikkeessä olon tunne on jatkuva ja itseään yhä uudestaan käynnistävä. Soittamisen teknisiä aspekteja eritellessään Kristiina kuvaa oktaavien sitomista melodisesti toisiinsa niin, että vaikutelma olisi legatosoitosta, vaikka tosiasiallisesti hän ei sido otteita toisiinsa sormien avulla. Liikkeet eivät ala ja lopu selvästi.

*Kristiina: No ne vähän ... [--] ... tai se on, niin kuin liukenee. Kun mä ajattelen ... että ikään kuin sä piirtäisit, tiidudampaa ... , sun täytyisi liu'uttaa ne kaikki välit. Eli silloin ... myös taukojen yli [--]. [--]. Siinä on vääntöä, siis ... hitto kun se on hankala selittää ... että se esimerkiksi, jos sitä laulajat koskaan laulaa titanttataata-tikitikitim, vaan se on tiiramppadiipaa ... , että sä tarvitset jokaiseen semmosta ... [--] tavallaan, että siitä äänestä pidetään kiinni [--] että se ei ole vaan jotain, jonka sä hylkää jonnekin sivuun, vaan sä viet... [--] sidot ne niinku. Mmm.*

*Kata: Millä sä täsmälleen sidot, kun sä kuitenkin joudut irrotta-  
maankin?*

*Kristiina: Sillä liikkeellä. Ja se on se tunne siinä kädessä, tavallaan ikään kuin jos... sen voi kuvata sillä tavalla, että [--] ... että se energian siirto tapahtuu siinä äänten välissä, että olen ... olennaisempaa on jollain tavalla se, miten sä menet äänestä toiseen, kuin se varsinainen pling [aluke]. Vaan se jännite kasvaa siitä että kuin paljon sä odotat, paljonko sä menet eteenpäin ja kuinka suoralla kosketuksella sä sen soitat. [--] ... Ja oktaavi on kuitenkin semmoinen ... se on saman äänen ... [--] saman äänen eri väri tavallaan, niin, mutta siinä on hirveä määrä vääntöä. Tai muuten siitä tulee liian ... siitä menee se etäisyyden tunne. Että tavallaan siinä liu'uttaa niitä etäisyyksiä plus että siinä on ne harmoniset jännitteet, etäisyyden jännitteet, ylösmene...tavallaan se energia alas*

*menoon [on] semmoinen, on helppo mpaa aina tulla alas, koska sulla on se painovoima mukanas. [--] (4:8) (TH 4; 34,20)*

Sävellyksen alkamisen ja loppumisen kohta eivät hahmotu selväpiirteisinä vaan tuntuvat pikemmin olevan kiinni suuremmissa ajallisissa tapahtumassa: Kristina hyppää mukaan olemassa olevaan liikkeeseen, joka jatkaa olemassaoloaan soiton päätyttyä.

*Kristiina: ... Kun se on, mä näen ... mun mielestä se on niin kuin semmoinen virta. ... Että ... odotas nyt ... no kun se liike on just se että jos mä ajattelen että se lähtee tänne niin sitten se kie ... se liittyy siihen kuulemisen jotenkin siellä sisällä olemiseen että ... mutta se on vähän semmoinen se biisi, että se ei ala eikä se lopu. Kyllä se niin kuin alkaa ja loppuu, mutta se pitäisi olla ikään kuin olemassa ja sitten sä vaan tulet mukaan ja soitat siitä osan ja sitten se loppuu. Tai näin mä sen ajattelen, et onhan se loppu, siinä on se loppunousu ... [--] ... niin vaikka se loppuu siihen, niin se on jotenkin semmoinen, että se on osa isoä kokonaisuutta ja poimitaan siitä vain osa. Näin mä sen ajattelen. (1:2) (TH 1; 34,40)*

*Kata: Missä se iso kokonaisuus on ollut ennen kuin sä aloitat ja mihin se menee?*

*Kristiina: Ei aavistustakaan. Mutta se on jotenkin että se kappale ei ole niin kuin sellainen että se alkaa ja loppuu. Mun mielestäni se on vaan semmoinen, että se on olemassa ja sitten vaan lähtee siihen mukaan. Näin mä sen ajattelen. (1:3) (TH 1; 35,45)*

*Kristiina: [--] ja sitten se tulee siihen loppunousuun, mutta että se on silti olemassa, ede ... vaikka se loppu olisi noussut, niin se ikään kuin jää ... jonnekin. Bittiavaruuteen. Johonkin. (6:8) (TH 6/2; 00,20))*

#### 5.5.4 Huomion laajentaminen

Kokemukseni mukaan niin näkeminen, tunteminen kuin kuuleminenkin voivat olla tyyliltään joko tarkkoja ja eritteleviä tai epäspesifejä aistimuksia ilman fokusta. Voin kohdistaa katseeni tarkasti

esimerkiksi sormenpäähäni, jolloin muu näkökenttäni jää epätarkaksi. Toisaalta voin huomioida katseellani koko näkökenttäni ääriä myöten, jolloin katseeni ei kohdistu tarkasti mihinkään. Tällöin katsomisen kokemus on, sen lisäksi, että silmäni tuntuvat ilmavammilta, myös hyvin elävä muualla koetussa kehossani. Vastaavasti voin esimerkiksi väkijoukossa kohdistaa kuuloni hyvin eritellysti keskustelukumppanini puheeseen tai antaa yleisen puheensorinan sulaa polyfoniseksi äänikudokseksi ympärilläni<sup>46</sup>. Tarkka katsomisen tapa saattaa estää kehon sisäisten aistimusten eli kehontunnon huomioimisen kokonaan. Aamulla herätessäni kehontuntoni saattaa olla erittäin voimakas: oloni saattaa esimerkiksi olla vielä unesta raskas. Tämä kosketus kehontuntoon katkeaa tuokioksi salamannopeasti sinä hetkenä kun katson peiliin: tarkka näköaistimus objektikehostani kaappaa hetkellisesti huomioni kokonaan.

*Kristiina: [--]...jos mä katson ... tiukasti ja keskityn esimerkiksi käsiin, niin se on ... tiukasti siinä kädessä ... se tuntumakin on ... jotenkin tiiviimpi. Mutta sitten kun mä löysään sen katseen, niin se ikään kuin leviää se tuntuma enemmän koko kehoon. [--] (3:1) (TH 3; 04,08)*

Fokusoimaton aistiminen näyttäisi olevan osittain amodaalista siinä mielessä, että näkö- tai kuuloaistin ollessa fokusoimaton, myös kehontunto muuttuu laajemmaksi ja fokusoimattomaksi (3.7.1). Kristiinan kokemuksessa fokusoimaton katsomisen tapa heijastui hänen kehontuntoonsa: tuntuma laajeni koko kehoon. Myös lepäävän, rennon energian tuntemus kehossa aiheutti sen, että katsomisen tapa vaihtui fokusoimattomaksi.

*Kata: Kun sä ajattelet tuota lepäävää energiaa, niin miltä sun silmät tuntuu?*

*Kristiina: Ai kun mä ajattelen sitä? Niin no, silloin se muuttuu siis tämä ... muuttuu laajakuvaksi. Ja itse asiassa silmät lepää*

---

<sup>46</sup> Glenn Gould tuo mielenkiintoisella tavalla esiin tällaista kuulokuvaa audiofonisessa teoksessaan *The Idea of North*, broadcast on *Ideas*, CBC-FM, 28.12. 1967.

*silloin yleensä aika paljon, jos ajattelee sitä semmoista ...  
silloin se katseen fokus menee. (4:4) (TH 4; 41,44)*

Kuulemisen tavan muuttaminen kokonaisvaltaisemmaksi vei kuulemisen fokusta kehon kuuntelemisen suuntaan. Kuulemisella ei ole kehossa erityistä fokusta. Tämä synnyttää kokemuksen läsnäolemisestä ja vireestä, Kristiinan sanoin virittyneisyydestä.

*Kristiina: [--] Se muuttuu se kuuleminen ... ikään kuin ... hm ...  
... mä sanoisin ... jos nopeasti ajattelen, niin mä sanoisin, että  
mä rupean kuuntelemaan ... selällä enemmän. Koko keholla.  
Että se on semmonen ... sen takia se semmonen  
virittyneisyyden tunne ... [--] Mutta että se on sitä, se on  
semmosta, että ... sun koko ... sä rupeat ... joka solulla  
olemaan siinä läsnä. [--] (3:8) (TH 3; 14,27)*

Klemola kirjoittaa, että selän alueen aistiminen olisi poikkeuksellisen vaikeaa (Klemola 2004, 90). Kristiinan vireen kokemuksessa – kuten hän itse läpi haastatteluaineiston ilmaisee – selällä kuuleminen ja tunne siitä, että instrumentin ääni ulottuu selän taakse ja ympäröi hänet, kuitenkin korostuu. Kristiina haluaa päästä äänen sisään, tulla sen ympäröimäksi: tästä syntyy musiikin ja liikkeen katkeamattoman virtaavuuden kokemus.

*Kristiina [--] No on se, että mä ajattelen että se, silloin kun mä  
soitan tilassa, niin se ääni [--] täyttäisi sen tilan myös mun  
takaani. [--] että jään itse sen äänen sisälle. [--] Silloin se ...  
pysyy se virtaus. Siinä on kauhean olennaista ajatella aina, että  
se ... ei mene poikki se virtaavuus. (1:1) (TH 1; 27,52)*

Edellä kuvatun kaltaisen fokusoimattoman tarkkaavaisuuden voisi Farthingin ajatuksen valossa nähdä tapahtuvan tietoisuuden ja tiedostamattoman välisellä rajapinnalla (Farthing 1992, 15; 3.6.1). Myös aistimielikuva voi olla tarkka tai fokusoimaton. Kokemukseni on, että sisäinen laaja katse on keskeinen tekijä suuntautuneisuudessa ja siinä, että halun energia pääsee kanavoitumaan katkeamattomana, jatkuvana liikkeenä läpi teoksen. Soittotilanteessa sisäinen katse laajenee, suuntautuu eteenpäin ja katsoo tilanteesta

riippuen jopa koko teoksen yli, nähden sen kokonaisuutena ikään kuin lintuperspektiivistä.

Vireessä on vallalla fokusoimaton aistimisen tapa. Katsomisen tapah- tuessa fokusoimattomasti myös kehon tuntemukset väljentyvät ja kuunteleminen tuntuu tapahtuvan koko kehon alueella. Useat soitta- jat kuvaavat näitä tilanteita huippuelämyksissään siten, että musiikki on tuntunut virtaavan heidän lävitseen ja saavan alkunsa heidän ulkopuoleltaan. Oman itsen ja ulkoisen rajaa on vaikea havaita ilman erityistä ponnistelua. Juuri tällaisen antautumisen ja fokusoimisesta sekä arvioimisesta hellittämisen ansiosta viettienergia pääsee tiukasti sidotusta vapaasti liikuteltavaan muotoon ja tuottaa avoimen tarkkaavaisuuden tilan. Asenne on silloin utelias ja salliva. Uteliaisuus toimii pelon vastapoolina siten, että kokemisen halu ajaa liikkeelle, vaikka uusi kokemus pelottaisi outoudessaan ja arvaamattomuudessaan. Uteliaan haluamisen tunne on vapaa ja väljä: tahtomisesta ei voi puhua, koska se olisi liian pakottavaa. (Ks. 5.4.7.)

#### 5.5.5 Sisäisen puheen loitontuminen

Synestesiätutkimuksissa (Cytowic, 1993; 1995) on kiinnostavasti havainnoitu lapsuuden kokemisen amodaalisuuteen pohjautuvaa aisti- tien välisten yhteyksien toimintaa aikuisilla (3.4.4). On esimerkiksi todettu, että amodaalisuuden ääri-ilmiö, synestesia voimistuu kontemplatiivisissa tiloissa, esimerkiksi meditaation tai joogan harjoit- tamisen yhteydessä. Näin tapahtuu myös silloin, kun kemiallisesti madalletaan aivokuoren aktivaatiotasoa. (Cytowic 1993, 138–143.) Kontemplatiivinen kokeminen tekee kognitiivisen toimimisen vaikeaksi. Tähän ilmiöön liittyy oletettavasti fokusoimattomaan aistimisen tapaan liittyvä sisäisen puheen, sanallisen ajattelemisen hiljeneminen ja loitontuminen (3.7.1).

Fokusoimaton aistimisen tapa on kiinnostava erityisesti esiintymis- tilanteisiin liittyvän sisäisen puheen ja refleктоivan ajattelun kannalta. Muusikoiden opetus- ja valmennustilanteissa on usein tullut esille, että aistiminen, erityisesti fokusomaton kuuleminen, rentouttaa kehoa sekä voimistaa samalla kehon sisäisiä tuntemuksia. Muista-

minen ja nopeasti soittaminen ovat tuntuneet useiden eri instrumentalistien mielestä silloin helpommilta. Monet soittajat ovat saaneet varmuutta muistin varassa soittamiseen sekä virtuoosisiin ongelmiin harjoittelemalla ylläpitämään fokusoimatonta kuulemisen tai näkemisen tapaa soittotilanteessa. Voisiko fokusoimaton aistimisen tapo toimia muuntuneen tietoisuuden tilan indikaationa tai suorastaan edesauttaa muuntuneen tietoisuuden tilan syntymistä, myös virettä? Palaan tähän asiaan tarkemmin tutkimukseni johtopäätösluvussa.

Edellisessä alaluvussa totesin, kuinka kuuloaistin fokusoimatta jättäminen voimisti kehon syvätunnon kokemusta vahvistamalla kehon kuuntelemista. Klemola (2004) kirjoittaa, miten kehoa kuunneltaessa representoiva, reflektiivinen ajattelu hiljenee (mts. 167). Tutkimusaineistoni ja havaintoni mentaalivalmennustilanteissa tukevat tätä käsitystä. Kokemukseni mukaan on esimerkiksi lähes mahdotonta ylläpitää fokusoimatonta keholla kuuntelemisen modaaliteettia ja arvioida samanaikaisesti kriittisesti kuulemaansa. Sisäinen puhe loitontuu ja muuttaa luonnettaan kommentoivaan suuntaan arvioimisen sijasta. Toisin sanoen voisi todeta, että yliminä hellittää tai hiljenee ja tunne voittopuolisesti suorittavasta egosta väistyy. Soittaja on enemmänkin vastaanottavassa tilassa.

*Kristiina: [--] ... silloin kun soittaa ... esityksessä, niin onhan sitä sisäistä puhetta aina. Mutta se muuttuu hiljaisemmaksi, jollain tavalla ... tarkkailevaisemmaksi silloin, kun on hyvä olo. Se ei ole niin aktiivinen. se ei ole niin semmoinen ... päältä päsmäävä.*

*Kata: Minkä tyyppisiä ne ajatukset silloin on kun se ei päsmää päälle?*

*Kristiina: ...silloin siinä on semmoinen ... semmoinen, että minkähänlainen tänään...tavallaan se ajatus myös, että ... ai, tuo kuulosti tuolta, no soitanpa noin. Siis se on tavallaan semmoinen havahtuvainen siinä hetkessä, mutta se ei ... se ei soita ... jotain tiettyä tapaa soittaa, vaan silloin se on ... aika paljon semmoinen ... reagoi siihen ... . Sitten voi just käydä*

*niin, no odotanpa tuota vähän, olipa hassu, no mennäänpä eteenpäin. Sitten semmoinen, että, et tulee semmoisia spontaaneja ajatuksia, että tekee jotain ihan eri tavalla kuin on harjoitellut tai suunnitellut. Se antaa sille ... mahdollisuuden.*  
(4:11) (TH 4; 45,02)

Sisäinen puhe Kristiinan vireessä on enemmän huomioivaa kuin arvottavaa. Sisäisen puheen hiljeneminen liittyy kokemukseen liittyvään kontemplatiiviseen, jonkinasteiseen muuntuneeseen tietoisuuden tilaan, ei-tietoisien ja tietoisien rajalla liikkumiseen.

Kristiina kuvaa sisäistä puhetta myös loitommalle siirtyväksi, ei niin päälle päsmääväksi. Kehomielen tilan potentiaalisuus korostuu. Kristiina on herkkä ja valpas, hetkessä havahtuvainen ja mahdollisuus erilaiselle soittamisen tavalle on läsnä. Fokusoimaton aistiminen tuntuu vievän kohti uneksuntaa.

Sisäinen puhe eli verbaalinen ajattelu saattaa kriittiseksi ja analyttiseksi muodostuessaan häiritä soittoprosessin ajallista eteenpäin suuntautuneisuutta ja jopa ohjata ajattelua suuntautumaan taaksepäin, jolloin soiton jatkuvuus saattaa häiriintyä. Hitaassa, fragmentarisessa harjoittelussa soittaja kuuntelee instrumentin aktuaalista sointia ja reflektoi soittoaan ikään kuin jälkikäteen. Esiintymistilanteessa tapahtuva soittamisen jälkikäteen reflektointi, taaksepäin katsominen, voi johtaa vaikeuksiin. Kuten johdannossa (1.4.1) otin esiin, psykologi Roger Chaffin on tutkinut ja raportoinut soittajien harjoittelua erityisesti muististrategioiden kannalta (ks. Chaffin 2002). Muusikon tehtävä oli selittää, kommentoida ja analysoida työskentelyään koko ajan harjoittelun kuluessa. Hänen toimimisensa esiintymistilanteissa vaikeutui huomattavasti prosessin aikana. Ajattelen, että soittaja on harjoittanut arvioivaa sisäistä puhetta yhdistyneenä soittoprosessiin ja että tästä tavasta on vaikea päästää irti esiintymistilanteessa. Muusikko halusikin kokeilla intuitiivisempaa oppimisen tapaa alkaessaan harjoitella seuraavaa teosta tutkimusprosessin jälkeen.

Kristiina kuvaa seuraavassa muistikatkoksiin liittyviä ajatuksia ja tuntemuksia.

*Kristiina: Kyllä siihen yleensä ennen ... ennen on aina sillä tavalla, että nyt mä en... niin kuin että mikähän se [seuraava] sointu olisi? Että mulle tulee se semmoinen epävarmuus ennen. Että mä rupean ajattelemaan usein tietoisesti. En sillä lailla, että mä luo ... Ja siinä on yleensä se, että mä en luota sen musiikin virtaan, ja luota siihen, että mä kulkisin siinä virrassa, vaikka mä olen niin tehnyt tosi monta kertaa, aikaisemmin. Vaan että siihen tulee se eka ... eka semmoinen havahtuminen, arkitodellisuuteen. Että herranjestas, tässä mä nyt sitten soitan, että mikä helvetin sointu on seuraava. Se on yleensä se, syykin. Että se semmoinen ... soittamisen aikakäsitys murtuu, ja sitten tulee semmonen todellisuus. Niin, siten mun piti vielä sanoa se, että se todellisuuskäsitys murtautuu läpi siitä, että useinhan tulee semmosta, kun sä soitat, että sulla tulee jotain ihan käsittämättömän typeriä ajatuksia, mutta ne vaan menee ja tulee. Ja, ja.. ja, ne niin ... sä et välitä niistä mitään, ja ne yleensä sitten samenee tai häipyä tai ihan mitä vaan. Mutta saattaa tulla semmosia niin kuin välähdyksiä. Mutta että tuossa se niin kuin murtautuu siihen tekemiseen, se ajatus, että ... siinä on se ero.*

*Kata: Kun se ajatus murtautuu siihen tekemiseen, niin liittykö siihen jotain kehollisia tuntemuksia?*

*No ehkä ... vähän vaikea sanoa ... ehkä se just, se kun sä tulet tietoiseksi yhtäkkiä siitä ... se on vähän, sä rupeat niin kuin ajattelemaan, että nyt sen käden pitää mennä jonnekin ... joka on sitten taas liian hidasta ajattelua soittamiseen. Että se tulee, semmonen ... ikään kuin se ... ei se, että sä vaeltaisit sen musiikin kanssa siinä sen ... sen omassa ... oman energioitten, miten se nyt kulkeekin, niin siinä vauhdissa, vaan sä ... muutat jotenkin sitä ... olemistasi niin kuin semmoseksi ... sillä lailla tavallisen ajattelun olemiseksi. Ei se ... se ei oikein toimi semmonen rationaaliinen ajattelu siinä. Tai kun se tulee siihen, niin se hidastaa kaiken, ja sitten sä olet pulassa. (7:6) (TH 7; 48,16)*

### 5.5.6 Laaja huomiokenttä ja liikkeen päättymättömyys

Fokusoimaton aistiminen on Kristiinan kokemuksessa olennainen musiikin ja liikkeellisen virtaavuuden, liikkeen jatkumisen edellytys. Jos katsominen tai kuuleminen fokusoidaan, se tuntuu pysähtymiseltä. Katse tai kuulo kiinnittyy ja silloin myös liike kiinnittyy, liimautuu hetkeen ja saumaton liikkeen virta pysähtyy. Tämä fokusoimattoman aistimisen ja liikkeellisyyden yhteys on läpikäyvä koko tutkimusaineistossa. (3.7.1.)

*Kata: Havaitsinko mä oikein, kun mä katsoin sun silmiä, kun sä kuvasit tuota, että sun silmät käväisee ... ?*

*Kristiina: Niin. Se on, joo, se on just tavallaan se, että jos sä pysähdyt, niin se liike pysähtyy. [--] [K]oska siinä täytyy koko ajan kulkea, niin jos sä pysähdyt tämän [pysähdyttää katseen ikään kuin yhteen kohtaan kuvitteellisella klaviatuurilla] ...niin kuin ... niin se tavallaan pysäyttää sen liikkeen. Että kun se on semmoinen ... [--] mä luulen, että mä katson semmoisella isolla haarukalla. Että [--] että mun täytyy pinnistellä, jos mä ajattelen, että mä katson niin kuin yhtä kosketinta sillä tavalla ...*

*Kata: Jos sä katsot isolla haarukalla, näetkö sä koko klaviatuurin?*

*Kristiina: Joo. Suurin piirtein. Siis että, joo. Se on vähän niin kuin laajakulma. (4:5) (TH 4; 18,04)*

Fokusoimaton katsominen on aina samalla kertaa olemassa kehon kuuntelemisen, voimistuneen ja fokusoimattoman syvätunnon kanssa. Sama yhteys syvätuntoon on olemassa fokusoimattoman kuuntelemisen yhteydessä. Koko keho kuuntelee tai näkee. Fokuksesta irti päästäminen tuntuu myös tuottavan sallimisen ja vastaanottamisen kehomielen tilan.

*Kristiina: No jos mä ajattelen sitä, kun mä ajattelen sitä tällä lailla mielessä, niin se näköhavainto ei ole semmoinen, että minä katson, että katsoisi niin kuin, vaan että se on semmoinen tunne, kun mä ajattelen, että jotenkin koko keho, samalla lailla*

*kun koko keho kuuntelee, koko keho näkee. Eli silloin sulla on se klaviatuuri ja sä kuljet siellä, mutta että heti jos sä rupeat fokustamaan sitä näköä, niin silloin yleensä on pulassa, itse asiassa. Ihan samalla lailla pulassa, kun on sitten jos yrittää kuulla sillä lailla. Siinä on jotenkin se, että se on liian hidasta. Ja se ei ole lii ... se ei ole tarpeeksi eteenpäin suuntautunut. Ja se on semmoinen huolissaan oleva helposti. Siis kaikki semmoinen tark ... tarkkaava. Että nyt minä soitan tähän. Eikä sillä tavalla, että mä niin kuin ... että ... jos on ni ... [vaan] kulkee sen, tuota, sen musiikin kanssa, tai sen virtaavuuden kanssa. (4:3)  
(TH 4; 15,11)*

Fokusoimaton aistiminen tuntuu vievän hahmottamisen eletyn kehon puolelle, pois ulkoisesta, objektiivisesta tarkastelemisesta. Aistin tarkentaminen, tarkkaavaisuus, ei Kristiinan kokemuksessa edistä virettä ja sille olennaista liikkeen ja virtaavuuden säilymistä, vaan on liian hidasta. Tuntuisi olevan kyse läsnäolosta hyvin laajasti vastaanottavalla, havahtuvalla tavalla.

## 5.6 Innoittunut odotus

Kristiinan vireessä kokemus näyttäytyy siis jatkuvassa liikkeessä olevana. Tanssijoiden (Sheets-Johnstone 1979, 1999; Parviainen 2006) erittelyt liikkuvasta kokemuksesta ovat aiheeni kannalta kiinnostavia erityisesti siksi, että ne koskevat taiteeseen liittyvää ilmaisullista, muotoa rakentavaa ulottuvuutta. Sheets-Johnstone pyrkiikin tutkimuksissaan lähestymään luomisen ilmiötä liikkeellisuuden näkökulmasta. Hän keskittyy tanssi-improvisaatioon eikä viittaa koreografiaan tai edes musiikkiin tulkittavana tekstinä. Hän käsittää liikkeen syntyvän ikään kuin autonomisesti. Klassisen pianonsoiton suurin ero improvisoimalla syntyvään nykytanssiin näyttäytyykin siinä, että pianistilla on annettu nuottiteksti, josta tuotetaan instrumentin välityksellä soiva kuva. Kuitenkin klassisen muusikon esityksessä on aina mukana improvisatorinen elementti: kaksi esitystä ei voi olla koskaan identtisiä keskenään. Vaikka nuottitekstiä ei varioitaisi, esimerkiksi esityspaikasta toiseen muuttuva akustiikka asettaa erilaiset ehdot ajan käytölle. (Ks. Chaffin 2007b.)

*Kristiina: Joissakin on ... joissakin sitä työtä täytyy tehdä enemmän, ja joissakin se tulee helpommin, mutta ihan sa ... ihan samalla tavalla tavallaan se ... se on jotenkin sytyttää kaikki äänet. Olemassa olevaksi.*

*Kata: Jos sä sytytät kaikki äänet olemassa olevaksi, niin miten sä sen teet? Onko jotain mitä sun täytyy sanoa itsellesi tai pistää jollain tietyllä tavalla käyntiin?*

*Kristiina: Siis se on se ... se tavallaan se ... se on se läsnä olemisen tapa myös. Että on kiinnostunut siitä juuri sillä hetkellä mitä tulee. Eikä soita mitään, mikä on ollut eilen tai joskus, tai toissapäivänä, tai ... että sillä ei ole millään mitään merkitystä, joka on mennyttä. Ja sitten toisaalta ei ajattele, että no viikon päästä tämän pitäisi olla semmoinen, tai että mun pitäisi soittaa nopeammin, tai mun pitäisi sitä tai mun pitäisi tätä. (5:6) (TH 5; 36,53)*

Ratkaisevaksi äänten sytyttämiseksi osoittautuu läsnä olemisen tapa, jossa keskeiseksi hahmottuu yhtäältä menneiden kokemusten toistamisesta irti päästäminen ja toisaalta jostakin soittamisen kehittymiseen liittyvästä pyrkimyksestä luopuminen. Tämä on mahdollista kun on kiinnostunut juuri soittohetkellä ilmenevästä luovasta tapahtumisesta.

Sheets-Johnstonelle keskeistä on improvisoidussa tanssissa esiintyvä ennakoimattomuus. Käsitykseni on kuitenkin, että jokaisella tanssijalla on liikerepertoaari, jota hän soveltaa uutta liikettä luodessaan. Samoin ajattelen, että improvisoivalla soittajalla on jonkinlainen musiikillinen elearsenaali, josta hän uutta soivaa tekstiä luodessaan ammentaa. Myös klassisella muusikolla, jolla on ainakin alun perin harjoitellessaan ollut nuottiteksti, on improvisatorinen ulottuvuus uuden tulkinnallisen oivalluksen muodossa koko ajan ulottuvillaan. Fragmentaarisisessa harjoittelemisessa tulkinnallisen hahmon metsästyks löyhästi kuljeskelemalla on niin ikään improvisatorista toimintaa, jossa haetaan uusia vaihtoehtoja, sen sijaan että pelkästään toistettaisiin aikaisemmin löydettyjä soittamisen tapoja. (3.4.6.)

Sheets-Johnstone kuvaa liikkeellisen hahmottamisen periaatetta hyvin laajasti ja tanssi-improvisaatio toimii esimerkkinä, jonka puitteissa ilmiön luonne ja laatu on mahdollista paljastaa ja kuvata (Sheets-Johnstone 1999, 484). Näkemykseni on, että liikkeellinen hahmottaminen ulottuu myös perinteisesti nuoteista opiskellun ohjelmiston soittamiseen. Soittaja ei pysty nopeasti soittaessaan reflektoimaan liikkeellisiä ratkaisujaan tietoisesti, koska nopeassa tempossa ei ole aikaa reflektioon liittyvälle viiveelle. Toisin sanoen: esitys rakentuu osin improvisoivan ajattelun varaan aina silloin, kun uusi tulkinnallinen vaihtoehto emergoituu soittotilanteessa. Uusia merkityksiä nousee ja ne muuttavat kokemisen tapaa. Soittajasubjekti joutuu prosessiin ja uusi mahdollisuus hahmottaa soiva musiikki syntyy. (3.4.6.)

*Kristiina: Mutta siinä olijan ... sen soittajan täytyy olla sillä tavalla ... älyttömän ... auki vaan, mun mielestä. Ja semmoisella ... jotenkin semmoisell ... avoim ... sillä lailla avoin ja vastaanottavainen myös ... että sä et ... kuule jotain, mitä sä olet joskus kuullut, vaan sä ... tavallaan innon vallassa odotat, että miltä se kuulostaa, ja sitten toisaalta, soitat jotain sellaista ... omaa ... mielikuvaasi. [--] (7:4) (TH 7; 16,32)*

Imitoiminen ja vanhan mallin toistaminen estävät tilannekohtaisesti osuvan, systemisesti älykkään toimimisen soittamisen tilanteessa. Päästäkseen irti toistamisesta Kristiina siirtyy toimivasta asenteesta kuulevaan ja vastaanottavaan avoimuuteen. Avoimuuteen liittyy tulevaan suuntautuva odotus ja into. Esittämisen ajatus väistyy silloin myös ja tilalle tulee uutena kuulemisen halu. (3.4.7.)

*Kristiina: Joo, se näkyy ... silloin on ... että siinähan käy niin, että se ... keskittyy kuuntelemaan, enemmän kuin mihinkään semmoiseen ... muuhun esittämiseen ... [--]*

*Kristiina: [--] se ... se semmoinen ... että se kuunteleminen on samanlaista semmoista innoittunutta ja virittäytyntä. Että se ei ole jotain sellaista että sä oletat ja sitten muistat että tuolla on dis ja tuolla on h ja sitten tässä tulee tämä käännös, vaan*

*jollain tavalla sä pyrit kuulemaan sen ... uutena. (3:3) (TH 3; 07,16)*

## 5.7 Ajan ja soinnin suuntia ja muotoja mielikuvien tiloissa

Langer (1953; 109) käyttää käsitettä subjektiivinen, koettu tai eletty aika (*lived time*) vastakohtana objektiiviselle, lineaariselle ajan käsitteelle. Kristiinan vireessä on kyse eletystä ajasta, joka hahmottuu voittopuolisesti yhtäältä häntä ympäröivänä tilana ja toisaalta voimakkaana suuntautuneisuutena, toisin sanoen ajallisena eteenpäin kurottuneisuutena. Jokainen soittaja on ehkä ainutlaatuisimmillaan ajan käsittelyssään ja ajankäyttö saattaa olla vaikeimmin jäljiteltävissä oleva soittajan ominaisuus. Sisällytin kolmeen haastatteluun kysymyksiä, joiden avulla pyrin selvittämään Kristiinan tapaa hahmottaa musiikin ja ajan liikettä mielikuvissaan. Ajatuksenani oli tavoitella Kristiinan kanssa, sitä, miten sävellys tuntui ikään kuin konkreettisesti suhteessa häneen elettyinä, ajassa liikkuvana tapahtumana. Vaikuttiko musiikki esimerkiksi liikkuvan tai virtaavan johonkin suuntaan Kristiinaan nähden, vai tunsiko hän itse liikkuvansa musiikin ajallisen hahmon mukana?

*Kristiina: ... Kun se on, mä näen ... mun mielestä se on niin kuin semmoinen virta. ... Että ... odotas nyt ... no kun se liike on just se, että jos mä ajattelen että se lähtee tänne [etuviistoon oikealle] niin sitten se kie ... se liittyy siihen kuulemisen jotenkin siellä sisällä olemiseen että ... mutta se on vähän semmoinen se biisi, että se ei ala eikä se lopu. (1:4) (TH 1; 36,00)*

Ensimmäisessä varsinaisessa haastattelussa Kristiina hahmotti musiikin ajassa virtaavana. Se tuntui lähtevän hänestä oikealle etuviistoon, ehkä hieman kiertyvän ylöspäin, mutta kiertymisen ajatus tai hahmo katkeaa pian.

*Kata: Jos sä ajattelet sitä biisiä, että siinä on alku ja keskikohta ja loppu, niin muuttuuko tämä suunta tai se miten se virta menee, missään vaiheessa?*

*Kristiina: Joo, siinä pianovälikkeessä. Että jos se lähtee tänne [oikealle etuviistoon], niin pianovälike lähtee eri suuntaan [vasemmalle etuviistoon]. Niin mä jotenkin ajattelen että se lähtee näin, mutta se lähtee jotenkin [-- ] ... joo, se lähtee toista kautta. (1:4) (TH 1; 36,00)*

Etydin pianissimotaitteessa virtaus muuttaa selvästi suuntaa keriyty-  
äkseen kertausjaksossa taas alkuperäiseen suuntaan, oikealle etu-  
viistoon liikkuvaksi.

*Kata: Ja mihin se sitten ... mitä sitten tapahtuu kun se on lähtenyt tuonnepäin? Mihin se sitten menee?*

*Kristiina: No sitten se rupeaa keräämään tavallaan sitä omaa energiaansa lisää. Ja sitten se rupeaa ikään kuin täyttämään sitä koko kuviota kunnes se tulee sinne loppuun ja sitten tulee se viimeinen, jolloin siis tulee koko alkuteema uudestaan akordien kera. Ja se tavallaan kerää sitten kun se lähtee se pianotaite niin se rupeaa ... kun se moduloi vähä vähältä, ja sitten se rupeaa keräämään sitä, sekä energiaa että volyyymiä lisää, niin se pyöritys kasvaa ja tavallaan sen suunta lisääntyy. Että jos se on lähtenyt vähän näin niin se on niin kuin semmoinen ...*

*Kata: Ja tuleeko se samansuuntaiseksi vai ... ?*

*Kristiina: Joo se tulee siihen ikään kuin siihen semmoiseen isoon sykliin. (1:4) (TH 1; 36,00)*

Suuntautumisen kokemus tuntuu myös voimistuvan, jonka tulkitsen niin, että suuntautumisen painokkuus kokemuksessa lisääntyy, ja soittaminen tuntuu nojaavan vahvemmin ajassa eteenpäin. Kristiinalle liikkeellä tai liikkeessä pysymisen ajatuksella on kuitenkin suurempi merkitys kuin liikkeen hahmolla tai suunnalla.

*Kata: Onko se sykli yhtä iso siellä lopussa kun siinä alussa?*

*Kristiina: No se on sitten isompi lopussa jos se on ... joo, ehkä se on vähän isompi. Lähinnä siinä on se tärkein, että se ei oikeastaan edes se koko, vaan että se suunta vaihtuu välillä*

*mutta sitten se palaa takaisin, että ... se on se liike. (1:4) (TH 1; 36, 00)*

Aika saattoi Kristiinan kokemuksessa aueta myös tilaksi. Toisessa haastattelussa tuon tilan sisällä oli kuitenkin edelleen havaittavissa esimerkiksi fraasien suuntia. Kristiina vertaa keskenään Skrjabinin ja Beethovenin musiikin soittamisen aikakokemuksia. Ajan tila rinnastuu puheessa soinnin tilaan. Kuten aiemmin (5.3) jo otin esille, aika ja sointi hahmottuvat Kristiinan vireessä samanahhmoisina: molempiin liittyy sekä ympärille levittäytyvä tilan kokemus että selkeä ajallisesti eteenpäin tai tilaan suuntaamisen aspekti.

*Kristiina: [--] ... tuolle kappaleelle jotenkin ominaista on ollut alusta asti se, että se ei ole ... mikään tällainen ... reitti. Vaan että se on ... tila. Ja se on sen semmoinen soinnin ja muun tila. [--] kyllä se kehittyy ja siinä on ... fraasien suunnat ja siinä on ... intensiteetti, mutta jollain tavalla se on olemassa oleva tila.*

*Kata: Tarkoittaako se silloin sitä, että se ei mene minnekään?*

*Kristiina: ... Ei se hirveästi mene. Kyllä se varmaan jonnekin menee, mutta ei sillä tavalla kuin jotenkin Beethoven, jolla on niin kuin suunta [--]. (2:1) (TH 2; 28,00)*

*Kristiina: [--] että siinä täytyy olla se ... näkyvyys koko ajan tuonne [etuviistoon oikealle]. Tavallaan sinne, mihin ollaan menossa vaikka sä olet tässä. Koska sä et pysty ajattelemaan sitä mitä sä soitat sillä hetkellä kun sä soitat, koska sä olet auttamattomasti myöhässä silloin. (2:3) (TH 2; 46,15)*

Kristiina puhuu kiinnostavasti näkyvyydestä ja viittaa käsillään oikealle etuviistoon. Näkyvyys on suuntautumisen tunteen amodaalinen pari. Ajan kokemuksen kaksitahoisuus tulee erittäin selkeästi esiin. Toisaalta ollaan tässä, mutta silti menossa johonkin. Sointikin toisaalta ympäröi soittajan ja silti se suunnataan saliin.

*Kristiina: Toisaalta mä ajattelen sitä aika paljon ... sillä että mä ... aina lähetän sen äänen ... se tavallaan ... vasara, kieli, että se ... kimpoaa sieltä pianosta pois.*

*Kata: Joo. Ja nyt sä näytit tuonne oikealle?*

*Kristiina: Niin no, se on varmaan se, että kun yleensä yleisö on tuolla puolella, niin mä ajattelen sen aina ... tuonne kaukaiseen, kaukaisimpaan nurkkaan. Että se täyttäisi. Mutta sitten se itselle, se ääni ... tuntuu olevan ympärillä, mutta mä yritän aina lähettää sen. (4:2) (TH 4, 13,39)*

Myös kolmannessa haastattelussa musiikkiin hahmottui liikkeen suunta, kun Kristiina kuunteli sitä mielessään, kuunteluelämyksenä. Fraasien lennokkuus toi suunnan tunnetta ja hahmoa. Kuitenkin musiikin hahmottuminen tilaksi Kristiinan ympärille tuntui voimistuvan.

*Kata: Jos ajatellaan sitä, tänään kun sä soitit, että se kappale alkoi ja loppui, ja siinä välissä kuluu joku aika. Jos nyt ajattelet, että sä et soita, vaan kuuntelet sitä kappaletta, niin mihin suuntaan musiikki virtaa?*

*Kristiina: Ai niin kuin tällä lailla suuntia vai? No joo. Mutta kun siinä on se, että kun se vähän sillä lailla niin kuin ... se ympäröi ... [--] Edelleen se ympäröi. Ja siis, jos se nyt jonnekin menee, niin kyllä se menee edelleen tuonne suuntaan [oikealle etu- ja yläviistoon]. Mutta tuota ...*

*Kata: Hieman oikealle etuviistoon, alhaalta ylöspäin?*

*Kristiina: Joo. Se on tuonne.*

*Kata: Meneekö se siitä sun taakse? Sä näytit aika tuolleen jyrkästi ylöspäin?*

*Kristiina: Jotenkin se on niin kauhean semmoinen kappale, joka on niin kuin ympärillä. Siinä on ehkä se, että sen fraasin suunta on semmoinen [--] että se aina menee jotenkin semmoisella schwungilla ylös. Että mä luulen, että siitä tulee tämä suunta. Mutta se jotenkin se schwungi tuo sen, että se jatkuu se seuraava ikään kuin näin, niin sit ... sitten siitä tulee tuollainen. (3:16) (TH 3; 46,08)*

Seuraavassa Kristiina yrittää kuvata sitä, miten jossain vaiheessa harjoitusprosessia sävellyksen kuuleminen ei tapahdu ajassa lineaarisena, vaan kokonaisen fraasin voi havaita yhdellä kertaa. Tässä mielestäni voisi olla kysymys supramodaalisesta hahmottamisesta (3.4.4). Auditivisuus, kuuloaisti on lineaarinen luonteeltaan. Sanat tai sävelet keriytyvät ajassa auki lineaarisesti, kun ne puhutaan tai soitetaan. Kristiina puhui aikaisemmassa esimerkissä näkyvyydestä musiikin sisällä. Se assosioituu mielessäni siten, että sävellyksen kokonainen hahmo välittyy ikään kuin sisäisen laajan katseen, fokuoimattoman näkömielikuvan avulla kerralla ja alusta loppuun havaittuna. Tuntemiseen liittyvänä mielikuvana kokemus on yhdestä, käsiin mahtuvasta kompaktista entiteetistä.

*Kata: Kuinka paljon eteenpäin sä ihan tarkalleen ottaen kuulet tai ajattelet?*

*Kristiina: mm ... jos mä lähden soittamaan, niin mä kuulen aina sen pari tahtia varmaan. Mutta se on vähän ... se on kanssa semmoinen, että sen kuulee tämmöisenä kokonaisena, samanlaisena kun sen lukee. Että sitä ei kuule siinä ajassa etenevänä prosessina, vaan sen kuulee tämmöisenä [muodostaa käsillä pienen pallon eteensä] ... että ikään kuin ne olisi vähän yhtä aikaa kaikki siellä. Ja sitten taas yhtä aikaa kaikki siellä. Että sä ikään kuin täytät jotain semmoista mielikuvaa jostain soin ... prosessista. (2:4) (TH 2; 48,04)*

Musiikki ja pianon sointi Kristiinan puheessa ja vireessä aukenevat tilaan ympäröiden hänet. Kuunteleminen suuntautuu samanaikaisesti ainakin kahteen suuntaan: yhtäältä kuuntelemisen kohteena on intentio, halu kuulla teos jonkinlaisena. Halun kohde on ajallisesti edessä päin, sitä kohden suuntaudutaan. Toisaalta kuunteleminen aukeaa kehoon, joka elävyydessään koetaan läsnä olevana. Kuulemistapahtuma hahmottuu näin haptisena kokemuksena (3.7.1).

Ajan hahmottaminen oli ainoa tekijä, joka muutti luonnettaan Kristiinan prosessissa selvästi. Aika representoitui enemmän ja enemmän ympäröivänä tilana sen sijaan, että se olisi ollut aistittavissa suuntina

tilassa. Koska myös vire voimistui Kristiinan kokemuksessa, päättelen, että vireessä ajan kokemisen lineaarisuus väistyy ja korvautuu tilallisuuden kokemuksella. Tilallista kokemisen tapaa ilmenee jo sikiöasteella. Aistimusten rytmisyys synnyttää sikiölle pysyvyyden tunnetta, joka tuottaa rajallisuuden kokemuksen välityksellä mahdollisuuden moniaistiseen tilalliseen kokemukseen. (Siltala 2007, 81.) Jo sikiöt aistivat puheen prosodian musiikillisia piirteitä (Malloch & Trevarthen 2009, 2). Tulkitseen, että vireen varhaisiin kokemuksiin perustuvan amodaalisuuden toistuva, tarkentuva artikuloituminen Kristiinan puheessa aktivoi ja voimisti myös varhaista, moniaistista tilakokemusta. Vireen tilallinen olemus tuntui haastattelujen edessä ja kokemusten kertyessä korostuvan.

## 5.8 Uneksuminen

Millainen on sellainen mielikuva, johon kiteytyy ja tihentyy kokonainen kokemusten kimppu? Luoko mieli tietoisuudelta salaa tällaisia assosiaatioverkkoja, jotka vaikuttavat jossakin implisiittisessä ulottuvuudessa ja ovat haluttaessa houkuteltavissa esiin, vai onko pikemminkin niin, että mielikuva luodaan silloin, kun siitä puhutaan tai sitä ajatellaan eli kun ollaan assosiativisessa liikkeessä? Luulen, että jälkimmäinen on ainakin totta. Haastattelujen yhteydessä pyrin kuuteen otteeseen tarkastelemaan sitä, minkälainen Kristiinan kokonaisen, moniaistisen vireen kokemuksen synnyttämä mielikuva tai mielikuvakonstellaatio voisi olla. Syntyisikö sellainen, jos kysyisin? Millä tavalla se mahdollisesti tulisi syötetyksi takaisin kokemukseen? Mihin se vaikuttaisi?

Seuraavassa on mahdollista tarkastella, miten mielikuva abstraktiona, joka luodaan vastaamaan tiettyä kokemuksellista kokonaisuutta, esimerkiksi väreinä, muotoina, lämpötiloina ja ääninä, on kuin uni. Mitään kausaalista yhteyttä tai suoraa logiikkaa kokemuksellisen materiaalin ja mielikuvan välillä ei ole. Kokemuksen kuvan rakentaminen mielikuvien kautta tapahtuu ikään kuin uneksumalla. Kokemuksen synnyttämässä mielikuvakonstellaatiossa on nähtävissä tihentymiä: yksi kuva – väri ja muoto, havaittavissa tai kuviteltavissa

jollakin suunnalla ja etäisyydellä – voi sisällyttää itseensä koko amodaalisesti aistitun kokemuksen, siihen liittyvät asennoitumisen tavat ja sanalliset ajatukset. Se syntyy assosiaationa, kuin ei-mistään. Siirtymän voi havaita, kun kullankeltainen väri liikkuu ensin ajatuksiksi valosta ja siitä edelleen kullatun kupolin väriksi ja muodoksi. Mielikuva ei sijaitse ajallisessa todellisuudessa. Se on olemassa mielen silmien edessä niin kauan kuin sitä mielen silmin katsellaan ja ajatellaan. Mielikuva ei sisällytä itseensä myöskään negatiota: kuva voi näyttää vain sen, mitä se sisältää, joten esimerkiksi ei-kullankeltaiselle ei olisi mahdollista tuottaa mielikuvaa.

Mielikuva vaikuttaa keholliseen kokemisen tapaan ja kertoo siitä poeettisella tavallaan. Mielikuva syntyy ja kehittyy aistihaastattelussa assosiatiivisena palautteena edeltäviin kysymyksiin, mutta assosiaatiot saattavat myös lentää kysymysten edelle. On selvää, että assosiaatiot voisivat myös jäädä syntymättä. Mieli voisi kieltäytyä tai muuten vain lyödä tyhjää. Olennaista kuitenkin on, että esimerkki kertoo jotakin tärkeää mielikuvan syntymisestä, luonteesta ja sen vaikutuksesta tunteisiin, toimintaan ja kehon tilaan.

*Kata: Jos tämä elämys, kun se menee näin päin se energia, ja sulla on se optimaalinen keveys ja se kimmoisa ydin, niin jos tällä kokemuksella olisi joku värirepresentaatio, niin mitä sulle tulee mieleen?*

*Kristiina: ... Mulle tuli mieleen semmoinen kullankeltainen, mutta se oli semmoinen häivähdys. Nyt jos mä ajattelen, niin mulla ei tule nyt mieleen mitään.*

*Kata: Että häivähti kullankeltainen?*

*Kristiina: Niin. Semmoinen valo.*

*Kata: Valo. Ja missä päin näkökenttää se häivähti? Mihin sen vois sijoittaa, jos sitä haluaisi katsoa?*

*Kristiina: No sitten se tulee niin kuin auringonvalo, ulkoa.*

*Kata: Jos tämä valo olisi jossain tilassa tai sillä olisi joku muoto, niin mikä olisi sille hyvä? Haluaako se täyttää sun koko näkökentän vai asettua johonkin?*

*Kristiina: No sitten tämä rupeaa ... kun mulle nyt tuli se assosiaatio ... tuohon ... me oltiin siellä Thaimaassa Bangkokissa siellä kultaissa temppeleissä, niin siellä on semmoiset temppeleirakennukset, jotka on kultaiset tämmöiset (näyttää kupolinomaista muotoa käsillään). Niin semmoinen muoto mulla tuli mieleen. Mä en tiedä miksi. Mutta ne on kullattuja. Ja ne loistaa auringossa tosi paljon, se on sellainen hehkuva valo, kun ... ja ne on ihan semmoisia, se on tosi maagisen näköistä.*

*Kata: Miten kaukaa sä haluat niitä katsella? Missä ne on?*

*Kristiina: No siten että ne loistaa paljon, nyt tulee mieleen, että ... että ... ettei mitenkään kamalan kaukaa, ei missään kymmenien metrien päässä. Että aika lähellä. Siinä tapauksessa. Pari kolme metriä, ei ihan vieressä, siitä tulee ahdas olo.*

*Kata: Jos sä koskisit, niin olisiko siinä lämpötilaa?*

*Kristiina: Joo, lämmin. Sellainen auringonlämmin. Vähän semmoinen toisaalta sitten tuommoinen hehkuva tai sitten semmoinen niin kuin syksyn lehdet, semmoinen loistava, kirkas.*

*Kata: Onko siinä jotain ääntä?*

*Kristiina: Se ... mä aina ennen kuin sä ehdit kysyä niin sitten mulle tulee jotain mieleen, tai että just kun sä olet kysymässä, niin tulee mieleen semmoinen lehtien havina. Niin. No se tuli mieleen.*

*Kata: Onko hajua tai makua?*

*Kristiina: Ei ... Ei. No semmoinen luon ... semmoinen sateen, luonnon tuoksu. Joo.*

*Kata: Mitä tapahtuisi, jos sä suurentaisit niitä, mutta ne ei tulisi lähemmäksi? Se valonlähde tai ...*

*Kristiina: No se niin kuin täyttää silloin kaiken tilan.*

*Kata: Onko se kivempi vai vähemmän kiva?*

*Kristiina: No se on ... oikeastaan kivempi. Ettei se ahdistakaan. Ei se muutu semmoiseksi. Siihen tulee vaan niin kuin ... se tila laajenee.*

*Kata: Miten laajaksi? Tai mikä olisi semmoinen, joka olisi sillai... ?*

*Kristiina: No laa ... Iso. ... Iso. Niin kuin ... Siellä Angkorissa oli semmoiset käsittämättömät ruohokentät, jotka oli olleet niitten kuninkaitten semmoisia ... Puh ... Iso. Se on sellainen suureellinen ilmiö. Joo.*

*Kata: Miten se vaikuttaa siihen, kun sä ajattelet, että se on isompi, ja sitten sä kuvittelet lähteväsi soittamaan?*

*Kristiina: No siihen tulee avoimuutta hirveen paljon enemmän, semmoinen niin kuin ... Semmoista, niin kuin, onnellista.*

*Kata: Kuinka iso tämä hässäkkä nyt on?*

*Kristiina: No se tilan tuntu on jotenkin älyttömän tärkeä, siis se on ... että se on ... että jotenkin se, että sitten siinä tavallaan, jos sitä ajattelee, niin ei se, häipyy se semmoinen kuvio ja se häipyy, että on vaan niin kuin semmoinen tilan ... niin kuin semmoinen iso kenttä. Mikä? Stadion. Stadion, joo. (5:3) (TH 5; 25,01)*

Esimerkki kertoo mielestäni myös jotain keskeistä potentiaalisen tilan syntymisestä. Alussa leikitään ajatuksella: jos olisi jotakin, mitä se voisi olla. Tämä avaa assosiaatioiden virran. Mielessä häivähtää väri. Kun siihen tartutaan eikä päästetä sitä menemään menojaan, se vakiinnuttaa olemisen tapansa: siitä tulee valo, joka on mahdollista mieltää tulevaksi tietystä suunnasta. Se saa myös muodon ja kultaisen värin, kun kuva valosta kiinteytyy kuvaksi temppleriakennuksista ja kupoleista, joihin liittyy aikaisempi valon loiste. Kupolit hahmottuvat kolmen metrin päähän. Jos ne olisivat lähempänä, se heijastuisi kehomielen tilaan ja aiheuttaisi ahtaan olon. Lämpötila on mahdollista mieltää, samoin ääni ja vieläpä

tuoksu. Ajatus valonlähteen kasvamisesta tuottaa kiinnostavan käänteeseen. Ajatus tai mielikuva tilan huomattavasta laajentumisesta heijastuu mielikuvaan soinnista. Sointiin tulee avoimuutta ja emotionaalinen laatu: onnellisuus. Mielikuvaepisodi päättyy tärkeään toteamukseen siitä, kuinka olennainen tilan tuntu Kristiinan vireen kokemuksessa on. Mielikuvasta kierrytään takaisin kokemukseen. Tässä tapauksessa assosiativinen linkki kokemuksen mielikuvakonstellatiosta toimi myös takaisinpäin, mielikuvaan äänestä sekä kehomielen tilaan: kuvittelun tilan laajentuessa soittamisen ajatus tuli avoimemmaksi ja onnellisemmaksi. Kristiinan tietoisuudessa sekä tilan mielikuvan että tilan tunteen merkitys tuntui hetkeksi korostuvan.

## 5.9 Skrjabinin etydi ja vire

Skrjabinin dis-mollietydi on rakenteeltaan kolmitaitteinen ja harmonioiltaan yksinkertainen. Ensimmäinen taite, esittely, lepää ensin seitsemän tahtia urkupisteen, dis-sävelen päällä ja harmoniat vaihtuvat vähän, kunnes tehdään kadenssi dominanttiin, Ais-duuriin. Seuraavat kuusi tahtia taas jatkuvat dis-urkupisteen päällä, mutta tällä kertaa, siitä irtauduttua, moduloidaan rinnakkaissävellajiin, Fis-duuriin. Tänä aikana oikea käsi on toistanut kaksi kertaa saman, kolmesta ylöspäin lieskan tavoin leimahtavasta fraasista ja laskevasta, rauhoittuvasta, asteittaisesta kulusta koostuvan aiheen.

Etydi on kuitenkin kirjoitettu siten, että sinänsä helppo harmonia liikkuu vasemman käden osuudessa viiden oktaavin alueella ja korkein sen osuutta rajaava sävel keskialueella muuttuu jatkuvasti. Yksinkertainen satsi onkin muotoiltu, ei sinänsä monimutkaisesti, mutta haastavasti ja levottomuutta herättävästi. Vasemman laajalla alueella pyörivä triolikuvioidu synnyttää minussa kuulijana kiehuvan tunteen, soittajan paikalla taas haasteen löytää riittävä mukavuus ikään kuin imaginäärisesti helposti soitettavaan kuvioon. Sen muodostavia säveliä on mahdotonta esimerkiksi paljonkaan sitoa toisiinsa: käden on pakko liittää koskettimesta toiseen.

Oikean käden satsi on kirjoitettu kokonaan oktaaveihin. Tästä johtuen – yhdistettynä nopeaan tempoon – käsi ei voi levätä koskettimien pohjassa, kuten yksiaänisissä melodioissa, joissa sävelten välimatka tekee mahdolliseksi lepäävän legatosoiton. Oikean käden lennokkaat nousevat fraasit aloittaa ensin nopea alaspäinen oktaavihyppy ja heti perään ylöspäin suuntautuva, terävä, pisteellinen kvinttihyppy. Myös oikean käden osuudessa on oktaaveina kulkevan aineksen tuoma ylimääräinen haaste: lepoa ei ole. Verrattuna vasemman käden kiehuvaan triolimereen, oikean hyökkäävät fraasit ovat kuin toisessa ulottuvuudessa, irti maasta ja painovoiman vaikutuksesta. Oikean ja vasemman polyrytmisyys lisää tunnetta, että ne eivät ”asu” samassa elementissä.

Keskimmäinen taite on vähemmän liikkuva. Oikean käden fraasien hyökkäävät oktaavi- ja kvintti-aiheet on korvattu kehräävillä, lähekkäin liikkuvilla trioleilla. Vasen ei ulotu yhtä laajalle alueelle kuin ensimmäisessä taitteessa. Tuntuu kuin oltaisiin vaihtoehdoisessa todellisuudessa: esittelyn kuohuvan fortin sijasta liikutaan hiljaa, lähes transsendenttisen kevyesti, vaikka kirjoitustapa on edelleen oktaaveineen melko massiivista. Siirtymä kolmanteen taitteeseen, alun kertaukseen, alkaa kauhistavalla tavalla: kauhun tunteen aiheuttavat alaspäin kromaattisesti liukuvat bassot, joiden ansiosta olemissen pohja tuntuu antavan myöten liukuen kuin mannerlaatta. Kun melodia alkaa haastaa toistuvilla oktaaveilla välioson sulavaa, periksi antanutta triolimateriaalia, vasemmassa kädessä liukuminen lakkaa ja se hyökkää kvartteina ylöspäin. Oikea käsi johtaa takaisin alun toistoon triolimelodiakulun tihentymällä, johon sekoittuvat säestykseen ilmaantuvat, nopeasti toistettavat akordit.

Mitä merkitsee soittajan kokemuksessa se, että vasemman edestakainen kuvio vaihtuu kertaustaitteessa nopeasti trioleina toistettaviksi soinnuiksi? Liikkeen määrä tuntuu lisääntyvän ekstaattiseksi repetitioiden ansiosta, vaikka liikkuminen klaviatuuria pitkin vähenee dramaattisesti, lähes staattiseksi. On vaikeaa tietää, paljonko ekstaattisesta kiihtymyksestä on sinänsä repetitioiden synnyttämää sointi-

vaikutelmaa ja paljonko soittajan kehon, käsivarren voimakkaan värinän, tuottamaa fyysistä kiihtymystä, joka välittyy kuulijalle. Onko vaikutelma pysyvyyden ja vakuuttuneisuuden lisääntyminen vai levottomuuden yltyminen?

Soittajan vasen käsi ylittää vartalon keskilinjan usein, mikä vaikuttaa soittajan kokemukseen. Etydin hajallinen asettelu, tekstuurin sijoittuminen laajalle alueelle klaviatuurilla, sekä ehkä myös se, että vasen liikkuu vartalon ja klaviatuurin keskiviivan ylitse, niin että kädet kulkevat kuin eri painoisina eri "elementeissä", välillä rinnakkaisessa ja taas vastakkaisessa liikkeessä, tuntuu ajavan soittajan tietylle etäisyydelle instrumentista. Vireeseen liittyvän haastatteluaineiston perusteella sopivan etäisyyden löytyminen vaikuttaa rajojen sulautumiseen sopivalta tuntuvassa määrin, teettisen optimaalisen läpäisevyyteen, semioottisen kietoutumiseen symboliseen sekä soittajan omaan eheyden kokemukseen.

Onko etydi kirjoitettu siten, että se tuottaa soittajalle fyysisen toiminnan kautta sellaisen haasteen, että se intensiteettinä sinänsä jo kommunikoituu kuulijaan kehollisesti, vastaavalla tavalla, kuin puheen tuottamisen prosessi kommunikoituu puhujasta tuntemusten tasolla kuulijalle?

Tuntuu, että etydissä harjoitetaan läheisyys-etäisyysaspektia enemmän kuin sinänsä soittoteknisiä asioita, kuten oktaaveja ja laajoja murtosointukuvioita. Tekstuuri ajaa soittajaa tietyn etäisyyden päähän klaviatuurista. Koska koko etydin, ja etenkin vasemman käden osuuden liikkuma-ala on niin suuri, on voitava nähdä yhdellä silmäyksellä mahdollisimman suuri ala klaviatuuria. Tämä saattaa provosoida soittajaa laajaan katsomisen tapaan: silmä katsoo laajempaa aluetta rennosti, fokuoimatta mihinkään tiettyyn pisteeseen. Tätä varten soittajalla täytyy olla etäisyyttä klaviatuuriin. Hänen ei kannata nojata eteenpäin, koska eteenpäin mennessä näkymä klaviatuurilla kapenee.

Miten tietoisesti Skrjabin tämän säveltäjä-pianistina tekee? Onko sävellys yksinkertaisesti laajoja vasemman käden otteita sisältävä

oktaavietydi, vai onko kysymys jostakin soittamiseen liittyvästä yleisemmästä olemisen laadusta, jota Skrjabin tavoittelee kirjoittamalla tällä tavalla? Olisiko jokaisella sävellyksellä tällainen läheisyys-etäisyys -aspekti, jokin kehollis-mielellinen piste, jossa sen soittaminen onnistuu?

Kun katselimme viimeisessä yhteisessä videoidussa sessiossamme Kristinan kanssa sekä konsertti- että harjoitustilanteissa tehtyjä taltiointeja, oli suorastaan häkellyttävää, millaisella tarkkuudella visuaalisen havainnon perusteella pystyimme toteamaan, milloin soittaminen tapahtui Kristiinan haluamalla tavalla eli milloin vire oli tavoitettu. Kiinnostava pedagoginen ajatus on, että jos mielentila tuottaa tietynlaisen kehon tilan, joka on tunnistettavissa asennosta ja liikkumisen tavasta, myös liikkumalla tietyllä tavalla saattaa olla mahdollista luoda myös mielen vire. Kehon tilan ja asennon tavoittaminen harjoittelu- ja varsinkin esiintymistilanteessa saattaa olla selvästi helpompaa kuin esimerkiksi rauhallisen ja innoittuneen mielentilan saavuttaminen jännittyneenä.

Vire

# 6

# POHDINTA

---

Vire

## 6 Pohdinta

Tässä luvussa teen ensin yhteenvedon tutkimustavan, aistihaastattelun, vaikutuksesta tutkimustietoon eli miten Kristiinan keskeytyksettömään soittamiseen liittyvä vire nousi esiin haastatteluissa ja mitä piirteitä siinä korostui. Esitän ajatuksia tutkimuksen läpinäkyvyydestä ja siitä, missä mitassa vireen ilmiö mahdollisesti on nähtävissä muitakin tilanteita kuin Kristiinan ainutkertaista harjoitteluprosessia koskettavana. Tuon esiin näkymiä mahdollisiin jatkotutkimuksiin sekä pohdin, mihin johdannossa esille nostamiini, avoimiksi jääneisiin kysymyksiin muusikoiden työskentelyn tutkimuksen kentällä tämä tutkimus vastaa. Vireen nouseminen esiin Kristinan soittamisen prosessissa muutti sekä Kristiinan että minun suhtautumista soitonopiskeluun ja opettajan rooliin opetustilanteessa. Tuon esiin joitakin tutkimuksen esiin nostamien ilmiöiden herättämiä pedagogisia ajatuksia, koska ne nousivat esiin tutkimusprosessin myötä ja ovat siten yksi tutkimustuloksen konkreettinen muoto. Ne vastaavat osaltaan edellä mainitsemini, aiemmissa tutkimuksissa avoimeksi jääneisiin kysymyksiin.

### 6.1 Kokemukset aistihaastattelusta tutkimustapana

#### 6.1.1 Haastattelemisen pohdintaa

Olin jo koetutkimuksia tehdessäni tullut tulokseen, että tässä tutkimusasetelmassa haastattelemisen tutkimustiedon keräämisen menetelmänä oli perusteltu ja hyvä ratkaisu. Yhtäältä ratkaisu oli seurausta siitä, että minulla oli runsaasti kokemusta haastattelemisesta työssäni muusikoiden mentaalivalmennuksen parissa. Tiesin, että aistihaastattelua käyttämällä ja aistikokemuksiin fokuoimalla oli mahdollista saada rikasta tietoa soittajan kehomielen prosesseista. Tekemieni koetutkimusten valossa myös itsereflektiivinen, oman soittamisen prosessin kartoittaminen oli hahmottunut antoisana, mutta se tuntui haastattelemista problemaattisemmalta tutkimusmenetelmältä kahdesta syystä. Ensiksikin oli raskasta samanaikaisesti pitää huolta tutkimuksen struktuurista ja uppoutua aistikokemuksiin.

Omaan kokemisen tapaan on selvästi antoisampaa syventyä, jos toinen henkilö esittää kysymykset ja jos aistikokemuksen sanallistamisen voi suunnata siitä kiinnostuneelle, kuuntelevalle toiselle. Toiseksi koin, että sanallistamiseen liittyvä problematiikka liittyy yhtäläillä itsereflektiiviseen tutkimisen tapaan kuin toisen henkilön kokemuksen tutkimiseen. Sanallistaminen jakaa kokemuksen aistiseksi ja sanalliseksi versioksi riippumatta siitä, onko kokemus oma tai toisen. Näkemykseni mukaan implisiittinen, kokeva ja aistiva puoleni voi olla reflektoilvalle minälleni olennaisesti toinen ja vastaavalla tavalla tuntematon kuin toinen henkilö. Minulla ei ole automaattisesti suoraa yhteyttä ei-tietoiseen, implisiittiseen sisimpääni: en esimerkiksi välttämättä pysty ennalta tietämään, millaisia kokemuksia minussa täysin uudenaikaisessa tilanteessa herää. Mikäli haluan olla kontaktissa implisiittiseen puoleeni ja saada siitä tietoa, minun on jaksettava nostaa sitä tietoisuuteeni ja jäsentää refleктоimalla. Olen muuttuvien kokemusten prosessissa. Haastattelutilanteessa toisen henkilön kokemusta lähestytään kuitenkin kahden henkilön läsnäolon ja energian tuottamassa, niistä emergoituvassa intersubjektiiivisesti jaetussa tilassa. Haastattelun systeemi tuottaa mahdollisuuksia yhä uusiin emergensseihin ja siten yllättävänkin, aiemmin implisiittiseksi jääneen kokemustiedon esiin nousemiseen. Vastaavaa monimuotoisuutta en pystynyt tavoittamaan itsereflektiivisessä tutkimusasetelmassa. (3.2.1.)

### **6.1.2 Aistahaastatteluissa esiin nousut tieto**

Ennen kuin olisi mahdollista nähdä laajempaa tutkimusta silmällä pitäen, mitä kiinnostavia elementtejä luovassa soittamisen tapahtumassa nousisi keskeisinä esiin, tuntui olennaiselta avata yksi, ainutkertainen, aikaan ja paikkaan sidottu soittamisen prosessi mahdollisimman runsasta informaatiota antavalla tavalla. Aistahaastatteluissa Kristiinan kanssa tuotettu tieto oli rikasta, monipuolista ja hyvin yksityiskohtaista. Aistahaastattelu tuntui tekevän mahdolliseksi soittamiseen liittyvän holistisen (Hallam, 1997a, 96) elementin välittymisen: soittaminen hahmottui laajakaistaisena kokemuksena, jossa monia aistimisen ja ajattelemisen prosesseja tapahtui päällekkäisinä

ja toisiinsa polyfonisesti limittyen. Tämä oli mahdollista nähdäkseni siksi, että haastattelutilanteissa aistifragmentteja ei pyritty rakentamaan tai tulkitsemaan lineaarisiksi narratiivisiksi jatkumoiksi. Huomio kohdistettiin ikään kuin toistuvasti samoihin aistialueisiin, jotka ilmenivät eri tilanteissa eri tavoin varioituina. Jos Kristiina olisi harjoitellessaan kommentoinut soittamistaan sekä siihen liittyviä ajatuksiaan ja ratkaisujaan, sanallistamisen tapahtuma olisi ensin pilkkonut harjoittelemisen osiin ja lopulta näyttänyt sen lineaarisesti etenevänä jatkumona (vrt. Chaffin et al. 2002). Tätä olisi korostanut vielä sanallisten kommenttien lineaarinen luonne. Soittaessa vaikuttaa olevan mahdollista kokea useita tapahtumia tai kokemusten kerrostumia yhtä aikaa, laajakaistaisesti, amodaalisesti ja kokemuksellisesti ikään kuin polyfonisena kudoksena. Sanallistaminen eriyttää tämän kudoksen kerrallaan lineaarisesti ja yksiäänisenä koettavissa olevaksi (3.3.3).

Näkemykseni mukaan Kristiinan soittamiselle oli etua siitä, että hänen ei tarvinnut sanallistaa soittamistaan harjoitellessaan, vaan että sanallistamisen aika oli erillään soittamisen ajasta. Soittamistilanteisiin ei harjoitteluprosessin aikana assosioitunut ylenmääräisesti sanallista reflektiota. Harjoittelemisen saattoi tapahtua tältä osin luonnolliseen tapaan, jolloin myöskään esiintymistilanteita ei häirinnyt sanallisen reflektion väliin tuleminen (3.7.1 ja 5.5.5). Se olisi todennäköisesti estänyt soittamisen sujuvuutta. Toisenlaisessa tutkimusasetelmassa, esimerkiksi Chaffinin ja kumppaneiden (2002) käyttämää lineaarista tutkimustapaa sovellettaessa, Kristiinan kokemuksen kuva olisi todennäköisesti muodostunut erilaiseksi. Koska tutkimustapa vaikuttaa tutkittavaan ilmiöön, oletan, että harjoittelemisen olisi myös tapahtunut jaksottaisesti ja lineaarisesti. Jos tutkijan paikalla olisi ollut jonkin toisen alan edustaja, tutkimustulos olisi niin ikään ollut toinen. Pianistin harjoitusprosessi pianistin tutkimana voi tuottaa täsmällistä ja rikasta tietoa, koska olennaiset kysymykset nousevat nopeasti esiin. Pianisti-haastattelijan oma kokemus soittamisesta tekee kehollisen eläytymisen voimakkaammaksi (ks. Hari &

Kujala 2009, 464 ja 3.2.10), mikä edelleen laajentaa haastattelutilanteiden intersubjektiivisesti jaettua tilaa.

Aistahaastattelun intersubjektiivisesti jaettu tila vaikutti siten, että Kristiinan ja minun välille saattoi virittyä toinen musiikillinen taso: jo varhaisessa vuorovaikutuksessa keskeiset ja myöhemmissä intensiivisissä kohtaamisissa edelleen aktivoituvat keskustelun musiikilliset ulottuvuudet nostivat esiin oivalluksia ja implisiittisenä ollutta tietoa tutkimuksen ensisijaisesta musiikillisesta kohteesta, Kristiinan vireestä (ks. Malloch & Trevarthen 2009, 1–9). Aistahaastattelu toimi suuntautuvien tämänhetkisyyksien sarjana ja muistamisen kontekstina, jossa kokemuksia voitiin elää uudelleen (3.2.12). Aistimiseen fokusoiminen ankkuroi meidät tämänhetkisyyteen, jossa saatoimme jakaa intersubjektiivista tilaa. Haastattelun dynaamiseen systeemiin saattoi siis nousta runsaasti implisiittistä tietoa soittamisen prosessista. Se saatettiin mielikuvien muodostamisen välityksellä eksplisiittiseen, reflektiivis-sanalliseen muotoon. Näin oli mahdollista aistikokemiseen fokusoimisen synnyttämässä läsnäolon tilassa nostaa esiin myös muuta soittamiseen liittyvää kokemustietoa, kuten esimerkiksi Kristiinan asennoitumisen tapaa ja soittamista koskevaa reflektiivis-sanallista ajattelua.

Tutkimusasetelma tähtäsi alun perin mahdollisimman monipuolisen tiedon tuottamiseen virtuoosietyidin harjoittelemisesta moniaistisena kokemuksena. Kristiinan harjoitteluprosessia kartoitettaessa olisi ollut mahdollista jo haastatteluvaiheessa tarkentaa huomio lukemattomiin erilaisiin, soittamisen ja oppimisen prosessissa keskeisiin osatekijöihin. Tutkimusaineistoa olisi ollut mahdollista tarkastella esimerkiksi syventymällä muistamiseen tai tarkkaan soitto- tai harjoittelutekniseen analyysiin. Etydin keskeytyksettömänä kokonaisuutena soittamiseen liittyvä kehomielen vire nousi esille heti alusta alkaen Kristiinan soittamisen prosessissa ja haastattelupuheessa. Se hahmotui tutkimusprosessin kuluessa hyvin elävästi ja yksityiskohtaisesti sekä kiteytyi edelleen tutkimusprosessin edetessä. Nostin vireen tutkimuskohteeksi aineiston keräämisen jälkeen. Vire tuntui vastaa-

van kysymykseen, mikä Kristiinan kokemuksessa ohjaa soittamista silloin, kun se tapahtuu reflektiota nopeammin. (1.3.)

Kaksi syytä vaikutti voimakkaasti siihen, että vire nousi esiin Kristiinan kokemuksessa ja haastattelupuheessa. Ensimmäinen liittyi tutkimusasetelmaan. Koska tunsin tarvitsevani dokumentaatiota Kristiinan soittamisen etenemisestä, päätin, että hän videoisi jokaisessa harjoittelutilanteessa etydin keskeytyksettä sellaisena, kuin hän kulloinkin sen osasi. Toisaalta vireen nousemiseen tietoisiksi vaikutti haastattelujen hypoteettista, haluttua esittämisen tapaa koskeva teema. Videoidut läpimenot ja halutun esittämisen tavan elävöittäminen toimivat siten, että Kristiina tuli tietoisiksi kokonaisuutena soittamisen vireen laadusta sekä havaitsi, miten se poikkesi ratkaisevasti arkikokemuksesta ja fragmentaarisesti harjoiteltaessa vallitsevasta kehomielen tilasta. Vire heijastui harjoitteluun ja sen tavoittamisesta tuli keskeinen harjoittamisen kohde.

## 6.2 Vireen aistisuus ja ajallisuus

Erittäin olennaista vireessä oli sen suuntautuminen ajallisesti eteenpäin. Ilman suuntautuneisuuden kokemusta soittaminen ei toiminut Kristiinan haluamalla tavalla, vaan hän ikään kuin koki putoavansa ulos soittamisen kokonaisuudesta. Soittaminen hahmottui dynaamisena systeeminä, jossa kokonaisuus, jonka sisällä oltiin, oli ikään kuin aistittu ja aavistettu mutta silti avoin monille toisistaan poikkeaville toteutumisen mahdollisuuksille (3.2.2). Vire oli toimimista systeemisesti älykkäällä tavalla (Hämäläinen & Saarinen 2008b ja 3.1.1) osin tuntemattomassakin kokonaisuudessa, jolloin Kristiina oli sisällä ja prosessin alaisena (ks. Kristeva 1984 [1974], 22, 58) soittamisen luovassa tapahtumassa (3.6). Energia säilyi vapaasti liikuteltavassa muodossa (Ikonen 2000, 107–108, 117). Hänen toimimisensa ei hahmottunut reprodusoivana, imitoivana, kontrolloivana eikä suoritavana (3.4.7). Aistimisen tapa oli lähinnä fokusoimaton, asennoitumisen tapa vastaanottavainen ja reflektiivis-sanallinen ajatteleminen huomioivaa (3.7.1).

Kristiinan tavoitteleva vire näyttäytyi amodaalisena ja liikkeellisenä kokemuksena (3.4.4–3.4.6). Se hahmottui kaksinapaisena jännitteenä, jossa yhtäältä halutun esittämisen tavan mielikuvakonstellaatio veti Kristiinaa puoleensa ja toisaalta semioottiseen liittyvä energia tuntui sysäävän häntä liikkeelle ja sisään prosessiin. Virettä oli mahdollista tarkastella mielikuvakonstellaatioina, joiden yhteydessä voitiin myös havaita niihin kiinteästi liittyviä asennoitumisen tapoja ja reflektiivis-sanallista ajattelua. Vireen ajallinen eteenpäin suuntautuminen erottaa sen olennaisella tavalla kontemplatiivisen kehon kokemuksesta (Klemola 2004) ja Csikszentmihalyin (1999) määrittelemästä flow-tilasta (3.7.3). Vireestä puhuttiin liikkeellisin käsittein, ja vitaalimuodot olivat kokemuksessa keskeisempiä kuin kategoriset affektit (3.3.5). Toisin sanoen: kokemisen ilmenemisen tapa ja intensiteetti olivat olennaisempia kuin kokemuksen tunnesisältö. Liian suoran ja voimakkaan tahtomisen sijaan suuntautumisen laatu oli antisipatorista: Kristiina odotti avoimen halun ja innon vallassa, mitä soittamisen kokemus toisi tullessaan (5.6). Vireessä oli mahdollista toimia reflektiota nopeammin. Tällöin tulkitsen Kristiinan nojautuneen liikkeelliseen hahmottamiseen (3.4.6). Tämän hän tavoitti läsnäolon ja kehon kuuntelemisen välityksellä (5.5.2). Kuunteleminen kohdistui toisaalta siis kehon suuntaan ja toisaalta haluttuun esittämisen tapaan liittyvään kuulomielikuvaan. Kuulomielikuva ohjasi soittamisen tapahtumaa. Vire hahmottui Kristiinan ja etydin välillä intersubjektiivisena suhteessa olemisen tilana, joka ei ollut staattinen vaan koko ajan prosessissa (3.5.2). Tässä systeemissä soittaja ja sävellys olivat erottamattomissa toisistaan.

Vire oli myös nähtävissä konkreettisesti Kristiinan istumisen tapana ja tiettyinä fyysisenä etäisyytenä instrumenttiin (5.4.9). Tämä oli sekä Kristiinan että minun havainto. Välimatka tuntui olevan fyysinen vastine etydin onnistuneen soittamisen edellytyksenä olevalle psykiselle läheisyys–etäisyys-aspektille. Vire näytti siis olevan tavoitettavissa myös kehollisen toimimisen välityksellä. Keskustelimme viimeisessä tutkimukseen liittyneessä tapaamisessamme siitä, miten keholinen toimimisen tapa saattaa olla esimerkiksi stressitilanteessa hel-

pommin tavoitettavissa kuin onnistuneen soittamisen edellyttämä mielentila. Tähän Kristiina kertoi kiinnittäneensä erityistä huomiota tutkimusprosessin jälkeisissä esiintymistilanteissaan. Kehomielen toimiessa elimellisesti yhtenä kokonaisuutena vireeseen liittyvä kehollinen olemisen ja toimimisen tapa assosioituu vireen mielentilaan ja herättää sen sekä päinvastoin. Kehollista ulottuvuutta voi harjoittaa ja tavoittaa sen välityksellä vireeseen liittyvä mielentila.

Vireen liittyminen keskeytyksettömään soittamiseen yllätti minut. Olin ajatellut, että soittamisen kokemus muuttuisi vähitellen harjoittelun kuluessa ja osaamisen lisääntyessä holistisemmaksi, ja että vasta nopeasti sekä intensiivisesti soittaminen edellyttäisi kokonaisvaltaista kehomielen tilaa. Hypoteesini osoittautui vääräksi. En ollut osannut ajatella, että olennainen kokemuksen tapaa muuttava tekijä olisi kokonaisuuden keskeytyksettömästi soittamisen vaatimus. Tämä oli Kristiinallekin yllätys. Vire muodosti tutkimukseen intervention: se vaikutti Kristiinan työskentelemisen tapaan. Haastattelut ja tietoisuus vireestä myös nopeuttivat Kristiinan oppimisprosessia. Tämä poikkesi täysin esimerkiksi Chaffinin ryhmän tutkimusprosessien vaikutuksesta niissä toimiviin muusikoihin: näiden oppimista tutkimusprosessit hidastivat (Chaffin et al. 2002, ja 2006). Kristiina halusi tehdä kokonaisuuksien soittamisesta osan kaikkea harjoitteluaan. Vire nosti esiin runsaasti pianonsoiton opiskelemiseen ja opettamiseen liittyviä ajatuksia, joihin paneudun myöhemmin tämän luvun yhteydessä (6.4).

Jälkimmäisessä harjoitteluperiodissa, tammikuussa 2008 Kristiina soitti etydin kertaalleen mestarikurssin yhteydessä pianotaiteilija Konstantin Boginolle. Kristiinan mukaan tämä ei vaikuttanut erityisesti hänen näkemykseensä etydistä. Mestarikurssin jälkeen Kristiina ei nauhoittanut läpimenoja harjoittelutilanteissa eikä tähän periodiin liittynyt tutkimushaastatteluja. Kristiina kertoi arvelleensa tämän voittopuolisesti fragmentaarisesti tapahtuneen harjoittelun vaikuttavan soittoonsa tarkkuutta ja puhtautta lisäävällä tavalla. Myöhemmin, kun katselimme soittovideoita, hän kuitenkin havaitsi, ettei

vaikutelma pitänyt paikkaansa. Pelkkä fragmentaarinen harjoittelemisen ei vaikuttanut oletetulla tavalla. Ensimmäisen harjoitteluperiodin soittonauhat sitä vastoin yllättivät Kristiinan sekä soiton puhtaudella että intensiteetillä.

Päädyn kartoittamaan aistahaastatteluissa Kristiinan kuulo-, tunto- ja näköaistimuksia. Tämä johtui siitä, etteivät haju- tai makuaistimukset nousseet esiin Kristiinan kokemuksissa ensimmäisissä haastattelu-tilanteissa. Pyrin etenemään Kristiinan kuvauksia tarkentaen hänen virittämässään suunnassa. Olisi kuitenkin saattanut olla Kristiinan vireen mielikuvakonstellaation koko kuvan kartoittamisen kannalta rikastavaa kuljettaa mukana haju- ja makuaistimuksia. Nyt niiden osuus kokemuksessa jää tavoittamatta.

## **6.3 Tutkimuksen merkitys**

### **6.3.1 Tutkimuksen läpinäkyvyys ja mahdollisuus tehdä yleisempiä päätelmiä**

On mahdotonta lähestyä kokemusta ja hankkia siitä tietoa muusta kuin singulaarista näkökulmasta. Kokeminen on aikaan ja paikkaan sidoksissa oleva, kokijaa koskettava ainutkertainen tapahtuma. Vaikka Kristiinan vireen kuvaus on tapaustutkimuksen tulos ja kytkeytyy soittajaan, sävellykseen, tutkimustapaan sekä tutkijan persoonaan, näkemykseni mukaan on kuitenkin perusteltua olettaa, että keskeytyksettä ja kokonaisuutena soittaminen edellyttää soittajalta erilaista kehomielen virettä kuin fragmentaarinen harjoittelemisen. Jokainen esitettävä sävellyks myös asettaa omanlaisensa vaatimukset soittajan kehomielen vireelle: soittajan ja sävellyksen jakamassa intersubjektivisessä tilassa soittamisen systeemi on aina ainutkertainen. Pidän toisaalta myös mahdollisena, että vaikka ainutkertaisten kokemusten sisällöt voivat poiketa toisistaan paljon, kokemisen tavat – vitaalimuodot ja liikkeelliset kokemisen laadut – saattavat olla yleisemminkin ilmeneviä, varhaisesta inhimillisestä kokemusalustasta kumpuavia ulottuvuuksia. Tämän toteamiseksi tarvitaan kuitenkin laajempaa tutkimustietoa. Eri aloilla toimivien ihmisten mentaali-valmennuksesta saamieni kokemusten valossa monentyppisessä taitamisessa on mahdollista löytää toimintaa tukeva kehomielen tila,

vire. Kartoitan esimerkiksi paraikaa työnohjaukseen perehtyneiden psykologien kanssa mahdollisuutta hyödyntää intersubjektivisuuden ja aistihaastattelun periaatteita tiimien ja yksilöiden työnohjauksessa.

Kokemukseni mukaan kuulemani tai lukemani hyvin tarkka kertomus aistikokemuksesta herättää omassa kehossani sille tyypillisen vasteen kuvatulle aistimukselle (ks. 3.2.10). Näin tapahtuu esimerkiksi runoutta lukiessani. Kristiinan kokemuksen hahmottamisen yhteydessä minun oli mahdollista tavoittaa kehollisen eläytymisen välityksellä, missä määrin oma kokemisen tapani oli samanlainen kuvatun kanssa tai miten se poikkesi siitä. Toisen henkilön aistikokemuksen eksplisiitinen kuvaus kertoo minulle keskeisiä asioita myös omasta kokemuksestani. Ajatukseni on, että lukijan on parhaassa tapauksessa mahdollista vastaavalla periaatteella hahmottaa omaa ainutkertaista virittäytymisen tapaansa suhteessa Kristiinan vireen kokemukseen, tämän tutkimustekstin ja sen lukijan välille syntyvässä intersubjektivi- sesti jaetussa tilassa.

Tämä tutkimusasetelma ei ole sellaisenaan toistettavissa. Samaa tutkimusmenetelmää, aistihaastattelua soveltamalla on kuitenkin mahdollista kartoittaa monenlaisia oppimis- ja muita prosesseja. Tutkimusaineistoa on liitetty tutkimukseen DVD-tallenteena siltä osin, kuin sitä on käytetty tutkimusanalyysissä. Lukija-katsojalla on mahdollisuus nähdä, millaisen materiaalin pohjalta päätelmäni nousevat ja reflektoida aineistoa myös omasta katsomiskulmastaan. Tekstiin sisällytetyt runsaat haastattelufragmentit lisäävät osaltaan tutkimuk- sen läpinäkyvyyttä.

### **6.3.2 Näkymiä mahdollisiin jatkotutkimuksiin**

Tämän tutkimusasetelman rajauksen puitteissa ei ole ollut mahdol- lista kartoittaa aistihaastatteluun ja vireeseen liittyviä ilmiöitä neuro- fysiologisin keinoin: lähestynhän virettä tässä kokemuksellisenä var- haisen vuorovaikutuksen tutkimuksesta kumpuavasta intersubjek- tiivisesta ja systeemisestä sekä psykoanalyttisesta näkökulmasta. Olisi kiinnostavaa mahdollisten jatkotutkimusasetelmien kannalta selvittää, millaisena monimutkainen motorinen ja aistinen toiminta

näyttäytyy neurofysiologisesti silloin, kun se on niin nopeata, että se ohittaa reflektiivisen tietoisuuden? Millaista on soittajan liikkeellisen hahmottamisen neurofysiologia? Miten puolestaan kontemplaatio on aivotoiminnallisesti erilaista kuin soittajan suuntautunut vire? Tämä olisi nähdäkseni tärkeää selvittää siksi, että voitaisiin havaita eroja erilaisten muuntuneiden tietoisuuden tilojen välillä ja niiden tarkasteleminen voisi tapahtua jatkossa riittävän nyansoidusti.

Erityisen kiinnostavilta soittamisen tutkimisen kannalta tuntuvat fokuoimattoman aistimisen neurofysiologiset piirteet. Olen löytänyt hyvin vähän tietoa fokuoimattomasta aistimisesta. Kuitenkin se ilmenee Kristiinan vireessä keskeisenä aistimisen tapana. Millaisena se hahmottuisi neurofysiologisesti? Olisiko tätä mahdollista tutkia fokuoimattoman aistimielikuvan avulla? Miten fokuoitu ja fokuoimaton aistiminen vaikuttavat muuhun aivotoimintaan? Olisi kiinnostavaa havainnoida myös neurofysiologisin menetelmin, mitä vaikutuksia juuri fokuoimattomalla aistimisen tavalla on esimerkiksi sujuvan soittamisen ja muistin toimimisen kannalta. Miksi fokuoimaton aistiminen yhdistyi liikkeellisyyden ja jatkuvuuden säilymiseen Kristiinan soittamisessa? Mistä johtuu, että fokuoimaton aistiminen tuntuu olevan yhteydessä sisäisen puheen, reflektiivis-sanallisen ajattelun, loitontumisen kokemukseen eikä ajattelu tunnu muodostuvan fokuoimattomalla tavalla aistittaessa kriittiseksi? Kriittinen, verbaalinen ajattelemisen näyttää sekä tämän tutkimuksen että muusikoiden mentaalivalmennuksen parissa saamieni kokemusten perusteella häiritsevän soiton liikkeellisyyttä ja suuntautumista sekä soittajan pysymistä sisällä soittamisen systeemissä toimivalla tavalla, jolloin soittamisen jatkuvuus ja muistaminen saattavat vaikeutua. Muistamiseen liittyvä huoli taas värittää monien pianistien esiintymiä huomattavasti.

Mitä kehon syvätunnon kuunteleminen vaikuttaa muuhun aivotoimintaan ja aistimiseen? Laukaisevatko fokuoimaton aistimisen tapa tai kehontietoisuuden kuunteleminen jonkinasteisesti muuntuneen tietoisuuden tilan? Mitä tämä puolestaan vaikuttaa aistikokemuksen

amodaalisuuteen? Äärimmäisen voimakkaan amodaalisuuden, synestesian, tutkimuksissa on todettu, että aivokuoren aktivaation heikentyessä koehenkilöiden synestesiakokemukset voimistuvat ja että muuten ei-synesteettiset henkilöt ovat tällaisissa koeasetelmissa kokeneet synestesiaa. Synesteetikoiden muistamisen tavat on puolestaan todettu poikkeuksellisen tehokkaiksi. (Cytowic 1995.) Oletan kokemuksen moniaistisuudella olevan positiivista merkitystä kokemuksen intensiivisyyden, sen synnyttämien assosiaatioiden ja siten myös sen muistamisen kannalta.

Oma kiinnostava ulottuvuutensa on eri taiteenalojen harjoittamiseen liittyvien virittäytymisen tapojen välisten yhtäläisyyksien ja erojen kartoittaminen. Olen mentaalivalmennuksen yhteydessä jossain määrin päässyt haastattelemaan näyttelijöitä, kirjailijoita ja taidemaalareita. Kaikki toiminta edellyttää näkemykseni mukaan omanlaistaan, subjektikohtaista virettä, joka ilmenee moniaistisena kokemuksellisenä kokonaisuutena. Olen ollut erittäin yllättyneet haastattelemani taidemaalarin (Koskimies 2007) työskentelyprosessiin liittyneen vireen voimakkaasta kineettisyydestä. Hänen työskentelynsä onnistumisessa oli ratkaisevaa löytää oikea rytmi ja vauhti, jotka välittivät implisiittisen kokemuksen koko kehon läpi väreinä ja muotoina kankaalle. Hänellä ei ollut mielensisäistä kuvaa, jota hän olisi pyrkinyt maalaamalla reprodusoimaan. Hän halusi teoksen paljastavan itselleen jotakin tähän asti implisiittisenä ollutta eli maalaamisen toimivan reflektion tavoin. Vastaavalla tavalla Bryn Harrison (Cook et al. 2005, 38, 46) kuvaa säveltämistään: hän kirjoittaa kuullakseen (1.4.5). Kristiinan vireeseen pääsemisessä olennainen asennoitumisen tapa oli halu kuulla sävellys uudella tavalla eikä reprodusoida aiemmin soitettua uudessa tilanteessa. Näyttelijän muistamisen prosessi puolestaan saattaa olla hyvin kineettisellä tavalla sidottu paikkoihin ja liikkumisen tapaan näyttämöllä (Nummi, I., 2009). Onko kineettisesti orientoituvan näyttelijän silloin mielekästä harjoittaa tekstiä irrallaan näyttämöllä toimimisesta? Tällaisella tiedolla voisi mielestäni olla merkitystä taidepedagogiikassa ja taiteellisten produktioiden tuottamisessa. Olisi myös antoisaa kartoittaa, millä tavoin niin

kutsutun luovan taiteilijan – kuten kirjailijan, säveltäjän ja maalarin – vire mahdollisesti poikkeaa soittajan, tanssijan ja näyttelijän vireestä tai on samankaltainen sen kanssa.

## **6.4 Vastauksia aikaisemmissa tutkimuksissa avoimiksi jääneisiin kysymyksiin sekä tutkimuksen esiin nostamia pedagogisia päätelmiä**

### **6.4.1 Mentaalirepresentaatioista: halutun esityksen mielikuvakonstellaatio työvälineenä**

Tutkimus vastaa nähdäkseni olennaisella tavalla johdannossa (1.5) esiin nostamiini, Lehmannin (1997, 159) avoimiksi jättämiin kysymyksiin, miten hänen mentaalirepresentaatioiksi kutsumistaan, soittamiseen liittyvistä ilmiöistä voisi saada tapauskohtaisesti tietoa ja toisaalta miten näitä mentaalirepresentaatioita voisi käyttää hyväksi pedagogisissa yhteyksissä. Tutkimukseni esittää siis yhden tavan hankkia tietoa soittamisen synnyttämistä mielikuvakonstellaatioista, joihin liittyy selkeitä asennoitumisen tapoja ja käsitteellistä ajattelua. Mentaalirepresentaatio laajenee hahmottumaan tutkimukseni valossa juuri tietynlaiseksi vireeksi, kokonaisvaltaiseksi kehomielen tilaksi, jossa halutulla tavalla soittaminen on mahdollista. Mielikuvakonstellaatio on minulle sopiva käsite siksi, että se kuvaa, miten yhtäaikaaisesti eri aistimuksiin liittyviä mielikuvia on useita ja miten niiden hahmottaminen ei tapahdu etupäässä lineaarisesti ja narratiivisesti vaan niitä tarkastelemalla toistuvasti eri katsomiskulmista, ikään kuin pointillistisesti. Aistihaastattelu nousee metodiksi, jolla näitä mielikuvakonstellaatioita voidaan lähestyä, ja se avaa mahdollisuuden tavoittaa soittaminen laajakaistaisena, henkilökohtaisena kerroksellisenä kokemuksena.

Soveltamalla aistihaastattelua opetuksen osana on mahdollista nostaa mielikuvakonstellaatiot oppimista tehostavaksi työvälineeksi. Erityisen tärkeäksi nousee tämän tutkimuksen valossa halutun esittämisen tavan, soittajalle henkilökohtaisesti parhaan mahdollisen vireen, hakeminen moniaistisena mielikuvakonstellaationa opetus- ja harjoittelutilanteissa. Kokemukseni on, että nuorellakin soittajalla

kehkeytyy harjoittelun kuluessa ajatus siitä, miten hän haluaisi työstämänsä sävellyksen soittaa. Tämän eksplisiittiseksi tekeminen on tärkeää, koska halutun soittotavan synnyttämä mielikuvakonstellaatio taas heijastuu harjoittelemisen tapaan ja alkaa ohjata sitä suoraan halutun soittotavan suunnassa. Soittamisen tapaa koskeva reflektio vahvistaa soittamisen symbolista tasoa, mikä puolestaan vaikuttaa siten, että semioottinen – ei-tietoinen ja aistinen – kokemusulottuvuus voi virrata voimallisemmin ja rikastaa soivaa kudosta tuomalla siihen syvästi henkilökohtaista, ainutlaatuista merkityksellisyyttä. Kun haluttu soittamisen tapa opetustilanteessa siis löytyy, se kannattaa nostaa reflektiiviseen tietoisuuteen välittömästi osuvasti kohdistettujen kysymysten avulla. Halutun soittamisen tavan tietoiseksi nostaminen Kristiinan aistahaastatteluissa sekä läpimenojen liittäminen harjoittelutilanteisiin heijastuivat vahvasti harjoittelemiseen ja tuntuivat nopeuttavan oppimista.

Halutun esittämisen tavan etsimisessä hypoteettisen, potentiaalisen tilan luominen on hyödyllistä. Jos soittajasta tuntuu vaikealta kuvitella itse soittavansa haluamallaan tavalla, tilalle voi kuvitella toisen henkilön. Mielikuva on kuitenkin soittajan itsensä luoma ja hänen on mahdollista astua siihen sisään kehollisesti eläytymällä. Mielikuvan voima toiminnan edistämässä voi olla ratkaiseva. Valmistautuessaan tärkeään tutkintoon oppilaani löysi itsensä mielikuvassaan yhä uudelleen soittamassa tietyn, virtuoosisesti vaativan jakson epäselvästi ja pelon vallassa. Hänestä tuntui uskaliaalta ja jollakin tavalla kiellelyttäkin antaa mielelleen mahdollisuus nähdä onnistunut vaihtoehto, joka ei todellisuudessa ollut vielä realisoitunut. Kuitenkin, onnistuneen mielikuvan luotuaan, hän kykeni myös hyvin pian soittamaan haluamallaan tavalla.

Lehmannin (1997, 143) mielestä toimiva representaatio tukee tarkkaa mieleen palauttamista, ehkäisee muistikatkoja ja sallii jatkuvan, mitä tahansa soiton osa-alueita koskevan välittömän kontrollin. Tämä edellyttää kykyä sopeutua nopeasti akustisiin olosuhteisiin tai ennakkoimattomien ongelmiin, kuten epätasaiseen pianon kosketukseen.

(1.5.3.) Lehmannin mielestä tärkein tavoite olisi saada elävä mielikuva halutusta esityksestä vastaamaan kulloistakin aktuaalista soittamista. Jostain syystä hän näkee asetelman tässä järjestyksessä. Tutkimukseni valossa asia on kokemuksellisesti toisin päin: vaikka Kristiinan mielikuvakonstellaatio halutusta soittotavasta alun perin olisikin syntynyt harjoittelutilanteiden intersubjektiivisessä systeemissä, hänen käsityksensä halutusta esityksestä näyttää pikemminkin lopulta kehittyvän soittamisen edellä, hypoteettisena, potentiaalisena mielikuvakonstellaationa, tulevan voimakkaasti syötetyksi takaisin harjoittelutapahtumaan ja suuntaavan sekä ohjaavan harjoittelua. (4.7.)

Ericssonin (1997, 42) mukaan huippumuusikon sisäisten mielikuvien tulee sisältää odotustila kappaleesta, jotta soittotapahtuman jatkuva seuranta, ongelmanratkaisu ja sen järjeleminen, miten haluttu odotustila ja aktuaalinen soitto poikkeavat toisistaan, on mahdollista. Harjoittelutilanteessa asia on varmasti näin. Nopeassa tempossa soitettaessa tarkkailemisen täytyy näkemykseni mukaan kuitenkin tapahtua jossain muussa kuin arkitietoisuuden tilassa, jotta reflektoinen edellyttämä ajallinen pysähtyminen tai viive ei sotke soitto-tapahtumaa.

#### **6.4.2 Oppimaan oppiminen**

Hallam (1997b) toteaa, miten nimenomaan oppimaan oppimisen taito, metakognitiivinen kyky, tulisi ottaa huomioon pedagogisissa yhteyksissä ja miten tähän ei yleensä eksplisiittisesti paneuduta opetuksessa riittävästi. Aistahaastattelu tarjoaa opetustilanteeseen sovellettuna mahdollisuuden soittajan metakognitiivisten taitojen kehittämiseen. Metakognitiivisten kykyjen määrä ja laatu ovat Hallamin käsityksen mukaan suurin erottava tekijä ammattilaisten ja aloittelijoiden työskentelyssä. (Mts. 91.) Ammattilaisen työskentelyn voi nähdä merkitsevän hyvää, tehokasta ja monipuolista harjoittelemista. Voin vastata Hallamin esittämään ongelmaan ja osoittaa aistahaastattelun periaatteissa myös tavan, jolla metakognitiivisten taitojen tietoinen opettaminen on mahdollista integroida osaksi instrumentaaliopetusta.

Kun opetuksen tärkeäksi päämääräksi asetetaan, että soittaja oppii oman oppimisen tapansa (ks. Hallam 1997b, 91), häntä voi kannustaa hakemaan haluamansa esittämisen tavan moniaistista mielikuva-konstellaatiota sekä kuuntelemaan kehoaan. Koska on tärkeää ottaa huomioon, että oppilas voisi oppia sellaistaikin, mitä opettaja itse ei osaa, on olennaista rohkaista häntä sietämään erilaisuutta itsessään ja uskaltamaan kuulla sisältään sellaisiakin kokemisen tapoja, joita kukaan muu ei ehkä ole kuullut. Uudet tilanteet paljastavat väistämättä jotain uutta tilanteessa olijasta ja hänen suhteestaan maailmaan. Nuori taiteilija voi kasvaa vastaanottavaan suhteeseen itsensä kanssa.

Lehmann (1997, 156) on sitä mieltä, että aloittelijan on vaikeampaa luoda mielikuvaa haluamastaan esittämisen tavasta kuin ammattilaisen. Myös mentaaliharjoittelun tutkimuksessa ajatellaan, etteivät nuoret tai aloittelevat soittajat kykene hyvin mentaaliseen harjoitteluun (ks. Immonen 2007). Tästä olen kokemukseni valossa eri mieltä. Lapsi, joka on jonkin verran soittanut ja kuullut musiikkia, pystyy kuvittelemaan sellaisen soittoesityksen, joka miellyttäisi häntä ja antaisi hänelle elämyksiä eli tavan, jolla haluaisi itsekin soittaa. Hän myös osaa yhdistää tuon kuvitelman aktuaalisen tehtävän yhteyteen ja hahmottaa kehollisen eläytymisen välityksellä – asettumalla koki-jaksi luomaansa kuulo- tai näkömielikuvaan – kuinka kyseisenkaltainen äänimaailma olisi tuotettavissa hänen oman kehonsa keinoin. Mentaalisen harjoittelun ei tarvitse tapahtua yksinäisyydessä, vaan sen voi tuoda opetustilanteen intersubjektiivisesti jaettuun tilaan, elävään vuorovaikutukseen. Olen opetus- ja valmennustyössä huomannut, että mentaaliharjoittelua kannattaa tehdä sekä hitaasti, omaa soittoa yksityiskohtaisesti aistimalla, että tempossa, halutun esityksen mielikuvaa aistien. Jälkimmäinen tapa vapauttaa soittajaa ylimääräisestä kontrollista ja tukee esiintymistilanteen edellyttämän vireen löytymistä. Chaffinin muusikoista pianisti Imreh ei halunnut lainkaan tehdä käsitteelliseksi valmistautumiseksi (*conceptual preparation*) nimittämänsä hidasta ja yksityiskohtaista mentaali-

harjoittelua lähellä esiintymistilannetta (Chaffin et al. 2002, 267–268; 1.5.1).

Kokemukseni mukaan hyvin nuorikin soittaja voi tulla tietoiseksi omasta, toimivasta oppimisen tavastaan. Soittajan henkilökohtaisen esteettisen suhteen luominen harjoiteltavaan sävellykseen voi olla opetuksen ydin. Tämä voi hahmottua kokonaisvaltaisesti kehomielen suhteena. Olen huomannut, että suurin osa lapsista ja nuorista, joille musiikki tuntuu olevan merkityksellistä, osaa itse luoda rikkaita musiikillisia näkemyksiä. Lasten ja nuorten soittajien ongelma on siinä, että he eivät välttämättä osaa yksin päästä musiikilliseen prosessiin sisään tai ohjata omaa oppimistaan. Heidän on vaikeata tietää, mihin esimerkiksi kannattaa kulloinkin suunnata huomionsa. Siksi opettajan esittämät, musiikillista kokemisen tapaa koskevat kysymykset ovat korvaamattomia oppimisen prosessiin saattamisessa ja suhteen luomisessa sävellyksen kaikkiin osatekijöihin. Tärkeäksi nousee kaikkien aistien huomioon ottaminen sekä potentiaalisen, monia mahdollisuuksia sisältävän tilan vaaliminen opetustilanteessa.

Opettajan eettiset valinnat koskevat nähdäkseni yhtäältä oppilaan saattamista tämän omaan yksilölliseen luovaan prosessiin ja toisaalta sellaisen potentiaalisen tilan luomista opetustilanteessa, jossa on implisiittisesti läsnä rehellinen usko oppilaan kehittymismahdollisuuksiin. Aikuinen soittaja voi itse valita, minkäasteisesti hän haluaa haastaa itsensä uusiin elämyksiin tai pidättäytyä jo tutussa kokemisen tavassa. Monenlaiset estetiikat tuottavat parhaimmillaan koskettavia taide-elämyksiä. Kasvavalle soittajalle soisi kuitenkin mahdollisuuden etsiä ja rakentaa oma suhteensa musiikkiin, instrumenttiin ja itseensä sellaisessa ilmapiirissä, jossa oppilaan prosessiin saattaminen on ensisijaista ja asetetaan imitoivan lähestymistavan edelle. Aistihaastattelun avulla on mahdollista nostaa esiin ja tutkia sitä, miten oppilas haluaa soittaa harjoitettavan sävellyksen. Tämä tukee oppilaan autonomisuuden kokemusta. Oma, henkilökohtaiseen kokemukseen sidottu tavoite on voimakas motivaation lähde.

Klemolan (2004) ajatus on, että taidon oppiminen tapahtuu ainakin alkuvaiheessa visuaalisen imitoimisen kautta (Klemola 2004, 96–97). Vasta kehittyessään opiskelija voi hänen mielestään sisäistää taidon ja opiskella kehoaan sisäisesti kuunnellen. Tanssijat Parviainen (2002, 341) ja Monni (2004, 229) ovat tästä vastakkaista mieltä. Heidän mukaansa imitoiminen estää liikekokemukseen asettautumisen ja liikkeellisen hahmottamisen kehittymisen. (3.4.7.) On vaikeaa todentaa, missä määrin oppilaat oppivat imitoimalla ja minkä aistin varassa kulloinkin imitoidaan. Soittajakin tarvitsee kuitenkin liikkeellistä hahmottamista selviytyäkseen tilanteissa, joissa on tarpeen reagoida reflektiota nopeammin (3.4.6). Mielestäni on totta, ettei imitoitu suoritus tavoita imitoituun tekemiseen liittynyttä intentiota välttämättä lainkaan. Imitoiminen pelkkänä toistamisena, jossa ei siis asetuta sisään liikekokemukseen, voi estää liikkeellisen hahmottamisen. Imitoiva asennoituminen ei palvele henkilökohtaisen taiteellisen ilmaisun kehittymistä eikä soittajan autonomisuuden tunnetta. (Ks. Lehmann 1997, 156 ja 3.4.7.) Imitaatio ei sisällä subjektin prosessia, läpityöstettyä matkaa rikastuvaan kokemukseen.

Mallioppiminen voi olla tehokasta ja nopeaa, mutta se voi ehkäistä liikkeellisen hahmottamisen kehittymisen, mikäli oppilasta ei ohjata asettautumaan kinesteettisesti, kokijan asemaan, auditiiviseen tai visuaaliseen malliin. Imitoimisen sijaan oppilas voi opetuksen myötä tulla tietoiseksi itse haluamastaan, kaikkia aisteja koskettavasta soittamisen tavasta.

#### **6.4.3 Automaatiosta mielikuvakonstellaatioon**

Lehmann (1997) kirjoittaa soittamisen motorisen automatisoituneisuuden haavoittuvuudesta silloin, kun häiriöitä esitystilanteessa ilmenee. Hän toteaa, miten monet ekspertit välttävät tietoisesti soittamisen automatisoitumista juuri tästä syystä. (Mts. 157 ja 1.4.3.) Oletettavasti taidon oppimisessa tapahtuu aina jonkinasteista, vähitäistä automatisoitumista. Rutinoitumisen ja automatisoitumisen ajatellaan olevan tärkeää, jotta mieleen tulisi tilaa olennaisille tulkinnallisille ajatuksille. En usko, että tekniikka ja ilmaisu voisivat olla

harjoitteluvaiheessa irrallaan toisistaan tai sulkea toisiaan pois. Sävellyksen kognitiivinen hahmottaminen automaation vastapainona (vrt. Chaffin et al. 2002; 1.4.1) ei ehdi auttaa soittotapahtumassa silloin, kun reflektiolle ei ole aikaa.

Automatisoitumisen asettaminen päämääräksi oppimisessa on mielestäni kuitenkin ongelmallista. On kauhistavaa yrittää opettaa soittajaa, joka on harjoittanut soittonsa pitkälle automatisoimalla ja rutinoitumalla. Herää tunne, ettei mitään uutta ole mahdollista kokeilla. Kaikki poikkeamat harjoitetusta soittotavasta hajottavat hallinnan, eikä soittaminen voi toimia. Soittajan mieli ei tunnu pääsevän soittoon mukaan eikä muutoksen vaihtoehtoa ole läsnä. On vain olemassa harjoitetun automaation irti päästäminen. Harjoittaminen on tapahtunut yhtä ja samaa ajatusta tai soittotapaa imitoimalla toistamalla sitä kerta toisensa jälkeen. Tulos on luovan prosessin poissaolo. Tällainen soitto voi sinänsä kopioida tasokastakin musiikillista ajattelua, mutta liikkeelliseen hahmottamiseen se ei anna mahdollisuutta. Totutun soittotavan siirtäminen tilanteesta toiseen ja luovan prosessinalaisuuden pois sulkeminen kostautuvat haavoittuvuutena soittamisen tilanteessa: poikkeamiseen ei ole varaa. Näin varsinkin yhteissoittomahdollisuudet kapenevat. Mitä merkitystä on esimerkiksi solistilla, joka suorittaa orkesterin edessä omaa osuuttaan täysin omavaltaisesti kykenemättä vastaanottamaan impulsseja orkesterin rikkaan kudoksen suunnasta?

Lehmannin ratkaisuehdotus on toimivien representaatioiden löytäminen ja käyttäminen opetustilanteissa. Haluttuun esittämisen tapaan liittyvän mielikuvakonstellaation elävöittäminen ja eksplisiittiseksi tekeminen opettamisen prosessissa toimii kokemukseni valossa juuri tällä tavoin. Lehmann (1997, 157) kysyy, tarvitsevatko aloittelijat samanlaisia mentaalirepresentaatioita kuin ekspertit. Mielestäni ehdottomasti. Miten teoksen esittäminen olisi olennaisesti erilaista lapsen ja aikuisen toimintana? Lapsi voi olla tietoinen tehtävän rakenteesta sekä harjoittaa siihen liittyviä fyysisiä toimintoja. Lapsella voi olla elävä moniaistinen mielikuva halutusta soittamisen tavasta, jota

kohden hän intensiivisesti pyrkii. Voi olla hankalaa määrittää ikää, jossa mielikuvakonstellaatioiden luominen, virittäytyminen tai taiteellinen prosessi alkaa.

Lehmannin (1997) näkemyksen mukaan eksperttien taitoja on vaikea tutkia siksi, että he eivät pysty enää taidon hankittuaan palauttamaan tietoisuuteen motorisen toimimisen osatekijöitä (mts. 157). Kristiinan aistihaastatteluissa tuottama yksityiskohtainen tieto soittamisen prosessista on kuitenkin osoitus siitä, että ekspertin implisiittinen tieto on nostettavissa mielikuvien välityksellä reflektiivis-sanalliseksi, jaettavissa ja edelleen tutkittavissa.

Klemolan (2004) näkemyksen mukaan länsimaisessa kehollisten kokemusten tutkimuksessa on fokusoitu lähinnä kehon toimimiseen arkikokemuksissa. Poikkeavista, harjaantuneen kehomielen tiloista ei ole hänen mielestään riittävästi tutkimustietoa (mts. 89), ja esimerkiksi kontemplatiivisen kehon tutkimusta on toistaiseksi vähän. Myös kehon sisätilan huomioiminen on Klemolan mielestä jäänyt kokemuksen tutkimuksessa vähäiseksi (mts. 90). Kehollisuutta on hahmotettu runsaasti patologioiden näkökulmasta, toisin sanoen tarkastelemalla kehoa sen valossa, mikä siinä ei toimi. (1.6.6.) Katson tutkimukseni vastaavan osaltaan Klemolan osoittamiin tutkimuksellisiin puutteisiin. Vire hahmottuu arkikokemuksesta poikkeavana ja samalla kertaa toimivana kehomielen tilana. Kehon syvätunto, sisätilan kokemukset kehonkuulon ja kehontietoisuuden välityksellä tavoitettuina, ovat Kristiinan vireessä aivan keskeisiä. (Ks. 1.6.)

#### **6.4.4 Kokonaisuuden soittaminen ja suuntautuneisuus**

Suurin yllätys Kristiinan harjoitteluprosessissa oli minulle se, miten voimakkaasti keskeytyksetön kokonaisuuden soittaminen poikkesi fragmentaarisesta harjoittelusta. Kokonaisuuden läpivieminen edellyttää toisenlaista kehomielen tilaa, virettä. Se, että astutaan sisään kokonaisuuteen ja linjataan ajatus sen loppuun asti, nostaa soittamisen toisenlaiselle, arkitodellisuudesta poikkeavalle tasolle (5.4.2). Tämä vaatii energiaa. Liikkeen ja suuntautuneisuuden ylläpitäminen

edellyttää soittajalta tavanomaisesta, taaksepäin suuntautuvasta sekä arvioivasta reflektomisesta irti päästämistä (5.4.5).

Olen opetustyössäni havainnut, että soittajat lähestyvät oppimista karkeasti ottaen kahdella vastakkaisella tavalla. Niin kutsutut kokonaisvaltaisesti eli holistisesti uutta kappaletta lähestyvät soittajat soittavat mielellään sävellystä paljon läpi ja soittavat sen suurpiirteisesti ja liikkuvassa tempossa jo ensimmäisellä tunnilla. Heille musiikillisten rakenteiden ja harmonioiden hahmottaminen on helppoa. Heidän haasteensa on siirtyä harjoittelemaan yksityiskohtia päätittäin ja hitaasti. Kokemukseni mukaan he kuitenkin oppivat keskimääräistä nopeammin, heidän on helppo irtautua nuoteista ja he ovat esitystilanteessa huomattavan varmoja sekä teknisesti että muistin suhteen. Yksityiskohdittain ja lineaarisesti etenevät soittajat puolestaan synnyttävät soivaa kudosta detaljeista käsin ja huolellisesti. Eteneminen on hitaampaa, mutta lopputulos voi olla erittäin läpi eletty ja viimeistelty. Heidän haasteensa on nuottitekstistä irtautuminen ja usein myös nopeaan tempoon siirtyminen. Suurin osa oppilaistani on kuulunut jälkimmäiseen ryhmään. (Ks. Hallam 1997b, 96.)

Läpimenojen vaikutus Kristiinan hahmottamiseen ja työskentelyyn oli dramaattinen. Soittaessaan etydiä läpi nuoteista hitaasti mutta keskeyttämättä hän alkoi toimia kuten esitystilanteessa ulkoa ja tempossa soittaessaan. Hän myös oppi nopeammin kuin oli itse alun perin olettanut. Lehmannin ja Ericssonin tutkimus pianistien oppimisesta toi esiin, että nopeimmin oppivat olivat varmimpia myös monimutkaisimmissa toistotesteissä, josta tutkijat päättelivät, että nämä oppijat käyttivät erityisen tehokkaita, mukautumiskykyisiä mentaalisia representaatioita (Lehmann 1997, 151–152 ja 1.4.3). Tämä toi mieleeni edelleen holistiset oppilaani. Miksi he ovat nopeita ja varmoja ja toisaalta, miksi heitä tuntuu olevan vähemmän? Nopeampi oppiminen tekee mahdolliseksi laajemman ohjelmiston läpikäymisen, mikä on tarpeellista musiikin ymmärtämisen ja tyyliä kehittämissä.

kannalta – sekä usein hauskaakin. Mitä heidän strategioistaan voisi oppia?

Piano on instrumentti, jota on mahdollista soittaa hyvin hitaasti. Nuottiteksti saattaa olla erittäin kerroksellista ja sisältää huomattavan runsaasti informaatiota. Soittavat lapset on ohjattava kiinnittämään huomiota yksityiskohtiin ja harjoittamaan pieniä jaksoja kerrallaan toistamalla niitä useita kertoja. Tämä ohjaa ajattelua jaksottaiseen ja lineaariseen suuntaan. Tässä työskentelymallissa viivytään varsinkin teoksen harjoittamisen alkuvaiheessa soittajan mukaan pitkiäkin aikoja. Monet eivät soita sävellystä läpi lainkaan tässä harjoitteluvaiheessa, koska kokevat sen turhaksi. Joidenkin mielestä läpisoittaminen olisi myös vahingollista, koska riski soittaa virheellisesti lisääntyisi, kun puutteellisesti hallittua sävellystä soitettaisiin läpi.

Kristiinan keskeytyksettömän soittamisen vireessä soiton suuntautuneisuuden säilyttäminen oli ehkä tärkein soittamisen virtaa ylläpitävä tekijä. Ilman suuntautuneisuuden kokemusta Kristiina ikään kuin tipahti ulos soittamisen kokonaisuudesta. Mielenkiintoista juuri pedagogisessa mielessä oli, ettei suuntautuneisuuden vaatimus riippunut soittamisen temposta vaan nimenomaan siitä, että soitettaessa keskeyttäminen ei ollut sallittua. Kristiinan prosessi ja mentaalivalmennuksista saamani kokemukset osoittavat, että soittamisen ajallisesti eteenpäin suuntautuvassa tämänhetkisyysässä ajallisesti taaksepäin kohdistuva reflektio pudottaa soittajan soittamisen suuntautuvasta kokonaisuudesta, soittamisen systeemistä. Tämä vaikeuttaa soittamisen jatkuvuutta ja saattaa aiheuttaa sen pysähtymisen, muistikatkon. Sama vaikutus on kriittisellä ajattelemisella, jollaisena sanallinen reflektiokin saattaa helposti ilmetä. (5.4.5 ja 5.5.6.)

Soittajan itsekritiikkiä kehitetään opetuksen alusta alkaen. Fragmentaarinen harjoittaminen totuttaa ja harjoittaa soittajan arvioimaan soittoaan jatkuvasti, mikä on välttämätöntä hänen kehittymisekseen. Fragmentaarisesti harjoiteltaessa soitetaan ja mietitään ikään kuin taaksepäin katsoen tai kuulostellen, miten tuli soitetuksi, mikä

soitossa onnistui ja vielä ehkä miksi näin oli. Soittajat tottuivat siis harjoitellessaan keskeyttämään soittamisen kriittisen ajatuksen seurauksena. Näin verbaalinen kritiikki yhdistyy soittamisen keskeytymiseen ja soittajat harjoittelevat sekä ajatuksen että toiminnan tasolla siis keskeyttämistä. Tästä kytkennästä olisi hyvä kuitenkin päästä irti tai kiertää se jollakin tavalla, jotta kriittinen verbaalinen ajatteleva ei nousisi häiritsemään kokonaisuutta soitettaessa esimerkiksi esitystilanteessa.

Fokusoimaton aistimisen tapa (3.7.1) oli läpi aineiston aivan keskeinen Kristiinan keskeytyksettömään soittamiseen liittyvässä vireessä ja vaikutti voimakkaasti liikkeen ja suuntautuneisuuden ylläpysymiseen. Åke Lundeberg (1991, 29–31) toteaa esiintymisvalmennuksen yhteydessä, että fokusoimaton katse (*det indirekta seendet*) auttaa muusikkoa projisoimaan musiikin ulospäin tilaan, jossa soittaminen tai laulaminen tapahtuu. Hänen näkemyksensä mukaan fokusoimaton katsomisen tapa on kytkeytynyt sisäiseen kuuloon ja on sille myös alisteinen (mts. 30). Tutkimusaineistoni tukee tätä huomiota: jos kuuntelen mielessäni soivaa musiikkia, muuttuu katseeni fokusoimattomaksi. Fokusoimaton aistimisen tapa tuntuu myös voimistavan kehon kuuntelemista (3.7.1 – 3.7.2). Lundeberg ei kuitenkaan tuo esiin fokusoimattoman aistimisen tavan soittajan kannalta olennaisia, jonkinasteisesti arkitodellisuudesta poikkeavaan tietoisuuteen liittyviä kysymyksiä. Kontemplatiivisen kehon kokemukseen liittyy kehon kuuntelemisen aspekti. Klemola toteaa, että kehoa kuunnellessa representoiva ajattelu hiljenee. (Ks. 3.7.2 ja 5.5.6.)

Kristiinan vireessä fokusoimaton aistiminen loitonsi sisäisen puheen ja muutti sitä kriittisestä observeivaan suuntaan (3.7.1; 5.4.5 ja 5.5.6). Kristiinan prosessi korosti myös läpimenojen merkitystä oppimisprosessissa. Harjoiteltavan sävellyksen soittaminen myös sillä tavoin, ettei soittamista keskeytetä kriittisen ajatuksen noustessa mieleen, on näkemykseni mukaan harjoitteluprosessin kaikissa vaiheissa korvaamatonta. Suuntautuneisuuden säilyttäminen soittamisen kuluessa ilmenevistä ongelmista huolimatta tuo vireen harjoitustilanteeseen ja

valmistaa soittajaa tehokkaasti esiintymistilanteeseen. Läpisoittaessa on mahdollista huomata asiat, jotka kaipaavat yksityiskohtaista harjoittelua. Kriittisen refleктоimisen paikka läpisoittamisen yhteydessä on kuitenkin soittamisen jälkeen ja nimenomaan tätä olisi hyödyllistä tietoisesti harjoitella.

Havainnollistava esimerkki fokusoimattoman aistimisen tavan vaikutuksesta soittamiseen on mentaalivalmennustilanteessa soittaneesta sellististä, jolla oli vaikeuksia selviytyä erittäin nopeasta jaksosta soitettavassa sävellyksessä. Hän ikään kuin jähmettyi, soitto muuttui kömpelöksi ja epätarkaksi, tempo ei pysynyt, ja hänen olonsa oli epämukava. Hän kokeili ensin fokusoimatonta katsomisen tapaa, jolloin soitto muuttui hieman sujuvammaksi. Kun hän alkoi kuunnella fokusoimattomasti ja antoi soinnin tuntua koko kehossaan, etenkin myös selän alueella, ongelma poistui. Fokusoimaton kehonkuulo vapautti sormitekniikan, jota oli kyllä riittävästi harjoitettu mutta joka häiriintyi tulkintani mukaan ylimääräisen kontrollin aiheuttaman jähmeyden johdosta.

Fokusoimatonta aistimisen tapaa on kokemukseni mukaan helppo opettaa ja harjoitella. Käsitkseni on, että sen avulla saavutettavat edut ovat merkittävät. Mielestäni on vahinko, että soittamisen kaltaisten, laajakaistaista (Kurkela 2008a, 39 ja 3.4.1) huomiokykyä ja kommunikaatiota edellyttävien taiteellisten prosessien yhteydessä puhutaan tarkkaavaisuudesta tai keskittymisestä (vrt. mm. Csikszentmihalyi 1999). Nuo sanat luovat välittömästi mielikuva-assosiaation aistimisen rajaamisesta kapealle alueelle, mikä samanaikaisesti edellyttää suuren aistialueen sulkemista pois huomion kohteesta. Vireen tilassa vallalla oli kuitenkin fokusoimaton aistimisen tapa (3.7.1), jossa oli juuri keskeistä, ettei huomiota rajattu, vaan se kohdistui laajasti aistikenttään. Tähän liittyi subjekti–objekti-ajan huokoistumista ja sulautumisen kokemuksia, jotka assosioivat vireen sekä varhaiseen vuorovaikutukseen että näiltä osin Klemolan hahmottamiin kontemplatiivisiin kehomielen tiloihin (3.7.2). Avoin

tarkkaavaisuus kertoo käsitteenä mielestäni osuvasti keskeytyksettömän soittamisen edellyttämän kehomielen vireen laadusta.

Harjoittaessaan soittamaan keskeyttämättä opiskelija voi samalla harjoittaa esiintymistilanteen virettä pitämällä yllä fokusoimatonta aistimisen tapaa ja lyhentää näin matkaa harjoitushuoneesta esiintymislavalle. Tuntuisi olevan myös niin, että erityisesti jaksottaisesti etenevien oppijoiden hahmottamista ja oppimista keskeytyksetön läpisoittaminen edistää ja helpottaa.

Kokonaisvaltaista ajattelua on mahdollista aktivoida harjoittelemisen – ja soittamisen opiskelun – alusta alkaen monella tavoin. Aina, kun käsitellään musiikillista materiaalia muina kuin yksittäisinä ääнинä, ajatusprosessi siirtyy yksityiskohdista kokonaisuuksien hahmottamiseen. Musiikillisia kokonaisuuksia voi hakea nuottikuvasta etsimällä motiivien samankaltaisuuksia, sekvenssikulkuja, melodioiden muotoja sekä hahmottamalla asteikkokulkuja, toistuvia kuvioita, murtosointuja tai päällekkäisiä harmonioita. Kokemukseni mukaan kokonaisuuksien hahmottaminen nopeuttaa mieleen painamista – tai mieleen palauttamista – ja nopeaan tempoon siirtymistä. Tämä heijastuu myös tekniseen toteutukseen ja soittotapaan: sävelten yhdistäminen ajatuksen avulla yhdistää ne myös liikkeen tasolla, jolloin sävelet liukuvat toisiinsa yhdeksi liikkeelliseksi jatkumoksi. Soittamisen prosessia edistävät soittoteknisten kokonaisuuksien löytäminen, erillisten sävelten yhdistäminen kuvioiksi ja eleiksi sekä eleiden yhdistäminen laajemmiksi liikkeellisiksi kokonaisuuksiksi.

Pienempien kokonaisuuksien huomioiminen ja koko sävellyksen läpisoittaminen tuo suuntautuneisuuden elementin fragmentaariseen harjoitteluun. Näin se vahvistaa harjoitteluprosessin myötä soittajan virettä ja tukee suoraan hänen toimimistaan esiintymistilanteessa. Vireen huomioiminen jo varhaisessa harjoitteluvaiheessa voi tämän tutkimuksen valossa nopeuttaa oppimista.

#### 6.4.5 Monipuoliset mentaalirepresentaatiot: fragmentaarinen harjoittelu löyhästi kuljeskellen

Ericsson (1997) halusi tavoittaa huippusuoritukseen liittyviä tekijöitä, jotka ylittävät automaattisten toimintatapojen mieleen palauttamisen. Hän päätyi ajattelemaan erittäin sopeutumiskykyisiä representaatioita. (Mts. 34–35.) Tilannekohtaisesti osuvien soivien vastausten löytäminen lennossa, soittamisen virratessa eteenpäin, edellyttää kasvamista joustavuuteen. Liikkeellisen hahmottamisen kehittymisen kannalta sillä on merkitystä, että opetustilanteessa ja harjoittelun aikana kokeillaan monia soittamisen vaihtoehtoja. Soittajat joutuvat harjoittaessaan toistamaan paljon esimerkiksi samoja, teknisesti vaativia liikeratoja tai sävellyksen haasteellisia yksityiskohdita. Soittaja saattaa usein harjoitella pitkään vain toistamalla etsimättä vaihtoehtoisia tapoja soittaa sävellyks. Tämä saattaa johtaa rutinoitumiseen ja henkisen joustavuuden ehtymiseen. Jotta soittaja kykenisi toimimaan joustavasti esiintymistilanteissa, olisi tärkeää, että tulkinta olisi kehkeytnyt soittamisen kuluessa syntyneiden runsaiden, henkilökohtaisten kokemusten ja valintojen pohjalta. Tämä on mahdollista, jos eri vaihtoehtojen hakeminen ja kokeileminen on harjoitteluun liittyvä perusajatus. Kokemus sävellyksestä on soittajan oma soittamisen hetkellä eikä siis reproduktio jostain josta toisaalla kuullusta, omasta tai toisen henkilön tulkinnasta.

Mitä enemmän rauhassa jaettua tunnematkaa opettamisen jaetussa intersubjektiivisessä tilassa tehdään, ja mitä enemmän vuorovaikutuksessa on tilaa erilaisille kokemisen tavoille, sitä monipuolisemmaksi suhde musiikkiin kehittyä. Toisin sanoen mitä enemmän on aikaa löyhästi kuljeskella, sumeastikin intentioita ja päämääriä etsikellen, sitä rikkaammin implisiittisiä kokemuksia pääsee mukaan soittamiseen. (3.2.14.) Soittaja voi kohdata semioottisessaan syntyvän merkityksellisuuden ja työstää sen osaksi soivaa symbolista ilmaisuun, johon laajenevassa määrin pääsee mukaan kokemustietoa soittamisesta ja soitettavasta musiikista. Tulkinnalliset ratkaisut syntyvät silloin aidossa suhteessa soitettavaan musiikkiin. Ne myös työstetäessä syvenevät ja muodostuvat henkilökohtaisiksi, monikerrok-

selliseksi, sosiaalisesti jaettaviksi ja kuulijoita puhutteleviksi. (3.6.1 ja 5.4.9.) Mitä monipuolisempia kokemuskulmia soittajalla sävellykseen syntyy, sitä enemmän hänellä on keinoja vastata myös käytännön esitystilanteissa eteen tuleviin yllättäviinkin haasteisiin. Tässä mielessä olisi eduksi, jos lopulliseen soittamisen tapaan liittyviä päätöksiä ei tarvitsisi tehdä kiireessä. Opetustilanteen intersubjektiivisesti jaetussa tilassa yhdessä kuljetun, eletyn kokemuksen voi proseduraalisen ja semanttisen muistamisen lisäksi muistaa myös episodisesti, toisin sanoen elämällä sävellyks uudelleen läsnä olevana esitystilanteen suuntautuvassa tämänhetkisyudessa (3.2.12).

Harjoittelemisen tavat voivat olla hyvin erilaisia sen mukaan, missä määrin soittaja suhtautuu työhönsä prosessina, ja minkä verran hänellä on halua ja kiinnostusta kuunnella kehoaan: luoda yhteyksiä semioottiseensa ja siten ikään kuin saattaa teettinen funktio haasteiksi. Kristiina esimerkiksi harjoitteli omaa autonomisuuttaan suhteessa sävellyksen tempoon muuntelemalla sitä harjoittelutilanteissa mielensä mukaan. Hän haastoi tietoisesti liikkeellistä hahmottamista (3.4.6) luomalla suhdetta kehoonsa sitä kuuntelemalla ja toisaalta vahvistamalla omaa riippumattomuuttaan suhteessa tempoon ja pulssiin. Viimeksi mainitut voivat muodostua ikään kuin ulkopuolelta soittamista sääteleviksi, soittajaa pakottaviksi elementeiksi. Autonomisuuden menettäminen, vaikka se tapahtuisi suhteessa harjoitettavaan ja esitettäväksi tarkoitettuun, arvostettuun sävellykseen ja sen ominaisuuksiin, vähentää soittajan kykyä olla läsnä esitystilanteessa. Läsnäolo taas on välttämätöntä, jotta soittaja voisi reagoida tarkoituksenmukaisella, systeemisesti älykkäällä tavalla uusiin, soittamisen prosessissa syntyviin tilanteisiin.

Opetuksen tavoitteeksi nousee soittajan esteettisen kokemisen prosessi (3.5.2), ei pelkästään soiva lopputulos, tuote tai objekti (3.5.1). Tämän tutkimuksen sekä pedagogisen kokemukseni valossa ajattelen, että oppiminen on tärkeää hahmottaa prosessuaalisena ja kokemuksellisena. Tällä tarkoitan, että soivasta elämyksestä voisi puhua tekemisenä ja kokemisena, tuntumisena ja ajattelemisena.

Silloin soiva ideaali ei jähmety staattiseksi kuvaksi vaan on mielikuva-  
nakin liikkeessä ja tunnettavissa aistisena, kehollisin keinoin ja läsnä-  
olon välityksellä. Esteettisen kokemisen prosessissa soittaja voi  
kasvaa myös luovaksi, prosessin alaiseksi soittajasubjektiksi kunkin  
soitettavan sävellyksen kanssa muodostuvassa, intersubjektiivisesti  
jaetussa tilassa. (3.6.)

#### **6.4.6 Läsäolo**

Kristinan prosessi tukee ajatusta, että soittajan tulisi olla soittamisen  
dynaamisessa systeemissä tai prosessissa sisällä, jotta hän voisi  
toimia siinä älykkäästi, tilannekohtaisesti osuvalla tavalla. Tanssija-  
tutkijoiden käsitys on, että liikkeellinen hahmottaminen on keino  
selviytyä reflektiota nopeampaa toimimista vaativissa tilanteissa  
(1.6.6; 3.4.6). Olen laajentanut ajatusta soittamisen tapahtumaan.  
Mitä liikkeellisen hahmottamisen varaan jättäytyminen edellyttää  
soittajalta ja miten siihen voi harjoittaa itseään? Oppilaan kyky olla  
läsnä soitossaan aistivana ja kokevana subjektina on silloin keskeinen  
opetuksessa ja harjoittelussa kehitettävä ominaisuus. Huomio  
opetuksellisissa tilanteissa ja esiintymisissä on silloin soittajan koke-  
muksessa: ei siis ainoastaan siinä, millaista soitto on, vaan millainen  
soittamisen kokemus on. Kristiinan vireessä hänen oli tärkeätä olla  
vastaanottajan asemassa omassa soittamisen tapahtumassaan. Hän  
avautui silloin musiikin ja oman implisiittisen kokemisensa suunnassa  
ja myös suhteessa implisiittiseen tai aktuaaliseen yleisöön. Antautu-  
essaan kokijaksi hän astui sisään systeemiin, jota hän saattoi alkaa  
kuunnella ja tuntee omalla tavallaan, omista lähtökohdistaan, ja jolta  
hän voi alkaa vastaanottaa impulsseja. Silloin olemassaolon tunne  
tiheni, ja jotakin todella ainutlaatuista saattoi emergoitua soittamisen  
systeemiin antautumisen ja avoimuuden tietä. (3.5.2 ja 5.4.6.)

Tanssija-tutkijoiden (Sheets-Johnstone 1999, Parviainen 2006 ja 3.4.6)  
huomioihin nojaten päättelen, että esiintymistilanteessa liikkeellinen  
hahmottaminen ohjaa toimintaa silloin, kun edetään reflektiota nope-  
ammin ja kun yllättäviä tilanteita syntyy. Tällaisia muuttujia kohda-  
taan aina, kun sali ja instrumentti ovat uusia ja akustiikka vaatii

soittamaan uudenaikaisessa tempossa ja käyttämään uudenlaista dynaamista asteikkoa. Soittaja joutuu tukeutumaan liikkeelliseen hahmottamiseen myös tilanteessa, jossa hän tulee tehneeksi yllättävän musiikillisen ratkaisun ja joutuu sisäisen logiikan nimissä vastaamaan siihen totutusta poikkeavalla tavalla. Kamarimusiikillinen tilanne, jossa partnerin soittotapa vaatii reagoimaan uudella lailla, muodostaa niin ikään haasteen soittajan liikkeellisen hahmottamisen kyvyille. Hyvä tekniikka hahmottuu siten, että suhde omaan kehoon on rakentunut mahdollisimman monipuolisesti ja siihen kykenee säilyttämään elämyksellisen yhteyden myös stressitilanteissa. Voi siis elämyksellisesti pysyä omassa kehossaan aistivana ja toimivana myös esiintymislavalla.

Aistiminen tuo oppilaan ja opettajan läsnäoleviksi opetustilanteessa intersubjektivisesti jaettuun, suuntautuvaan tämänhetkisyteen. Tämä voi tapahtua keskustelemalla kokemisen ja aistimisen tavoista. Kun opettaja kohdistaa huomionsa siihen, mitä oppilaan kanssa toimiminen hänen omassa kokemuksissaan herättää ja miltä oppilaan soittaminen näyttää, kuulostaa ja tuntuu, hän on aistivana ihmisenä vastaanottavassa tilassa. Läsnäolon periaatteen laajenee intersubjektivisesti jaettuun tilaan, ja oppilas voi vastaavasti alkaa kuunnella paitsi opettajaa, myös itseään, omaa soittoaan ja implisiittistä kokemisen tapaansa, ottaa vastaan impulsseja oman kehomielen sisältä ja sen ulkopuolelta. Tässä soittajan reflektiossa, musiikin ja soittamisen herättämien aistimusten muotoilemisessa mielikuviksi ja reflektiivis-sanallisiksi ilmaisuiksi, on olemassa soittajaa ja hänen soittoaan eheyttävä mahdollisuus. Aistihaastattelun periaatteet pedagogisessa intersubjektivisessa tilassa herättävät soittajaa yhä uudelleen etsimään eritasoisia symboleja aistimuksilleen. Tämä vahvistaa semiootisen ja symbolisen vuorovaikutusta ja samanaikaisesti lujittaa symbolista merkitysulottuvuutta. Jos soittajan varhainen aistimuskellis-symbolinen kehitys on jäänyt puutteelliseksi, tässä on mahdollisuus korjaavaan kehitykseen. (Siltala 2010b.) Saman periaatteen mukaisesti aistihaastattelu soitonopetuksen osana vahvistaa aina myös soittamisen symbolista tasoa ja edistää soittajan hallinnan

tunnetta, mikä puolestaan antaa semioottiselle merkityksellisyydelle mahdollisuuden nousta rikastamaan musiikkikokemusta.

Oppilas rohkaistuu olemaan siis tuntevana läsnä kehossaan samanaikaisesti, kuin hänelle opetetaan reflektiivistä ajattelemista vaativia taitoja. Näin hän löytää oman kehonsa tavan päästää musiikki lävitseen sekä säilyttää kehon kuuntelemisen modaliteetin suhteessa itseensä, sävellykseen, instrumenttiin ja yleisöön myös esitystilanteessa vahvan symbolisen kannattellessa hänen soittamistaan.

#### **6.4.7 Opettajana oppimisen intersubjektiivisesti jaetussa tilassa**

Opettajana voin tulla opettamisen intersubjektiivisesti jaettuun tilaan aistivana ja kokevana subjektina, luovaan oppimisen prosessiin suostuen. Tiedän kokemuksesta, ettei systeemissä avautuvia mahdollisuuksia voi etukäteen määrittää eikä rajata: syntyviä oppimisen potentiaaleja ei ole mahdollista opettamisen systeemissä sisällä ennalta hahmottaa. Systeemiin asettuessani en voi objektivoida oppilasta enkä musiikkia, toisin sanoen katsoa heitä tilanteen ulkopuolisesta näkökulmasta. Voin pysyä tietoisena siitä, miten monesti oppilaani ovat minut yllättäneet kehittymällä suuntiin ja yltämällä saavutuksiin, joita en ole osannut ennustaa. Oppilaan oppimis-potentiaalia koskevat mielipiteet ovat yleensä oppimisprosessia ja oppilasta rajoittavia. Sellaisten noustessa mieleen voin pyrkiä jättämään ne silleen.

Kun ajattelen, että olen itse prosessissa saavana osapuolena, niin se, mitä oppilas tuottaa, tulee vastaanotetuksi lahjana, josta olen kiinnostunut. Tämä voi intersubjektiivisuuden periaatteiden mukaisesti avata edelleen oppilaan kiinnostuksen soittamisen ja oppimisen prosessia kohtaan. Hänkin saattaa alkaa kuunnella itseään ja musiikkia sellaisen asenteen vallassa, että hän on vastaanottamassa jotain ainutkertaista suorittamisen sijaan. Voin odottaa, mitä systeemissä kehkeytyy ja suunnata kiinnostukseni muutoksiin oppilaan kanssa jakamassani intersubjektiivisessä tilassa. Voin odottaa oppilaassa syntyviä oivalluksia, kokeilla hänen kanssaan erilaisia tapoja hahmottaa musiikkia sekä soittamisen tapahtumaa ja laajentaa siten

intersubjektiivisesti jaettua tilaamme. Opettaja ja oppilas ovat opettamisen systeemissä olennaisella tavalla kokevina subjekteina tasa-arvoiset.

Opettamisen systeemi alkaa elää ja tuottaa uusia ilmentymiä myös sekä oppilaan että minun implisiittisistä kokemuksellisista ulottuvuuksista. Voidaan löytää uusia tapoja soittaa työstettävä sävellys ja uusia mahdollisuuksia toimia intersubjektiivisesti musiikin, toisten soittajien ja erilaisten yleisöjen kanssa. Läsnäolon kyvyn välittämänä musiikkikokemuksen jaettu intersubjektiivinen tila voi esiintymistilanteessa laajentua ja sulkea sisäänsä myös kuulijan tekemään jaettua tunnematkaa sävellyksen soivassa maisemassa. Oppilaalle kasvavana yksilönä ja mahdollisena taiteilijana tällä voi olla kauaskantoisia merkityksiä.

## Epilogi

*Nämä äänet näissä huoneissa  
ovat vaimoni.  
Ne ovat  
hänen. Ne ovat hän.  
Kolahdus siellä, oven narahdus täällä,  
veden kohinaa,  
puhetta – tämä puheen ääni, melodia  
on olennainen. En erityisesti kiinnitä huomiota  
sanoihin. Keskustelu on erikseen  
(silloin tietysti olen äärimmäisen tarkkaavainen)  
mutta tämä puhe jota ihminen pitää itselleen,  
esineille,  
poissaoleville  
tai läsnäolevalle, jonka ei välttämättä oleteta  
kuuntelevan  
– sehän on musiikkia! Se jäsentää maailman,  
luo siihen sävyt.  
Ja kaikessa tässä musiikissa  
– liikkeiden ja askelten rytmissä –  
hän on niin todellinen  
ettei minun tarvitse katsoa  
nähdäkseni hänet. Siinä hän on.  
(Lassi Nummi 1998)<sup>47</sup>*

---

<sup>47</sup> Julkaisematon käsikirjoitus. Runoa on esitetty osana runo-musiikkiteosta *Olemassa toisillemme* 2003–2009 (suunnittelu ja toteutus Ilari Nummi ja Katarina Nummi-Kuisma).

## Epilogi

Runoilija tiivistää osuvalla tavalla, mistä tässä tutkimuksessa on kysymys: yhtäältä puheen musiikillisuudesta, toisaalta musiikin funktioista. Musiikki ei kaipaa referenttiä, se on itsessään merkityksellistä (*äänet ovat hän*). Puheen melodia on ensisijainen, ei aina se, mitä puheen avulla sanotaan. Ilman musiikkia maailma olisi jäsentymätön ja sävytön. Puheen musiikki saa seurakseen liikkeiden ja askelten äänet, kehon rytmisyyden. Tässä musiikillisessa polyfoniassa toinen on niin todellinen, ettei häntä tarvitse katsoa. Kuten myös varhaisessa vuorovaikutuksessa, äänten muodostama polyfonia toimii välittävänä tilana, jonka varassa lepää katsomattakin varmuus: siinä *hän* on. Tällaisen varmuuden luoman toivon varassa on myös soittajan laajakaistainen ilmaisu.

## LÄHTEET

### Audiovisuaaliset lähteet

Tutkimushaastattelut:

- Aloitushaastattelu 8.2.2006.
- Tutkimushaastattelu 1, 14.2.2006
- Tutkimushaastattelu 2, 22.2.2006
- Tutkimushaastattelu 3, 28.2.2006
- Tutkimushaastattelu 4, 10.3.2006
- Tutkimushaastattelu 5, 17.3.2006
- Tutkimushaastattelu 6, 23.3.2006
- Tutkimushaastattelu 7, 10.4.2006
- Loppuhaastattelu 5.4.2008.

Haastateltavana Kristiina Junttu, haastattelijana Katarina Nummi-Kuisma.

Soitonauhoitusten katselutilanne (aineistoesimerkeissä nimellä haastattelu 8 tai TH 8) 2.9.2008. Mukana Kristiina Junttu ja Katarina Nummi-Kuisma.

Merita Koskimies 29.12.2005. Taiteelliseen työskentelyyn liittyvä aistihaastattelu. Haastattelijana Katarina Nummi-Kuisma.

### Muut lähteet

Hari, Riitta. Esitelmä Learning Mind and Brain-konferenssissa Helsingissä 3.12.2009.

Kurkela, Kari 2008c. Ohjaustilanne DocMus -yksikössä 25.8.2008.

Lisboa, Tanya 2006. Kommentti Teaching, Learning and Performing Music -konferenssissa Manchesterissa (UK) Roger Chaffinin ja Mary Crawfordin kanssa pidetyssä esitelmässä 2.7.2006.

Nummi, Ilari. Näyttelijäntyöhön liittyvä keskustelu 5.2.2009.

Saarinen, Esa 2009a. Sähköpostitiedonanto 29.5.2009.

Saarinen, Esa 2009b. Sähköpostitiedonanto 7.4.2009.

Siltala, Pirkko 2009. Esitelmä Martti Siiralan muistoseminaarissa 21.11.2009.

Siltala, Pirkko 2010a. Esitarkastusprosessiin liittynyt keskustelu.

Stubley, Eleanor 2007. Ohjaustilanne Sibelius-Akatemian DocMus-yksikössä.

### **Kirjallisuus**

Aiello, Rita & Williamon, Aaron 2002. Memory. In Parncutt, Richard & McPherson, Gary (toim.), *The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. New York: Oxford University Press.

Alasuutari, Pertti 2001. *Laadullinen tutkimus*. Tampere: Vastapaino.

Bargh, John A. and Chartrand, Tanya L. 1999. The Unbearable Automaticity of Being. *American Psychologist*, July 1999, Vol. 54/7, 462–479.

Barthes, Roland 1982. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Éditions du Seuil.

- 1991 [1982]. *The Responsibility of Forms*. Käänt. Howard, Richard. New York: Hill and Wang.
- 1994 [1957] Porvarillinen laulutaide. Käänt. P. Minkkinen. *Mytologioita*. Helsinki: Gaudeamus

Beebe, Beatrice & Jaffe, Joseph & Lachmann, Frank & Feldstein, Stanley & Crown Cynthia and Jasnow, Michael 2000. System Models in Development and Psychoanalysis: The Case of Vocal Rhythm Coordination and Attachment. *Infant Mental Health Journal*, 2000, 21/1–2, 99–122.

Beebe, Beatrice & Knoblauch, Steven & Rustin, Judith & Sorter, Doriene 2003 (Beebe et al. 2003a). An Expanded View of Intersubjectivity in Infancy and its Application to psychoanalysis. *Psychoanalytic Dialogues*, 13/6, 837–873.

- 2003 (Beebe et al. 2003b). Introduction. A Systemic View. *Psychoanalytic Dialogues*, 13/6, 743–775.
- 2003 (Beebe et al. 2003c). A Comparison of Meltzoff, Trevarthen, and Stern. *Psychoanalytic Dialogues* 13/6, 809–836.

Beebe, Beatrice 2004. Faces in Relation. A Case Study. *Psychoanalytic Dialogues* 14, 1–51.

Boston Change Process Study Group (BCPSG) 2008a. Forms of Relational Meaning: Issues in the Relations Between the Implicit and Reflective-Verbal Domains. *Psychoanalytic Dialogues* 18, 125–148.

- 1998. The “Something More” Than Interpretation Revisited: Sloppiness and Co-creativity in the Psychoanalytic Encounter. Internetlähde:

<http://www.changeprocess.org/articles/Boston-Nahum-P-693-729.pdf>.  
Viittauspäivä 17.5.2009.

- 2008b. Forms of Relational Meaning. Reply to Commentaries. *Psychoanalytic Dialogues* 18, 197–202.

Bresler, Liona 2005. What musicianship can teach educational research. *Music Education Research* July 2005 Vol. 7/ 2, 169-183.

Bucci, Wilma 1997. *Psychoanalysis and cognitive science: a multiple code theory*. New York: The Guildford Press. Internetlähde:  
[http://books.google.com/books?id=BKFpGBUAjowC&pg=PA214&dq=wilma+bucci&hl=fi&source=gbs\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com/books?id=BKFpGBUAjowC&pg=PA214&dq=wilma+bucci&hl=fi&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false). Viittauspäivä 14.7.2010.

Carboni, Massimo 2002. *L'occhio e la pagina. Tra imagine e parola*. Milano: Editoriale Jaca Book SpA. Internetlähde:  
<http://books.google.com/books?id=BdbGoKmmUPcC&pg=PA105&lpq=PA105&dq>. Viittauspäivä 23.1.2010.

Casey, Edward 1976. *Imagining. A Phenomenological Study*. Bloomington, Indiana ja Lontoo: Indiana University Press.

Cavarero, Adriana 2005. *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Käänt. P. Kottman. California: Stanford University Press.

Chaffin, Roger 2007a. Learning Clair de Lune: Retrieval Practice and Expert Memorization. *Music Perception*. 2007 24/4, 377–393.

- 2007b. “It is Different Each Time I Play”: Variability in Highly Prepared Musical Performance. *Music Perception* 2007 24/5, 455–472.

Chaffin, Roger & Imreh, Gabriela & Crawford, Mary 2002. *Practicing Perfection. Memory and Piano Performance*. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates.

Clandinin, D. Jean, Connelly, F. Michael 2002. Personal Experience Methods in Gubrium F.Jaber, Holstein, James A. (toim.) 2002. *Handbook of Interview Research. Context & Method*. 413–427. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications.

Clarke, Erik. F. 2005. Creativity in Performance. *Musicae Scientiae* Spring 2005 Vol XIX/ 1, 157–182.

Clarke, Erik & Cook, Nicholas & Harrison, Bryn and Thomas, Philip 2005. Interpretation and performance in Bryn Harrison's *etre-temps*. *Musicae Scientiae*, Spring 2005, Vol. XIX/1, 31–74.

## LÄHTEET

Cook, Nicholas 2001. Between Process and Product: Music and /as Performance. *Music Theory Online* April 2001 Vol. 7/2. Internetlähde: [http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook\\_fram es.html](http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook_fram es.html). Viittauspäivä 12.4.2010.

Csíkszentmihályi, Mihály 1999. *Finna flow. Den vardagliga entusiasmens psykologi*. Falun: AIT.

Cytowic Richard E. 1995. Synesthesia: Phenomenology And Neuropsychology. A Review of Current Knowledge. Internetlähde: <http://psyche.cs.monash.edu.au/v2/psyche-2-10-cytowic.html>. Viittauspäivä 1.5.2009.

- 2003. *The Man Who Tasted Shapes*. London: MIT Press, A Bradford Book.

Damasio, Antonio 2000. *The Feeling of what Happens. Body, Emotion and the Making of Consciousness*. London: Vintage.

- 2001 [1994]. *Descartesin virhe. Emootio, järki ja ihmisen aivot*. Käänt. Pietiläinen, Kimmo. Helsinki: Hakapaino.

Davidson, Jane 2002. Communicating with the body in performance. Rink, John (toim.) *Musical Performance. A Guide to Understanding*, Cambridge: Cambridge University Press, 144–152.

Davidson, Jane 2002. Developing the ability to perform. Rink, John (toim.) *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 89–100.

Da Vinci, Leonardo 2009. *Työpäiväkirjat*. Koonnut ja kääntänyt Lahdensuu, Laura. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.

Dilts, Robert, 1998. Modeling. Internetlähde. <http://www.nlpu.com/Articles/artic19.htm>. Viittauspäivä 25.9.2008.

*Dorland's Illustrated Medical Dictionary* 1988 [1900]. 27. laitos. Philadelphia: W. B. Saunders Co.

Dreyfus, Hubert L. 2002. Esipuhe teoksessa Sudnow, David 2002 [1978]. *Ways of the Hand*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Dreyfus, Hubert L. 2005. Overcoming the Myth of the Mental: How Philosophers Can Profit from the Phenomenology of Everyday Expertise. Internetlähde: <http://socrates.berkeley.edu/~hdreyfus/pdf/Dreyfus%20APA%20Address%200%2010.22.05%20.pdf>, 1–24. Viittauspäivä 17.5.2009

Ellis, Carolyn & Berger, Leigh 2002. *Their Story/ MyStory/Our Story. Including the Researcher's Experience in Interview Research* in Gubrium, Jaber F., Holstein, James A. 2002. *Handbook of Interview Research. Context & Method*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, 849–875.

Ericsson, K. Anders 1997. Deliberate practice and the acquisition of expert performance: An overview. Jørgensen, Harald & Lehmann, Andreas C. (toim.) *Does practice make perfect?* Oslo: The Norwegian State Academy of Music, 9–51.

Eskola, Jari & Suoranta, Juha 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

Falck, Daniel 1996. Nautinnollisia ääniä. Lacanilainen tulkinta Jane Campionin elokuvasta *Piano*. *Etnomusikologian vuosikirja*. Helsinki: Hakapaino Oy, 23–43.

- 2000. Mielekästä musiikkia - Lacanilainen tulkinta Scott Hicksin elokuvasta *Loisto*. *Musiikki* 2000/1–2, 79–116.
- 1998 Sinisiä säveliä. Lacanilainen tulkinta Krzysztof Kieslowskin elokuvasta *Kolme väriä: Sininen*. *Synteesi* 1998/1, 47–66.

Farthing, G. William 1992. *The Psychology of Consciousness*. New Jersey 07458: Prentice Hall.

Felluga, Dino. "Modules on Kristeva: On the Abject". Introductory Guide to Critical Theory. Päivitetty 28.11.2003 Internetlähde.  
<http://www.cla.purdue.edu/english/theory/psychoanalysis/kristevaabject.html>. Viittauspäivä 27.4.2009.

Fink–Jensen, Kirsten 2007. Attunement and Bodily Dialogues in Music Education. *Philosophy of Music Education Review*, 15/1, 54–68.

Freud, Sigmund 2001 [1914–1916]. *Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud, vol. XIV*. Käänt. ja edit. Strachey, James. London: Vintage

Gabrielsson, Alf 2003. Music Performance research at the millennium. *Psychology of Music*, 31/3, 221–272.

Gallese, Vittorio 2005. "Being Like Me": Self–Other Identity, Mirror Neurons and Empathy. In Hurley, Susan L. & Chater, Nick (toim.). *Perspectives on Imitation: Mechanisms of imitation and imitation in animals*. Internetlähde:  
[http://books.google.com/books?hl=fi&lr=&id=qiW3Yc9b6GAC&oi=fnd&pg=PA101&dq=Gallese+mirror+neurons+2005&ots=n\\_7OpdZLyN&sig=SoWHkXTdMwBlvBAYe7kcTD7uKic#v=onepage&q=Gallese%20mirror%20neurons%2005&f=false](http://books.google.com/books?hl=fi&lr=&id=qiW3Yc9b6GAC&oi=fnd&pg=PA101&dq=Gallese+mirror+neurons+2005&ots=n_7OpdZLyN&sig=SoWHkXTdMwBlvBAYe7kcTD7uKic#v=onepage&q=Gallese%20mirror%20neurons%2005&f=false). Viittauspäivä 25.1.2010.

## LÄHTEET

- 2009. Intentional Attunement. The Mirror Neuron system and its role in interpersonal relations. Internetlähde:  
<http://www.interdisciplines.org/mirror/papers/1>. Viittauspäivä:  
20.11.2009.

Gerhardt, Ken 2004. UF research adds to evidence that unborn children hear 'melody' of speech. Internet-artikkeli julkaistu 22.1.2004,  
<http://psychcentral.com/news/archives/2004-01/uof-ura012204.html>.  
Viittauspäivä 22.9.2006.

Good, James M M 2002. Social and Musical Co-ordination Between Members of a String Quartet: An Exploratory Study. *Psychology of Music*, 30/2, 186–201.

Gordon, Stewart 2006. *Mastering the art of performance. A Primer for Musicians*. New York: Oxford University Press, Inc.

Grant, Eleanor 1988. A Pen by Any Name? *Psychology Today* Feb. 1988 vol. 22/2, 16.

Guberman, Ross (toim.) 1996. *Julia Kristeva Interviews*. New York: Columbia University Press.

Hallam, Susan 2006. *Music Psychology in Education*. University of London: Institute of Education.

- 1997a. What do we know about practicing? Towards a model synthesising the research literature. Teoksessa: Jørgensen, Harald & Lehmann, Andreas C. (toim.) *Does practice make perfect?* Oslo: The Norwegian State Academy of Music, 179–231.
- 1997b. Approaches to instrumental music practice of experts and novices: Implications for education. Teoksessa: Jørgensen, Harald & Lehmann, Andreas C. (toim.) *Does practice make perfect?* Oslo: The Norwegian State Academy of Music, 89–107.

Hankamäki, Jukka 2004. *Dialoginen filosofia. Teoria, metodi ja politiikka*. Helsinki: Yliopistopaino.

Heidegger, Martin 2000. *Oleminen ja aika*. Käänt. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino.

- 1991. *Silleenjättäminen*. Käänt. Kupiainen, Reijo. Filosofisia tutkielmia Tampereen yliopistosta, vol. XIX. Tampere: Tampereen yliopistopaino

Hari, Riitta & Kujala Miiamaaria V. 2009. Brain Basis of Human Social Interaction: From Concepts to Brain Imaging. *Physiological Review* 89: 453–479.

Hintsala, Merja 1998. *Mahdottoman rajoilla. Derrida ja psykoanalyysi*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Homer, Sean 2005. *Jacques Lacan*. New York: Routledge.

Hämäläinen, Raimo P. & Saarinen, Esa 2008a. Systems Intelligence – The Way Forward? A Note on Ackoff's 'Why Few Organizations Adopt Systems Thinking'. Internetlähde: Systems Research and Behavioral Science 25, 821–825. Julkaistu online 27 August 2008 in Wiley InterScience : www.Interscience.wiley.com. Sivustolta <http://www.systeemialy.tkk.fi/>. Viittauspäivä 20.2.2009.

- 2008b. Why Systems Intelligence? Hämäläinen, Raimo P. and Saarinen, Esa, (toim.). Systems Intelligence. A New Lens on Human Engagement and Action. Helsinki: University of Technology.

Ihanus, Juhani 1995. *Toinen. Kirjoituksia psyykestä, halusta ja taiteesta*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Ikonen, Pentti 2000. *Psykoanalyttisia tutkielmia*. Helsinki: Yliopistopaino.

Immonen, Outi 2007. *Muusikon mentaaliharjoittelu. Haastattelututkimus konsertoivan ja opettavan pianistin mentaaliharjoittelusta*. Helsinki: Yliopistopaino.

Jääskinen, Väinö 2008. Infant Research and Systems Intelligence: Some Observations. Teoksessa Hämäläinen, Raimo P. & Saarinen, Esa (toim.): Systems Intelligence. A New Lens on Human Engagement and Action. Helsinki: Systems Analysis Laboratory. Helsinki University of Technology.

Jørgensen, Harald & Lehmann, Andreas C. 1997. *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice*. Oslo: The Norwegian State Academy of Music.

Kauppinen, Jari 2001. Derrida ja psykoanalyysi. *Psykoterapia* 4/2001, 279–286.

Kenny, Barry J. & Gellrich, Martin 2002. Improvisation. Parncutt, Richard & McPherson, Gary (toim.) 2002. *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Oxford University Press, New York, 117–134.

Klemola, Timo 2003. Zen ja fenomenologian harjoittamisen taito. *Niin & näin. Filosofinen aikauslehti* 2003/2, 79–89.

Klemola, Timo 2004. *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: Juvenes Print–Tampereen Yliopistopaino.

## LÄHTEET

Kniivilä, Sonja, & Lindblom-Yläne, Sari & Mäntynen, Anne 2007. *Tiede ja teksti. Tehoa ja taitoa tutkielman kirjoittamiseen*. Porvoo: WSOY Oppimateriaalit Oy.

Koski, Tapio 2000. *Liikunta elämäntapana ja henkisen kasvun välineenä. Filosofinen tutkimus liikunnan merkityksestä esimerkkeinä jooga ja zen-budo*. Tampere: Tampere University Press.

Kristeva, Julia 1980 [1977]. *Desire in Language*. Käänt. Gora, Thomas & Jardine, Alice & Roudiez, Leon. New York: Columbia University Press.

- 1982 [1980]. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Käänt. Roudiez, Leon. New York: Columbia University Press.
- 1984 [1974] [1974]. *Revolution in Poetic Language*. Käänt. Waller, Margaret. New York: Columbia University Press.
- 1991 [1989]. *Strangers to Ourselves*. Käänt. Roudiez, Leon. New York: Columbia University Press.
- 1993. *Puhuva Subjekti, Tekstejä 1967–1993*. Käänt. Pia Sivenius & Tiina Arppe & Kirsi Saarikangas & Helena Sinervo ja Riikka Stewen. Helsinki: Gaudeamus.
- 1995 [1993]. *New Maladies of the Soul*. Käänt. Guberman, Ross. New York: Columbia University Press.
- 1996b [1994]. *Time and Sense. Proust and the Experience of Literature*. Käänt. Guberman, Ross. New York: Columbia University Press.
- 1999 [1987]. *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. Käänt. Siimes, Mika & Sivenius, Pia. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino OY.
- 2002. *Revolt She Said. An Interview by Philippe Petit*. Cambridge, Mass., London: MIT Press.
- 2002. *The Portable Kristeva*. Updated edition. Oliver, Kelly (toim.). New York: Columbia University Press.

Kurkela, Kari 1993. *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynaamiikka*. Helsinki. Hakapaino.

- 2002. Musiikin merkityksestä. Käsikirjoitus Esittämisen psykologiaa – kurssin käyttöön.
- 2005. Rajalla tutkiminen. Kokemuksen ymmärtämisen mahdollisuuksista. Teoksessa *Rajoilla. Puheenvuoroja rajoista ja rajojen*

*tutkimisesta*. Rantala, Pälvi & Tuominen, Marja (toim.) Rovaniemi: Lapland University Press – Lapin yliopistopaino, 12–45.

- 2008a. ”Taiteellinen” maailman kohtaamisen muotona: psykoanalyttinen näkökulma. *Musiikki* 2008/2, 27–41.
- 2008b. Oivaltavan kohtaamisen tila – näkökohtia tieteen ja taiteen vuorovaikutukseen. *Musiikki* 2008/3–4, 40–63.

Lacan, Jacques 2004 [1966]. *Écrits. A Selection*. Käänt. Sheridan, Alan. London, New York: Routledge.

Langer, Susanne K. 1953. *Feeling and Form*. London: Routledge & Kegan Paul Limited.

Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand 1988 [1967]. *The Language of Psychoanalysis*. Käänt. Nicholson-Smith, Donald. London: Karnac Books.

Le Guin, Elisabeth 2006. *Boccherini’s Body. An Essay in Carnal Musicology*. Berkeley, Los Angeles, California: California University Press, Ltd.

Lehmann, Andreas C. 1997. Acquired mental representations in music performance: Anecdotal and preliminary empirical evidence. Jørgensen, Harald & Lehmann, Andreas C. (toim.) *Does practice make perfect?* Oslo: The Norwegian State Academy of Music, 141–163.

Lehmann, Andreas C. & Sloboda, John A. & Woody, Robert H. 2007. *Psychology for Musicians. Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford: University Press.

Leimer, Karl 1959. *Modernes Klavierspiel nach Leimer–Giesecking*. Mainz: B. Schott’s Söhne.

Levinas, Emmanuel 1996. *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Käänt. Antti Pönni. Helsinki: Gaudeamus.

Lindell, Juhani 2001. Lacan oireen asemasta. *Psykoterapia* 2001/4, 245–251.

Lundeberg, Åke, 1991. *Rampfeber – konsten att framträda under press*. Stockholm: Gehrmans musikförlag.

Lång, Markus 2004. *Psykoanalyysi ja sen soveltaminen musiikintutkimukseen*. Helsinki: Yliopistopaino.

Malloch, Stephen & Trevarthen, Colwyn (toim.) 2009. *Communicative Musicality. Exploring the basis of human companionship*. Oxford: Oxford University Press.

## LÄHTEET

Martela, Mikko & Saarinen, Esa 2008a. The Nature of Social Systems in Systems Intelligence: Insights from Intersubjective Systems Theory. Hämäläinen, Raimo P. & Saarinen, Esa (toim.), *Systems Intelligence. A new Lens on Human Engagement and Action*. Helsinki: Systems Analysis Laboratory, Helsinki University of Technology.

- 2008b. Overcoming the objectifying bias implicit in therapeutic practice – Intersubjective Systems Theory complemented with Systems Intelligence. Julkaisematon artikkeli. Internetlähde. <http://www.sal.hut.fi/Publications>. Viittauspäivä 25.1.2010.

McAfee, Noelle 2007. *Julia Kristeva*. New York, London: Routledge.

McNeill, David 2006. Gesture and Thought. *The Summer Institute of Verbal and Non-verbal Communication and the Biometrical Principle*, Sept. 2–12, 2006, Vietri sul Muro. Internetlähde: <http://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=mcneill+gesture+and+thought&ie=UTF-8&oe=UTF-8>. Viittauspäivä 25.5.2010.

Merleau-Ponty, Maurice 1968 [1964]. *The Visible and the Invisible*. Käänt. Lingis, Alphonso. Evanston, USA: Northwestern University Press.

- 2004 [2002]. *The World of Perception*. Käänt. Davis, Oliver. New York: Routledge.
- 2004 [1945]. *Phenomenology of Perception*. Käänt. Smith, Colin. London: Routledge.

Miklaszewski, Kacper 1989. A Case Study of a Pianist Preparing a Musical Performance. *Psychology of Music* 1989/17, 95–109.

Moi, Toril (toim.) 1987 [1986]. *The Kristeva Reader*. Great Britain: Basil Blackwell.

Monni, Kirsi 2004. *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. Helsinki: Yliopistopaino.

Myyrä, Johannes 2001. Sanat sen sanomiseen. *Psykoterapia* 2001/4, 238–244.

Mäkirintala, Eija 2008. *Feeling Better, Performing Better? Holistically-Orientated Top Performance and Well-Being (HOPE): Performance Enhancement and Its Perceived Impacts on Musicians*. Helsinki: Yliopistopaino.

Nielsen, Siw Graabraek 1997. Self-regulation of learning strategies during practice: A case study of a church organ student preparing a musical work

for performance. Jörgensen, Harald & Lehmann, Andreas C. (toim.), *Does practice make perfect?* Oslo: The Norwegian State Academy for Music, 109–122.

Nissilä, Lasse 2001. Synesthesia – tietoisuuden mielikuvat. Pro gradu -työ. Oulun yliopisto, opettajankoulutuslaitos, musiikkikasvatus.

Nummi, Lassi 2003. *Olemassa toisillemme. Runoja*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Ogden, Thomas H. 2005a. *This Art of Psychoanalysis. Dreaming Undreamt Dreams and Interrupted Cries*. London, New York: Routledge.

- 2005b [2001]. *Conversations at the Frontier of Dreaming*. London, New York: Karnac.

Oresto, Jukka 1991. Kompleksisuus, evoluutio ja häviävät rakenteet. Varto, Juha (toim.) *Pohdin 4. Filosofinen aikakauskirja ajankohtaisin artikkelein*. Tampere: Tampereen yliopiston jäljennepalvelu. 58–117.

Parncutt, & G. E. McPherson (toim.) 2002. *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Oxford University Press, New York.

Parviainen, Jaana 2002. Kinesteettinen empatia. Haaparanta, Leila & Oesch, Erna (toim.) *Kokemus. Acta Philosophica Tamperensia vol. 1*. Tampere: Tampereen yliopistopaino, 325–347.

- 2006. *Meduusan liike. Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Helsinki: Gaudeamus.

Pönni, Antti 1996. Toinen on ensimmäinen. Lähtökohtia Emmanuel Levinasin ajatteluun. Teoksessa: Levinas, Emmanuel 1996. *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Helsinki: Gaudeamus.

Prud'homme, Johanne and Legare, Lyne 2006. The subject in process. Internetlähde: [http://www.signosemio.com/kristeva/a\\_sujetproces.asp](http://www.signosemio.com/kristeva/a_sujetproces.asp). Viittauspäivä 17.5.2009.

Rahkamo, Susanna 2008. Developing Expertise in Sports: A Personal Journey. Teoksessa Raimo P. Hämmäläinen and Esa Saarinen, (toim.). *Systems Intelligence – A New Lens on Human Engagement and Action*. Helsinki: Systems Analysis Laboratory. Helsinki University of Technology.

Rasinkangas, Anu 2007. Tämänhetkisyydet (present moments) Daniel Sternin näkökulmana psykoterapiaprosessissa. *Psykoteraapia* 26/3, 159–175.

## LÄHTEET

Rechardt, Eero 1994. Symbolinen prosessi ja minuus. Ikonen, Pentti & Rechardt, Eero (toim.) *Thanatos ja muita tutkielmia*. Helsinki: Yliopistopaino.

Riessman, Catherine Kohler 2001. Analysis of personal narratives. In Gubrium, Jaber F. & Holstein, James A. (toim.). 2001. *Handbook of Interview Research. Context & Method*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, 413–427.

Rink, John (toim.) 2002: *Musical Performance, A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.

Robbins, Brent Dean 1999. Winnicott, Donald. Internetlähde: <http://www.mythosandlogos.com/Winnicott.html>. Viittauspäivä 12.4.2010.

Rosenblatt, Paul C. 2001. Interviewing at the border of fact and fiction. In Gubrium F.Jaber, Holstein, James A. (toim.). 2001. *Handbook of Interview Research. Context & Method*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, 413–427.

Roth, Priscilla 2001. The paranoid–schizoid position. Bronstein, Catalina (toim.) 2001. *Kleinian Theory. A contemporary perspective*. London and Philadelphia: Whurr Publishers, 30–46.

Ryynänen, Max 2003. Richard Shustermanin haastattelu. *Synteesi* 2003/4.

Sacks, Oliver 2007. *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*. London: Picador, an imprint of Pan Macmillan.

Santanen, Sami & Sivenius, Pia 2001. Sokrates analytikkona. *Psykoteraapia* 2001/4, 274–278.

Schwarz, David 1997. *Listening Subjects. Music, Psychoanalysis, Culture*. USA: Duke University Press.

Semetsky, Inna 2005. Semanalysis in the Age of Abjection. Internetlähde: <http://www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-No17/Article5en.html>. Viittauspäivä 17.5.2009.

Seremetakis, Nadia ed. 1994. *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago: The University of Chicago Press.

Sheets–Johnstone, Maxine 1979. *The Phenomenology of Dance*. London: Dance Books LTD.

- 1999. *The Primacy of Movement*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Company.

- Shore, Allan N. 2005. Attachment, Affect Regulation and the Developing Brain: Linking Developmental Neuroscience to Pediatrics. *Pediatrics in Review*, Vol. 26/6, June 2005, 204–211.
- Siltala, Pirkko 1993. *Haen sanojani kaukaa. Naiskirjailijan luovuus*. Helsinki: Yliopistopaino.
2004. Tiedostamattoman symbolisoituminen. *Psykotopia* 2004 23/2, 75–87.
2006. Julia Kristeva. Kerroksellinen subjekti. Mälkönen, Kristiina & Sammallahti, Pirkko & Saraneva, Kristina & Sitolahti, Terttu (toim.) *Psykoanalyysin isät ja äidit*. Helsinki: Therapeia-säätiö, 322–370.
2007. *Askelista, jotka otamme*. Vaajakoski: Gummerus Kirjapaino OY.
- 2010a. Esitarkastuslausunto Katarina Nummi-Kuisman väitöskirjaksi tarkoitettu käsikirjoituksesta Pianistin vire. Intersubjektiivinen, systeeminen ja psykoanalyttinen näkökulma virtuoosietyidin soittamiseen.
- Sivenius, Hannu 2001. Onko tiedostamaton kieltä? *Psykotopia* 252–260.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2007. Barthes, ääni-kieli ja musiikki. Harri Veivo (toim.). 2007 *Merkityksiä vastarinnan ja resistanssin maailmassa*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Smith, Anne-Marie 1998. *Julia Kristeva. Speaking the Unspeakable*. Northampton: Pluto Press.
- Soinila, Seppo & Kaste, Markku & Somer, Hannu (toim). 2006 [2001]. *Neurologia*. 2., tarkistettu laitos. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Solms, Mark 2003. Dreaming and REM sleep are controlled by different brain mechanisms. Pace-Scott, Edvard F. & Solms, Mark & Blagrove, Mark & Harnad, Stevan (toim.) 2003. *Sleep and Dreaming. Scientific advances and reconsiderations*. Cambridge: Cambridge University Press, 51–57.
- Solms, Mark & Turnbull, Oliver 2006 [2002]. *The Brain and the Inner World. An introduction to the neuroscience of subjective experience*. London, New York: Karnac.
- Spinelli, Ernesto 2005. *The Interpreted World. An Introduction to Phenomenological Psychology*. London: Sage.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy 1998. Mental Imagery. Internetlähde: <http://www.seop.le.ac.uk/archives/sum1998/entries/mental-imagery/>. Viittauspäivä 18.3.2008.

## LÄHTEET

Stern, Daniel N. 1985. *The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.

2004. *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*. New York, London: W. W. Norton & Company.

2010. *Forms of Vitality. Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and development*. Oxford: Oxford University Press.

Stolorow, Robert D. 2004. Autobiographical Reflections on the Intersubjective History of An Intersubjective Perspective in Psychoanalysis. *Psychoanalytic Inquiry* 2004/24, 542–557.

Stringer, Kathy 2008. Internetlähde:  
<http://www.toddlerstime.com/dx/borderline/holding-environment.htm>.  
Viittauspäivä 12.4.2010.

Strogatz, Steven 2004. *Sync. The Emerging Science of Spontaneous Order*. London. Penguin Books

Stubley, Eleanor 1995. Field Theory and the Play of Musical Performance. *British Journal of Music Education* 1995/12, 273–283.

- 1998. Being in the Body, Being in the Sound: A Tale of Modulating Identities and Lost Potential. *Journal of Aesthetic Education* 1998 32/4, 93–105.

Sudnow, David 2001 [1978]. *Ways of the Hand*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Syrjä, Tiina 2007. *Vieras kieli suussa. Vieraalla kielellä näyttelemisen ulottuvuuksia näyttelijäopiskelijan äänessä, puheessa ja kehossa*. Tampere: Tampereen yliopistopaino – Juvenes Print Oy.

Tarvainen, Anne 2008. Elämyksestä analyysiin. Laulajan ilmaisun kuuntelemisen kehollisia ja liikkeellisiä ulottuvuuksia. *Musiikki* 2008/1, 18–47.

Toivonen, Veli-Matti & Kauppi, Timo 1995. *Kielen taikaa – NLP kielikirja*. Helsinki: Cosmoprint OY.

Torvinen, Juha 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Helsinki: Yliopistopaino.

Trevarthen, Colwyn 2006. Helping synrhythmia: infant intersubjectivity and companionship, from birth. Internetlähde: Viittauspäivä 28.1.2010.

- 2008. The musical art of infant conversation: Narrating in the time of sympathetic experience. *Musicae Scientiae Special issue 3–13*, 15–46.

Tähkä, Veikko 2001 [1993]. Mielen rakentuminen ja psykoanalyttinen hoitaminen. Juva: WS Bookwell Oy.

Vainio, Niklas 2001. Liikkuva filosofi – keskustelu Tapio Kosken kanssa. *Filosofinen aikakauslehti n & n* 2001/1. Internetlähde: [http://www.nwt.fi/101/netn\\_101\\_vainio.html](http://www.nwt.fi/101/netn_101_vainio.html). Viittauspäivä 12.4.2010.

Varela, Francisco & Shear, Jonathan 1999. First-person Methodologies: What, Why, How? Varela, Francisco & Shear, Jonathan (toim.) *The view from within*. Thorverton, England: Imprint Academics, 1–14. Internetlähde: <http://www.imprint.co.uk/view/JCSCHAP.htm>. Viittauspäivä 19.2.2009.

Välimäki, Susanna 1998. Musiikin ei-kielellinen merkitysmaailma. *Musiikki* 4, 371–393.

- 2003. Psykoanalyttinen lähestymistapa musiikintutkimuksessa II. Psykoanalyttisen musiikintutkimuksen suuntauksista ja tutkimustyypeistä. *Musiikki* 2003/2–3.
- 2005. *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytical Approach to Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica XXII. Approaches to Musical Semiotics 9. Imatra: International Semiotics Institute at Imatra

Värri, Veli-Matti 2002. *Hyvä kasvatus – kasvatus hyvään. Dialogisen kasvatuksen filosofinen tarkastelu erityisesti vanhemmuuden näkökulmasta*. Tampere: Tampere University Press.

Williamon, Aaron 2002. Memorising music. Rink, John (toim.) *Musical Performance. A Guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 113–127.

Williamon, Aaron 2004. *Musical Excellence. Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: Oxford University Press.

Winnicott, Donald Woods & Winnicott, Claire & Winnicott, Ray Shepherd & Davis, Madeleine 1989. Psycho-analytic explorations. Harvard: Harvard University Press. Internetlähde: <http://books.google.com/books?id=KlZNW1SZ6SIC&pg=PA200&lpg=PA200&dq=winnicott+potential&source>. Viittauspäivä 7.5.2009.

Winnicott, Donald W. Internetlähde: <http://mythosandlogos.com/Winnicott.html>. Viittauspäivä 12.4.2010.

- 1990. *The Maturation Process and the Facilitating Environment*. London. Karnac Books, Ltd.