

Merkillinen musiikki

**Emotionaalis-esteettinen merkityksenmuodostus musiikkia
omaksuttaessa pragmaattisen semiotiikan ja musiikkikognitiivisen
tutkimuksen näkökulmista.**

Tutkielma (Maisteri)

16.9.2015

Joona Hasan

Musiikkikasvatuksen aineryhmä

Sibelius-Akatemia

Taideyliopisto

<p>Tutkielman nimi</p> <p>Merkillinen musiikki - Emotionaalis-esteettinen merkityksenmuodostus musiikkia omaksuttaessa pragmaattisen semiotiikan ja musiikkikognitiivisen tutkimuksen näkökulmista</p>	<p>Sivumäärä</p> <p>81</p>
<p>Tekijän nimi</p> <p>Joona Hasan</p>	<p>Lukukausi</p> <p>Syky 2015</p>
<p>Aineryhmän nimi</p> <p>Musiikkikasvatuksen aineryhmä</p>	
<p>Työssäni teorianopettajana ja sitä ennen opiskelijana olen kokenut afroamerikkalaisen musiikin hahmotusaineiden opetuksen painottavan teoreettista analyysia, laiminlyöden ajoittain musiikin kokemuksellisen ja käytännönläheisen luonteen. Koska mielestäni musiikki on soitto- ja kuuntelutilanteessa elävä, kokemuksia tarjoava taidemuoto, tulisi tämä kokemuksellisuus tai elämyksellisyys olla nykyistä tärkeämmässä roolissa afroamerikkalaisen musiikin opetuksessa.</p> <p>Muodostamalla merkityksellisiä mielikuvia musiikille, kuulija kehittää niistä itselleen aktiivisen muistipankin. Tämä pankki toimii referenssinä kaikelle kuullulle musiikille ja äänelle. Nämä merkitykset opitaan, ja ne vahvistuvat toiston seurauksena. Tutkimuksessani pyrin osoittamaan, että tapamme hahmottaa ja omaksua musiikkia nojautuu henkilökohtaiseen kokemukseen ja emotionaaliseen merkityksenmuodostukseen.</p> <p>Tutkin tätä musiikin omaksumista, musiikillisen muistipankin muodostumista ja inhimillistä merkityksenmuodostusta teoreettisesti kognitiivisen musiikintutkimuksen ja Charles S. Peircen pragmaattisen semiotiikan näkökulmista. Kognitiivinen tutkimus avaa musiikin omaksumis- ja hahmotusmekanismeja, ja Peircen fenomenologiset luokat kuvaavat musiikillis-esteettisen kokemuksen ja merkityksenmuodostuksen hierarkiaa ja sen muodostumista.</p>	
<p>Hakusanat</p> <p>Semiotiikka, musiikkisemiotiikka. kognitiiviset prosessit, afroamerikkalainen musiikki, musiikinteoria, esteettinen kasvatus, pragmatismi, elämyksellisyys.</p>	
<p>Lisätietoja</p>	

Sisällys

Sisällys	3
1 Johdanto	5
1.1 Tutkimuksen biografinen tausta	5
1.2 Tutkimustehtävä	6
1.3 Teoreettiset menetelmät, aineisto ja työn rakenne	7
2 Musiikillinen kognitio: äänen havaitsemisesta musiikilliseen käsitteeseen.....	9
2.1 Musiikin kuuntelu ja omaksuminen musiikillisessa kognitiossa	9
2.1.1 Musiikki osana ihmispsykyttä.....	9
2.1.2 Musiikin kuuntelu kognitiivisena prosessina.....	11
2.2 Mitkä asiat vaikuttavat meihin kuunnellessamme ja omaksuessamme musiikkia?	13
2.2.1 Emotionaalinen vaste.....	13
2.2.2 Konteksti.....	14
2.2.3 Tuttuus, toistuvat kuviot ja sisäiset referenssit	15
2.2.4 Ennakointi ja odotukset	17
2.2.5 Musiikillisen perehtyneisyyden merkitys	18
2.2.6 Esimerkki laajasta referenssipankista: Mozart	20
2.3 Musiikilliset käsitteet ja mielikuvat omaksumisen työkaluina.....	21
2.3.1 Ryhmittely, lohkominen ja luokittelu	22
2.3.2 Musiikin käsitteellistämisen suhde muistamiseen	28
3 Musiikillinen merkityksenmuodostus Peirceläisen semiotiikan näkökulmasta	32
3.1 Mitä on semiotiikka?	32
3.2 Mikä on merkki?	32
3.3 Kielen rajallisuus	34
3.3.1 Musiikki ja kieli	37
3.4 Charles S. Peircen pragmaattinen semiotiikka	37

3.4.1 Semiosis.....	38
3.4.2 Pragmatismi.....	39
3.5 Musiikillinen havainto purettuna Peirceläisiin kolmijakoihin	41
3.5.1 ”Riippumaton olemus” — Firstness.....	42
3.5.2 ”Kuulin musiikkia” — Secondness.....	44
3.5.3 ”Tunnistan sointukierron” — Thirdness.....	46
3.6 Musiikillinen mielikuva ja käsite aktiivisena merkinä semiosiksessa	50
3.6.1 Musiikillinen ilmiö objektina	50
3.6.2 Objektin ja merkin suhde.....	51
3.6.3 Tulkkimme tajunnan rajapinnassa — Interpretantti	57
3.6.4 Tulkitsijan ja objektin suhde, eli erilaiset interpretantit	59
3.6.4.1 ”Miltä tämä kuulostaa?” — Reema	59
3.6.4.2 ”Aa, 60-luvun poppia” — Dicient.....	60
3.6.4.3 ”Punk-versio Tuiki, tuiki, tähtösestä” — Argumentti	60
3.6.5 Merkkiväline.....	62
3.6.5.1 Merkkivälineen oleelliset piirteet	63
3.6.5.2 ”Hyvä soundi” — Qualisign.....	63
3.6.5.3 ”Näen nuotin, kun suljen simäni” — Sinsign ja Legisign.....	63
4 Pohdinta.....	67
4.1 Johtopäätöksiä – järki, tunteet ja musiikkikasvatus	67
4.2 Luotettavuustarkastelu.....	69
4.3 Mielikuvien hyödyntäminen musiikin hahmotusaineiden opetuksessa – henkilökohtaiseen merkityksenantoon perustuva metodi.....	69
4.3.1 Tila mielikuvien muodostamiselle.....	70
4.3.2 Teoreettinen käsitteistö merkkien tueksi	71
4.3.3 Yhteenveto ja tulevia tutkimusaiheita	73
Lähteet.....	75

1 Johdanto

1.1 Tutkimuksen biografinen tausta

Tapani opetella uusia kappaleita on jotakuinkin seuraavanlainen. Kuunnelllessani kappaletta, kiinnitän ensimmäiseksi huomiota kaikkeen poikkeavaan. Tapahtuuko rytmisesti jotain erityistä? Pysyykö tahtilaji samana kauttaaltaan? Pysyykö harmonia samassa tonaliteetissa, oli se sitten jokin määrätty sävellaji tai moodi? Jos kappaleen harmonia koostuu esimerkiksi pääasiassa C-duurisävellajin soinnuista, muodostuu siitä yhtenäinen mielikuva tai väri. Mikäli harmoniassa ilmenee jokin sävellajin ulkopuolinen sointu, korostuu se erilaisena värinä tai mielikuvana vasten C-duurisävellajin muodostamaa taustaa.

Koska valtaosa musiikista, jota joudun omaksumaan on tonaalista ja jollain tavalla afroamerikkalaisen musiikin perinteeseen ankkuroitua, on sen harmonia myös yleensä funktionaalista. Funktionaalinen harmonia tarjoaa hyvin strukturoidun viitekehyksen, joka pitää sisällään erilaisia tyypillisiä kappalerakenteita, sointuprogressioita, melodiakulkuja ja niin edelleen. Tämän takia jokaisen uuden kappaleen opettelu ei ole jokaisen yksittäisen soinnun opettelua, vaan ainoastaan niiden poikkeusten huomioimista, jotka mahdollisesti olivat minulle uusia.

Isäni oli tutkija. Vuosia sitten näytin hänelle kirjaa, jonka olin ottanut lukeakseni, ja halusin hänen mielipiteensä teoksesta, koska asiasisältö oli hänen ammattialaansa. Hän otti kirjan, meni vajaan puoleksi tunniksi kahville kirja mukanaan, ja palattuaan totesi: ”Ihan hyvä”. Ihmetyksissäni tiedustelin, oliko hän todella lukenut koko kirjan tuossa ajassa, johon hän vastasi: ”Luin ne asiat, joita en tiennyt”. Tässä on kyse mielestäni samasta asiasta kuin aikaisemmassa esimerkissäni kappaleen opettelusta. Vuosien aikana opetellut, tutuiksi tulleet ilmiöt kuuluvat eräänlaiseen mielikuvien muistipankkiin, josta ne poimitaan käyttöön. Tämä ”tunnistus” on jonkinlainen emotionaalinen resonanssi, jonka laukaisijana toimii tunnistettava ilmiö, esimerkiksi tämä sävellajista poikkeava sointu. Uudet ilmiöt aiheuttavat suodattamattoman tunnereaktion, jonka jälkeen mieli alkaa etsiä sille sopivaa referenssiä sisäisestä muistipankista, eli alkaa jollain tavalla analysoida ilmiötä. Useista tutkimuksista selviää, että mielen on huomattu etsivän vais-

tomaisesti säännönmukaisia kuvioita (patterns), ja hyödyntävän niitä uuden tiedon ja taitojen omaksumisessa (mm. Caine & Caine, 1994, 3; Cresswell 2014; Ewell 1997.)

Tämän muistipankin toiminta on relevanttia pedagogisten sovellusten kehittämiseksi. Miten tutut ilmiöt tunnistetaan, ja mitä tapahtuu mielessä sen kohdatessa poikkeavuuksia? Poikkeavuus ei välttämättä tarkoita tuntematonta ilmiötä, vaan myös odottamatonta. Tämä viittaa siihen, että ennakoinnilla on myös roolinsa musiikillisessa hahmotuksessa? Pitääkö ilmiö käsitteellistää, jotta se on tuttu? Entä viittaako käsite ainoastaan johonkin kielelliseen, vai voiko käsite olla myös ei-kielellinen, merkityksellinen mielikuva? Kuten Philip Ball toteaa kirjassaan *Music Instinct*, musiikki ei ole luonnossa esiintyvä ilmiö, vaan se on ihmisen tekemä rakennelma (Ball 2011, 2). Musiikki siis tehdään, ja se muodostuu paljolti kuulijan mielessä.

1.2 Tutkimustehtävä

Musiikki on tärkeä merkkiväylä sekä inhimilliselle että kulttuuriselle kehitykselle. Musiikki pitää sisällään sekä kehollisen kokemuksen, että älyllisen abstraktion. Musiikkia voidaan sekä esittää ja kuunnella, että teoretisoida. Näin ollen musiikkia voidaan pitää eräänlaisena laboratoriona tavoille, joilla merkitys syntyy kehollisen ja mentaalisen prosessoinnin yhdistyessä (1998, 80.; Smith 2000, 12). Kognitiivisen musiikintutkimuksen myötä on huomattu, että kuuntelijalla on luonnollinen taipumus tehdä mentaalisia representaatioita, mielikuvia, kuulemastaan aineistosta. Tämä prosessi, jota Ewell kutsuu merkityksen luomiseksi (*making meaning*) (1997), on luonnollisesti hyvin yksilöllinen ja jokaiselle kuulijalle muodostuu omat mielikuvat ja assosiaatiot. Kuulija luo näin mieleensä musiikillisten ilmiöiden varaston, eräänlaisen musiikillisen muistipankin.

Aiemmin tuntemattoman musiikin osuessa tajuntaan ensireaktio saattaa olla kaoottinen. Pian mieli alkaa etsimään tuttuutta kuullusta, ja riippuen kuulijan musiikillisesta kokeisuudesta, oikea lokero kuulijan muistipankista löytyy joko nopeasti tai ei välttämättä lainkaan. Johtoajatuksena työssäni on halu selvittää miten tämä mielikuvien ja merkitysten täyttämä muistipankki toimii, erityisesti opeteltaessa musiikkia ulkoa ja omaksuttaessa uutta musiikkia korvakuulolta. Tutkimustehtävänäni on tuoda esiin pragmaattisen semiotiikan ja kognitiivisen musiikintutkimuksen näkökulmia tämän muistipankin toiminnasta. Pyrin osoittamaan, että muistipankin sisäisiä merkityksellisiä representaatioita

voidaan pitää aktiivisina, toimintaa ohjaavina merkkeinä, joiden tutkimiseen voidaan soveltaa Charles S. Peircen pragmaattisen semiotiikan käsitteistöä. Ehdotan muun muassa, että kognitiivisen musiikintutkimuksen kentältä esittelemäni musiikin oppimiseen liittyvä ryhmittely ja käsittekokonaisuuksien linkitys vastaa Peircen ajatusta jatkuvasta semiosiksesta, jossa merkit määrittelevät toisensa ketjumaisesti. Vastaavasti pyrin osoittamaan, että esittelemäni kognitiivisen musiikintutkimuksen havainnot musiikilliseen omaksumiseen ja merkityksenmuodostukseen liittyvistä mekanismeista ovat yhteneviä pragmaattisen semiotiikan merkityksenmuodostuksen kanssa, ja laajennettavissa sen käsitteistöllä. Keräämieni huomioiden avulla, uskon olevan mahdollista kehittää opetusmetodeja jotka nojautuvat oppilaan sisäiseen merkityksenmuodostukseen. Reimerin mukaan esteettisen musiikkikasvatuksen yksi tavoitteista on kasvattaa henkilön esteettistä ja emotionaalista herkkyyttä (Reimer 1989, 116). Pyrin osoittamaan, että merkityksenmuodostuksella ja emotionaalisen sisällön kytkemisellä opittavaan musiikilliseen ilmiöön on positiivinen vaikutus oppimiseen. Näin ollen, kun opetetaan musiikin kuuntelua, sekä sen ilmiöiden tunnistamista ja luokittelua, tulee kiinnittää huomiota musiikin aiheuttamaan emotionaaliseen vasteeseen. Ehdotan, että metodi, joka nojautuu oppilaan omaan merkityksenmuodostukseen, antaa mahdollisuuden musiikin emotionaalisen sisällön kokonaisvaltaiselle kokemiselle, ja näin ollen vahvistaa oppimista. Alaluvussa 4.3 esittelen ehdotelman tällaisesta käytännön metodista.

1.3 Teoreettiset menetelmät, aineisto ja työn rakenne

Työni pohjautuu kirjallisuuteen, ja on luonteeltaan teoreettis-filosofinen. Teoreettisina työkaluina sovellan kognitiivista musiikintutkimusta sekä Charles S. Peircen pragmaattista semiotiikkaa. Olen rajannut kognitiivisen musiikintutkimuksen kirjallisuuden avaamaan musiikin hahmottamisen, omaksumisen ja käsitteellistämisen prosesseja, joihin sitten sovellan pragmaattisen semiotiikan luokittelua ja käsitteistöä. Pedagogiikan alalta olen ottanut aineistoa selittämään niin ikään oppimisen mekanismeja, mutta myös tuodakseni esiin musiikkikasvatuksen filosofisia päämääriä. Semiotiikan kirjallisuus on valittu pääasiassa avaamaan Peircen moniselitteistä terminologiaa sekä myös, jos teos on soveltanut tätä terminologiaa musiikkiin. Lopuksi kokoon, ja pyrin yhdistämään molempien tutkimusalojen huomiot käytännöllisessä valossa. Kasvatusfilosofiana pragmatismi painottaa kokemuksellisuuden merkitystä (Väkevä, 2004, 104), ja mielestäni Peir-

cen semiotiikka onnistuu kuvaamaan esteettistä kokemusta. Pohdinnassa pyrin osoittamaan, että emotionaalis-esteettiseen kokemukseen pyrkivä taidekasvatus tulisi olla myös musiikkikasvatuksen tärkeimpiä päämääriä. Reimer ehdottaa, että ”esteettisen kasvatuksen päämäärä on kehittää ihmisten kykyä saada esteettisiä kokemuksia, toisin sanoen, kasvattaa ihmisten esteettistä herkkyyttä” (Reimer, 1989, 116). Esittelemäni huomiot kognitiivisen musiikintutkimuksen ja pragmaattisen semiotiikan kentiltä osoittavat inhimillisen merkityksentuoton olevan esteettisen kokemuksen keskiössä. Musiikkikasvatuksen tutkimuksen kentällä semiotiikkaa on Juha Ojalan väitöskirjaa lukuunottamatta melko harvoin hyödynnetty teoreettisena näkökulmana. Semiotiikka kuitenkin tarjoaa mahdollisuuden ja työkalun ymmärtää merkityksentuoton mekanismeja ja voitaten myös avata esteettisen kokemuksen ymmärtämistä. Tästä voi olla hyötyä afroameerikkalaisen musiikin hahmotusaineiden, ja laajemmin musiikkikasvatuksen opetusmenetelmien kehittämiseksi.

2 Musiikillinen kognitio: äänen havaitsemisesta musiikilliseen käsitteeseen

Musiikkikognitiivinen tutkimusalue on valtava. Erityisesti oman työni kannalta kiinnostavia alan tutkimuskohteita ovat muun muassa tutkimukset, jotka liittyvät musiikillisten ilmiöiden mieleen tallentamiseen, ja sieltä palauttamiseen, tyypillisten toistuvien ilmiöiden omaksumiseen, ja mielikuvien — tai mentaalisten representaatioiden — hyödyntämiseen musiikillisen kieliopin kuvaajina (Jones & Holleran, 1991, 2).

Musiikin kognitiivisen tutkimuksen yksi päämäärinä on tuoda päivänvaloon musiikkiin liitettyjä, puhtaasti mystiikkana pidettyjä elementtejä. Näitä saattaisi olla ”hyvä maku”, ”herkkyys” tai ”musiikillinen ymmärrys” (Davies, 1978, 15). Myös alan uranuurtajiin kuuluva John A. Sloboda pyrkii kirjoituksissaan purkamaan neromyyttejä. Johtavana voimana tuntuu olevan tieteellinen kyseenalaistaminen, ja mahdollisuuksien etsiminen inhimillisistä, kaikille kuuluvista kognitiivisista prosesseista. Muun muassa hänen Mozart-esimerkkinsä (Sloboda, 1985, 3-5) on tutustumisen arvoinen, ja palaankin siihen myöhemmissä kappaleissa.

2.1 Musiikin kuuntelu ja omaksuminen musiikillisessa kognitiossa

2.1.1 Musiikki osana ihmispsykyttä

Ball kirjoittaa, että omaamme vaiston musiikkia varten. Mikään muu laji ei luo tai reagoi musiikkiin kuten ihminen (2011, 2-4). McNeill & McNeill toteavat, että kolme ihmisyyden erityistuntomerkkiä ovat tulen käyttö, laulu ja tanssi (2006, 34). Laulusta ja tanssista on siis tullut luonnollisia osia ihmiskulttuuria. Juha Ojalan mukaan koko ihmiskulttuuri on itse asiassa luonnollisen evoluution tulos: Ihminen on erottamaton osa häntä ympäröivästä luonnosta. Täten kaikki mitä kulttuureihimme sisältyy, ovat myös luonnonilmiöitä (2009, 5).

Ball huomauttaa, että vaikka tiedämme yhteiskuntia joissa ei kirjoiteta tai nautita visuaalisesta taiteesta, emme ole vielä kohdanneet kulttuuria jossa ei esiintyisi musiikkia jossain muodossa. Tämä tosin riippuu siitä, miten liberaalisti määrittelemme musiikin. Ballin mukaan musiikki on niin osana meidän elämäämme, ettemme pystyisi poistamaan musiikkia kulttuureistamme muuttamatta aivojamme. Ball muistuttaa myös Boethiuksen lausahduksesta, jonka mukaan musiikki on niin luonnollisesti osa meitä, ettemme voisi irrottautua siitä vaikka haluaisimmekin (2011, 5-6). Samaistun tähän, erityisesti emotionaalisella tasolla. Tällä tarkoitan sitä tunnetta, kun musiikki varoittamatta pakottaa itsensä sen hetkiseen maailmaani, esimerkiksi ostoksilla tai radiosta, ja saa minussa aikaiseksi emotionaalisen reaktion. Joskus suorastaan haluan vastustaa musiikista syntyvää reaktiota, mutta tuntuu mahdottomalta kytkeä itseään siitä irti.

On esitetty, että koska musiikki on ihmisen älyllisyyden tuote, on merkityksetöntä edes kuvitella kulttuuria ilman musiikkia (Ball 2011, 5-6; Davies, 1978, 82). Musiikki on siis osa kulttuurin perusrakennetta. Slobodan (1985, 1) mukaan tämä olisi tuskin mahdollista, ilman että tuntisimme perustavanlaatuaista vetoa tälle järjestyneelle äänelle. Ball tosin sanoo, että vaikka järjestyneen äänen käsite voi toimia akateemisessa yhteydessä, on tärkeää muistaa, ettei tällainen määritelmä tunnu järkevältä joka kulttuurissa. Pahimmassa tapauksessa se sulkee ulos kokonaisen musiikkikulttuurin, ja sisällyttää itseensä ääniä, joita ei yleisesti tunnusteta musiikiksi (Ball 2011, 10). Käsitteenä ”järjestynyttä” ei pidä sekoittaa säännönmukaisuuteen. Tarkoituksenmukaisuus erottaa musiikin satunnaisesta melusta. Tämä viittaa tekijän intentioon, ei niinkään äänen säännönmukaisuuteen. Jos musiikki todella on ihmisen älyllisyyden ja käyttäytymisen tuotos, se täytyy olla ihmisen tekemää. Koneen tuottama mekaaninen ääni voi olla säännönmukaista, mutta sitä ei välttämättä tunnusteta musiikiksi, ellei ihminen anna sille musiikillista merkitystä (vrt. Davies 1978, 82). On olemassa yhtyeitä kuten Fantômas, joka pyrkii luomaan musiikkia, joka ei sisällä mitään musiikin perinteisinä pidettyjä piirteitä, kuten harmoniaa, rytmiä, tai melodiaa. Silti, koska tämä ääni on ihmisen järjestämää ja esittämää, ja se tuodaan esiin kontekstissa jossa kuulija odottaa kuulevansa musiikkia, sitä pidetään musiikkina.

Vaikka musiikin kulttuurillinen läpäisevyys olisikin totta, itselleni ajatus musiikista pelkkänä intellektuaalisena tuotoksena, tai järjestyneenä äänenä vaikuttaa etäiseltä. Ball toteaa, että toteuttaakseen tehtävänsä, musiikista ei tarvitse nauttia, ja sillä voi olla myös

puhtaasti funktionaalinen tarkoitus (2011, 5.) Vaikka tämä olisi totta, mielestäni tällä viitataan liian käsitteelliseen, epäemotionaaliseen merkityksenmuodostukseen. Musiikki on täynnä emotionaalista merkitystä. Steven Pinker on jopa rinnastanut musiikin huumaviin nautintoaineisiin sen tuottaman mielihyvän takia (Pinker, 1997, 534). Mielestäni funktionaalinen ja emotionaalinen tarkoitus eivät sulje toisiaan pois. Voidaan ajatella, että yksi musiikin funktioista on olla nautittavaa, tai emotionaalisesti haastavaa. Näiden lisäksi musiikki voi myös olla toimintaa ja käytäntöä palvelevaa. Esimerkkinä voidaan käyttää musiikkia, jota kuullaan hautajaisissa tai kuntosalilla. Funktionaalinen merkitys ei sulje pois mahdollista emotionaalista merkitystä, mutta toteuttakseen tehtävänsä tätä merkitystä ei tarvitse syntyä.

Sloboda toteaa, että syy miksi suurin osa meistä osallistuu jollain tavalla musiikillisiin aktiviteetteihin on, että aivan kuten puheella, kirjoituksella, ja yleisesti ottaen kielellä, musiikilla on kyky herättää meissä syviä ja voimakkaita tunteita (1985, 1). Sekä Sloboda että Ball rinnastavat musiikillisen vaiston kielelliseen vaistoon. (Ball 2011, 6; Sloboda, 1985, 5).

2.1.2 Musiikin kuuntelu kognitiivisena prosessina

Vaikka ajatellaan, että musiikki vaatii ulkoisen lähteen ollakseen olemassa, voi musiikki soida myös mielessämme. Jos kuvittelet jotain kappaletta, onnistut varmasti saamaan siitä ainakin katkelman päähäsi soimaan. Kirjassaan *Musikofilia* neurologi Oliver Sacks kuvailee kuinka hänen tarvitsee vain ajatella jotain tiettyä Chopinin masurkkua, jonka hän on opetellut kuusikymmentä vuotta aikaisemmin, ja kappale herää henkiin hänen mielessään (Sacks 2008, 31). Kuuntelemisen ensisijainen tuotos on eikommunikoitavissa oleva mielikuva, tunne, muisto tai odotus (Sloboda 1985, 151). Musiikilla ei ole mitään eriytynyttä prosessikeskusta aivoissa, vaan musiikki on ”koko aivojen ilmiö, (...) aivojen kuntosalia” (Ball 2010, 241). Pinkerin mukaan musiikki ”kutittelee” ainakin kuutta mentaalista kykyä (Pinker 1997, 534). Musiikin ajattelu aktivoi samoja aivokuoren alueita kuin musiikin varsinainen kuuntelu. Musiikin kuvittelu niin ikään aktivoi aivojen motorista aluetta, ja musiikin soittamisen kuvittelu aktivoi vuorostaan aivojen auditiivisia alueita (Zatorre & Halpern, 2005, 9-12). Juan G. Roederer erittelee karkeasti kolme aivojen aluetta, jakeaen kullekin oman musiikillisen havainnon osa-alueen (sävelkorkeuden tunnistus, musiikillinen viesti, emotionaalinen vaste), mutta

toteaa kuitenkin, että jako on ongelmallinen, sillä todellisuudessa musiikin prosessointi on eri osa-alueiden integraatiota (Roederer 1982, 38).

John Booth Davies (1978, 25) huomauttaa, että verrattuna lukemiseen, puheeseen tai television katseluun, musiikki ei vaikuta välittävän mitään helposti tunnistettavaa viestiä. Ball (2011, 2) ihmettelee, kuinka peräkkäiset äänet, jota kutsumme musiikiksi ovat ylipäätään ymmärrettäviä? Korvat kyllä kuulevat, mutta ne eivät organisoivat, ja musiikin ydin on järjestys (Davies, 1978, 82). Musiikillisella kokemuksella tuntuu olevan enemmän yhtäläisyyttä aistillisiin kokemuksiin, kuten lämpöön, makuun tai vaikka vastakypsenettyjen perunoiden tuoksuun. Voidaan esimerkiksi nauttia hyvän ruoan mausta, mutta on vaikea vastata kysymykseen ”Mitä se tarkoittaa?”, tai ”Mitä Beethovenin viides sinfonia tarkoittaa?” (Davies, 1978, 25).

Sloboda huomauttaa, että fysiikan näkökulmasta musiikillinen tapahtuma on vain kokonaisuus eri korkuisia ja kestoisia ääniä. Jotenkin ihmismieli kuitenkin täyttää nämä tapahtumat merkityksellä. Niistä tulee symboleita jollekin muulle kuin pelkälle äänelle. Jollekin, joka saa meidät nauramaan tai itkemään, pitämään tai inhoamaan, olemaan liikuttuneita tai välinpitämättömiä. (Sloboda 1985, 1.) Slobodan mukaan tärkein psykologinen fakta musiikista on, että se välittää emotionaalista merkitystä tai tarkoitusta (Sloboda 1985, 7). Ympäri maailmaa ihmiset harjoittavat innokkaasti musiikkia saadakseen syvästi vaikuttavia, elämää muuttavia emotionaalisia kokemuksia. Davies jatkaa, että koska musiikilla on huomattu olevan näin laaja-alainen vaikutus voidaan sitä pitää ”järjestelmänä, jolla kommunikoidaan tunteita”. (Davies 1978, 25.) Davies myös huomauttaa, että emotionaalisen reaktioiden lisäksi musiikilla voi myös vaikuttaa ihmisten käyttäytymiseen: Säkkipillien sointi poistaa pelkoa sotilaista, tuottavuus tehtaissa paranee oikeantyyppisellä taustamusiikilla ja psykiatrisia sairauksia voidaan hoitaa musiikilla. (1978, 25.)

Aivomme on siis ohjelmoitu vastaanottamaan musiikkia, ja prosessoimaan sitä erilaisien merkityksenantoprosessien kautta. Meillä on eräänlainen mielellinen apuväline musiikkia ja musikaalisuutta varten, ja tätä työkalua hyödynnetään, halusimme sitä tietoisesti tai emme. Aina kun kuulemme musiikkia, aivomme työskentelevät ahkerasti, suodattaen, järjestellen, ja ennakkoiden kuultua, automaattisesti ja tiedostamatta (Ball 2011, 2-4). Tämän takia musiikin kuuntelu ei ole pelkkää passiivista vastaanottoa, vaan aktiivista, rakentavaa prosessointia (Davies 1978, 82).

Slobodan ja Daviesin mukaan suurin osa reaktioistamme musiikkiin on opittuja, kuten että nopea musiikki on innostavaa tai pehmeä ja hidas musiikki rauhoittavaa (Sloboda 1985, 1; Davies, 1978, 63-66). Daniel Levitin huomauttaa kuitenkin, että vaikka näitä merkityksiä opitaankin, ja niissä on paljon henkilökohtaista vaihtelua, on niiden alkupe-
rä primitiivisempi. Esimerkiksi eläinmaailmassa usein lyhyet lujat äänet merkitsevät vaaraa, kun taas pehmeät ja hiljaiset äänet rauhallisuutta. (Levitin 2006, 92.) Nämä ovat kuitenkin äänen laadullisia ominaisuuksia, eivätkä välttämättä rinnastettavissa sävellyk-
sellisesti tai musiikillisesti syvempiin affekteihin, joiden merkitykset ovat nimenomaan opittuja. Sloboda myös kertoo omasta kokemuksestaan, jossa hän käsitti perinteisen kreikkalaisen kappaleen merkityksen iloiseksi, vaikka kappale oli surullinen. Hän ymmärsi tämän johtuvan siitä, että kappaleen peruselementit, kuten poljento ja sävellaji viittasivat positiiviseen merkitykseen hänen tiedostamattaankin omaksumassaan kulttuurisessa viitekehysessä. (Sloboda 1985, 1-2; Davies 1978, 69.) Aivojemme vastaanottoon liittyvä ohjelmointi tapahtuu siis myös kulttuurin sisältä. Musiikillinen merkityksenmuodostus opitaan kuten käyttäytymiseen liittyvät merkitykset. Kokemukset ja toisto opettavat meille, että tietyt kappaleet ovat surullisia, toiset iloisia. Kuuntelija ymmärtää musiikillisen merkityksellisyyden vain ja ainoastaan, mikäli hänellä on laadullinen kokemus tästä tapahtumasta. (Kraut 1991, 16.) Tiettyyn musiikkiin perehtyneet kuulijat voivat erottaa erittäinkin hienojakoisia merkityksiä musiikista, ja aina enenevässä määrin perehtyneisyyden kehittyessä (Sloboda 1985, 2). Avaan seuraavassa kappaleessa edellä mainittuja kognitiivisia prosesseja.

2.2 Mitkä asiat vaikuttavat meihin kuunnellessamme ja omaksuessamme musiikkia?

2.2.1 Emotionaalinen vaste

Emotionaalinen vaste tuoreeltaan kuuluu musiikkiin kumpuaa menneistä musiikillisista tapahtumista, vaikka ne johtaisivatkin meitä ennakoimaan tulevia tapahtumia (Davies, 1978, 62). Emotionaalisen vasteen voidaan ajatella tarkoittavan havaintoa, jota seuraa tunne, joka aiheuttaa tietynlaista käyttäytymistä.

Daviesin mukaan emotionaalisen vasteen synnystä on esitetty kaksi teoriaa. Ensimmäisen mukaan henkilö kuulee kappaleen, tuntee surua, ja alkaa itkemään. Toisaalta niin

sanotun James-Lange -teorian mukaan käytös tulee itse asiassa havainnon ja tunteen väliin. (Davies 1978, 62; James 1884.) Tämä tarkoittaa, että yksilö tuntee surua, *koska* hän alkaa itkemään. Hän tuntee iloa, *koska* alkaa hymyilemään. Tämänkaltaisia tuloksia on saatu aikaisiksi kokeilla, joissa koehenkilöille asetettiin lyijykynä poikittain huulien väliin niin, että lihakset, jotka ovat vastuussa hymyilemisestä päätyivät pakosti aktivoitumaan. Koehenkilöt alkoivat lähes poikkeuksetta nauramaan ja tunsivat iloisuutta. (mm. Strack, Martin & Steppe, 1988.) Toisen teorian mukaan, kehollinen reaktio — itkeminen — ei seuraa välittömästi havaintoa, joten kuuntelijan on ensin muodostettava kognitiivinen hahmo ilmiöstä, jonka merkitys olisi surullinen, ja vasta tämän merkityksen seurauksena on kehollinen reaktio (Davies, 1978, 62-63). Sisäinen merkitys ja kehollinen reaktio toimivat yhteistyössä. Voidaan jopa sanoa, että merkitys syntyy kehossa. Tämä merkityksenmuodostuksen ohjaava voima on sisäinen, ei ulkoinen, joka voi selittää, miksi jokin kappale itkettää yhtä kuuntelijaa, mutta ei toista. Sloboda vertaa musiikillista kokemusta vitsin kuulemiseen: ymmärtääkseen vitsin, henkilön täytyy ymmärtää monimutkaisia kielellisiä merkityksiä, jonka jälkeen *saattaa* seurata emotionaalinen reaktio. Täten älyllinen prosessi edeltää emotionaalista reaktiota, mutta jälkimmäinen ei välttämättä seuraa ensimmäisestä. Eli vitsi ei välttämättä naurata, vaikka se ymmärrettäisiinkin. Sama pätee musiikkiin: liikuttuakseen musiikista, täytyy kuulijan käydä läpi kognitiivinen prosessointi jonka myötä hän antaa merkityksen kuulemalleen, joka tarkoittaa abstraktin, sisäisen representaation muodostamista. (Sloboda 1985, 3.)

2.2.2 Konteksti

Yksi vallitseva teoria on, että musiikin emotionaalinen merkitys syntyy asiayhteydestä. Tämä ”Darling, They’re Playing Our Tune”, tai DTPOT-teoria viittaa siihen että kappaleen emotionaaliset, musiikilliset affektit eivät synnytä emotionaalista merkityskehystä, vaan tunnemuisto on tilannesidonnainen. Toisin sanoen, romanttinen kappale tuntuu erityisen romanttiselta, kun se kuullaan romanttisessa asiayhteydessä (Sloboda 1985, 2; Davies 1978, 69).

Tälle teorialle on myös vastalauseita. Davies huomauttaa, että tunnetila, tai emotio on itse asiassa inhimillinen, ei musiikillinen ominaisuus (1978, 69). Tätä tukee luvussa 2.2.2 esitetty idea opituista reaktioista ja luvussa 2.1.1 mainittu inhimillisen merkityksenannon tärkeys. Toisin sanoen iso osa musiikkiin reagoimisesta on opittua eikä sisälly

sinänsä musiikkiin. Tulkinta ja merkityksenanto antavat musiikille sisällön. Phillip Taggin mukaan *emootio* on inhimillinen, kommunikaatioon liittyvänä reaktio ja edellyttää aina havaittavaa, ulkoisen käyttäytymisen muutosta, kun taas *affektin* vaikutus voi säilyä pelkkänä sisäisenä prosessina. Tästä johtuen on parempi puhua musiikillisesta affektista, eikä emootiosta. (Tagg 1979, 33-34.) Musiikki vaikuttaa sisäisen merkityksenmuodostuksen kautta, mutta tämä merkitys ja sen vaikutus ei välttämättä näy ulospäin samoin kun inhimillisessä vuorovaikutuksessa syntyvät tunnereaktiot.

Kontekstuaalista emotionaalisen merkityksenmuodostuksen teoriaa on myös kritisoitu siitä, että kuulijat samasta kulttuurisesta taustasta ovat kysyttäessä olleet yhtä mieltä musiikin emotionaalisesta merkityksestä, riippumatta siitä, ovatko he kuulleet kappaletta aikaisemmin, tai samoissa yhteyksissä (Sloboda 1985, 2). Kritiikin tarkoituksena ei ole mitätöidä asiayhteyden merkitystä, vaan osoittaa, että merkityksenmuodostusta tapahtuu sekä yksilö- että yhteisötasolla. Merkitykseen vaikuttaa se, mitä musiikki symbolisoi. Kansallislaululla on ymmärrettävästi yhteisöllinen merkitys ja funktio, ja rakkauslaululla yksilöllinen. Merkitys on joka tapauksessa plastinen. Olennaista on, että merkitys opitaan. Tunnereaktiomme tiettyyn kappaleeseen saattaa vaihdella kuuntelukerrasta toiseen, vaikka tietoisuutemme tämän musiikin merkityksestä voi pysyä samana. (Sloboda 1985, 2.)

2.2.3 Tutuus, toistuvat kuviot ja sisäiset referenssit

Oppiminen ei koskaan tapahdu historiallisessa tyhjiössä. Kaikki ihmisen kehitys perustuu aiemmin opittuun. Pyrimme liittämään uudet asiat entiseen tietoomme ja kokemukseemme (Sloboda 1985, 194, 3-5). Tutuus on olennainen tekijä musiikillisen aineiston omaksumisessa. Kun uuden musiikin omaksumista on mitattu, on koetilanteita kritisoitu siitä, että soitettu musiikki on usein koehenkilöille hahmoltaan, tai kieleltään täysin uutta (Sloboda 1985, 153), sekä keinotekoista, epämusikaalista tai ei todellisen musiikin kaltaista (Levitin, 2006, 96-97). Tämä tarkoittaa, että kuuntelija saattaa altistua musiikillisille kuvioille, joille ei löydy tuttuja vertailukohtia kuuntelijan musiikillisesta muistipankista. Tällä on suuri vaikutus omaksumiseen. Tosielämässä, erityisesti kokenut kuuntelija altistuu mieltymystensä mukaisesti toistuvasti samalle, tai samankaltaiselle musiikille. Tutulle musiikkityylille ominaiset sisäiset rakenteet ja musiikilliset hahmot ovat hänelle tuttuja ja vain vahvistuvat ja syvenevät kuuntelukokemusten lisääntyessä.

Tutkimukset osoittavat, että itse asiassa vain muutaman kuuntelukerran jälkeen kappa-
leiden koodaus (tai merkityksenanto) muuttuu. Lyhyen ajan sisällä tapahtuneen toistu-
van altistumisen huomattiin vaikuttavan koehenkilöiden kykyyn havaita syvempiä har-
monisia rakenteita tai temaattisia yhteneväisyyksiä, eikä pelkästään pinnallisia asioita,
kuten nopeutta tai tessituraa. (Sloboda 1985, 153.)

Davies (1978, 97-98) tekee mielenkiintoisen huomion. Kuuntelutottumuksissa totutaan
tietynasteiseen musiikilliseen monimutkaisuuteen, ja mikäli tämä raja ylitetään, ei tule-
via ilmiöitä pystytä enää ennakoimaan, ja musiikki koetaan epämiellyttäväksi. Vastavuo-
roisesti on todettu, että mikäli tämä monimutkaisuuden taso tai raja pystytään määritte-
lemään, on oletettavaa, että sen sisällä pysyvä musiikki koetaan miellyttäväksi. Tämä
raja voi myös muuttua. Toistuva altistuminen yhä monimutkaisemmalle musiikille voi
kehittää monimutkaisuuden sietokykyä. Tämän ansiosta ennakointikyky paranee, ja
musiikki koetaan miellyttävämpänä. Daviesin mukaan tämä musiikillisen mukavuusalu-
een laajentuminen voidaan rinnastaa musiikkimaun kehitykseen. (1978, 97-98.) Näin
ollen voitaneen olettaa, että musiikillisen sietokyvyn kehittyessä, myös omaksumisval-
mius kehittyy. Laaja musiikillisiin ilmiöihin tutustuminen kasvattaa ilmiöiden referens-
sipankkia, jolloin tunnistus tapahtuu nopeammin.

Näin käy myös silloin, kun esiintyjä huomaa nuottikuvassa tutun asteikon. Hän ei suin-
kaan joudu lukemaan musiikkia nuotti kerrallaan, vaan sen sijaan tuttu muoto edustaa
hänelle jotain vakiintunutta, harjoiteltua yksikköä. (Sloboda 1985, 5.) Tämän yksikön
laukaisee nuottikuvasta tunnistettu kokonaisuus, joka aktivoi mielestä tutun vastaavuu-
den, ja kertoo soittajalle oikean kohdan esimerkiksi viulun tai kitaran otelaudalla, sekä
lihasmuistiin harjoitetun sormituksen.

Kokeita, joilla on pyritty osoittamaan tämä ihmismielen tapa tukeutua totuttuihin muo-
toihin ja toistuviin kuvioihin on suoritettu niin shakkiammattilaisille, muusikoille kuin
maallikoillekin. Kokeet ovat osoittaneet, että kun koemateriaali on sellaista johon koe-
henkilö pystyy soveltamaan omaa tietopankkia ja kokemuksiaan, tapahtuvat omak-
suminen, ennakoiminen ja muistaminen nopeasti. Tämän takia ammattilaiset menestyi-
vät kokeissa maallikoita paremmin: mitä enemmän on tutustunut tietynlaisen musiikin
kielioppiin kuten tietyille muotorakenteille, tyypillisille melodioille ja harmoniakuluille,
sitä nopeampaa omaksuminen on. Tätä tukee myös kokeissa tehty huomio. Mikäli ky-
seessä on jotain järjettömäksi koettua, epäjohdonmukaista, tai jotain mitä ei pysty hah-

mottamaan jonkinlaisena *tuttuna hahmona*, ei testattavana olleet alan asiantuntijat pärjänneet kokeissa maallikkoja paremmin. (Sloboda 1985, 3-5.)

Tutkimuksessa, jossa tutkittiin satunnaisesti valittujen ihmisten kykyä palauttaa mieleen ja hyrällä tuttuja melodioita, kuten yleisesti tunnettua radiokanavan tunnusmusiikkia satunnaisesti valitusta sävelestä, huomattiin, että henkilöt pystyivät vaivattomasti transponoimaan tutun melodian eri sävellajeihin. Tämä osoittaa, että kappaleen muistamisessa ei ole kyse yksittäisistä, taajuudellisesti tarkoista sävelkorkeuksista, vaan sekventiaalisista kokonaisuuksista. Melodia tunnistetaan tietyn melodiaksi sitä kautta, että sävelten intervallinen ja aika-arvoinen suhde pysyy samana. Kun lapselle opetetaan laulu, ei yleensä kiinnitetä niinkään huomiota *tiettyyn* sävelkorkeuteen, vaan nimenomaan intervallisuhteisiin ja rytmiin, jotka tekevät kappaleesta tunnistettavan. (Sloboda, 1985, 178.)

2.2.4 Ennakointi ja odotukset

Phillip Ball toteaa, että aina kun kuullaan yksittäinen sävel, mieli alkaa työskentelemään, tekemään johtopäätöksiä, oletuksia ja ennustuksia (2011, 91). Mielemme etsii toistuvuutta, ja yrittää ennakoida tulevaa. Koska kuulija tuo kuuntelutilanteeseen mukaansa aina myös aiemmat kuuntelukokemuksensa, johtaa tämä väistämättä siihen, että kuulija olettaa tiettyjen asioiden tapahtuvan, ja samalla, että toiset asiat eivät tapahdu. (Davies, 1978, 68.) Jokainen kuultu musiikillinen fragmentti nostattaa kuulijan odotuksia (Jackendoff 1991, 64). Tässä ennakoimisen prosessissa kuuntelija vertailee kuultua aiemmin kuulemaansa, ja selaa muistipankkia löytääkseen vastaavuuden. Daviesin mukaan tämä odotusten toteutuminen tai toisaalta toteutumatta jääminen on musiikillisen kokemuksen keskiössä. Ilman näitä menneiden kokemusten päälle muodostuvia odotuksia tulevasta, jokainen musiikillinen kokemus olisi pelkkää ”jatkuvasti kukkaan puhkeavaa sekasortoa”. (Davies 1978, 68.) Daniel Levitin käyttää esimerkkinä Haydnin 94. sinfoniaa, joka on saanut lisänimen ”yllätyssinfonia”. Nimen syntyperä on, että keisarsessa kohtaa sinfonian musiikillista dramaturgiaa ei seuraakaan purkausta, jota erityisesti perehtynyt ja tämän sävelkielen konventioihin tottunut kuulija odottaa, vaan jotain täysin yllätyksellistä. Säveltäjä rakentaa hiljaista ja pehmeää jännitettä, ja päätyy pitkäkestoiseen, toistaiseksi sävellyksen korkeimpaan ääneen sävellajin kvintille, sävellajin dominantille. Tämä antaa odottaa purkausta alaspäin, mutta sitä seuraakin purkaus

oktaavia ylemmäs *fortessa* vaskien ja patarumpujen yhtyessä voimakkaisiin iskuihin. (Levitin 2006, 91-92.)

2.2.5 Musiikillisen perehtyneisyyden merkitys

Kulttuuriimme on upotettu eräänlainen musiikillinen aapinen, joka sisältää tutuimmat muodot, toistuvat kuviot, ilmiöt ja hahmot. Tietyt intervallit, melodiset liikkeet, tai harmoniset purkaukset ovat osa kulttuurista oppimistamme. Jos melodia esimerkiksi sisältää paljon kromatiikkaa, mutta keskittyy silti jonkin musiikkikulttuuristamme hyvin tutun ilmiön, kuten duurikolmisoinnun ympärille, on se helpompi toistaa kuin vaikeasti ennakoitava, esimerkiksi paljon hyppyjä sisältävä ja vailla ”aakkosellista” referenssiä oleva sinänsä täysin diatoninen melodia. (Sloboda 1985, 186.) Tämä aapinen, tai ehkä paremminkin musiikillinen sanavarasto on laajempi perehtyneellä muusikolla, ja sen toiminta on monipuolisempaa.

Sloboda mainitsee kaksi seikkaa, jotka erottavat kokeneemman kuulijan maallikosta. Tottumaton kykenee kiinnittämään huomiota ainoastaan niin sanottuun etualalla tapahtuvaan musiikilliseen tapahtumaan, mutta perehtyneempi pystyy muodostamaan monimutkaisempia taustakokonaisuuksia etualalla tapahtuvista ilmiöistä, ja ryhmittämällä näitä kokonaisuuksia hän muodostaa mieleensä suurempia ja pitempiketoisia yksiköitä (1985, 5). On helpompaa pitää mielessä neljää eri kokonaisuutta, kuin kahtakymmentä yksityiskohtaista pientä asiaa. Tämä kyky tietenkin kehittyy jatkuvan toiston seurauksena. Olen kuullut pedagogien käyttävän vertausta lihaksesta, joka vahvistuu toistojen kasvaessa.

Tämä tukee jälleen omaa kokemustani kappaleiden opettelusta. Ammattimuusikkona ja –pedagogina minulla on laaja kirjo mielensisäisiä referenssejä käytettävissäni, joita peilaan kuulemaani vasten. Olen käsitteellistänyt nämä ilmiöt, ja nämä käsitteet aktivoituvat mielessäni kuullun musiikin seurauksena. On karkeampi ja hienojakoisempi, matalan ja korkean prosessoinnin taso. Matalamman tason prosessoinnissa omaksuminen on suurpiirteisempää. Pyritään esimerkiksi tunnistamaan sointutyyppi, eli onko kyseessä duuri- vai mollisointu. Korkeamman tason prosessointi pyrkii yksityiskohtaisempaan tiedonkeruuseen, esimerkiksi soinnun lisäsävelten tai sointuhajotuksen selvittämiseen. Nämä prosessit etenevät karkeammasta hienojakoisempaan, ja kun uutta musiikkia täytyy omaksua nopeasti saattaa karkeampi hahmotus riittää.

Muusikot, ja erityisesti improvisoivat muusikot usein luottavat eräänlaiseen pelisilmään, joka mielestäni tukeutuu tietyn matalamman prosessoinnin automaatioon. Kun kappaleen perusrakennusaineet hallitaan, jää paljon varaa korkeammalle prosessoinnille itse soittotilanteessa. Tähän voisi kuulua sointujen laajennukset, asteikkovalinnat, rytmiset muuntelut ja niin edelleen. Muistan kuulleen entiseltä opettajaltani, että kitaristi Pat Metheny käyttää mielellään ainoastaan kolmisointuja nuottiensa reaalisointumerkinöissä, vaikka todellisuudessa soinnut ovat laajoja. Tämä viittaa mielestäni siihen, että mitä yksinkertaisemmin kappaleen peruselementit voidaan painaa mieleen, sitä helpompaa on soveltaa korkeamman tason kognitiivisia prosesseja tiedon sovelluksessa, eli tässä tapauksessa sointujen laajennuksessa. Metheny, tai kuka tahansa muu kokenut ammattimuusikko on muodostanut yleisen, käsitteellisen viitekehyksen sointutyypeille, ja niiden laajennuksille. Kun jazz-muusikko näkee G7-soinnun, jota seuraa Cm, hän tietää, että ensimmäiseen sointuun sopiva asteikko/laajennus on esimerkiksi G-alt-asteikko, ja jälkimmäiseen esimerkiksi C-jazzmolli. Kokemattomampi soittaja taas saattaa haluta nähdä yksityiskohtaiset, asteikkoon viittaavat laajennukset sointumerkin yhteydessä, koska hän ei muista ulkoa lisäsäveliä tai sointuihin liittyviä asteikkoja..

Toisin sanoen käsitteistö mielessä on aktiivinen, ja se ohjaa käyttäytymistä. Aina kun jokin tietty harmoninen, melodinen tai rytmisen elementti toistuu kappaleissa, sama referenssi aktivoituu. Näin ollen en joudu opettelemaan jokaista ilmentymää uudestaan, riittää että tunnistan toiston. Sloboda kutsuu tätä koodauksen taloudellisuudeksi. Hän toteaa, että voimme tallentaa tietyn musiikillisen representaation muistiimme, ja ”kutsua sen esiin sen eri ilmentymissä kappaleen aikana eräänlaisten merkkajien (*markers*) kautta” (Sloboda 1985, 190). Tämän referenssin avulla voimme esimerkiksi tunnistaa ilmiöitä jotka ovat melkein samanlaisia, mutta eivät täsmälleen samoja. Ensimmäisellä kuuntelukerralla kuulija ei välttämättä huomaisi muuta kuin, että kuultu ilmiö kyllä herättää oikean merkkajaan, mutta poikkeaa siitä jollain tavalla (Sloboda 1985, 190).

Toinen ero kuulijoiden välillä on tietoisuus näistä mielen sisään muodostetuista representaatioista ja rakenteista. Koulutettu muusikko on joutunut omaksumaan runsaasti musiikillisia ilmiöitä kuvaavaa terminologiaa. Tämän terminologian myötä hän on merkannut, tai nimennyt (*labeled*) nämä ilmiöt. Yksi funktio tälle terminologian opettelulle on itse asiassa muistikapasiteetin laajentaminen. Kuunnellessaan musiikkia, koulutettu muusikko etsii näitä tuntemiaan, ja nimeämiään ilmiöitä. Esimerkkinä Sloboda käyttää

kieltä: Vaikka äidinkieltään puhuva käyttää samoja kieliopillisia rakenteita ja säännön mukaisuuksia kuin perehtynyt kielitieteilijä, ainoastaan jälkimmäinen on käsitteellistänyt ne, ja tiedostaa nämä lainalaisuudet. (1985, 5).

2.2.6 Esimerkki laajasta referenssipankista: Mozart

Sloboda kertoo tarinan Mozartista, jolta kiellettiin mahdollisuus päästä tarkastelemaan Allegrin *Misereren* nuottia. Hän joutui näin ollen kuuntelemaan teoksen paikan päällä, ja kirjoittamaan sen auki ulkomuistista. Sloboda esittää kaksi vaihtoehtoa selittämään tätä uskomattomalta tuntuvaa suoritusta. On ehdotettu Mozartin omanneen poikkeuksellisen eideettisen, eli eräänlaisen visuaalisen muistin, kyenneen tätä kautta muodostamaan jonkinlaisia visualisointeja ja tarinoita kuulemastaan, ja pystyneen täten palauttamaan ne mieleensä tarvittaessa. (1985, 3-5.) Emme luonnollisesti pysty enää tutkimaan Mozartin mielen mekanismeja, mutta Slobodan mukaan on nykytutkimuksen valossa uskottavampaa, että eideettisen muistin sijaan, tämä ulkoa muistaminen liittyy kokeemukseen ja toistoon, aivan kuten meillä kaikilla, kun yritämme painaa mieleemme monimutkaisia kokonaisuuksia. Yritämme löytää muistettavasta asiasta toistuvia, tuttuja ja ennakoitavia kuvioita, jolloin muodostamme aineistosta lohkoja tai yksiköitä, kokonaisuuksia (1985, 3-5).

Mozartin ei esimerkiksi täytynyt kuin soveltaa relatiivista sävelkorvaa selvittääkseen soinnun pohjasävelen, sen jälkeen tunnistaa sointutyypin, esimerkiksi dominanttiseptimisointu — joka on aktiivinen käsite hänen tajunnassaan — ja näin tietää kaikki tarvittava soinnusta, ilman että jokaista yksittäistä ääntä olisi välttämätöntä kuulla. Tästä huolimatta, perustuen hänen teoreettiseen tietämykseensä, hänen “sisäinen korvansa” olisi voinut päätellä tämän soinnun sisällön. Ensimmäisellä kuuntelukerralla hän olisi vain huomionnut ongelmakohdat: poikkeukselliset harmoniset tai melodiset ilmiöt, ja vastaavasti tunnistanut jo sisäiseen muistipankkiin kuuluvat, joko täsmälleen samat, tai melko samankaltaiset hahmot. Kuuntelukertojen toistuessa aukkoja on ollut helppo täyttää yksi kerrallaan (Sloboda 1985, 193). Nämä hahmot ja kuviot ovat mielikuvien kautta muodostuneita käsitteitä, jota kuuntelija, tässä tapauksessa Mozart, oppii käyttämään aktiivisesti ohjaamaan omaksumistaan.

2.3 Musiikilliset käsitteet ja mielikuvat omaksumisen työkaluina

Tähän mennessä olen selvittänyt mitä mielessämme tapahtuu kuunnellessamme ja omaksuessamme musiikkia. Tämä tutkimuksen puitteissa minua kiinnostaa erityisesti nostaa esille tapamme muodostaa mielikuvia ja käsitteitä kuulemastamme, ja kuinka tämä vaikuttaa omaksumiseemme. Tapa, jolla ihmiset representoivat ja käsitteellistivät musiikkia määrittää kuinka hyvin he voivat muistaa ja esittää sitä. Käsitteen muodostus edellyttää tiedostamista ja erittelyä. Käsitteellistämisen myötä pystymme keskustelemaan ja analysoimaan musiikillisia ilmiöitä. Käsitteellistäminen on kokemuksen muuttamista tiedoksi (Reimer 1989, 109). Sävellys ja improvisaatio hyötyvät representaatioiden ja käsitteiden muodostamisesta, niiden toimiessa käytännöllisinä työkaluina luomisprosessissa. Musiikkia vastaanottaessa tämä toiminta siirtyy kuulijalle, kuten aikaisemmissa alaluvuissa olen tuonut esiin. Koska tätä muodostusta ei kuitenkaan voida suoraan havainnoida, niiden luonteesta tehdyt johtopäätökset perustuvat huomioihin tavoista, joilla ihmiset kuuntelevat, muistavat, esittävät, luovat ja reagoivat musiikkiin. (Sloboda, 1985, 3.)

Vaikka yleisesti sävellys ja musiikin esittäminen tunnistetaan taitoa vaativina, monimutkaisina kykyinä, tulee muistaa, että myös esimerkiksi musiikin kuuntelu, esittäminen ja muistaminen ovat opittuja asioita, ja taitoa vaativia kykyjä. Niin sanotun väärän äänen tunnistaminen, tai tutun melodian viheltämiskyky ovat myös kognitiivisesti monimutkaisia taitoja, jotka vaativat sisäisten referenssien muodostamista. Näitä referenssejä voidaan ajatella käsitteinä, jotka voivat olla joko sanoitettuja tai puhtaasti mielikuviin perustuvia. Tällä tarkoitan, että kuuntelija voi luoda oman terminologian ilmiöille, tukeutua yhteisesti sovittuun musiikinteoreettiseen kieleen, tai luottaa omiin vakiintuneisiin mielikuviin. On mielestäni tärkeää muistaa, ettei perehtyneisyys tarkoita välttämättä yhteisesti hyväksytyn musiikinteorian terminologian hallitsemista, vaan nimenomaan musiikillisten ilmiöiden laajaa tuntemusta. Yhteinen terminologia toki auttaa kommunikoinnissa, ja antaa perehtyneen vaikutelman, mutta lopulta musiikki on kuitenkin ei-kielellinen kokemusmaailma. Tunnen lukuisia esimerkkejä muusikoista, jotka eivät tiedä yhteisesti käytettyjä nimiä (jotka nekin ovat erityisesti afroamerikkalaisen musiikin kentällä hyvin ambivalentteja), mutta kuullessaan tunnistavat ilmiön, ja pystyvät omaksumaan tätä kautta uutta musiikkia. Tämä tarkoittaa, että ilmiöt ovat toki käsit-

teellistetty, vaikkakin hyvin henkilökohtaisella tavalla. Tämän prosessin tutkiminen voi valottaa meille sisäisen merkityksenannon luonnetta. (Sloboda 1985, 3.)

2.3.1 Ryhmittely, lohkominen ja luokittelu

Kieli on joko luettuna tai kuultuna jokseenkin lineaarisesti etenevää. Sanojen ja lauseiden merkitykset muodostuvat suhteessa toisiinsa, ja suhteessa siihen, mitä juuri on sanottu, tai mihin puhe on johtamassa. Musiikin keskeinen luonteenpiirre on niin ikään, että sävelet merkitsevät ainoastaan suhteessa toisiinsa, eivät eristyksissä. Sävelellä tai soinnulla on merkitys vain suhteessa edellisiin tai tuleviin tapahtumiin (Sloboda, 1985, 175.) Jotta musiikin havainnointi voi aktivoitua tehokkaasti, täytyy kuulijalla olla mahdollisuus huomata (musiikillisia) suhteita ja tunnistaa merkityksellisiä ryhmittymiä. Bregman kutsuu tätä auditorisen näkymän analyysiksi (1990, 2). Melodiat ovat melodisia ainoastaan, kun kuuntelija pystyy ryhmittämään ja organisoimaan aineiston tietyllä tavalla (Davies, 1978, 99). Korkealla tasolla nämä ryhmittymät ovat laajoja ja monimutkaisia, ja voivat liittyä esimerkiksi kappaleen rakenteeseen tai harmonisiin progressioihin. Matalalla tasolla ryhmittymät liittyvät esimerkiksi yksinkertaisiin toistuviin kuvioihin musiikissa. Taipumus tällaisiin ryhmittymiin kaikessa havaintoon liittyvässä toiminnassa on huomattu löytyvän niin aikuisilta kuin lapsilta (Sloboda, 1985, 154). Davies jatkaa samaa ajatusta toteamalla, että kuuntelija ei koskaan kuule vain sarjaa yksityiskohtaisia tapahtumia, vaan aina kokonaisia fraaseja, tunnistaa kokonaisia kappaletta, tulee tietoiseksi tietyistä kuvioista ja yleisesti ottaen pyrkii havainnoinnissaan ryhmittämään irrallisia tapahtumia (Davies, 1978, 62). Kuten aiemmin olen todennut, on ihmisellä taipumus etsiä säännönmukaisuutta ja toistuvia kuvioita kuulemastaan. Käsitteellistämällä kuulemiaan ilmiöitä, yksilö muuttaa kuullut asiat jollain tavalla konkreettisiksi, tai ainakin vakiintuneiksi ilmiöiksi. Tämä luonnollisesti nopeuttaa ennakointia ja lisää tuttuutta, jolloin omaksumisprosessi nopeutuu.

Sloboda kertoo, että yksi suurimmista ongelmista purettaessa musiikin kuunteluprosessia kognitiivisen psykologian näkökulmasta on, että on hyvin vaikeaa puretua ajallisesti kuunteluprosessiin. On erittäin haasteellista päästä käsiksi hetki hetkeltä etenevään mentaaliseen osallistumiseen, etenkin jos on kyse pitkästä kappaleesta. Usein tutkimukset ovat väistelleet tätä ongelmaa ottamalla koekappaleiksi ainoastaan lyhyitä musiikkipätkiä. Tämän seurauksena on luonnollisesti huomattu, että hahmoon perustuva musiikki-

killinen tunnistus toimii huomattavasti tehokkaammin, mitä lyhyempi musiikillinen pätkä on kyseessä. (Sloboda 1985, 184, 152.) Tämä myös liittyy siihen, että mitä lähempänä ajallisesti ilmiöt tapahtuvat toisiansa, sitä enemmän pyrimme ryhmittämään niitä. (Deutsch 2013, 184). Hyvä esimerkki voisi olla esimerkiksi käsite II-V-I kadensista, joka yleensä jazzmuusikkojen keskuudessa käsitetään yhdeksi yksiköksi, siitä huolimatta, että se todellisuudessa sisältää kolme sointua. Hyvin usein kuulee puhuttavan niin sanotusta ”kakkosvitosesta”. Pop-musiikin kentältä tuttu esimerkki voisi olla käsite ”Aku Ankka –kierto”, joka viittaa I-VI-IV-V sointuprogressioon, tai I-V-VI-IV-progessio, joka tunnetaan muun muassa käsitteenä ”Four-Chord-Song”, ja on hyvin vallitseva erityisesti nykyisessä kaupallisessa musiikissa. Joillekin tämä saattaa toimia verbaalisena vihjeenä, toisille se saattaa liittyä instrumentin sormitukseen. Tietämättömyys yleisestä musiikin teoriasta ei estä yksilöä omaksumasta musiikkia. Muistan itsekin, kuinka ennen kuin tunsin musiikin terminologiaa, tallensin mieleeni lyhyitä sointukiertoja mielikuvien avulla kitaran kaulalta. En edes tiennyt sointujen nimiä, tai edes pohjasäveliä, painoin mieleeni vain sen visuaalisen muodon, joka kitaran kaulalla edusti määrättyä sointukiertoa, annoin sille mahdollisesti jonkinlaisen nimikkeen ja täten käsitteellistin sen.

Tätä ajallisesti lyhyiden musiikillisten pätkien hahmotustapaa tukevat teoriat, joiden mukaan isot teoksetkin muodostuvat pienistä fragmenteista, jotka sitten ketjutetaan mielessä yhteen. Sloboda kuitenkin huomauttaa, että tämä valitettavasti kyseenalaistaa länsimaiselle taidemusiikille tyypillisen pitkäkestoisien kehittelyn merkityksen. Usein nämä teokset tukeutuvat dramaturgiseen kaareen, jossa ajallisesti hyvin kaukana toisistaan olevat elementit ovat rakenteellisesti tai merkityksellisesti liitetty toisiinsa hyvin läheisesti. On esimerkiksi empirisesti huomattu, että edellä mainittuun musiikkiin perehtyneet kuuntelijat kykenevät erottamaan juuri näitä suurempia kaaria ja suhteita pitkistäkin sävellyksistä. (Sloboda 1985, 152.)

Kysymykseen pienempien ja suurempien musiikillisten kokonaisuuksien hahmotukseen liittyvästä ristiriidasta Sloboda ehdottaa seuraavaa: Voimme todeta, että tutkimukset lyhyiden musiikkipätkien omaksumisesta ja kognitiivisesta prosessoinnista avaavat meille jotain siitä, mitä tapahtuu alkeellisessa musiikkikognitiossa, mutta syvätasoisemmassa tai niin sanotussa korkeammassa prosessissa tapahtuva hahmotus on vielä hämärän peitossa. Tämä korkeampi prosessi hyödyntää kyllä samoja metodeja kuin

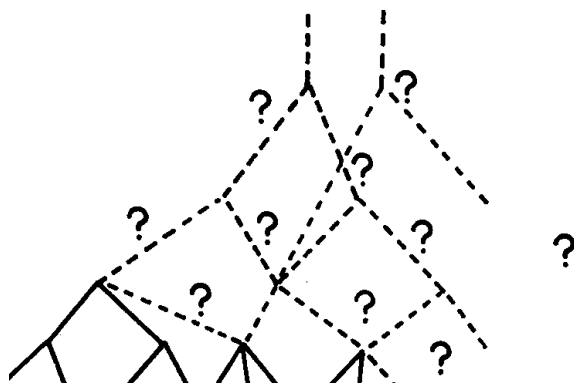
alemman tason prosessit, mutta miten se sen tekee, on vielä epäselvää. Vertauksena Sloboda käyttää kirjoitettua kieltä: on pystytty tutkimaan, mitä ihmisen mielessä tapahtuu hänen lukiessaan yksittäisiä sanoja tai lauseita, mutta ei sitä, mitä tapahtuu hänen lukiessaan kokonaisen kirjan. (Sloboda 1985, 152.)

Tämän seurauksena Sloboda lopulta palaa kysymykseen siitä, kuinka voimme ylipäättään omaksua pitkäkestoisempia ilmiöitä. Sloboda epäilee, että kuulija muodostaa kaikesta kuulemastaan pienempiä yksiköitä, ja parsii niitä yhteen (emt. 189). Slobodan mukaan ihminen pystyy pitämään mielessään korkeintaan yhdeksää asiaa, mikäli ne eivät liity toisiinsa. Täten haasteeksi syntyykin kysymys, miten saada pidettyä muistissa kokonaisen kappaleen yksiköt, erityisesti uutta musiikkia omaksuessa? Ainoa tapa, jolla ylittää tämä työmuistin rajallisuus, on jollain tavalla linkittää tai suhteuttaa nämä yksiköt toisiinsa (emt. 190). Esimerkkinä voidaan ottaa II-V-I-kadenssit John Coltranen ”Giant Steps”-kappaleesta, jota on hankala hahmottaa tonaalisesti, harmonian liikkua eri tonaalisten keskusasteiden ympärillä erittäin nopeassa tempossa. Jos tapahtumat kuitenkin pilkotaan pienempiin yksiköihin, on mahdollista hahmottaa kuusi erillistä II-V-I-kadenssia, jolloin hahmotettava kokonaisuus supistuu. II-V-I-kadenssin käsitteen avulla on mahdollista tehdä näennäisen monimutkaisesta kappaleesta helpommin lähestyttävä ja täten omaksuttavampi. Pedagogisesti tämä on tietenkin olennaista, koska sisäisen käsittekirjaston luomisella oppilaan musiikillisia valmiuksia saadaan kasvatettua.

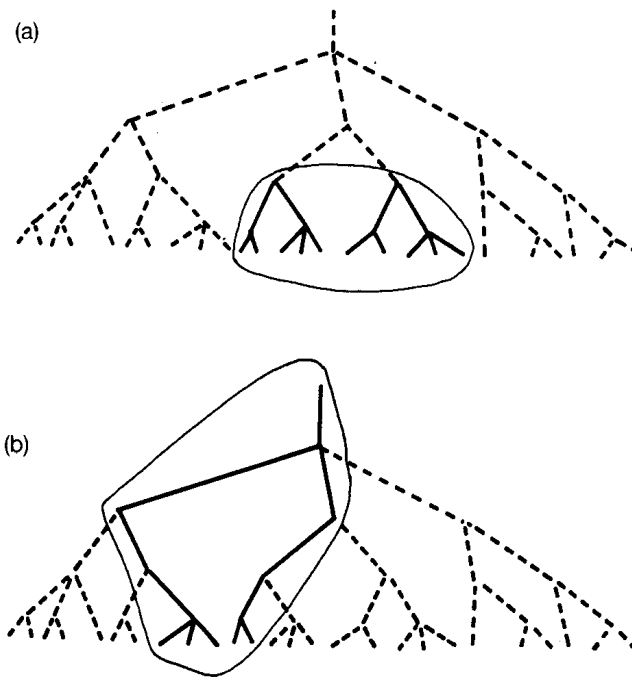
Pääsyy sille, että Sloboda epäilee lohkojen linkityskykyä on se, että muodostaakseen näitä lohkoja, pitää kuulijan pystyä erottamaan yksi lohko toisesta, eikä musiikissa ole aina mahdollisuutta tehdä selvää leikkausta mentaalisten lohkojen väleille. Ratkaisu saattaa olla, että selviksi lohkojen erottelupisteiksi voitaisiin laskea esimerkiksi tauot, selvä instrumentaation vaihto, tai jokin muu helposti havaittava musiikillinen muutos. Tarve lohkomiselle on kuitenkin niin suuri, että tällaisen elementin puuttuessa, ihminen kuitenkin muodostaa tarvittavan sulun tai sauman jostain abstraktimmasta, kuten harmonisesta tai rytmisestä tapahtumasta. Musiikki, johon olemme länsimaisina kuuntelijoina eniten tottuneet, rakentuu enimmäkseen parillisille tahtimäärille. Tämä antaa meille jo hyvin vahvan ennakoitavallisuuden, ja keinon hahmottaa musiikillisiä lohkoja. Esimerkiksi kuudentoista tahdin kappale voidaan kokea koostuvan neljästä neljän tahdin fraasista (emt. 189-190).

Itse kappaletta ulkoa opetellessa pyrin aina lähes huomaamattani muodostamaan tällaisia lohkoja tai pieniä kokonaisuuksia, ja sitten lopulta laittamaan ne vain oikeaan järjestykseen. Jokainen näistä osista voi olla oma käsitteensä, ja minulle syntyy mielikuvien ja käsitteiden sekvenssi, jota navigoin soittaessa. Riittää, että muistan oikean järjestyksen. Näiden lohkojen sisään muodostuu toisia, pienempiä yksiköitä, joten lopulta kappaleten hahmo on puumainen, jossa on runko ja oksia, jotka haaroittuvat pienemmiksi ja pienemmiksi. Tällä tavalla käsitteistö rakentuu hierarkkisesti. Jazz-harmonian kaltaisten kattokäsitteiden alle rakentuu yksityiskohtaisempia kokonaisuuksia, kuten ”Coltrane-matriisi”, tai ”Rytmi kierto”. Ne pitävät niin ikään sisällään variaatioita, ja näin syntyy eräänlainen tiedon hierarkia.

Jos tarkastellaan tämän idean pedagogista ulottuvuutta, voisi yksi tavoite musiikin omaksumisen opetuksen kannalta olla, että oppilaalle syntyisi looginen hierarkia ilmiöiden välille, jotta soveltava yhdistäminen käsitteiden välillä olisi mahdollinen. Mikäli mielekästä käsitteitä ja mielikuvia yhdistävää rakennetta ei synny, on vaarana syntyä irrallista, fragmentoitunutta tietoa, jota on vaikea soveltaa (Kuva 1).



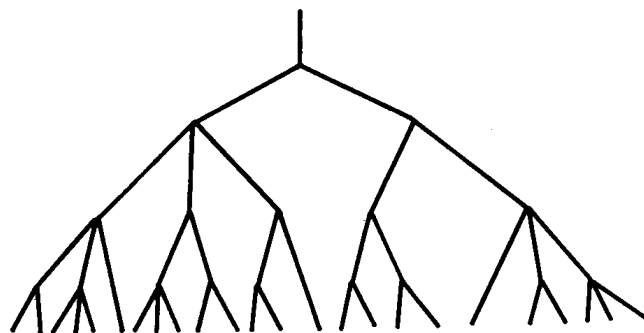
Kuva 1. Skemaattinen esitys epäselvästä tiedollisesta rakenteesta, jossa kokonaisuutta ei hahmoteta ja informaatio on pirstaloitunutta (Clarke, 1988, 3).



Kuva 2. a) ja b) Skemaattinen kuva osittain aktivoituneista tiedollisista rakenteista. Oppilaalla on jonkinlainen käsitys teoreettisten asioiden käytännöllisistä suhteista, eikä tieto ole pirstaloitunutta. (Clarke, 1988, 3.)

Omaksuttaessa jokin taito saavutetaan kyky prosessoida suurempaa, yhä monimutkaisempaa ja merkityksellistä kyseiseen taitoon liittyvää informaatiota (Gruson, 1988, 91). Mitä enemmän oppii, sitä enemmän ymmärtää oppimastaan.

Kuva 3 esittää tilannetta, jossa oppilas ymmärtää, että on olemassa kokonaisuus ja hierarkia jossa asiat ilmenee. Hän myös osaa tämän tiedon perusteella arvioida saamaansa informaatiota ja sijoittaa sen omassa mielessään puun oikeille oksille. Hän ymmärtää mikä on tärkeää ja olennaista ja mikä ei. Arvojärjestelmän on mahdollista muodostua, mikäli oppilaan annetaan muodostaa oma käsite- ja mielikuvakirjastonsa.



Kuva 3. Skemaattinen esitys ihanteellisesta tiedollisesta rakenteesta (Clarke 1988, 3).

On esitetty, että kuuloaistimukseen liittyvä ryhmittelyn ja kategorisoinnin tarve kumpuaa vaistosta, jolla yritämme arvioida ympäristöstä tulevien äänten määrää. Nämä äänet ovat tärkeitä, koska ne voivat olla toisia eläimiä — ystävällisiä tai epäystävällisiä — tai ne merkitsevät jotain selvää muutosta ympäristössä. (Sloboda, 1985, 155.)

Ihmisellä on myös kyky suodattaa kuulemaansa tehokkaasti. Ryhmittely liittyy tähän. Jos olemme ympäristössä, joka tarjoaa meille paljon äänellisiä ärsykeitä, pystymme ryhmittelyn kautta keskittämään, tai sulkemaan pois, tietyt äänilähteet. Linnut ovat oma ryhmänsä, puiden havina toinen, ja niin edellen. Voimme myös kuunnella montaa ryhmää, tai ”pakettia” kerrallaan (Sloboda, 1985, 155). Tämän kyvyn sovelluksena pystymme myös tarkentamaan huomiomme musiikissa johonkin tiettyyn ilmiöön, kun suljemme huomiomme kaikelta muulta. Tämä kuvaa hyvin korkean tason prosessointia. Kun olemme jo selvittäneet kappaleen harmonian perusyksiköt, kuten sointuprogressiot ja sointutyypit, ja haluamme selvittää tarkemmat sointuhajotukset, yksi metodi on yrittää kuunnella soinnun säveliä yksi kerrallaan, sulkien samalla pois muun kuullun materiaalin.

Ryhmittäminen, luokittelu, lajittelu, käsitteiden luominen ja mielikuvien hyödyntäminen toimivat sitä paremmin, mitä parempi muisti kuuntelijalla on. Sävelmuistia testavassa kokeessa huomattiin, että koehenkilöt, joilla on absoluuttinen sävelkorva hyödynävät eräänlaista pankkia tai ryhmää, jonka sisään he ovat luokitelleet tietyt sävelet taajuuksien mukaan. Esimerkiksi A4 voi olla mikä tahansa sävel 30Hz:n tarkkuudella välillä 415Hz-445Hz. Eli kaikki sävelet, jotka ovat tuon taajuusmarginaalin sisällä, tunnustetaan A4:ksi. (Sloboda, 1985, 177; Deutsch 2013, 186; Moore, Glasberg & Peters 1986, 479-483.)

Ihmisellä on myös niin sanottu suhteellinen sävelkorva, joka perustuu soinnun pohjasävelten tai melodia-äänten välisten intervallien tunnistamiseen. Kokeessa, jossa testattiin muusikoiden suhteellista sävelkorvaa, koehenkilöt kertoivat eri omaavansa intervaleille omat luokkansa, tai värinsä. Suuri terssi on ”laajemman” kuuloinen kuin pieni terssi. Jokainen intervalli ja soundi muodostaa oman karakterinsa tai värinsä, joka tekee siitä tunnistettavan ja erehtymättömän, eikä salli sen sekoittua muiden kanssa. Näin ollen kahden sävelen ei tarvitse olla erotettuna toisistaan täsmälleen oikealla hertsiluvulla, jotta niiden etäisyys tunnistetaan joksikin tietyksi intervalliksi, vaan sen sijaan tämän

ilmiön tulee rajautua johonkin tiettyyn kognitiiviseen luokkaan, joka on harjaantunut tunnistamaan kahden sävelen välisiä suhteellisia eroja. (Sloboda, 1985, 178.)

Nämä luokat ovat karkeampia matalan tason luokissa, mutta hienojakoisempia korkean tason luokissa. Voitaisiin myös sanoa, että käsitteistön kehittyessä, harjaantuneella kuuntelijalla kategoriat muuttuvat hienojakoisemmiksi, ja useammalle luokalle tulee oma katkokäsitteensä. Esimerkiksi ensin voidaan tunnistaa dominanttiseptimisointu, mutta luokittelun jalostuessa opitaan erottelemaan toisistaan G713b9 ja G7#9#5. Jos näihin vielä liitetään asteikkopohjainen erottelu, eli läheisimmän asteikon mukainen luokittelu, käsitteistön voidaan nähdä jakautuvan yhä yksityiskohtaisempiin luokkiin.

Poissulkemisella ja diskriminaatiolla on iso rooli musiikillisessa omaksumisessa. Mitä tarkemmin kuuntelija pystyy toteamaan mikä jokin ilmiö *ei* ole, sitä tarkemmin hän pystyy löytämään sille oikean käsitteen mielessään. Luokittelu on helpompaa, kun se tapahtuu suhteessa ympäröivään musiikkiin, eikä irrallisena ilmiönä. Sävellajin tai musiikkityylin tunnistaminen nopeuttaa omaksumista. Tämä edellyttää teoreettista tietämystä, sillä ymmärtämällä mikä sävellaji on kyseessä, on helppo sulkea pois joukkoon kuulumattomat sävelet tai soinnut. Yhdistämällä signaalit musiikista osaksi omaa teoreettista tietämystään, on mahdollista päätellä kuultava sävellaji tai soinnun pohjasävel. Teoreettinen asiayhteyksien hahmottaminen onkin elimellisen tärkeässä roolissa musiikillisessa omaksumisessa ja käsitteistön luomisessa (Sloboda 1985, 182-183), ja täten myös ulkoa opettelussa.

2.3.2 Musiikin käsitteellistämisen suhde muistamiseen

Käsitteellistämällä kokemuksiaan ihminen jäsentää todellisuuttaan. Mikäli emme pystyisi nimeämään ja jollain tavalla sisäisesti luettelemaan kokemaamme, oli se sitten tunteita, musiikkia tai yleistä vuorovaikutuksen dynamiikkaa, emme voisi mitenkään muodostaa uutta tietoa, emmekä analysoimaan tai soveltamaan sitä. Mielikuvien ja merkityksenannon on huomattu auttavan muistamista huomattavasti. Koetilanteissa kuuntelija muistaa musiikilliset näytteet parhaiten, mikäli ne nimetään konkreettisilla, kuvaavilla sanoilla, eikä pelkästään abstrakteilla käsitteillä. Kysyttäessä, koehenkilöt sanovat tämän mahdollistavan jonkinlaisen tarinanmuodostuksen, johon on helppo liittää eri musiikilliset ilmiöt omilla käsitteillään. Tarinoiden, käsitteellistämisen ja yleisen

merkityksenannon on huomattu auttavan muistamista huomattavasti. (Sloboda 1985, 191.)

Musiikin kuuntelija luo kuunnellessaan moniulotteisia representaatioita kuulemastaan musiikista, ja riippuen tietämyksestään ja kognitiivisesta tyylistään, hänen aiemmat musiikilliset muistikuvansa johdattelevat hänen tulkintaansa. Olennaista on pitää mielessä, että nämä käsitteet eivät välttämättä koostu eristetyistä jaksoista musiikissa, vaan on yhtä mahdollista, että kuuntelija poimii kappaleesta vain hyvin yleistä, globaalia informaatiota, joka määrittelee vain joitain piirteitä kokonaisrakenteesta (kuten metriikkaa tai harmonista viitekehystä, toistuvia melodioita tai emotionaalista ilmapiiriä) (Sloboda 1985, 191). Kyseessä on siis *henkilökohtainen* käsitteen- ja merkityksenmuodostus, joka rajautuu yksilön oman harkintakyvyn ja mieltymysten mukaan.

Tämä erilaisiin muotoihin tai hahmoihin perustuva informaatio muodostaa pohjan musiikilliselle muistille. Kuullusta sävelkulusta tai sointuprogressiosta muodostetaan mieleen jonkinlainen hahmo, tai mielikuva — käsite. Tällainen käsite toimii eräänlaisena referenssinä kuullulle, jolloin jokin melodia voidaan tunnistaa esimerkiksi aiemmin kuullun toisinnoksi. Kokeissa, joissa on testattu kuuntelijoiden kykyä erottaa muunnetut melodiat alkuperäisestä referenssimelodiasta, huomattiin, että kuuntelijat pystyivät erottamaan poikkeavuudet pelkän väärän hahmon tai muodon perusteella, eivätkä niinkään tarkkojen säveltasopoikkeamien perusteella (Sloboda 1985, 183-184).

On mielenkiintoista, että nämä käsitteet ja hahmot, joita yksilö muodostaa voivat olla esimerkiksi niin sanottuja ikonisia tai symbolisia sisäisiä representaatioita. Ikoninen representaatio on mielikuvana jollain tavalla samankaltainen musiikillisen ilmiön kanssa, ja rinnastettavissa esimerkiksi fyysisiin ulottuvuuksiin. Esimerkiksi suuri soitin kuulostaa myös suurelta. Toinen tapa on symbolinen representaatio, jolloin representaatio perustuu epäsuorempaan musiikillisen objektin ja symbolin suhteeseen. (Krumhansl 1991, 197.)

Tämänlainen hahmotunnistus on tuttua myös kielen tulkinnasta. Aivan kuten emme lue tekstiä tai kuuntele puhetta kirjain kerrallaan, vaan sanoina ja virkkeinä, hahmotamme musiikkia eräänlaisissa lohkoissa. Ja kuten puheessa, myös musiikissa kuuntelija muodostaa aikaisemmin kuullun perustella itselleen mentaalisia representaatioita eri kokoisista fraaseista.

Tämä tukee edelleen ajatusta, jonka mukaan musiikkia, joka ei sisällä tuttuja kuvioita ja rakenteita, on vaikea saada representoitumaan mieleen. Tämän takia sitä ei myöskään pystytä käsitteellistämään ja siksi sitä on myös vaikea muistaa (Sloboda 1985, 3-5). Mielestäni voidaan yhtä hyvin puhua merkkikielestä musiikin omaksumisen yhteydessä. Merkkikieli sisältää fraaseja, idiomeja ja ennakoitavaa säännönmukaisuutta. Mikäli merkkikieli tunnistetaan, alkavat sisäiset käsitteistöt resonoimaan kuullun materiaalin kanssa, ja ohjaavat omaksumista.

Kuuntelija siis luo oman merkityskarttansa kuulemastaan. Hän poimii eri kokoisia yksiköitä ja hahmoja musiikista, ja luo niille henkilökohtaisen käsitteistön. Nämä käsitteet voivat olla tarkkaan sanoitettuja tai teoreettisesti muodostettuja, tai toisaalta täysin mielikuviin perustuvia. Kuunnellessaan musiikkia henkilö pyrkii löytämään tutut hahmot ja lokeroimaan ne käsitteidensä mukaan. Nämä käsitteet ja hahmot saattavat kattaa kokonaisia sointuprogressioita, tai yksittäisiä intervaleja. Tätä kautta hänen on mahdollista jäsentää suuriakin kokonaisuuksia. Kommunikaation mahdollistamiseksi on luonnollisesti olemassa konsensuksia yhteisistä käsitteistöistä. Olennaista on kuitenkin huomata, että ihmisellä on luonnollinen taipumus muodostaa käsitteitä, merkityksiä ja mielikuvia jäsentääkseen kokemuksiaan ja tunteitaan. Näin yksilö muodostaa uutta tietoa.

Seuraavassa luvussa esittelen musiikillisen merkityksenmuodostuksen mekanismeja semiotiikan näkökulmasta. Aluksi avaan semiotiikan historiaa ja käsitteistöä, jonka jälkeen keskityn erityisesti Peirceläiseen, pragmaattiseen semiotiikkaan, koska se näkee merkin aktiivisena ja käyttäytymistä ohjaavana osana omaksumisprosessia. Osoitan, kuinka pragmaattisen semiotiikan merkkiteoriaa voidaan rinnastaa kognitiivisen musiikintutkimuksen huomioihin musiikillisesta havainnosta ja että sitä voidaan soveltaa laajentamaan esittelemiäni johtopäätöksiä musiikin omaksumisesta ja merkityksenmuodostuksesta. Osoitan, että käsitteet ja mielikuvat, joita käytetään musiikin omaksumisessa, sekä musiikin tuottamisessa, voidaan nähdä toimintaa ohjaavina, aktiivisina merkkeinä. Sovellan Peirceläistä fenomenologista luokitusta musiikilliseen havaintoon, omaksumiseen, ja käsitteellistämiseen, ja erityisesti niiden kerroksellisiin luonteisiin — sanattomasta kokemuksesta käsitteeseen. Edellisen luvun perusteella voidaan yhtyä Reimerin toteamukseen, että vastaanottaessaan jonkin asian ilmaisullisia ja esteettisiä piirteitä, henkilö yhdistää siihen laajan kirjon tunnistamisen, muistamisen, suhteuttamisen nimeämisen, erottelun, vertailun, ryhmittelyn, luokittelun, syntetisoinnin, ja monen muun

kognitiivisen toiminnan prosesseja. Tämä vastaanotto voi olla niin sanottua “huomaa-
mista ilman nimeämistä”, joka ei sisällä käsitteellistämistä, tai toisaalta sen tarkoitukse-
na voi olla muistaminen, kommunikointi tai analysointi. Nämä toiminnot vastavuoroi-
sesti edellyttävät käsitteellistämistä. (Reimer 1989, 108-109). ”Esteettinen vastaanotto”
(emt. 109) onkin monikerroksista. Raakana kokemuksena se sisältää prosessoimatonta
emootiota, mutta mieleen tallennettaessa se sisältää korkeamman tason kognitiivista
prosessointia. Osoitan, kuinka nämä havainnon eri kerrokset ovat purettavissa Peircen
semioottisiin kategorioihin. Tarkoitukseni on syventää tietoutta sisäisten käsite- ja
merkkipankkien muodostamisesta ja sovelluksesta musiikin omaksumiseen liittyvässä
kontekstissa.

Koska semiotiikan yhteydessä puhutaan muun muassa tuntemuksista,
merkityksenmuodostuksesta ja havainnosta, on sitä ajoittain vaikea erottaa
psykologiasta. Vaikka tässä työssä hyödynnän kognitiivisen tutkimuksen näkökulmaa,
on tärkeää huomioida Peircen kamppailu semiotiikkansa terminologian kanssa. Se, että
hän joutui välttämään käsitteitä, jotka olisivat tuoneet hänen kuvaamiaan prosesseja
yksityiselle tasolle saattaa selittää Peircen kielen vaikeaselkoisuutta. Toisaalta pedantilla
ja omaperäisellä terminologiallaan hän myös vältti suistumasta psykologiseen
arkikieleen. Pietarinen (2006, 18) kommentoi, että Peirce oli erityisen herkkä käsitteille
kuten *kognitio*, *tietoisuus* ja *tunteet*. Peirce itse tekee hyvin selväksi, että ”pidättäytyy
psykologiasta, koska sillä ei ole mitään tekemistä ideoskopian¹ kanssa” (CP 8.330).
Toisaalta, kuten myöhemmin ilmenee (ks. luku 3.1.4), ei Peirce ollut aina
johdonmukainen ajatuksissaan, ja hänen kirjoituksiaan on jopa kuvailtu jaaritteleviksi,
rönsyileviksi ja sokkelomaisiksi (Atkin, 2010). Vaikka jaan Atkinin näkemyksen näiltä
osin, olen siitä huolimatta kokenut, että Peircen semiotiikka tarjoaa syvällisiä
näkökulmia musiikin hahmottamiseen, omaksumiseen ja käsitteellistämiseen liittyviin
prosesseihin, ja rikastuttaa niihin liittyvää terminologiaa.

¹ *Ideoskopia* Peircen luoma käsite, jonka hän loi kuvaamaan ideoita jokapäiväisessä elämässä ilman, että
niitä arvioitaisiin toisen tieteenalan kautta [tosiksi tai epätosiksi] (CP 8.328).

3 Musiikillinen merkityksenmuodostus

Peirceläisen semiotiikan näkökulmasta

3.1 Mitä on semiotiikka?

Semiotiikka -nimityksen alkuperä tulee kreikankielen sanasta *sēmeiōtikē*, merkki. Semiotiikka on merkkejä, merkityksiä, merkkijärjestelmiä ja niiden tuottamista tarkasteleva tiede. (Tarasti, 1996, 5.) Veivon & Huttusen (1999, 9) mukaan merkit ja merkitys eivät kuitenkaan ole helposti eriytettäviä asioita, vaan ne ovat aina kulttuurisidonnaisia, ja määräytyvät elinympäristön ja yhteiskunnan mukaan.

Vaikka merkkien tutkiminen on johdettavissa jo antiikin aikaan, voidaan ajatella, että nykysemiotiikan käsitteistö ja käytännöt juontavat juurensa Ferdinand de Saussuren *sémiologiasta* ja Charles S. Peircen *semeioticista* (Ojala 2009, xviii). Näistä kahdesta suuntauksesta muodostuivat strukturalistinen ja pragmatistinen koulukunta. Tämä työ keskittyy pragmaattiseen semiotiikkaan.

Keskeisin ero strukturalistisen ja pragmaattisen traditioiden välillä on se, että Saussuren mukaan merkkijärjestelmä on suljettu ja sen elementit ovat vakiintuneita — vaikkakin keskenään vuorovaikutuksessa —, eikä niihin voi vaikuttaa ulkopuolelta. Peirce kiinnittää huomiota merkin toimintaan dynaamisena, vaikuttavana asiana. (Veivo & Huttunen, 1999, 32-40.) Greimas toteaa, että itse asiassa vasta kommunikaation kautta merkityksen rakenteet jäsentyvät, ja sisältö saa muotonsa varsinaisessa kommunikaatiotapahtumassa (Greimas, 1979, 40).

3.2 Mikä on merkki?

Vaikka olisi helppo langeta olettamukseen, että merkki on aina fyysinen, tila-ajassa oleva objekti, Greenleen (1973, 31-32) mukaan antaaksemme merkkikäsitteelle sen vaativan tilan riittävän yleistyksen kautta, merkkiä ei tule ajatella pelkästään konkreettisena asiana. Myös esimerkiksi puhe ja ajatus ovat osa hahmotettavaa, käytännön todellisuutta, ja siten myös mahdollisia merkkejä.

Semiotiikassa merkillä voidaan viitata esimerkiksi esineeseen, ilmiöön tai käsitteeseen, äänneeseen, oikeastaan mihin vain, jolla on kyky toteuttaa korvaamisen funktio. Sana korvaa asian, esineen ja käsitteen, raha korvaa työn, kartta korvaa alueen (Lotman, 1990, 10). Merkki syntyy, kun ilmaisu kytkeytyy sisältöön. Tällöin molemmat osapuolet ovat osallisia merkitysfunktioon. Osapuolilla ei tässä tapauksessa viitata henkilöihin, vaan enemmänkin eräänlaisen tapahtuman — merkin muodostumisen — rakennusaineisiin (Eco 1976, 49). Econ mukaan merkillä välitetään informaatiota sanomalla tai osoittamalla jotain, jonka halutaan muiden ymmärtävän samalla tavalla (Eco 1988, 27). Esimerkiksi kansallislaulut toimivat merkkeinä sosiaalisesta jatkumosta. Kansallislaulut antavat musiikille sosiaalisen ruumiillistuman. Musiikilliset merkit voivat toimia etnisten ja sosiaalisten ryhmien tunnuksina, joilla erotetaan yksi ihmisjoukko toisesta (Tarasti 2002, 6).

Eco jatkaa samaa ajatusta toteamalla, ettei merkin tarvitse olla edes mentaalisesti vakiintunut ilmiö, vaan merkki on eräänlainen kohtauspaiikka useammalle itsenäiselle elementille. Nämä elementit voivat tulla kahdesta erilaisesta systeemistä, ja kohdata, koska jotain niiden koodeissa yhtenee. (Eco 1976, 49.)

Pragmaattinen merkkiteoria keskittyy merkin aktiiviseen toimintaan ja vaikutukseen (Veivo & Huttunen, 1999, 40). Voidaan myös ajatella, että tästä syystä merkki ei ole ”todellinen” asia (tai esine), koska merkin yksittäinen ilmentymä on aina representaatio objektista. Tällä viitataan niin sanotun pragmaattisen maksimiin keskeiseen sanomaan, että emme koskaan voi saavuttaa (merkin) todellista olemusta, voimme vain kokea sen käytännön ilmentymät ja sen vaikutuksen toimintaamme. Esimerkiksi yhden sanan voi sanoa monta kertaa, ja joka kerta se voi edustaa eri asiaa. Merkin tarkoitus on toimia ideoiden välittäjänä tietoisuuden tasojen välillä (Pietarinen, 2006, 21; Vollmer, 1999, 101). Peirce jakaa tämän tietoisuuden ja maailmassa olemisen tavan kolmeen fenomenologiseen luokkaan: Firstness, Secondness ja Thirdness (Tarasti, 2002, 10). Tähän luokitteluun palaan tarkemmin luvussa 3.5.

Merkki on aina jotakin jollekin, ja se viittaa aina toiseen merkkiin. Jokainen merkki sisältää osan toisesta merkistä, ja näin syntyy loputon ketju merkkejä (Veivo & Huttunen, 1999, 23). Yksittäinen merkki voi olla (ja yleensä on) myös toisen, moniulotteisen merkin rakenneosaa, joten käänteisesti kaikista merkeistä voidaan johtaa tai havaita toisia merkkejä (Fisch, 1986, 357). Tämä muistuttaa Slobodan mainitsemista sekventiaalisista

kokonaisuuksista, joiden avulla ihminen tunnistaa tuttuja elementtejä musiikista joiden avulla hän pystyy painamaan ne mieleensä (ks. Luku 2.2.1).

Havainnollistus merkkien jatkumosta voi olla esimerkiksi kirjan kansilehti, jossa on kuva ja tekstiä. Kansi itsessään on jo merkki, mutta koska se sisältää sanoja, jotka sisältävät kirjaimia, sekä kuvan, joka sisältää muotoja, värejä jne., voi siitä johtaa fraktaalimaisesti lähes loputtoman määrän merkkejä. Tarasti viittaa meksikolaiseen runoilijaan, Octavio Paziin, toteamalla, että lopulta koko kulttuuri koostuu loputtomasta merkkien ketjusta: jos haluamme määritellä yhden merkin, on viitattava toiseen, joka viittaa kolmanteen, se taas neljänteen jne. (Tarasti, 1996, 29).

Peirce rinnastaa merkit ajatuksiin. Koska jokainen ajatus joka syntyy tässä hetkessä on aina kytköksissä toisiin ajatuksiin, ja laajemmassa mittakaavassa ajatuksien historialliseen jatkumoon, ei voi olla ajatusta vailla toisia tulkitsevia ajatuksia. Täten kaikki ajatuksetkin kytkeytyvät merkkeihin, ja ovat merkkejä. (CP 5.253.) Ei ole tyhjiötä, jonne ajatukset voisivat muodostua vailla viitekehystä. Ajatuksen ymmärtämiseen on käytettävä ajattelua. Koska ajatukset (ja näin ollen myös käsitteet) muodostuvat ja kehittyvät tällä tavalla kronologisesti, jälkimmäisestä ajatuksesta tulee ensimmäisen ajatuksen representaatio (Pietarinen, 2006, 21). Voidaan jälleen huomata yhteneväisyys Slobodan ja Daviesin havaintoihin, joissa todettiin a) musiikillisen merkityksen riippuvan ainoastaan suhteesta tuleviin tai edellisiin tapahtumiin, ja b) melodia tunnistetaan melodiaksi ainoastaan, mikäli se on organisoitavissa sekventiaalisesti (ks. luku 2.2.3).

Merkki tulee näkyväksi ainoastaan osana semioottista jatkumoa (semiosfääriä). Merkki ei voi toimia eikä tulla ymmärretyksi olematta osa jotain toista merkkijoukkoa. Merkki liittyy aina *merkkijärjestelmään*, joka on taas suhteessa käsityksiin todellisuudesta (Veivo & Huttunen, 1999, 23).

3.3 Kielen rajallisuus

Kielen kautta määrittellemme maailmamme ja jäsenämme kognitiivisia mallejamme (Veivo & Huttunen, 1999, 82). Veivon & Huttusen mukaan (1999, 13) jokainen kieli muodostaa oman merkkijärjestelmänsä. Tässä järjestelmässä vallitsee tietyt säännöt ja lainalaisuudet, joiden mukaan kieltä käytetään. Noudatamme sääntöjä usein vais-

tonomaisesti, sen enempää kiinnittämättä huomiota kuinka merkkijärjestelmän käyttö jatkuvasti muokkaa puheen tai kirjoituksen muotoa (Veivo & Huttunen, 1999, 13).

Kieli ei kuitenkaan pysty sulkemaan sisäänsä kaikkia merkkejä. Kuvitellaan jokin näennäisen neutraali esine, esimerkiksi punainen nenäliina. Meillä on eräänlainen primääri, fyysinen raaka havainto; malli, joka kertoo meille paljaimman tason kohteen olemuksesta, ja tunnistamme esineen aineellisen olomuodon. Voimme kielen avulla määritellä objektia eri tavoin, ja kuvailla hyvin yksityiskohtaisestikin sen ulkonäköä, miltä se tuntuu jne. Umberto Eco nostaa kuitenkin esiin, että emme koskaan saavuta esineen todellista olemusta pelkillä sanakirjamaisilla kuvauksilla tai attribuuteilla (Veivo & Huttunen, 1999, 82; Eco, 1976, 4). Pelkillä ulkoisilla attribuuteilla joudumme turvautumaan kategorisoivaan, kaikkia punaisia nenäliinoja yhdistävään kuvailuun. Kuvailemme siis jotain punaista nenäliinaa ja samalla kaikkia nenäliinoja. Täten kielelliseen malliin perustuvaan määrittelyyn sisältyy paradoksi: Yritettäessä (kielen avulla) määritellä *referentin* (todellisuudessa sijaitsevan kohteen), ajaudumme väistämättä tilanteeseen, joka piirtää referentistä abstraktin olennon, joka on lopulta pelkkä kulttuurinen käytäntö. (Eco, 1976, 66.)

Myös taiteilija René Magritte otti kantaa kielellisen kategorisoinnin rajallisuuteen. Hän teki sarjan ns. *Ceci n'est pas une*, suom. "Tämä ei ole" -maalauksia, joissa on kuva objektista, ja kuvaan liitetty kieltomuotoinen teksti, kuten "Tämä ei ole piippu". Tekstillä Magritte pyrki osoittamaan, että vaikka kuinka tarkasti ja elävästi tekisimme jäljennöksen esineestä, kyseessä on kuitenkin aina vain jäljennös tai kuva esineestä, ei esine itse. Magritte itse sanoi asiasta kysyttäessä, että "tietenkään kyseessä ei ole oikea piippu, yritäpä täyttää se tupakalla!" (Spitz, 1994, 47).



Kuva 4 René Magritte: *La trahison des images*, 1928–29 (<http://www.cecinestpasunepipe.ch/>).

Totta on, että ilman vakiintunutta merkkijärjestelmää emme voisi kommunikoida. Mutta mitä jos merkkijärjestelmä tunnustaisi myös ei-sanalliset merkit? Strukturalistis-lingvistisen semiotiikan suurimpina ongelmina on nähty, että siinä ei tunnusteta aktiivisen ja vuorovaikutuksellisen subjektin merkitystä tulkintatilanteessa, ja että kieltä pidetään lähes ”imperialistisesti” kaikkien merkkijärjestelmien ytimenä (Ojala 2009, xix; Tarasti 1996, 8). Musiikin kieli asettaa kuitenkin samat haasteet merkkijärjestelmällensä kuin muutkin kielet: Kieli on rajallinen, eikä kaikkia elämyksiä voi pukea sanoiksi (Veivo & Huttunen, 1999, 13). Vaikka musiikin niin sanottu kielioppi on täynnä rinnakkaisuuksia muihin kielioppeihin (esimerkiksi sävelten nimet, reaalisointumerkintä, äänenkuljetus, nuottiviivasto, partituurijärjestys ja niin edelleen), uskon, että mikäli haluamme selvittää, miten musiikki todella representoituu meille mielikuvina, tai mitä se meille merkitsee, meidän tulee katsoa pelkän kielen rakenteeseen keskittyvän tulkinnan ulkopuolelle. Ojala muistuttaa, että tieteellisen tutkimuksen tärkein tehtävä on palvella ihmiselämää sellaisena, kuin me sen *koemme*. Tämän takia liiallinen teoreettinen pilkkominen ei palvele mitään käytännön tarkoitusta (Ojala 2009, 13). Koen, että pragmaattinen semiotikka antaa enemmän tilaa tälle abstraktiolle, ja keskittyy nimensä mukaisesti enemmänkin merkin käytännölliseen vaikutukseen yksilön toiminnassa ja merkityksenmuodostuksessa, eikä pidä merkkikieltä suljettuna, lukittuna systeeminä.

3.3.1 Musiikki ja kieli

Musiikin voi myös hahmottaa merkkikielenä, joka koostuu lauseenjäsenistä, sanoista, lauseista, virkkeistä, fraaseista. Samoin kun puheessa huomio on aina suuntautunut yhtä aikaa tulevaan ja juuri sanottuun, musiikki etenee ajassa, ja muistuttaa kielellistä narraatiivia. (Martinez 1997, 68; Monelle 1992, 220.) On myös ehdotettu, että musiikin soinnillinen alkuperä on puheen painotuksissa ja rytmisissä (Monelle, 1992, 3).

Musiikin opetuksen piiriin tuotuna tämä muistuttaa tavasta, jolla esimerkiksi harmonisia ilmiöitä tai moodeja on perinteisesti opetettu. Vaikka kieltä ja terminologiaa toki tarvitaan kommunikointiin, vaarana on homogenisoida koko asteikoiden ja sointujen kenttä kielellisellä kategorisoinnilla. Kuten Monelle huomauttaa, eivät muusikot ole koskaan päässeet yhteisymmärrykseen alansa liittyvästä terminologiasta, eivätkä perusta teoriotaan seikkaperäiseen metodologiaan (emt. 59).

Kielen avulla ilmiöitä ei kenties voida käsitellä riittävän rikkaasti, jonka seurauksena monet toisistaan eroavat musiikilliset ilmiöt pudotetaan samaan laatikkoon ja saman nimikkeen, esimerkiksi ”kirkkosävellajien” alle. Tällöin on vaarana, että mielellinen erottelu ilmiöiden välillä on ainoastaan kielellinen, eikä perustu kuulokuvan kautta opittuun, mielikuviin perustuvaan merkkikielen.

3.4 Charles S. Peircen pragmaattinen semiotiikka

Charles Sanders Peirce oli 1800-luvun lopussa, ja seuraavan vuosisadan vaihteessa vaikuttanut amerikkalainen filosofi, matemaatikko, kieliteoreetikko, kemisti, ja ennen kaikkea amerikkalaisen pragmatismien isä. Hänen kaikkea kirjoittamaansa ja tutkimaansa on vaikea arvioida, sillä suurin osa hänen töistään on ollut ripoteltuina erilaisiin julkaisuihin, ja niiden koonti on alkanut vasta hänen kuolemansa jälkeen. Julkaistua tekstiä on 12.000 sivua, mutta yhä julkaisematonta tekstiä on jäljellä vielä 80.000 sivua. Peircellä ja hänen pragmaattisen maksimin mukaisella käsitteistöllä on ollut valtava vaikutus semiotiikan alaan. (Burch 2014.)

Peircen käsitteistö on kuuluisa vaikeatajuisuudestaan, ja muun muassa Douglas Greenlee on sitä mieltä, että edes Peirce itse ei ollut täysin päättänyt, kuinka hänen kategoriansa tulisi hahmottaa (Greenlee 1973, 23). Tätä tukee se, että Peirce ei ole

systemaattinen terminologiassaan, vaan saattaa muun muassa käyttää yhdestä käsitteestä useampaa termiä. Peirce vaikuttaa tiedostavansa työnsä haasteellisuuden, ja toteaakin:

”Olen tietääkseni pioneeri, tai tarkemmin, metsänhoitaja, joka raivaa tietä sille, mitä kutsun semiotiikaksi. Tällä tarkoitan mahdollisen semiosiksen keskeisintä luonnetta, ja perustavia variaatioita kuvaavaa opinkappaletta [doktriinia], ja huomaan tämän kentän olevan liian laaja, ja työn liian raskas ensitekijälle.”
(CP 5.488.)

Peircea pidetään pragmaattisen semiotiikan isänä. Käsitteistö, jota käytän musiikillisen omaksumisen ja hahmotuksen eri tasojen purkamiseen tässä luvussa, on alun perin Peircen luomaa, ja hänen jälkeensä tulleiden semiotiikan tutkijoiden jalostamaa.

3.4.1 Semiosis

”Minulla on kokemus minua ympäröivistä objekteista, jotka aistini välittävät mielelleni” (YT 2:29).

Riippuen kontekstista, aiemmassa alaluvussa käsitelty punainen nenäliina saa eri merkityksiä. Tai ehkä paremminkin, eri kontekstit saavat sen merkitsemään moniulotteisesti. Punaisella värillä on poliittinen merkitys, joten sijoittamalla se vaalijulisteseen, voidaan symboloida kommunismia. Joulupukin taskussa, piparkakkumainoksessa merkitys on eri.

Kun puhutaan merkkien toiminnasta – tulkitsijan ja tulkinnan kohteen välisestä vuorovaikutuksellisesta prosessista – puhutaan *semiosiksesta* (Veivo & Huttunen, 1999, 14). Semiosis on alun perin Peircen esittelemä käsite. Peirce painottaa, että vaikka yleensä kaikessa dynaamisessa toiminnassa ajatellaan olevan kaksi subjektia, joista toinen on lähettävä, toinen vastaanottava, on semiosiksessa aina kolme osapuolta: merkki, objekti ja tulkitsija, eikä tätä kolmiyhteistä toimintaa voi millään redusoida paritoiminnaksi (CP, 5.484 ja Eco, 1976, 15; Monelle 1992, 193). Tätä on hyvä verrata strukturalistien, kuten Barthesin ja Saussuren (ja myöhemmin 1960-luvulla Greimasin) teorioihin, jotka perustuivat *merkitsijän* ja *merkityn* vastaavuuteen ja täten kaksijakoisuuteen.

Vaikka tämän tutkimuksen puitteissa käytän pragmaattista semiotiikkaa havainnon, omaksumisen ja oppimisen tutkimusvälineenä, ja juuri niiltä osin yhdistän sitä kognitii-

viseen tutkimukseen, ei semiotiikalla ole lähtökohtaisesti tekemistä psykologian kanssa. Peirce itse toteaa haastavasti myös, että saadaksemme selville merkin suhteen tulkitsevan mielen kanssa, meidän tulee sulkea pois järkeily, sekä kaikki tietoisuuden ja huomioon vaikuttajat (Pietarinen, 2004, 22).

Tästä huolimatta merkki ei voi olla olemassa ilman tulkitsevaa mieltä, koska lopulta merkitsevyys tulee aina tulkitsijan mielestä. Mikäli jätämme huomioimatta yksilöllisen tulkitsijan mielen vaikutuksen, ylenkatsomme kaikkein tärkeimmän tekijän merkissä (Pietarinen 2006, 22).

3.4.2 Pragmatismi

”On virhe luulla, että ymmärrettyämme kaiken jonkin objektin tai prosessin käyttäytymisestä ja sen seurauksista, meidän tulisi vielä tietää, mikä sen todellinen olemus on. Ei ole muuta olemusta! On vain se, mitä se tekee.” (YT 11:07.)

Pragmatistisessa valossa olisi ristiriitaista sanoa tietävämme, mitä painovoima tekee, mutta samalla sanoa ettemme tiedä, mitä se on. Painovoima *on* se, mitä se tekee, eli mikä sen käytännön ilmeneminen/arvo/merkitys meille on (YT 10:38). Vastaavasti pragmaattinen merkkiteoria kiinnittää huomiota merkin toimintaan: Merkkiä ei nähdä pelkkänä staattisena vastaavuutena, vaan myös sen vaikutus otetaan huomioon. Myös merkin aiheuttama tulkinta mielletään osaksi merkkiä. (Veivo & Huttunen, 1999, 40.)

Kuten sanottua, semiotiikassa pragmatismi yhdistetään Peirceen, jonka pragmaattisen maksimiin mukaan minkä tahansa käsitteen merkitys on sen osallisuus käyttäytymisen ohjauksessa (YT 8:35). Max Fisch yhtyy tähän toteamalla, että minkä tahansa ajatuksen merkitys on se toiminta tai käyttäytymien, jonka se kykenee tuottamaan (Fisch, 1986, 284.) Greenlee selventää, että väitteen (hypoteesin) todennus (verification) määräytyy sen tulevassa soveltuvuudessa toimintaamme (1976, 58).

Pragmatismiin sisältyy kokeellisen tutkimuksen menettelytapa, jossa hypoteesi pitää testata ja osoittaa todeksi. Yhteisön tulee päästä konsensukseen tuloksesta, ennen kuin hypoteesi voidaan hyväksyä todeksi. Käytäntö toimii mittarina asian paikkaansa pitävyydestä. Jos halutaan esimerkiksi selvittää mitä tarkoittaa ”kova”, meidän täytyy pääs-

tä yhteisymmärrykseen siitä, millä mittaamme kovuutta. Jos sovimme, että ”kova” on jotain, johon ei jää jälkeä, kun siihen viiltää terävällä metalliesineellä, olemme käytännön kautta päässeet jonkinlaiseen määritelmään, ellei tulevaisuudessa sitä osoiteta vääräksi. (YT, 8:45.) Merkitys liittyy käytäntöön tai älylliseen käsitteeseen, joka vakiintuu tulevaisuudessa (Greenlee, 1973, 58).

Sovellettuna musiikin ulkoa opetteluun, tämä voisi tarkoittaa sitä, että toiston kautta — jonka merkityksen todensimme musiikkikognitioa käsittelevässä kappaleessa — pääsemme jonkinlaiseen konsensukseen musiikillisen ilmiön merkityksestä. Tämä musiikista syntyvä tulkinta voi olla joko yhteisöllinen tai henkilökohtainen. Yhteisölliseen konsensuksen merkityksestä voidaan pyrkiä silloin, kun tavoitteena on kommunikointi.

Peirce halusi irrottaa pragmatisminsa kartesiolaisuudesta osoittamalla, että emme koskaan saavuta objektien todellista olemusta, vaan näiden objektien olemus sellaisena kuin ne meille ilmenevät, on niiden rooli käytännön muokkaajana. Peircen ajattelu mukalee osittain Kantilaista filosofiaa, jonka mukaan meillä ei voi olla tietoa todellisuudesta ”an sich”, vaan näemme todellisuuden aina vain sellaisena, jona se meille ilmenee (Veivo & Huttunen, 1999, 40).

Musiikkiin kytkettynä tämä tarkoittaisi sitä, että olemme jollain tavalla vapaita itse valitsemaan olemuksen kohteellemme, koska se joka tapauksessa kytkeytyy omaan kokemukseemme. Tällöin musiikillisen merkin käytännön ilmentymä voi olla esimerkiksi jokin tilannesidonnainen emootio tai muisto (vrt. luku 2.2.2.). Näin esimerkiksi jollain musiikkikappaleella ei ole määrättyä merkitystä, vaan sen merkitys määräytyy aina sen mukaan, mitä se käytännössä saa aikaan kuulijan käyttäytymisessä. Tähän liittyy kognitiivisen musiikin tutkimuksen yhteydessä mainittu kontekstikeskeinen muistaminen, jolloin musiikillinen merkitys määräytyy sen mukaan, missä yhteydessä se on kuultu ensimmäisen kerran (Sloboda, 1985, 182; Davies 1978, 69).

3.5 Musiikillinen havainto purettuna Peirceläisiin kolmijakoihin

Peircen semiotiikkaa leimaa kolmijaot, välillä jopa lähes maanisuuheen asti. Jopa Peirce itse humoristisesti tunnustaa oman taipumuksensa “triadomaniaan” (CP 1.568, ja Greenlee, 1973, 34). Peirce luokitteli merkit yhteensä kuuteenkymmeneenkuuteen kategoriaan, joista hän edelleen johti kymmenen luokkaa. Pietarinen tosin toteaa, että koska yksimielisyyttä luokittelun johdonmukaisuudesta ei ole, turhasta numeroiden ja lukumäärien mystiikasta tulisi luopua, ja keksittyä Peircen tärkeämpiin päämääriin (Pietarinen 2006, 22).

	Merkki	Objekti	Interpretantti
Firstness	Qualisign	Ikoni	Reema
Secondness	Sinsign	Indeksi	Dicent/Ehdotus
Thirdness	Legisign	Symboli	Argumentti

Taulukko 1. Peircen kolmijakoinen kategorisointi

Perustavanlaatuisin kolmijako Peircen semiotiikassa on jako kategorioihin *Firstness*, *Secondness* ja *Thirdness* (taulukko 1.). Ne kuvaavat ihmisen suhdetta todellisuuteen (Tarasti, 1996, 26). Tarasti tarkentaa, että nämä termit viittaavat kolmeen vaiheeseen, jonka kautta käsitämme todellisuutta (2002, 10). Pietarinen (2006, 15) taas toteaa, että nämä kolme vaihetta ovat itse asiassa yksinkertaistettu versio Kantin metafysiikan kahdestatoista kategoriasta, ja nimeää ne laadun, reaktion ja representaation, tai vaihtoehtoisesti mahdollisuuden, tosiasiallisuuden (actuality) ja lain luokiksi. Veivo & Huttunen (1999, 42) nimeävät nämä kategoriat mahdollisuudeksi, konkreettisuudeksi, ja säännönmukaisuudeksi. Kaikki nämä ovat yhteneviä Peircen oman määrittelyn kanssa, jossa hän nimeää Firstnessin pelkäksi mahdollisuudeksi tai potentiaaliksi, Secondnessin joko tapahtumaksi, tiedostamiseksi, informaatioksi tai kokemukseksi, ja Thirdnessin eräänlaiseksi hallinnoivaksi elimeksi, joka ohjeistaa secondia, saattaa informaation

tajuntaan ja antaa sille muodon. Peirce kiteyttää näin: ”First on alku, se joka on raikas, originaali, spontaani, vapaa. Second on se, joka päätetään, lopetetaan, joka on jotain (objekti), jota tarvitaan, joka reagoi. Third on välittäjä, muuntuminen, kehittyvä, ulos tuova.” (CP, 1.537; 1992: 280.) Seuraavaksi laajennan taulukossa 1. esitettyä kategorisointia musiikillisen omaksumisen ja havainnon valossa.

3.5.1 ”Riippumaton olemus” — Firstness

”Firstness on olemisen muoto, joka on vailla viittausta mihinkään muuhun.”
(CP 8.132).

Firstness tarkoittaa analysoimatonta, hetkellistä ja välitöntä ensireaktiota tai tunnetta (Tarasti, 1990, 26). Se on puhtainta olemista, vailla viittausta mihinkään (Greenlee, 1973, 34). Firstness on mahdollisuuksien taso, jossa havaitaan ainoastaan (merkkiväli-
neen) laadullisia ominaisuuksia (Veivo & Huttunen, 1999, 42-43). ”Firstness koetaan niin akuutissa kivussa, kuin fyysisessä mielihyvässä, värien aistimuksessa, junan vihellyksessä, läpitunkevassa hajussa, tai[...]missä tahansa vaikutelmassa, joka tunkee ihmisen mieleen ja vaatii hänen täyden huomionsa.” (Tarasti, 1990, 26).

Kun kuulet kappaleen ensi äänet, ennen kuin ymmärrät mitä kuulet, kyseessä on Firstness. Firstness on se olemisen tapa tai elementti, jossa mikä tahansa objekti on juuri sellaisena kuin se on, kaikesta riippumattomana (Goodman, 1966, 22-23). Pietarinen esittää, että Firstness pitää sisällään olemisen, objektien ja ylipäätään asioiden puhtaimman olemuksen (Pietarinen, 2006, 15). Heti kun aletaan tiedostamaan mitään tapahtuvasta, ja tuodaan ajattelu ja käsitteellistäminen mukaan kokemukseen, ei se ole enää Firstness.

Voiko sitten Firstnessin tietää kokevansa? Peirce itse toteaa, että Firstness on määräävästi läsnä sellaisissa ideoissa kuten tuoreus (tai raikkaus), elämä ja vapaus (CP, 1.302). Vapaus erityisesti tuntuu olevan keskeinen käsite Peircelle. Hän toteaa esimerkiksi, että vapaa on jotain jolla ei ole mitään takanaan päättämässä sen toimintaa. Myös oleminen on aina Firstnessia. Firstness on läsnä tuntemisessa, erotettuna havainnoinnista, tahdosta ja ajatuksesta (CP 1.302). Tähän Pietarinen vielä lisää, että vaikka Firstness voi olla tunne, on olennaista, että se on välitön hetkellinen, ajatonta ja vailla tarkoitusta (2006, 15.) Peirce havainnollistaa seuraavasti:

”Kuvittele olevasi yksin istumassa kuumailmapallon korissa, kaukana maan pinnasta, nauttimassa täydellisestä rauhallisuudesta ja paikallaanolosta. Yht’äkkiä junan pillin läpätunkeva vihellys tunkeutuu tilaasi, ja jatkuu melko pitkään. Paikallaanolon tunne oli idea Firstnessissä. Läpätunkeva pilli ei salli sinun ajatella eikä tehdä mitään muuta, kuin kärsiä. Sekin on Firstness.” (CP 8.330.)

Kuten huomataan, on Firstness ei-kielellinen ja ei-rationaalinen tunne. Pareyon kuvailee Firstnessiä ”itse-reflektioksi”, ”välittömäksi havainnoksi”, sekä ”ensikontaktiksi tai –tunteeksi” (Pareyon 2011, 112).

José Martinez toteaa, että ”akustinen Firstness” on sitä, että hyväksymme jonkun äänen sellaisena kuin se on, ilman viitettä mihinkään. Tämä on hyvin havaittavissa kiireisessä kaupungissa kulkiessa, koska ylenpalttinen äänitulva on olemassa, tiedostettiin se tai ei. Vaikka ääni tulisi tietoisuuteen, se ei välttämättä tarkoita muuta kuin, että tiedostamme sen läsnäolon, tai jonkun äänen ladullisen piirteen, kuten sointiväriin. (Martinez 1997, 59.) Peirce kuvaa tätä laadullista, aistillista vastaanottoa tuntemukseksi (feeling), jolla ei ole reaktiota, ja joka ei ota rinnalleen toista, vertaavaa tunnetta (CP 6.198). Lähin puhekielinen vastine olisi *filis*. Sanana *filis* on hyvin kuvaava, koska se on paljon laajempi käsite, kuin pelkkä ”tuntemus”. Erityisesti musiikista ja yleensä taiteesta puhuttaessa käytetään tätä sanaa kuvaamaan juuri sitä sanatonta, kokonaisvaltaista tuntemusta, jonka teos — tai osa siitä — herättää. Koska tälle spontaanille tuntemukselle ei löydy mitään muuta synnyttäjää, kuin ääni itse, on kyseessä Firstness (CP 6.198).

Firstness on ajatonta, alati tässä hetkessä tapahtuvaa. Haastellisinta, ja ehkä paradoksaalisinta Firstnessin käsittämässä on juuri se, että sen olemuksettomuudestaan johtuen ”tätä ’ensimmäistä’ ei voi edes ajatella” (Tarasti 1990, 26). Siksi on yllättävää, että yksi Peircen esimerkeistä Firstnessistä oli melodia (Tarasti 1990, 26). Melodia on musiikilliseen ilmiöön viittaava käsite, joka vaatii ajattelua, eikä näin ollen sovi mielestäni kuvaamaan kaikesta älyllisyydestä vapaata Firstnessiä.

Välitön havainto, ensikontakti tai ensitunne ovat mielestäni hyviä termejä kuvaamaan Firstnessiä. Tarasti esittelee toisen Peircen musiikillisen esimerkin Firstnessistä. Peirce vertaa Firstnessiä välittömään esteettiseen kokemukseen, esimerkiksi spontaaniin musiikkielämykseen (Tarasti 1990, 93). Musiikkielämyksenä Firstness on se hetki, kun

emme vielä tiedä mitä tapahtuu, ja musiikki vain virtaa tajuntaamme. Tämä on myös se kokemus, kun kappaletta kuunnellessamme jotain odottamatonta tapahtuu, oli se sitten äkillinen modulaatio, tai esimerkiksi sävellajiin sopimaton ääni. Tämä kuvastaa johdannossa esittelemääni tuntemusta, kun kuuntelen ensimmäistä kertaa opeteltavaa kappaletta, tai miksei vaikkapa säveltapailutunnilla syntyvää tunnetta, kun diktaatti soitetaan ensimmäisen kerran. Tähän liittyy myös kognitiivinen ennakointi. Kun mieleemme järkyttyy kohdatessamme jotain täysin odottamatonta, kyseessä on Firstness. Musiikillisessa merkityksentuotossa Firstness edustaa sitä katalyyttiä, joka käynnistää kognitiivisen prosessoinnin, ja sitä myöten käsitteellistämisen.

3.5.2 ”Kuulin musiikkia” — Secondness

”Secondness on olemisen muoto, jossa on viittaus toiseen, mutta ei kolmanteen.” (CP 8.132).

Siinä, missä Firstness on jollain tavalla raakaa, spontaania aistimista, on Secondness-sanallistettavissa, ja kova tosiasia (Tarasti 1990, 26). Kyse on edelleen hyvin prosessoimattomasta kokemisesta, mutta kuitenkin niin, että mikäli esimerkiksi Firstness koetaan pelkän äänen aistimisena, on Secondness jo kappaleen tai melodian tunnistamista. Pietarinen toteaa, että toisin kuin liikkumaton ja staattinen Firstness, Secondness edustaa reaktiota, jotain kahden elementin välistä dynaamista toimintaa tai vastakohtaa, kuten teko-reaktio, ponnistus-vastustus tai tiedostamattomuuden kohtaaminen tietoisuuden kanssa. Secondness syntyy kahden polariteetin kohdatessa (Pietarinen, 2006, 16). Nämä polariteetit voivat olla Firstnessin suodattamaton kokemus, ja järki, joka alkaa välittömästi hakemaan selitystä tapahtuneelle. Secondnessissä ollaan jo suhteessa, ja reagoidaan johonkin (Pareyon 2011, 112).

Tähän viittaa jokseenkin epämääräinen ”viittaus toiseen, mutta ei kolmanteen” (CP 8.132). Kun Firstness määrittyy aina yksin, Secondnessissa täytyy aina olla kaksi. Firstness on pelkkä aistimus tai laatu, vailla nimeä. Secondness on aistimuksen kohtaaminen tietoisuuden kanssa, tai ylipäätään ponnistelu tämän aistimuksen rationalisoimiseksi (Pietarinen, 2006, 16). Secondness on ”erottamaton Firstnessistä, koska objektissa, johon nämä kategoriat viittaavat, on aina myös [pelkkä] laadullinen taso” (Greenlee, 1973, 38).

Secondnessissa mieli kamppailee jo ymmärtämään ja tunnistamaan Firstnessissa aistimaansa (Pietarinen, 2006, 16). Väitän, että mitä harjaantuneempi muusikko tai kokeneempi kuuntelija, sitä vaikeampaa on pysyä Firstnessissä, koska kokenut mieli on täynnä referenssejä hyvin monipuolisille musiikillisille elementeille, ja vastaavuuden selaus mielessä alkaa välittömästi.

Vaikka Peirce kuvaa Firstnessia muun muassa välittömäksi kokemukseksi, ristiriitaisesti myös yksi Secondnessin manifestaatioista on ”kokemus” (Greenlee, 1973, 38). Kokemushan on se hetki, jossa mielemme rekisteröi jonkin tapahtuman. Peirce kuvaa tätä hetkeä ”kokonaisvaltaiseksi voimaksi, joka pakottaa meidät ajattelemaan toisin, kuin olemme aikaisemmin ajatelleet” (CP, 1.336). Kuumailmapallosimerkissämme Secondness olisi pakonomainen kehossa tapahtuva kokemus lujasta pillinvihellyksestä, joka ei jätä meitä rauhaan. Secondnessin idea on kokemus ponnistelusta, erotettuna tarkoituksesta (CP, 8.330). Secondness on ensimmäisen (*first*) ja toisen (*second*) kohtaamisen, ja tätä myöten syntyvän suhteellisuuden aiheuttama kehollinen reaktio. Secondness on siis väistämätöntä vuorovaikutusta, mutta ilman ulkoapäin määräävää lakia. Toisin sanoen, kun aistimme ja tunnemme musiikin kehossamme, mutta emme vielä käsitteellistä sitä, kyseessä on Second. Kenties voidaan ajatella, että Firstnessin kokemus liittyy ”johonkin tässä ja nyt, [ja Secondnessin kokemus] menneeseen, josta yritämme oppia jotain” (Tarasti 1990, 27).

”Kun kivi putoaa maahan, ei se ole painovoiman laki, joka määrää kiven putoamisen. Painovoiman laki on tuomari, joka voi nimetä tapahtuman, mutta ilman lain brutaalua, toimivaa kättä (sheriffiä), pelkkä laki on merkityksetön. Totta on, että tuomari voi luoda sheriffin, mutta joka tapauksessa sellainen tarvitaan.” (CP, 8.330.)

Musiikillinen ilmiö olisi edellisen esimerkin sheriffi, joka ei ole olemassa siksi, että on olemassa laki tai tuomari, tässä tapauksessa terminologia ja teoreettinen viitekehys, vaan koska jälkimmäinen on tullut selittämään ensimmäistä. Ilmiö on olemassa joka tapauksessa, nimetään se tai ei.

Ponnistelu (*effort*), kuvaa hyvin Secondnessin dualismia, koska ei voi olla ponnistelun kokemusta ilman vastustuksen kokemusta (CP, 8.330). Peirce myös soveltaa Secondnessiä todellisuuden ideaan: todellisuus on se, joka pakottaa itsensä tajuntaan jonain

muuna, kuin mielen luomuksena (CP, 1.325). Toisin sanoen, todellisuus ei ole järkeilyn tulos. Se mikä on, yksinkertaisesti on, ja me voimme vain kohdata sen, ensisijaisesti aistittavana voimana. Tämä kohtaaminen on Secondness.

3.5.3 ”Tunnistan sointukierron” — Thirdness

”Thirdness on se olemisen muoto, jossa ensimmäinen (*first*) ja toinen (*second*) tuodaan suhteeseen keskenään.” (CP 8.328).

Thirdness on näistä kolmesta kategoriasta olemukseltaan säännönmukaisin. Säännönmukaisuus on itseasiassa ehtona Thirdnessille. Kuten aikaisemmassa kappaleessa esitin, on Secondness kosketuspintamme todellisuuteen, joten vaikka Thirdness on kenties helpoiten hahmotettava näistä luokista, on se kuitenkin jo etäännytynyt todellisuuden pinnasta pisimmälle (Tarasti 1996, 27). Mikäli tämä tuntuu ajatuksena ristiriitaiselta, tulee muistaa, että Peirce – kuten monet muutkin semiootikot – olivat sitä mieltä, ettemme koskaan saavuta todellisuutta sellaisena kuin se on, mutta voimme merkkejä tulkitsemalla saada siitä tietoa (Veivo & Huttunen, 1999, 43).

Thirdness on säännönmukaisuuden luokka, ja se pitää sisällään mahdollisuuden (Firstness) ja jatkuvuuden (Secondness) (Veivo & Huttunen, 1999, 46; Pareyon 2011, 112). Thirdness on erityisen tärkeä kategoria oppimisen kannalta, sillä sen avulla pystymme luokittelemaan ja käsitteellistämään ilmiöitä, ja tätä kautta myös kommunikoimaan (Pietarinen, 2006, 16). Tarasti esittää, että Thirdnessissä olemme kadottaneet Firstnessin (Tarasti 2002, 10). Firstness on koskematon välittömyydessään, ja jollain tavalla lähes väistämätön reagointi ja rationalisointi ”latistaa sen” (Tarasti, 1996, 26).

Näen yhteneväisyyttä Slobodan mainitsemissa korkean ja matalan tason prosesseissa ja Peircen kategorioissa. Matalan tason prosessit pysyvät kauemmin esikäsitteellisellä alueella, koska kognitiivisia vastaavuuksia ei löydy. Korkeamman tason prosessi taas edellyttää, että käsitteistö on laaja, ja vastaavuudet löytyvät nopeasti, ja ne pystytään jäsentämään ja sijoittamaan tila-aikaan. Onko mahdollista, että kuulija, joka omaa ison reservin käsitteistöä, ei kenties edes pysty nauttimaan musiikista ei-käsitteellisellä tavalla?

Vaikka Secondnessilla onkin suuri rooli kommunikaatiotapahtumassa, ei se kuitenkaan riitä yksinään selittämään tapahtumaa. Rajapinta Firstnessin ja Secondnessin välillä on ajoittain hyvin vaikea erottaa (Pietarinen 2006, 18). Jos kuvittelemme itsemme mainittuun kuumailmapalloon, voisimme todeta, että Secondness yrittää sovitella Firstnessissa koettua järkytystä, mutta vasta Thirdnessissä tapahtuma saa rationaalisen kausaalisuuden, muodon ja lopulta pillinvihellyksen käsitteen. Siinä vaiheessa Firstnessin kaoottinen kärsimys on tyyntynyt, koska olemme muodostaneet tapahtumalle selityksen.

Tämä kuvaus sopii johdannossa esittämäni esimerkkitalanteeseen kappaleen opettelusta. Aluksi etsitään selitystä tapahtumille, joka on tietynlainen kognitiivinen sekasorto (Firstness). Tämä johtaa kuitenkin tuttujen ilmöiden hahmottamiseen (Secondness), ja lopulta nimeämiseen, kategorisoimiseen ja käsitteellistämiseen, eli Thirdnessiin.

John Cage on sanonut pyrkivänsä lähestymään aina ääntä itseään, sellaisena kuin se on, koska ääniä tulisi aina kunnioittaa eikä orjuuttaa (Cage & Charles 1981:78; Konstelantetz 1988, 232). Ongelmana onkin, että heti kun jokin akustinen ilmiö tunnistetaan, ja sidotaan täten aikaan ja paikkaan, siitä tulee second (Martinez 1997, 60). Martinez (1997, 61) esittää, että kaikki musiikki, jolla on ensisijaisesti funktionaalinen tarkoitus kuuluu aina Secondnessin piiriin, niin kauan kun se ei herätä kolmatta osapuolta tekijän mielessä. Eli jos musiikki toimii ainoastaan työn rytmittäjänä, eikä se synnytä kuulijan mielessä muita, kuin työhön liittyviä merkkejä, se on Martinezin mukaan second. Jos esimerkiksi kappale synnyttää kuulijalle muiston, joka vie hänet pois työtilanteesta, tulee tästä muistosta kolmas osapuoli. Martinezin mukaan tätä tukee ajatus, että koska Thirdness nähdään tottumuksena ja opittuna säännönmukaisuutena, voidaan ajatella, että akustinen kokemus siirtyy Thirdnessin piiriin heti kun se saa aikaiseksi vastaanottajan mielessä reaktion — kuten muiston —, joka pakottaa hänet toimimaan aiempien tottumusten pohjalta. Toimiva voima on aina Secondness, mutta jos se sisältää jonkinlaisen säännönmukaisen toimintamallin, siitä tulee Thirdness. (Martinez, 199, 60-61.)

Martinezin ehdotus on johdonmukainen, mutta ei ongelmaton. On vaikea kuvitella musiikkia, joka ei synnytä lainkaan ajatuksia, ja joka ainoastaan rytmittää työtä. Lienee mahdotonta osoittaa milloin musiikkia kuuleva työn tekijä ajattelee kuulemaansa ja milloin ei. Jotta musiikki voi toteuttaa funktionaalista tehtävää, sillä täytyy olla kehollinen

vaikutus. Se täytyy siis kokea. En näe, että voi olla passiivista altistumista, joka kuitenkin ohjaa toimintaa. Yksi Martinezin esimerkeistä on valittavat, joukoissa laulettu työlaulut, joiden tarkoitus saattaa olla ”vain estää mieltä tylsistymästä” (emt. 61). Tuntuu epäuskottavalta, että laulaja ei lainkaan tiedostaisi mitä hän laulaa. Vähintäänkin hänen täytyy kuunnella muita laulajia pysyäkseen samassa tahdissa. Mikäli oletetaan, että kaikki kuuntelu — jolla siis viitataan aktiiviseen kognitiiviseen prosessointiin, verrattuna passiiviseen musiikille altistumiseen — herättää kuulijassa emotionaalismerkityksellisen vasteen, voitaneen myös olettaa tämän vasteen herättävän kuuntelijassa ajatuksia. Ajatukset ovat kolmansia osapuolia tapahtuvassa semiosiksessa. Tämä osoittaa, että raja Thirdnessin ja Secondnessin välillä on hyvin häilyvä.

Mielenkiintoinen ehdotus on kuitenkin, että olemassa olevat, akustiset ilmiöt ovat secondeja, koska ne ovat olemassa ilman tahtoamme, eli kolmatta osapuolta (Martinez 1997, 61). Peircen mukaan kaikki säännönmukainen ja lainalainen oleminen on Thirdnessia. Akustiset ilmiöt, jotka voidaan luokitella tällaiseen säännönmukaisuuden luokkaan eivät kuitenkaan ole havaittujen lainalaisuuksien seurausta. Lait ovat älyllisiä rakennelmia, ja näin ollen ne ovat olemassa muualla kuin Secondnessissa, jossa nämä ilmiöt tapahtuvat. (CP 8.330.) Viitaten John Cagen huomautukseen, voidaan myös todeta, että Thirdnessiin kuuluu kaikki musiikilliset systeemit ja perinteet niin kauan, kuin akustiset elementit ovat alisteisia, tai ”orjuutettuja” näille systeemeille (Martinez 1997, 62). Pragmatistina Martinez jatkaa vielä todetessaan, että akustiset ilmiöt ovat merkkejä, jos se edustavat jotakin jollekin kolmannelle elementille, kuten toiminnalle tai ajatukselle. Tässä mielessä ääni, laadullisten ja dynaamisten ominaisuuksiensa lisäksi saattaa edustaa jonkinlaista merkitystä mielelle.

Musiikilliset merkit edustavat monipuolista objektien kirjoa, ja synnyttävät erilaisia kulttuurista riippuvaisia tulkintoja. Kulttuuria voidaan pitää eräänlaisena kollektiivisena mielenä, semioottisena verkkona. Kulttuuri koostuu sekä yhteisöllisistä että yksilöllisistä laeista. Musiikin kulttuureissa on paljon käsitteistöä, joka ei ole yleispätevää. As-teikoilla on useita nimiä ja reaalisoitujen merkintätavat vaihtelevat suuresti. Eri kulttuurien merkintätaraditiot edustavat siitä huolimatta Thirdnessin piiriin kuuluvia lakeja, koska ne toimivat lainalaisuuksina omissa traditioissaan. Näin ollen on mahdollista, että ammattimusikot, jotka edustavat samaa musiikkityyliä mutta eri merkintätaraditiota eivät ymmärrä toistensa nuotteja. Tapa, jolla musiikki hahmotetaan, harjoitetaan ja kä-

sitteellistetään ovat kaikki esimerkkejä Thirdnessista, joka yhdistää kolminaisesti äänet niiden viittaamiin objekteihin, ja edelleen tähän kollektiiviseen mieleen (emt. 62).

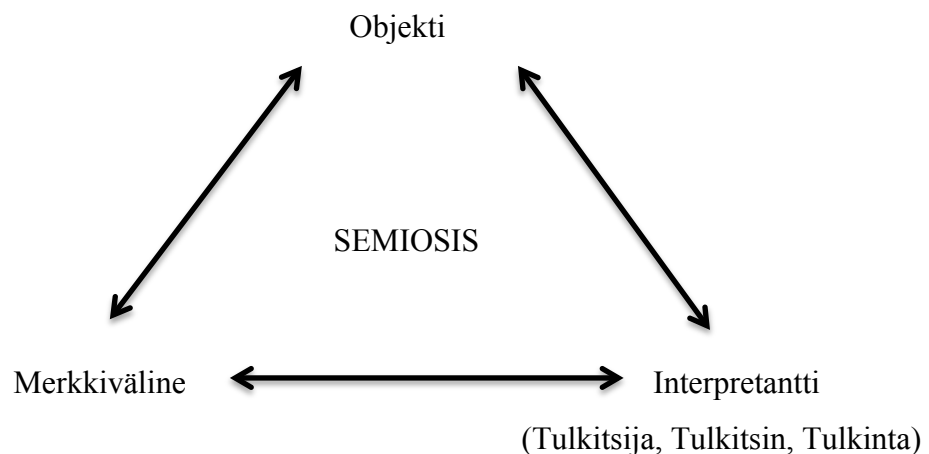
Tämä tukee kokemustani uuden kappaleen omaksumisesta, joka aluksi on hyvin ei-kielellistä, ja ei-käsitteellistä, jonkinlaista Firstnessia. Tutut ilmiöt ovat taas Secondnessia siksi, että ne kytkeytyvät johonkin merkkiin mielessämme. Mielessäni on jo jotain olemassa olevaa jonka musiikki tuo esiin tai värittää. Riippuen siitä, kuinka sallivia olemme käsitteellistämisen suhteen (vrt. CP 1.554), tämä ei tarkoita, että olisin välttämättä käsitteellistänyt ilmiötä, kuten esimerkiksi nimennyt sitä, tai kytkenyt sitä osaksi jotain lakia, kuten musiikillista funktiota. Silloin kyseessä olisi Thirdness. Joidenkin merkkien kohdalla käy toki näin. Tällöin musiikillinen ilmiö herättää sellaisen merkin mielessäni, jolle on jo olemassa lainalaisuus. Tämä merkki voi sisältää esimerkiksi nimen, funktion ja tunnetuimmat ilmenemismuodot.

3.6 Musiikillinen mielikuva ja käsite aktiivisena merkinä semiosiksessa

Pragmaattisessa semiotiikassa tulkintapahtumaa lähestytään kolmesta eri näkökulmasta:

1. Merkkivälineen oleelliset piirteet (*Qualisign, Sinsign, Legisign*)
2. Merkkivälineen ja objektin välinen suhde (*Ikoni, Indeks, Symboli*)
3. Merkkivälineen ja tulkinnan suhde (*Reema, Dicient/Ehdotus, Argumentti*) (Veivo & Huttunen, 1999, 42.)

Merkki toimii aina välittäjänä. Peircen mukaan merkin täytyy tuoda merkitsemisprosessiin, eli *semiosikseen, tulkitsija*, joka on samassa suhteessa *objektiin* kuin itse *merkkivälinekin* (Greenlee, 1973, 33). Merkki toimii aina välittäjänä tulkitsevan merkin, interpretantin, ja objektin välillä, mutta kolmas osapuoli on se, joka tuo ne yhteen (Pietarinen 2006, 18).



Kuva 5 Pragmaattinen merkkikäsitys (Veivo & Huttunen, 1999, 41).

3.6.1 Musiikillinen ilmiö objektina

Kuten aiemmin totesimme, emme voi kantilaisessa mielessä saada tietoa todellisuudesta itsessään, vaan saamme tietoa todellisuudesta vain sellaisena kuin se meille havainnoit-sijoina esiintyy. Vaikka todellisuus on piilossa, voimme saada siitä tietoa merkkien kautta, niitä tulkitsemalla. Objekti on se kohde, johon merkki viittaa merkitsemisellään.

Peirce erotti objektista kaksi aspektia: *dynaamisen* ja *välittömän* (Veivo & Huttunen, 1999, 43).

Koska semioottinen prosessi on tiedonhakua ja -käsittelyä, *välittömänä objektina* voimme pitää objektia sellaisena kuin me sen ymmärrämme tai havaitsemme prosessin aikana (CP 8.343). Toisin sanoen, se on mitä tahansa, mitä oletamme objektin olevan, tai jona me havaitsimme sitä käytettävän (Ransdell 1977, 169; Hookway 1985, 139). *Dynaaminen objekti* on se, joksi tämä välitön objekti muodostuu prosessin päätteeksi (Atkin 2006, Hookway 1985, 139).

Liszka (1996, 23), kertoo hyvän esimerkin puolityhjistä bensatankista, josta voi olla useampi ilmaisin (tietyn kuuloinen ääni tankkia kopauttaessa, bensamittari yms.), jotka ovat välittömiä objekteja, mutta lopullinen dynaaminen objekti on kuitenkin polttoaineen määrä tankissa. Itse asiassa jopa puolityhjä tankki on itsessään välitön objekti, koska lopulta sekin viittaa polttoaineen määrään tankissa, joka olisi lopullinen (dynaaminen) objekti (Atkin 2006).

Välitön objekti ei siis ole erillinen dynaamisesta objektista, vaan kyse on enemmänkin dynaamisen objektin piirteistä tai epätäydellisen informaation palasista, jotka muodostuvat prosessin eri vaiheissa. Dynaaminen objekti on se lopputulos, joka ajaa semioottista prosessia, ja välitön objekti on kouriintuntuva havainto tästä objektista missä tahansa prosessin vaiheessa (Atkin 2006).

Voisiko sointukäännös tai esimerkiksi musiikillinen kadenssi olla objekti? Tällöin välitön objekti olisi se sisäisen interpretantin laukaiseva akustinen ilmiö, joka tulkitsee tapahtuman tietyksi musiikilliseksi ilmiöksi. Tässä toteutuu ajatus dynaamisen objektin saavuttamattomuudesta — emmehän koskaan pääse havaitsemaan, miltä A7/C# todella näyttää tai tuntuu, voimme vain kokea sen käytännön ilmentymät, kuten soinnin tai nuottikuvan.

3.6.2 Objektin ja merkin suhde

Merkin ja objektin välinen suhde on Veivon & Huttusen mukaan pragmaattisen merkkinäköisen tärkein kohta (1999, 43). Myös Peirce toteaa merkkivälineeseen liittyvän kol-

mijaon olevan kaikkein perustavanlaatuisin (CP, 2.275). Tässä alaluvussa pyrin avaamaan tätä suhdetta Peircen käsitteistöä käyttäen.

3.6.2.1 ”Melodia kuin vuoristorata” — Ikoni.

Kun suhde perustuu samankaltaisuuteen tai samanlaisuuteen puhutaan Ikonista (Veivo & Huttunen 1999, 45; Tarasti, 1990, 29). Peirce itse kuvailee Ikonia merkiksi, joka omien piirteidensä tai ominaisuuksien kautta viittaa objektiinsa (CP 2.247). Ikoni voi olla esimerkiksi muotokuvamaalaus, kuva kissasta (CP 1.553), tai vaikkapa liikenne-merkki varoituksena tulevasta mutkasta, koululaisista, tai jalankulkijoista (Tarasti 1992, 29). Peirce jatkaa, että mikä tahansa, oli se sitten pelkkä laadullinen ominaisuus, laki tai olemassa oleva konkreettinen yksilö, voi toimia Ikonina (CP 2.247). Myös siis merkkivälineet, joiden objektit eivät ole visuaalisesti hahmotettavissa, voivat toimia ikoneina. Esimerkiksi hajuveden tuoksu on Ikoni hajuvedestä, koska sillä on samat ominaisuudet kuin varsinaisella tuotteella (Veivo & Huttunen 1999, 45).

Ikoninen mielikuva voisi olla esimerkiksi kuva, joka muistuttaa muodollisilta piirteiltään musiikin ilmiötä. Jos tietty melodiakulku koostuu kolmesta peräkkäisestä samasta sävelestä, jota seuraa neljä peräkkäistä edestakaista hyppyä, saattaa näistä muodostua hyvin graafinen kaavio mieleen. Mielenkiintoista olisi myös tietää, minkälainen vaikutus kulttuurilla on havaittuihin kaavioihin. Onko musiikillisilla ilmiöllä jonkinlainen sisäsyntyinen merkitys, vai määräytyykö se aina kuulijan kokemushistorian mukaan? Jos hyväksymme Slobodan kommentin alaluvun 2.3.3 alussa, voidaan olettaa, että henkilökohtaiset kokemukset määräävät merkityksen. Toisaalta oma kokemukseni on, että tietyt musiikilliset affektit tapaavat herättää ainakin saman kulttuurin kuulijoissa tietyn mielikuvan. Oletettavasti tähän perustuu muun muassa kirkkosävellajien yhteydessä opetettava luokittelu ”valoisasta synkkään” (Backlund 1983, 40-41). Peirce itse käyttää karttoja ja kaavioita tyypillisinä esimerkkeinä ikoneista (Greenlee 1973, 70). Ikoninen mielikuva voi olla myös synesteettinen (Monelle 1992, 204; Coker 1970, 30), eli esimerkiksi kun kuultu sointu mielletään vaikkapa sinisenä.

Toinen musiikillinen esimerkki Ikonista voisi esimerkiksi olla Beethovenin pianosonaatti *Les Adieux*, jossa kappaleen alussa piano soittaa alun perin 1900-luvun lopun metsästystorvelle ominaisen signaalin. Vaikka signaali on soitettu pianolla, on se Ikoni-

nen merkki metsästystorven soinnista, koska se imitoi onnistuneesti kyseisen torvisoiton piirteitä. (Tarasti 2002, 11.)

Raymond Monelle pohtii ikonisuuden ongelmaa: jos Ikonilla on vain tietyt piirteet yhteistä sen objektin kanssa, mitkä ne ovat? (Monelle 1992, 200). Martinez vastaa tähän, että musiikilliset Ikonit tulisi luokitella kolmeen alaluokkaan: kuviksi, diagrammeiksi (kaavioiksi) ja metaforiksi. Kuva on täsmällinen mallinnus objektistaan, esimerkiksi Beethovenin Pastoraalisinfoniassa esiintyvä käen kukkuminen. Diagrammi pyrkii täsmällisen matkimisen sijaan mallintamaan jotain muodollista samankaltaisuutta. Eli sen sijaan, että musiikilla pyrittäisiin matkimaan aaltojen liplatuksen ääntä, voidaan melodisella tai rytmisellä elementillä mukailla aaltojen liikettä, ja näin ikonisesti viitata veteen. Metafora on joko suora lainaus toisesta teoksesta, eli *parafraasi*, joka viittaa esimerkiksi johonkin tunnettuun muotoon, mutta ei täsmälleen samaan melodiaan, tai *Allegoria*, joka ottaa esimerkiksi tunnetun melodian, mutta sijoittaa sen täysin alkuperäisestä poikkeavaan musiikilliseen viitekehykseen, jolloin alkuperäinen merkityskin muuttuu. (Martinez, 1997, 112-133.) Shusterman (1997) Gates (1988, 48-49) ja Floyd (1991, 137-141) muistuttavat, että tämä parafraasinen viittaustapa on afroamerikkalaisen musiikin esteetiikan keskeinen piirre. Floyd (emt. 141) huomauttaa, että tällä ei tarkoiteta pelkkää suoraa lainaamista, vaan sisällön luovaa uudelleen soveltamista yhtä lailla kunnioittavassa, kuin satiirisessakin mielessä. Täten sisällölle voidaan luoda monia risteäviä merkitystasoja.

Usein voi myös ajatella syntyvän niin sanottuja ikonisia suhdeverkostoja: Esimerkiksi musiikissa teema ja sen variaatiot, runokielessä riimit tai arkkitehtuurissa jokin toistuva koristekuvio, ovat kaikki ikonisia, koska variaatiot ovat aina jossain määrin toisiaan muistuttavia, ja pitävät lähtökohtana samaa teemaa (Tarasti 1992, 30-31).

3.6.2.2 ”James Bond-sointu” — Indeks.

Tässä luokassa merkkivälineen ja objektin suhde perustuu jatkuvuuteen tai eksistentiaalisuuteen (Veivo & Huttunen 1999, 45; Tarasti 2002, 10; Atkin 2006), suhteellisuuteen tai kontekstuaalisuuteen (Tarasti 1992, 30-31), tai kausaalisuuteen (Atkin 2006). Klasinen esimerkki on savun suhde tuleen, jossa savu on indeksaalinen merkki tulesta (Veivo & Huttunen 1999, 46). Myös aikaisempi esimerkkimme tuuliviiristä on indeksaalinen, jolloin tuuliviirin asento — joka toimii meille merkinä ilmansuunnasta — on

suhteessa tuulen suuntaan. ”Murhaaja” saa merkityksensä murhatapahtumasta. Merkitys on implisiittinen, eksistentiaalinen ja kausaalinen: murhaaja ei näytä murhulta, mutta hänen nimeäminen murhaajaksi viittaa myös epäsuorasti murhattuun, ja täten murhan olemassaoloon. (Atkin 2006; Greenlee 1973, 70; CP 1.553).

Indeksaaliset musiikilliset merkit voivat olla myös eräänlaisia tienviittoja kuuntelijalle. Esimerkiksi sävellyksen huippuäänit voivat toimia viitteinä musiikillisesta dramaturgiasta. Ernst Toch'n kolmannen sinfonian erään melodisen fraasin huippusävelet, jotka epäsuorasti piirtävät sävellyksellisen idean laskevista kvarteista, ovat indeksisiä merkkejä. Indeksit voivat olla myös harmonisia, tempollisia, rytmillisiä tai liittyä intensiteettiin (Monelle, 1992, 205). Indeksi on siis luonteeltaan implisiittinen, ja vaatii aina sisäistä kontekstisidonnaista merkityksenmuodostusta. Tästä huolimatta, mikäli piirittäisimme laskevista kvarteista mieleemme kuvan esimerkiksi vuoristosta, toimisi Ikoni Indeksissä sisällä. Ikoni ei häviä Indeksissä, mutta se muuttuu Indeksistä riippuen. Tarasti kirjoittaa tarinankerronnan johdonmukaisuudesta, huomauttamalla, että tarinan koherenssi perustuu tälle nimenomaiselle sisäisten ikoneiden ja Indeksien yhteistoiminnalle. Eli jos Ikoni on ensimmäisen (Firstness) luokan merkki, kuuluu Indeksi seuraavaan luokkaan (Secondness), joka pitää sisällään myös Ikonin, eli ensimmäisen tason (Tarasti 1990, 30-31). Tämä paljastaa taas Ikonin ongelmallisuuden. Tarasti kertoo, että jotkut semiootikot ovat yrittäneet kiistää Ikonin olemassaolon ”...osoittamalla, että ikonisuuskin on pohjimmaltaan jotain käsitteellistä, siis kaikkea muuta kuin First.” (emt. 30). Muun muassa Tarastin esimerkki Beethovenin metsästystorvesta ei vastaa Peircen kuvausta Firstnessin yllätyksellisyydestä. Koko ikoninen funktio perustuu tässä esimerkissä opitulle, kulttuuriselle säännönmukaisuudelle. Kenties ristiriitaisestikin, Tarasti liittää saman esimerkin myöhemmin kirjassaan niin Indeksiin, kuin Symboliinkin (Tarasti, 2002, 11). Toisaalta tästä voidaan nähdä, että jalostunein merkkiluokka pitää sisällään myös alemmat luokat. Torvisoiton merkki on a) ikoninen, koska pianon melodia matkii metsästystorvea, b) indeksiaalinen, koska se sisältää harhalopukkeen, ja viestii jäähyväisistä, ja c) symbolinen, koska ymmärtääkseen tämän merkin, täytyy kuulijalla olla ymmärrys tonaalisen musiikin kieliopista (emt. 11). Selvitän Symbolin käsitteen seuraavassa alaluvussa.

Indeksi ei siis muistuta piirteiltään objektiaan, mutta sillä on siihen jonkinlainen kausaalisuhte, tai sen olemus kytkeytyy viitteellisesti objektiinsa. Musiikillisena mielikuvana

Indeksi voisi olla esimerkiksi jokin sana tai kuva, joka ei muistuta sinänsä musiikillista ilmiötä, eli objektia, vaan esimerkiksi sointu muistuttaa jostain elokuvasta, tai vaikka tv-sarjan tunnusmusiikista. Elokuva- ja tv-musiikin säveltäjät ovat kautta aikojen hyödyntäneet tiettyjä moodeihin liitettyjä emotionaalisia affekteja (Tagg 1979, 34), joten tätä samaa metodologiaa voi hyödyntää myös näiden ilmiöiden ulkoa opettelussa. Esimerkiksi alkuperäinen, Monty Normanin säveltämä James Bond-elokuvien tunnusmusiikki päättyy tunnistettavaan, kitaristi Vic Flickin soittamaan EmMaj9-sointuun. Näille elokuville, ja sitä myöten myös niiden musiikille altistuneena, kuullessani tämän nimenomaisen hajotuksen mistä tahansa molli-Maj9-soinnusta mieleeni syntyy kuva Sean Connerysta, kädessään Walther PPK-pistooli. Tämä mielikuva on indeksinen. Se ei muistuta piirteittäin kohdetta, mutta se on kokemusmaailmassani kytketty kontekstuaalisesti siihen. Olen luonut mielessäni merkityksellisen yhteyden James Bondin kuvan ja tämän sointuhajotuksen kanssa. Joskus musiikilliseen merkkiin kytketty mielikuva ja affekti voivat olla kulttuurisesti niin vallitsevia, että esimerkiksi tätä samaista sointua voidaan käyttää itsenäisenä merkityksenä, ja sävellyksellisenä työkaluna. James Bondin merkki pitää luonnollisesti sisällään omat merkityksensä, esimerkiksi vakoojan, salaperäisyyden, tai vaikka vodkamartinin. Sävellykseen sisällytettynä, tämä sointu, joka sisältää eräänlaisen merkitysten jatkumon, voi siis viitata yhden merkin, James Bondin, kautta toiseen merkkiin ja mielikuvaan, esimerkiksi vakoojaan, tai vaikkapa salaperäisyyteen. Näin sointua, joka alun perin on tuttu elokuvasta, käytetäänkin aivan toisessa yhteydessä merkitsemään salaperäisyyttä. Tässä toteutuu Indeksille ominainen merkitysten jatkuvuus. Indeksinen suhde osoittaa objektinsa suuntaan (Monelle 1992, 205).

Indeksin yhteydessä puhuttavalla jatkuvuudella viitataan juuri tähän tapaan, jolla indeksisellä kokemuksella on tapana virrata eteenpäin. Assosiaatio johtaa aina seuraavaan, joten esimerkiksi tunnetilojen voimistuminen musiikki- tai teatteriesityksessä kuvastaa tätä Indeksille leimallista ”pakottava suuntaa” (Tarasti 1992, 31). Musiikki tuo esiin tietyn tunteen, joka joko on säveltäjän tarkoituksen mukainen tai ei.

3.6.2.3 ”Rytmi kierto” — Symboli.

Symboli toimii merkkinä säännön tai sopimuksen kautta, ei yhdennäköisyyden tai kausaalisen/eksistentiaalisen suhteen kautta. Merkkiväline ei aiheuta objektiaan, eikä ole sen kaltainen. Yleinen esimerkki Symbolista on sana. Sanalla ”mies” tai ”koira” ei ole

kausaalista tai yhdennäköisyyteen perustuvaa suhdetta objektiinsa, vaan se perustuu yhteiseen sopimukseen näiden sanojen merkityksestä ja edustavuudesta (Tarasti 2002, 11; Greenlee 1973, 71; Veivo & Huttunen 1999, 46). Poikkeuksena tähän ovat onomatopoeettiset sanat, kuten ”kiekua” tai ”piipaa-auto”. Peirce itse käyttää myös sanaa ”laki” (*law*) kuvaamaan Symbolin suhdetta objektiinsa (CP 2.249). Säännönmukaisuus voisi olla hyvä sana kuvaamaan tätä lakimaisuutta, ja juuri tämän säännönmukaisuuden takia Symboli kuuluukin kolmanteen, Thirdnessin luokkaan. Greenlee lisää, että kyseessä on eräänlainen puoleensavetävä ”ideoiden assosiaatio”, joka on enemmänkin tottumus tai tapa. Peircen (CP 2.148) mukaan käsitteet ovat kytketty tapoihin. Muodostamme käsitteitä kokemuksiemme kautta. Käsite syntyy, kun totumme tiettyyn lopputulokseen toistuvan käyttäytymisemme seurauksena. Näin toiminnasta muodostuu tapa, tai tottumus. Peirce itse käyttää esimerkkinä karkkiautomaattia:

”Tiputtaessani sentin koloon, odotan pian näkeväni suklaata. Kun suklaa tulee näkyviin, mieleni vertaa sitä[...]tottumaani.[...] Päätelyprosessiin liittyy aina tavan muodostuminen.” (CP 2.148.)

Tällä Peirce viittaa siihen, että käsite viittaa aina toimintaan. Karkkiautomaatin käsite sisältää sen toiminnan, samoin suklaa sisältää sen ”värin, maun, kovuuden ja tekstuurin” (CP 2.148). Haluamme löytää merkityksiä ja ajattelussamme muodostuu eräänlaisia kokonaisuuksia, joiden perusteella osaamme antaa säännönmukaisen merkityksen annetulle Symbolille (Greenlee 1973, 71; CP 2.249).

Mielikuvana Symboli on käsitteellisempi kuin kaksi aikaisempaa luokkaa. Jokin musiikillinen käsite, kuten ”rytmikierto” tai ”kakkosvitonen” ovat symboleja. Toinen näistä viittaa jazzmusiikin standardisoituneeseen sointuprogressioon, ja toinen yleisimpään jazzmusiikin ilmiöön. Asiaan perehtyneelle ne viittaavat lainalaiseen, vakiintuneeseen ilmiöön sopimuksen kautta. Näin kuullessamme ilmiön pystymme nimeämään sen jollain yhteisellä sovitulla termillä. Pystymme myös kommunikoidaan käsitteistön avulla.

Musiikillinen käsite on siis Symboli. Symboli on Peircen mukaan kehittynein merkki-luokka, koska se pitää sisällään kaksi aikaisempaa tasoa, eli mahdollisuuden (Firstness) ja jatkuvuuden (Secondness). Symboli siis sisältää sekä ikoneita, että indeksejä, jotka toimivat yhdessä. Voi myös sanoa, että Symbolissa yhdistyy samankaltaisuus, jatkuvuus ja konventionaalisuus. (Veivo & Huttunen 1999, 46; Ransdell 1977.)

Veivo & Huttunen käyttävät pronomineja esimerkkinä tästä kolmiulotteisesta suhteesta. Esimerkiksi *me*, tai *tämä* ovat a) ikonisia, koska ne muistuttavat aiempia ilmentymiä samasta sanasta, b) indeksaalisia, koska voivat tilanteesta riippuen viitata eri objekteihin, ja täten edustaa jatkuvuutta, sekä c) symbolisia, sillä jotta nämä sanat tulisivat ylipäätään ymmärretyiksi, kuuluvat ne äänteellisen olemuksensa takia jonkinlaiseen konventioon suomen kielen merkkijärjestelmästä. (Veivo & Huttunen 1999, 46-47.) Ransdellin mielenkiintoinen havainto on, että Symboli on hauras, koska se menettää merkityksensä ilman tulkitsijaa (Ransdell 1977). Hyvänä esimerkkinä tästä käy jälleen kieli: jos saat eteesi vieraan kielen sanoja tai merkkejä, eivät ne yhdisty mielessäsi niiden tarkoituksenmukaiseen objektiin, koska et tunne konventiota kielen ymmärtämiselle.

Musiikin alalla tai aloilla on sekä yleisesti vakiintunutta, että erikoistunutta käsitteistöä. Sekä jazzmuusikko, että klassisen musiikin soittaja tietävät, mikä on c1-sävel, ja mihin kohtaan perinteistä, länsimaista nuottiviivastoa tämä nuotti kirjoitetaan. Toisaalta saattaa olla, että vain jazzmuusikko tietää, mitä on tritonuskorvaavuus. Vielä yksittäisemmälle tasolle vietynä voisi sanoa, että jokaisella yhtyeellä on oma merkitys- ja käsittekielensä, joka ei välttämättä ole ulkopuolisen ymmärrettävissä. Laulutekoryhmä voi kutsua aiemmassa luvussakin esimerkkinä käytettyä I-V-VI-IV sointuprogressiota ”rahan-tekokerroksi” tai I-VI-IV-V progressiota ”Marilyn”-sointukierroksi. Näiden termien etymologia saattaa olla hyvinkin kätkeyty, joskus jopa täysin sattumanvarainen. Olenaisista onkin ymmärtää, että termillä ei välttämättä ole mitään yhdenmukaisuutta tai loogista kausaalisuhdetta musiikillisen ilmiön kanssa, vaan kyse on sopimuksesta. Termi liittyy mielikuvaan, jonka on sovittu viittaavan tiettyyn ilmiöön. Täten nämä käsitteet mielikuvineen ovat symboleita.

3.6.3 Tulkkimme tajunnan rajapinnassa — Interpretantti

”Interpretantti on – jonkun ”ulkoisen” merkin tuottama ”sisäinen” merkki vastaanottajan tajunnassa” (Tarasti, 1996, 93), ”joka tulkitsee toisen merkin” (Greenlee, 1973, 26). Kuvassa 5 kolmion oikeassa alakulmassa on kaksi termiä, koska Veivon & Huttusen mukaan Peircen interpretantti, olisi *tulkinta* (1999, 41), mutta Greenlee kuitenkin korostaa, että merkin tulkintaa ei pidä sekoittaa merkin *tulkitsijaan* (Greenlee, 1973, 9). Tässä muodostunut ongelma on kielellinen, koska tulkitsija viittaa kielessämme usein henkilöön joka tulkitsee. Kyseessä ei kuitenkaan ole henkilö, joka tulkitsee jotain, vaan ni-

menomaan tajunnan sisäinen tapahtuma (Tarasti, 1990, 29). Tunnistettuaan tämän kiellemme aiheuttaman ongelman, Tarasti mainitsee Aatos Ojalan suomennoksen interpretantille, joka hänen mukaan olisi *tulkitsin* (emt. 29). Peirce itse ei kuitenkaan määrittele interpretanttia juuri mitenkään. Se ei ole mielellinen eikä ei-mielellinen (Greenlee, 1973, 24). Jokainen merkki tarvitsee *tulkitsijan*, joka tekee merkin jollain tavalla käsitteväksi hahmoksi (Greenlee, 1973, 32). Tämä merkki voi olla mikä tahansa uusi merkki, joka syntyy mielessämme kun tietoisuutemme rekisteröi tapahtuman jollain loogis-rationaalisella tavalla (Tarasti, 2002, 11).

Pietarinen selventää, että merkki on objekti, jonka osapuoli joka voitaisiin nimetä julkittuoksi (*Utterer*), muodostaa tulkitsevan henkilön mieleen. Tämä julkittuoja on yleensä ihminen, joka esimerkiksi lausuu ääneen havaittavan merkin, tai musiikillisessa tapauksessa esimerkiksi soittaa kuultavan sävelen. Tämän tarkoituksena on luoda mieleen interpretantti, joka toimii eräänlaisena mielen sisäisenä tulkitsevana merkinä, joka vastaa alkuperäistä objektia, tai tekee merkistä ylipäättään ymmärrettävän (Pietarinen, 2006, 23; Tarasti, 1994, 222).

Toisin sanoen tulkitsijan (henkilön) mieleen muodostuu merkki, interpretantti, joka tulkitsee todellisuuden tapahtuman — merkitsemistapahtuman — ymmärrettävään muotoon. Tämän takia interpretantti on tulkitseva merkki tulkitsijan mielessä. Kun kuullaan sana ”hevonen” syntyy mieleen kuva tai assosiaatio, jonka kautta mieli yrittää ymmärtää ja jäsentää objektia. Tämä kuva voi olla yksilöllinen tai jaettu, ja se toimii tulkitsijana merkitsemistapahtumassa.

Merkki pyrkii edustamaan, ainakin osittain, objektia, joka tässä mielessä on syy merkille, vaikka merkki kuvaisikin objektiaan väärin. Puhuttaessa edustamisesta, viitataan merkin vaikutuksesta johonkin mielen sisäiseen, ja edelleen siten, että mielessä muodostuu jotain, joka kuuluu välillisesti objektille. ”Tämä jokin, jonka välitön vaikuttaja on merkki, ja välillinen vaikuttaja on objekti, voidaan nimetä interpretantiksi.” (CP 6.347). Peirce jatkaa kuvaamalla merkin ideaksi joka on toisaalta välillisesti objektin määrittelemä, ja toisaalta määrittelee idean henkilön mielessä (CP 8.343).

Interpretantti toimii kanava objektista tulkitsevaan mieleen. Käytän esimerkkinä videoprojisaatiosta. Valopatsas, joka videotykin linssistä projisoituu on merkkiväline. Valopatsaan sisältämä kuva on objekti. Mitä ikinä käytetään kuvan heijastamiseen, on inter-

pretantti. Mikäli heijastukselle ei ole takaisinheijastavaa vastakappaletta, kuvan sisältöä ei voida selvittää. Käden voi laittaa valovirtaan, ja kädestä heijastettuna voi saada pieniä fragmentteja kuvasta, mutta ei tyhjentävästi. Jos sen sijaan asetat valovirtaan suuren paperipalan, johon saat heijastettua isomman osan kuvasta, saadaan enemmän tietoa. Kun lopulta löydät seinän, jota vasten heijastaa kuva, se selviää sinulle kokonaan. Nämä erikokoiset, eri määrän informaatiota sisältävät heijastimet kuvastavat eri luokan interpretantteja.

3.6.4 Tulkitsijan ja objektin suhde, eli erilaiset interpretantit

Tässä kolmannessa kolmijaossa tutkitaan tulkinnan ja merkin välistä suhdetta (Veivo & Huttunen 1999, 46; Tarasti 1999 11). Kuten aikaisemmissakin kolmijaoissa, on tässäkin jaettu luokat hierarkkisesti, jotka ovat rinnastettavissa Firstnessiin, Secondnessiin ja Thirdnessiin.

3.6.4.1 ”Miltä tämä kuulostaa?” — Reema

Reema on kaikkein avoimin, määrittelemättömin tulkinta. Se myös näin ollen sisältää vähiten informaatiota merkistä, eikä voi täten saavuttaa mitään lopullista totuusarvoa (Pietarinen 2006, 25). Kadulla kuullun huudon tai minkä tahansa epämääräisen äänen voidaan ajatella olevan *remaattinen* merkki, koska emme tiedä mihin se viittaa ja miten se tulisi tulkita (Veivo & Huttunen 1999, 46). Atkin (2006) kuvailee Reemaa kohteetomana, laadullista piirrettä kuvaavana tulkintana (joka on täten yhdenmukainen Firstnessin ajatuksen kanssa). Kun tulkitsemme merkin ainoastaan jonkinlaisena laadullisena ominaisuutena, tai kuvaavana attribuuttina, ajattelemme merkkiä Reemana (Atkin 2006). Veivo & Huttunen linkittävät Reeman Firstnessiin kuvaamalla sitä mahdollisuuden asteeksi (Veivo & Huttunen 1999, 46).

Pelkkänä laadullisena mahdollisuutena tulkitsijalleen, Reema voisi esimerkiksi olla lyömäsoittajan mielessä muodostuva merkki, kun hän on saanut laulajalta muutaman äänen ja yrittää sen perusteella päätellä, mikä kappale on kyseessä (Martinez 1997, 70).

3.6.4.2 ”Aa, 60-luvun poppia” — Dicient

Jos taas merkki pitää sisällään jonkun objektia määrittelevän piirteen — ja täten vaikuttaa suoraan tulkintaan — se on Dicient, tai Proposition (*ehdotus*) (Pietarinen 2006, 25; Veivo & Huttunen 1999, 47). Peirce itse määrittelee, että ”Dicient on representamen (merkkiväline), joka tekee selväksi mitä objektia se merkitsee tai edustaa” (CP 5.139), toisin sanoen, tekee jonkinlaisen väitteen nimetystä kohteesta tai asiantilasta, kuten ”Nainen rakastaa”. Tällä tavoin se on Reemaa määrittynempi (Veivo & Huttunen 1999, 47; Pietarinen 2006, 26). Veivon & Huttusen mukaan kyse on siis jonkinlaisesta ehdotetusta asiantilasta, josta voi kuitenkin olla eri mieltä. Ei siis yksiselitteisestä, kiistattomasta lauseesta (1999, 47). Hieman ristiriitaisesti, Atkin kuitenkin omissa, Dicientia havainnollistavissa esimerkkilauseissaan ottaa esiin juuri tällaiset kiistattomat lauseet, kuten ”Fido on koira”, ”Larry antaa ruokaa Fidolle” (Atkin 2006). Yhtä mieltä ollaan kuitenkin siitä, että kun merkki määrittelee interpretantin (mielessä olevan tulkkimme) olemassa olevilla, todellisilla elementeillä tai väitteillä, on kyseessä Dicient.

Kun tunnistat musiikkillisesta hälystä esimerkiksi ride-symbaalien swing-kuvion, kuulet Klezmer-klarinetisoitolle tyypillisen krechtn-niekun, tai tunnistat 60-luvun popmusiikista tutuksi tulleen Phil Spectorin ”Wall Of Soundin”, tajuntasi aktivoituu, ja Dicient muodostuu. Käsite ei ole vielä läsnä, ainakaan täydellisen määrittelevästi, mutta tietoisuutesi etsii vastaavuutta musiikillisesta referenssipankistasi, ja pyrkii kaventamaan ja kohdistamaan huomiota. Tavoite on löytää oikea käsitteellinen viitekehys. Tämä interpretantti, joka etsii johdonmukaisuutta hälystä on Dicient.

3.6.4.3 ”Punk-versio Tuiki, tuiki, tähtösestä” — Argumentti

Kun merkki määrittelee oman oikean tulkintansa, vedoten lainalaisuuksiin ja konventioihin olettaen, että vastaanottaja kykenee soveltamaan päättelytapoja ja sääntöjä, joilla merkki tulee oikein ymmärretyksi, on kyseessä *Argumentti* tai *Delome* (Atkin 2006, Veivo & Huttunen 1999, 47). Selvennetään tätä hieman: Jos otamme edelliset esimerkkimme lyhyistä lauseista tai toteamuksista, jossa pelkkää laadullista elementtiä kuvaavat — epätäydelliset — lausahdukset olisivat *reemoja*, eheät väitteet *Dicentejä*, niin *argumentteja* voisivat olla kokonaiset virkkeet, jotka kontekstista riippuen toimisivat tulkitsijoina (interpretantteina) ja juuri siinä kontekstissa määrittelisivät merkityksensä. Jatketaan edellisten kaltaisesta esimerkeistä: ” – kaunis” olisi Reema, ”Olet kaunis” olisi Di-

cent, ”Sinä olet kaunis, sanoi äiti tyttärelleen” olisi argumentti. Jos muutamme virkkeen jälkimmäistä lausetta, esimerkiksi: ”Sinä olet kaunis, sanoi mies vaimolleen”, myös ensimmäisen lauseen merkitys on eri ja kuten huomaamme, riippuvainen kontekstista, jonka virke muodostaa. Tämän takia argumentti voi tarkoittaa kokonaista lauseiden ketjua interpretanttina (Tarasti 1992, 31).

Tämä kontekstisidonnaisuus tekee argumentista jalostuneimman interpretantin. Musiikilliset intertekstuaaliset viittaukset, joissa esimerkiksi pätkää toisen kappaleen melodiasta käytetään satiirisesti toisen kappaleen sisällä on argumentti. Tällöin interpretanttina toimii useampi elementti kerrallaan. Esimerkiksi kappaleen musiikillinen tyyli ja esteetikka voi olla punk, vaikka melodia olisikin lastenlaulu. Tällöin merkitys voi olla lähes päinvastainen kuin lastenlaulun alkuperäinen merkitys, mutta tämän ymmärtäminen edellyttää useamman merkityksen käsittämistä.

Musiikkityyleissä on myös omat tyylinmukaisuutensa liittyen harmonian käsittelyyn ja tyyppillisiin melodioihin. Täten yhdestä tyylistä lainatulla sointuhajotuksella voidaan antaa mielikuva toisesta musiikista, ja täten tehdä epäsuora intertekstuaalinen viittaus. Tämänlaisen interpretantin muodostus edellyttää perehtyneisyyttä ja laajaa referenssi-pankkia. Tämä on yhteneväinen luvussa 2 esiteltyyn perehtyneisyyden merkitykseen musiikillisessa kognitiossa. Kokenut kuuntelija pystyy prosessoimaan kuulemaansa korkeammalla tasolla, keskittyen useampaan asiaan samanaikaisesti, koska matalamman tason prosessit ovat automatisoituneita. Musiikillisessa omaksumisessa argumentti edellyttää siis korkean tason prosessointia.

Jos jälleen kokoamme objektin kolme luokkaa ja interpretantin kolme luokkaa musiikillisiin esimerkeihin, voimme Martinezin mukaan todeta, että *Ikoni* voisi olla rummuniskut, jotka edustavat elefanttijumala Ganesin askelia. *Indeksaalinen* suhde edustaa objektiaan dynaamisella (kausalisella) suhteella, joten esimerkiksi nagasvaram-huilusoolo toimii merkinä Etelä-Intialaisesta musiikista. Esimerkkinä *Symbolista* käy kansallislaulu, joka *Legisignina* toimii jäljennöksenä itsestään eri tilanteissa, mutta edustaa aina samaa, soveltua objektia. *Reema*, pelkkänä laadullisena mahdollisuutena tulkitsijalleen voisi esimerkiksi olla lyömäsoittajan mielessä muodostuva merkki, kun hän on saanut laulajalta muutaman äänen ja yrittää sen perusteella päätellä, mikä kappale on kyseessä. *Dicent*, olemassa olevana asiana tulkitsijalleen voisi olla esimerkiksi tunnistettava kappale konsertissa. *Argumentin* — asiana joka ymmärretään merkinä joka edustaa objektiaan —

voitaisiin ajatella olevan esimerkiksi ajatus, joka muodostuu musiikillisen asiantuntijan mielessä hänen kuunnellessaan musiikkiesitystä. (Martinez 1997, 70.)

3.6.5 Merkkiväline

Merkkiväline on merkin materiaallinen olemus (Veivo & Huttunen 1999, 23). Materiaallinen on ymmärrettävä laajemmin kuin ainoastaan jonain kosketeltavana. Raha on toki metallia tai paperia, mutta se on myös nykyään enenevässä määrin numeroita tietokoneen muistissa. Myös puhuttu sana muodostuu ääniaalloista. (Veivo & Huttunen 1999, 23.) Veivo & Huttunen jatkavat vielä, että kyse voi olla myös ilmaisemisesta, edustamisesta tai esittämisestä. Ilmeet ilmaisevat tunteita, passikuva esittää ihmistä (emt. 23). Merkkivälineen edustamaa asiaa ei välttämättä ole olemassa samoin tavoin kuin merkkivälinettä (Veivo & Huttunen 1999, 23).

Peircen semiotiikassa, kuten usein muuallakin semiotiikassa, puhuttaessa merkistä käytetään termiä *sign-vehicle*. Vehicle-sana viittaa jonkinlaiseen välittäjään, kulkuvälineeseen. Tämä sopii ajatukseen merkin toiminnasta tietoisuuden kerrosten välillä. Peirceläinen määritelmä merkistä ottaa aina humioon merkin suhteen joko objektiin tai tulkitsijaan. Merkki ei koskaan ole vain paljas objekti, oli se ajatus tai esine. Ollakseen olemassa, sen täytyy aina olla suhteessa johonkin toiseen [merkkiin] (Greenlee, 1973, 32). Kuten mainittu, keskeinen näkemys pragmaattisessa semiotiikassa on nähdä merkki toimintana (Veivo & Huttunen, 1999, 48). Tämä viittaa tulkintatapahtuman aktiivisuuteen. Jos esimerkiksi otamme sanan ”lintu”, ei tämä sana ole yhtä kuin se lentävä olento, johon se muun muassa viittaa. Pelkkä sana ei myöskään ole koko merkki. Sana (kuten myös itse fyysinen lintu) on vain yksi esiintymä/puoli merkin *signifikaatiosta* tai merkitsemisestä (Greenlee, 1973, 32). Merkki ei siis myöskään ole pragmatistisessa mielessä olemassa, ellei se *merkitse (signify)* jotakin käytännön – siis meidän hahmottamassa – todellisuudessa. Ymmärrettävästi tämä saattaa vaikuttaa varsin monimutkaiselta, ja väistämättä herää kysymys: Mikä sitten on merkki, ja miten sen tunnistaa? Greenlee (1973, 31) toteaa, että koska emme pysty mielekkäästi määrittelemään, onko merkki mielellinen, fyysinen, tarkkaan määritelty vai universaalinen, on Peirceläinen vastaus: Merkki on kaikkia näistä. Merkki muodostuu useammasta ulottuvuudesta.

3.6.5.1 Merkkivälineen oleelliset piirteet

Tässä alaluvussa avaan Peircen merkkivälineeseen liittyvää kategorisointia. Vaikka Peirce ehdottaa, että merkit ovat jaettavissa kolmeen pääkategoriaan (Pietarinen 2006, 29), on varsin haastavaa yrittää tehdä selvää eroa näiden kuvausten välille, koska – kuten kaikessa Peircen terminologiaan liittyvässä – käsitteet risteilevät toistensa toiminta-alueelle, ja uhmaavat itsenäistä määrittelyä. Peircen tavoite oli kuitenkin määritellä merkkiväline ”laadullisten[...], yksilöllisten objektien tai tapahtumien[...], ja yleisluontoisten merkkien” kategorioihin (CP 8.334).

3.6.5.2 ”Hyvä soundi” — Qualisign

Tämä viittaa merkkiin, joka paljastaa itsestään ainoastaan laadullisia ominaisuuksia, kuten värin, sävyn tai valoisuuden (Veivo & Huttunen, 1999, 43). Peirce itse kuvaa Qualisignia ulkoasun luonteeksi (CP, 2.243-246). Tässä on kyse vielä hyvin alkeellisesta havainnosta, tai merkitsemistapahtumasta. Kuten Firstnessissä, ei Qualisignissakaan ole vielä mitään säännönmukaista. Maalari voi esimerkiksi käyttää maalattua puulastua mallina oikeasta väristä maalikaupassa, mutta ainoa merkitsevä piirre tässä lastussa on siinä oleva väri (David Savan, 1988, 20). Pianistin kosketus, kitaristin soundi tai laulajan vibrato ovat niin ikään Qualisigneja (Tarasti 2002, 12). Kaikki piirteet ja ominaisuudet, jotka merkistä on havaittavissa, voisivat kuulua mille tahansa muulle samankaltaiselle merkille.

Qualisign on siis mahdollisuuden taso. Toisin sanoen, silloin kun huomiomme kiinnittyy ainoastaan merkin laadullisiin ominaisuuksiin, tarkastelemme kohdetta Qualisignina (Veivo & Huttunen, 1999, 42). Qualisign on jokin merkin yksittäinen kvaliteetti, joka kiinnittää välittömästi huomiomme (Tarasti 1990, 31). Qualisign on siis laatu, joka on merkki. Se ei varsinaisesti voi toimia merkkinä ilman jonkinlaista ruumiillistumaa (CP 2.244).

3.6.5.3 ”Näen nuotin, kun suljen simäni” — Sinsign ja Legisign

Sinsign on lyhenne sanoista “a single sign” ja tarkoittaa jotain yksittäistä merkkiä, joka on voitu tuottaa jonkin säännön tai periaatteen mukaan (Tarasti, 1990, 31). Peirce itse viittaa Sinsignin määrittelyssään yksilölliseen objektiin tai tapahtumaan (2.243-246).

Jos *Qualisign* viittaa merkin laadullisiin ominaisuuksiin, kuten esimerkiksi maalauksen väriin (Tarasti, 1990, 31; Savan 1988, 20), siitä syntyvään tunteeseen (Greenlee 1973, 47), tai yleiseen, vielä määrittelemättömään olemukseen (CP 2.243-246), viittaa *Sinsign* jo merkin fyysiseen olemukseen, eli esimerkiksi itse kirjaimelliseen maalaukseen (Tarasti, 1990, 31).

Sinsign on siis se yksilöllinen, olemassa oleva, yleensä — joskaan ei aina — konkreettinen merkkiväline, johon huomiomme kiinnittyy (Veivo & Huttunen 1999, 43; Tarasti 1990, 31; Pietarinen 2006, 49). Musiikissa *Sinsign* voisi olla jokin yksittäinen nuotti, soitin, musiikkiesitys, vaikka orkesterimuusikko. *Sinsign* on jonkun säännönmukaisuuden, konvention, tavan tai lain yksi esiintymä.

Esimerkiksi AABA-muotorakenne olisi laki, jonka säännönmukaisuudessa lukemattomat jazz-standardit toimivat. Yksittäinen standardi on *Sinsign*, mutta laki joka sitä määrittelee on *Legisign*. *Legisign* ei ole yksittäinen merkki, vaan yleinen merkkityyppi, jonkinlainen sovittu säännönmukaisuus, laki, joka on merkitsevä (CP 2.246; Pietarinen, 2006, 29; Veivo & Huttunen, 1999, 43; Tarasti 2002, 12). *Legisign* on merkitsevyyden taustalla vaikuttava käytäntö, joka antaa *Sinsignien* tuottamalle merkkikokonaisuudelle asiayhteydellisen merkityksen tai merkitsevyyden. Atkin käyttää esimerkkinä liikennevaloja, jotka olemuksessaan sisältävät selvästi havaittavia yksilöllisiä merkkejä (*Sinsign*), jotka ovat eri värisiä valoja (*Qualisign*), ja sovitun käytännön mukaan edustavat/merkitsevät juuri siinä asetelmassa tärkeysjärjestystä, tai liikennesääntöjä (*Legisign*) (Atkin 2010).

Musiikillisena mielikuvana *Sinsign* ja *Legisign* ovat haasteellisia määriteltäviä. Kuinka mielikuva voisi olla konkreettinen, tai miten mielikuva voisi olla hallinnoiva sääntö? Ylipäätään merkkivälinettä koskeva kolmijako on musiikin suhteen haasteellinen. Toisaalta Pietarinen ja Veivo & Huttunen (2006, 29; 1999, 43) selventävät, ettei *Sinsign* aina ole konkreettinen. Greenlee toteaa, ettei näiden kategorioiden olemukselle ole annettu mitään rajoitteita (1973, 32), eli ne saattavat olla mentaalisia, fyysisiä tai aistillisia. Akustinen ilmiö voidaan yhtä aikaa luokitella *Qualisigniksi* (äänenväri), *Sinsigniksi* (pianolla soitettu C-duurisointu) ja *Legisigniksi* (länsimaisen harmonian mukainen kolmisointu). Greenlee havainnollistaa merkkivälineen kolmijakoista kategorisointia seuraavasti: Jos jokainen kirjain tällä sivulla on havaittava, erillinen merkki (*Sinsign*), täytyy sen pitää sisällään tunnistettavia laadullisia ominaisuuksia (*Qualisign*) tullakseen

ylipäättään nähdä. Lisäksi, jotta sanat voidaan tunnistaa — ja lopulta tulkita — täytyy kirjaimet olla tietyn muotoisia ja kokoisia suhteessa toisiinsa (Greenlee 1973, 48). Tämän takia Sinsign ei voi olla olemassa ilman laadullisia ominaisuuksia: väriä, hajua, ääntä jne., joten Sinsigniin kuuluu aina myös Qualisign, tai useampi Qualisign.

Jos ajattelen Astor Piazzollan *Resurreccion del Angel*-kappaletta, mieleeni tulee ainakin kolme asiaa: Itse nuotti, josta minulla on valokuvamainen muistikuva; kitaran äänenväri ja soundillinen ihanne jonka olen yhdistänyt omaan stemmaani kappaaleesta. Näitä kaikkia säätelee myös argentiinalaisen tangon, ja tarkemmin Piazzollan traditio, joka yhdistää niin nuottikuvan kuin soundiestetiikankin mielikuvaani kappaaleesta. Tällä tavalla merkki on aktiivisesti ohjannut omaksumistani, ja ohjaa muistista palauttamista.

Täten voidaan sanoa, että *Legisign* vaatii aina *Sinsignin*, ja koska *Sinsign* vuorostaan vaatii *Qualisignin*, voidaan nähdä, että lopulta *Legisign* sisältää kaikki kolme merkkivälinettä koskevaa luokkaa. *Legisign* on siis sääntöön perustuva merkkiväline. (Veivo & Huttunen, 1999, 43.) Peirce itse lisää, että *Legisign* on yleensä ihmisen luoman lain tuottama merkki (CP, 2.246).

Tarasti (2002) ja Martinezin (1997) ovat käyttäneet täysin eri musiikillisista viitekehyksistä kumpuavaa esimerkkiä merkkivälineen kolmijakoisuudesta:

A) *Qualisign* on mikä tahansa kvaliteetti, joka on suoraan havaittavissa merkistä, esimerkiksi pianistin kosketus koskettimilla, laulajan vibrato jne. *Sinsign* on mikä tahansa yksilöllinen merkki, joka havaitaan osana *Legisignin* muodostamaa kokonaisuutta. Esimerkiksi ”Les Adieux” on yksilöllinen *Sinsign*, joka toimii vakiintuneen, säännönmukaisen kokonaisuuden (*Legisign*), eli tässä tapauksessa sonaattimuodon, mallina. (Tarasti, 2002, 12.)

B) *Qualisign* (laadullinen elementti) voisi olla vaikkapa tamburan sävy. *Sinsign* (jokin olemassa oleva asia tai tapahtuma) voisi olla joku tietyn kappaaleen esitys. *Legisign* (jokin säännönmukainen rakenne tai käytäntö, jonka jokainen esiintymä on toisinto itsestään) voi olla esimerkiksi jokin tietty ennalta määrätty ja nimetty soolorakenne. (Martinez, 1997, 70.)

Peircen fenomenologinen kategorisointi ei lopu edellä esiteltyihin luokkiin, mutta koen tämän, kenties yleisimmin Peirceen yhdistettävän käsitteistön sopivan tämän tutkimuk-

sen tarkoitukseen, joka on selvittää musiikin omaksumiseen ja merkityksenantoon liittyvät mekanismit. Kuten voidaan huomata, Peircen luokittelu on osittain hyvin joustava ja tulkinnanvarainen, mutta yhtä aikaa erittäin kuvaava ja yksityiskohtainen. Ensilukijalle pragmaattisen semiotiikan käsitteistö on varsin haastavaa, ja olenkin pyrkinyt soveltamaan Peircen merkkiteoriaa pragmatismien hengessä mahdollisimman käytännöllisesti. Seuraavassa luvussa kokoan yhteen aiempien lukujen sisältöjä, ja pohdin havaintojeni käytännön merkitystä.

4 Pohdinta

4.1 Johtopäätöksiä – järki, tunteet ja musiikkikasvatus

Olen edellä pyrkinyt osoittamaan, että merkityksenmuodostus on elimellisessä roolissa musiikillisessa omaksumisessa, ja että tapamme antaa kuulemallemme merkityksiä on hyvin moniselitteinen. Keskeistä merkityksenmuodostuksessa on musiikin herättämät mielikuvat ja erityisesti emotionaalinen vaste. Tapamme muodostaa mielessämme erilaisia hahmoja kuullusta, ja luonnollinen taipumuksemme ryhmitellä ja luokitella kuulemaamme voidaan ymmärtää sekä kognitiivisen musiikintutkimuksen että Peirceläisen semiotiikan kautta.

Oppimisen yhteydessä ei voida olla puhumatta musiikin emotionaalisen sisällön merkityksestä. Reimerin mukaan musiikin merkityksellinen ja emotionaalinen ilmaisuvoima on sen syvin arvo. Musiikkikasvatuksen tärkein tehtävä on pitää huoli, että tämä arvo toteutuu. Jokaisella tulee olla mahdollisuus kokea musiikin ekspressiivisyys. Tätä kokemusta ei saa sumentaa metodeilla, jotka keskittyvät ainoastaan musiikillisten elementtien teoreettiseen analysointiin. Tästä on vaarana seurata, että musiikin ilmaisuvoimallista, emotionaalisesti voimakasta vaikutusta ei koeta. (Reimer 1989, 54.) Tällöin musiikki on vaarassa latistua tunteita välittävästä, merkitysriikkaasta taidemuodosta epähenkilökohtaiseksi teoreettisuudeksi. Erityisesti Peircen semioottisen käsitteistön avulla voidaan päästä käsiksi non-verbaaliseen kokemukseen, joka on leimallista esteettiselle elämykselle.

Olen pyrkinyt osoittamaan, että käsitteellistäminen on olennaista kognitiivisen jäsentämisen, omaksumisen ja muistamisen kannalta. Tärkeää on kuitenkin muistaa, ettei tämä aina tarkoita sanoittamista. Meillä on luonnollinen pyrkimys löytää kokemastamme loogisuutta ja jatkuvuutta, mutta kun yritämme sanoittaa mielikuvia tai vaikkapa synesteettisiä kokemuksia, on riski pakottaa alkuperäinen kokemus kielen määrittelemiin rajoihin. Karkeasti voitaisiin sanoa, että looginen ajattelu, ja mielikuviutus tapahtuvat aivojen eri alueissa (Levitin, 2006, 133). Levitin kertoo esimerkin unikokemuksen sanoittamisen ongelmallisuudesta, jonka rinnastan musiikillisen mielikuvan sanoittamisen on-

gelmaan: Kuvat ja tuntemukset, joita unissa koetaan, ovat usein hyvin surrealistisia, ja loogisuuden tavoittamattomissa, mutta siitä huolimatta ne ovat yksilöllisessä unimaailmassa hyväksyttäviä. Kun tämän kokemuksen ja tarinan joutuu sanoittamaan, tulee siitä alisteinen kielelliselle ilmaisukyvyille. Kun kerrotaan tarinaa, aivoilla on huomattu olevan taipumus täyttää epäloogisuudet keksimällä yhdistäviä siltoja sinne missä niitä ei ollut (emt. 133-137). Täten alkuperäinen kokemus on jonkinlainen kompromissi tässä kielellisen käsitteen vaiheessa. Tässä tilanteessa joudutaan selittämään yhden alan ilmiötä toisen alan ehdoilla ja terminologialla. Tämä palauttaa mieleen Peircen kamppailun ideoskopiansa kanssa (ks. luku 1.2). Käsite tulisi ymmärtää ja kokea laajemmin, kuin pelkkänä kielellisenä terminä.

Tutkielmani alussa nostin esiin ”järjestyneen äänen” käsitteen ongelmallisuuden musiikkia määriteltäessä. Levitin nostaa tähän liittyen esiin, että vaikka järjestyneen äänen käsite hyväksyttäisiinkin, on muistettava, että järjestyneisyyden täytyy kuitenkin pitää sisällään jonkinlaisen arvaamattomuuden elementin, muuten sisältö koetaan emotionaalisesti merkityksettömänä ja mekaanisena (Levitin 2006, 111). Tässä mielestäni ollaan jollain tavalla inhimillisyyden perustuksien äärellä. Usein puhutaan niin sanotusta ”inhimillisestä tekijästä”, kun yritetään kuvailla mikä erottaa ihmisen ja koneen aikaansaannoksen. Ihminen on arvaamaton, yksilöllinen, ja samaa hän edellyttää kokemusympäristöstään. On inhimillistä tuntea vetoa yksilöllisyyteen, ja haluta saada määritellä oma kokemuksellinen kenttensä. Levitin toteaaakin, että musiikkiin liittyvä arvostuksemme liittyy läheisesti kykyymme oppia ja ymmärtää tämän musiikin taustalla vaikuttavia rakenteita (emt. 111). Täten, mitä paremmin älyllinen ja analyyttinen puolemmee tyydyttyy, sitä paremmin myös emotionaalinen puolemmee tulee tyydytetyksi.

Reimer ja Carroll muistuttavat vielä, että *kaikki* taidemuodot ovat ensisijaisesti tunteiden viestimiä, ja täten taidekasvatuskin on itse asiassa kommunikaation ja tunteiden kasvatusta (Carroll 1998; Reimer 1989). Tämä on myös eräänlaista maun kasvattamista (vrt. Shusterman 1997), jonka päämääränä on kehittää oppilaan herkkyyttä esimerkiksi musiikin välittämälle tunnesisällölle. Reimerin (1989, 53) mukaan taide pystyy vangitsemaan luontaiseen olemukseensa inhimillisen tunnekirjon eri muodot. Taiteen päätehtävä on saattaa nämä muodot ymmärrettävään muotoon ja mahdollistaa niiden kokeminen. Taidekasvattajana musiikkikasvattajan yksi tehtävistä on pyrkiä kasvattamaan oppilaitensa taiteen vastaanottokykyä. Näin ollen voidaan ajatella, että musiikkikasvatuk-

sen, kuten kaiken muunkin taidekasvatuksen yksi tärkeimmistä tehtävistä on parantaa ihmisten elämänlaatua rikastuttamalla heidän kokemuksiaan inhimillisistä tunteista. (Reimer, 1989, 53.)

4.2 Luotettavuustarkastelu

Kuten eri alaluvuissa mainitsin, on Peircen semiotiikkaan liittyvä tutkimus varsin haasteellista, johtuen hänen tekstinsä monitulkinnallisuudesta ja vaikeaselkoisuudesta, puhumattakaan Peircen kirjoitusten sisäisistä ristiriidoista. Tutkimusalana semiotiikka vaatii perehtymistä. Tämä oli yksi huoleni aloittaessa tutkielmaani. Peircen terminologia on laaja, ja käsitteistön avaaminen helposti vaikeaselkoista. Aineistoon kohdistuva kritiikki on ollut välillä hankalaa, koska sisältö on merkitykseltään helposti manipuloitavissa, ja länsimaisen filosofian perinteen mukaisesti moniselitteistä. Käänteisesti voidaan ajatella, että abstraktista luonteestaan johtuen Peircen semiotiikka mahdollistaa monipuolisia sovelluksia itsestään. Mielestäni olen kuitenkin onnistunut löytämään perustellut ja relevantit analogiat esimerkeilleni. Kognitiivinen musiikintutkimus toimii eräänlaisena puskurina tutkielmassani, suunnaten tutkimukseni fokusta asteittain konkreettisesta abstraktiin. Semiotiikka on jokseenkin raskasta luettavaa asiaan perehtymättömälle, ja koska tutkielmani on taidealan opinnäytetyö, oli mielestäni tärkeää kytkeä näinkin teoreettinen työ heti alusta alkaen musiikkiin ja sen vaikutusten tutkimiseen. Vaikka pragmaattista semiotiikkaa on sovellettu musiikin tutkimukseen, kognitiivisen musiikintutkimuksen piiristä löytyi helpommin käytännöllisiä yhtymäkohtia tutkimuskohteelleni. Tämä tarjosi mahdollisuuden soveltaa semiotiikan käsitteistöä jo esiteltyihin havaintoihin.

4.3 Mielikuvien hyödyntäminen musiikin hahmotusaineiden opetuksessa – henkilökohtaiseen merkityksenantoon perustuva metodi

Philip Ball kertoo, kuinka koomikko ja laulaja Joyce Greenfell tunnisti BBC:n visai-
luohjelmassa Debussyn “The Girl with the Flaxen Hair”-kappaleen ensimmäisestä avaus-
sävelestä (2011, 91). Vaikka tämä tuntuu lähes uskomattomalta, voidaan ymmärtää,
että tuo yksittäinen sävel, esimerkiksi tietystä äänityksestä, on merkki. Kognitiivisen

musiikintutkimuksen kentällä niin sanottu *record-keeping* teoria uskoo eräänlaiseen sisäiseen äänitysmekanismiin, jonka mukaan tallennamme, tai suorastaan nauhoitamme muistiimme yksityiskohtaisen tarkkoja muistikuvia musiikillisista ilmiöistä (Levitin, 2006, 134). Yksittäinen sävel voi kertoa kaiken tarvittavan kappaleesta (Ball, 2011, 91). Lempikappale, joka on kuultu satoja kertoja saatetaan tunnistaa sen yhdestä iskusta, koska tämä remaattinen merkki laukaisee kokonaisen merkkiketjun kuulijan mielessä. Firstnessin kautta muodostuva Secondness ja edelleen Thirdness, jonka kautta mieli löytää lopulta referenssipankista kappaleelle nimen ja viitekehyyksen.

4.3.1 Tila mielikuvien muodostamiselle

Metropolia-ammattikorkeakoulun pedagogisena päättötyönä esittelin säveltapailun ja harmonian opetusmetodin, joka perustui mielikuviin. Olen analysoinut kymmeniä kappaleita, ja luokitellut ne modaalisuutensa perusteella. Täten minulla on lista kappaleista, jotka joko kokonaan tai osittain nojautuivat jollekin tietylle kirkkosävellajille, tai melodisen mollin moodille. Kappaleet ovat lähes yksinomaan pop-musiikin kentältä. Oppilaiden kanssa kuunnellaan kappaleita yhden modaalisuuden sisältä, ja yritetään löytää äänenväriä tai soundillisia yhteneväisyyksiä kappaleiden välillä. Teknisesti katsottuna moodin karakterisävelet luovat yhteneväisyyden, mutta oppilaalle annetaan mahdollisuus muodostaa omat mielleyhtymänsä moodeista. Kyseessä on sananmukaisesti tunnetiloista, ja aivan kuten Bennett Reimer totesi, jos pidämme lähtökohtana ainoastaan teoreettista ilmiötä, jää musiikillinen, emotionaalinen vaikutus kokematta. Oppilaat saavat vapaasti kuvailla mielikuviaan moodien väreistä tai tunnetiloista. Yllättävää on, että omat kokemukseni oppilaitteni kanssa osoitti odottamatonta yhteneväisyyttä tietyissä mielikuvissa. Esimerkiksi lokrista moodia pidettiin tummana, kun taas lyydiseen moodiin perustunut musiikki koettiin lähes poikkeuksetta kirkkaana tai kuulaana.

Kun oppilaiden diskriminointikyky kehittyy (ks. Luku 2.3.3) voidaan keskittyä yksityiskohtaisempiin eroihin, kuten miten eri molliasteikot eroavat tunnetiloiltaan tai mielikuviltaan toisistaan. Nämä kognitiotutkijoidenkin mainitsemat, musiikkia kuunnellessa syntyvät mielikuvat ovat itse asiassa musiikillisia, Peirceläisiä interpretanteja. Toistuvan altistumisen kautta ne vakiintuvat mieleemme, ja pystymme niitä soveltamalla omaksumaan uutta musiikkia. Vaikka ilmiötä ei välttämättä analysoida syvemmin tässä vaiheessa, on käsitteellistäminen jo vauhdissa. Kuten olen osoittanut, on se luonnollinen

osa omaksumisprosessia. Käsitteet eivät tosin vielä ole todennäköisesti yleisellä tasolla, eivätkä ne välttämättä ole helposti sanoitettavissa.

4.3.2 Teorettinen käsitteistö merkkien tueksi

Kun oppilaalle on *ensin* muodostunut kuulonvaraisesti kokemuksellinen mielikuvia musiikillisista ilmiöistä, tässä tapauksessa moodeista ja niiden karakterisävelistä, voidaan esitellä ilmiöihin kytkettyä terminologiaa. Tietty sävy voidaan kirjata esim. ylinousevaksi kvintiksi. Tällä tavoin sointujen lisäsäveliä voidaan käydä systemaattisesti läpi, ja aina musiikillisessa kontekstissa.

Perehtyessään eri musiikkityyleihin oppilas oppii yhdistämään tietyt karakteriset sointuhajotukset lisäsävelineen tiettyyn tyylillisesti sopivaan ympäristöön. Omaksumisen kannalta tärkeäksi osoitettu ennakoitokyky kehittyy, koska oppilaalla on käytettävissään alati laajeneva referenssikirjasto, joka on erikoistunut hänelle läheisempään musiikkiin.

Jos ajatellaan tätä kappaleiden omaksumisen näkökulmasta, edellinen huomio viittaa siihen, että mitä yksinkertaisemmin kappaleen peruselementit voidaan painaa mieleen, tai omaksua, sitä helpompaa on soveltaa korkeamman tason kognitiivisia prosesseja tiedon sovelluksessa. Eli toisin sanoen voimme muodostaa eräänlaisen kattomerkin, jonka alle rakentuu merkkikieli, joka on vapaasti sovellettavissa. Esimerkiksi C-duurisointu voi olla kattomerkki, tai Legisign, jonka alle voi sisältyä kaikki permutaatiot, eli Sinsignit tästä soinnusta laajoine lisäsävelineen. Tällöin, Pat Methenyn esimerkin mukaisesti, oppilaan toimiessa hänelle tutussa musiikillisessa ympäristössä, hänen ei välttämättä tarvitse tehdä itselleen kuin viitteellisiä muistiinpanoja — jotka nekin voivat olla mentaalaisia — omaksuakseen musiikin silti hyvinkin tehokkaasti ja yksityiskohtaisesti. Oppilaan muistiinpano kokonaisesta kappaleesta voisi olla seuraavanlainen (esimerkki 1):

A-osa = D, C, G

B-osa = Am, Bm, Em

Esimerkki 1. Havainnollistus oppilaan omasta mahdollisesta kappaleen viitteellisestä muistiinpanosta.

Jokaiselle osalle annetaan siis oma merkkinsä, jonka jälkeen nämä merkit liitetään toisiinsa, ja muodostetaan kappaleesta näin oma, laajasti kattava merkki. Esimerkiksi ajattellessani jotain ulkoa osaamaani kappaletta, se laukaisee mielessäni jonkin tietyn mielikuvan, vaikka se ei välttämättä ole kirjaimellisesti kuva. Enemmänkin kokonaisuus, johon voi liittyä elementtejä eri aisteista, kuten makua tai väriä. Joskus se voi olla aivan selvä kuva. Joskus tämä kuva sisältyy jokaiseen tietyn artistin kappaleisiin. Esimerkiksi Katy Perryn kappaleet ovat aina näkyneet minulle jonkinlaisena punasinivalkoisena pallokuviona. Kaikki hänen kappaleet, jotka osaan ulkoa, sisältävätkin tiettyjä sovituksellisia tai tuotannollisia samankaltaisuuksia, jotka edustavat minulle yhtä ja samaa merkkiä, interpretantin näkökulmasta Argumenttia. Nämä tuotannolliset tai sovitukselliset samankaltaisuudet voidaan myös käsitteellistää teoreettisesti. Analysoidessani tätä ”värillistä” samankaltaisuutta huomasin, että sovittaja/tuottaja hyödyntää poikkeuksellisen paljon add9add11-duurisointua. Tämä rationalisointi ei kuitenkaan poista esteettistä kokemustani. Se tarjoaa minulle mahdollisuuden omaksua asia syvemmin ja mahdollistaa tämän teoreettisen asian soveltamisen luovemmin, koska minulla on siihen ensisijaisesti kokemuksellinen suhde.

Keskeistä on, että yksilötasolla mielikuvat, kognitiiviset strategiat ja erilaiset merkityksenmuodostukset ovat henkilökohtaisia. Varsinkin kun puhutaan yksilöllisestä omaksumisesta, on olennaisinta, että omaksuja itse ymmärtää oman merkkikielensä. Kuten olen kertonut, ennen kuin hallitsin länsimaisen nuotinkirjoituksen — jonka teorianopettajan uskon nykyään hallitsevani— oli minulla omat tapani muodostaa mentaalaisia ”nuotteja” tai paremminkin kartoja omaksuttavasta aineistosta. Yhden ammatillisen musiikin alan tutkinnon, ja kahden musiikkikorkeakoulun jälkeen tämä pitää edelleen paikkansa. Vaikka voisin kirjoittaa nuotit tarvittaessa uusista kappaleista, suosin omanlaisia, joskus kryptisiäkin notaatiomenetelmiäni. Jos omaksuttava kappale on muuten hyvin selkeä, mutta se sisältää jonkin tietyn rytmisesti tarkan asian, kirjoitan sen jollain tavalla ylös. Tämä onkin hyvin yleistä, ja Daniel Levitan osoittaakin eri esimerkein, kuinka nuotteja tuntematon maallikkokin saattaa kirjoittaa itselleen ylös tarvittavia ohjeita äänten kestosta (esimerkki 2).

”Ev-ry breath you-oo taaaake”

1 1 2 2 4

Esimerkki 2. Maallikon itselleen kirjoittama ohjeistus äänten kestoista. (Levitin, 2006, 59).

Tämä osoittaa, että kuullulle musiikille annetaan merkityksiä ja se käsitteellistetään lähes vaistomaisesti. Osaltaan se myös osoittaa, kuinka nuotinkirjoitus on muodostunut musiikista havaittavien, matemaattisten kokonaisuuksien selitykseksi.

Kaikki käsitteet ja musiikilliset ilmiöt ovat merkkejä. C-duuriasteikko nuottipaperilla on merkki, jonka soittaja tunnistaa, ja tämä laukaisee automaattiset kognitiiviset prosessit – alemman tason prosessit. Kun soittaja näkee tutun musiikillisen ilmiön nuottikuvasta, on interpretantti, mikä hänen tajuntaansa muodostuu Reema, tai korkeintaan Dicent. Soittaja ei välttämättä ehdi edes tiedostamaan käsitetasolla tapahtunutta, mutta merkki ohjaa toimintaa jo niin, että sormet menevät oikeaan osoitteeseen. Korkean harjaantuneisuuden tasolla merkki johtaa lähes automaattiseen toimintaan (vrt. luku 2.3.3).

4.3.3 Yhteenveto ja tulevia tutkimusaiheita

Muusikolla on siis pankki, joka toistojen, eli harjaantumisen myötä muuttuu hienojakoisemmaksi ja hienojakoisemmaksi, jolloin opimme diskriminoimaan tarkemmin eri sointutyyppeiden välillä, ja tunnistamaan yksityiskohtaisempia eroja. Eri musiikkityyleissä on omat lainalaisuutensa ja tyypilliset kuvionsa, ja niihin erikoistuneet muusikot pystyvät hyödyntämään omaa referenssipankkiaan niin melodioiden, harmonisten ilmiöiden kuin muotorakenteidenkin suhteen. Itsekin samastun tähän, ja tämä selittääkin johdannossa kuvaamaani uuden kappaleen omaksumistani.

Voisiko musiikin omaksumisen opetus olla enemmänkin ilmiöiden merkitysten opettelua siinä mielessä, että ensisijaisesti oppilaan omaa merkityksenmuodostusta tuetaan? Yhteinen käsitteistö on olennaista kommunikaation kannalta, mutta jos musiikin omaksumista pidetään tavoitteena, on oppilaan kannalta tehokkain omaksumistapa silloin tärkeintä. Tällöin tulee tukea *yksilöllistä* käsitteistöä. Oppilasta rohkaistaan muodostamaan omia mielikuvia — merkkejä — melodiakuluista, soinnuista, asteikoista, tai jopa

laajoista sointukierroista. Kuten olen osoittanut, kognitiivisen tutkimuksen mukaan opimme ryhmittämällä tutut ilmiöt suurempiin ja suurempiin kokonaisuuksiin, ja harjoituksen avulla näitä kokonaisuuksia voi hallita. Tämänlaisen metodin kehittämiseksi olisi mielestäni mahdollisuus pedagogisessa jatkotutkimuksessa.

Lähteet

- Atkin, Albert. 2006. Peirce's Theory of Signs. <http://plato.stanford.edu/entries/peirce-semiotics/#DivObj> (11.8.2015).
- Backlund, Kaj. 1983. Improvisointi pop / jazzmusiikissa. Helsinki. Musiikki Fazer.
- Ball, Philip. 2011. The Music Instinct – How Music Works and Why We Can't Do Without It. Lontoo. Vintage.
- Barthes, Roland. 1990. Blackwell. S/Z.
- Bregman, A.S.. 1990. Auditory scene analysis. The perceptual organization of sound. Cambridge, Masschusetts. The MIT Press.
- Brown, John Seely & Duguid, Paul. 1996. Stolen Knowledge. Teoksessa Hillary McLellen (toim.). Situated Learning Perspectives. Englewood Cliffs, NJ. Educational Technology Publications., 47-56.
- Burch, Robert. 2014. Charles Sanders Peirce. Stanford Encyclopedia of Philosophy. <http://plato.stanford.edu/entries/peirce/#access> (11.8.2015).
- Cage, John & Charles, Daniel. 1981. For the Birds. Boston, London. Marion Boyars.
- Carroll, Joseph. 1998. Steven Pinker's Cheeskake for the Mind, julkaisussa Philosophy and Literature 2: 478-85. (http://cogweb.ucla.edu/Abstracts/Carroll_C98.html).

- Clarke, Eric F.. 1988. Generative principles in music performance. Teoksessa John A. Sloboda (toim.) *Generative Processes in Music*. Oxford. Calendron Press, 1-26.
- Cresswell, Clio. 2014. Mathematics and Sex. TEDx-presentaatio.
<https://www.youtube.com/watch?v=H2vN2QXZGnc> (11.8.2015).
- Davies, John Booth. 1980. *The Psychology of Music*. London. Hutchinson.
- Deutsch, Diana (toim.). 2013. *The Psychology of Music*. San Diego. Academic Press.
- Eco, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington. Indiana University Press.
- Eco, Umberto. 1988. *Le Signe*. Bryssel. Labor.
- Ewell, Peter. 1997. *Organizing for Learning: A Point of Entry*.
http://www.intime.uni.edu/model/learning/learn_summary.html (11.8.2015).
- Fisch, Max. 1986. *Peirce, Semiotic and Pragmatism*. Bloomington. Indiana University Press.
- Floyd, A. Jr.. 1991. *Ring Shout!* Teoksessa Caponi Gena, Signifyin(g), Sanctifyin' and Slam Dunking. Amherst. University of Massachusetts Press. 135-157.
- Gates, Henry Louis. 1989. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York. Twayne Publishers.
- Greimas, A.J.. 1979. *Strukturaalista semantiikkaa*. Helsinki. Gaudeamus.

- Gruson, Linda M.. 1988. Rehearsal skill and musical competence: does practice make perfect? Teoksessa John A. Sloboda (toim.). *Generative Processes in Music*. Oxford. Clarendon Press, 91-112.
- Hatten, R.S.. 1998. *Music Theory and General Semiotics: A Creative Interaction*. Teoksessa *HiFives: A Trip to Semiotics* (ed.) R. Kevelson. New York. Peter Lang. 71-84.
- Hookway, C.J.. 1985. *Peirce*. London. Routledge.
- Jones, Mari Riess; Holleran, Susan. 1991. *Cognitive Bases of Musical Communication*. Washington DC. American Psychological Association.
- Konstelanetz, Richard. 1988. *Conversing with John Cage*. New York. Limelight.
- Kotulak, Ronald. 1996. *Inside the Brain*. Kansas City. Andrews & McMeel.
- Kraus, Robert. 1991. On the Possibility of a Determinate Semantic For Music. Teoksessa Jones, Mari Riess; Holleran, Susan (toim.) *Cognitive Bases of Musical Communication*. Washington DC.. American Psychological Association, 11-22.
- Levitin, Daniel J.. 2006. *This is Our Brain on Music*. London. Plume.
- Liszka, J.. 1990. "Peirce's Interpretant". *Transactions of Charles S. Peirce Society*. no. 26. Hanover, Pennsylvania. Sheridan. 17-62.
- Lotman, Juri. 1990. *Merkkien maailma*. Helsinki. SN-kirjat.

- Martinez, Jose. 1997. *Semiosis in hindustani music*. Imatra. International Semiotics Institute.
- McNeill, J.R. & McNeill, William H.. 2006. *Verkottunut ihmiskunta – yleiskatsaus maailmanhistoriaan*. Tampere. Vastapaino.
- Monelle, Raymond. 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur, Switzerland. Hardwood.
- Moore, B. C. J., Glasberg, B. R., & Peters, R. W. 1986. Thresholds for hearing mistuned partials as separate tones in harmonic complexes. *Journal of the Acoustical Society of America*, 80. New York. AIP Publishing, 479-483.
- Ojala, Juha. 2009. *A Space In Musical Semiosis*. Imatra. ISI.
- Pareyon, Gabriel. 2011. *On Musical Self-similarity*. Helsinki. Yliopistopaino.
- Pietarinen, Ahti-Veikko. 2006, *Signs of Logic*. Dordrecht. Springer.
- Pinker, Steven. 1997. *How the Mind Works*. London. Penguin Books.
- R. Caine & G. Caine. 1994. *Making Connections: Teaching the Human Brain*. Menlo Park, California. Addison-Wesley.

Ransdell, J.. 1977. "Some Leading Ideas in Peirce's Semiotic". *Semiotica*, no. 19, 157–178.

<http://www.iupui.edu/~arisbe/menu/library/aboutcsp/ransdell/LEADING.HTM>
(11.8.2015)

Reimer, Bennett. 1989. *A Philosophy of Music Education*. New Jersey. Prentice Hall.

Roederer, Juan G. 1980. *Physical and Neuropsychological Foundations of Music*. Teok-sessa Clynes, Manfred. 1980. *Music, Mind and Brain*. New York. Plenum Press. 37-47.

Sacks, Oliver. 2008. *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*. New York. Vintage Books.

Santaella, Lucía. 1991. Instinct, logic, or the logic of instinct. *Semiotica* 83 (1/2) 123-141. Imatra. ISI.

Savan, D.. 1988. *An Introduction to C.S. Peirce's Full System of Semeiotic*. Toronto. Toronto Semiotic Circle.

Shusterman, Richard. 1997. *Taide, elämä ja estetiikka*. Helsinki. Gaudeamus.

Sloboda, John A.. 1985. *The Musical Mind, The Cognitive Psychology of Music*. London. Oxford University Press.

Smith, H. A.. 2000. *Psychosemiotics and its Peircean Foundations*.
<http://www.digitalpeirce.fee.unicamp.br/PsychosemioticsandPeirce.pdf>
(11.8.2015)

Spitz, Ellen Handler. 1994. *Magritte's Labyrinth and other essays in the Arts*. New Haven, Connecticut. Yale University Press.

Strack, Martin & Stepper. 1988. *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 54, no.5. Washington. APA, 768-777

Tagg, Philip. 1979. *Kojak, 50 Seconds of Television Music: Toward the Analysis and Affect in Popular Music*. Göteborg. Minab.

Tarasti, Eero. 1990. *Johdatus semiotiikkaan – Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmästä*. Helsinki. Gaudeamus.

Tarasti, Eero. 2002. *Signs of Music*. New York. Mouton de Gruyter

Tarasti, Eero. 1994. *Myytti ja musiikki*. Helsinki. Hakapaino.

The Peirce Edition Project. 1998. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Vol 2. Bloomington. Indiana University Press.

Veivo, Harri & Huttunen, Tomi. 1999. *Semiotiikka – merkeistä mieleen ja kulttuuriin*. Helsinki. Edita.

Väkevä, Lauri. 2004. *Kasvatuksen taide ja taidekasvatus. Estetiikan ja taidekasvatuksen merkitys John Dewey'n naturalistisessa pragmatismissa*. Oulu. Oulun Yliopisto.

YT: Youtube-video: De-Gonzoed Peirce Mashup.

<https://www.youtube.com/watch?v=JWki09FFrcs> (11.8.2015)

Zatorre, Robert J., Halpern, Andrea R. 2005. Mental Concerts: Musical Imagery and Auditory Cortex. *Neuron* 47, no. 1. (2005). Oxford. Oxford University Press, 9-12.