

Elämänkumppanina musiikki

Kolme kertomusta musiikin merkityksistä elämässä

Tutkielma (Maisteri)

1.3.2018

Elsa Sihvola

Musiikkikasvatuksen aineryhmä

Sibelius-Akatemia

Taideyliopisto

Tutkielman nimi Elämänkumppanina musiikki – Kolme kertomusta musiikin merkityksistä elämässä	Sivumäärä 80
Tekijän nimi Elsa Sihvola	Lukukausi Kevät 2018
Aineryhmän nimi Musiikkikasvatuksen aineryhmä	
<p>Tämä maisterin tutkielma pyrkii selvittämään, millaisia merkityksiä musiikilla on ihmisille heidän elämänsä eri vaiheissa. Laadullisena tapaustutkimuksena työ tarkastelee yksilöiden kokemusta kolmen tutkimushenkilön kertomusten kautta. Tutkimuksen painopisteet kohdistuvat yksilölliseen musiikkisuhteeseen, sen näyttäytymiseen elämässä ja erityisesti tunne-elämän työstämiseen musiikin keinoin. Teoreettinen näkökulma aiheeseen on pääosin musiikkipsykologinen. Musiikkia tarkastellaan ihmisen kehityksen, musiikin terapeuttisuuden, musiikillisen kokemuksen ja musiikin tarjoaman ”elämänkumppanuuden” näkökulmista.</p> <p>Tutkimusote on narratiivis-elämäkerrallinen ja pyrkii sellaisenaan tavoittamaan niitä subjektiivisia merkityksiä, joita musiikilla tutkimushenkilöiden elämässä on. Kyseessä on laadullinen tapaustutkimus, jonka aineisto on kerätty kolmena yksilöhaastatteluna. Koska tutkimuksellinen kiinnostukseni kohdistui nimenomaan sellaiseen musiikkisuhteeseen, jolla on merkitystä ihmisen elämässä, valitsin haastateltavikseni henkilöitä, joilla on erityisen läheinen suhde musiikkiin ja kyky reflektoida musiikkisuhdettaan syvästi. Halusin myös tutkia ihmisiä, joiden musiikilliset mieltymykset ovat erilaisia keskenään. Sovelsin aineistoon narratiivista analyysia.</p> <p>Kaikki tutkimushenkilöt identifioituvat musiikkiin voimakkaasti. Heidän kertomuksensa todistavat musiikin merkityksistä muuntautumiskykyisenä voimavarana, luotettavana tukipilarina ja todellisena ”elämänkumppanina”. Myös musiikin niin sanottuja ulkomusiikillisia ulottuvuuksia käsitellään. Vaikka tutkimushenkilöt edustavat keskenään huomattavan erilaisia musiikillisia mieltymyksiä, heidän musiikillisissa identiteeteissään on paljon yhtäläisyyksiä. Musiikkikasvatuksen tutkimusalalle tutkimuksen anti on yksilöllisen musiikkisuhteen tarkastelussa, erilaisten musiikillisten identiteettien arvostamisen edistämisessä ja musiikin kuuntelemisen hyvinvointia edistävien vaikutusten tunnistamisessa, minkä tulisi heijastua myös oppilaitosten antamaan musiikkikasvatukseen.</p>	
Hakusanat Musiikkisuhte, musiikkipsykologia, musiikkikasvatus, identiteetti, narratiivi, narratiivinen tutkimus	
Tutkielma syötetty plagiaatintarkastusjärjestelmään 1.3.2018	

Sisällys

Sisällys	3
1 Alkusoitto.....	5
2 Näkökulmia musiikin merkityksiin elämässä	8
2.1 Musiikki ihmisen kehityksessä.....	8
2.1.1 Musiikki ja varhaislapsuus	8
2.1.2 Musikaalisuus ja musiikillinen kompetenssi	9
2.1.3 Musiikki ja identiteetti	11
2.2 Musiikin terapeuttisuus	13
2.2.1 Parantava musiikki.....	14
2.2.2 Musiikki hoivan ja vahingoittamisen välineenä	15
2.2.3 Musiikki ja psykoanalyysi	16
2.3 Musiikillinen kokemus	18
2.3.1 Musiikki ja tunteet	18
2.3.2 Musiikki tunteiden herättäjänä	20
2.3.3 Musiikkimaku	22
2.4 Musiikki elämäkumppanina	23
2.4.1 (Hyvä) musiikkisuhde.....	23
2.4.2 Musiikki elämäkaressa.....	26
2.4.3 Merkittävät musiikkikokemukset	28
3 Tutkimusasetelma	30
3.1 Tutkimustehtävä	30
3.2 Narratiivinen tutkimusote.....	30
3.3 Aineiston hankinta.....	32
3.4 Analyysi.....	33
3.5 Tutkimusetiikka.....	34

4 Kolme kertomusta musiikin merkityksistä elämässä	36
4.1 Haastateltavat	36
4.2 Henkilökohtainen musiikkisuhde	37
4.2.1 Musiikillinen herääminen	37
4.2.2 Kaarnan musiikkisuhde	39
4.2.3 Lokin musiikkisuhde	41
4.2.4 Kiven musiikkisuhde	45
4.3 Vuorovaikutus musiikissa	48
4.3.1 Oma musisointi	48
4.3.2 Idolit musiikissa	50
4.3.3 Suhde artisteihin	51
4.3.4 Harrastuksen yksinäisyys/yhteisöllisyys	53
4.4 Musiikin kuuntelu	54
4.4.1 Musiikin merkitys arjessa	54
4.4.2 Musiikilliset elämykset	57
4.4.3 Uuden musiikin löytäminen	57
4.5 Musiikki elämän peilinä	58
4.5.1 Henkilökohtainen musiikkifilosofia	58
4.5.2 Musiikin suhde muihin taiteenlajeihin	61
4.5.3 Musiikki auttajana	67
5 Pohdinta	69
5.1 Johtopäätökset	69
5.2 Luotettavuustarkastelu	72
5.3 Tulevia tutkimusaiheita	74
Lähteet	76

1 Alkusoitto

Millainen merkitys musiikilla on elämässäni ja kasvussani ihmisenä? Millä tavoin musiikkimieltymykseni heijastelevat arvojani ja kulloistakin elämäntilannettani? Mitä minulle merkityksellinen musiikki kertoo minusta ja historiastani?

Tällaiset kysymykset herättävät minussa muistojen ja tarinoiden tulvan. Elämäni varhaisimmat sävelmät ankkuroivat mielen ja muistot kourintuntuvalla tavalla takaisin lapsuuteen. Kannan pysyvästi mukana ympäristöäni ja sen arvostuksia; musiikkia, jonka ympäröimänä olen kasvanut. Toisaalta minusta kertovat myös omat musiikilliset löytöni ja luomukseni; musiikki, jonka olen itse löytänyt ja oppinut tai jota olen säveltänyt itse. Musiikkimakuni ja muusikkouteni heijastelevat luonnettani, elämänvaiheitani ja psykistä historiaani. Ne ovat koko identiteettini kuva. Elämäni musiikki paljastaa minusta paljon.

Palaan säännöllisesti minulle eri syistä tärkeään musiikkiin, hakemaan hyvää tunnelmaa, lohtua, samastumiskohteita, mitä milloinkin. Eri tunnetilat ja tilanteet vaikuttavat musiikkivalintoihini niin musiikin vastaanottajana kuin sen tuottajanakin. Joka tapauksessa – kai useimpien ihmisten tavoin – huomaan arkielämässä hakeutuvani jatkuvasti musiikin äärelle. Musiikki on selvästi terapeutin voimavara elämässäni, vaikken useimmiten tiedosta tai sanoita arkista musiikin vastaanottamisen tai tuottamisen prosessia niillä sanoin.

Musiikki on minulle erityinen taidemuoto, koska tieni on vienyt sen pariin jo varhain, sillä seurauksella, että teen sitä nykyään ammatikseni. Musiikin erilaiset merkitykset ovat avartuneet minulle moninaisissa muusikontehtävissä bändikeikoilta kanttorintoihin. Toisaalta vaikkapa toimiessani muusikkona sairaalaympäristössä muistisairaiden parissa minua on hämmästyttänyt, millainen voima erityisesti varhaislapsuudesta tutulla musiikilla on tavoittaa ihminen, jonka kognitiiviset valmiudet ovat rappeutuneet.

Terapeuttisuus ja inhimillinen kasvu kiinnostavat minua niin musiikkikasvatuksen kuin teologiankin opiskelijana. Suoritin Sibelius-Akatemiassa musiikkiterapian opintokokouksisuuden maisterivaiheen syventymiskohteena lukuvuonna 2013–2014. Tammikuussa 2014 päivätyssä oppimistehtävässä analysoin musiikkia omassa elämänhistoriassani muun muassa seuraavasti:

Taiteiden – omalla kohdallani paitsi sävel-, erityisesti myös sanataiteen – terapeutin rooli korostune elämässäni erityisesti vaikeiden asioiden käsittelyssä. Kenties paradoksaalisesti-kin huomaan etsiväni oman elämäni kulloiseenkin kipukohtaan samastumiskohtaa taiteesta. Toistavatko muuten elämässäni tällaista suola haavoihin -mekanismia: ihminen hakee senhetkisille tunteilleen vahvistusta? Ehkä kyse on yhteisöllisyydestä – omaa tunnetilaa vastaava taiteellinen elämys osoittaa, että joku muukin on joskus altistunut samanlaiselle kokemukselle!

Taide ja musiikki auttavat ihmistä säätelemään tunteitaan ja työstämään psyykkisiä prosessejaan. Paitsi huvia ja nautintoa, musiikki on myös syvälinen voimavara, joka eheyttää tunne-elämäämme ja auttaa mieleämme tasapainoa. (Saarikallio 2010, 288–289.)

Sellisti Pablo Casals (1876–1973) on sanonut seuraavaa: ”Musiikki karkottaa vihan niistä, jotka eivät rakasta. Rauhattomille se antaa rauhan, itkevät se lohduttaa. Ne, joiden tie on tukossa, löytävät uusia polkuja, ja niihin, jotka torjuvat kaiken, kasvaa uutta varmuutta ja toivoa.” Minua kiinnostaa musiikin rooli nimenomaan sellaisena psyykkisenä voimanlähteenä ja suorastaan tienraivaajana, kuin Casals kuvaa. Elton John on puolestaan sanonut: ”Musiikissa on parantavaa voimaa. Sillä on kyky irrottaa ihmiset itsestään muutamaksi tunniksi.”¹

Keräsin tutkielmani aineiston kolmena yksilöhaastatteluna, jotka toteutin kesän 2015 aikana. Löysin haastateltavani intuitiivisesti ja eri reittejä, mutta heitä yhdistää muutama asia: Musiikki on jokaiselle läheinen, ellei läheisin taidemuoto. Aiheeseen orientoituneet, persoonalliset haastateltavat sekä narratiivinen (kerronnallisen tutkimuksen) lähestymistapa tuntuivat luontevilta valinnoilta aiheen elämäkerrallisuuden, tarinallisuuden ja henkilökohtaisuuden vuoksi. Työni tueksi olen lukenut tutkimuskirjallisuutta musiikin moninaisista merkityksistä ihmiselämässä.

Koen tutkimusaiheeni mitä relevanteimmaksi myös musiikkikasvatuksen näkökulmasta. Musiikin ja muun taiteen näkeminen terapeutin voimavarana laajentaa ymmärrystä niin musiikin kuin musiikkikasvatuksenkin monista merkityksistä. Musiikkikasvatuksen ei tarvitse ajatella olevan ainoastaan oppilaitosten sisällä tapahtuvaa toimintaa, vaan se

¹ Oma käänökseni. Alkukielellä lainaus kuuluu: ”Music has healing power. It has the ability to take people out of themselves for a few hours.” (Elton John)

voidaan nähdä avarammin: kaikki inhimillistä kasvua edistävä musiikillinen toiminta millä tahansa elämäntilanteella on musiikkikasvatusta.

2 Näkökulmia musiikin merkityksiin elämässä

Tässä pääluvussa tarkastelen työni keskeisiä teemoja tutkimuskirjallisuuden valossa. Valitsemani teoreettinen näkökulma on musiikkipsykologinen työni aiheen ollessa yksilöllinen musiikkisuhde ja erityisesti tunne-elämän työstäminen musiikin keinoin. Pääotsikko jakautuu neljään alalukuun: Ensimmäisessä käsittelen musiikin merkityksiä ihmiselämässä kehityspsykologisessa valossa. Toisessa luvussa paneudun musiikin terapeuttisuuteen. Kolmannen luvun aiheena on musiikillinen kokemus ja sen erilaiset ulottuvuudet, ja neljäs luku pohtii musiikkia ”elämänkumppanina”, kuten olen koko työni otsikoinut.

2.1 Musiikki ihmisen kehityksessä

Tämän luvun pohjana oleva kirjallisuus valottaa musiikin moninaisia rooleja ihmisen elämässä aina sikiöajasta lähtien, painopisteenään musiikillinen kokemus ja kommunikaatio. Musiikilla on kokonaisvaltaista hyvinvointia koskevia vaikutuksia kaikenikäisten ihmisten elämässä.

2.1.1 Musiikki ja varhaislapsuus

Musiikkia tiedetään esiintyneen kaikissa kulttuureissa esihistoriallisista ajoista asti (esim. Numminen & Erkkilä & Huotilainen & Lonka 2009, 10). Alf Gabrielsson (2011, 1) toteaa, että musiikin muuntautuminen niin erilaisiin muotoihin ja sen kehittyminen alati uusiin suuntiin ovat paras todistus sen merkityksestä ihmiskunnalle. Päivi Saukko (2008, 34–35) kirjoittaa musiikin biologisesta ja evolutiivisesta merkityksestä – onhan se kuulunut kaikkiin maailmanhistorian kulttuureihin. Musiikilla on ollut merkitystä lajinkehityksessä: se on palvellut parinvalintaa, tunnetta sosiaalisesta yhteenkuuluvuudesta, ryhmäponnistuksia ja motoristen taitojen kehittymistä (Numminen & Erkkilä & Huotilainen & Lonka 2009, 10–11).

Musiikki on yhteydessä jo ihmisen psykologiseen varhaiskehitykseen: sikiö rekisteröi ulkomaailman ääniä sillä seurauksella, että synnyttyään vauva tunnistaa äänten perustella ”omat” ihmisensä. Evoluution kannalta tällaisen sikiöaikaan kiinnittyvän muistin tehtävänä on liittää vauva yhteisöön. Jo syntyessään vauva on siis taitava kuuntelija, joka tunnistaa melodiset linjat ja rytmiä niin puheessa kuin musiikissakin. Vastasynty-

nyt pystyy tunnistamaan puheäänien perusteella paitsi äitinsä, myös loppuraskauden aikana äidille toistuvasti puhuneet henkilöt. Vauva kykenee muistamaan ja suosii luonnostaan myös äitinsä loppuraskauden aikana kuuntelemaa musiikkia. (Huotilainen 2004, 14–16; Numminen & Erkkilä & Huotilainen & Lonka 2009, 11.)

Vauvoille suunnattu puhe on aikuisille suunnattua puhetta huomattavasti musikaalisempaa. Lukuisissa kielissä ja kulttuureissa on vahvistettu, että prototyyppisen vauvoille suunnatun puheen erottaa kohonneesta äänenkorkeudesta, laajentuneesta ambituksesta, erottuvista äänenkorkeuden käyristä, rytmikkyydestä ja toistosta. (Trehub & Hannon & Schachner 2010, 647.) Vauvan hoivaajat siis liioittelevat vaistomaisesti puheessaan musiikillisia elementtejä, joista vauva aistii niiden synnyttämiä affekteja. Vauva puolestaan kommunikoi äänellisesti jokeltelun keinoin. Hänen hoivaajansa tulkitsevat vauvan mielialoja musiikillisten havaintojen perusteella tämän ääntelystä. (Lehtonen 2008.) Nämä varhaiset reaktiot musiikkiin saattavat toimia perustana myöhemmille, kehityksen myötä jalostuville ja erilaistuville emotionaalisille reaktioille musiikkiin. Vielä aikuisuudessakin musiikillinen reagointi säilyttää perustavanlaatuisen sosiaalisen funktionensa emotionaalisen säätelyn edistäjänä. (Trehub & Hannon & Schachner 2010, 661.)

Lapsen kasvaessa hänen aivotoimintansa hyötyy musiikillisesta toiminnasta laaja-alaisesti (Numminen & Erkkilä & Huotilainen & Lonka 2009, 11), ja aivojen muokkaantuminen on ylipäänsä voimakkaimmillaan varhaislapsuudessa. Siten musiikki onkin erityisen hyödyllinen harrastus jo leikki-iässä aloitettuna. Musiikki on voimakas ärsyke aivoille. Se on ei-kielellisen kommunikaation väline, se herättää voimakkaita tunteita, lohduttaa ja innostaa. Musiikkiharrastus kehittää lasten aivotoimintaa, tarjoaa elämänsäältä ja ehkäisee syrjäytymistä. Erityislapsille musiikkiharrastus on erityisen hyödyllinen, sillä se kehittää motoriikkaa, tarkkaavaisuuden suuntaamista ja jopa kielellistä kehitystä. (Huotilainen & Putkinen 2008, 204, 214.)

2.1.2 Musikaalisuus ja musiikillinen kompetenssi

Ihmisen käsitys omasta musikaalisuudestaan ja laulutaidostaan muodostuu yleensä jo lapsuudessa ja liittyy usein – mistä monella voi olla traumaattisiakin kokemuksia – suoritus- ja vertailutilanteisiin. Syvään juurtuneen arki ajattelun mukaan ihminen joko on tai ei ole synnynnäisesti musikaalinen, ja tila on pysyvä. (Numminen & Erkkilä & Huotilainen & Lonka 2009, 12–13.) Kimmo Lehtonen (2004) kirjoittaa:

Yksi osoitus suomalaisen musiikkikulttuurin vakavamielisyydestä on sen voimakas kiinnityminen *musikaalisuusmyyttiin*. Toiset katsotaan musikaaliseksi ja toiset epämusikaaliseksi. Kyse on musiikkikulttuurin ja musiikin aidosta omistamisesta tai siitä syrjäytymisestä. (...) Käsitys omista musiikkikyvyistä on kasvumme aikana iskostunut syvälle mieleemme, jossa se vaikuttaa jonkinlaisen *sisäisen vankilan* tavoin laskien itsetuntoamme. (...) Myös *käsitys musikaalisuudesta on myytti*, joka on paljolti tyhjentynyt sisällöstään. Puhumme musikaalisuudesta, vaikka emme tiedä, mitä se tarkoittaa. (Lehtonen 2004, 78.)

Traagista kyllä, lannistavat varhaiset kokemukset esimerkiksi laulamisen tiellä voivat monesti tyrehtyttää ihmisen lauluinnon loppuelämän ajaksi. Epäonnistumisen pelko saattaa estää häntä yrittämästä uudestaan. Ideaalitalanne musisoinnissa ja laulamisen opettelussa on sisäisen motivaation tila: siinä toiminta koetaan itsessään motivoivaksi ja ulkoisia palkkioita ei tarvita. Ulkoinen ja sisäinen motivaatio voivat toki esiintyä myöskin yhtä aikaa. (Numminen & Erkkilä & Huotilainen & Lonka 2009, 12–13.)

Musikaalisuutta on tutkittu tieteellisesti noin sadan vuoden ajan, ja aihetta käsittelevät tieteenalat ja teoriat ovat lukuisia, mutta ilmiön täsmällinen määrittelyminen on hankalaa. Musikaalisuuden määrittelyssä ongelmallisinta on, että kyseessä on liian monitahoinen ja -toimintoinen ilmiö ollakseen mitattavissa objektiivisesti. Vaikka tutkimus onnistuikin kartoittamaan ihmisen aivotoimintaa musiikillisen toiminnan aikana, on vaikeaa rajata, mitkä kaikki musiikin prosessointiin osallistuvat mekanismit luetaan juuri musikaalisuuden piiriin kuuluviksi. (Karma 2010, 355–357.)

Yksi musikaalisuustutkimuksen ulottuvuus on tasapainotellut musikaalisuuden niin sanotun sensorisuuden ja kokonaisvaltaisuuden välillä. Sensorinen näkökulma painottaa aistien toimintaa sellaisenaan, kokonaisvaltainen ajattelu taas pitää aistitoimintoja vasta lähtökohtana niiden seurauksena mielessä tapahtuville prosesseille. Absoluuttinen sävelkorva – kyky tunnistaa äänenkorkeus ilman vertailuääniä – on eräässä mielessä sensorisen tarkastelutavan ääri-ilmiö. Onhan kyseessä täysin itsenäinen aistihavainto, joka ei sisällä tulkintoja tai vertailukohtaa muihin ääniin. Tarkka relatiivinen sävelkorva puolestaan tarkoittaa tilannetta, jossa henkilöllä on tarkka kyky erottaa suhteellisia äänenkorkeuksia, kuitenkin ilman tietoa siitä, mikä äänenkorkeus on kyseessä. (Karma 2010, 357.)

Kiista perimän ja ympäristön suhteesta ihmisen persoonallisuuden kehityksessä on psykologian kaikkein pitkäaikaisin ja todennäköisesti eniten intohimoja herättävä (Keltikangas-Järvinen 2002, 5). Myös musiikillisen kompetenssin taustatekijöitä on tutkittu tästä näkökulmasta. Karman mukaan perimä tarjoaa raamit, joiden rajoissa ympäristö vaikuttaa konkreettiseen lopputulokseen (Karma 2010, 364). McPherson ja Hallam

(2009) puolestaan esittävät, että ympäristön ja geneettisten tekijöiden välillä esiintyy kompleksista vuorovaikutusta ja että yksilön kehityksessä on monia ulottuvuuksia (kuten muisti, kielellinen kehitys ja älykkyys), joita voidaan lisätä systemaattisella harjoittelulla ja oppimisella. Musiikillinen kehitys on tulosta perimän ja ympäristön vuorovaikutuksesta enemmänkin yhteisvaikuttavalla kuin yhteenlaskettavalla tavalla. (McPherson & Hallam 2009, 255.) Lehtonen (2004, 79–81) kritisoi musiikkioppilaitosten opiskelijavalinnoista tuttua musikaalisuuden testaamista sen ”toiseuttavasta” vaikutuksesta:

Testipatteri mittaa vain ja ainoastaan musiikillista strukturointikykyä, joka on kuitenkin vain pieni osa musikaalisuuden kokonaisvaltaisesta ja moniulotteisesta psykofyysisestä kokonaisuudesta. (Lehtonen 2004, 81.)

Karma määrittelee musikaalisuuden ominaisuudeksi, joka ohjaa ihmisen tapaa kuulla ja hahmottaa musiikkia ynnä muita äänellisiä ilmiötä. Kyse on ennen kaikkea musiikin mielen ja merkityksen vastaanottamisen kyvystä niin musiikin laadullisten ominaisuuksien kuin sen rakenteenkin tasolla. Jokaisella lapsella on syntyessään kyky oppia musiikkia siinä missä puhuttua kieltäkin. Ympäristö ja opetus ohjaavat voimakkaasti yksilön musiikillista suorituskykyä. Jokainen on musikaalinen siinä merkityksessä, että musiikin oppimisen kyky on universaalia. Myös kysymys tunteiden kokemisen kyvystä musiikin yhteydessä voidaan liittää musikaalisuuteen, mutta myös persoonallisuuspiirteisiin musikaalisuuteen kietoutuneina. (Karma 2010, 364–365.)

Myöskään laulutaidottomuus – tarkoittaen kyvyttömyyttä laulaa nuotilleen – ei ole pysyvä ominaisuus. Ellei ole kyse harvinaisesta amusia-ilmioistä, täydellistä laulutaidottomuutta ei yksinkertaisesti ole olemassa. Laulamissa voi kehittyä iästä tai lähtötasosta riippumatta, ja sävelkorkeuksien havainnointi, tuottaminen ja erottelu on kehitettävissä oleva kyky. Toisaalta laulaminen on vain yksi musisoinnin muoto. Ihminen on luonnostaan musiikillinen olento, ja jo musiikin kuuntelulla on myönteisiä vaikutuksia: musiikki on terapeuttista emotionaalisella, henkisellä ja hengellisellä tasolla. Vielä laulaminen ja soittaminen yhdessä toisten kanssa on korvaamaton kokemus, johon tutkijoiden mukaan kaikille ihmisille tulisi taata väyliä. (Numminen 2005, 4; Numminen & Erkkilä & Huotilainen & Lonka 2009, 14.)

2.1.3 Musiikki ja identiteetti

Ihmisen elämänkaareissa on neljä erityisen tärkeää musiikillisen identiteetin siirtymävaihetta: 1. *Vauvaiässä*, lapsen ruumiillisten ja motoristen taitojen kehittyessä ja lapsen

vuorovaikutuksessa huoltajiensa kanssa leikin, tarinoiden ja laulamisen keinoin; 2. *varhaislapsuudessa*, lapsen alkaessa osallistua ympäröivän kulttuurin musiikkiin muun muassa mediasta kuullun musiikin, lastenlorujen ja laulujen välityksellä; 3. *murrosiässä*, musiikillisten mieltymysten ollessa tärkeässä osassa ihmisen identiteetin määrittelyä ja sosiaalista elämää; ja 4. *vanhuudessa*, ihmisen tullessa enenevässä määrin tietoiseksi rajoistaan ja voimiensa vähentymisestä. Vanhalla iällä musiikkisuhde kehittyy kontemplaatiivisemmaksi ja musiikkia käytetään useasti hyvinvoinnin ja jatkuvan kykyjen kehittämisen tehokkaana välineenä. On merkillepantavaa, että musiikillisista identiteeteistä noin ikävuosien 25–60 aikana löytyy vain vähän tutkimusta. (Hargreaves & MacDonald & Miell 2016, 6.)

Musiikki liittyy identiteetin rakennustyöhön musiikillisten kokemustemme muistamisen myötä ja artisteihin ja teoksiin kohdistuvan samastumisen kautta. Musiikki tuottaa voimakkaita emotionaalisia kokemuksia, assosiaatioita ja muistoja, joista muodostuu identiteettimme raakamateriaalia. Ruudin (2016) mukaan musiikin kautta tapahtuva identiteettityö tapahtuu neljän ulottuvuuden tai strategian keinoin: menneisyyden, tulevaisuuden, itsetutkiskelun ja ulkomaailmaan kohdistuvien suhteiden keinoin. Musiikillisten kokemustemme muistelu ruokkii jatkuvuutta ja yhtenäisyyttä, mikä tukee identiteettimme koherenssia. Subjektiiivisten musiikillisten kokemustemme heijastaminen tulevaisuuteen puolestaan vakiinnuttaa ja suuntaa uudelleen identiteettimme rakentumista nopeasti muuttuvassa maailmassa. Katsomalla sisäänpäin, vaalimalla itsetuntemusta, hoidamme sisäistä ”minuuttamme”. Lopulta musiikilliset identiteettimme toteutuvat suhteissamme toisiin ihmisiin ja ihmisryhmiin tietyssä kulttuurissa ja yhteiskunnassa. (Ruud 2016, 589.)

Vahva musiikkilähtöinen identiteetti on osallinen seuraaviin neljään terveyden osa-alueeseen: elinvoiman tunne (sense of vitality), tunne toimijuudesta (sense of agency), kuuluminen tunne (sense of belonging) sekä koherenssin ja merkityksellisyyden tunne (sense of coherence and meaning). Musiikillinen identiteetti on itse asiassa edellytys tällaisen itsemme huoltamisen teknologian käytölle. Mikäli musiikin kanssa tekemisissä oleminen yleisesti vahvistaa ihmisen identiteetin tuntoa, ja mikäli vahvan ja eriytyneen identiteetin tunto lisää elämänlaatuamme ja sitä kautta terveyttämme, on osoitettu, miten musiikki voi vaikuttaa terveyteen. Ruudin mukaan musiikki voi toimia ”kulttuurisena immunogeenina”, itseteknologiana, joka suojaa, edistää ja ylläpitää terveyttämme ja elämänlaatuamme. (Ruud 2016, 589–590, 599.)

Pitkälle koulutetut muusikot kokevat voimakasta identifioitumista musiikkiammattiinsa, ja muusikkous muokkaa heidän elämäänsä jopa aivotoiminnan tasolla asti. ”Ei-muusikkous” ei kuitenkaan tarkoita epämusikaalisuutta. Voimakkaan altistumisen seurauksena suurin osa ihmisistä on vähintäänkin valveutuneita musiikin kuuntelijoita. Musiikin kuunteleminen voi muodostua keskeiseksi sen määrittelyssä, kuka olemme. Ihmiset voivat kasvaa musiikin kriittisiksi analytikoiksi, taitaviksi hyödyntämään musiikkia mielialojen ja ajatusten käsittelyssä tai ahkeriksi konserttikävijöiksi. Musiikkisuhde voi saada monenlaisia muotoja, ja ei-muusikoilla on rikkaita musiikillisia identiteettejä. Tällaiset musiikilliset identiteetit ovat riippumattomia musiikillisesta koulutuksesta eivätkä edellytä omaa musiikin tuottamista. (Rickard & Chin 2016, 288, 298.)

Rickard ja Chin ehdottavat muusikkouden käsitteen laajentamista moniulotteisemmaksi empiirisesti vahvistetuin perustein: musiikin harjoittelun, musiikin kuuntelun ja emotionaalisen musiikkisuhteen hyödyt on demonstroitu neurobiologisisten ja kognitiivisten tutkimusten keinoin. Mielenterveyden alueella jotkut ”vastaanottavaisen muusikkouden” lajit vaikuttavat jopa tuottavan suurempia hyötyjä kuin ”tuottava muusikkous”. Tämä puoltaa muidenkin kuin ammatillisen muusikkouden muotojen tunnistamisen ja näihin musiikkisuhteen muotoihin identifioitumisen edistämisen tärkeyttä. Edistyneeksi musiikin kuuntelijaksi kehittyminen tai musiikin käyttäminen mielialojensa tai ajatustensa säätelyyn on arvokasta. Tämä siirtymä ”muusikkouden” käsittämässä voisi tulla tunnisteeksi kasvatuksen ja terapian piirissä. Esimerkiksi opiskelijoille, jotka eivät soita mitään soitinta, voisi tarjota vaihtoehtoisen polun rohkaisemalla heitä laajamittaisempaan analyttiseen musiikin kuunteluun ja arviointitaitoihin. Improvisoinnin, laulukirjoittamisen ja musiikin tekemisen lisäksi joustavan elämänhallinnan ja tunteiden säätelyn kehittäminen vaikkapa henkilökohtaisten soittolistojen turvin voisi nousta tavallisemmaksi työkaluksi musiikkiterapiassa. Kaiken kaikkiaan muusikkouden tutkimus hyötyisi sen laajemmasta tunnistamisesta, miten monimuotoisilla tavoilla ihmiset suhtautuvat ja identifioituvat musiikkiin. ”Muusikkous” ei ole vain musiikin tuottamista, se tarkoittaa kaikkia niitä asioita ja asenteita, joita musiikin piiriin kuuluu. (Rickard & Chin 2016, 298–299.)

2.2 Musiikin terapeuttisuus

Tässä luvussa käsittelem erilaisia näkökulmia musiikin terapeuttisuuteen.

2.2.1 Parantava musiikki

Kari Kurkela (1993) kirjoittaa:

Oletan, että musiikki on *psykkisesti merkittävä* tekemisen ja olemisen tapa ihmiselle. Psykkisessä todellisuudessa musiikki saattaa ilmetä (...) tavallaan paradoksaalisella tavalla päämääränä ja välineenä. Silloin musiikki on tapa olla olemassa, se värittää elämää ja tekee siitä mielenkiintoisemman ja rikkaamman; sen kautta on mahdollista ilmentää omaa yksilöllisyyttään. (Kurkela 1993, 29.)

Varhaisimpia merkkejä musiikin terapeuttisesta käytöstä ovat egyptiläiset papyruskirjoitukset yli 4000 vuoden takaa. Raamatun Vanha testamentti kertoo Daavidista, joka osasi rauhoittaa kuningas Saulin raivokohtauksia harpunsoitolla. Antiikin Kreikassa musiikin intervallisuhteet nähtiin merkinä kosmisesta järjestyksestä, joka puolestaan heijastaa sielullista harmoniaa. Platon näki musiikin arvon inhimillisen kasvun ja tunne-elämän edistäjänä. Aristoteleen katharsis-opin mukaan musiikin ihmisessä herättämät tunnekokemukset auttavat näiden tunteiden purkautumista. Antiikin lääketieteessä musiikkia käytettiin mielenterveyden hoitoon. Antiikin Kreikassa musiikilla ja lääketieteellä oli jopa yhteinen jumala, Apollo. Myös antiikin Roomassa lääketiede ymmärsi musiikin arvon etenkin mielen sairauksien hoidossa. (Ahonen 2000, 26–27.)

Keskiajalla kirkkomusiikilla oli pyhittävä tehtävä. Tietynlaista musiikkia saatettiin puolestaan pitää jumalattomana. Musiikkia sävellettiin sairauksilta suojelevien pyhimysten kunnioittamiseksi. Musiikin harmonian uskottiin kykenevän tasapainottamaan horjahtanut sielu. Reformaattori Martti Luther (1483–1546) ymmärsi syvällisesti musiikin voimakkaan vaikutuksen ihmiseen. Hänen kirjoituksensa osoittavat hänen oman arvostuksensa musiikkia kohtaan ja paljastavat lisäksi, että jo tuolloin ymmärrettiin musiikin terapeuttinen, emotionaalinen ja jopa eettinen merkitys. (Ahonen 2000, 27; Jolkkonen 2013.) Luther kirjoitti muun muassa näin:

Jos tahdot lohduttaa murheellista, kauhistuttaa iloista, rohkaista epätoivoista, nöyryyttää ylpeää, rauhoittaa kiihtynyttä tai saada vihaisen hyvälle tuulelle – ja mitä ikinä onkaan noita ihmissydämen valtiaita, eli tunteita, taipumuksia ja affekteja jotka yllyttävät ihmisen hyvään ja pahaan – mikä olisi parempi keino siihen kuin musiikki? [WA 50, 368–374, Jolkkosen, 2013, mukaan.]

Valistuksen aikana uskottiin, että musiikilla on yhteys hermoston fysiologiseen toimintaan. Musiikin lääketieteellisten vaikutusten tutkimus edistyi 1700- ja 1800-luvuilla, ja

1800-luvun lopussa musiikin hoitava aspekti yhdistettiin hermofysiologiaan. Nykymuotoinen musiikkiterapia alkoi toisen maailmansodan jälkeen Yhdysvalloissa. Sotaveteraanien hoidossa huomattiin, että musiikissa piilee tehokas lääke psyykkisten ongelmien hoitamiseen. Musiikin käyttö erilaisissa hoitolaitoksissa lisääntyi nopeasti, ja yliopistollinen musiikkiterapiakoulutus alkoi 1940-luvulla. Nykyään musiikkiterapian kenttä jakaantuu lukuisiin koulukuntiin ja ala on levinnyt kaikkialle maailmaan. (Ahonen 2000, 27.)

2.2.2 Musiikki hoivan ja vahingoittamisen välineenä

Musiikin terapeuttisella käytöllä on pitkät perinteet esimerkiksi kivun lievittäjänä tai surun ja kuoleman kohtaamisessa. Musiikki on merkityksiä kantava järjestelmä, jonka avulla varhaisia vaikeita tunnekokemuksia on mahdollista työstää turvallisella tavalla. Erityisesti laulamisen terapeuttisuus on tunnettua esimerkiksi kuorojen piirissä ja muistisairaiden hoidossa. Laulaminen edistää myönteistä vuorovaikutusta, toimii muistelun välineenä ja edistää liikuntarajoitteisten toimintakykyä. Monet tunnistavat musiikin mahdollisuudet myös mielialan ja vireystilan säätelyssä. (Numminen & Erkkilä & Huotilainen & Lonka 2009, 11–12.)

Musiikin havaitsemiseen liittyviä aivotoimintoja on tutkittu systemaattisesti vasta noin 20 vuoden ajan (Tervaniemi 2010, 57). Musiikkia käsittelee aivoissa laaja hermostoverkosto, joka säätelee auditiivisia, emotionaalisia, kognitiivisia ja motorisia toimintoja. Jos aivojen rakenteessa on synnynnäisiä poikkeamia tai aivot vaurioituvat, saattaa syntyä *amusiaksi* kutsuttu häiriö, joka johtaa kyvyttömyyteen hahmottaa ja tuottaa sävelkorkeuksia. Kuten todettua, musiikilliset taidot alkavat kehittyä jo sikiövaiheessa, minkä jälkeen musiikilla on tärkeitä rooleja eri ikävaiheissa koko ihmiselämän ajan: esimerkiksi emootioiden säätelyssä, mielialan parantamisessa, identiteetin rakentamisessa, puheen kehityksen edistämässä, motoristen ja kognitiivisten taitojen oppimisessa sekä sosiaalisissa suhteissa. (Särkämö & Huotilainen 2012, 1334–1335, 1339a.)

Musiikki on tehokas hoito- ja kuntoutusmuoto etenkin sellaisten sairauksien kohdalla, joihin liittyy emotionaalisia, kognitiivisia, vuorovaikutuksellisia ja motorisia häiriöitä. Musiikki on tehokas useiden kehityksellisten, psykiatristen ja neurologisten sairauksien – esimerkiksi autismin, masennuksen, skitsofrenian ja halvauksen – sekä useiden kroonista kipua ja ahdistusta tuottavien somaattisten sairauksien hoidossa. Musiikki on siis voimakas lääkkeeton terapia- ja hoitomuoto; ja yhtä lailla kaikenikäisille ihmisille hyödyllinen ja rikastuttava harrastus, joka edesauttaa aivojen kehitystä ja ylläpitää niiden tervettä toimintaa halki elämän. (Särkämö & Huotilainen 2012, 1334, 1339a.)

Musiikin vaikutus on voimakasta niin hyvässä kuin pahassa – musiikin avulla on mahdollista välittää ja vahvistaa arveluttavaa tai vahingollistakin sanomaa. (Numminen, Erkkilä, Huotilainen & Lonka 2009, 11–12.) Kidutettujen musiikkipsykoterapiasta väitellyt Sami Alanne (2010) osoittaa, että tyypillisesti myönteiseksi miellettyä musiikkia voidaan käyttää systemaattisesti väkivaltaan, kidutukseen ja pettämiseen. Musiikin ja äänen valjastaminen kidutuksen välineeksi on todellisuutta yhä nykypäivänkin sodankäynnissä vihollisen pelottamiseksi ja lamaannuttamiseksi. Tämä näyttäytyy etenkin kuulustelijoiden painostusmenetelmissä. Äänellisen väkivallan ”etu” on, ettei se jätä kidutuksesta samantapaisia todistusjälkiä kuin fyysinen väkivalta. Kuitenkin sen psyykinen tuhovoima on yhtä lailla murskaava. Kidutuksen vaikutukset ulottuvat myös kidutetun lähipiiriin ja jälkikasvuun vähintään psyykkisenä heijastuksena. Täten tiedonsaanti ei usein ole kidutuksen todellinen tarkoitus, vaikka sitä saatetaan oikeuttaa poliittisesti sillä perusteella. (Alanne 2010, 46; 2011, 112–113.)

Edellä mainittuihin tarkoituksiin käytettävä musiikki voi tarkoittaa kovaäänistä ja raskasta musiikkia – tai sitten jotain psykologisesti vielä ovelampaa. Se voi myös olla yhteisön tuomitsemaa musiikkia tai manipuloivassa tarkoituksessa käytettyä musiikkia; esimerkiksi keskitysleirille saapuvia rauhoiteltiin pettämistarkoituksessa kauniilla klassisella musiikilla. Musiikkiterapiatyöskentelyssä traumatisoituneen potilaan kohtaaminen musiikin keinoin on usein vaikeaa, sillä terapeutti ei voi ennalta tietää, mikä musiikki herättää mielessä traumaattisia muistoja. Yksi kidutetun, traumatisoituneen pakolaisen musiikkiterapiaprosessin tavoite voi olla tutusta musiikista nauttimisen kyvyn saaminen takaisin. Alanteen kolmen tapaustutkimuksen valossa kidutetut hyötyivät musiikkipsykoterapiasta monin tavoin ja ilmaisivat tyytyväisyytensä siihen. Terapia muun muassa auttoi heitä sanallistamaan, ilmaisemaan ja säätelemään tunteitaan ja lisäsi heidän tietoisuuttaan traumaistaan. (Alanne 2011, 113.)

2.2.3 Musiikki ja psykoanalyysi

Psykoanalyysilla ja musiikilla on paljon yhteistä. Kliininen psykoanalyysi etsii uusia merkityksiä piilotajunnasta nouseville assosiaatioketjuille. Säveltäjä puolestaan kerää mielestään erilaisia fragmentteja ja muodostaa niistä ymmärrettävää kokonaisuutta. Molemmissa on kyse luovasta prosessista, jossa edetään sisäisestä kommunikaatiosta sosiaaliseen. (Lehtonen 2010, 254.)

Musiikilla on ominaisuus toimia transferenssin, tunteensiirron, kohteena. Musiikki kiihdyttää piilotajuisia toimintoja ja höllentää sensuurimekanismien otetta; siten esimerkiksi musiikkiterapiaistunnoissa nousee usein esiin varhaisia, jopa esikielellisiä asioita asiakkaan elämästä. Musiikin syvällistä kokemista on usein verrattu unityöskentelyyn; kumpaankin kuuluu kronologisen aikaulottuvuuden ohittaminen ja syvä paradoksaalisuus. (Erkkilä & Rissanen 2008, 530.)

Musiikki on turvallinen terapeutinen väline. Se toimii suojaavana transitionaaliobjektina, joka 1) suojaa yksilöä paranoidisissa tilanteissa, 2) antaa suojaa surumielisyyttä, yksinäisyyttä ja syyllisyyttä vastaan, 3) antaa voimaa kohdata pelottavia ja epämiellyttäviä tunteita ja 4) toimii objektina ahdistavissa ja pelottavissa tilanteissa. Musiikilla on myös muistitoimintoihin liittyviä ominaisuuksia: koska tunne ja mielikuva liittyvät aina yhteen, tästä seuraa, että emotion synnyttäessään musiikki etsii automaattisesti tuekseen mielikuvan kuulijan omista elämäkokemuksista. Juuri tähän ilmiöön perustuu musiikin kyky kutsua esiin tiedostamattomia kokemuksia. Tätä kautta voidaan päästä muistissa elämän varhaisvaiheisiin asti. (Erkkilä & Rissanen 2008, 531; ks. myös Lehtonen 2008.)

Kohut [1971, 1977, 1984, Lehtosen 2008 mukaan] on kuvannut musiikkia ”self-objektina”, eräänlaisena ihmisen ”minän jatkeena”, joka tarjoaa ihmiselle voimaa vaikeiden asioiden käsittelyyn. Erityisesti psyykkisesti hädänalaisessa tilanteessa self-objektit aktivoituvat. Tällöin niiden ”imaginaarinen ulottuvuus” tarjoaa kanavan psyykkisen työhön, johon yksilön omat voimavarat eivät riittäisi. Musiikin harrastamiseen kuuluu aina voimakkaita psyykkisen itsehoidon elementtejä. (Lehtonen 2008.) Kurkelan (1993, 465) mukaan musiikkia voidaan käyttää idealisoituna self-objektina ”niin hyvässä kuin pahassakin”. Siihen voidaan projisoida erilaisia fantasioita ja odotuksia, ja sen kautta voidaan kokea tarvittava turvallisuus, mahtavuus, hyvyys tai voima. Mutta musiikkiin voidaan myös siirtää omia torjuttuja puolia, kuten itselle vieraiden musiikinlajien, esiintyjien tai säveltäjien halveksunnassa tapahtuu. (Kurkela 1993, 464–465.) Kurkela kirjoittaa musiikin käyttökelpoisuudesta self-objektina:

[Musiikki] on sikäli ”parempi” self-objekti kuin toinen henkilö, ettei sen mieli muutu, se ei petä eikä loukkaannu, se ei väsy eikä tunne joutuneensa hyväksikäytön kohteeksi. Se kestää monenlaiset tulkinnat ja taipuu niihin ahdistumatta ja tuntematta oman identiteettinsä olevan uhattuna. Sen voi hylätä ja kaivaa taas esille, kun tarvetta on – sanalla sanoen, se on lähes täydellinen palvelija. (Kurkela 1993, 466.)

Meille tärkeää musiikkia yhdistää, että sen kerronta on sopuinnussa sen kanssa, miten miellämme maailman ja ihmissuhteet. ”Ärsyttävä musiikki puolestaan koskettaa jotakin sellaista, jota emme halua, tai emme ole tottuneet käsittelemään.” Reaktiomme, kokemuksemme ja asenteemme musiikin äärellä paljastavat paljon ajattelustamme ja tunne-elämästämme. (Lehtonen 2008.)

2.3 Musiikillinen kokemus

Ihmiset käyttävät musiikkia tunteiden säätelyyn, tunteiden purkamiseen, vallalla olevan tunnetilan vahvistamiseen, nautiskeluun tai itsensä lohduttamiseen ja stressin lievittämiseen (Juslin & Västfall 2008, 559). Lehtosen (2004, 35) mielestä ”musiikkielämyksen perusta on aina kokemuksellinen”.

2.3.1 Musiikki ja tunteet

Musiikki liittyy keskeisesti ihmisen tunne-elämään. Ihmiset nimittäin hyödyntävät musiikkia arjessaan juuri tunnekokemusten saamiseksi ja tunteiden ja mielialojen säätelämiseksi. Tunteiden kuulonvaraisella havainnoinnilla on tärkeä tehtävä ihmisen kehityshistoriassa, sillä äänet ennakoivat toisten käyttäytymistä. Ihmisen puhe välittää äänensävyjen välityksellä primitiivistä tunnekommunikaatiota puhujan tunnetilasta, esimerkiksi vihaisuudesta, väsymyksestä tai innostuneisuudesta. Musiikilla on muitakin kytköksiä ihmisen tunne-elämään, kuten sen ominaisuus edetä ajassa, mikä mahdollistaa useiden tunteiden ketjuja kuuntelukokemuksen varrella, ja sen liittyminen sosiaaliseen kanssakäymiseen. (Eerola & Saarikallio 2010, 259.)

Olli-Taavetti Kankkunen (2018) huomauttaa kuuntelukasvatusta käsittelevässä väitöskirjassaan ”korvaluomien” puutteesta (Kankkunen 2018, v). Kuulo on ”aina valveilla”, nimittäin sen tehtävänä on herättää ihminen unesta vaaran uhatessa. Myös ennen tajuttomuuteen vaipumista ja siitä herätessä kuulo on ihmisen ensimmäinen ja viimeinen kontakti ulkomaailmaan. Vauvan elämässä ympäröivä maailma on vielä jäsentymätön, mutta nimenomaan kuuloärsykkeet välittävät siitä emotionaalista tietoa. Myös aikuinen kokee äkilliset äänet epämiellyttävinä ja reagoi niihin refleksiivisesti. (Lehtonen 2008.)

Musiikin ja tunteiden tutkimuksen keskeisiä käsitteitä ovat *tunteet*, *emootiot* ja *mielialat*. Emootiot ovat yleisesti havaittavia ja mitattavia reaktioita, tunteet näiden yksityistä ko-

kemista. Mielialat ovat tunteita ja emootioita pitkäkestoisempia tiloja, jotka ovat intensiteetiltään tunteita heikompia, mutta voivat tästä huolimatta hallita tunteiden kokemista. Vaikkapa masentunut ihminen on tavallista alttiimpi kokemaan kielteisiä tunteita. Kärjitetysti emootiot syntyvät reaktioina ympäristön tapahtumiin ja mielialat yksilön sisäisinä kokemuksina. Kuitenkin niin emootioihin kuin mielialoihinkin kuuluu kehollisia, subjektiivisia ja toiminnallisia ilmiöitä. (Eerola & Saarikallio 2010, 260.)

Tunteiden tutkimuksessa on syytä erottaa toisistaan tunteiden tunnistaminen ja tunteiden kokeminen. Musiikki voi herättää tunnekokemuksen, mutta on mahdollista myös tunnistaa musiikin välittämä tunne ilman tuon tunteen samanaikaista kokemista. Tavallisesti musiikin esittämä tunne kuitenkin johtaa tuohon tunteeseen eläytymiseen. (Eerola & Saarikallio 2010, 260.) Myös Gabrielsson (2011) kiinnittää huomiota samankaltaiseen, keskeiseen erotteluun musiikillisessa kokemuksessa: musiikin *havaitseminen* on eri asia kuin musiikkiin *reagoiminen*. Musiikin ominaisuuksia on siis mahdollista observoida ja kuvailla neutraalisti, tulematta kuulijana ”tempaistuksi mukaan”. Kun taas reagoimme musiikkiin, olemme jollain tavalla sen koskettamia, osallisia siitä. Nämä ovat luonnollisesti yksinkertaistettuja kuvauksia kahdesta erilaisesta asenteesta, jotka usein vaihtelevat orgaanisesti yhden ja samankin musiikillisen kokemuksen aikana. (Gabrielsson 2011, 5–6.)

Musiikin vaikutus ihmisen tunteisiin on harvinaisen monitasoista, mikä osittain selittääkin tuon vaikutuksen voimakkuutta. Jo musiikissa itsessään on paljon rakenteellisia elementtejä, jotka vetoavat tunteisiin eri tavoilla. Niitä tarkastellessa on tehtävä jako musiikin sisäisen rakenteen (esim. melodia, harmonia, duuri tai molli) ja musiikin esittämiseen (esim. tempo, artikulaatio, instrumentaatio ja rekisteri) kuuluvien piirteiden välillä. Duuri-molli-tonaliteetti on etenkin länsimaisille korville tuttu – yleisesti ottaen duuri tuottaa iloisen, molli surullisen tunnelman –, mutta samaa ilmiötä tavataan myös muissa musiikkikulttuureissa. Tonaalisuuden herättämissä tunteissa on kuitenkin huomattavaa variaatiota: esimerkiksi suomalainen mollimusiikki saattaa usein herättää surun sijasta vaikkapa kaipauksen, herkkyyden tai toiveikkuuden tunteita. Tunteet syntyvätkin useiden erilaisten musiikillisten piirteiden yhdistelmänä. (Eerola & Saarikallio 2010, 266–267.)

Musiikin kuuntelukokemus on vuorovaikutteinen tilanne, jonka osapuolia ovat musiikki, sitä vastaanottava yksilö ja tilannesidonnainen konteksti, jossa musiikillinen tunnekokemus tapahtuu. Myös musiikin esittämiseen kuuluvat tulkinnan mahdollisuudet vaikuttavat runsaasti sen välittämiin tunteisiin. Etenkin agogiikalla (tempon ja ajankäytön hal-

linta) ja dynamiikalla (musiikin voimakkuuden säätely) pystytään välittämään paljon tunneinformaatiota. Puheäänien välittämien tunteiden tutkimus on tehnyt samat löydökset tulkintaan liittyvistä lainalaisuuksista (tempo, artikulaatio, voimakkuus, sointiväri, intonaatio). Näiden yhteenvedona on mahdollista konstruoida erilaisiin perustunteisiin kuuluvat tyypilliset piirteet, jotka pätevät niin musiikin kuin puheenkin kohdalla ja kohtuullisen hyvin vielä eri kulttuurien välillä. (Eerola & Saarikallio 2010, 267–271.)

Kehityopsykologian piirissä tiedetään, että jo vastasyntyneet kykenevät tunnistamaan tunteita vanhempiensa ääntelystä. Kyky erottaa tunteita musiikista kehittyy lapsuuden aikana. Kuten edellä esitetään, osa tulkinnallisista elementeistä synnyttää vaistomaisesti tiettyjä tunteita niin musiikin kuin puheäänien välittämänä; joidenkin musiikin esittämiseen kuuluvien piirteiden tunnemerkitukset puolestaan opitaan kulttuurisesti. Ensimmäiseen ryhmään kuuluvat piirteet liittyvät ilmeisesti esiintyjän fysiologiseen tilaan – esimerkiksi aggressiivinen puhuja tai soittaja käyttää enemmän voimaa äänessään ja liikkeessään. Sen sijaan länsimaiselle korvalle ominaisen tonaalisuuden on esitetty vakiintuvan kulttuurissamme vasta noin kuuteen ikävuoteen mennessä. (Eerola & Saarikallio 2010, 270–271.)

Musiikin herättämät tunnekokemukset eivät merkittävästi vaihtele sen perusteella, onko kuulija musiikin ammattilainen vai ei. Sen sijaan kontekstuaalisesti musiikin äärellä koetut tunnekokemukset vaihtelevat. Kokemus on erilainen yksin ollessa kuin sosiaalisessa tilanteessa. Myös esiintyjän visuaalinen havainnoiminen vaikuttaa vastaanottajassa syntyvään kokemukseen, ja konserttitilanne on erityisen otollinen vahvojen tunteiden muodostumiselle. (Eerola & Saarikallio 2010, 272.)

2.3.2 Musiikki tunteiden herättäjänä

Mihin musiikin kyky herättää tunteita sitten perustuu? Musiikillisten elementtien yhteyttä musiikissa tunnistettuihin tunteisiin tunnetaan jo varsin hyvin. Sen sijaan monimutkaisempia ja vähemmän tutkittuja ovat ne mekanismit, joiden vaikutuksesta musiikki herättää tunnekokemuksia kuuntelijassaan. (Eerola & Saarikallio 2010, 265.) Ruotsalaistutkijat Juslin ja Västfall (2008) esittävät teoreettisen mallin kuudesta mekanismista, joiden kautta musiikki herättää tunnekokemuksia: 1. aivorungon refleksit; 2. ehdollistuminen; 3. tunteen tarttuminen; 4. mielikuvat; 5. muistot; ja 6. musiikilliset odotukset. Näihin voi lisätä vielä kognitiivisen arvioinnin (cognitive appraisal). (Eerola & Saarikallio 2010, 265; Juslin & Västfall 2008, 559, 563.)

Refleksiivinen mekanismi on ihmisen havainnointijärjestelmän tuottamaa reagoitua ympäristöön ja sen muutoksiin ja tapahtumiin. Äkilliset, kovaääniset, dissonoivat ja nopeita tempollisia kuvioita sisältävät äänet aiheuttavat kuulijoissa valpastumista tai epämiellyttäviä tuntemuksia. Musiikin tuottamat aivorungon refleksit ovat nopeita ja automaattisia. Vaikuttaa siltä, että musiikin kuulija suosii musiikkia, jonka fysiologinen stimulaatio on optimaalisella tasolla. Jos refleksiiviset ärsykkeet ovat liian voimakkaita, kuulija torjua musiikin. Mikäli stimulaatio puolestaan on liian vähäistä, musiikki ei herätä mielenkiintoa. (Juslin & Västfall 2008, 564.)

Ehdollistuminen perustuu prosessiin, jossa musiikkikappale liittyy toistuvasti myönteisiin tai kielteisiin ulkoisiin tilanteisiin. Näin ollen musiikkikappaleeseen tallentuu tuo stimulaatio, vaikka siihen linkittynyt kokemus poistettaisiin. Tämä prosessi on usein tiedostamatonta. *Tunteen tarttuminen* (emotional contagion) tarkoittaa eräänlaista ”sisäisen matkimisen” tapahtumaa, jossa kuulija tunnistaa tunneilmaisun musiikkikappaleessa ja liittyy siihen. Sama *empaattinen* ilmiö tapahtuu, kun ihminen tunnistaa vaistomaisesti toisen ihmisen tunnetilan tämän kasvojen ilmeestä tai äänensävyistä, ja alkaa fysiologisesti tuntea samaa tunnetta. Ilmiötä on selitetty niin sanottujen peilineuroneiden toiminnalla, joka aktivoituu ainakin apinoilla yhtäläisesti silloin, kun yksilö kokee jonkin tapahtuman itse, ja silloin, kun hän havainnoi saman asian toisen olennon kohdalla. (Juslin & Västfall 2008, 564–566.)

Mielikuvien vaikutus perustuu siihen, että musiikki herättää kuuntelijassa visuaalisia mielikuvia, jotka puolestaan herättävät hänessä tunteita. Mielikuvat toimivat tunteiden ”sisäisinä triggereinä”, ja musiikillinen stimulaatio vaikuttaa olevan erityisen tehokas visuaalisen kuvaston stimuloija. Kuuntelijat reagoivat mielikuvaan samalla tavoin kuin tosielämänkin kuvaan vaikkapa kauniista maisemasta. Tiedetyt musiikilliset piirteet – kuten musiikin kertauksellisuus, melodinen, harmoninen ja rytmisen ennalta-arvattavuus sekä hidas tempo – stimuloivat mielikuvastoa erityisen tehokkaasti. (Juslin & Västfall 2008, 566–567.)

Muistot (episodic memory) viittaavat prosessiin, jossa musiikki herättää muiston erityisesti tapahtumasta kuulijan elämässä. On tavallista, että musiikki herättää muistoja. Kun muisto herää, herää myös siihen assosioitunut tunne. Nuo tunteet liittyvät usein ihmissuhteisiin, mutta myös mihin tahansa tärkeisiin elämäkokemuksiin. Monet käyttävät musiikkia nostalgisessa tarkoituksessa, muistuttamaan merkityksellisistä menneisyyden tapahtumista. *Musiikilliset odotukset* ovat kuulijan alitajuisia odotuksia musiikille. Jos

musiikki ei vahvista näitä odotuksia, vaan häiritsee, viivyyttää tai vahvistaa niitä, kuulija yllättyy. Musiikin kuuntelemisen taustalla vaikuttaa aina väistämättä kyseessä olevaan musiikinlajiin kuuluva ”musiikillinen kielioppi”. Tämä musiikillisten odotusten mekanismi on voimakkaasti sidoksissa kulttuuriseen oppimiseen, mikä selittää esimerkiksi sen, että pienet lapset eivät tunnista soinnullisia dissonansseja ”vääriksi”. (Juslin & Västfall 2008, 567–568.)

Näiden kuuden mekanismin lisäksi on huomioitava vielä *tavoitteen arviointi* (cognitive appraisal) musiikillisten tunteiden syntymisessä. Tällä tarkoitetaan prosessia, jossa ihminen arvioi kuultavan musiikin merkitystä itselleen. Psykkisten tavoitteidemme toteutuminen heijastuu tunteissamme. Jos musiikki täyttää sille annetun tehtävän vaikkapa irrottaa mielellemme työasioista, musiikki tuottaa myönteisen tunnekokemuksen. (Eerola & Saarikallio 2010, 266.)

2.3.3 Musiikkimaku

Ihmisillä on keskenään voimakkaasti vaihtelevia mieltymyksiä musiikin suhteen. Tästä huolimatta musiikillisten mieltymysten taustalla olevista rakenteista tiedetään varsin vähän. (Rentfrow & Goldberg & Levitin 2011, 1139.) Työni johdannossa väitin, että ”elämäni musiikki paljastaa minusta paljon”. Tukeeko tutkimus tällaista ajatusta?

Musiikkimieltymyksen (music preference) käsite on sangen yksiselitteinen: sillä tarkoitetaan jostakin musiikinlajista pitämistä tai sen suosimista muita enemmän. Musiikkimieltymystä pidetään yleensä pitkäkestoisena ominaisuutena, mistä johtuen sitä käytetään usein rinnakkain musiikkimaun (musical taste) käsitteen kanssa. Tuo käsite on puolestaan perinteisesti määritelty henkilön kokonaissuhtautumiseksi musiikin ilmiöön. Vaikka musiikkimieltymyksiä voisi tarkastella myös tilapäisinä ja yksilön senhetkisestä tilasta tai kontekstista riippuvaisina ilmiöinä, musiikkimieltymysten tutkimus on usein tarkastellut pitkäkestoisia arviointeja (evaluations) lyhytkestoisten sijasta. (Rentfrow & McDonald 2010, 670.) Käytännössä lyhytaikaiset kokemukset mieltymyksistä korreloivat pitkäaikaisen maun kanssa, ja toisin päin, vastavuoroisen palautteen syklinä. Suurin osa tutkimuksesta kuitenkin tyrmää ajatukset kappaleen ja tyylin yksiselitteisestä samantasoisuudesta ja siitä, että suhtautumisesta yksittäisiin kappaleisiin voisi suoraan vetää tarkkoja johtopäätöksiä tyyllillisistä mieltymyksistä. (Lamont & Greasley 2009, 160.)

Musiikkimieltymyksemme paljastavat kuin paljastavatkin arvokasta tietoa yksilöllisestä luonteestamme. Alan tutkimus viittaa yksiselitteisesti siihen, että musiikkimieltymysten ja persoonallisuuden välillä on selvää korrelaatiota. Lisäksi musiikkimieltymysten taustalla vaikuttaa rakenteita, jotka tuntuvat pätevän yli maa- ja kulttuurirajojen. (Dys & Schellenberg & McLean 2016, 247–248; Konečni 2010, 714; Rentfrow & McDonald 2010, 689–690.)

Yksilöt muodostavat musiikkimieltymyksiään vuorovaikutuksessa ympäristöönsä. Siten näitä yksilö- ja ryhmätason ilmiöitä on olennaista tarkastella yhtäaikaisesti. Tietyistä musiikinlajeista pitäminen ei myöskään ole sama asia kuin henkilökohtainen sitoutuminen musiikkiin identiteetin tasolla. (Dys & Schellenberg & McLean 2016, 261.) Musiikilliset mieltymykset ja musiikilliset identiteetit ovat siis eri tason ilmiöitä keskenään, ja keskenään erilaisia musiikillisiä mieltymyksiä tunnustavat henkilöt voivat osoittaa samanlaisia musiikillisiä identiteettejä.

2.4 Musiikki elämänkumppanina

Tässä luvussa tarkastelen musiikkia henkilökohtaisen musiikkisuhteen, elämänkaaren ja merkittävien kokemusten tasolla.

2.4.1 (Hyvä) musiikkisuhde

Lehtonen (2004) kirjoittaa:

Ihmisen musiikkisuhde heijastaa hänen *sisäistä minuuttaan* ja kertoo paljon ihmisen *perusasenteesta elämään*. Musiikkisuhde kertoo myös paljon kaikista niistä vuorovaikutustilanteista, joissa ihminen ja musiikki ovat aikaisemmin kohdanneet. (Lehtonen 2004, 18.)

Hyvä musiikkisuhde on konsepti, joka on liittynyt suomalaisten musiikkioppilaitosten tavoitteisiin 1990-luvun puolivälistä lähtien. Lukuisat musiikkikasvatuksen tutkijat ovat käsitelleet ajatusta ihmisten ja musiikin välisestä erityisestä ”suhteesta”. Ilmaisuihin ”hyvä musiikkisuhde” kristallisoitui suomalaisten koulun musiikinopettajien olemassaolevista ajatuksista, suomalaisen musiikkikasvatuksen tutkimuksellisessa keskustelussa ja opettajien, tutkijoiden ja päättäjien välisessä dialogissa 1990-luvulla. Argumentteja konseptin käyttämiseksi kasvatuksellisenä tavoitteena käsiteltiin seikkaperäisesti erityisesti Sibe-

lius-Akatemian emeritusprofessori Kari Kurkelan julkaisuissa. (Björk 2016, 57–58.) Kurkelan kirjoitukset ovat omankin katsaukseni pohjana; muuta taustakirjallisuutta oli vaikea löytää.

Kurkelan tausta sekä musiikin että psykoanalyysin parissa yhdistyivät hänen kirjassaan *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittäminen ja luovan asenteen psykodynamiikka* (1993). Kirjan ajatusten kehittäminen jatkui useissa Kurkelan myöhemmissä teksteissä, jotka osallistuivat keskusteluun tuloksellisuudesta, tavoitista ja opettamisen ja oppimisen arvioinnista musiikkioppilaitoksissa. (Björk 2016, 58–59.) *Mielen maisemat ja musiikki* -teoksen peräänkuuluttama luova asenne on ”etsivä, paljastava ja löytävä, mutta myös suojeleva, haltuun ottava ja ymmärtävä”. Sellaisen turvin kuuntelijalle avautuu uusia musiikillisia kokemisen mahdollisuuksia. (Kurkela 1993, 467.)

Kurkela puhuu musiikista ystävänä ja liittyy Kohutin ajatteluun self-objekteista (ks. 2.2.3). Musiikkiin on mahdollista projisoida ”grandioosit fantasiat ja idealisoidut odotukset”. Samoin musiikillisessa kokemusmaailmassa voidaan manifestoida omia torjuttuja puolia esimerkiksi tietynlaisen musiikinlajin defensiivisellä torjunnalla. Musiikin harvinaisen joustava luonne tarjoaa siis mahdollisuuksia hyvin monenlaisten tunteiden läpielämiseen. (Kurkela 1993, 464–466.)

(T)arvitsemme tukevia, lohduttavia ja rohkaisevia self-objekteja läpi maallisen elämämme – ainakin sellaiset tekevät useimpien elämän siedettävämmäksi tai peräti onnellisemmaksi. (Kurkela 1993, 466.)

Kurkelan (1997) mukaan niin musiikkiin kuin musiikkikasvatukseenkin suhtaudutaan useasti välinearvoisesti, hyödyn näkökulmasta. Tällaisiin perusteisiin ei olekaan vaikea törmätä julkisessa keskustelussa, kuten tämänkin työn edellisissä luvuissa esitellyt tutkimustulokset osoittavat, musiikin harrastaminen on sisällöllisesti ja aivotoiminnan kannalta terveellistä ja parempaa suorituskykyä ennakoivaa toimintaa. Musiikkikasvatuksen (kuten minkä tahansa muunkin kasvatuksen) taustalla voi piillä myös yksilöllinen ja yhteisöllinen narsismi, ja tällainen toiminta välineellistää paitsi musiikin myös lapsen. (Kurkela 1997, 285.)

Kurkela esittää, että välineellisen hyödyllisyyden sijasta musiikissa on olennaisinta sen ”metafyysinen arvo: mielekkyys, jota se tuo olemiseen”. Musiikki on mahdollisuus kokea todellisuutta ja ilmaista itseään kokonaisvaltaisesti, aidosti ja kehittyneesti. Erilaisten

äänten havainnointi, kuunteleminen ja niiden tuottaminen itsekin on elimellinen osa ihmisenä elämistä, elämän ja itsensä ymmärtämistä. Kurkelan mielestä musiikkikasvatuksen merkittävin arvo on musiikillisessa kokemuksessa ja mahdollisuudessa ilmaista itseään musiikillisesti. (Kurkela 1997, 285–286.)

Eli olennaista nähdäkseni silloin on merkityksellinen musiikkisuhde ja siihen liittyvä etsiminen, yrittäminen, löytäminen, muuttuminen, riski ja turva – ja lopulta mahdollisuus luoda olemiseen mielekkyyttä ja kohdata itsensä hyvin kokonaisvaltaisesti. Jos musiikkikasvatusta keskittyy musiikin kannalta olennaiseen, se nähdäkseni tavalla tai toisella tukee hyvän musiikkisuhteen syntyä. (Kurkela 1997, 286.)

Näin ollen myös musiikillinen edistyminen voidaan määrittää tällä indikaattorilla. Kurkela ehdottaa: ”Musiikillista edistymistä on tapahtunut, kun merkityksellinen musiikkisuhde on syventynyt, tullut entistä antoisammaksi ja paremmin hyvää elämää tukevaksi” (Kurkela 1997, 286). Hyvän tai merkityksellisen musiikkisuhteen sisällön avaaminen ei ole kuitenkaan yksinkertaista. Se voi merkitä erilaisia asioita eri ihmisille: yhdelle tavoitteellista instrumenttitaitojen harjoittelua, toiselle musiikin kuuntelemisen suomia nautintoja. Pedagogisiin perustaitoihin kuuluukin dialogisuus ja herkkyys ohjattavien yksilöllisten tarpeiden ja tavoitteiden ymmärtämiseen ja kunnioittamiseen. Kun musiikkisuhde on myönteisesti merkityksellinen, myöskään suoritukset ”eivät ole kaiken musiikillisen toiminnan päämäärä vaan tulevat kuin kaupanpäällisiksi, kun ovat tullakseen”. (Kurkela 1997, 286–287.)

Keskeisintä musiikissa on Kurkelan mukaan kuitenkin *kokemus*:

Aito, mahdollisuuksia tarjoava musiikillinen suhde on kahdenvälinen – portti uusiin henkilökohtaisiin kokemuksiin maailmoihin. Nähdäkseni musiikinopetuksen – olipa sitten kyse tietojen tai taitojen opettamisesta – tulisi aina palvella musiikillisten kokemusten syntymistä. Musiikillinen kokemus on kaiken musiikillisen toiminnan lähtökohta ja päätepiste. Tietenkään tällaista kokemusta ei voi keneltäkään edellyttää. Se syntyy omia aikojaan ja sellaisenaan kuin on syntyäkseen, kun pedagogin työssä onnistutaan (näin pedagogin työ on ikään kuin puutarhan hoitoa). (Kurkela 1997, 287.)

Paitsi tietoa ja taitoa, musiikki on myös *tunnetta*, joka puolestaan liittyy olennaisesti (musiikilliseen) kokemukseen. Silloin, kun musiikin ymmärtäminen ja tuottaminen tuntuvat paljastavan jotain henkilökohtaisesti tärkeää, ne myös tuottavat meille erityisen paljon tyydytystä. (Kurkela 1997, 288.)

Musiikkikasvatus avartaa luontevimmin oppilaiden musiikin kokemista näiden omasta kokemusmaailmasta käsin. Näin mahdollistetaan musiikin kehittyminen lapsen tai nuoren elämää rikastuttavaksi sisällöksi, ehkä koko elämän aikaiseksi ”ystäväksi”. (Kurkela 1997, 288.)

Musiikin kuunteleminen on lähes kaikkien suomalaisten tavoitettavissa oleva musiikin harrastamisen muoto. Syvä musiikillinen kuuntelukokemus – eetos – lienee myös välttämätön edellytys sille, että voi motivoitua musiikin tuottamiseen tarvittavien taitojen ja tietojen hankintaan. Kun musiikinopettaja onnistuu lahjoittamaan oppilailleen innoituksen sekä tiedot ja taidot aktiiviseen musiikin kuuntelemiseen, hän on antanut heille erittäin arvokkaan ja mahdollisesti elämänikäisen lahjan. Musiikista voi kehittyä tekijä, joka antaa lisäsyyn ja voimaa elämän välttämättömyyksistä suoriutumiseen. (Kurkela 1997, 288.)

Kurkela ehdottaa siis oppilaan kanssa työskentelyn ja edistymisen arvioinnin päätavoitteeksi *hyvän musiikkisuhteen syntymisen*. Vaikka asiaa on vaikeaa mitata ja havainnollistaa, se ei poista hyvän musiikkisuhteen luomisen arvoa kriteerinä oppilaitosten musiikinopetuksen järjestämisessä. (Kurkela 1997, 290.)

2.4.2 Musiikki elämänkaaressa

Musiikilliset tunnekokemukset palvelevat monenlaisia yksilöllisiä psyykkisiä päämääriä. Ihmiset pyrkivät alitajuisesti tyydyttämään psyykkisiä tarpeitaan maksimaalisella tasolla, mikä ohjaa sitä, millaisia toimintoja he valitsevat ja millaisiin mieltyvät. Musiikki on abstrakti ilmiö, jota taipuu monenlaisiin tulkintoihin; siihen, mitä musiikin vastaanottaja psyykkisesti kaipaakaan. (Saarikallio 2010, 288.)

Millä tavoin mieliala sitten vaikuttaa musiikkivalintoihin? Ei ole epäilystäkään siitä, ett-eikö mielialoja voitaisi käsitellä, ohjata, muuttaa ja optimoida valitun musiikin keinoin. Tämä voi olla tietoista, totuttua tai tiedostamatonta toimintaa. Tiedetään myös, että huonon tuulen paikkaaminen on keskeisempi motivaatio musiikin käyttämiselle kuin hyvän-tuulisuuden ylläpito musiikin avulla. Musiikillisen tunne-elämän säätelyn yhdeksi erityis-kysymykseksi jää, miksi surua tuntevat tai neutraalissa mielialassa olevat ihmiset usein valitsevat ”surullista” musiikkia kuunneltavakseen. Tai vielä suuremmin: miksi ihmiset nauttivat negatiivisista tunteista musiikissa? Asiaa on selitetty ihmisen sisäsyntyisenä tarpeena käsitellä omaa suruaan, mikä tapahtuu musiikin kautta turvallisen, symbolisen etäisyyden päästä. (Eerola & Saarikallio 2010, 273; Konečni 2010, 716.)

Kimmo Lehtonen (2003) keräsi aineiston suomalaisten kertomuksia musiikista osana elämänsä merkittäviä hetkiä. Noin 200 kirjoittajan aineisto kerättiin virittämällä tutkimushenkilöt musiikin avulla muistelemaan elämänsä merkittäviä käännekohtia. Tämän jälkeen he saivat kirjoittaa paperille mielikuviaan näistä käännekohtista kuunnellen samalla, mikä musiikki heidän mielessään alkaa soida. Syntyi syvällinen, sekä elämän merkittäviä hetkiä että niitä kehystävää musiikkia luotaava aineisto, joka ”osoitti selkeästi, että myös ns. ’tavallisten ihmisten’ elämän varrelle sijoittuu monia hyvin traumaattisia ja vaikeita kokemuksia” (Lehtonen 2003, 414). Kuvatut käännekohdat jakautuivat neljään keskeiseen teemaan: 1. syntymä ja lapsuuden idylli; 2. tutun ja turvallisen jättäminen; 3. kuolema, menetys, osattomuus ja epätoivo; ja 4. suunnan löytäminen, individualisaatio ja eheytyminen. (Lehtonen 2003, 407–409, 414.) Yksikään kirjoitus ei keskittynyt ainoastaan yhteen mainituista teemoista, vaan yhdistelivät useampaa teemaa keskenään. Kirjoitelmat olivat luonteeltaan ennen kaikkea selviytymistarinoita, joissa musiikilla on tärkeä rooli elämän käännekohtien käsittelyssä. (Lehtonen 2003, 410.)

Musiikki antaa taiteellisen purkautumisväylän (katharsis) kaoottiselle, sekavalle ja ahdistavalle psyykkiselle energialle. Musiikki on voimakkaiden tunteiden kieli, joka voi tuoda ”jumiutuneeseen elämään” uutta merkityksellisyyttä, uudistaa identiteettiä sekä avata uusia mahdollisuuksia. (...) Prosessi toimii myös toisinpäin. Kriisissä oleva kuuntelija voi saada musiikista rauhoittavia ja minuutta uudistavia kokemuksia, jossa sekavat mielensisällöt asetuvat (psyykkisen työn avulla) hallittavaan järjestykseen, jolloin sitominen merkitsee myös välitöntä empaattista kokemusta. (Lehtonen 2003, 413.)

Musiikilla on kyky ”situa itseensä” levottomuutta ja ahdistusta. Kaoottinen psykofyysinen energia vapautuu musiikin sitomana ”integraation ja eheytyksen palvelukseen”. Kuvatut musiikin värittämät merkittävät hetket ovat tällä tavoin tarkasteltuina onnistuneen sitomisen tulos. (Lehtonen 2003, 413–414).

Kertomuksissa korostui kokemusten toistuvainen luonne: aikuisiän kriisi aktivoi myös lapsuudessa koettuja samansävyisiä tapahtumia. Lapsuudessa ja nuoruudessa ongelmat koettiin voimakkaina, koska ne tulivat vastaan ensimmäistä kertaa. Nuori aikuisuus (ikävuodet 19–25) muodostivat silti aineiston merkittävimmän kriisivaiheen. Tuon elämänvaiheen vaikeudet ja pettymykset liittyivät ”elämän suuntaan ja valintoihin, omaan identiteettiin, itsenäistymiseen sekä parisuhteen muodostamiseen”. Nuori aikuisuus lieneekin ansaitsemattomasti jäänyt murrosikää vähemmälle huomiolle tutkimuksellisesti. Kypsemässä aikuisuudessa merkkipaaluja olivat ”omien lasten syntymä, avioerot ja -ongelmat sekä läheisten sairaus ja kuolema”. (Lehtonen 2003, 414.)

Ekstistentaalinen yksinäisyys nousi teemana esiin, samoin elämän ambivalenssi tunkeutui muun muassa menettämisen pelkoon ja riippuvuuteen rakastamisen varjona. Tietoisuus onnen katoavaisuudesta ja jatkuva ponnistelu korostuivat. (Lehtonen 2003, 414.)

Sellainen musiikki, joka oli lohduttanut ihmistä lapsena, säilytti lohduttavan merkityksensä myös myöhemmän elämän kriiseissä. ”Sitomiseen käytettyyn musiikkiin sitoutuu psyykkistä energiaa, joka voidaan mobilisoida myös myöhemmin.” Tällaisina kappaleina nousivat esiin varsinkin vanhat hengelliset laulut sekä ”Täällä Pohjantähden alla” -laulu kahtena eri versiona. Klassisen musiikin osalta eritoten J. S. Bachin musiikki ja Albinonin Adagio ”olivat reunustaneet monien elämänpolkua”. (Lehtonen 2003, 414.)

2.4.3 Merkittävät musiikkikokemukset

Monet ihmiset kokevat musiikin herättämiä myönteisiä tunnetiloja intensiivisesti. Tällaisiin kokemuksiin liitetään usein transsendenssin, transformaation ja jopa henkisyyden tai hengellisyyden tunteita, ja niiden verrattainen harvinaisuus nostaa niiden arvoa niitä kokevien ihmisten mielessä ja elämässä. Merkittävistä musiikkikokemuksista tapaa säilyä eläviä muistikuvia vielä vuosia niiden tapahtumisen jälkeen, ja niihin vedotaan usein tärkeimpänä syynä musiikillisen toiminnan jatkamiselle. Tällaiset kokemukset voivat ilmetä aivan arkisissa tai sitten erikoistuneemmissa konteksteissa, kuten konserttisaleissa tai uskonnollisissa tiloissa. Mikä tahansa musiikinlaji voi aiheuttaa näitä kokemuksia, sekä musiikin kuuntelemisen että esittämisen aikana. Huippukokemukset eivät myöskään vaikuta edellyttävän erityistä musiikillista asiantuntemusta, ja kaikenikäiset ihmiset raportoivat niistä. Nämä kokemukset eivät ole hallittavissa taidolla tai tahdonvoimalla – ne tapahtuvat yleensä ilmoittamatta. (Whaley & Sloboda & Gabrielsson 2009, 452, 459.)

Yllättävästi musiikillinen kokemus on jäänyt verrattaen vähäiselle huomiolle musiikkipsykologiassa (Gabrielsson 2010, 547). Myöskään huippukokemuksia ei ole tutkittu paljon. Tämän seurauksena aihe ei ole hyötynyt täysimääräisesti alan uusimmasta metodologisesta kehityksestä. (Whaley & Sloboda & Gabrielsson 2009, 460.) Metodologisista hankaluuksista ja verrattain vähäisestä alan kirjallisuudesta huolimatta musiikillisista huippuhetkistä voidaan melko suurella varmuudella esittää muutama fakta:

1. Kaikki yksilöt eivät ole yhtäläisen taipuvaisia huippukokemuksille. Jotkut persoonallisuuden elementit (erityisesti joustavuus ja avoimuus) vaikuttavat edistävän näitä kokemuksia.

2. Kaikki musiikinlajit ja -tyylit voivat aiheuttaa huippukokemuksia, vaikkakin esteettisen arvon havaitseminen vaikuttaa tärkeältä tuollaisen kokemuksen syntymiseksi.
3. Musiikillisia huippukokemuksia tapahtuu useissa erilaisissa ympäristöissä ja olosuhteissa, sekä formaaleissa että epäformaaleissa musiikin kuuntelun ja esittämisen tilanteissa.
4. Huippukokemuksiin kuuluu vahvoja ja erottuvia hahmottamiseen liittyviä, kognitiivisia, fyysisiä ja emotionaalisia komponentteja, jotka tekevät kokemuksista erityisen huomattavia.
5. Huippukokemukset jäävät usein mieleen, ja niillä on kausaalista merkitystä lukuisten jälkivaikutusten myötä, jotka vaikuttavat pitkään huippukokemusten esiintymisen jälkeen. (Whaley & Sloboda & Gabrielsson 2009, 459–460.)

Musiikillisista huippukokemuksista puhutaan myös tämän tutkielman aineiston analyysin yhteydessä. Niillä on ollut tärkeä merkitys varsinkin haastateltavieni kertomuksissa henkilökohtaisen musiikkisuhteensa alkamisesta (ks. 4.2.1).

3 Tutkimusasetelma

Tässä luvussa esittelen tutkimustehtäväni sekä tutkimusprosessin vaiheet tutkimusmenetelmän valinnasta aineiston hankintaan ja sen analysointiin asti.

3.1 Tutkimustehtävä

Motivaationi aiheeseen nousee kiinnostuksestani musiikkiin ”elämän tukipilarina”, yhtä haastateltavaani lainatakseni. Millaisia merkityksiä ihmisen musiikkisuhteella voi olla tämän elämän varrella? Aihe on mielestäni tärkeä myös musiikkikasvatuksen alaa ajatellen: kun kasvatamme oppilaita musiikkiin, emme kasvata pelkästään taitoon tai tietoon, vaan ennen kaikkea elämänmittaiseen musiikkisuhteeseen (vrt. esim. Kurkela 1997, 284–288).

Tutkimukseni tavoitteena on löytää tietoa siitä, millaisia merkityksiä ihmiset antavat musiikille elämänsä erilaisissa tilanteissa ja vaiheissa. Musiikillisen kokemuksen henkilökohtaisen luonteen huomioiden valitsin toteuttaa laadullisen tapaustutkimuksen käyttäen tutkimusotteeni narratiivista (kerronnallista) tutkimusta.

Tutkimuskysymykseni kuuluu seuraavasti:

Mitä haastateltavat kertovat musiikin merkityksistä itselleen elämänsä eri vaiheissa?

3.2 Narratiivinen tutkimusote

Tutkielman menetelmälliseksi lähtökohdaksi valikoitui kerronnallinen tutkimus, joka on vakiintunut suomennokseksi narratiiviselle (lat. *narratio*, kertomus, *narrare*, kertoa) tutkimusotteelle. Nimensä mukaisesti kerronnallinen tutkimus on kiinnostunut kertomuksista ja kertomisesta ”tiedon välittäjänä ja rakentajana”. Kertomus on nähty ihmiselle lajityypillisenä tapana hahmottaa todellisuutta ja muodostaa tietoa maailmasta. Kerronnallisuus voi tarkoittaa yhtäältä tutkimusta, joka ammentaa materiaalinsa kertomuksista; toisaalta itse tutkimus voidaan nähdä kertomuksena maailmasta. (Heikkinen 2015, 151, 156.)

Kerronnallisuus tarjoaa uusia välineitä myös musiikkisuhteen ymmärtämiseen. Miksi kertomukset sitten ovat niin tärkeitä? Vaikka voidaan hyvästä syystä väittää, että ainoa

todella tuntemamme tarina on omamme, ihmiset kaipaavat yhteyttä toisiinsa, ja yhteys löytyy tarinoista ja niiden kautta. Toistemme tarinoiden kuunteleminen sen tietämiseksi, ettemme ole yksin, ei kuitenkaan vielä tee siitä tutkimusta. Tutkimukseen kuuluu myös sen huomaaminen, että erilaisia näkökulmia, ääniä ja kokemuksia on olemassa, ja että ne voivat välittää tietoa. Oivallus voi kasvaa varmuuden horjumisesta – sellainen on hedelmällistä maaperää. (Barrett & Stauffer 2009, 1–2.)

Narratiivisen tutkimuksen varhaisena taustana on postmodernistien kritiikki modernia tiedonkäsitystä kohtaan. Perinteinen tieteen ihanne on pyrkinyt universaaliin ja objektiiviseen tarkastelutapaan. Tämä pohjautuu luonnontieteelliseen tutkimukseen, joka periytyi 1900-luvulla myös ihmistä tutkiviin tieteisiin. Laadullinen tutkimus alkoi kuitenkin nostaa esiin ajatusta, jonka mukaan pelkät väitelauseet ovat riittämättömiä kuvaamaan ihmisten kokemusta. Sosiaalinen maailma on ontologisesti erilainen todellisuus fyysiseen ja materiaaliseen luontoon verrattuna. Kertomusten kautta muodostuva tieto nostettiin yhdeksi perustelluksi tieteellisen tutkimuksen tavaksi. (Heikkinen 2015, 156–158.)

Postmoderni tiedonkäsitys on halunnut rohkaista moniäänisyyttä. Marginaaliin jääneitä ihmisryhmiä on rohkaistu kertomaan omia kertomuksiaan ja siten irrottautumaan hallitsevista ja alistavista ”suurista kertomuksista”. (Heikkinen 2015, 158.) Muutos on ollut nähtävissä myös musiikkikasvatuksen tutkimuksessa. Narratiivinen ajattelu avaa mahdollisuuden kuulla musiikkiin osallistuvien ihmisten ja yhteisöjen ääniä, kokemuksia ja merkityksiä, ja kysyä kysymyksiä, jotka ovat ennen jääneet kysymättä. Myös musiikkikasvatuksen alalla hallitsee institutionaalisia, sosiaalisia ja kulttuurisia narratiiveja, jotka dominoivat musiikkikasvatusta ja siihen osallistuvien ihmisten elämää. Tilan avaaminen myös muille kertomuksille luo uusia mahdollisuuksia. (Clandinin 2009, 202; Stauffer & Barrett 2009, 19.)

Postmoderni ajattelutapa hylkää ajatuksen universaalista ja objektiivisesta tiedosta ja tuo tilalle relativismin ja kontekstuaalisuuden: tietäminen nähdään suhteellisena, aikaan, paikkaan ja sosiaaliseen ympäristöön sidonnaisena prosessina. Narratiivisuuden nousu sijoittuu muutokseen tiedon- ja tiedekäsityksessä, jota on kuvattu laadullisen tutkimuksen piirissä ”käänteeksi kohti konstruktivismia” (Heikkinen 2015, 156). Kyseessä oli pelkän kertomuksellisuuden esiintuloa laajempi paradigmasiirtymä. Narratiivisuuden liittyvien käsitteiden käyttö lisääntyi runsaasti tutkimuskirjallisuudessa noin 1980-luvun puolivälistä eteenpäin. Suomeen tuo käänne saapui noin vuosikymmenen myöhemmin. Nykyään

kerronnallinen tutkimus on valtavirtaistunut yhdeksi tutkimusotteeksi sosiaali- ja humanististen tieteiden alalla. (Barrett & Stauffer 2009, 1; Heikkinen 2015, 149–150, 156, 158.)

Konstruktivismiin johtoaajatus on, että ihmiset rakentavat, eli konstruoivat, tietonsa ja identiteettinsä aikaisemman tietonsa ja kokemustensa varaan. Tiedossa on täten kyse kertomusten kudelmasta, joka täydentyy jatkuvasti uudella materiaalilla kulttuurisesta tarinavarannosta ja liittyy siihen uudelleen. Samalla tavoin narratiivisuus toimii tutkimuksessa kaksisuuntaisesti: kertomukset toimivat yhtä lailla tutkimuksen lähtökohtana kuin sen lopputuloksena. Lopulta itse tutkimusraportti ”liittyy tutkimustiedon kertomusvarantoon, (tieteelliseen) keskusteluun, jossa todellisuutta piiritetään sanojen ja kertomusten avulla loputtomasti”. (Heikkinen 2015, 157.)

Narratiivisen tutkimuksen tärkeä peruskäsite on *tarina*, kertomuksen tapahtumarakenne. *Kerronnallinen diskurssi* puolestaan sisältää kertomisen tavat, muodot ja välineet. Kun tarina ja kerronnallinen diskurssi yhdistyvät, syntyy *kertomus*. Hänninen (2015) havainnollistaa tarinan ja kertomuksen käsitteiden eroa esimerkin avulla Tuhkimosta: kyseessä on hyvin tuntemamme juoni, jonka olemme nähneet kulttuurissamme monin keinoin ja monenlaisina versiona esitettynä. Juuri tuo mielessä aktivoituva merkitysrakenne tarkoittaa *tarinaa*, ja tarinan vaihtelevat esitystavat *kertomuksia*. Kerronnallinen tutkimus pyrkii etsimään kerronnan alta tarinan – kertojan tulkitseman tapahtuman tai tapahtumakulun. Paitsi puhtaaseen tarinan sisältöön, kiinnostus kohdistuu myös kerronnan lukemattomiin tapoihin. (Heikkinen 2015, 151–154; Hänninen 2015, 169.)

3.3 Aineiston hankinta

Keräsin tutkielmani aineiston kolmena yksilöhaastatteluna, jotka toteutin kesän 2015 aikana. Haastattelujen kestot vaihtelivat puolentoista ja kahden ja puolen tunnin välillä. Äänitin ja litteroin haastattelut.

Löysin haastateltavani intuitiivisesti ja eri reittejä, mutta heitä yhdistää muutama asia: He suhtautuvat musiikkiin intohimoisesti. Musiikki on heistä jokaiselle hyvin läheinen, ellei kaikista läheisin taidemuoto. Täten orientoituneisuus ja innostus aiheeseen olivat ratkaiseva kriteeri haastateltavien valinnassa. Tiesin etukäteen jokaisen haastateltavan kykene-

vän pohtimaan musiikkisuhdettaan syvällisesti, enkä joutunut pettymään. Valitsin tarkoituksella erilaisiin musiikinlajeihin suuntautuneita, siis keskenään erilaisia musiikillisia mieltymyksiä edustavia, henkilöitä.

Yhden haastateltavista tunsin henkilökohtaisesti, mutten koe, että läheinen suhteemme vaikutti hänen sanomisiinsa ainakaan epäsuotuisalla tavalla. Kaksi muuta haastateltavaa tulivat mieleeni julkisuudesta, sillä olen lukenut heidän kirjoituksiaan ja seurannut heidän taiteellisia projektejaan, jotka liittyvät muun muassa heidän musiikkisuhteeseensa. Haastateltavat olivat iältään 30–60-vuotiaita. Käytän heistä sukupuolineutraaleja pseudonyymejä *Kaarna*, *Lokki* ja *Kivi*.

Tutkielmani aineistoksi päätyneiden kolmen haastattelun lisäksi tein neljännenkin, järjestyksessä ensimmäisen, haastattelun. Päädyin kuitenkin varhaisessa vaiheessa jättämään kyseisen haastattelun kokonaan pois lopullisen työni aineistosta, sillä tutkimuksellinen fokukseni tarkentui haastattelutilanteen jälkeen toisenlaiseen suuntaan. Tuo ensimmäinen haastattelu toimitti kuitenkin tärkeää tehtävää kokonaisprosessin kannalta toimiessaan eräänlaisena harjoitushaastatteluna ja tutkimusongelman kristallisoijana.

Aloitin haastattelutilanteet pyytämällä haastateltavia kertomaan tarinansa omasta musiikkisuhteestaan. Pyrin antamaan haastateltaville mahdollisimman paljon tilaa puhua ja viedä keskustelua siihen suuntaan kuin se oli mennäkseen. Seurasin mukana ja saatoin matkan varrella kysyä tarkentavia kysymyksiä haastateltavan tarinasta. Lisäksi esitin kysymyksiä oman, väljästi temaattisen kysymyslistani avulla, mikäli tutkimukseni kannalta kiinnostavat aiheet eivät olleet tulleet spontaanisti vastatuiksi. (Vrt. Hänninen 2015, 172.)

3.4 Analyysi

Kerronnallisuus liittyy myös aineiston käsittelyyn. Polkinghorne [1995, 6–8, Heikkisen 2015, 160 mukaan] erotteli narratiivisen tutkimuksen kahteen erilaiseen aineiston käsittelytapaan: *narratiivien analyysiin* (analysis of narratives) ja *narratiiviseen analyysiin* (narrative analysis). Narratiivien analyysi luokittelee kertomukset erilaisiin kategorioihin; narratiivinen analyysi puolestaan ”muodostaa aineiston pohjalta uuden kertomuksen, joka pyrkii tuomaan esiin aineiston kannalta keskeisiä teemoja”. (Heikkinen 2015, 160.)

Edellä mainitun jaottelun taustalla vaikuttaa Brunerin ajatus kahdesta toisistaan poikkeavasta tietämisen tavasta (Heikkinen 2015, 160). Bruner kutsuu ensimmäistä tietämisen

muotoa (mode) *paradigmaattiseksi tai loogis-tieteelliseksi*: se pyrkii täyttämään muodollisen, matemaattisen kategorisoinnin ja systematisoinnin ideaalin. *Narratiivinen* tietäminen puolestaan ammentaa ymmärryksensä kertomuksesta. Brunerin mukaan näitä molempia lähtökohtia tarvitaan täydentämään toisiaan. (Bruner 1986, 11–13.) Polkinghornen jaottelussa Brunerin ajatus heijastuu siten, että narratiivien analyysi soveltaa paradigmaattista tietämistä, kun aineisto kategorisoidaan. Narratiivinen analyysi ammentaa, nimityksestään huolimatta, narratiivisesta tietämisen tavasta pyrkiessään ennemminkin muodostamaan synteisin. Näin ollen narratiivisessa analyysissä ei ole nimityksestään huolimatta lainkaan kyse sellaisesta analyysistä, jossa kokonaisuus jaotellaan osiin, vaan juurikin synteisistä, osien rakentamisesta kokonaisuudeksi. (Heikkinen 2015, 161.)

Omassa työssäni hyödynnän etupäässä narratiivien analyysiä suorittaessani haastattelujen varsinaisen analyysin sisällönanalyysinä. Siinä ”aineistoa tarkastellaan eritellen, yhtäläisyyksiä ja eroja etsien ja tiivistäen” (Tuomi & Sarajärvi 2002, 105). Toteutan sisällönanalyysin omien painotusalueitteni pohjalta ja työni teoriaosassa tarkastelemani materiaaliin nojaten.

Ennen varsinaista analyysiä esittelen lyhyesti haastateltavieni tarinat kokonaisuudessaan. Toimenpide muistuttaa ydinnarratiivien konstruointia, jossa ”strategiana on aineiston sisältämien elämäkertomusten redusoiminen juonen rungoksi, kerrotun ’luurangoksi’” (Huhtanen 2013, 59). Prosessissa voi nähdä narratiivisen analyysin piirteitä, kun monipolvisesta haastattelumateriaalista muodostetaan yhtenäinen tarina.

3.5 Tutkimusetiikka

Pyrin noudattamaan hyvää tieteellistä käytäntöä tutkimusprosessin kaikissa vaiheissa. Sitouduin rehellisyyden, yleisen huolellisuuden ja tarkkuuden toteuttamiseen. Valitsin tutkimus- ja arviointimenetelmät sekä tiedonhankinnan tavat tieteellisen tutkimuksen kriteerien mukaisesti ja eettisesti kestävästi. Noudatin avoimuutta tulosten raportoinnissa, ja käytin viittaustekniikkaa asianmukaisella tavalla. (Vrt. TENK 2012.)

Sain tutkittavilta suostumuksen osallistumisestaan tutkimukseeni, haastattelujen äänittämiseen, litterointiin ja niiden käyttämiseen maisterin tutkielmani aineistona. Sitouduin säilyttämään tutkimusaineiston ainoastaan omassa käytössäni. Anonymiteetin säilyttämiseen liittyvistä mahdollisuuksista, ongelmista ja linjauksista keskusteltiin, ja tutkittavien

toivomukset asiaan liittyen huomioitiin tasapuolisesti. Haastateltaville tarjottiin mahdollisuus kommentoida halutessaan valmista työtä omien osuuksiensa osalta ennen sen palauttamista. Tutkimusprosessi tähtäsi kauttaaltaan läpinäkyvyyteen. (Vrt. Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.)

4 Kolme kertomusta musiikin merkityksistä elämässä

Tässä tulosluvussa analysoin keräämiäni kolmea kertomusta musiikin merkityksistä elämässä.

4.1 Haastateltavat

Ennen sisällönanalyysiin ryhtymistä esitän tapauskuvaukset haastateltavistani ja redusoin heidän tarinansa niin sanotuiksi ydinnarratiiveiksi (ks. 3.4).

Kaarna on akateemisella alalla työskentelevä, kokenut harrastajamuusikko tai puoliammatillainen ja klassisen musiikin entusiasti. Hän on erityisen innostunut oopperasta ja Wagnerin musiikista. Hän ei ole kotoisin (klassis-)musiikillisesti erityisen virikkeellisestä kotiympäristöstä, mutta hänen ensimmäiset kokemuksensa klassisen musiikin kanssa olivat vallankumouksellisia. Siitä lähtien hän ryhtyi suuntautumaan klassiseen musiikkiin. Hän kuvailee musiikkia ”elämän tukipilariksi”. Hän puhuu musiikista vertauskuvana elämästä: molemmista voi löytää loputtomasti yksityiskohtia ja niistä kauneutta. Hän on suuntautunut lähes eksklusiivisesti klassiseen musiikkiin ja kokee sen tarjoavan syvällisyyttä sekä intellektuaalista ja kulttuurista ravintoa muita musiikinlajeja enemmän. Klassisessa musiikissa häntä vetävät puoleensa myös sen älylliset rakenteet ja teoreettinen taso, joilla on hänen mukaansa tekemistä musiikinlajin pidemmän historian kanssa. Tältä osin hän vertaa klassista musiikkia (luonnon)tieteeseen, omaan ammatilliseen alaansa.

Lokki on kirjailija, joka on kirjoittanut muun muassa henkilökohtaisista musiikki-ikoneistaan. Hänellä ei ole henkilökohtaista musiikinharrastamisen taustaa, mutta hän on suuri popmusiikin kuuntelija ja sanoo popmusiikin olevan hänelle ”taiteiden kuningatar”. Hän tuntee itselleen läheiseksi popmusiikin konseptin, jossa yksityiset artistit esittävät omaa musiikkiaan. Klassisen musiikin traditio, jossa esittäjä ja säveltäjä eivät juuri koskaan ole yksi ja sama ihminen, on hänelle ”käsittämätöntä”. Hänelle musiikin kuuntelussa on näin ollen kyse paljon muustakin kuin ”puhtaasti musiikista”; hänelle artistille omistautuminen tarkoittaa aina omistautumista myös musiikin takana olevaan henkilöön, tämän presenssiin ja viestiin. Hän vertaa popmusiikin artisteja vanhaan pyhimyskulttiin, ja hänen mukaansa popmusiikin artistit ovat niin kuin muutkin maailmanhistorian nerot: yksilöitä,

joilla on jotain tärkeää sanottavaa. Lokille popmusiikki on väkevin taiteenlaji intensiteetissään, ruumiillisuudessaan ja kokonaisvaltaisuudessaan. Hän kuvailee musiikkia itselleen yksinäisenä harrastuksena, joka silti pitää sisällään yhteisöllisen elementin: ”kohtalonyhteyden tunne” niiden ihmisten kanssa, jotka ovat ”joutuneet saman äänen haavoittamiksi”.

Kivi on teologi, räp-artisti, hardcore-vokalisti ja kirjoittaja. Hän toimii, ainoana haastateltavista, esiintyvänä muusikkona. Henkilökohtaisen musiikkiin suuntautumisensa hän kuvaa alkaneeksi gospelkeikalta noin seitsemänvuotiaana: rock-kulttuurin ”villi energia” teki häneen vaikutuksen. Myös lyriikat ovat olleet hänelle tärkeitä nuoresta lähtien: musiikin välittämän tunteen lisäksi Kiveä on aina kiinnostanut maailmankuva, jota musiikki pitää sisällään. Etenkin eksistentiaaliset kysymykset ovat aina vetäneet häntä puoleensa rockmusiikin sanoituksissa. Sellaiset teemat ovat olleet läsnä myös hänen omassa, teini-iässä alkaneessa musiikin sanoitustyössään. *Kivi* kuvailee ”aggressiivisen vaihtoehdettallin” olleen hänelle tärkeä terapeutin elementti nuoruudessa. Mahdollisuus kirjaimellisesti *huutaa*, itsekin, omassa musiikinteossaan, oli tarpeen ”teiniangstin” käsittelemiseksi. Nuorena aikuisuudessa hän puolestaan kaipasi ”toisenlaisia miehuuden kuvia” ja löysi countrymusiikin. Se ilmentää hänelle ”vastuullisen aikuisen miehen sielunmaisemaa”, ”avaraa maantietä ja luontoa” ja ”moraalista selkärankaa”. Tähän tapaan *Kivi* uskoo aina löytäneensä musiikkia, joka on sanoittanut sitä elämänvaihetta, mitä hän on kulloinkin käynyt läpi.

4.2 Henkilökohtainen musiikkisuhde

Haastateltavillani on keskenään huomattavan erilaiset musiikilliset mieltymykset ja matkat musiikin parissa. Kuitenkin heidän kertomuksissaan ja kokemuksissaan on ilmiötasolla paljon yhtäläisyyksiä. Mitä he kertovat henkilökohtaisen musiikkisuhteensa alkamisesta? Entä miten matka jatkui sen jälkeen? Millaiset musiikilliset kokemukset ovat jättäneet jäljen? Esittelen ensin haastateltavieni lähtökohdat musiikkiin ja tämän jälkeen kunkin omat tiet musiikin kanssa siitä eteenpäin, heidän omine sanoineen.

4.2.1 Musiikillinen herääminen

Kaikki haastateltavani kertovat ”musiikillisen heräämisensä” hetkistä. He muistavat tapahtumia ja elämyksiä, jotka ovat toimineet kimmokkeena henkilökohtaisen musiikillisen

kiinnostuksen syntymiselle. Lokin lapsuudenperheessä musiikki ei näkynyt ”juuri millään tavalla”. Silti hän löysi musiikin hyvin nuorena. Kun John Lennon ammuttiin vuonna 1980, Lokki oli 6–7-vuotias. Tapahtuma jäi Lokin mieleen, koska se kosketti hänen äitiään vanhana Beatles-fanina. Samana vuonna äiti myös osti Lokille Suosikki-lehden:

Se oli joku tämmöinen erikoisnumero, jossa oli iso Elvis-juliste. Sitä mä ihan ihmeissäni tutkin. (...) Sit mä laitoin sen Elviksen julisteen seinälle ja jotenkin ajattelin, että tää on nyt jotain tärkeätä. Ja se kiehtoi mua ihan suunnattomasti, se maailma, jossa oli niiden kummallisten ihmisten kuvia. Ja hyvin pian mä sit aloin kuunnella myös rock-radiota ja äänitellä sieltä kasetille, mitä sieltä sattui tulemaan. (...) Mulle välittyi sellainen olo, että popmusiikki, nimenomaan, on jotain, mitä kohti kannattaa suuntautua; tai jossa on jotain sisältöjä, joita ei oo missään muualla. Siinä on jotain erityistä ja ainutlaatuista ja tärkeätä. Semmoinen vaikutelma ja olo mulle välittyi silloin hyvin pienenä. Ja sit mä suuntauduin siihen. (Lokki)

Myös Kivellä musiikki muodostui jo lapsena henkilökohtaisesti tärkeäksi asiaksi. Hänkin oli noin seitsemän vuoden ikäinen oman ”rock-heräämisensä” tapahtuessa. Kivi muistaa lapsuudestaan vanhempiansa soitattamia lastenlauluja, kirkossa laulettuja virsiä ja vanhempiansa kuuntelemaa hengellistä ja klassista musiikkia. Kivi kokee, että hänen omat musiikilliset mieltymyksensä ovat kuitenkin kehittyneet enemmän hänen omien suuntautumistensa kuin lapsuuden kasvuympäristön kautta:

Oisinko mä ollu seittemän vuotta varmaan, kun mä oon ollu ekaa kertaa gospel-rokkibändi The Roadin keikalla (...). Ehkä se vois olla symbolisena sellainen, milloin alkoi semmoinen oma musiikkiin suuntautuminen. (...) Sitten oikeestaan siinä niin kuin koko ala-asteajan niin mulla oli ehkä siinä niin kuin musiikin kuunteluympäristönä (...) tietynlainen niin kuin melodinen rokki, sekä niin kuin tällaisella gospelvirityksellä että tällaisena niin kuin vähän niin kuin yleisempänäkin versiona. Niitä mä kuuntelin lapsena silleen paljon, sellaisia kasetteja ja muuta. (...) Että sillä lailla mä muistan, että se musiikki oli, jo lapsena niin kuin kolahti sellaiseksi niin kuin henkilökohtaisesti tärkeäksi asiaksi. (Kivi)

Kaarna puolestaan kuvailee musiikillisen heräämisensä tapahtuneen ”aika myöhään”. Hänkin kykenee kuitenkin paikallistamaan tuon tapahtuman. Kyseessä oli ”en nyt sanoisi ihan uskonnollinen heräämistyyppis-tyyppinen kokemus, mutta kuitenkin semmoinen, niin kuin, aivan silmät avaava juttu, että ’mitä tämä on’”:

Se on ehkä noin 13–14-vuotiaana ehkä, kun sain ensimmäisen LP-levyn. Se oli Beethovenin viides sinfonia. Ei meillä kotona varmaan ollut mitään levykirjastoa tai muuta sellaista. Radiosta tietysti tuli musiikkia, mutta se oli näitä normaaleja radio-ohjelmia, mitä tuli; että ei siinä klasaria kuunneltu, klassista musiikkia, juurikaan – ei nyt mitenkään vastustettukaan. Ja sitten jossain vaiheessa menin pianotunneille, mutta sekin oli sitten aika lailla myöhään. (...) Sekin oli varmaan sellaista 14 vuotta; ja musiikkiopistoon sitten. (Kaarna)

Kaarna ajattelee kyseessä olleella musiikkikappaleella saattaneen olla vaikutusta välitömään vaikuttumiseensa: Beethoven oli wieniläisklassisena musiikkina hänen uskoakseen helpompi ”herättäjä” musiikin äärelle kuin esimerkiksi barokki- tai jonkin muun aikakauden musiikki olisi. Beethovenin viides sinfonia on Kaarnan mielestä musiikkia, joka ”varmasti rokkarillekin menee varmasti suoneen ihan suoraan”. Sinfonian ensimmäisen osan motiivin kehittäminen loputtomiin ja lopulta neljännen osan kasvaminen ja purkautuminen tekivät vaikutuksen: ”Että miten mies saa tuommoisesta niin paljon irti.” Beethovenin jälkeen hän osti toisen levyn, tällä kertaa puolestaan Chopinin pianomusiikkia – ”hyvin erityyppistä, tämmöistä intiimimpää”. Tämä aiheutti uudenlaisen oivalluksen:

Sitä kuuntelin pitkään ja ihan niin kuin jotenkin pystyin jo niin kuin ymmärtämään, että se on niin kuin kokonaisuus; että ei oo pelkkä se ensimmäinen osa, vaan että kaikki ne neljä osaa (...) kertoo jonkin ison kertomuksen. Enkä muista, mitä muuta siinä sitten tapahtui niihin aikoihin, mutta (...) varmaan paljon muutakin musiikkia rupesin kuuntelemaan. Mutta en vielä varmaan konserteissa käynyt. (Kaarna)

Kaikilla haastateltavillani on siis, hieman eri aikoihin ainoastaan, syntynyt nimenomaan *henkilökohtainen* kiinnostus musiikkiin. Seuraavaksi paneudun vuorotellen kunkin heistä omaan elämäntarinaansa musiikillisten mieltymysten osalta.

4.2.2 Kaarnan musiikkisuhde

Kaarna kuvaa musiikillista tietään jatkumona, joka on jatkunut tähän päivään asti. Musiikillisen ”heräämisensä” jälkeen Kaarna ryhtyi soittamaan pianoa, ja 15–16-vuotiaana vielä urkujakin. Tämä ”siirsi [musiikin] ihan toisenlaiseen yhteyteen”, sillä Kaarna alkoi soittaa myös kirkossa kanttorin sijaisena. ”Niin se sitten liittyi johonkin suurempaan.” Seuraavia tärkeitä etappeja olivat kuoroon meneminen opiskeluaikana. Tämä oli jälleen kokonaan uusi aluevaltaus vokaalimusiikin pariin:

Sitten kun itse menin kuoroon, niin sehän tietysti sitten laajensi myös sen toisella tavalla; koska onhan se oma ääni sitten vielä niin kuin intiimimpi kuin tämä minkä saa aikaan pianolla. Ja, ja se nyt tietysti avasi sitten maailman – erityisesti sitten tietysti kaikkeen kuoromusiikkiin ja kuoro-orkesterimusiikkiin. Mutta tietysti erityisesti oopperaan. (Kaarna)

Mitä kevyempään, tai rock-musiikkiin tulee, Kaarna puhuu ”ideologisesta rajasta” kouluaikana. ”Kavereiden kanssa oltiin samanhenkisiä.” Ja edelleenkin Kaarna ei niin ”välittäisi syventyä” tuohon maailmaan. Sen sijaan hän on elämänsä aikana löytänyt vielä

uuden musiikillisen ulottuvuuden kansanmusiikista, jossa hän on saanut olla mukana erityisesti lastensa kautta. Kaarna miellyttää musiikinlajin ”vapaa innostus”. Toisaalta kansanmusiikin muoto, harmonia ja melodiat ovat usein hyvin ennalta-arvattavia. Kaarna näkee eri musiikinlajeissa erilaisia arvoja:

[Kansanmusiikissa], rokista puhumattakaan, niin siinä on tietysti se ilo mukana, että sellaista on niin ku kiva soittaa, ja myönnän, että kyllä on mukava niin kuin vaikka yhdessä niin kuin jammata jotain vaikka – semmoista kappaletta, mitä mä en missään tapauksessa lähtisi kuuntelemaan toisten soittamana. (...) Toki sitten jotain oikein JPP:tä kuuntelee levyiltä. Mutta että sitä kuuntelee toisten soittamana ehkä ainoastaan, sitten, sen takia, että näkee, miten lapset iloitsee siellä, tai muuta tämmöstä. (Kaarna)

Hän esittää analogian uskontoon, joka ei sekään saa hänen mielestään olla pelkkä tunnetta, tai se muuttuu vaaralliseksi. Näin ollen Kaarna pyrkii pitämään ”niin kuin raittiina sen, ettei liikaa tunteen valtaa siihen [musiikilliseen kokemukseen] saa antaa”.

Ainakin mitä voi kuvitella, kun katsoo kuvia lehdissä näistä rock-konserteista. Niin siinä niin kuin volyymilla pureudutaan siihen tunnealueelle, ja sitten niin kuin ikään kuin pistetään sitä huumetta sinne, ilman että siinä sitten on... Vaikka sitten joku osaisi siitä tehdä hienon semioottisen analyysin tai teoreettisen analyysin, miten tämä musiikki on kuitenkin ihan yhtä arvokasta kuin ehkä sitten jossain muussa, taas, dimensiossa kuin ihan pelkästään musiikillisessa. (Kaarna)

Kaarna on siis selkeästi, eksplisiittisesti, klassisen musiikin analyttinen ystävä, eikä hän koe kiinnostusta perehtyä kevyeen musiikkiin. Mitä hän itse ajattelee musiikkimakunsa perusteista?

Ehkä kuitenkin siinä sitten on tämä tämmöinen järjestynyt ja älyllinen ja semmoinen niin kuin sivistyksellinen puoli. (...) Ja se vaatii niin kuin tällaista älyllistä ponnistelua, ja siinä on sitten kehitetty niin paljon enemmän tämmöistä teoriaa ja rakennetta siihen päälle verrattuna näihin ehkä kevyemmän musiikin lajeihin. Että samalla tavalla kuin arvostan sitä tiedettä ja tämmöistä älyllisyyttä kovasti, niin jotenkin samassa mielessä se klararikin on se päällimmäisenä mielessä. (...) No, se pitempi historia niin kuin tietysti sen selittää. Sitten niin kuin ihan rokkimusiikki tietysti pohjautuu sille kaikelle vanhalle harmonialle, mikä on kehitetty klararissa. (...) Ehkä tämä on vähän elitistinen näkemys, mutta rokkimusiikista en ole varma, että onko siellä nyt sävelletty mitään tunnin mittaista yhtenäistä kappaletta koskaan. Ehkä joku on kokeillut, mutta se ei ainakaan ole niin kuin arkipäivää. (...) Jos joku säveltää sinfonian, niin ei se mene tuosta vaan noin tupakka-askin kanteen. Että katsoo sitten sinfoniapartituuria, niin siellä on joka ainoa sävel mietitty tarkkaan, ja sillä on merkitys, ja kuulija on kutsuttu sen löytämään. (Kaarna)

Kurkela (1993) kirjoittaa psyyken taipumuksesta projisoida musiikkiin (tai mihin tahansa muihin kohteisiin) ihmisen mielensisäisiä fantasioita ja odotuksia (Kurkela 1993, 464–466; ks. 2.2.3, 2.4.1). Idealisoidut self-objektit voivat näyttäytyä niin hyvässä kuin pahassakin esimerkiksi musiikki-instituution sisällä:

Näin murrosikäisen horjuva narsismi voi saada hänet pitämään konserttimusiikkia elämästä vieraantuneisuuden, pysähtyneisyyden, tekopyhyyden ja kalkkeutumisen ruumiillistumana; ja idealisoidusta konserttimusiikista narsistista elinvoimaa nauttiva voi puolestaan kokea rock-musiikin kaikenlaisen alkeellisuuden, heikkouden, rumuuden, moraalittomuuden ja pahuuden varsinaisena kiteytymänä. (Kurkela 1993, 464–465.)

Psykoanalyysin näkökulmasta musiikkisuhde tarjoaa siis väylän kokea psyykelle tarpeellisia vaikkapa suuruuden, turvallisuuden ja voiman tunteita. Yhtä lailla musiikkimieltymyksiin voi kätkeytyä sellaista defensiivisyyttä, joka osoittaa suoraan mieleemme torjuttuihin puoliin. Meidän kaikkien musiikkimieltymyksemme paljastavat näin ollen informaatiota psyykkisestä todellisuudestamme; tarpeistamme ja torjumistamme asioista. Lukija voi havaita tällaisia pohjavirtauksia myös Kaarnan, Lokin ja Kiven musiikillisessa valikoinnissa.

4.2.3 Lokin musiikkisuhde

Lokki kertoo jonkinlaisen 50-luku-trendin olleen tulossa musiikillisen heräämisensä aikoihin, ”ehkä vastapainona punkin ihanteille ja ajoille”. Suomessakin Teddy-boy, nuorisokulttuuri, fiftarit ja rasvaletit olivat tuolloin 70–80-luvun vaihteessa pinnalla. Lokki muistaa ruvenneensa piirtelemään näiden Teddy-poikien kuvia. Stray Cats -niminen rockabilly-yhtye oli ensimmäinen Lokin fanittama ja ”oikeasti kuuntelema” yhtye. Myös The Beatlesin ja John Lennonin kasetteja Lokki kuunteli äitinsä myötävaikutuksesta, vaikkei koskaan päässytäkään sisälle The Beatlesiin. ”Ehkä se on sit se mun kapina, et mä en diggaa samaa kuin mun äiti.” Näiden ensikosketusten myötä koko 80-luku olikin Lokilla täynnä popmusiikin kuuntelua. Musiikin kuuntelu muuttui nopeasti tietoiseksi ja valikoivaksi. Ala-asteen loppuvaiheessa tärkeintä oli ”tehdä ero hevin kuuntelijoihin”:

Se hevi oli itse asiassa semmoinen standardivaihtoehto varsinkin 10–15-vuotiaille pojille 80-luvun alkupuoliskolla. Se oli niin kuin se oletus: ”Tästä sun kuuluu tykätä”. Iron Maiden ja kymmenen muuta heviväandä. Ja mä inhosin niitä jo heti siitä alkupisteestä alkaen. Jostain syystä mä hylkäsin välittömästi sen sellaisen naurettavan machismo-satumaailman ja sen sellaisen ihme irvistelyn. Siinä vaiheessa mulle oli ehkä jo kehittynyt joku maku. Mä hylkäsin

sen välittömästi. Mut sit siinä samaan aikaan tuli tietysti Dingo, jota mä diggasin jo heti niitten ekasta levystä lähtien, vuodesta -84. Ja sit musta tulikin tosi kova Dingo-fani. (Lokki)

Lokki tunnistaa, että hänen musiikkisuhteeseensa liittyi tuossa tilanteessa myös ”tämmöinen sukupuoli-identiteetin rakentaminen ja tarkastelu”, vieläpä varsin tietoisella tasolla. Dington kuuntelijana Lokki tiedosti nimittäin olevansa ”maailman ainoa poika-Dingo-fani” ja oli ylpeä siitä. Yhtyeen hajotessa Lokki oli 13–14-vuotias, ja loppuvaiheessa hänkin menetti kiinnostuksensa bändiin. ”Ja ne oli tietysti sit taas jo toisella tavalla ratkaisevia aikoja.” Pian hänen elämäänsä saapuivat puolestaan The Smiths ja Morrissey, ”joka sit niin kuin määritti mun loppuelämää”. Mutta väliin mahtui ”muutama sellainen hapuilleva vuosi”. Sielun Veljet oli kylläkin Lokille tärkeä yhtye, yhtä aikaa Dington kanssa ja aina hajoamiseensa saakka 90-luvun alussa, jolloin Lokki oli lukiolainen.

Mä sain ehkä siitä ne samat kiksit, jota ne muut pojat sai siitä hevistä. Se oli fyysistä, ja jotenkin rajua, ja sellaista maskuliinista. Ja sit siinä oli joku sellainen käsittämätön elementti mukana, semmoinen joku hulluus. Se viesti mulle jatkuvasti siinä niin kuin taustalla vähän niin kuin erityyppistä, sellaista, jotenkin animaalista meininkiä. Ja mua miellytti tietysti se, että se ei ollut millään tavalla suosittu nuorten keskuudessa silloin. Ei mun luokkakaverit ymmärtäny Sielun Veljiä. Siis se oli täysin käsittämätön myös niille hevifaneille, joita mä halveksin. Vaik se ehkä puhutteli mua jollain samalla tasolla kuin se hevimusiikin irvistely ja kitarasoolot ja rankkuus niitä muita. (Lokki)

Yläasteaikaansa Lokki kuvaa ”piinallisena”, varsinkin 7–8-luokkaa. ”No siis, yläastehan on tietysti yleisestikin ottaen lähimpänä helvettiä, mitä maanpäällisessä todellisuudessa tapahtuu”, hän toteaa. Silloin hänelle kuitenkin tapahtui jotain musiikillisesti käänteentekevää, kun hän löysi Morrissey'n. Tämä tapahtui -87–88 vuodenvaihteessa, jolloin Smiths oli juuri hajonnut. ”Ja sit siinä kesti vuos tai kaks, niin mä olin sit jo, niin kuin, täysin fokusoitunut siihen.” Sielun Veljet ja Dingo olivat tehneet Lokkiin vaikutuksen nimenomaan yhtyeinä, ”kokonaisuuksina”. Näihin verrattuna Morrissey erottui Lokin maailmassa nimenomaan *itsenäisyytensä* vuoksi. Popmusiikissa kun ihmiset ”yleensä tarvii hirveen määrän ihmisiä ympärilleen, että ne pystyy tekemään niitä teoksiaan”.

Niin tää yks hahmo vaikutti siltä, että (...) se itse luo sen koko maailmansa ikään kuin omin voimin. Ja siinä se muistutti kirjailijaa tai kuvataiteilijaa tai muita tämmöisiä perinteisiä individualistisen taiteen tekijöitä. (...) Sit myöhemmin, kun mä rupesin lukemaan kirjallisuutta ja muita taiteita harrastamaan, niin se Morrissey'n hahmo asettui täysin niin kuin suoraan jatkumoon maailmanhistorian suurien nerojen kanssa. Semmoisena auteurinä, tai tekijänä, joka tietää, mitä se haluaa, ja toteuttaa sen muiden ihmisten näkemyksistä pahemmin välittämättä. (Lokki)

Lokille artistin persoona on yleisestikin merkityksellinen asia musiikinkuntelussa. Siihen verrattuna musiikin genrellä ei ole hänelle ratkaisevaa merkitystä. Soulmusiikista Lokki ei kylläkään piittaa:

Se on jotenkin liian tunteellista, liian yksinkertaista. Siis tarkoitan tämmöistä vanhaa motownia ja Northern soulia, joka on sellaista hirveen niin ku seksikästä ja tyylikästä musiikkia. Siinä haittaa mua se riitasoinnun puute, se et se on niin puhdasta ja täyteläistä tunteilmaisua. Puuttuu joku sellainen rääkäisy. Tai semmoinen huuto puuttuu, siis semmoinen niin ku pakonomainen tuska, joka täytyy kuulua jossakin yhteydessä aina välillä. (...) Mut sit taas Bowien Young Americans on musta nerokas levy, vaikka se on, niin kuin, ihan täyttä, siis, tämmöistä amerikkalaisen mustan soulin pastissia, se koko levy. Mut ku se on suodattu sit uuden filtterin läpi, niin se onkin mielenkiintoista. Ja sit, no tota... Hevi on mun mielestä vastenmielistä ja lapsellista – kaikki sen genret. Mut sit taas toisaalta mä saatan digata jotain hard core -punkkia, joka kuulostaa ihan heviltä. Et ne on niin kuin erikoisia... (Lokki)

Lokin pohdinta havainnollistaa hyvin henkilökohtaisten musiikillisten mieltymysten arvoituksellisuutta, monimutkaisuutta ja niiden juurille pääsemisen vaikeudetta. On hämähästyttävän hankalaa onnistua tavoittamaan saati analysoimaan, miksi jokin yksittäinen musiikillinen ilmiö miellyttää ja miksi jokin toinen ei. Lokki kuitenkin arvelee ”kulttuurisen atmosfäärin, joka kunkin yksittäisen levytyksen ympärillä on” olevan ratkaiseva tekijä omassa musiikkimaussa. ”Konteksti aina ratkaisee eikä se musiikin muoto sinänsä.”

Ja räp on mulle kans hyvin vastenmielistä; sitä mä en jaksu kuunnella missään muodossa. Se muuten ehkä liittyy siihen, että siinä pidetään niitä sanoja niin helvetin tärkeinä. Kieltäydytään laulamasta niitä; vaan sanotaan ne sanat. Joo et tää on niin ku kyl itse asiassa olennaista: että mä en oo sillai sanakeskeinen popmusiikin harrastamisessa oikeastaan yhtään. Sanat on vain välttämätön ainesosa, muttei siis mikään pääasia. (Lokki)

Lokille on selvää, että musiikissa on aina muitakin kuin pelkästään ”puhtaan musiikillisia” merkityksiä. Hän kertoo kiinnostavansa aina huomiota kulttuuriin merkityksiin, ”niiden esiintyjien jonkinlaiseen presenssiin”, politiikkaan ja ulkonäköön – ”kaikkean tämmöiseen”. Hän ei koe osaavansa lainkaan keskustella musiikista musiikkitermein. Sen sijaan hän puhuu ”koko paketista”, siitä ”esteettis-poliittisesta rakennelmasta, mitä tämmöiset pop-esiintyjät on”. Tästä syystä Lokki ei myöskään ole ikinä ymmärtänyt klassista musiikkia.

Mä oon yrittänyt, tiettyinä kausina elämässäni, päästä klassisesta musiikista jollain tavalla jyvälle. Mut se ei vaan onnistu. Ja kaikkein vähiten se onnistuu tällaisten uuden ajan ”auteur”-

säveltäjien tapauksessa. Mä jonkin verran kykenen ymmärtämään uskonnollista vanhaa musiikkia, koska sen mä samastan niin kuin tämmöiseen Jumalan sanaan, joka on jotenkin teki-jätöntä ja formaalia. Mutta sit kun on joku Beethoven, jota täytyisi niin kuin kunnioittaa nerona ja suurena persoonana; niin mä eksyn ihan täydellisesti siinä vaiheessa, kun mulle annetaan levy, jonka esittäjä on joku ihan muu, joku – kuka lienee saksalainen pianisti. Niin sit mä niin kuin hämmennyn välittömästi, että ”mitä helvettiä! Ei tää oo sen Beethovenin levy. Tää on jonkun niin kuin tyypin jossain studiossa soittamaa asiaa”. Mä en käsitä sitä kuviota, siis. Sen sijaan mä käsitän täydellisesti sen popmusiikin kuvion, jossa ne levyt tulee ikään kuin suoraan siltä tekijältä. Niihin on tallentunut joku olennainen komponentti niiden ole-massaolosta ja läsnäolosta. (Lokki)

Kaarnan tavoin myös Lokilla on siis varsin tietoinen ja ehdoton suhtautuminen musiikin-lajeihin ja niihin sitoutumiseen tai torjumiseen. Lokki ei kuitenkaan ole ”niin kauheen kiinnostunut” musiikillisten arvostustensa syistä. Hänelle riittää kokemus, että hän ei ymmärrä eikä jaksa klassista musiikkia, hänellä ei ole siihen kärsivällisyyttä. ”Ihan kuin puuttuis jotain elimiä, joilla sitä kuuluu kuunnella tai ymmärtää.” Hänellä ei ole klassista musiikkia vastaan varsinaista torjuntaa tai halveksuntaa, ainoastaan voimakas kokemus, ettei se ole häntä varten.

Siinä voi olla kyl jotain tällaisia luokajuttujakin, että mä koen olevani taustaltani työväen-luokkaa, ja popmusiikki on työväenluokan musiikkia, ja klassisen musiikin konserteissa käy-vät vain porvarit. Siinä voi olla tämmöinenkin, mutta se ei oo mitään tietoista. Mä en haluu olla sellainen tyyppi, joka nautiskelee jollain klassisen musiikin levyillään viehättävässä asunnossaan ja tohvelit jalassa. (Nauraa.) (Lokki)

Lokki kertoo tilanteesta, joka kuvaa musiikkikokemuksen sanallisen kuvaamisen vai-keutta, epätyytyväisyyttä tai turhauttavuutta: Hän kävi opiskeluaikanaan 90-luvun alussa keskustelun ystävänsä kanssa, joka ”ei oo koskaan kohdannu sitä popmusiikin merki-tystä”. Jossain arkisen jutustelun tilanteessa – ”me oltiin ehkä kävelemässä johonkin baa-riin tai jotain” – Lokki alkoi kuvailla ystävänsä, mitä tapahtuu Morrissey'n kappaleessa *I know very well how I got my name*:

Mä niin ku muistan sen tilanteen, kun mä niin ku yritän selittää sitä tälle kaverille, joka ei ymmärrä popmusiikkia, et mitä siinä laulussa sanotaan. Se esittää kysymyksiä: ”No mitä se tarkoittaa? Mitä sitten?” Niin sit mä yritän selittää. Niin mä huomaan nopeesti, että siitä ei tuu yhtään mitään. Se jää jotenkin mieleen, se kokemus, että mulla on vahva taju, että jossa-kin laulussa on jotain hyvin tärkeää, ja mä en pysty sanomaan sitä. Kauhea tilanne. Ja sit olis ollut vielä niin kuin erityisen tärkeää pystyä selittämään se tälle epäluuloisesti popmusiikkiin suhtautuvalle ystäväälle. Et se olis ollu mahtava voitto, jos mä olisin niin ku onnistunut kerto-maan, et miks se laulu on tärkeä. Mut mä epäonnistuin karkeasti. Siitä ei tullu mitään. On

vaan jääny mieleen tällöinen lyhyt episodi; et miten tällöiset, niin kuin, selittävät sanat kuihtuu levyjen äärellä. (Lokki)

4.2.4 Kiven musiikkisuhde

Kiven tarina alkaa jo mainitusta The Roadin konsertista: ”Se oli niinku iso juttu silloin, se Roadin, tuota, konsertti. Että vois sanoa, että siitä tällöinen tietynlainen rock-herääminen alkoi itsellä ja ehkä tällöinen henkilökohtainen musasuhde.” Kivi analysoi tuolloin löytämänsä genren vetoavuutta edelleen:

Siinä oli nää kunnan niin ku värivalot tietenkin, savukoneet. Ja siinä oli tällöinen niin kuin tietynlainen villi energia. (...) Jotakin semmoista hyvällä tavalla primitiivistä niin kuin semmoista voimaa ja energiaa siinä niin kuin rokkimeiningissä. Ja se niin ku kolahti. (Kivi)

Kivi nimeää toisenkin ulottuvuuden, joka on vetänyt häntä puoleensa musiikissa: tekstit. Hän on lukenut hyvin nuoresta asti ”kaikenlaisia kirjoja, mitä nyt niin kuin sen ikäinen, ala-asteikäinen lapsi lukee”, ja hän tunnistaa kiinnittäneensä aina paljon huomiota myös teksteihin; kuunnelleensa, mitä lauletaan.

Kyllä mulla on niin kuin jonkinlaista perus- tällöistä niin kuin musiikinteoreettistakin ymmärrystä. Mutta niin kuin musiikin kuuntelijana niin mä oon ollu aina enemmän kiinnostunu siitä, että mitä tunnetta se musiikki välittää, se musiikki, ja minkälaista maailmankuvaa se pitää sisällään. (...) Että siinä mielessä mulla on aika semmoinen niin kuin tavallaan analyytinen mutta tavallaan aika epäanalyytinen se niin kuin musiikkisuhde. (Kivi)

Ala-asteen loppupuolella Bon Jovin kuuntelu vaihtui Megadethiksi, ”eli vähän tälleen niin ku raskaampaan versioon”. Megadethissä Kiveä kiehtoivat niin ikään tekstit, niiden teemat ja aiheet. Yläasteen ja ala-asteen taitteessa myös Bon Jovin *These Days* -levy teki vaikutuksen.

Bon Jovillakin, vaikka sillä on paljon tavallaan semmoista, tietynlaisia perus-, aika imeliä, hyvän maun rajoilla liikkuvia rakkausballadeja, niin niillä on kuitenkin ollut sitä tietynlaista niin kuin myös syvyyttä siinä. Ja mä niistä just ehkä jutuista sain melkein vielä eniten kiinni silloin lapsena. Eihän sitä nyt siinä iässä mitään romanttisia suhteita muutenkaan ole, että melkein lähempänä mulle oli ne teemat aina, ne niin kuin tietynlaiset eksistentiaaliset teemat. (Kivi)

Musiikin genrellä oli silti vielä sisällöllisiäkin aiheita ratkaisevampi merkitys Kiven musiikin kuuntelussa. ”Menevä, melodinen hard rock” oli hänen lajinsa, kunnes hän kiinnostui yläasteella U2:sta. Sen myötä Bon Jovi -vaihe alkoi jäädä taakse, ja ”ne tietynlaiset

Bon Jovin paisutellut hard rock -elementit rupes jo tuntumaan (...) ehkä hiukan sitten vähitellen jopa niin kuin mauttomilta verrattuna sitten siihen vähän hienovaraisempaan tämmöiseen”. U2 toi mukanaan myös rytmielementin Kiven musiikin kuunteluun:

Eli niin kuin tavallaan että biisi voi rakentua niin ku rytmiraidalle eikä niinkään sen niin kuin ensisijaisesti melodian päälle. Että kun mulla ei ole sellaista niin kuin mustan rytmimusiikin erityistä kuuntelutaustaa, niin kuin soulia tai funkia tai jazzia tai tällaista. Niin ehkä se, niin hassulta kuin se kuulostaakin, niin U2, joka nyt ei oo mikään erityisen tämmöinen rytmiorientoitunut bändi; niin U2:n ”Pop” oli kuitenkin ehkä kaikissa niissä konejutuissaan ja muissa rytmiluupeissaan ja muissa – ehkä, näin jäljестäpäin aateltuna – valmistamassa tietä sitten sille myöhemmälle hip hopin kuuntelulle ja sellaiselle. (Kivi)

Noihin aikoihin Kivestä tuli itsestäänkin musiikintekijä, mistä lisää myöhemmin. Kiven musiikkisuhteen kehityksessä vielä countrymusiikilla on ollut tärkeä rooli. Musiikinlajin löytäminen liittyy suoraan Kiven silloiseen elämänvaiheeseen. Kun lukioiässä ”sitä sanonta mitä lie ahdistusta tai muuta oman paikan hakua” oli ilmentänyt aggressiivinen vaihtoehdotmetalli, niin vuoden 2005 paikkeilla tapahtui puolestaan tietynlainen aikuistumisen vaihe, jossa Kivi rupesi ”etsimään paikkaansa aikuisena miehenä”. Kajaalit ja kiltit ja rastat eivät tuntuneet enää niin omilta. Ja silloin kehiin astuivat Johnny Cash ja Bruce Springsteen.

Nuoruutensa Korn-tyylistä alternative-metallimusiikkia Kivi pitää eräänlaisena ”kiukutteluna”. Kivi ei kuitenkaan tarkoita ilmaisua arvottavassa tai halveksivassa merkityksessä. Päinvastoin sellaisten asioiden ilmentäminen on hänestä kyseisen musiikinlajin *vahvuus*.

Että se niin kuin on semmoinen hyvin primitiivinen semmoinen niin kuin uhmaikäisen huuto – ja ihan aiheellinen sellainen. Mutta sehän ei tietenkään; jos niin kuin identiteettinsä kaksikytä-vaikka-neljävuotias mies rakentaa sellaisen niin kuin varaan, niin eihän se toimi sillä tavalla. Ja (...) jotenkin sitten taas yhtäkkiä jotkut Bruce Springsteenit ja Johnny Cashit ja tällaiset niin kuin käsitteli sitten sellaisia niin kuin toisentyylisiä kysymyksiä, just semmoisia niin kuin vastuuntuntoa ja niin kuin parisuhdetta sellaisessa niin kuin oikeasti, sanotaanko, oikeassa mielessä. (Kivi)

Kivi kokee aina löytäneensä artisteja, jotka sanoittavat sitä elämänvaihetta tai niitä tunteja, joita hän kulloinkin käy läpi. ”Eli siksihän ne on tietenkin puhutellutkin mua.” Ja Bruce Springsteenin, Kris Kristoffersonin, Johnny Cashin, Bob Dylanin, ”sanotaanko kypsien laulaja-laulantekijämiesten tämmöinen juttu” tuli tuossa vaiheessa.

Se on oikeastaan (...) sanotaanko sellainen niin kuin vastuullisen aikuisen miehen sielunmaisema, jota ne mulle ilmentää. Ja tällaista, niin kuin, jotenkin tällaista niin kuin avaraa, niin kuin tuota, maantietä, ja luontoa, ja tämmöistä niin kuin tietynlaista niin kuin moraalista selkärunkaa ja sellaisia ihan toisenlaisia miehuuden kuvia kuin joku Kornin tai muut tämmöiset niin kuin semi-epävakaat rastapäähuutajat. (Kivi)

Countryn kautta Kivelle aukesi uusi genrellinen maailma. Yhä tähän päivään mennessä hänen musiikin kuuntelussaan vaikuttaa neljä ”musiikillista kivijalkaa tai mielenmaisemaa”: Metallimusiikki ja hardcore-metalli muodostavat yhden, räp ja hip hop eri muodoissaan toisen. Kolmas kivijalka koostuu edellä kuvatuista Bruce Springsteenin, countryn, bluesin ja ”mies ja maantie” -tyylisistä ”jutuista”. Neljäs musiikillinen mielenmaisema Kivelle on Kent:

Se niin kuin taas on yks semmoinen tunnetila, joka liittyy just semmoiseen tietynlaiseen väsyneeseen tai melankoliseen tai jotenkin voimattomaan tai heikkoon olotilaan, ja joka tavaltaan niin kuin kanavoi sitä. (...) Että jos mä lähdän automatkalle, niin mä otan yleensä aina tästä niin kuin Kentti-kategoriasta ja Bruce-kategoriasta ja hardcore-metallikategoriasta ja räppikategoriasta jotakin. Ja ne on neljä tämmöistä mun musiikillista niin kuin kivijalkaa ja mielenmaisemaa, mitä on. (Kivi)

Myös Kivellä on siis huomattavan tietoinen suhde ”omiin” genreihinsä. Sen sijaan hän huomauttaa ”jazzin ja funkin ja Michael Jacksonin ja Stevie Wonderin tyyppisten musiikkien” puuttuvan kokonaan omasta ”kuuntelukatalogistaan”. Hän arvelee tätä persoonakysymykseksi. Hän tunnistaa ajattelevansa, että tuonkaltaisessa rytmimusiikissa ”meininki ja groove” ovat tekstiä tärkeämpiä.

Tai sitten se on vaan näin, että kun sanotaan, että country on valkoisen miehen soulia, niin voi se olla, että sitä on vaan tämmöinen liian jäyhä kainuulainen, että tämmöiset niin kuin siirappiset soul-lurittelut, niin ne vaan tuntuu niin kuin omalle mentaliteetille niin vierailta. Että sitten kun siinä joku vähän epävireisellä kitaralla joku vanha mies särkyvällä äänellä vetää jotakin leirinuotioballadia, niin se on ikään kuin itselle sitä sieluun käyvään musiikkia. Ja sitten taas se semmoinen niin kuin musta souli on vaan jotenkin niin kuin vähän niin kuin toisesta maailmasta sitten itselle, että... Se voi olla, että siellä on jo niin mutkaton suhde kaikkeen tämmöiseen – seksuaalisuuteen ja tämmöiseen niin kuin romantiikkaan ja muuhun, että se tuntuu sitten itselle liian sellaiselta... että joku jännite jää puuttumaan siitä, mikä itellä niin kuin musiikissa vetää puoleensa; joku kipeys tavallaan. (Kivi)

Kivi pohtii myös mustan musiikin historiallisia taustoja syynä siihen liittyvälle ”korostetulle itsevarmuudelle”. Hän vierastaa myös hip hopissa tietynlaista yltiöitsevarmuutta,

jota siinä monesti pitäisi ilmentää. Iän karttuessa se puoli tuntuu hänelle koko ajan kaukaisemmalta.

Ja sitä enemmän se tietynlainen Kris Kristoffersonin ja Johnny Cashin ja tällöisten niin kuin elämässä pataansa ottaneiden ja virheitä tehneiden miesten tällöinen niin kuin tietynlainen nöyryys niin kuin puhuttelee. Ja taas myös se Kentin ja Nationalin se tietynlainen semmoinen niin kuin melankolis-eksistentiaalinen heikkous. Ja se taas on sitten se, mikä yleensä ei ole tällöisen niin kuin mustan rytmimusiikin leimallisimpia piirteitä. Tai jos se on siellä, niin se ilmaistaan sellaisilla tavoilla, että mä en tavallaan tulkitse sitä, mä en saa siitä kiinni, tai se ei niin kuin resonoi niin kuin minussa. (Kivi)

4.3 Vuorovaikutus musiikissa

Tässä luvussa tarkastelen haastateltavieni oman musisoinnin tematiikkaa sekä heidän kertomuksiaan itselleen erityislaatuisesta musiikista: idoleistaan, artisteista, esiintyjistä tai säveltäjistä. Käsittelen myös musiikin kuuntelun yksinäisyyden ja yhteisöllisyyden dynamiikkaa.

4.3.1 Oma musisointi

Kaarna kertoo oman musiikin tekemisensä, soittamisen ja esiintymisen, iloista. Hänen mielestään musiikin oppii tuntemaan parhaiten soittamalla sitä. Musiikilliset kokemukset Kaarna jaottelee seuraavasti: toisten tuottaman musiikin kuunteleminen; itse tuotettu musiikki, olkoonkin se sitten epätäydellisempää; ja sitten musiikki, jonka esittämiseen on jotenkin itse asianosainen – kuten omien lasten soittama musiikki:

Onhan siinä tietysti sitten ihan eri tunteet mukana sitten siinä tilanteessa. Että ne on kyllä, niin kuin, aivan järkyttäviä kokemuksia, tosin siis semmoisessa hurjassa mielessä olleet.
(Kaarna)

Lokkia taas rakkaus popmusiikkiin ei ole koskaan liiemmin houkutellut oman musiikin tekemisen pariin.

Kyllä mulla oli joskus alle parikymppisenä siis tällöisiä jotain epämääräisiä haaveita. Mä jopa ostin kitaran, jota mä yritin alkaa soittaa. Mutta ei se onnistunu. En mä osannu. Ja ehkä yritin kirjoittaa jotain tekstejä, mut ei siitä mitään tullu. Se ei ollu niin kuin mun juttu. (Lokki)

Kivi soitti vielä yläasteiässä pianoa ja saksofonia. ”Vokalisointihomma” alkoi kiinnostaa häntä. ”Mutta siinä oli vaan se niin kuin pieni haaste, että mä en oo ikinä osannut laulaa.”

Tässä vaiheessa tapahtui ”mahtava ahaa-elämys”, kun Kivi 9-luokan keväällä löysi *huutomusiikin*. Kesällä 1999 Woodstock -99 -musiikkifestivaali näytettiin Suomenkin televisiossa. Siellä näytettiin Korn-yhtyeen keikka:

Siinä näkyi oikein siinä videolla, miten se koko se Woodstockin ihan uskomaton, valtava yleisömeri niin kuin pomppi ja aaltoili siellä, ja se bändi veti semmoisessa linkkuveitsiliikkeessä niin kuin vartalog kaksinkerroin taittuneena, niin, riffejen kanssa. Ja se oli niin ku sellaista, niin ku, että ei vitsi, että onko tämmöistä, niin kuin; että tämmöistäkö musiikki voi myös olla? Että siinä oli jotenkin ihan älytön se niin kuin se energialataus, joka siis ihan vaikka katsoi jostakin television normikaiuttimista ja jostakin mistä lie VHS-videolta nauhoitettuna silloin, niin se jotenkin välittyi. (Kivi)

Tuon jälkeen Kivi hankkikin Kornin levyn ja ryhtyi toimimaan vokalistina bändissä, jossa ”apinoi” pitkälti Kornilta ja Soulfly-nimisestä bändistä, joka oli vielä Korniaakin raskaampaa musiikkia. Kornista ja Soulflysta Kivi löysi ”semmoisen tunne-elementin musiikkiin, jota ei ollu taas kohdattu missään niin ku muussa musiikissa”.

Ja sitä kautta mä löysin semmoisen niin kuin oman tavan: että hetkinen, että mulla on vahvoja tunteita, mulla olis tarve niin kuin niitä esittää ja sanoittaa; mutta kun mä en osaa laulaa. Ja sitten mä tavallaan löysin, että ei hitto, että niin kuin, oikeastaan, niin kuin, että laulaminenhan on vielä vähän semmoista niin kuin aika kuitenkin hienostunutta hommaa. Mutta sitten niitä tunteita pystyy itse asiassa huutamaan, niin kuin *huutamaan*, niin kuin ihan kirjaimellisesti. Ja sittenhän mä niin kuin opettelin sitä, totta kai ensimmäisissä treeneissä meni ääni ja, sehän on ihan oma tekniikkansa siinä jutussa. Ja sitä kautta niin kuin löysin semmoisen niin kuin oman musiikillisen niin kuin ilmaisun. Ja se lähti nimenomaan siitä huutamisesta, ei räppäämisestä. (Kivi)

Samaan vaiheeseen sattui vielä ”sopivasti tämmöinen klassinen teiniangstivaihe”, jossa erilaiset asiat ahdistivat. Ja kun niitä kaikkia asioita, hengellisiä kysymyksiä ja vierauden tunteita, pääsi bändillä huutamaan – niin Kiven tuntuu vaikealta edes miettiä, miten elämä olisi mennyt, jos sellaista oivallusta ei olisi tullut. ”Koska se sitten niin kuin värjäsi niin pitkälti oikeastaan kaikenlaisia niin kuin omia ajankäytöllisiä juttuja ja muita.”

Mutta jotenkin se oli niin, että sitten alkoi nää omat bändikuviot ja tämmöinen näin niin kuin homma tulla sen oivalluksen kautta, että ”hei, että mähän voin huutaa, ja tää tuntuu hyvältä, ja tää on ihan tosi hienoa, ja porukka riehuu keikoilla, ja itse riehuu keikoilla, ja tässä on joku semmoinen valtava energialataus, jota ei oikein saa sitten niin kuin mistään muusta”. (Kivi)

Lukioaikana Kivi innostui vähitellen myös hip hopista, mihin vaikutti pitkälti suomenkielisen räpin, muun muassa Fintelligensin, tuleminen ”uutena juttuna”. Tämän myötä

hänen edellisen yhtyeensä rinnalle nousi ”räppihomma”. Suomenkielisen hip hopin kuuntelemisen myötä Kivi alkoi myös kirjoittaa omia laulutekstejään suomen kielellä. Tekstien kirjoittaminen suomeksi kasvatti myös tekstien substanssipuolta: ”Kun räppää, ja suomeksi, niin se tavallaan kuitenkin se teksti nousee vielä ihan eri lailla esille.”

4.3.2 Idolit musiikissa

Morrissey on Lokille ainutlaatuinen artisti. Hänen vetoamisensa Lokkiin oli ”monimutkainen vyyhti”. Morrissey’n sanat olivat ensinnäkin olennaisia: mitä hän lauloi ja mitä sanoi, ”koko se sen täydellinen artikulaatio”. Kaikki oli tärkeää; sisältö ja sanoma. Kaikki liittyi kaikkeen, ja ”aina voi sit kuitenkin keskittyä johonkin yksityiskohtaan ja kaikki tuntuu olevan harmoniassa, koska ne kaikki suodattuu sen yhden ihmisen vision kautta”. Myös Morrissey’n epäonnistumiset kuuluvat samaan kuvaan. Kun hänen makunsa on pettänyt, sekin on vain ollut todiste siitä, että kokonaisuus on autenttinen.

Tämmöistä autenttisuuden ideaahan on tietysti paljon – ja syystäkin – pilkattu ja väheksytty; että se on niin kuin vanhanaikainen tapa ymmärtää popmusiikkia. Että pitäisi tunnustaa se, että se kaikki on tuotettua ja jotenkin tällaista esittämistä ja representaatiota ja muuta. Että siinä ei ole mitään sellaista niin kuin syvää sielun ilmausta. (...) Mutta aina, aina Morrissey’n hahmo kuitenkin niin kuin on edustanut mulle sellaista eheyttä ja tiettyä persoonallista integriteettiä ja just sitä sellaista syvällisyyttä, jota 90-luvun taideteoriassa käskettiin halveksimaan. (...) Romanttinen taiteilijamytti, periaatteessa. Siis se, että ihminen kärsii ja tekee siitä kärsimyksensä jotakin pysyvää ja sellaista arvokasta ja tärkeitä ja jotain enemmän kuin se pohjalla oleva kärsimys. (Lokki)

Kaarnalle puolestaan Wagnerin musiikki on kaikkien aikojen erityisasemassa. Vuonna -79 Kaarnan kuoro pääsi oopperan lisäkuoroon laulamaan Wagnerin Tannhäuseria Finlandia-talossa. ”Se oli se Wagner-herätys kyllä sitten.” Wagnerin oopperat ovat ”kokonais-taideteoksia”, joista Kaarna ymmärsi jo tuolloin nuorena, että tämä on nyt jotain enemmän. ”Koska tätä musiikkia ei voi irrottaa tästä koko stoorista.”

Se on niin kuin joku tämmöinen kreikkalainen jumalaistaru, että se sisältää kaikki elämän ulottuvuudet. Ja vaikka se on sitten puettu tiettyyn hahmoon tai tarinaan ja vaikka sijoitettu keskiaikaan – tai Mestarilaulajat sinne Nürnbergin porvareiden joukkoon. Niin miten se kaveri saa siihen koko elämän, kaikki, niin kuin: rakkauden ja kuoleman ja suhteet yläkertaan ja ihmisten välisen dynamiikan ja luonnon ja... (Kaarna)

Kokemus Wagnerin esittämisestä kuorolaulajan ominaisuudessa jätti jäljen. Vaikka esitystä harjoiteltiin niin paljon ja ”esitettiin varmaan kymmenen kertaa”, niin Kaarna ei

kyllästynyt. ”Kaikki siellä soi sen jälkeen mun korvissa, ja sitten pystyin niin kuin ymmärtämään sen.” Wagnerin teatterimestaruus on Kaarnalle ”käsittämätöntä”, Wagner kun ei missään ”toista itseään”. Ja teoksia on niin paljon, ja Kaarna voi koska tahansa ruveta pureutumaan uuteen ja ”sitten sen kanssa elää vaikka niin pitkään”.

Myös ulkomusiikillisten tekijöiden Kaarna arvelee voineen vaikuttaa innostukseensa. Wagner herättää voimakkaita tunteita, ja 80-luvulla yliopistomaailmassa vallitsi vielä jälkitaistolainen, vasemmistolainen aate ja maailmansodan muisto. Wagner yhdistettiin Hitleriin, joka kävi usein Bayreuthin musiikkijuhlilla. ”Mikä on minusta aivan aiheetonta syyttää Wagneria siitä, koska eihän se mitään muuta todista kuin että Hitlerillä oli hyvä musiikkimaku”, Kaarna hörahtää.

Tämmöisistä syistä monet sanoo, että sen täytyy olla huonoa musiikkia. Ja ehkä sitten mulle tuli sellainen vastareaktio, että ”no ei varmasti!” Ja ”minä kyllä kuuntelen sitä”. No, se on paljon muuten muuttunut. Nykyäänhän Wagner on hirveesti suosiossa, on Wagner-seurat, ja Wagneria esitetään paljon. Mut en tiedä, ehkä joku tällöinenkin tekijä siinä oli. Mutta se nyt ei niin kuin vähennä yhtään sitä, että se sitten on pysynyt mun elämässä sen jälkeen, ja siitä on paljon saanut elämyksiä, kokemuksia ja voimaa sisäänsä. (Kaarna)

Kaarna kertoo toki pitävänsä kovasti muustakin oopperasta. Wagnerin musiikki kuitenkin ylittää tavallisen oopperan, koska ”siinä on koko elämä”. Ja kun Wagner on itse tehnyt kaiken oopperoidensa musiikista librettoihin. Kaarna pohtii oopperan suhdetta (puhe)teatteriin ja toteaa, että oopperassa ei tietystikään pääse ”niitä ulottuvuuksia niin syvällisesti käsittelemään, koska on tavaraa niin paljon enemmän muutenkin”. Kaarnan mukaan ”molemmissa on omat juttunsa”. Hän ei kuitenkaan ”jaksaa kuunnella” ihmisiä, jotka pitävät oopperaa ”kansanhuvina” ylimääräisine efekteineen. Tämä ei Kaarnan mielestä pidä paikkaansa.

4.3.3 Suhde artisteihin

Millaisia asioita haastateltavien idolisoimat artistit tai esiintyjät merkitsevät heille persoonina? Lokki käyttää hänelle tärkeistä artisteista sanaa ”ystävä”.

Ainakin mulla on se olo, että mä tunnen ne henkilökohtaisesti, nää ihmiset, jotka on tehny ne levyt. Siinä on varmaan hyvin paljon samaa kuin vanhassa pyhimyskultissa, jossa pyhät ihmiset on ollu, niin kuin, persoonina vähän niin ku läsnä ihmisten elämässä. (...) Eikä siis niin välttämättä just niin ku ehkä esikuvina – sellaisenakin. Mutta myös, niin kuin, toisenlaisuutensa takia. Et (...) niillä on ominaisuuksia, joita itsellä ei ole; joita siksi tarvitaan. (Lokki)

Lokki kertoo käyneensä ”ilman muuta” kuuntelemassa Morrisseytä myös konserteissa. Se on kuitenkin ”ihan toinen asia”, eri tason ilmiö, kuin levynkuuntelu.

Mulle popmusiikissa keskeistä on levy, se äänite. Joskus mä oon käyttänytkin ilmaisua ”äänitemusiikki” erotuksena elävästä musiikista. (...) Tää termi ”elävä musiikki” – siinä on vielä tämmöinen arvoväritteinen eronteko. Että niin kuin on elävää ja kuollutta musiikkia. Mun mielestä se ei oo niin. (Lokki)

Kivi puolestaan on puhunut countrylaulajamiehistä, jotka hän löysi nuoren aikuisuuden elämänvaiheessa. Hän kuvailee heitä ”isähahmoiksi”, ”mentoreiksi” ja ”esikuviksi”. He ovat ”sanoittaneet” asioita, joita Kivi on itse käynyt läpi. Kenties näistä syistä countrylaulajat, joihin Kivi on samastunut, ovat yleensä aina olleet häntä paljon vanhempia:

Niissä kuuli sen elämäkokemuksen jo äänessä ja tavallaan niin kuin sen, että nää niin kuin tietää mistä ne puhuu, ne on hakannu päätä seinään. Ja ne on eläny – ne on tehny kaikki mahdolliset virheet, mitä voi tehdä. Ja siitä huolimatta niillä on tämmöinen joku. (Kivi)

Suomalainen (gospel)muusikko Jaakko Löytty on puolestaan ollut Kivelle lapsesta asti ”sellainen myyttinen ääni, joka tavallaan on niin kuin jotenkin opastanut, nostanut semmoisia isoja kysymyksiä”. Myös Löytyn Kivi löysi artistina uudestaan samoihin aikoihin kuin Springsteenin, Kristoffersonin ja kumppanit. Kiven mielestä Löyttyä yhdistää edellä mainittuihin se, että jos Löytty kirjoittaa rakkauslauluja tai mitä tahansa, niin nekään eivät ole ”sentimentaalista”. Vaan nekin ovat ”kanssa sellaisia niin kuin aitoja siinä mielessä, että ne ei oo sellaisia niin kuin ’baby I love you’ -tyylisiä pelkistettyjä tällaisia yhden sävyn biisejä; vaan niissä yleensä on sitten se tietynlainen niin kuin syvyys siinä”.

Niin musiikissa, teologiassa, kirjallisuudessa kuin elokuvissakin Kiveä vetävät puoleensa aina tietyt samat kysymykset. Tästä syystä hän ei ole ollut kiinnostunut keskittymään ainoastaan johonkin yhteen genreen tai ajattelijaan tai kirjailijaan tai teologiaan.

Niin kuin jotkuthan rupeaa fanittamaan silleen, että ne tavallaan rupeaa keräämään niin kuin systemaattisesti kaiken mahdollisen, mitä ne saa joltakin, ja sitten ne on jotakin superasian-tuntijoita jostakin niin kuin tietystä vaikka kirjailijasta. Tai niillä on kaikki mahdolliset levyt joltakin tietyltä artistilta. Sen tyylinen ei oo mua ikinä kiinnostanut. Mulla ei oo sellaista niin kuin keräilijän verta tai sellaista niin kuin fani... Mä en fanita niin kuin sillä tavalla ketään yksittäistä niin kuin artistia. Vaan mä oon kiinnostunut kuitenkin tavallaan niistä teemoista ja siitä, millä tavalla se tietty tyyppi sitä esittää. Että mulla ei oo sellaista, niin kuin, että mä haluaisin, että mulla olis semmoinen niin kuin täydellinen postimerkkikokoelma, tavallaan niin kuin, jostakin jutusta. (Kivi)

Kivi kertoo kuuntelevansa käytännössä aina ”enemmän artistia kuin biisiä, jos niin kuin tosi karkeasti sanoo”. Levyjen ja artistien kuunteleminen on hänelle ”enemmän vähän semmoinen kokonainen paketti”. Jos artistin ”juttu kolahtaa” Kivelle, jos jokin siinä resonoi häneen, niin hän ”ottaa sen omakseen”. Sitten Kivi yleensä perehtyy kyseiseen artistiin ja kuuntelee sitä ”esimerkiksi yleensä kokonaisen levyn aina kerralla”.

Kivi ja Lokki (4.4.3) kertovat hyvin samanlaista prosessista uuteen artistiin tutustumisen yhteydessä. Heidän tarinoissaan on paljon muitakin yhteneväisyyksiä (ks. mm. 4.5.2). Lokki (4.2.3) pitää musiikin kuuntelunsa ratkaisevana kriteerinä ”kulttuurista atmosfääriä, joka kunkin yksittäisen levytyksen ympärillä on”. Kivi (4.5.2) puhuu muun muassa musiikin ”maailmankatsomuksellisen” taustan ratkaisuudesta omassa musiikillisessa valikoinnissaan. Kaarna puolestaan puhuu klassisesta musiikista itselleen ainutlaatuisena musiikillisena maailmana (mm. 4.2.2, 4.5.1). Myös Kaarnan suhteessa Wagneriin ja Lokin suhteessa Morrisseyhin voi nähdä yhteisiä piirteitä (4.3.2).

4.3.4 Harrastuksen yksinäisyys/yhteisöllisyys

Lokki kertoo ”äänitemusiikin” kuuntelun ja *yksinäisyyden* olevan hänelle avainkokemuksia musiikin harrastamisessa. Konserttitilanteessa on aina kolme tuhatta muuta ihmistä samaan aikaan. Mutta silloin kun on kotona ja laittaa levyn soimaan, musiikki herää taas eloon. Lokki ei ole koskaan liikkunut ”missään musaskenessä”. Tätä hän arvelee yhdeksi selitykseksi sille, ettei ole koskaan harrastanut punkia:

Sen musiikkimuodon ympärille liittyy se voimakas alakulttuuriskene. Ja myös se keikoilla käyminen. Semmoinen yhteisöllisyys ja, tota, ryhmäfyysisyys. Semmoiseen mä oon kyvytön osallistumaan, ja siitä syystä mä en oo, niin kuin, varsinaista tommoista, niin kuin, perinteistä punkia koskaan kokenut kovin omakseni. (Lokki)

Musiikki on Lokille kauttaaltaan henkilökohtaista harrastamista, joka ”vertautuu kirjan lukemiseen, niin kuin, lähinnä”. Kuitenkin hän tunnistaa musiikissa myös yhteisöllisen aspektin:

Semmoinen spontaani yhteyden tunne niihin, jotka on myös joutuneet tän saman äänen haavoittamiksi jollakin perustavalla tavalla jossain elämänsä vaiheessa, ja niin paljon, että haluu jotenkin julkisesti tunnustaa sen. Niin, tota, semmoinen joku kohtalonyhteyden tunne niiden muiden ihmisten kanssa, jotka on siinä samassa yhteydessä. (Lokki)

Myös Kivi tunnistaa yhteisöllisen elämyksen siinä, kun hän löytää jotain samastuttavaa jonkun muun taiteesta. Se on kriteeri, joka pitkälti ohjaa hänen valintojaan: ”että saako

siitä kiinni, tavallaan, siitä jutusta”. Jos musiikki edustaa ihan erilaista arvomaailmaa tai mentaliteettia, niin ”se voi yksinkertaisesti sitten herättää ehkä uteliaisuutta, mutta pitemmän päälle sitten jättää vähän niin kuin vieraaksi ja kylmäksi”. Nimenomaan sellainen kommunikaation muoto musiikin kuunteluun Kiven mielestä kuuluu. ”Joku tällainen ikään kuin, että ’minä välitän nyt jotakin ja toivon, että sinä saat siitä ikään kuin kiinni, tai että sinä saat siitä jotakin’ tai muuta.”

4.4 Musiikin kuuntelu

Tässä luvussa esittelen haastateltavieni musiikin kuunteluun liittyviä erilaisia mekanismeja: musiikin merkitystä arjessa, musiikillisia elämyksiä ja uuden musiikin löytämistä.

4.4.1 Musiikin merkitys arjessa

Kaarna ei halua uskoa, että musiikissa on jotain kansalliserityistä, minkä vuoksi vaikkapa Sibelius vetoaisi erityisesti suomalaisiin. Silti hän tuntee Sibeliuksen musiikkia niin hyvin, että vaikka radiosta tulisi säveltäjän kappale, jota Kaarna ei tunne, se vavahduttaa. Vaikkapa aamulla töihin ajaessa, kun radiosta tulee seitsemältä Ylen Aamusoitto:

Ihan pelkkä se pieni kappale siellä. Niin jotain ihmeellistä kautta se tuo voimaa ja energiaa. (...) Joku kummallinen, ylimääräinen energia tai voima, lämpö, sieltä niin kuin tulee, josta mä pystyn niin kuin ammentamaan, vielä iltapäivällä mä muistan sen. (Kaarna)

Lokille taas tulee musiikin kuuntelijana harvoin vastaan erityisiä elämyksiä tai mieleenjäviä muistoja. Hän kuvaa musiikin kuunteluaan *toistoksi*: ”Laitetaanpas taas toi sama levy soimaan”. Nuo yksittäiset toistokerrat muodostavat sarjan, jossa ei ole erityisiä kohokohtia. ”Se ensimmäinen kerta häipyi johonkin historian hämärään.”

Lokki ei ole koskaan tutustunut popmusiikkiin systemaattisesti. Hänestä itsestäänkin on hämmästyttävää, että hän tuntee kirjallisuuden historiaa paljon systemaattisemmin ja paremmin kuin popmusiikin. Lokki selittää tätä sillä, että hänellä oli nuorena hyvin vähän rahaa. ”Kirjat oli halpoja, mut levyt oli hyvin kalliita; ja kirjaston levyhylly oli hyvin rajoittunut. Niin ei sitä sit oikeen kyennyt kovin helposti omaksumaan laajoja alueita popmusiikin historiasta.” Nykyteineillä on eri tilanne, kun heillä on internet ja ”miljardi kappaletta koska tahansa ilmaiseksi kuunneltavissa”. Tekniikka ja musiikin kuluttamisen tavat muuttuvat, helpottuvat, nopeutuvat ja halpenevat. Lokki uskoo, että tästä huolimatta ihmisen *kyky ottaa vastaan musiikkia* ei muutu miksikään.

Vapaus ja se, että kaikki on käytettävissä, ei tosiaan välttämättä johda siihen, että ihminen kuuntelisi musiikkia yhtään vähemmän valikoivasti. Mietin, lieneekö muidenkin kuin oma musiikin kuunteluni useimmiten oman musiikkimaun ohjaamaa täsmäkuuntelua. Lokki myötäilee tällaista ajatusta. Musiikin kuuntelu on ”toistoa, sen kuuntelemista uudestaan, mistä on aikaisemmin tykännyt”.

Kivi kertoo automatkaesimerkin oman musiikin kuuntelunsa luonteesta:

Jos mulla on pitkä automatka vaikka Kainuuseen, ja monesti tykkään ajaa yksin ja muuta. Niin mä yleensä aina otan [mukaan musiikkia] silleen, että mulla on näistä eri niin kuin itseleni päägenreistä, tietynlaisista mielenmaisemista, on jotakin mukana. Koska mä tiedän, että mulla on ikään kuin mahdollisuus – mulla harvoin menee silleen, että mulla kokonainen vaikka joku viikko olisi vain ja ainoastaan yhtä, että tekeepä mieli kuunnella vain countrya aamusta iltaan. Se ei yleensä mee silleen – tai että vain pelkkää jotakin hardore-metallia tai räppiä. (Kivi)

Kivi löysi Kentin elämäänsä ”lukion jälkeen, ehkä ennen yliopisto-opiskeluja”. Hän kokee yhtyeen musiikin niin vahvasti, ettei ”missään nimessä” voisi kuunnella sitä ”semmoisena niin kuin taustamusiikkina”. Kentin musiikki kun liittyy niin vahvasti tietynlaisiin tunnetiloihin Kiven mielessä.

Jotakin countrya ja hardcorea on tavallaan, ja räppiä, niin kuin helpompi kuunnella silleen, että laitanpa tuosta, niin kuin, soimaan. Ja se jossakin määrin jopa tempaisee, se, että jos ajattelee, että on lähdössä autolla ajamaan ja siellä aurinko paistaa, niin eihän siinä kuin ottaa jotakin tosiaan Tom Pettyä tai Bruce Springsteeniä tai ZZ Toppia ja laittaa halvat aurinkolasit silmille, niin siinähan jo meininki vie mennessään. Mutta Kentin kohdalla ei halua, että se meininki vie. Ei edes haluaisi, että se vie sillä tavalla mennessään. Että Kentin kohdalla se on enemmän silleen, että se tunne on olemassa, ja sitten se kaivetaan se Kentti, joka ikään kuin ilmaisee sitä tunnetta jotenkin niin kuin täydellisesti. Ja, niin kuin, se on se ero, mun mielestä. (Kivi)

Kiven musiikin kuunteleminen on useimmiten tunnelähtöistä: ”Tunne on ensin, ja sen jälkeen ikään kuin tulee valittua se musiikki ikään kuin jotenkin ilmentämään sitä tunnetta”. Kivellä on paljon muitakin suosikkilevyjä, joita hän ei koe pystyvänsä kuuntelemaan muuten kuin tietyssä tunnetilassa. Mutta kun nuo levyt assosioituvat niin vahvoihin tunteisiin, hän ”ei niin kuin jotenkin edes jaksa eikä halua lähteä ikään kuin sille tielle, ellei ikään kuin jo ole valmiiksi sillä tiellä niin kuin joka tapauksessa”.

Ja sittenhän se voi mennä näin, että sanotaanko näin, että jos on joku vaikka semmoinen melankolinen joku meininki. Niin se voi olla se ratkaisu se, että kuuntelee jotakin niin kuin

sitä tunnetilaa ilmentävää musiikkia. Tai sitten se vaihtoehto voi olla myös ikään kuin ottaa juuri toisenlaista ja yrittää ikään kuin, että sitä kautta ikään kuin jotenkin nousee ikään kuin ylös sieltä. Ja siihenhänkin on tuossa hardcore-metallissa pitkät perinteet. Että ne on tällaisia niin kuin eräänlaisia personal trainer -biisejä, sellaisia vähän niin kuin että niin kuin ”nyt nousen ja taistelen ja en anna periksi ja jatkan”. Ja sitten taas niin kuin se voi olla niin kuin just oikea ratkaisu sellaisessa tilanteessa. Tai sitten se voi olla just taas voi olla se, että nimenomaan velloo siinä tunteessa. Ja sekin voi olla hyväksi. (...) Että se vähän riippuu siitä niin kuin tilanteesta sitten. (Kivi)

Kiven musiikin kuuntelu on siis vahvasti tunnelähtöistä tietoista valikointia. Radiota hän ei kuuntele ”käytännössä ikinä”. Radiosta nimittäin ”tulee mitä sieltä tulee”. Kivi taas kuuntelee musiikkia tietynlaisen sisäisen tunnetilan ilmentäjänä. Ja silloin hän haluaa voida itse valita kuuntelemansa levyn. Esimerkiksi ”suurin osa vaikka radiossa soivasta suomenkielisestä räpistä, niin se ei niin kuin resonoi minussa niin kuin mitenkään”.

Ja silloin jos mä olisin niin kuin vaikka radio päällä jossakin autossa, niin jotenkin mulla vaan tuntuu se siltä, että miks mä tavallaan nyt antaisin omassa elämässäni tälle, niin kuin, tälle ikään kuin vaikka artistille, nyt jonkun puheenvuoron, että se nyt neljä minuuttia tätä omaa tietynlaista agendaansa mulle ikään kuin syöttää; kun mä nyt en siitä nyt oikeastaan saa mitään. Silloin mä mieluummin ikään kuin kuuntelen sellaista, mikä mulle oikeasti niin kuin on tärkeää ja niin kuin hyvää kuin ikään kuin silleen. Ja radio on vähän sellainen, että sieltä niin kuin vuorollaan aina tunkeutuu erilaisia niin kuin tällaisia niin kuin... Se on vähän tämöinen niin kuin tunnetilallis-maailmankatsomuksellinen sekamelska, joka tavallaan tulee. (Kivi)

”Äänitapettimusiikkia” Kivi ei tarvitse ollenkaan, ”sellaista, niin kuin, mihin radiot monesti pyrkii, että ruokakaupan jossakin katonrajassa soi joku tietynlainen biisitapetti, joka tavallaan niin kuin siinä soljuu musiikki eikä ärsytä ketään”. Tai ”nääh klassiset puheet, että ihmiset ajaa autossa ruuhkassa ja sitten siellä soi joku kiva musiikki taustalla”. Tällaisilla tavoilla Kivi ei yleensä koe syytä kuunnella musiikkia.

Kiven musiikin kuuntelu korreloi myös vuodenaikojen kanssa. Hän tosin korostaa yleisävänsä ja käytännössä kuuntelevansa kaikkia mieligenrejään ympäri vuoden. Hyvin karkeasti voi kuitenkin luonnehtia, että Kiven elämässä hardcore-metallimusiikki liittyy kesään, ”ZZ Topit ja muut country-hommat” pitkälti loppukevääseen; ja Kent syksyiseen melankoliaan. Talven pimeimmän ajan varalle puolestaan Kivellä ei ole yhtä selkeää mielimusiikkia – ”siinä voi kuunnella aika monenlaista”.

4.4.2 Musiikilliset elämykset

Kaarnan elämässä oopperaharrastus tuottaa toistuvasti uusia musiikillisia elämyksiä:

Niin kuin esimerkiksi kun menneenä keväänä kolme kertaa kävin [katsomassa] Mestarilaulajat, niin kyllä sieltä tuli semmoisessa (...) katharsiksessa sen jälkeen, että voiko kukaan – onko se Jumala, joka sävelsi tämän oopperan? Ihan käsittämätöntä. (Kaarna)

Ooppera laajenee kokonaistaideteokseksi, jossa ovat mukana koko maailma ja filosofia ja tarinat ja elämät. ”Se haastaa niin kuin oman elämän niin kuin pohtimiseen siinä samalla.” Kaarnan mukaan myös pienempi muoto, kappale tai kamarimusiikki voi tietenkin synnyttää elämyksen. On olemassa pikkukappaleita, jotka voivat nostattaa ”selkäkarvat pystyyn”. Jokin Bachin fuuga on Kaarnan mielestä hyvä esimerkki teoksesta, josta ”on riisuttu kaikki ulkomusiikillisuus”. Kaiken musiikin ei tarvitse olla wagneriaanisia kokonaistaideteoksia.

Siinä [Bachin fuugassa] ei oo sanoja. Ja siinä ehkä jopa puuttuu tää, mitä mä yritin sanoa, et mä kuulen kaikessa sen kertomuksen. Se vaan on – pelkkää kontrapunktia. Ja, tota, silti, kun kuulee jonkun Glenn Gouldin sen soittavan, niin, joskus radiossa, niin... Ai, hurja juttu. (Kaarna)

Kaarna on miettinyt myös äänentoiston laadukkuuden osuutta musiikilliseen elämykseen, ”että pitääkö sen olla hifi ja täydellinen hiljaisuus ja joku livekonsertti ja aivan mahtavat paikat, tai sitten huippu äänentoistolaitteet”. Mutta hänen mielestään ei: kyllä ”kapeammankin kanavan läpi” kuuluva musiikki tuottaa ”yhtä voimakkaan musiikillisen kokemuksen”. Kun autoradiosta kuulee Kim Borgin laulavan *O Isis und Osiris*, kokemus voi olla valtava.

4.4.3 Uuden musiikin löytäminen

Lokilla on jatkunut aina tähän päivään asti Morriseyn ”seuraaminen”. Lokki kuitenkin seuraa monia muitakin popmusiikin hahmoja tai tekijöitä. Uusiakin tulee jatkuvasti. Lokin mielestä murrosiässä ja teini-iässä aika kuluu hitaammin, koska silloin löytää koko ajan uutta. Aikuisena vuodet kuluvat nopeasti ja toistuvat samanlaisina, ja eteen tulee vain tuttuja asioita.

Mut mä oon tosi onnellinen siitä, että mä oon kyllä ihan aikuisiälläkin, nyt ihan niin kuin viimeisen kymmenen vuoden aikana, löytäny uusia artisteja, joita mä seuraan. Ja oon niin

kuin ihmeteltyt, missä ne on odottanu nää kaikki vuodet. Ett en mä olis ollu valmis niihin aikaisemmin. Kaikki tulee ajallaan. (Lokki)

Lokilla kestää myös varsin kauan ”päästä jyvälle” uusista artisteista: saattaa vaatia kaksikin vuotta aktiivista kuuntelua ennen kuin hän on vakuuttunut, että joku artisti on häntä varten. Lokki ei kuitenkaan koskaan tietoisesti etsi uutta musiikkia.

Mä luotan aina siihen, että kun mä tarviin jotain, niin se mulle annetaan. Niin on tapahtunut tähän asti aina. Että kaikella on aikansa, ja mulla ei oo siihen sananvaltaa. Mä en pysty, niin kuin, vaikuttamaan siihen, että rupeanko mä ymmärtämään jotain artistia tai en. Ja aina kun joku uus tyyppi jotenkin nousee pinnalle ja näin – joka ehkä vaikuttaisi musta niin kuin jotenkin siis potentiaalisesti mielenkiintoiselta. Niin en mä mee kattomaan, en mä tutki, mikä se on. Vaan mä odotan aikani ja katon, että jos se tulee mun luokse. Mä en niin ku mee aktiivisesti artistien luokse, vaan mä odotan, että ne tulee. Ja sit se lopulta tapahtuu, jos niin on tarkoitettu; mulla on tällainen kohtalonomainen suhtautuminen tähän. (Lokki)

Yksi esimerkki tällaisesta, aina ”hyvin, hyvin samankaltaisesta” prosessista, on Lokin taannoinen tutustuminen saksalaiseen laulaja-lauluntekijä Nicoon. Lokki oli tiennyt Nicosta jo kauan aikaa, mutta häneltä oli ”puuttunut sellainen ylläke mennä kattomaan”, mitä Nicon musiikki on. Lokki ei tiedä, mistä se lopulta tuli – yhtenä vaikuttajana saattoi olla taas Morrissey. Kesti kuitenkin vuosia ennen kuin Lokki ryhtyi ottamaan Nicon alkuperäisiä levyjä kuunteluun ”ja tutustumaan siihen asiaan ja hitaasti rakentamaan semmoista luottamuksellista suhdetta”. Nykyään Nico kuuluu Lokin ”ihan tärkeimpiin ystäviin”.

4.5 Musiikki elämän peilinä

Tässä luvussa avaan haastateltavieni kertomuksia musiikin laajemmasta merkityksestä elämässään: heidän musiikkifilosofiastaan, musiikin ja muiden taiteenlajien suhteesta heidän elämässään, ja musiikista auttajana.

4.5.1 Henkilökohtainen musiikkifilosofia

Kaarna näkee mielimusiikkinsa arvona sen kapasiteetin ”auttaa muutakin henkistä kasvua”. Klassisen musiikin teos on suunniteltu, sävelletty ja ”hervittävän tiivis”. Se on kokonaisuus, jossa yhdistyvät älyllinen puoli ja tunnepuoli. ”Tavaraa” on niin paljon, ettei kappale tyhjenny monellakaan kuuntelemisella.

Klassisen musiikin ”kieliopin” Kaarna osaa. Kun hän kuuntelee ”klasarikappaletta”, hän tietää, millaiseen laajempaan kontekstiin se liittyy. Juuri tämänkaltainen monikerroksisuus klassisessa musiikissa ”auttaa muutakin henkistä kasvua”: Jos musiikin tunnistaa vaikka romantiikan sävellykseksi, sen voi liittää historiaan. Sitten voi miettiä, koska tämä säveltäjä eli ja mitä Euroopan historiassa silloin tapahtui ja että kirjallisuudessa ja muissa taiteissa puhkesi samanlaisia asioita esiin. ”Tämmöistä niin kuin ulottuvuutta ei sitten ehkä näissä muissa niin paljon ainakaan pysty saamaan irti”, Kaarna pohtii. ”Taidehistoria, kulttuurihistoria, jopa sitten kaikki sosiaali- ja poliittinen historia jopa saattaa tulla siinä mieleen, että onkohan se nyt mahdollisesti vaikuttanut tähän”, Kaarna tähdentää.

Klassista musiikkia on sävelletty valtavasti; erittäin hyvää musiikkia. Vaikka Kaarna tuntee sitä paljon, hän tuntee siitä silti ehkä ”vain yhden miljoonasosan, mitä on tehty”. Häntä innostaa ajatus, että hän voi vapaahetkenään ottaa hyllystä ”jonkun Straussin tai Mahlerin jutun, jota en ole kuunnellut” ja panna sen soimaan – ja tietää saavansa siitä ”aivan käsittämättömän nautinnon”. Tuo musiikki kun olisi takuuvarmasti ”täyttä asiaa”. Vaikkei Kaarna olisi kuullut sitä koskaan aikaisemmin, hän pystyisi saamaan siitä ”ihan hirmuisen henkisen ja älyllisen ja tunteellisen tyydytyksen”. Eikä hän siltikään pysty pääsemään tässä elämässä kuin ”siiheen kahteen miljoonasosaan, ja kaikki muu jää kuulematta”.

Mutta jotenkin mä olen ajatellut, että (...) tämä on niin kuin vertauskuva elämästä, se musiikki. Että elämässäkin on ne kaikki muut ulottuvuudet. (...) Että mä en ole vaan huomannut, että kaikki maailma mun ympärillä on täynnä tällaisia mahdollisuuksia. Että luontoon voi mennä, ja näen kaikissa yksityiskohdissa suuren kauneuden. Tai ihan tähän ympäristöön – talot ja kaikki muut, kaikki niin kuin pienet yksityiskohdat materiaaleissa ja väreissä ja... Tai niin kuin sitten ihmisissä ja ystävissä, ja sillä tavalla. Että se on niin kuin vähän sama maailma, mikä siinä aukeaa, minkä mä juuri tuosta syvällisestä klasarista olen nähnyt. (Kaarna)

Kaarnan mukaan klassisen musiikin ”älyn ja tunteen ulottuvuus” on taso, joka edellyttää *kieliopin tuntemusta musiikin kuuntelijalta*. Ilman ”kokemusta ja historiaa kuunnella vähän vaativampaa musiikkia” kyseisen musiikin kuuntelukokemus voi olla ihmiselle rasittava:

Että se niin kuin vaatii jotain. (...) Jokin Bachin fuuga voidaan soittaa vaikka tietokonepiippauksella, mutta sitten jos siinä ei kuule sitä, että mistä se tulee, ja osaa yhdistellä kontrapunktia itselleen, niin ei siitä varmaan nautintoa saa. (...) Ja sitten on tietysti Tsaikovski, joka, tota, niin kun, uppoaa keneen tahansa. Mut sitten on koko spektri sitten... Mä oon miettinyt, että voiko Schönbergistä saada, tai jostain 12-säveljutusta, sitä emotionaalista puolta. Mä voin ihan hyvin uskoa, että kun sitä riittävästi kuuntelee, niin kyllä siitä hurjat kiksit saa, kun menee konserttiin. (...) Että kyllä: jopa semmoisesta ihan kauheesta dissonanssista, joka

ei purkaudu, niin sen voi saada. (...) Ja tätähän on sitten nää John Caget ja muut pohtineet, että kun kivi putoaa pöydälle, niin siitä tulee musiikkia... (...) Se niin kuin avaa korvat. Ja silloin se avaa myös tähän niin kuin samalla tavalla kuin mä äsken puhuin tästä filosofiasta. (...) Että jos mä otan levyn sieltä, klasaria, mitä en oo koskaan kuullut, niin se avaa uuden maailman samalla tavalla kaikissa muissakin ulottuvuuksissa. (Kaarna)

Musiikkisuhde on Kaarnalle ”käsittämätön elämän tukipilari”. Hän kuvaa voivansa tukeutua musiikista samaansa energiaan aina eri päivän hetkissä, jos vaikka töissä tulee huono hetki:

Mutta sitten mä voin muistaa, että mullahan on tämä, että mä voin mennä ja soittaa pianoa tai kuunnella jotain... Sibeliuksen levyn, mikä mulla tuolla on hyllyssä. Semmoinen niin kuin turva, joka on kyllä ihan, ihan käsittämätön. (Kaarna)

Kaarna palaa ajatukseensa musiikin moniulotteisuudesta ja siitä, että voi kuunnella uuden (klassisen musiikin) kappaleen ja löytää sieltä uuden maailman. Mikä puolestaan avaa sitten samalla tavalla muussa elämässä ovia uuteen: ”ilon ja kauneuden ja suuruuden löytämiseen ihmisistä ja luonnosta ja muusta”. Samalla tavalla vaikeamman, vaikka modernin musiikin elämys, vaikka se nyt sitten ei ihan ”uppoaisikaan”, niin se silti auttaa ”ymmärtämään ja kuulemaan muuta maailmaa”. Kaarna pohtii musiikillista tietään:

Että tämä nyt tietysti on niin kuin yksi tie, ja voi olla, että jotakin muutakin tietä tähän samaan kokemukseen voi päästä, tai samaan laajaan ymmärrykseen, miten kaunis tämä maailma on ja miten paljon siitä jää näkemättä ja kuulematta, helposti. Mutta tämä on nyt sitten ollut mun tieni. Se on tietysti tärkeä ja ihmeellinen asia, joka tuntuu siltä, että tämä on ollut mun tieni, ja mitään muuta tietä ei oikein oo voinut olla. Että sattumalta joskus jotkut asiat vaikuttaa ja... Mutta turha sitä on miettiä, miten toisin olisi voinut olla. Sitä ei voi vaihtaa. (Kaarna)

Musiikki heijastaa ”ihan ehdottomasti” myös Kiven tietä ja ajattelua. Hän pohtii, olisiko-han päätynyt käsittelemään samoja kysymyksiä jonkin muun taidemuodon kautta, ellei olisi innostunut ”siitä huuto- ja räppihommasta” silloin lukioiässä. Musiikissa on kuitenkin taiteenlajina ainutlaatuinen emotionaalinen suoruus ja välittömyys verrattuna esimerkiksi elokuvaan. Elokuvasa saattaa joutua ensin rakentamaan puolitoista tuntia tarinaa, ”että se tietty ikään kuin vaikutus niin kuin tulee sieltä”. Musiikissa jo muutama sointu voi välittää tunnetilan hyvin vahvasti. ”Siinä on joku semmoinen (...) raakuus, sanoisin suorastaan; ainakin tällaisessa genressä, mitä mä teen”, Kivi sanoo.

Kivelle teologian ja musiikin tekeminen ovat jollain lailla yhden ja saman asian käsittelemistä:

Mä en ees muista semmoista aikaa, milloin mä en olis tiettyjä kysymyksiä miettiny, tämmöisiä niin kuin isoja kysymyksiä; että mitä on olemassaoleminen, mitä se tarkoittaa; ja onko Jumalaa, ja miksi on kärsimystä, ja miksi on toisaalta niin paljon kaunista, ja mitä on kuolema. Ja tällaiset jutut. Että ne on tavallaan sellaisia, että ei ne oo mikään semmoinen valinta, että tekisipä tällaisista aiheista, vaan ne on – niitä on ollu pakko käsitellä eri tavoilla. Ja onneksi on löytynyt tämmöisiä erilaisia tapoja, millä käsitellä niitä. (Kivi)

4.5.2 Musiikin suhde muihin taiteenlajeihin

Millä tavalla musiikki on haastateltavilleni erityinen muihin taiteenlajeihin verrattuna? Mitä sellaisia merkityksiä musiikilla on, joita esimerkiksi kirjallisuus, elokuva, tanssi tai kuvataide eivät onnistu tavoittamaan?

Kaarnalle myös kirjallisuus on läheistä, mutta se ei kuitenkaan ole ”sillä tavalla se perimmäinen (...) voimavara mun elämälle, kuitenkin”. Hän pohtii musiikin välitöntä vaikutusta: ”Kun kuulee äänen, se menee suoraan sisään. Mutta kirjallisuutta täytyy lukea.” Runous toki tulee vähän lähemmäksi musiikkia ”ihan luonnollisista syistä”.

Mutta jos niin kuin ajattelee, että ajallisesti, että kuinka paljon oon käyttäny siihen elämästäni aikaa, niin kyllä se vähemmäksi jää sitten kuin tää musiikin puoli. Toki sitten niin kuin sitä ei voi laskea irti siitä, että jos mä oon kuunnellu Sibeliuksen lauluja, niin eihän siitä voi sitä runoutta ja tekstiä [irrottaa]. Ja samoin Wagnerissa, niin se teksti, teksti on niin kuin tavallaan siinä, kirjallisuus on siinä mukana kyllä sitten. (Kaarna)

Kaarna kertoo nauttivansa ”ilman muuta hirveästi” myös kuvataiteesta ja arkkitehtuurista. Arkkitehtuuriinkin hän kertoo suhtautuvansa sillä tavalla ”älyllisesti”, että käyttää esimerkiksi turistina ollessaan mielellään paljon aikaa asioiden tutkimiseen taidehistorian näkökulmasta.

Nekin (...) auttaa elämää kyllä, ja ehkä tukee toisiaan myös sitten. Että jos tykkää taidehistoriasta, niin se varmaan sama ihminen tykkää sitten musiikistakin aika lailla. (...) Mutta kyllä mun kohdalla nyt sitten varmaan tää musiikki sitten on se voimakkain. (Kaarna)

Kaarnalle on ollut tärkeää välittää musiikkiharrastus myös jälkikasvulleen. Lasten soittoharrastuksessa mukana oleminen on vaikuttanut osaltaan myös Kaarnan omaan musiikkisuhteeseen:

Koska sitä kautta niin kuin näki sen kytkennän (...) lapsen kehitykseen. (...) Ja sitten niin kuin sai itsekin siinä mukana. Ja ehkä se sitten ihan se, että sai sitten itse kokeilla (...) ja tuottaa niitä ääniä, mitä ei ollut koskaan aikaisemmin tehnyt. (...) Ja se on tosiaan niin kuin tuottanut iloa meille niin hurjasti. (Kaarna)

Lokki kertoo popmusiikin olevan itselleen ”taiteiden kuningatar”, suurin taidemuoto hänen mielessään. Hän on kokenut sen voiman kaikkein suurimpana, sen ”elämää muokkaavan potentiaalin”. Kirjallisuus tulee samasta syystä toisena. Se ei kuitenkaan ole yhtä intensiivistä, aistillista, ruumiillista ja kokonaisvaltaista kuin musiikki.

Nimenomaan siis äänentoisto on tässä olennainen asia. Se ei on pystytty tekemään joku tavara, johon on tallennettu joku joskus jossakin tapahtunut läsnäolo. Ja... ihmisen äänen ominaisuudet on myös hämmästyttävät. Ja laulavan ihmisen ääni – siinä on jotain sellaista voimaa, jota ei oo missään. Siinä on joku käsittämätön tyrannimainen ydin, siinä asiassa. (Lokki)

Lokin mukaan esimerkiksi valokuvaamalla on mahdollista käyttää hyväksi toisen ihmisen ulkonäköä. ”Siis fetissoida toista ihmistä, esineellistää ja ikään kuin riistää toisen ihmisen ulkonäköä omiin tarkoituksiinsa; ja käyttää sitä jonkinlaisena objektina.” Äänelle näin ei kuitenkaan voi tehdä. Ääni on ruumiillinen asia, joka muodostuu ihmisen ruumiin sisällä ja jonka ominaisuudet liittyvät ihmisen vartalon ominaisuuksiin. Näin ollen toisen ihmisen ääntä ei pysty kaappaamaan, varastamaan tai hyväksikäyttämään.

[Ääni] on kolmiulotteinen ja elävä, aikaan sidottu, liikkuva. Tämöisten syiden takia ääni on jotenkin alistumaton elementti, joka vastustaa esineellistämistä ja väärinkäyttöä. Tämöisiä juttuja. Ja tän mahdollistaa siis äänentoistotekniikka, joka on aika uus keksintö. (Lokki)

Lokille ”laulavan ihmisen läsnäolon kummallisuus” on tärkeää. Siitä syystä hän idolisoi-kin nimenomaan laulajia eikä soittajia. Soittotaitoiset ihmiset herättävät hänessä ihmetystä ja ihailua:

Että joku voi ottaa jonkun tavaran ja sit käsitellä sitä jollakin tavalla, niin kuin sormillaan – tai jollain muilla, niin kuin, elimillään – ja aiheuttaa sen, että ilma täyttyy kauniista äänistä. Must se on hämmästyttävää. Mutta se on musta niin kuin taikua tai jotain... Siinä on jotain yliluonnollista. Mut siinä laulavassa ihmisessä on vain luonnollisia ominaisuuksia. Ja siinä näkyy joku tahto ja pyrkimys ja sellainen halu ja kuulluksi tuleminen tarve ja kaikki tämmöiset asiat. Ja se viestii jostain ja kertoo jostakin tilanteesta ja asioista, jotka on aina sidottu tiettyyn hetkeen ja ihmiseen ja asiaan ja niin edelleen. (Lokki)

Klassinen musiikki on usein soitinmusiikkia, ja tämä on Lokin mukaan toinen syy hänen kyvyttömyyteensä arvostaa sitä. ”Jos siinä on sanoja, niin sit niitäkin käytetään jotenkin semmoisena vaan melodisena elementtinä.”

Kivelle musiikin taustalla olevalla laajemmalla, ”maailmankatsomuksellisella” kontekstilla on merkitystä. Esimerkiksi ”joku tietty vaikka hedonistinen joku tämmöinen kasari-hardrocki” ei puhuttele häntä millään tavalla.

Että jos bändi tavallaan niin kuin tekee tällaisia niin kuin, että on tavallaan niin kuin siistiä pitää tällaisia rokkibailuja, ja on naisia ja huumeita ja hyvä meininki, ja nyt, tuota, viina ei lopu kesken ja muuta. Niin mä en saa tavallaan vaan siitä kiinni. Se on niin kaukana mun maailmasta, ja sitten mä en edes semmoisessa eskapistisessa mielessä tavallaan koe vetoa sellaiseen. (Kivi)

Eskapismi sinänsä on Kiven mielestä hyvä asia:

Jos mä kuuntelen jotakin tietynlaista aavikkocountrya, enhän mä nyt, hyvänen aika, kainuulaisena, kainuulaislähtöisenä, Helsingissä asuvana suomalaisena, eihän mulla oo mitään kosketusta mihinkään niin kuin Texasiin tai jonkun Meksikon erämaahan. Mutta siinä on joku sellainen juttu, mikä mua vähän niin kuin vetää puoleensa; joku tällainen ”mies ja erämaa”, niin kuin, -homma. Ja silloin mä voin sellaisessa eskapismimielessä kuunnella sellaista juttua. (Kivi)

Sen sijaan jos taas huumeidentäytteiset rokkibileet ja naiset ja ökyveneet ja autot ja muut eivät vedä Kiveä millään tavoin puoleensa, niin hän ”vain kohauttaa olkia” mahdollisesti jopa kokonaiselle genrelle. ”Silloin siinä tulee se, että vaikka olis kuinka hyvä joku melodia jossakin biisissä tai muussa, niin se vain jättää mut ihan kylmäksi.”

Ja siksi tavallaan se, että jos joku voisi ajatella, että no mutta onhan siinä pari ihan hyvää biisiä. No voi ehkä ollakin pari hyvää biisiä munkin mielestä, mutta ei mulla oo silti mitään tarvetta niitä paria biisiä kuunnella. Koska mä tavallaan otan enemmän semmoisen, niin kuin jotenkin sen artistin ikään kuin osaksi omaa niin kuin maailmaani, tavallaan, omaa persoonani tai tällaista näin. (Kivi)

Kiven edellä kuvaama musiikkiin sitoutumisen prosessi muistuttaa läheisesti Lokin musiikillista valikointia (ks. mm. 4.3.3). Heitä yhdistää myös suhtautuminen instrumentaalimusiikkiin. Lokki idolisoi nimenomaan laulavaa ihmistä. Myös Kivi kuuntelee vain vähän varsinaista instrumentaalimusiikkia:

Koska siinä ei ole tätä tietynlaista maailmankatsomusaspektia yleensä, vaan se on, niin kuin, ihan vain niin kuin ikään kuin, voisi sanoa, ”vain musiikkia”, jos näin sanoo – mikä tietenkin taas niin kuin muusikon näkökulmasta voisi olla ihan käsittämätöntä puhetta. Että no mutta musiikkiahan sitä nimenomaan kuunnellaan, kun musiikkia kuunnellaan; että mitä sä sitten kuuntelet? No mä kuuntelen myös ikään kuin jotakin semmoista niin kuin isoa kuvaa, tavallaan, mitä se musiikki niin kuin todellisuudesta sanoo. Että missä valossa se musiikki ikään kuin todellisuuden esittää. Ja totta kai instrumentaalimusiikkikin sitä tekee, mutta se tekee sen niin kuin ikään kuin enemmän vaivihkaa, ja sillä tavalla niin kuin se jää helposti niin kuin irrallisemmaksi. (Kivi)

Soitinmusiikin viesti ei tosiaan ole samalla tavalla eksplisiittistä. Jos Kivi kuuntelee puhtaasti instrumentaalimusiikkia, niin se edustaa yleensä hyvin vahvasti jotain tiettyä tunnetilaa. Tai sitten Kivi kuuntelee ”ihan jotakin Beethovenin sinfonioita ja jotakin tällaista näin”, mikä on Kiven mielestä omalla tavallaan ”todella hienoa ja jota mä kuuntelen sitten eri korvilla”. Sellaisessa tapauksessa hän ei yritäkään niin sanotusti ymmärtää tai saada siitä kiinni. Kiven musiikinteoreettisella ymmärryksellä kokemus on hänelle samankaltainen kuin jos hän katsoisi ”aaltoilevaa merta tai jotakin vuorimaisemaa – tai jotakin ylipäätään maisemaa”. Silloin hän vain kuuntelee ja antaa musiikin ”vyöryä yli”.

Se on tosiaan niin kuin sitten joku luonnonvoima, ja mä niin kuin nautin siitä. Ja silloin se ei niinkään ole välttämättä mikään sellainen, että mitäs sisältöjä tässä on. Vaikka saatanakin tietää, että joku Pastoraalisinfonia tai joku Eroica, niin niissä on tietynlaiset kontekstit, tai Oodi ilolle, siellä on tietynlaiset jutut, mitä säveltäjä on tavallaan niillä hakenut. Mutta kuitenkin sitten ensisijaisesti se on vaan mulle semmoista ihan niin kuin abstraktia tämmöistä vaan niin kuin aistinautintoa, tietystä mielessä. Että tää niin kuin kuulostaa hienolta, ja niin kuin, nyt mä niin kuin nautin siitä. Ja se on sillä tavalla semmoinen vähemmän analyttinen kokemus mulle kuin joku tämmöinen joku ZZ Topin boogie blues – mikä tavallaan niin kuin olisi varmasti jonkun musiikkitieteilijän näkökulmasta ihan absurdia. Että sä enemmän tavallaan pohdiskelit ZZ Topia kuin Beethovenin sinfoniaa! Mutta niin se mulla menee, koska en mä niitä hienouksia ymmärrä siitä niin kuin musiikkimielessä siinä Beethovenissa. (Kivi)

On kiinnostavaa, että Kivi ja Kaarna mainitsevat saman säveltäjän, Beethovenin (ja tämän sinfoniat). Myös heidän säveltäjäesimerkin ympärille kytkeytyvissä ajatuksissaan on samanlaisuutta. Kivi tiedostaa, ettei hänellä ole musiikinteoreettista ymmärrystä ja että hän ei siksi pääse kiinni Beethovenin musiikin kaikkiin ulottuuvuuksiin. Kaarna (4.5.1) taas tunnistaa, että hänellä nimenomaan on klassisen musiikin ymmärtämiseen tarvittava ”kielioppi”, ja hän tietää siksi voivansa löytää kyseistä musiikinlajista loputtomasti tasoja. Kun hän kuuntelee ”klasarikappaletta”, hän tietää, millaiseen laajempaan kontekstiin se liittyy. Samat lainalaisuudet toimivat luonnollisesti myös toisinpäin, genrejä tai musiikinlajeja vaihtamalla.

Kivi kokee musiikin kuuntelunsa olevan ”jotenkin aika epä-musiikinkuuntelua”. Hän kun kuuntelee niin paljon muutakin kuin musiikkia. Hän ei esimerkiksi ole erityisen kiinnostunut vaikkapa jostain popkappaleesta ”vain popbiisinä”.

Että vaikka se olis kuinka ikään kuin jotenkin vaikka uutta, tuoretta soundia ja jotenkin overlasti sovitettu tai jotenkin niin kuin jännillä soundeilla tai muuta. Mutta jos, tavallaan, siinä ei oo mitään, mikä niin kuin muuten mua kiinnostaa, niin mä en yleensä koe tarvetta sitä kuunnella. (Kivi)

Lokin musiikin kuuntelussa ”sanojen semanttinen merkitys on aika toissijainen mulle (...) siis usein jopa Morrissey tapauksessa”. Laulujen sanoma ja tarinat ja niiden perimmäiset tarkoitukset eivät välttämättä kiinnosta häntä. Sen sijaan hän keskittyy usein ”yksityiskohtiin ja tiettyihin pieniin piirteisiin”. Hän pitää monista artisteista, joiden lyriikat ovat ”ihan hölynpölyä”. David Bowie on tästä hyvä esimerkki:

Sen tekstihän on ihan roskaa suurimmaks osaks. Mut sillä välillä välähtelee jotakin sellaisia aforistisia kulmia tai jotakin yksittäisiä, niin kuin, fraaseja, tai jotain, jotka sitoo sitä sen verran mun ajatteluun, että se just ja just riittää. (...) Jotkut Sonic Youthin levyt on kans sellaisia. Niiden tekstit on ihan samantekeviä ja siis... tyhmiä. Sellaista tee-se-itse -runoutta. Mut silti niissäkin aina välähtelee jotakin yksittäisiä sanoja, fraaseja, joitakin tapoja sanoa, lausua joku idea – jotka sit yhtäkkiä merkitsee jotain hämää siinä kokonaisuudessa. (Lokki)

Bob Dylania Lokki ei myöskään ole ”koskaan jaksanut yhtään”. Lokin ennakkoluulo Dylania kohtaan kohdistuu hänen yleisönsä, ”joka idolisoi sitä tekstinä”:

Mua ei pätkääkään kiinnosta se, et sen lyriikat on ehkä hienoa runoutta. Saa mun mielestä olla, mut mä en niin kuin etsi runoutta pop-musiikista. Jos mä haluan runoutta, niin mä otan kirjoja esille. (...) Jos kerran se teksti on niin tärkeä, niin lakkaa laulamasta! Käytä painokoneetta. Ja Patti Smith on itse asiassa kans vähän tämmöinen. (...) Se on ehkä aito runoilija kuitenkin, siis – joka on ruvennut tekemään musiikkia, laulamaan niitä tekstejään. Mut siis siinäkin tapauksessa on, niin kuin, suunnattomasti tärkeämpää se tapa, jolla se esittää ne sanansa ja lauraa ne, ääntää ne ja tuo ne julki – kuin niiden tekstin varsinaiset viittaussällöt tai viittaussuhteet tai jotkut. (Lokki)

Teksti ei siis ole Lokille musiikin kuuntelussa ensiarvoista. Tärkeempää on musiikin välittämä tunne, ”että nää asiat on sille esittäjälle hyvin tärkeitä ja merkityksellisiä”. Ei ole niin tärkeää, että yleisö ymmärtäisi nuo merkitykset.

Mutta semmoinen olo, että nyt se lauraa, niin kuin, sydämensä pohjasta – semmoinen vaikutelma täytyy syntyä mulle. Jos mä huomaan, että nyt se lauraa ihan, niin kuin, huvikseen tai muuten vaan... (...) Jotenkin siis popmusiikin teosten kuuluu olla jotenkin sellaisia, sellaisia niin ku SOS-tyyppisiä huutoja. Että pitää olla jotakin – jokin tosi kyseessä. Semmoisia hätähuutoja. (Lokki)

Tuo ”hätähuuto” erottaa popmusiikin kirjallisuudesta. Molemmissa saattaa vaikuttaa samankaltainen pakottavuus, mutta popmusiikin ”fyysisuus” on erityislaatuista.

Kirjoittamisessa väistämättä tulee kaikkia esteettisiä filttäreitä siihen ilmaisuun, että saa ihan vapaasti, rauhassa sommitella niitä sanoja niin kauan, kunnes ne on hyvin. (...) En mä, niin kuin, nää sillä tavalla kirjallisuutta semmoisena jotenkin niin kohtalonomaisena muotona. Siinä on paljon enemmän sellaista laskelmointia ja harkintaa. (Lokki)

Kiven valikoiva ja tunnelähtöinen musiikin kuuntelu pätee hänen kohdallaan melko tarkasti muuhunkin taiteeseen. Esimerkiksi kirjallisuuden klassikkoteoksissa Kivi huomaa hakeutuvansa helpommin teosten äärelle, joiden sisällöiden hän tietää kiinnostavan itseään. Kivi tuntee vetoa varsin vakaviin aihepiireihin. Hän tunnistaa myös kirjallisia vastineita suosikimusiikkigenreilleen: Esimerkiksi Cormac McCarthy, Kiven suosikkinykykirjailija, muistuttaa country-mielentilaa. Wallander-dekkareiden ”skandinaavisessa eksistentialismissa” on puolestaan samaa kuin Kentin kappaleissa. Vaikka ne ovat tusinadekkareita, niissä on jokin mielenmaisema, joka Kiveä on vetänyt puoleensa enemmän kuin muissa tusinadekkareissa. Musiikin kuuntelun logiikka pätee siis myös kirjallisuuden puolella Kiven tapauksessa.

Ehkä elokuvat on selkeästi eniten se, jossa mä katson myös niin kuin ihan kylmän viileästi vain viihteenä myös. (...) Että se tietynlainen pop-radiohömppä tavallaan sitten välillä niin kuin on ihan paikallaan. (Kivi)

Kiven mielestä olisi ”tekopyhää” väittää, että ”aina kun mä laitan levyn soimaan, niin mä lähden jotakin hirmu intensiivistä jotakin taide-elämystä hakemaan”. Totta kai hän hakee myös ”hyvää fiilistä ja energiaa”.

Että se niin kuin tavallaan lähtökohtaisesti, se mikään hyvän ja pahan raja, ei mene siinä, että soiko se radiossa vai eikö se soi radiossa. Vaan ehkä enemmän sellaisena vaan niin kuin laajemmin sellaisena niin kuin suhtautumisena ikään kuin siihen. Että haluanko, ikään kuin, että radio syöttää minulle sitä mitä radio nyt haluaa syöttää. Vai ikään kuin... haluanko mä itse jotenkin ennemmin niin kuin heittäytyä tietynlaiseen maailmaan tai tunteeseen. (Kivi)

Samastuttavan taiteen löytäminen on Kivelle yhteisöllinen kokemus. Hän kertoo itselleen palkitsevimmasta tunteesta tuollaisessa tilanteessa:

Ehkä tää kuulostaa nyt vähän platonistiselta, mutta mä ajattelen, että mulla on yleensä se joku tietty aavistus tai joku tietty tunne, jota mä en ehkä osaa sanoittaa tai ilmaista. Ja sitten kun mä löydän, että joku on sen niin kuin – joku nyt sen sanoittaa tässä. ”Ja näinhän se on! Näinhän se on! Tätä mä oon yrittänyt nyt itsekin tavoitella.” (Kivi)

Kiven mielestä siinä on kyse musiikin syvätasosta, joka ”on totta kai täysin linkittynyt myös siihen niin kuin muotokieleen ja muuhun”. Pinnan vaikutusta musiikissa ei voi kieltää. Tietyt musiikilliset elementit miellyttävät enemmän kuin toiset. Särökitarra on ollut Kivelle aina läheisempi soundi kuin ”joku tietynlainen trance-syna ja jotkut tällaiset”.

Että siinä mielessä en yritä tällaista sanoa, että ”se musiikki on vain pintaa siinä ja oikeasti minä olen kiinnostunut paljon musiikkia syvällisemmistä asioista”. Höpö höpö! Se syvällisyys ja pinta, niin kuka ne pystyy niin kuin erottamaan, ainakaan ihminen, niin kuin jotenkin toisistaan. Että miten se, missä se ilmenee, se syvällisyys, ja mitä se olisi. Miten Kentin voisi vaikka kuvailla niin kuin, Kentin musiikin ja sen tunne-elämyksen, jotenkin kirjoittamalla siitä. (...) Ja siinä mielessä se sisältö on täysin siinä niin kuin musiikissa, siinä täysin ikään kuin siinä niin kuin pinnassa. (Kivi)

Kivi ei pysty allekirjoittamaan pinnan ja syvyyden ”helposti vähän niin kuin elitististäkin erottamista”. Kivi lähestyy musiikkia *kokemuksen* kautta, ja siksi hänen on vaikea nähdä niin sanotun taidemusiikin ja popmusiikin välillä suurta eroa. Taidemusiikin näkökulmasta todella yksinkertainen ja primitiivinen musiikki saattaa ilmentää hänelle aivan yhtä syvällisiä asioita kuin jokin taidemusiikkimielessä todella monimutkainen ja nerokas teos. Hän tosin myöntää, että joillakin kriteereillä tietty musiikki on yksinkertaisesti parempaa kuin jokin muu musiikki.

Mutta taas sitten sellaisen niin kuin kokemuksen kannalta niin sitten se onkin jo tosi paljon vaikeampi sanoa, että missä se niin kuin raja menee siinä. Että en mä nyt itsekään sanoisi, että joku Bachin Matteus-passio ja sitten joku, tuota, Popedan Pitkä kuuma kesä nyt olisi ihan niin kuin vertailukelpoisia keskenään niin kuin tällaisina niin kuin musiikkitaideteoksina. Mutta tavallaan niissä voi olla silti joku semmoinen jännä niin kuin tunteen kanavoimisen taito molemmissa, että ne nyt ainakin voi puhua suunnilleen saman pelikentän sisällä, vaikkakin eri ääripäissä tapahtuvissa jutuista. (Kivi)

Kivi muotoilee edellä syvällisen musiikkifilosofisen ajatuksen. Kokemuksen näkökulmasta musiikin arvo ei ole mitattavissa ulkoisilla kriteereillä vaan kenties sen perusteella, miten hyvin kappale pystyy kanavoimaan tunteen yksilön kohdalla. Myös musiikin olemuksen ja musiikillisen kokemuksen ”pinnan ja syvyyden” pohtiminen on mielenkiintoista. Samoin laulettuun musiikkiin sanojen ja musiikillisten elementtien välinen yhteys on kompleksinen. Kun musiikilla on sanallinen viesti, onko sävelkieli silloin alisteinen sanalliselle sisällölle?

4.5.3 Musiikki auttajana

Kivi kertoo musiikin auttaneen häntä eri elämänvaiheissa heränneiden tuntemusten kohtaamisessa ja käsittelyssä. Hänen kohdallaan musiikki on auttanut yhtäältä sanoittamisen ja toisaalta musiikillisten elementtien kautta tunnetilojen ilmentämistä ja tunne-elämän hallintaa. Kivi viittaa Madball-nimiseen amerikkalaiseen hardcore-yhtyeeseen, jonka

eräissä kappaleissa sanotaan: ”We turn the hate into something that we love.” Häntä puhuttelee ajatus yhteiskunnallisesti ankarista oloista ponnistavista nuorista miehistä, jotka löytävät kitarat ja bassot ja alkavat huutaa ja huomaavatkin, että tässä syntyy jotain hyvin tärkeää. Alun perin vihan kanavoimisesta ja vihan kanssa elämään oppimisesta alkanut asia muuttuikin ”taianomaisesti” hyväksi asiaksi. Se muuttuikin rakkaudeksi ja yhdeksi näiden ihmisten kaikkein tärkeimpiä asioita.

Mun mielestä siinä on ihan siis niin kuin teologinenkin pointti, se, tämmöisestä tietynlaisesta hyvän perimmäisyydestä ja siitä, että miten niin kuin, miten tavallaan niin kuin kristillisestikin ajatellaan, että ontologisesti se tietynlainen rauha ja hyvyys ja harmonia on kuitenkin se niin kuin perimmäisin asia – eikä ikään kuin semmoinen tietynlainen väkivalta ja kilpailu ja kaaos ja muu. Ja ikään kuin että jopa sellaisesta, mikä tavallaan lähtökohtaisesti on tarkoitus olla niin kuin tämmöisen niin kuin jotenkin ikävien asioiden kanavoimista, niin se kääntyykin sitten sellaiseksi asiaksi, joka tuokin sisältöä ja merkitystä ja semmoista niin kuin hyvää oloa niille – ja mahdollisesti niin kuin sadoille tuhansille ellei miljoonille ikään kuin muillekin samalla lailla kokeville tyypeille. (Kivi)

Kummankin toisen haastateltavan tavoin Kivi tuntuu löytävän musiikista katarttisen potentiaalin – musiikissa on todellista muutosvoimaa. Myös muut taidemuodot voivat tietenkin täyttää samaa tehtävää. ”Mutta niin kuin varsinkin sellaiset tietynlaiset niin kuin nuoret vihaiset miehet ei ehkä niin usein mene taidenäyttelyyn”, Kivi miettii.

5 Pohdinta

Tässä luvussa pohdin tutkimustulosteni merkitystä.

5.1 Johtopäätökset

Tutkimuskysymykseni kuului seuraavasti:

Mitä haastateltavat kertovat musiikin merkityksistä itselleen elämänsä eri vaiheissa?

Pyrin edellä antamaan haastateltaville äänen ja esittelemään heidän vaikuttavat tarinansa ja ajatuksensa musiikin merkityksistä elämässään heidän omine sanoineen. Analyysini runkona ja jäsennyksenä toimivat muodostamani dispositio ja valitsemani painopisteet. Jo tutkimus- ja haastatteluotteestani johtuen keräämäni narratiivinen aineisto oli laadultaan poikkeuksellisen assosiativista ja vuolasta kerrontaa. Näin ollen sen kategorisoinnin prosessi – narratiivien analyysi – oli huomattavan hankala toimenpide, ja tunsin, etteivät haastateltavien eksistentiaalisia ulottuvuuksia hipovat tarinat ole ”kesytettävissä”. Haastateltavat eivät myöskään, ymmärrettävästi, puhu spontaanisti samoista asioista keskenään, mistä johtuen he eivät pääse täysin tasapuolisesti ääneen myöskään analyysin varrella. Joku puhuu jostakin temasta vuolaasti siinä missä toinen haastateltava ei lainkaan. Pelkäsin myös, ettei luokittelu tekisi aineistolle oikeutta. Dispositio, johon päädyin, on vain yksi monista mahdollisuuksista esitellä oma näkökulmani rikkaaseen aineistooni.

Tutkimukseni osoitti ennen kaikkea, miten syvällisiä ja monipuolisia merkityksiä suhde musiikkiin voi saada, ja miten merkittävä ja moniulotteinen voimavara, todellinen ”elämänkumppani”, musiikki onkaan haastateltavieni elämässä. Haastateltavieni kertomukset musiikkisuhteistaan olivat hyvin reflektiivisiä ja inspiroituneita. Piirtyi vaikutelma, että musiikki on heistä jokaiselle ehtymättömien muistojen, tunteiden, ajatusten ja assosiaatioiden lähde. Paitsi ilmeisiä eroavaisuuksia haastateltavien mieltymyksissä eri musiikkinlajeihin, heidän välillään oli yksittäisiä eroavaisuuksia myös muun muassa suhtautumisessa soitin- ja laulettuun musiikkiin, kappaleen tekstin tai lyriikoiden merkityksellistämisen ja musiikillisen identiteetin harjoittamisen tavoissa.

Tutkimukseni osoitti myös, että haastateltavien ei ollut aivan helppoa sanoittaa musiikillisten mieltymystensä tai musiikin kuunteluvalintojensa syitä. Tutkimuksen teoreettisen

kirjallisuudenkin valossa ne ovat monimutkaisten psyykkisten prosessien summa. Lehtonen (2004) kirjoittaa ironisesti musiikillisen kokemuksen sanallisen välittämisen vaikeudesta:

Musiikkielämyksen perusta on aina kokemuksellinen. Parhaatkin musiikkia koskevat kirjoitukset ovat vain kalpea aavistus musiikin syväkokemuksista. Joku onkin kyynisesti todennut, että musiikista puhuminen on kenties tarpeettomin ja joutavin kuviteltavissa oleva älyllisen saivartelun muoto [Lehtonen 1994]. (Lehtonen 2004, 35.)

Haastateltavani olivat ilahduttavan halukkaita kertomaan jopa verrattaen intiimeistä kokemuksistaan musiikin kanssa – musiikki liittyi heidän elämässään tärkeisiin ja herkkiin tilanteisiin. Haastateltavat kertoivat musiikkisuhteestaan muun muassa seuraavin sanoin:

- ”käsittämätön elämän tukipilari”; ”semmoinen niin kuin turva, joka on kyllä ihan, ihan käsittämätön” (Kaarna)
- ”semmoinen niin ku pakonomainen tuska, joka [musiikissa] täytyy kuulua jossakin yhteydessä aina välillä”; ”popmusiikin teosten kuuluu olla jotenkin sellaisia, sellaisia niin ku SOS-tyyppisiä huutoja (...) hätähuutoja” (Lokki)
- ”joku jännite jää puuttumaan siitä, mikä itellä niin kuin musiikissa vetää puoleensa; joku kipeys tavallaan” (Kivi)

Kiinnostavaa on, että vaikka haastateltavien musiikkimaut ja elämäkokemukset poikkeavat toisistaan radikaalistikin, heidän emotionaalisessa suhteessaan musiikkiin ja tunnekokemuksissaan musiikin äärellä näkyy huomattavaa samankaltaisuutta. Musiikki on heistä jokaiselle syvästi tärkeä, henkilökohtaisesti merkityksellinen ja ehtymättömän kuuloinen voiman, ilon ja innoituksen lähde. Musiikilla vaikuttaa siis olevan voimakkaan yhteneväisiä merkityksiä haastateltavien elämässä. Heidän musiikillisissa identiteeteissään on paljon yhteistä.

Rickard ja Chin (2016) pohtivat ei-muusikoiden musiikkisuhteista rakentuvia identiteettejä (ks. 2.1.3). Heidän mukaansa muusikkouden käsite tulisi laajentaa koskemaan myös musiikin kuuntelijuutta ja musiikin käyttöä sisäisen maailman säätelyyn. (Rickard & Chin 2016, 288, 298–299.) Myös oma tutkimustulokseni on, että jo pelkästään musiikin kuuntelijuus voi tuottaa voimakkaan musiikillinen identiteetin. Se on psyykinen voimavara, jonka arvo olisi syytä tunnistaa myös oppilaitosten musiikkikasvatuksessa.

Kurkelan (1997) ajatus liittyy haastateltavieni esiin nostamien ylevien musiikillisten elämänmerkitysten kuuroon:

Esitän omana käsityksenäni, että olennaisinta musiikissa ei lopulta ole sen välinearvoinen hyödyllisyys vaan metafyyminen arvo: mielekkyys, jota se tuo olemiseen. Musiikissa yhdistyvät oivallus ja taito. Sen kautta ihminen voi tavoittaa vahvan, aidon todellisuuskokemuksen sekä sangen autenttisen, kehittyneen ja kokonaisvaltaisen itseilmaisun. Ihminen kuulostelee ja ihmettelee lintujen laulua, meren pauhinaa, vesipisaroiden tippumista, tuulen ulinaa – tämä on elämää. Koska hän haluaa ymmärtää elämää ja itseään, hän tahtoo tuntea monet mieltä kiehtovat äänet. Niissä hän voi löytää ilmaisun monille mielensä liikkeille. Hän haluaa itsekin tuottaa ääniä, jotka ilmentävät hänen olemassaoloaan, taitavuuttaan ja kekseliäisyyttään sekä kertovat ehkä jostain sellaisesta, mitä mikään muu ei voi tuoda julki. Silloin äänten tuottaminen ja ymmärtäminen ovat sinänsä hyvää olemista. Enemmän kuin keino, äänimaailmaan sukeltautuminen on silloin syy pysyä hengissä. (Kurkela 1997, 285–286.)

Oman elämänsä reflektoinnin ja tunnekäsittelyn taidot musiikin äärellä ovat elämänmittainen lahja ja kaikkien ihmisten ulottuvissa oleva psyykkinen voimanlähde. Nykyihmisillä on lähes rajaton mahdollisuus hakeutua musiikin äärelle milloin ja millaisella tavalla tahansa. Media ja internet tarjoavat loputtomia mahdollisuuksia löytää tie musiikin maailmaan. Kuulokkeiden tai suoratoistopalveluiden painalluksen päässä oleva musiikki on terapiaistuntoa helpommin saatavilla oleva ilon, lohdun, aggression purkamisen tai milloin minkin tunnekäsittelyn väline. (Gabrielsson 2011, 1.) Musiikki arkielämässä on kuitenkin vasta nousussa musiikkipsykologisena tutkimuskohteena (Sloboda 2010, 493).

Koulun ekplisiittinen tehtävä on kasvattaa lapset ja nuoret yhteiskunnan itsenäisiksi jäseniksi. Kurkela (1997) pohtii koulumaailman kultivoimaa musiikkisuhdetta.

Jos koulu (...) keskittyy yksipuolisesti ulkoiset odotukset täyttävien suoriutujien trimmaamiseen, se on vaarassa tuottaa sisäisesti autioituneita ja tarkoituksettomuudesta kärsiviä yhteiskunnan jäseniä. Ihmiset potevat entistä enemmän elämän tyhjyyttä. Tämä on näennäisesti paradoksaalista, sillä koskaan ei ole ollut niin paljon tarjolla erilaisia ärsykeitä kuin nyt. (Kurkela 1997, 287.)

Kurkela muistuttaakin koulun olevan (myös) kulttuurilaitos, paikka, joka voi ”kasvattaa tuntevia, ymmärtäviä ja sisäisesti rikkaita ihmisiä”. Myös koulu voi tarjota elämään ei pelkästään välineitä vaan myös mielekkyyden. Musiikki on oppiaineena yksi portti ”uuteen mahdollisuuksien ja vapauden maailmaan”. (Kurkela 1997, 287.) Paitsi tietoa ja taitoa, musiikki on myös *tunnetta*, joka puolestaan liittyy olennaisesti (musiikilliseen) kokemukseen. ”Musiikin ymmärtäminen ja tuottaminen ovatkin yleensä tyydytystä tuotta-

via erityisesti silloin, kun niiden kautta tuntuu tulevan ilmi jotain henkilökohtaisesti tärkeää.” (Kurkela 1997, 288.) Kurkela tunnistaa jo musiikin kuuntelijuuden arvon kaikkien suomalaisten tavoitettavissa olevana musiikillisen harrastamisen muotona sekä oletetusti välttämättömänä edellytyksenä motivoitua musiikillisten taitojen ja tietojen opetteluun:

Kun musiikinopettaja onnistuu lahjoittamaan oppilailleen innoituksen sekä tiedot ja taidot aktiiviseen musiikin kuuntelemiseen, hän on antanut heille erittäin arvokkaan ja mahdollisesti elämänikäisen lahjan. Musiikista voi kehittyä tekijä, joka antaa lisäsyyn ja voimaa elämän välttämättömyyksistä suoriutumiseen. (Kurkela 1997, 288.)

Vuoden 2014 perusopetuksen opetussuunnitelman perusteissa (OPS 2014) korostetaan ”aktiivista kulttuurista osallisuutta” sekä ”musiikin monien merkitysten ymmärtämistä eri kulttuureissa ja yksilöiden ja yhteisöjen toiminnoissa”. Myös ”kokonaisvaltainen kasvu” ja ”kyky toimia muiden kanssa” nähdään tärkeinä, ja muita oppiaineita, ”eheyttäviä teemoja”, koulun juhlia ja koulun ulkopuolella tapahtuvaa toimintaa korostetaan. Lukion opetussuunnitelman perusteissa näyttäytyvät lisäksi kriittinen tarkastelu ja medialukutaito. (OPS 2014.) Musiikissa piilee oppiaineena valtava potentiaali tukea yksilöllistä ja sitä kautta yhteiskunnallista hyvinvointia. Musiikki on universaali, esteettinen aarreaitta, joka luo yhteisöllisyyttä verrattomalla tavalla. Kuten tämä työ pyrkii todistamaan, musiikki on erinomainen väline myös tunteiden hallintaan ja maailman ilmiöiden havainnointiin. Esimerkiksi koulussa soitettavien kappaleiden sanat tarjoavat mahdollisuuden keskusteluun ja kriittisen keskustelun harjoittamiseen ja harjoitteluun. Tällaista itsenäisen ajattelun inspirointia olisin itse aikoinani kaivannut kouluopetukseltani, ja emansipaatilolle olisi nähdäkseni tilausta myös nykypäivän koulussa. Musiikin opetus tarjoaa tähän poikkeuksellisen paljon välineitä. Musiikin kautta kasvava lapsi ja nuori voi hahmottaa ja rakentaa identiteettiään ja löytää eläytymiskohteita erilaisiin inhimillisiin ja yhteiskunnallisiin ilmiöihin. Tämä kasvattaa hyvinvointia ja empatiaa keskuudessamme.

5.2 Luotettavuustarkastelu

Narratiivis-elämäkerrallinen tutkimusote tähtää tutkimushenkilön kokemusten paljastamiseen ja ymmärtämiseen. Tiedon tuottaminen tapahtuu yhteistoiminnallisesti pyrkimyksenään tutkimushenkilöiden subjektiivisten merkitysten tavoittaminen. Tällaisen tutkimuksen kautta saavutettu tieto on täten dialogisesti syntynyttä ja luonteeltaan subjektiivista. (Hirvonen 2003, 39.) Tulkinallisessa ja konstruktivistisessä lähestymistavassa tutkija nähdään tosiaan osana tutkimuskohdettaan, jolloin tulkinta syntyy näiden välisestä

vuorovaikutuksesta. Realistisen tai positivistisen paradigman luotettavuuskäsitteet on todettu ongelmallisiksi kerronnallisen tutkimuksen piirissä. Näin ollen tulkinnallisen ja konstruktivistisen lähestymistavan piirissä on kehitetty omia validointiperiaatteita. (Heikkinen 2015, 163–164; Hirvonen 2003, 39.) Heikkisen ja hänen kollegojensa luonnostelemat periaatteet ponnistavat tulkinnallisesta ja hermeneuttisesta totuuskäsityksestä, jonka mukaisesti kertomuksen tehtävä ei ole kopioida todellisuutta sellaisenaan vaan ”sen tehtävänä on maailman paljastaminen vaihtoehtoisella tavalla, uudenlaisen ymmärryksen tai näkemisen tavan avaaminen” (Heikkinen 2015, 164).

Nuo viisi tutkimuksen validointiperiaatetta ovat:

1. *historiallisen jatkuvuuden periaate:* ”–Kertomuksen ajalliset ja paikalliset yhteydet pyritään tuomaan lukijalle tietäväksi.”
2. *refleksiivisyyden periaate:* ”–Tutkijan on hyvä tarkastella omia ymmärtämisyhteyksiään suhteessa tutkimuksen kohteeseen.”
3. *dialektisuuden periaate:* ”–Tulkinta on dialoginen ja dialektinen prosessi, joka tapahtuu vuorovaikutuksessa tutkittavan kohteen ja muun maailman kanssa. Siksi tutkimuksen laatua arvioitaessa tulisi huomioida tutkimuksen ”totuuden” konstruointi yhdessä toisten kanssa. Lisäksi dialektisuuden periaatteeseen kuuluu moniäänisyyden huomioon ottaminen.”
4. *toimivuuden periaate:* ”ajatus, että hyvä tutkimus tuottaa jotain hyödyllistä ja käyttökelpoista”
5. *havahduttavuuden periaate:* ”...lähellä Heideggerin ideaa, jonka mukaan parhaimmillaan tutkimus saa lukijan havahtumaan ja katselemaan maailmaa uudella tavalla. Hänelle aukeaa uusi näkökulma maailmaan, uusi *horisontti*. Horisontin avautumisen kokemusta kutsutaan *aletheettiseksi* eli *hermeneuttiseksi totuudeksi*. Tämä edellyttää oivaltavaa tutkimusasetelmaa sekä hienostunutta ja tyylikästä tutkimuksen raportointia. Parhaimmillaan tutkimusraportti on kuin hyvää runoutta, joka tekee tutkimuksen eläväksi ja todentuntuiseksi.”

Arvioin seuraavaksi näiden tavoitteiden toteutumista omassa työssäni: Historiallisen jatkuvuuden periaate toteutuu tutkimushenkilöiden musiikillisen elämäntarinan kunnioittamisessa. Refleksiivisyyden periaate toteutuu pyrkimyksessäni ymmärtää ja tehdä oikeutta tutkimushenkilöiden kokemuksille ja itsereflektiolle tutkimusprosessin aikana. Dialekti-

suuden periaate toteutuu kommunikatiivisessa tiedonhankinnan tavassa ja moninaisuudelle tilaa antavassa asenteessa. Toimivuuden periaate toteutuu uskomisessa aiheen merkitykseen ja pyrkimyksessä tehdä sille oikeutta. Havahduttavuuden periaate toteutuu äänen antamisessa ainutlaatuisille ja arvostamilleni tarinoille.

Narratiivis-elämäkerrallisen tutkimuksen vakiintuneina uskottavuuskäsitteinä voidaan pitää myös *todentuntuisuutta* ja *läpinäkyvyyttä*. Todentuntuisuus edellyttää muun muassa tutkimuksen tuottamien kertomusten sijoittamista ”historialliseen ja paikalliseen kontekstiin” (Hirvonen 2003, 140). Läpinäkyvyydellä puolestaan tarkoitetaan tutkimuksen vaiheiden seikkaperäistä ja johdonmukaista aukikirjoittamista. (Hirvonen 2003, 140–141.) Myös näitä periaatteita pyrin noudattamaan.

5.3 Tulevia tutkimusaiheita

Mielessäni on montakin sellaista tutkielmassani esiin noussutta osa-aluetta, joihin voisin syventyä, jos jatkaisin aiheen tutkimista. Yksi sellainen on tähänastista syvällisempi paneutuminen musiikkimieltymysten taustoihin ja musiikkimaun kytkeytyminen ihmisen taustayhteisöön, persoonallisuuteen, ympäristöön ja muuhun kehitykseen. Ainakin psykoanalyysi on tarjonnut näihin kysymyksiin valotusta, mutta yleisesti ottaen musiikillisen kokemuksen tutkimus vaikuttaa olevan vasta kasvuvaiheessa. Ihmisten musiikillisten kokemusten vaihtelevuudesta ja kompleksisuudesta johtuen musiikkipsykologian tutkimus on usein kiinnittänyt huomiota rajatumpiin kysymyksiin, kuten yksittäisten musiikillisten tekijöiden vaikutukseen musiikilliseen kokemukseen (Gabrielsson 2011, 1).

Muita erityisen kiinnostavia aiheita ovat mielestäni instrumentaalimusiikin ja laulettuun musiikkiin suhde, sanojen merkitys musiikissa, kappaleen sanoitusten ja musiikin välinen dynamiikka ja näiden vaikutus musiikin kuuntelijaan. Myös musiikin kuuntelijan suhtautuminen esiintyjään ja esiintyjän persoonan merkitys kuuntelukokemukseen alkoivat kiinnostaa minua tutkimusprosessin varrella ja aineistostani nousevina kysymyksinä. Minua kiehtoo loputtomasti tarkkailla omaakin intuitiivista musiikin kuuntelua ja arkisia valintojani hankkiutua milloin minkinlaisen musiikin äärelle. Millaisissa tilanteissa kaipaakaan kuuntelemaltani tai soittamaltani musiikilta energiaa? Entäpä paatosta, lohtua, rauhoittumista tai ylevöitymistä? Ei ole alkuunkaan helppoa löytää perusteita omillekaan arkisille musiikkivalinnoilleen, puhumattakaan, että ne olisivat useinkaan kovin tietoisia.

Ajattelen narratiivisen tutkimusotteen soveltuvan erinomaisesti ihmisten henkilökohtaisten musiikkisuhteiden ja heidän musiikille antamiensa merkitysten tarkasteluun. Jos jatkaisin aiheen tutkimista, mielekkäin menetelmä olisi jatkossakin kerronnallisuus.

Lähteet

- Ahonen, Heidi. 2000. *Musiikki, sanaton kieli: musiikkiterapian perusteet*. Helsinki: Finn Lectura.
- Alanne, Sami. 2010. *Music Psychotherapy with Refugee Survivors of Torture*. Väitöskirja. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Alanne, Sami. 2011. "Tieto on tehty kyynelistä" – Tietämisen luonne tulkinnallisena prosessina musiikkipsykoterapian tutkimuksessa kidutettujen kuntoutuksessa. *Musiikkikasvatus* 14, 1, 110–114.
- Barrett, Margaret S. & Stauffer, Sandra L. (toim.) 2009. *Narrative Inquiry in Music Education: Troubling Certainty*. Dordrecht; London: Springer.
- Björk, Cecilia. 2016. *In Search of Good Relationships to Music: Understanding Aspiration and Challenge in Developing Music School Teacher Practices*. Väitöskirja. Turku: Åbo Akademi University Press.
- Bruner, Jerome. 1986. *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Clandinin, D. Jean. 2009. *Troubling Certainty: Narrative Possibilities in Music Education*. Teoksessa Margaret S. Barrett & Sandra L. Stauffer (toim.) *Narrative Inquiry in Music Education: Troubling Certainty*. Dordrecht; London: Springer, 201–209.
- Dys, Sebastian P. & Schellenberg, E. Glenn & McLean, Kate C. 2016. *Musical identities, music preferences, and individual differences*. Teoksessa Raymond MacDonald & David J. Hargreaves & Dorothy Miell (toim.) *Handbook of Musical Identities*. New York, NY; Oxford: Oxford University Press, 247–266.
- Eerola, Tuomas & Saarikallio, Suvi. 2010. *Musiikki ja tunteet*. Teoksessa Jukka Louhivuori & Suvi Saarikallio (toim.) *Musiikkipsykologia*. Jyväskylä: Atena, 259–278.
- Erkkilä, Jaakko & Rissanen, Paavo. 2008. *Taiteet ja kuntoutuminen*. Teoksessa Paavo Rissanen, Tapani Kallanranta & Asko Suikkanen (toim.) *Kuntoutus*. Helsinki: Duodecim, 523–539.
- Gabrielsson, Alf. 2010. *Strong Experiences with Music*. Teoksessa Patrik N. Juslin & John A. Sloboda (toim.) *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford; New York: Oxford University Press, 547–574.

- Gabrielsson, Alf. 2011. *Strong Experiences with Music. Music is much more than just music.* Translation from Swedish by Rod Bradbury. New York: Oxford University Press.
- Hargreaves, David J. & MacDonald, Raymond & Miell, Dorothy. 2016. The Changing identity of musical identities. Teoksessa Raymond MacDonald & David J. Hargreaves & Dorothy Miell (toim.) *Handbook of Musical Identities.* New York, NY; Oxford: Oxford University Press, 3–23.
- Heikkinen, Hannu L. T. 2015. Kerronnallinen tutkimus. Teoksessa Raine Valli & Juhani Aaltola (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2. Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin.* Jyväskylä: PS-kustannus, 149–167.
- Hirvonen, Airi. 2003. *Pikkupianisteista musiikin ammattilaisiksi: solistisen koulutuksen musiikinopiskelijat identiteettinsä rakentajina.* Väitöskirja. Oulu: Oulun yliopisto.
- Huhtanen, Kaija. 2013. *Kanttorin ammatillinen identiteetti. ”Täytyykö ensin olla taiteilija, ennenkun voi mennä seurakuntaan töihin?”* Maisterin tutkielma. Sibelius-Akatemia.
- Huotilainen, Minna. 2004. Sikiöaikainen oppiminen valmistaa tien syntymänjälkeiseen elämään. *Tieteessä tapahtuu* 4, 14–16.
- Huotilainen, Minna & Putkinen, Vesa. 2008. Musiikkiharrastus vaikuttaa voimakkaasti lapsen aivotoimintaan. *Musiikki* 3–4, 204–217.
- Hänninen, Vilma. 2015. Narratiivisen tutkimuksen käytäntöjä. Teoksessa Raine Valli & Juhani Aaltola (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2. Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin.* Jyväskylä: PS-kustannus, 168–184.
- Jolkkonen, Jari. 2013. *Martti Luther – ensimmäinen musiikkiterapeutti? Musiikki ilon ja toivon lähteenä luterilaisuudessa. Esitelmä Musiikki kuuluu kaikille -seminaarissa.* Saatavilla <http://www.kuopionhiippakunta.fi/@Bin/1873805/Musiikki+tunne-elämän+hoitajana.pdf>, luettu 12.2.2018.
- Juslin, Patrik N. & Västfall, Daniel. 2008. Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences* 31, 559–621.

- Kankkunen, Olli-Taavetti. 2018. Kuuntelukasvatus suomalaisessa perusopetuksessa: kohti yhteisöllistä äänellistä toimijuutta. Väitöskirja. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Karma, Kai. 2010. Musikaalisuus. Teoksessa Jukka Louhivuori & Suvi Saarikallio (toim.) Musiikkipsykologia. Jyväskylä: Atena, 355–368.
- Kaskinen, Mirja. 2003. Musiikkiterapian historiaa Suomessa. Teoksessa Esa Ala-Ruona & Jaakko Erkkilä & Risto Jukkola & Kimmo Lehtonen (toim.) Muistoissa – Petri Lehikoinen 1940–2001, 69–87.
- Keltikangas-Järvinen, Liisa. 2002. Ympäristö vai perimä – psykologian pitkä tie tasapainoiseen ihmiskäsitykseen. Tieteessä tapahtuu 2006 (2), 5–9.
- Kemp, Anthony E. 1996. The musical temperament: psychology and personality of musicians. Oxford: Oxford University Press.
- Konečni, Vladimir J. 2010. The influence on affect on music choice. Teoksessa Patrik N. Juslin & John A. Sloboda (toim.) Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications. Oxford; New York: Oxford University Press, 697–723.
- Kurkela, Kari. 1993. Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittäminen ja luovan asenteen psykodynamiikka. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kurkela, Kari. 1997. Musiikillisen edistyksen arviointiperusteista. Teoksessa Ritva Jakku-Sihvonen (toim.) Onnistuuko oppiminen – oppimistuloksien ja opetuksen laadun arviointiperusteita peruskoulussa ja lukiossa. Opetushallitus. Helsinki: Yliopistopaino, 277–293.
- Lamont, Alexandra & Greasley, Alinka. 2009. Musical Preferences. Teoksessa Susan Hallam & Ian Cross & Michael Thaut (toim.) The Oxford Handbook of Music Psychology. New York: Oxford University Press, 160–168.
- Lehtonen, Kimmo. 2003. Musiikki muutoksen välineenä: merkittävät musiikkikokemukset osana ihmisen elämänpolkua. Psykologia 38, 407–415.
- Lehtonen, Kimmo. 2004. Maan korvessa kulkevi...: Johdatus postmoderniin musiikkipedagogiikkaan. Turku: Turun yliopisto.
- Lehtonen, Kimmo. 2008. Johdatus musiikkipsykoterapiaan. Psykoterapia 27, 97–113. Saatavilla <http://www.psykoterapia-lehti.fi/tekstit/lehtonen208.htm>, luettu 4.2.2018.

- Lehtonen, Kimmo. 2010. Musiikki ja psykoanalyysi. Teoksessa Jukka Louhivuori & Suvi Saarikallio (toim.) Musiikkipsykologia. Jyväskylä: Atena, 237–258.
- McPherson, Gary & Hallam, Susan. 2009. Musical potential. Teoksessa Susan Hallam & Ian Cross & Michael Thaut (toim.) The Oxford Handbook of Music Psychology. New York: Oxford University Press, 255–264.
- Numminen, Ava. 2005. Laulutaidottomasta kehittyväksi laulajaksi: tutkimus aikuisen laulutaidon lukoista ja niiden aukaisemisesta. Väitöskirja. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Numminen, Ava & Erkkilä, Jaakko & Huotilainen, Minna & Lonka, Kirsti. 2009. Musiikki hyvinvoinnin evoluutiossa: Aivot, mieli ja yhteisö. Tieteessä tapahtuu 6, 10–15.
- OPS 2014. Perustopetuksen opetussuunnitelman perusteet 2014. Saatavilla http://www.oph.fi/download/163777_perusopetuksen_opetussuunnitelman_perusteet_2014.pdf, luettu 26.2.2018.
- Rentfrow, Peter J. & McDonald, Jennifer A. 2010. Preference, personality and emotion. Teoksessa Patrik N. Juslin & John A. Sloboda (toim.) Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications. Oxford; New York: Oxford University Press, 669–695.
- Rentfrow, Peter J. & Goldberg, Lewis R. & Levitin, Daniel J. 2011. Journal of Personality and Social Psychology, 100, 6, 1139–1157.
- Rickard, Nikki S. & Chin, TanChyuan. 2016. Defining the musical identity of ”non-musicians”. Teoksessa Raymond MacDonald & David J. Hargreaves & Dorothy Miell (toim.) Handbook of Musical Identities. New York, NY; Oxford: Oxford University Press, 288–303.
- Ruud, Even. 2016. Music, identity, and health. Teoksessa Raymond MacDonald & David J. Hargreaves & Dorothy Miell (toim.) Handbook of Musical Identities. New York, NY; Oxford: Oxford University Press, 589–601.
- Saaranen-Kauppinen, Anita & Puusniekka, Anna. 2006. KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Saatavilla <http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus>, luettu 27.2.2018.
- Saarikallio, Suvi. 2010. Musiikin tunnemerkit arkielämässä. Teoksessa Jukka Louhivuori & Suvi Saarikallio (toim.) Musiikkipsykologia. Jyväskylä: Atena, 279–293.

- Saukko, Päivi. 2008. Musiikkiterapian tavoitteet lapsen kuntoutusprosessissa. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Saatavilla <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/19398/9789513934453.pdf>, luettu 9.2.2018.
- Sloboda, John A. 2010. Music in everyday life: the role of emotions. Teoksessa Patrik N. Juslin & John A. Sloboda (toim.) *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford; New York: Oxford University Press, 493–514.
- Särkämö, Teppo & Huotilainen, Minna. 2012. Musiikkia aivoille läpi elämän. *Suomen Lääkärilehti* 17, vsk 67, 1334–1339a.
- TENK 2012. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan hyvän tieteellisen käytännön ohjeet. Saatavilla <http://www.tenk.fi/fi/hyva-tieteellinen-kaytanto>, luettu 26.2.2018.
- Tervaniemi, Mari. 2010. Musiikki ja muusikkous aivoissa. Teoksessa Jukka Louhivuori & Suvi Saarikallio (toim.) *Musiikkipsykologia*. Jyväskylä: Atena, 57–63.
- Trehub, Sandra E. & Hannon, Erin E. & Schachner, Adena. 2010. Perspectives on music and affect in the early years. Teoksessa Patrik N. Juslin & John A. Sloboda (toim.) *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford; New York: Oxford University Press, 645–668.
- Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli. 2002. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Whaley, John & Sloboda, John & Gabrielsson, Alf. 2009. Peak experiences with music. Teoksessa Susan Hallam & Ian Cross & Michael Thaut (toim.) *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford; New York: Oxford University Press, 452–461.