

MUSIIKKI – YHTÄ AIKAA YKSILÖLLISTÄ JA JAETTUA

Jari Sinkkonen

Musiikki on yhteydessä varhaisimpiin fyysisiin ja psyykkisiin kokemuksiimme. Se tarjoaa rakenteita, joiden avulla ja joiden sisällä voimme käsitellä voimakkaita tunteita turvallisesti. Musiikki on sekä kognitiivisesti että emotionaalisesti ”totta”, eikä musiikin avulla voi koskaan valehdella. Musiikin opiskeleminen ja harrastaminen mahdollistavat äänimaailman hallitsemisen ja sillä leikkimisen. Luovuus taas auttaa ymmärtämään paremmin kanssaihmissä ja antaa tunteen todellisesta autonomiasta.

Musiikillinen erikoislahjakkuus koostuu erikoisista sensorisista kyvyistä, jotka kehittyvät luovassa vuorovaikutuksessa aikuisten kanssa. Psykoanalyttikot ovat kirjoittaneet musiikista erillisyyden ja erokokemusten näkökulmasta. Valotan tätä aspektia kahden musiikin huippulahjakkuuden suppealla kuvauksella.

Musiikin juuret ovat ihmisruumiin toiminnoissa

Sikiövauva alkaa aistia kuuloärsyksiä 22.-24. raskausviikolla. Se kuulee kohtuvaltimon sykkeen, äidin suoliäänet ja kohdun ulkopuolelta tulevia ääniä. On hyvin mahdollista, että äidin puherytmin ja naurun kuunteleminen viikkokausien ajan on osatekijänä lapsen varhaisessa kiinnittymisessä äitiin. Kun vauva aikanaan syntyy, äiti tuntuu kaikkein luontevimmalta kiintymyksen kohteelta, onhan lapsi tutustunut häneen suorastaan ”sisältä päin”.

Vauvoja ympäröivät monet muutkin musiikilliset elementit. Levotonta vauvaa tuuditellaan tai silitellään rytmikkäästi, mutta rauhallisesti. Nopeatempoinen taputtelu taas aktivoi lasta, aivan kuten äidin diskantissa esittämä sirkuttava, emotionaalisesti sävyttynyt lepertely (jolle anglosaksit ovat antaneet nimen ”motherese”). On osoitettu, että vauvan kuuloaisti on tarkimmillaan juuri tuolla äänialueella. Kun vauvaa rauhoitellaan nukkumaan, hänelle lauletaan tai hyräillään matalalla äänellä melodiaa, jonka ambitus on hyvin kapea. Koloratuurisopraanon viserrys ei varmaan olisikaan omiaan lapsen saattamiseksi unten maille.

Daniel Stern (1985) on puhunut ilmiöistä, jota hän on kutsunut vitaliteettitunteiksi. Hän erottaa vitaliteettitunteet perinteisistä, kategorisista tunteista, jollaisia ovat esimerkiksi ilo, suru ja viha. Vitaliteettitunteet syntyvät yksinkertaisesti siksi, että olemme elossa. Ne ovat kuohahduksia, aaltoja, kiihtymystä, hidastumista, äkillisiä räjähdyksiä ja haipumista. Ne eivät sinänsä kerro mistään tunnetilasta vaan syntyvät oman organismimme tuotteina. Kuohahdus voi yhdistyä iloon tai raivoon, aalto mielihyvään tai suruun, kiihtymys yhtä hyvin onnen tunteeseen kuin uhattuna olemiseenkin. Pieni lapsi elää vitaliteettitunteiden maailmassa; vasta kehityksen myötä ne voivat yhdistyä kategorisiin tunteisiin. Stern (1985) toteaa, että musiikki ja abstrakti tanssi ovat erinomaisia esimerkkejä vitaliteettitunteiden ilmaisuvoimasta. Ne ovat eräänlaisia kehikkoja, johon kuulijat ja katsojat sijoittavat omat kategoriset affektinsa. Siten kokemus on yhtä aikaa jaettu ja yksilöllinen.

Filosofi Susan Langer (1951) lähestyi samaa asiaa hiukan toisesta näkökulmasta. Hänen piti musiikin muotoja ja rakenteita eräänlaisina kehikkoina. Langerin käsitykset ovat hämmästyttävän lähellä Sternin ajatuksia: ”Ihmisen niin kutsutussa ’sisäisessä elämässä’ – oli se sitten fyysistä tai psyykkistä – on samankaltaisia muoto-ominaisuuksia kuin musiikillisilla rakenteilla, joissa liike ja lepo, jännitys ja sen laukeaminen, yksimielisyys ja erimielisyys, valmistelu ja täyttymys vaihtelevat” (Langer, 1951).

Stern (1994) on edelleen lanseerannut käsitteen, jonka olen likimääräisesti kääntänyt termillä ”esikielellinen muotti” (engl. pre-stories; protonarrative envelopes). Hän tarkoittaa sillä kokemisen pienintä yksikköä, jossa eri lähteistä tulevat aistihavainnot jäsenyivät loogiseksi tapahtumasarjaksi, jolla on alku, keskikohta ja loppu. Tällaiset pienet ”käsikirjoitukset”, skenaariot, ovat kehityksellisesti paljon varhaisempia kuin lapsen valmius kertoa jokin asia sanallisesti; ne siis ovat narratiivisen kyvyn esiasteita.

Ihmisellä on synnynnäinen tarve nähdä asioiden välillä kausaliteetteja, ts. kokemuksia, joiden mukaan B on seurausta A:sta ja C puolestaan B:stä. Kun vauva itkee nälkänsä ja äiti kiiruhtaa häntä ruokkimaan, syntyy jo pieni syyn ja seurauksen ketju. Elämä jäsenyy vähitellen pieniksi tapahtumasarjoiksi, ja lapsi alkaa osata ennakoita tulevia tapahtumia.

Vauvan leikit muistuttavat musiikin fraaseja

Lapsen varhaisimmat leikit ovat kuvaton kaltaisia esikielellisiä muotteja. Kun isän käsi alkaa tehdä kierrosta vauvan vatsan päällä, tämä alkaa nauraa kihertää, koska tietää, että käsi kouraisee hetken päästä mahaa tai kainaloo. Yllättävä kouraiseminen olisi kaikkea muuta kuin hauskaa, mutta ennakoitavissa oleva yllätys on. Se, että tapahtumat ovat ennakoitavissa ja yllätykset siedettäviä, on turvallisuudentunteen tärkein kulmakivi. Leikin avulla asiat voidaan järjestää erään pienen pojan toivomalla tavalla: hän nimittäin sanoi pitävänsä kyllä yllätyksistä, mutta vain sellaisista, jotka ovat etukäteen tiedossa.

Pikkulasten rakkaimmat sadut ovat niin ikään esikielellisten muottien kaltaisia. Lapset vaativat kuulla niitä illasta toiseen samankaltaisina, ja jos vanhemmalta jää jokin sana pois, lapsi korjaa virheen. Eräs suosituimmista saduista kertoo kolmesta kilipukista, joiden on ylitettävä silta. Harmi, että sillan alla majailee nälkäinen peikko, joka tahtoo syödä kilipukit suuhunsa. Ensimmäinen, pienin pukki pääsee pälkähästä kertomalla, että seuraavassa on enemmän syötävää. Samoin käy toisen kilipukin. Kolmas, suurin pukki onkin niin vahva että se potkaisee pahan peikon jokeen.

Jos tämä satu pitäisi saattaa musiikilliseen asuun, pienimmän pukin sorkat kopsahtelisivat hiljaa, toisen pukin mezzofortessa ja viimeisen pukin fortissimossa. Peikon potkaisuinen jokeen olisi kaikesti voimakas rummunisku, sforzato. Lapsi on voinut valmistautua viimeiseen ”yllätykseen”, koska jännitys on kohonnut asteittain, ja koska hän osaa tarinan sanasta sanaan ulkoa. Silti odotettavissa oleva kliimaksi tuottaa hänelle mielihyvää illasta toiseen.

Yhteyksiä musiikin muotoihin ja musiikin kokemiseen ei todellakaan tarvitse hakea kaukaa. Musiikin fraasit ovat esikielellisten muottien kaltaisia: sävelet voimistuvat ja hiljenevät, yllätyksiä valmistellaan – tai haetaan jotakin erikoisefektiä, tai yllätys kerrotaan etukäteen teoksen nimessä (esimerkiksi Joseph Haydnin ”Rummuniskusinfonia”).

Symbolit ja siirtymäilmiöt

Pieni vauva elää konkreettisessa ja realistisessa maailmassa: se tarvitsee hoivaajan luokseen, kun sillä on hätä. Mikään muu ei kelpaa. Sisäinen ja ulkoinen ovat yhtä ja samaa, eli lapsi elää ns. psyykkisen ekvivalenssin tilassa. Vähitellen tulee mahdolliseksi lähteä matkalle mielikuvituksen ja leikin maailmaan. Turvallinen, leikinsävyinen vuorovaikutus vanhempien ja muiden hoivaajien kanssa auttaa yhdistämään nämä kaksi moodia. Leikkisyys, toinen todellisuus, auttaa ymmärtämään omia ja toisten mielentiloja ja parantaa lapsen empatiakykyä (Fonagy ym., 2002).

Jossakin vaiheessa, ehkä toisen ikävuoden kuluessa, lapsi voi hädän hetkellä turvautua sisäistettyyn mielikuvaan äidistä tai isästä ja muistella poissa olevaa vanhempansa. Hyppäys psyykkisen ekvivalenssin tilasta sisäistettyihin objektisuhteisiin ei kuitenkaan tapahdu suoraan. Tarvitaan siirtymävaihe, jonka aikana lapsella on ns. siirtymä- eli transitionaaliobjekti antamassa turvaa ja lohdutusta. Siirtymäobjekti on usein kuolasta, liasta ja kyynelistä harmaaksi muuttunut harsovaippa, pieni flanelilelu tai tyynynkulma. Se voi olla myös jokin äännähdyks, esimerkiksi jokeltelu tai hyminä, joka kutsuu paikalle poissaolevan äidin (Winnicott, 1965; McDonald, 1970).

Winnicottin sanoin kysymyksessä on lapsen ”first not-me possession”: jotakin, mikä sijaitsee jossakin itsen ja ulkomaailman välissä. Se on esine, jota voi kosketella, haistella ja painaa poskea vasten. Kuitenkin sillä on erikoisasema kaikkiin muihin ympä-

ristön esineisiin nähden, sillä lapsi sijoittaa siihen ominaisuuksia, joita aikuisten on vaikea nähdä ja ymmärtää. Lapsi tarvitsee riepunsa nukkumaan mennessään, ja loma on pilalla, jos riepu on jäänyt epähuomiossa kotiin. Riepu nähtävästi sisältää rauhoittavia ja lohduttavia ominaisuuksia, joita tarvitaan siitä riippumatta, ovatko äiti ja isä saatavilla vai eivät.

Transitionaaliobjekti on toisin sanoen lapsen ensimmäinen symboli: se edustaa jotakin muuta kuin mitä se itsessään on. Tästä lapselle aukeaa maailma, jossa mikään ei koskaan kuole eikä mene rikki (Rechardt, 1987). Symbolien ja mielikuvien avulla voi rakastaa, vihata ja tappaakaan ilman että kenellekään tapahtuu mitään pahaa. Symbolit tulevat leikissä osaksi kahdenvälistä vuorovaikutusta. Winnicott nimitti potentiaalisiksi tilaksi psyykkistä aluetta, joka syntyy kahden ihmisen välille leikinsävyisessä, luovassa vuorovaikutuksessa. Kumpikaan osapuoli ei pakota toista mihinkään, vaan molemmat osallistuvat leikkiin tasaveroisina kumppaneina. Lopputulos ei ole kummankaan oma, vaan se on yhteinen, osiensa summaa suurempi luomus.

Siirtymäobjektin alkuperäinen tarkoitus on torjua yksinäisyyden ja hylätyksi tulemisen aiheuttamaa annihilaatioahdistusta, siis häviämisen tai tuhoutumisen pelon aiheuttamaa kauhun tunnetta. Siten kysymyksessä ei pohjimmiltaan ole lainkaan leikin asiasta; monet lasten leikeistä ovatkin tapoja sopeutua epämiellyttäviin, jopa ahdistaviin elämän realiteetteihin. Luovuus ja sen tuottamat taiteenlajit ovat psyykkisen hyvinvoinnin kannalta keskeisiä. Niiden avulla ihminen tuntee olevansa itsenäinen ja aito, ja monet taiteilijat kiteyttävätkin suhteensa taiteeseen sanomalla, että ilman sitä he eivät olisi hengissä.

Musiikki siis ankkuroituu omaan fysiologiaamme ja elintoimintoihimme ja saa mielekkyytensä symbolifunktion kehittymisen kautta, kun lapsi leikkii turvallisesti kokemiensa aikuisten kanssa. Musiikilla voi myös olla siirtymäobjektimerkitys, ts. se toimii turvaelun tavoin yksinjäämisen uhkaa vastaan. Eräs äiti joutui jättämään viisivuotiaan poikansa hetkeksi yksin kotiin ja ehdotti, että poika istuisi ikkunan ääressä ja hyräilisi äitiä odottaessaan. Äiti palasi hetken päästä kotiin niin kuin oli luvannutkin. Hän löysi pojan istumasta ikkunan luota ja kysyi, oliko tämä hyräillyt, kuten äiti oli ehdottanut. ”Ai sä kuulit”, poika vastasi. Hän oli ollut äänensä välityksellä yhteydessä poissaolevaan äitiinsä, aivan kuten vauva on yhteydessä äitiin riepunsa avulla.

Musiikkia opiskelemassa

Lapsen ensimmäinen musiikki on äidin pehmeä ja tyynnyttävä ääni. Panksepp ja Bernatzky (2002) nimittävät näitä varhaisia lohdutuksen ääniä emotionaalisiksi perusääniksi ja arvelevat niiden varastoituvan aivojen syville alueille, mahdollisesti ns. alempaan nelikukkulaan (colliculus inferior). Kirjoittajat uskovat, että näillä varhaisilla merkittävillä kokemuksilla on yhteys väristyksiä aiheuttavaan musiikkiin, ts. musiikkiin, joka saa ihon nousemaan kananlihalle. Ehkä se assosioituu jollakin tasolla

emosta eroon joutuneen poikasen ääntelyyn? Monissa surua ja epätoivoa ilmaisevissa teoksissa on pitkiä, voimistuvia ääniä, jotka muistuttavat valitusta – ovatpa jotkin niistä saaneet nimekseenkin ”lamento”.

Monet psykoanalyttikot ovat olleet innokkaita musiikin harrastajia, ja he ovat yhdistäneet kirjoituksissaan tietämystään näistä kahdesta osa-alueesta. Martin Nass (1984) on esittänyt, että muusikko käyttää erikoisia sensorisia kykyjään käsitelläkseen separaatioihin liittyviä teemoja. Hän voi siis loitontua objektista musiikin avulla ja päästä taas objektin kanssa yhteyteen äänten välityksellä, aivan kuten se pieni ikkunan ääressä istunut poika. Nass siteeraa erään jazztrumpetistin haastattelua: tämä kertoi, että ellei hän ole vähään aikaan päässyt esiintymislavalle, hän keksii mielessään konsertin nuotti nuotilta alusta alkaen aina yleisön aplodeihin saakka.

Kuvaus tuo oivallisesti esille montakin seikkaa. Ensiksikin haastatellulla muusikolla on käytössään potentiaalinen tila, ja hän voi luoda mielikuviansa avulla täysipainoisen konsertin. Hän on kontaktissa suureen ihmisten joukkoon tuossa kuvitellussa konsertissa. Mukana on siis myös sosiaalinen aspekti, oman osaamisen jakaminen innostuneille ja ihaileville kuulijoille. Ihailun kohteena olemisessa on tietysti narsistinen puolensa, ja jos yleisö lumoutuu kerran toisensa jälkeen kuulemastaan, esiintymisestä voi tulla esiintyjälle tietynlainen addiktio. Martin Nassin mukaan muusikon hypersensitiivisyys ja hyvä empatiakyky johtavat monesti itsen ja objektin välisen etäisyyden häviämiseen ja suurempaan narsistiseen haavoittuvuuteen.

Heinz Kohut (1957) erotti musiikissa viettitason, minä-tason ja yliminätason. Musiikki tarjoaa väylän ”primitiivisten” vietti-impulssien purkamiseen, kuten on laita alkuperäiskansojen rituaaleihin kuuluvassa rytmikkäässä musiikissa. Sen tavoitteena on olla mahdollisimman suggestiivista ja vaivuttaa kuulijansa transsiin. Samoja elementtejä on ns. nuorisomusiikissa: festareilla rokkikyhtyeen soittoon eläytyvän nuoren oman minuuden rajat liukenevat, ja hän sulautuu osaksi rytmikkäästi liikehtivää joukkoa.

Musiikin viettitaso koettaneen lähinnä oikeassa aivopuoliskossa, joka on kokonaisvaltainen, eriytymätön ja tunnevoittoinen. Oikean aivopuoliskon kokemistapa on käytettävissä ilman kovinkaan laajaa aiheen tuntemista; se on sitä, että joku kappale tuntuu tai kuulostaa kauniilta tai puhuttevalta, toinen taas ei, ilman että asianomainen osaisi eritellä mieltymystensä perusteita.

Minä- eli egotasolla ääniä opitaan järjestämään ja käsittelemään, jopa leikkimään niillä. Äänet ovat potentiaalisesti pelottavia: pienet lapset parahtavat itkuun kuultuaan voimakkaan äänen, ja isommatkin säikähtävät sellaisen kuullessaan. Musiikin opiskelu, soittaminen tai laulaminen, mahdollistaa äänimaailman hallitsemisen. Musiikin rakenteiden ymmärtäminen tuottaa ”vasemman aivopuoliskon mielihyvää”; aikaisemmin hahmoton ja muodoton sävelteos jäsenyytään ymmärrettäväksi sekvensseiksi, esittely- kehittely- ja kertausjaksoiksi, muunnelmasarjaksi tai rondon karuselliksi.

Rondomuoto voi sivumennen sanottuna olla eräs ilmaus musiikin ja erokokemusten liittymisestä toisiinsa, siinäähän lähdetään aina hetkeksi syrjäpoluille, mutta palataan jälleen ”kotiin” äidin luo...

Musiikin yliminätasolla Kohut tarkoitti musiikin muotoja, harmonioita ja esteettisiä lakeja ja sääntöjä. Ne tietysti kahlitsevat ja rajoittavat ”luovuutta”, villiä ja vapaa- ta musiikin tekemistä, ja vasta kun muotojen ja harmonioiden harjoittamisessa on saavuttanut mestaruuden, on valmis rikkomaan rakenteita Goethen sanoin ”viisaalla kädellä, oikeaan aikaan.”

Musiikin opiskelu ja varsinkin yksilölliset soittotunnit johtavat usein sangen intensiivisten ihmissuhteiden kehittymiseen. Kerran viikossa tapahtuva soittotunti saman aikuisen kanssa muistuttaa rakenteeltaan ns. tukea antavaa (supportiivista) psykoterapiaa, vaikka sisältö ei tietenkään olekaan samanlainen. Opettaja on kuitenkin ”pelkkänä korvana” kaikelle, mitä oppilaalla on esitettävänä – tilanne, joka monelle lapselle on ainutlaatuinen. Jos opettaja pystyy antamaan parastaan ja sietämään, että lapsi käyttää hänen antiaan omiin tarkoituksiinsa haluamallaan tavalla, kokemus saattaa olla terapeuttinen sanan varsinaisessa merkityksessä. Opettaja, joka pitää oppilasta oman itsensä jatkeena ja manipuloi tätä tekemään sen, mitä häneltä itseltään jäi aikaan tekemättä, voi aiheuttaa oppilaalleen vakavia psyykkisiä vaurioita.

Musiikillisesta lahjakkuudesta

Maaliskuussa 1984 Moskovan filharmonikkojen solistina oli nuori pianisti, joka urakoi ensin molemmat Chopinin pianokonsertot ja soitti niiden jälkeen vielä kolme ylimääräistä. Niistä viimeinen, saman säveltäjän postuumi e-mollivalssi on tulkintana jossakin mielessä ylittämätön ja koskettaa joka kerran, kun sen kuuntelee.

Vain kolmentoista ikäinen Jevgeni Kissin soittaa kappaleen virtuoosisesti, mutta etsii pianosta myös erilaisia sävyjä ja värejä. Briljanssin lisäksi esityksessä on jokin vaikeasti määriteltävä ulottuvuus, lapsenomaisuus tai viattomuus, jota en tavoittanut enää kuullessani Kissinin resitaalin Lontoon Royal Albert Hallissa 1997. Kissin on pianistina tietenkin saavuttanut miltei kaiken saavuttamisen arvoisen ja konsertoi parhaiden kapellimestarien ja orkesterien kanssa ympäri maailmaa. Mahtaako hän kuitenkin kysyä Mozartin tavoin: ”Rakastatteko te minua?”

Kissin oli harvinaisen varhaiskypsä, musiikillisesti huippulahjakas soittaja, joka hyväksyttiin Moskovan konservatorioon kuusivuotiaana, ja joka soitti kymmenvuotiaana orkesterin solistina erään Mozartin konserton. Legendaarinen Chopin-ilta kaksi vuotta myöhemmin nosti hänet suuren yleisön tietoisuuteen ja siitä suurille lavoille kaikkialla maailmassa.

Kissin kuuluu niihin ”ihmelapsiin”, joiden ura on jatkunut loisteliaana lapsuuden mentyä ohi. Monesti lapsuusiän lahjakkuus kuihtuu puhkeamatta koskaan täyteen kukoistukseen, aivan kuin aikuisuuteen siirtyminen tuhoaisi sen. On lukuisia esimerkkejä siitä, miten ”ihmelasta” ympäröi joukko aikuisia, jotka holhoavat ja painostavat häntä ja ajattelevat ja tuntevat hänen puolestaan. He ovat kuin aurinkoa kiertäviä planeettoja, jotka saavat siltä valonsa. Musiikki lakkaa kuitenkin olemasta osa lapsen sisäistä autonomiaa, ja siitä tulee ryöstöviljelyn kohde. Potentiaalinen tila häviää, ilo ja leikki kuihtuvat ja kuolevat. Joskus seuraukset ovat hirvittäviä: itsetuhoisuutta, huumeita, luisuminen psykoosiin. Sinne, mistä luovuus häviää, tulevat riistäminen ja väkivalta tilalle.

Entä sitten ne harvalukuiset muusikot ja säveltäjät, jotka eivät varhaislapsuudessaan osoittaneet mitään merkkejä poikkeuslahjakkuudesta? Jotkut heistä, kuten Leos Janacek tai Anton Bruckner, olivat oman tiensä kulkijoita eikä heitä siksi ymmärretty. Mutta miten on selitettävissä, että Richard Wagner on säveltäjistä suurimpia, mutta hänet arvioitiin lapsena toistuvasti täysin lahjattomaksi? Robert Sipp, joka opetti hänelle viulunsoittoa, totesi pojan olleen erään kaikkein lahjattomimmista oppilaistaan. Sävellysopinnoistakaan ei tahtonut tulla mitään ennen kuin Wagner nöyrtyi Weinligin uhkavaatimuksen edessä ja alkoi tehdä työtä tosissaan (Sinkkonen, 1999).

Mistä se lahjakkuus mahtoi kummuta aikuisiällä? Onko varhaisessa musiikillisessa neroudessa kenties kyse ilmiöstä, joka on kognitiivis-psykologisesti aivan erilainen kuin nuoruudessa ja aikuisiässä vähitellen kypsyvä nerous? Muutamista varhaiskypsiä ”ihmelapsista” on jopa tutkimuksia, joiden mukaan heidän kykynsä on synnynäinen ja siksi täydellisen luonnollinen. Musiikki vain virtaa heihin ja heistä: kerran kuultu kappale soitetaan saman tien muistista; kontrapunktiharjoitukset ja fuugien sommittelu sujuu kuin lasten leikki.

Jevgeni Kussin opetteli kaksivuotiaana soittamaan pianoa korvakuulolta, kun Richard Wagner taas sai samanikäisenä yöllisiä kauhukohtauksia niin että kukaan sisaruksista ei halunnut nukkua samassa huoneessa hänen kanssaan. Pikku Jevgenin kyvyt saivat varmaan ympäristön aikuiset kiinnostumaan hänestä ja tulemaan ihailen ja innostuneina hänen luokseen – ehkä konsertit runsaine ylimääräisineen ovat tuon ilmiön loputonta toistamista? Wagner puolestaan sai kokea koko lapsuutensa ja nuoruutensa ajan torjuntaa ja tuskastunutta pään pudistelua: tuosta koltiaisesta ei takuulla tule muuta kuin tyhjäntoimittaja. Ehkä Wagner etsi musiikin avulla paluuta tilaan, jossa minuuden rajat ovat liuenneet, sanotaanhan hänen musiikkinsa olevan kuin äidinmaidon virtaa.

Kissinin pianotaide olisi siis oman sisäisen mielenmaailman jakamista ihailevan yleisön kanssa, hetken kestävä, mutta usein toistuva romanssi. Wagnerin oopperat olisivat hengissä säilymisen

muoto; narsistisen, rikkinäisen ihmisen yritys tavoitella yhteyttä toisiin – tai ehkä oikeammin sanottuna eheyden tavoittelemista sulautumalla toiseen. Kummassakin tilanteessa on kyse ihmisen varhaisista kokemuksista ja palaamisesta niihin. Musiikissa

onkin paljon aineksia kielellistä kehitystä edeltävältä ajalta, mikä selittää sen kykyä koskettaa niin monia ihmisiä ja ylittää kulttuurisia rajoja.

Jos lapsella on epätavallisia sensorisia valmiuksia, poikkeuksellisen voimakas yhteys varhaisiin kokemuksiinsa, joukko motorisia kykyjä ja hyvä suhde opettajaansa, hän oppii leikkimään musiikilla ja nauttii osaamisensa jakamisesta yleisön kanssa. Mitä intiimeimmistä yksilöllisistä kokemuksista tulee silloin jaettuina, ja koska jokaisella meistä on tiedostamattomassa samankaltaisia muistoja, musiikki tulee vääjäämättä lähelle, sisällemme, ja koskettaa sitä osaa ihmisyyttä, joka on kaikille sama.

Yhteenvedo

Musiikki on eräänlainen risteysasema, jossa kohtaavat ihmisen elämän jatkumiselle välttämättömät perustoiminnot ja niiden herättämät vitaliteetit; tarve ymmärtää ja hallita ympäristön äänimaailmaa, sekä kyky leikkimiseen ja luovuuteen. Musiikki on aina sekä affektiivisesti että kognitiivisesti ”totta ja oikeaa”. Siten selittyy musiikin maaginen kyky koskettaa miltei jokaista ihmistä samoin kuin musiikin rajattomat mahdollisuudet terapeutisessa käytössä.

Muut lähteet

- Fonagy P., Gergely, G., Jurist, E.L. & Target, M. (2002) *Affect regulation, mentalization, and the development of the self*. New York: Other Press.
- Kohut H (1957/1978) *Observations of the psychological functions of music*. Journal of the American Psychoanalytic Association 5:389-407.
- Langer, S (1951) *Philosophy in a new key*. New York: Mentor Books.
- McDonald, M. (1979) Transitional tunes and musical development. *Psychoanalytic Study of the Child* 25: 503-520.
- Nass, M. (1984) *The development of creative imagination in composers*. International Review of Psycho-Analysis 11:481-492.
- Panksepp J & Barnatzky, G. (2002) Emotional sounds and the brain: the neuro-affective foundations of musical appreciation. *Behavioural Processes* 60:133-155.
- Rechardt, E. (1987) Experiencing music. *Psychoanalytic Study of the Child* 42: 511-530.
- Sinkkonen J (1999) Richard Wagner, nero ja narsisti. Teoksessa Asikainen, P. & Sinkkonen, J. Wagner. *Nibelungin sormus – myyttien ja mielen näyttäjä*, s. 169-212. WSOY, Helsinki.
- Stern, D. (1985) *The interpersonal world of the infant*. New York: Basic Books.
- Stern, D. (1994) *One way to build a clinically relevant baby*. Infant Mental Health Journal 15: 9-25.
- Winnicott, D. (1980) *Playing and reality*. Harmondsworth: Penguin Books.

Lähteistä

Siteeraamani Heinz Kohutin ja Martin Nassin artikkelit ovat ilmestyneet alun perin psykoanalyttisissa aikakausjulkaisuissa, mutta ne on julkaistu uudelleen seuraavassa kokoomateoksessa:

Feder S, Karmel RL & Pollock GH (toim.) (1990) *Psychoanalytic explorations in music*. Madison: International Universities Press. – Kysymyksessä on monipuolinen ja rikassisältöinen antologia niille, joita musiikin ja psykoanalyysin väliset yhteydet kiinnostavat.

Stern, D: *The interpersonal world of the infant*. Daniel Sternin teos oli ilmestyessään merkitykseltään käännteentekevä lapsen varhaiskehityksen ymmärtämiselle.

Stern hahmottelee varhaisten kokemusten muodostumista hajanaisista aistimuksista suuremmiksi kokonaisuuksiksi ja skeemoiksi. Hän yhdistää ennennäkemättömällä tavalla psykoanalyttista tietoa vauvaobservaatiotutkimuksiin ja havaintopsykologian piirissä saatuun tietämykseen. Tässä teoksessa hän esittelee näkemyksensä vitaliteettiaffekteista.

Winnicott, DW: *Playing and reality*. Brittiläinen lastenlääkäri ja psykoanalyytikko oivalsi intuitionsa ja kliinisen vaistonsa avulla paljon sellaista vauvan ja äidin vuorovaikutuksesta, mikä on sittemmin todentunut videotunti- ja observaatiotutkimuksissa. Hänen luultavasti tunnetuin teoriansa koskee ns. siirtymäobjekteja ja niiden merkitystä symbolifunktion ja luovuuden kehittymiselle, ja hän esittelee sen tässä teoksessaan.

Fonagy P, Gergely G, Jurist E & Target M: *Affect regulation, mentalization, and the development of the self*. Muutaman vuoden ikäisessä ja paikoitellen varsin teoreettisessa teoksessa esitellään mentalisaation ja refleksiivisen kyvyn teorit. Mentalisaation on kyky tajuta toisen ihmisen tunteita, pyrkimyksiä ja intentioita silloinkin, kun ne ovat ristiriidassa näkyvän käyttäytymisen kanssa. Käsitteistä voi aueta aivan uusia näkökulmia musiikkipsykologiseen tutkimukseen.