

*KOMPPI KULKEE*  
METAFORISESTI KÄYTETTYJEN LIIKEVERBIEN SEMANTIikkaA  
RYTMIMUSIIKIN KONTEKSTISSA

Pro gradu -tutkielma

Oulun yliopisto

2.10.2019

Marko Kantola

# SISÄLLYS

<b>1. JOHDANTO</b>	<b>1</b>
1.1. Tutkimusaihe ja -kysymykset	1
1.1.1. Rytmimusiikki ja komppi	3
1.1.2. Verbit <i>heilua</i> , <i>huojua</i> ja <i>keinua</i>	6
1.2. Tutkimuksen informantit ja aineisto	8
1.2.1. Kyselytutkimuksen informantit	8
1.2.2. Haastattelut	10
1.3. Tutkielman rakenteesta	11
<b>2. TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN VIITEKEHYS</b>	<b>12</b>
2.1. Kognitiivinen kielentutkimus ja verbit kognitiivisessa semantiikassa	12
2.1.1. Kognitiivisen semantiikan hahmo–kehys-jako	12
2.1.2. Sanakirjamerkitys lekseemin merkityksen prototyypinä	14
2.2. Kognitiivinen metaforateoria	15
2.2.1. Synonymia, polysemia ja metafora	16
2.2.2. Käsitetafora	18
2.2.2.1. Kohdealue ja lähdealue	18
2.2.2.2. Metaforan yksisuuntaisuus ja osittaisuus	19
2.2.2.3. Metaforan kehollinen ja kulttuurillinen perusta	20
2.2.3. Metaforan kuoleminen ja konventionaalistuminen	25
2.2.4. Kognitiivisen metaforateorian kritiikki	27
<b>3. TUTKIMUKSEN METODIT</b>	<b>31</b>
3.1. Introspektio ja empiria semantiikassa	31
3.2. Kyselytutkimus semantiikassa	33
3.3. Kyselylomakkeen esittely	34
3.4. Haastattelu aineiston hankinnan metodina	35
3.5. Osallistuva haastattelu	36

<b>4. AIEMPI TUTKIMUS</b>	<b>38</b>
4.1. Musiikista puhuminen	38
4.2. Suomalaisia verbi- ja metaforatutkimuksia	39
4.3. Musiikki ja metafora	43
<b>5. ANALYYSI</b>	<b>46</b>
5.1. Analyysiluvun lukuohjeita	46
5.2. Liikemetaforien konventionaalisuus komin kontekstissa	47
5.3. Prosessien hahmo	56
5.4. Prosessien kehys	62
5.4.1. Esityksen tempo ja tyyli	63
5.4.2. Soittajien valmiudet ja pyrkimykset sekä soittotilanne	70
<b>6. TULOSTEN KOONTI</b>	<b>76</b>
6.1. Verbien <i>heilua</i> , <i>huojua</i> ja <i>keinua</i> merkitys komin kontekstissa	76
6.2. Käsittemetafora KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO	81
<b>7. PÄÄTÄNTÖ</b>	<b>89</b>
<b>LÄHTEET JA LYHENTEET</b>	<b>92</b>
<b>LIITTEET</b>	

## 1. JOHDANTO

”Ei tämä ole hyvä bändi, tämä vain kuulostaa siltä”, lausui rumpaliystäväni minulle, kun kuuntelimme erästä yhtyettä Seinäjoen Provinssirockissa yli kaksikymmentä vuotta sitten. Tuolloin kommentti vaikutti huvittavalta, mutta tätä tutkielmaa kirjoittaessani se on palannut usein mieleeni, ja olen löytänyt siitä jopa jonkinlaista salattua viisautta. Kenties musiikki ei tosiaan rumpalin ilmausta myötäillen aina *tunnu hyvältä*, vaikka se *kuulostaisi* sellaiselta. Näin voi käydä esimerkiksi silloin, kun *biisi ei kulje*, koska *komppi ei oikein keinu*.

Tarkastelen pro gradu -tutkielmassani sitä, miten muusikot hahmottavat liikeverbien metaforisia merkityksiä rytmimusiikin kontekstissa. Perehdyn erityisesti lähimerkityksisinä pidettyihin intransitiiviverbeihin *heilua*, *huojua* ja *keinua*, kun niitä käytetään kuvailemaan esityksen rytmitaustaa eli komppia. Tutkimusaineiston hankin kyselylomakkeilla (liite 1) ja haastatteluilla (liite 2). Olen kiinnostuneempi merkityksistä kuin esimerkiksi muusikoiden kielikäsitteistä. Tutkimukseni kuuluu siis semantiikan, tarkemmin kognitiivisen semantiikan ja metaforatutkimuksen, piiriin.

### 1.1. Tutkimusaihe ja -kysymykset

Kun muusikot kuvailevat esimerkiksi esityksen rytmitaustaa, komppia, puhe saattaa kuulostaa muiden korviin omituiselta salakieleltä, jossa ei ole mitään logiikkaa. Kokemukseni perusteella soittajat kuitenkin ymmärtävät tutkimieni kaltaiset metaforiset ilmaisut varsin yhtäläisellä tavalla ja niitä on myös helppo keksiä lisää. Kyse ei nähdäkseni olekaan ammattitermistöstä tai -slangista vaan pohjimmiltaan jopa keholliseen kokemukseen perustuvasta kognitiivisesta prosessista ja sen kielentämisestä. Slangin ja metaforisten ilmausten raja on tietenkin liukuva. Useat esimerkiksi muusikkoslangissa käytetyt ilmaisut ovat voineet alun perin olla metaforisia tai etenkin metonymisiä<sup>1</sup>, esimerkiksi kun soittimia nimitetään niiden ulkoasuun viittaavilla lekseemeillä, siis vaikkapa kitaraa *kepiksi*

---

<sup>1</sup> En näe tässä tarpeelliseksi lähteä määrittelemään metaforan ja metonymian eroa, itse tutkimani kielikuvat ovat ilman muuta metaforisia. Metonymiasta sekä metaforan ja metonymian välisen rajan liukuvuudesta ks. esim. Onikki 1992: 40; Radden 2000: 93–108.

tai rumpuja *kannuiksi* tai *pöntöiksi*. Sittemmin nämä nimitykset ovat muusikoiden puheessa konventionaalistuneet, eivätkä he välttämättä ainakaan aktiivisesti ajattele niiden alkuperäistä konkreettista merkitystä lainkaan, kun käyttävät niitä soitinten nimityksinä. Palaan metaforan konventionaalistumiseen teoriaosuuden alaluvussa 2.2.3.

Viimeistään etsiessäni samaa tutkimusaihetta tarkastelevaa kandidaatintutkielmaani (Kantola 2018) ja tätä tutkielmaa varten lähdekirjallisuutta ja aiempaa tutkimusta olen huomannut, että vaikka musiikkia tutkitaan erityisesti Suomessa paljon (Tirovolas & Levitin 2011: 23–36), muusikoiden puhetta on tutkittu hämmästyttävän vähän. Näissäkin tutkimuksissa kysymystä lähestytään yleensä klassisen musiikin näkökulmasta. Tässä tutkielmassa en tarkastele musiikkia itsessään vaan nimenomaan puhetta rytmimusiikista, ja katson, että ainakin suomalaisessa tutkimuskentässä on tässä kohtaa aukko.

Tämän tutkimuksessa olevan aukon täyttäminen ei ole kuitenkaan ainoa tai edes tärkein motivaatio tutkimukselleni. Taiteellisten alojen toimijat saattavat työnsä abstraktin luonteen vuoksi käyttää myös erityisen abstraktia ja metaforista kieltä kuvaillessaan toimintaansa, mutta uskon tutkielmani tuottavan yleispätevää tietoa kielestä ja metaforasta. Niinpä toivon sen tulosten hyödyttävän muitakin kuin muusikoita tai musiikista erityisen kiinnostuneita. Se, että tutkimukseni kohteena ovat juuri rytmimusiikkia kuvailevat metaforat ja sen informantteina muusikot, johtuu siitä, että heidän maailmansa, ajattelutapansa ja kielensä ovat minulle tuttuja: olen toiminut ainakin osapäiväisenä muusikkona yli kolmekymmentä vuotta. Tiedostan myös asetelman vaarat. Minun on helppo ylitulkita vastauksia omien ennakkokäsityksieni suuntaan. Pidän kuitenkin taustaani muusikkona ja rytmimusiikin tuntemustani vahvuutena. Uskon tietäväni, mistä informanttini puhuvat, mikä helpottanee tulosten arviointia.

Pyrin kysymyslomakkeiden (liite 1) ja haastatteluiden (liite 2) avulla selvittämään,

1. millaisia ominaisuuksia informantit yhdistävät verbeihin *heilua*, *huojua* ja *keinua* sekä niiden VA-partisiippimuotoihin, kun niitä käytetään kompin, musiikkiesityksen rytmitaustan kontekstissa,
2. mitkä tekijät heidän mielestään vaikuttavat siihen, että komppi *heiluu*, *huojuu* tai *keinuu*, ja
3. mihin tutkimieni kaltaisten liikeverbeihin perustuvien metaforisten ilmausten tuottaminen ja tulkinta perustuvat.

Pidän tärkeimpänä tutkimuskysymystä 3, mutta siihen on ainakin valitsemieni metodien puitteissa melko mahdotonta vastata ilman senkaltaisia kysymyksiä kuin 1 ja 2. Kysymykset 1 ja 2 siis toimivat itsenäisinä tutkimuskysymyksinä, mutta käytän niiden avulla hankittua tietoa aineistona pohtiessani vastausta kysymykseen 3. Erityisesti olen kiinnostunut siitä, voiko metaforaa KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO pitää konseptuaalisena sekä siitä, missä määrin tutkimieni kaltaiset liikeverbien avulla luodut rytmimusiikkia kuvailevat metaforiset ilmaisut perustuvat keholliseen kokemukseen. Palaan metaforan konseptio-naalisuuteen ja keholliseen perustaan teorialuvussa 2.2.2.

### 1.1.1. Rytmimusiikki ja komppi

Musiikki on jakautunut moniin erilaisiin tyylihin ja suuntauksiin, ja varsinkin muun kuin klassisen musiikin parissa tyylinimitysten generointi on ollut vilkasta. Jos puhutaan – kuten tässä tutkielmassa puhutaan – pääosin kuulonvaraisesti opituista tyyleistä, on yleisnimityksenä käytetty esimerkiksi *kevyttä musiikkia*, *viihdemusiikkia* ja *populaarimusiikkia*. Kaikilla näillä nimityksillä on omat painolastinsa. Kevyt musiikki ei ole välttämättä lainkaan kevyttä luonteeltaan, viihdettä on monenlaista klassisesta heavy rockiin eikä kaikki tietyn tyylinen musiikki ole tietenkään koskaan kovin populaaria, siis suosittua. Niinpä jonkinlaisena neutraalina terminä on alettu suosia *rytmimusiikkia* (Tolvanen & Pesonen 2010: 6; Mäkelä 2011: 19–25), ja käytän sitä itsekkin tässä tutkielmassa. Tämäkään termi ei ole toki ongelmaton. Rytmiiikalla on usein tärkeä rooli myös niin sanotussa taidemusiikissa. Wienin filharmonikkojen perinteiset uudenvuoden konsertit lienevät monelle tuttu perinne. Niissä esitettyjen Straussin säveltäjäsuvun valssien viehäytys perustuu pitkälti niiden rytmiseen lennokkuuteen, enkä lähtisi väheksymään myöskään esimerkiksi barokkisäveltäjä Johan Sebastian Bachin teosten jylhää rytmiiikkaa.

Tässä tutkielmassa käytän joka tapauksessa *rytmimusiikkia* laveana yläkäsitteenä kuvailemaan etenkin jazz-, rock- ja iskelmämusiikkia, koska osuvampaakaan termiä tähän tarkoitukseen ei ole tarjolla. Toiset tutkijat suosivat *rytmimusiikin* sijasta nimitystä *populaarimusiikki*, ja käytän sitä välillä itsekkin esitellessäni heidän ajatuksiaan. Tällöin *populaarimusiikkia* voi pitää *rytmimusiikin* synonyymina tai kognitiivisen kieliopin mukaisesti ainakin sen funktionaalisena vastineena. Siihen, että korostan rytmin tärkeää osaa jo nimeämisessäni ja seuraavassa kappaleessa määrittellessäni *kompin*, on myös pragmaattinen

syy. Oletan, että metaforisten liikeverbien käyttö perustuu pitkälti keholliseen kokemukseen, ja musiikkiesityksen elementeistä (rytmin lisäksi esimerkiksi melodia, harmonia ja äänenväri eli muusikkokielellä *soundi*) juuri rytmi on se, jonka aistiminen vaikuttaisi perustuvan vahvimmin kehollisuuteen ja mielikuvaan liikkeestä. Kuulijahan ilmaisee usein *tuntevansa rytmin*. (Kühl 2008: 171–176). Nimenomaan esityksen rytmi saa kuulijan myös polkemaan jalkaa, napsuttamaan sormiaan tai houkuteltua tämän tanssimaan, siis liikkumaan esityksen tahdissa.

Vaikka lekseemin *komppi* merkitys on itsestään selvä muusikoille, se saattaa olla muille vaikea hahmottaa. Erityisesti 1970- ja 80-luvulla suomen televisiossa nautti suurta suosiota musiikkiohjelma *Levyraati*. Sekä tämän tutkielman tekijälle että ohjaajalle on jäänyt elävästi mieleen, miten yksi raadin vakijäsenistä, Oulunkylän pop- & jazzopiston rehtori Klaus Järvinen, kiinnitti jatkuvasti huomiota esitettyjen kappaleiden komppiin. Suurin osa katsojista taisi ihmetellä, mitä tämä mystinen *komppi* oikein tarkoittaa.

*Komppi-Klasuksi* (esim. IS 24.9.2016) nimetty Järvinen toimi raadin jäsenenä peräti kolmetoista vuotta 1976–1989 (SMTSK s.v. *Järvinen, Klaus*), missä ajassa hän ehti juurruttaa *kompin* ainakin musiikista kiinnostuneiden suomalaisten sanavarastoon. Järvinen onkin myöhemmin maininnut suurimmaksi saavutukseksi sen, että juuri hän toi suomen kieleen sanan *komppi* (IS 24.9.2016). Termiä on toki käytetty yleisesti muusikoiden ja alan harrastajien keskuudessa ennen Järvistäkin: Rick Wahlstein (1966: 11) kuvailee jo suomalaisen jazzlehti *Rytmin* numeron 3/1966 konserttiarvostelussaan, miten ”[pianisti Alton Purnellin ansiosta] komppi pysyi kasassa niinkin hyvin kuin se teki”. Saman lehden vielä neljä vuotta varhaisemmassa numerossa 4/1962 vieraileva levyarvostelija, pasunisti Seppo ”Emppu” Peltola on sitä mieltä, että Gerry Mulliganin orkesterin kappaleessa *I’m gonna go fishin’* ”kokonaisuus on hallittu ja komppi sekä kaikki solistit erinomaisia” (Peltola 1962: 11). *Komppi* löytyy myös vuoden 1978 Otavan isosta musiikkietosanakirjasta (OIMTSK 1978 s.v. *komppi*). Täysin vailla pohjaa Järvisen väite ei kuitenkaan ole. Hänellä lienee osuutensa termin vakiinnuttamisessa suomalaisten käyttöön ja jopa siihen, että lekseemin ilmestyminen yleisemmin sanakirjoihin ajoittuu hänen TV-esiintymistensä loppuvuosiin.

Vuoden 1980 *Nykysuomen sanakirjasta* (NS 1980) sen kummemmin kuin vuoden 1989 *Suuresta musiikkitietosanakirjassa* (SMSTSK 1989) ei ole hakusanaa *komppi*. *Kielitoimiston sanakirjassa* (KS 2017) lekseemin merkitykseksi annetaan musiikin kontekstissa ’kevyessä musiikissa: säestys, taustarytmi’. *Synonyymisanakirja* (Jäppinen 1989 s.v. *komppi*), *Suuri sivistyssanakirja* (Valpola 2000 s.v. *komppi*) ja *Oikeeta suomee – suomen puhekielen sanakirja* (Jarva & Nurmi 2009 s.v. *komppi*) tarjoavat hieman eri painoituksin kaikki lekseemin *komppi* merkitykseksi jotakuinkin samaa kuin KS:kin, eli ’säestystä tai rytmitaustaa’. Myös Barry McRae määrittelee Erkki Pällin suomentamassa *Jazzin käsi-kirjassaan kompian* ’rytmiseksi säestykseksi’ (McRae 1990 s.v. *komppi*).

Suomalaiset musiikkisanakirjat keskittyvät yhä lähinnä klassisen musiikin termistöön. Rytmimusiikin erikoissanastoja on lähinnä internetissä, eivätkä ne vaikuta erityisen luotettavilta, yleispäteviltä tai edes johdonmukaisilta. Esimerkiksi *Suuresta musiikkitietosanakirjasta* (SMTSK 1989) lekseemiä *komppi* ei siis löydy lainkaan. Tätä ei ole syytä ihmetellä: vaikka myös klassinen musiikki pohjautuu tietenkin jonkinlaiseen rytmiin, korostuu rytmikka usein tanssittavaksi tarkoitettussa rytmimusiikissa aivan eri tavalla. *Kielitoimiston sanakirja* ja *Otavan iso musiikkitietosanakirja* korostavatkin, että *komppi* tarkoittaa ’rytmitaustaa’ nimenomaan kevyessä musiikissa (KS 2017 s.v. *komppi*) tai jazz-pop- ja iskelmämusiikissa (OIMTSK 1978 s.v. *komppi*). Kuten moni rytmimusiikin termi, on *komppi* tullut suomeen lainana englannista (OIMTSK s.v. *komppi*), tarkemmin ilmaisuna amerikkalaisesta slangi-ilmaisusta *comp*, joka on lyhennys lekseemistä *accompaniment* ’säestys’ (King 2000: 72; MOT-sanakirja s.v. *comp*). Suomen kielen etymologiassa sanakirjoissa (esim. Häkkinen 2004) tämä tuorehko lainasana ei esiinny.

Kompiksi kutsutaan usein myös tyypillistä tapaa säestää rytmisesti tietynlaista musiikkia, esimerkiksi niin, että *rumpali hallitsee kyllä rokkikompin, mutta on vaikeuksissa sambakompin kanssa*. Samoin rytmitaustan voi toki tuottaa yhdelläkin soittimella, vaikkapa silloin, kun soittaja *komppaa leirinuotiolla laulavaa porukkaa akustisella kitaralla*. Tyypillisimmin termiä käytetään kuitenkin kuvaamaan sitä esimerkiksi rumpalin, basistin ja rytmikitaristin luomaa taustaa, johon tukeutuen laulajat tai solistiset soittajat pääsevät tekemään omat suorituksensa. Tässä tutkielmassa tarkoitan edellä esittelemiini sanakirjamääritelmiin nojaten *kompilla orkesterin yhteissoitollaan luomaa rytmistä säestystä musiikkikappaleeseen*.



### 1.1.2. Verbit *heilua*, *huojua* ja *keinua*

Kolmea lähemmin tarkastelemaani liikeverbiä *heilua*, *huojua* ja *keinua* voi pitää konkreettisuudessa merkityksessään lähimerkityksisinä. Niissä vaikuttaa kuitenkin olevan olennainen ero, kun niitä käytetään niiden metaforisessa merkityksessä. Joskus ne tuntuvat esiintyvän jopa lähes toistensa vastakohtina. Toisin kuin taidemusiikissa, jossa keskeistä on sävelletty teos, rytmimusiikissa keskeistä on useimmiten esitys (Aho 2007: 128–129). Nuottikuvaltaan täsmälleen sama sävellys voi täten muuttua luonteeltaan tai laadultaan hyvinkin erilaiseksi, kun komppi alkaa vaikkapa heilumisen sijasta keinua. Oman käsitykseni mukaan *keinuva* komppi muusikkokielellä *svengaa*, kuljettaa esitystä helpon tuntuiseksi eteenpäin, *huojuva* taiteilee sillä hiuksenhienolla rajalla, *hajoaako* soitto muusikkokielellä *käsiin*, ja *heiluva* kuulostaa siltä, että kyllä hajoaa – että soittajat soittavat ikään kuin eri kappaleita. The Wailersin komppi *keinuu* levollisesti ja saa jalat liikkeelle. The Rolling Stonesin komppi *huojuu* välillä vaarallisesti, mutta pysyy juuri ja juuri kasassa – ja on itse asiassa yksi tärkeimmistä syistä yhtyeen viehätystykseen. Harrastelijoiden kellari-bändin komppi *heiluu* lohduttomasti, vaikka toki sekin voi sopia tietynlaiseen estetiikkaan ja viehättää jonkun korvaa.

*Kielitoimiston sanakirja* (KS 2017 s.v. *heilua*, *huojua*, *keinua*) määrittelee nämä kolme verbiä, joita erityisesti tarkasteen, seuraavalla tavalla:

*heilua*: 1. vaappua, kiikkua, **keinua**, **huojua**; liehua, hulmuta.

2. työnteosta: raataa, rehkiä, huhkia.

3.a. ark: olla mukana, vaikuttaa jssak, touhuta.

3.b. ark: toikkaroida, riehua.

*huojua*: **heilua**, vaappua, **keinua**, horjua.

*keinua*: **heilahdella** tasaisesti edestakaisin, kiikkua, **huojua**, vaappua, notkua, hyllyä.

Sanakirjoissa lähimerkityksisiä verbejä esitetään perinteisesti toistensa synonyymeina ja niiden merkityksiä selitetään toistensa avulla (Sivonen 2002: 513). Kuten näkyy, verbit *huojua* ja *keinua* esiintyvät verbin *heilua* määritelmässä, samoin kuin verbit *heilua* ja *keinua* verbin *huojua* määritelmästä. *Keinua*-verbin määritelmässä esiintyvät verbit *huojua*

ja *heilahdella*, *heilua*-verbin momentaanijohdoksesta *heilahtaa* edelleen johdettu frekventatiivijohdos. Kaikki kolme verbiä siis esiintyvät toistensa määritelmässä, mikä osoittanee niiden läheisen sukulaisuuden niiden niin sanotussa konkreettisisessa merkityksessä.<sup>2</sup> Voidaan siis puhua **lähisynonyymeistä**, lekseemeistä, jotka eroavat toisistaan semanttisesti sen verran, etteivät ole aina vaihdettavissa samanlaisessa kontekstissa toisiinsa (Karlsson 2008: 220; TTP 2017 s.v. *lähisynonyymi*). Kognitiivisen kieliopin vierastamaan (täydelliseen) leksikaaliseen synonymiaan palaan vielä useampaankin otteeseen tässä tutkielmassa. Joka tapauksessa lähdän siitä olettamuksesta, että komppia kuvailevissa metaforisissa merkityksissään verbit intuitiivisesti eroavat toisistaan huomattavasti enemmän kuin konkreettisisessa merkityksessään.

Asteikolla transitiivinen–intransitiivinen verbit *heilua*, *huojua* ja *keinua* vaikuttavat tutkimassani kontekstissa ja metaforisissa merkityksissään äärimmäisen intransitiivisia. Ne suorastaan hylkivät objektia eivätkä tunnu mahtuvan edes resultatiivimuottiin: komppi voi ehkä *keinuttaa* kappaletta kauniisti eteenpäin, mutta kun komppi *keinuu*, se vain keinuu. Se ei oikein mielekkäästi esimerkiksi *keinu tanssijoita lattialle* tai *soittajille rahaa*. Lapsihan puolestaan voi kyllä vaikka keinua päänsä pyörryksiin. Intuitiivisesti siis tuntuisi, että verbien metaforisuus (tai ainakin abstraktius) vaikuttaa myös niiden syntaktiseen käyttäytymiseen.

Verbien finiittimuotojen lisäksi minua kiinnostavat niiden VA-partisiipit. Tutkimani verbithän esiintyvät kompin yhteydessä usein adjektiivin kaltaisina VA-partisiippimuodossa, joka esimerkiksi taipuu luontevasti komparaatiossa: *keiuvampi*, *heiluvampi*, *huojuvampi* komppi. Sen sijaan lienee mahdotonta järkevästi puhua *leikkipuistossa keiuvammasta lapsesta*. Voiko siis metaforisessa merkityksessä käytettyä *keinuva*-partisiippia pitää jo leksikaalistuneena adjektiivina? Partisiippien adjektiivistumista tutkineen Helinä Koiviston (1987: 5–6) mukaan on nähtävissä jatkumo verbaalisuutensa säilyttäneistä partisiipeista adjektiivistuneitten kautta leksikaalistuneiksi. Koiviston yli kolmekymmentä vuotta sitten kokoaman listan mukaan yksikään tutkimistani verbeistä ei ole kuitenkaan partisiippimuodossaan leksikaalistunut.

---

<sup>2</sup> Myös verbi *vaappua* löytyy kaikista määritelmistä, mutta rajasin sen ulos tutkimuksesta, koska kokemukseni mukaan sitä käytetään huomattavasti harvemmin musiikin yhteydessä.

Sen lisäksi, että komppi voi muusikoiden mielestä *heilua*, *huojua* tai *keinua*, se voi esimerkiksi *rullata* vaivattomasti, *nykiä* kiihkeästi, *jyskyttää eteenpäin* kuin juna, *soljua* pehmeästi, *uida vaivihkaa sisään* kappaleeseen, *velloa* hurjasti ja niin edelleen. Vastaa- van kaltaisia liikemetaforia on loputtomasti. Itse asiassa kompin miellyttäessä soittajaa se *kulkee*, ja vastaavasti kun komppi ei muusikoiden korvaan toimi lainkaan, se *ei kulje*. Havainto, että muusikot kuvailevat komppia liikeverbien avulla, ei ole toki mitenkään mullistava. Ihminen kielentää staattisia ja abstraktejakin asiointiloja mielellään liikever- bien avulla: kielenkäyttäjällä on luontainen taipumus dynaamiseen käsitteistämiseen (Talmy 2000a: 101). Joka tapauksessa kognitiivisen metaforateorian ehkä tärkeimmän kehittäjän, George Lakoffin (esim. 1987, 2003) termein voidaan kenties puhua jopa *kon- septuaalisesta metaforasta* eli *käsittemetaforasta* KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO<sup>3</sup>. Kognitii- viseen metaforateoriaan ja käsittemetaforaan palaan teorialuvussa 2.2.

## 1.2. Tutkimuksen informantit ja aineisto

Keräsin tutkielman aineiston kyselylomakkeilla (liite 1) syksyllä 2017 ja haastatteluilla (liite 2) keväällä 2019. Kyselylomakkeiden vastausten avulla selvitän lähinnä sitä, miten muusikot mieltävät tutkimieni verbien merkityksiä. Haastattelujen avulla tarkastelen ver- bejä nimenomaan keholliseen ja kulttuurilliseen kokemukseen perustuvina metaforisina ilmauksina.

### 1.2.1. Kyselytutkimuksen informantit

Kyselytutkimuksen informantit ovat suomea äidinkielenään puhuvia Suomessa asuvia muusikoita. Vastaajista enemmistö oli minulle entuudestaan tuttuja, mistä näen olleen lähinnä etua: se selvästi lisäsi intoa vastata kysymyksiin. Toisaalta en usko kysymysten olevan niin arvottavia tai henkilökohtaisia, että tuttuus vaikuttaisi vastauksiin. Keräsin tämän aineiston loka–marraskuussa 2017. Toimitin lomakkeen (liite 1) paperisena tai di- gitaalisessa muodossa informanteille. Pidän ja pidän heitä paitsi etevinä soittajina myös

---

<sup>3</sup> Itse asiassa täsmällisempi muotoilu olisi ehkä KOMPPI ON OLIO LIIKKEESSÄ. Liikkeen loppuessa komppia ei ole enää olemassa. Käytän kuitenkin partisiippimuotoista KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO sen ytimekkyyden vuoksi.

henkilöinä, joilla voisi olla kiinnostusta ja kielellistä kykyä vastata kyselyyn. Kuten aiempaa tutkimusta käsittelevässä luvussa 4. kerron, musiikin kuvaileminen sanoin on vaikeaa. Luonnollisen kielen kuvaukset musiikista ovat väistämättä moniselitteisiä: ne tukeutuvat tuottajiensa ja vastaanottajiensa musiikillisen kompetenssin lisäksi myös heidän kielellisiin kykyihinsä (Louhivuori & Sormunen 1992: 13). Lopettaessani lomakkeiden vastaanottamisen niitä oli 41. Yhden niistä jouduin hylkäämään, koska siinä ei ollut vastattu ainoakaan kysymykseen. Muutama lomake vaikutti hieman hätäisesti täytetyltä, mutta suurin osa informanteista oli selvästi nähnyt vaivaa vastausten eteen.

Miehiä lomakkeeseen vastanneista informanteista on 38 ja naisia 2. Tiedostan vinouman, mutta ainakin Suomesta on vaikea löytää rytmiryhmään kuuluvia naisia. Halusin otantaan etenkin rumpaleita ja basisteja, siis soittajia, jotka selvimmin katsotaan rytmisektioon eli komppiryhmään kuuluviksi, ja naisia on silloin vähän. Informanttien ikäjakauma on 26–63 vuotta. Keskiarvoksi tulee hieman alle 48 ja mediaaniksi 50 vuotta. He ovat soittaneet esiintyvissä tai levyttävissä yhtyeissä keskimäärin hieman yli 25 vuotta. Yli kolmanneksella heistä on tilillään vähintään tuhat julkista esiintymistä tai levytystä ja vain kolmella tuo luku jää alle kahdensadan. Halusinkin informanteiksi soittajia, jotka ovat soittaneet ja siten myös oletettavasti keskustelleet soittamisesta pitkään. Varjopuolena tässä valinnassa voi pitää sitä, että pitkään musiikkialalla vaikuttaneille informanteilla on kiistämättä ollut myös aikaa oppia ammattislangi, jolloin he mahdollisesti vain toistavat muilta muusikoilta kuulemiaan ilmaisuja. Tämä näkökulma minun on otettava huomioon testatessani hypoteesiani, että metaforat perustuvat keholliseen kokemukseen.

Informantit ovat asuneet pääosan ajasta, jonka ovat toimineet muusikkona, kymmenellä eri paikkakunnalla Helsingistä Sodankylään. Rovaniemi, Oulu ja Tampere olivat väkilukuihinsa nähden yliedustettuina vastauksissa. Tämä johtuu paitsi siitä, että tunnen noista kaupungeista paljon muusikoita, myös siitä, että kyselyä levittäneet järjestäjäpuolen ammattilaiset asuvat Rovaniemellä ja Tampereella. Tuloksia kootessani yllätyin pääkaupunkiseudun hienoisesta aliedustuksesta: vain viisi vastaajaa ilmoitti musiikilliseksi kodikseen Helsingin tai jonkun sen ympäristökunnista ja yksi tasavertaisesti Helsingin ja Kuopion. Suurin osa kysymyslomakkeeseen vastanneista on rumpaleita, basisteja, kitaristeja ja pianisteja, siis soittajia, jotka yleensä lasketaan komppi- eli rytmiryhmään kuuluviksi (ks. esim. King 2000: 55–77). Valtaosa heistä pitää itseään muusikkona itseoppineena.

Lähes puolet heistä on kuitenkin saanut ohjattua opetusta esimerkiksi musiikkiopistossa. Akateeminen musiikkialan loppututkinto informanteista on ainoastaan neljällä.

Suomen muusikkopiirit ovat niin pienet, että osa informanteista tuntee väistämättä toisensa. Joka tapauksessa heidän voi ainakin väljästi tulkiten katsoa edustavan tiettyä kieliyhteisöä (Labov 1972: 120–121). Kieliyhteisön käsite on tässä tapauksessa ensisijaisesti tutkijan apuväline. Tutkijan näkökulma yhteisöön lähtee kielestä, mutta informantit eivät taatusti määritä olemassaoloaan ja sosiaalisia suhteitaan lähtökohtaisesti kielenkäyttönsä kautta. (Vaattovaara 2009: 23–25.)

### 1.2.2. Haastattelut

Haastattelin kolmea muusikkoa kevättalvella 2019. Kaksi heistä oli osallistunut myös kyselytutkimukseen ja täyttänyt kyselylomakkeeni (liite 1) hieman yli vuotta aikaisemmin. Heillä oli siis haastattelun tekohetkellä jonkinlainen kuva siitä, mitä tutkin. En pidä tätä asetelmaa mitenkään ongelmallisena, pikemminkin päinvastoin. Luultavasti he olivat ainakin tiedostamattaan valmistautuneita keskustelemaan aiheesta. Haastateltaviani voi kutsua Maija Saviniemeä (2015: 93–94) mukailten *semimaallikoiksi*: he ovat muusikon uransa ohella esimerkiksi kirjoittaneet lyriikkaa, työskennelleet toimittajina printtimediassa ja radiossa sekä kirjoittaneet kaunokirjallisuutta ja toimittaneet tietokirjoja, mutta heillä ei ole varsinaista kielitieteellistä koulutusta.

Haastateltavien valinta on harkittu. Esimerkiksi käsitteet *metafora*, *konseptionaalisuus* tai *kehollisuus* saattavat olla monelle taitavalle, älykkäälle ja verbaalisesti lahjakkaallekin muusikolle outoja, eivätkä heidän haastattelunsa välttämättä antaisi mitään lisäarvoa tutkimukselle. Koska haastattelin vain kolmea muusikkoa, en heidän yksityisyydensuojansa vuoksi kerro heistä enempää. mutta heidän taustansa tuntien uskon, että heillä on valmiudet sanallistaa monimutkaisiakin asioita. On silti hyvä koko ajan muistaa, että tutkin nimenomaan muusikoiden – kielitieteellisin termein *naiivien puhujien* tai *maallikoiden* – käsityksiä, en lingvistien. Kutsun metodia paremman termin puutteessa *osallistuvaksi haastatteluksi*. Esittelen sitä tarkemmin luvussa 3.5.

### 1.3. Tutkielman rakenteesta

Tutkielmani on rakenteeltaan muutamassa kohtaa hieman epäortodoksinen, joten näen parhaaksi selittää tässä, miksi olen päätenyt tiettyihin ratkaisuihin. Esittelen seuraavaksi pääluvussa 2. tutkimuksen teoreettista viitekehystä ja pääluvussa 3. sen metodiikkaa. Olen jakanut ne kahteen lukuun siitä yksinkertaisesta syystä, että tutkielmani on empiirisistä metodeistaan huolimatta myös varsin teoreettisesti painottunut, ja luvusta *Teoreettinen ja metodologinen viitekehys* olisi tullut monine alalukuineen kohtuuttoman pitkä ja lukijalle raskas hahmottaa.

Tarkastelen aiempaa tutkimusta vasta pääluvussa 4, koska syventyessäni tähänkin työhön vaikuttaneeseen tutkimukseen joudun käyttämään käsitteitä, jotka katson järkeväksi määrittellä ennen tätä tarkastelua. Ratkaisu mahdollistaa myös sen, että pääsen vertaamaan aiempien tutkimusten teoreettisia ja metodologisia lähtökohtia omiini. Jotakuta voi myös ihmetyttää, miksi perehdyn syvemmin koko kysymykseen musiikillisen liikkeen olemassaolosta ja etenkin sen reitistä vasta luvussa 6. *Tulosten koonti* enkä esimerkiksi luvussa 2. *Teoreettinen viitekehys*. Syy tähän on hieman samankaltainen kuin edellä mainitsemani luvun 4. *Aiempi tutkimus* sijoittamisen kohdalla. Jättämällä pohdinnan abstraktin musiikillisen liikkeen luonteesta tutkielman loppuosaan pääsen käyttämään hyväksi aineistostani saamaani tietoa ja esimerkkejä tässä pohdinnassani. Tästä syystä luku 6. *Tulosten koonti* on kenties myös hieman pidempi kuin pro gradu -tutkielmissa yleensä.

## 2. TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN VIITEKEHYS

Tutkielmani kuuluu kognitiivisen semantiikan ja metaforatutkimuksen piiriin. Valotan luvussa 2.1. kognitiivisen semantiikan perusajatuksia, etenkin kuvio–tausta-jaon mukaista hahmo–kehys-jakoa, käsitystä verbeistä prosessuaalisina relaatioina ja semanttista prototyypillisyyttä. Luvussa 2.2. esittelen vahvasti Georg Lakoffin ja Mark Johnsonin (esim. 1980) ajatteluun perustuvaa kognitiivista metaforateoriaa siltä osin kuin näen sen tämän tutkielman kannalta tarpeelliseksi.

### 2.1. Kognitiivinen kielentutkimus ja verbit kognitiivisessa semantiikassa

Kognitiivista kielentutkimusta voi monimuotoisuudessaan pitää pikemminkin heterogeenisenä suuntauksena kuin kaikenkattavana teoriana tai lingvistiikan koulukuntana (Evans & Green 2006: 3). Eryyisest George Lakoff, Ronald W. Langacker ja Leonard Talmy alkoivat 1970-luvulla kehittää käyttö pohjaista (ks. esim Barlow & Kemmer 2000) ja merkitystä painottavaa kognitioon perustuvaa teoriaa, kognitiivista semantiikkaa, ja se on varsinkin 1990-, 2000- ja 2010-luvuilla kerännyt suosiota ympäri maailmaa (Huomo & Sivonen 2010: 19–20). Kuirin (2012: 83) mukaan yhä suurempi osuus merkityksentutkimuksesta onkin jo 1980-luvulta lähtien tehty kognitiivisen kieliopin kehityksessä. Kenties näkyvin suuntauksen edustajista on ollut Langacker, jonka ajattelu on vaikuttanut vahvasti myös fennistiseen tutkimukseen (Vahtera 2009: 13).

#### 2.1.1. Kognitiivisen semantiikan hahmo–kehys-jako

Tutkimukseni tärkeänä teoreettisena lähtökohtana voi pitää kognitiivisen semantiikan kuvio–tausta-jaon mukaista hahmo–kehys-jakoa, jossa sanan merkitys muodostuu kuviona olevasta **hahmosta** ja taustana olevasta **kehyksestä**. Kognitiivisen näkemyksen mukaisesti kehukseen liittyy monenlaista kulttuurillista ja ensyklopedista tietoa maailmasta (P. Leino 1993: 74). Esimerkiksi komppia kuvailevien metaforisten verbien *heilua*, *huojua*, *keinua* semanttinen arvo ei täten perustu pelkästään niiden hahmoon tai kehukseen vaan näihin yhdessä: prosessit saavat hahmon tiettyä kehystä vasten. Muusikot ymmärtävät lähimerkityksiset liikeverbit tietyllä tavalla, koska ne metaforisesti käytettyinä sijoittuvat

tiettyyn paikkaan siinä laajemmassa muodostelmassa, jonka he ovat kokemuksensa perusteella luoneet. Kognitiivisessa kielentutkimuksessa verbien, kuten kielellisten yksiköiden ylipäättään, merkityksen nähdään siis syntyvän **konteksteista**, joissa ne esiintyvät (P. Leino 1993: 73; Langacker 2006: 29–31; Herlin & Kotilainen 2012: 16). Tätä on helppo havainnollistaa kotekstin, tekstiyhteyden, osalta vaikkapa tutkimallani polyseemisellä verbillä *heilua*:

- (1) a) *Orkesterin rumpali heilui 'riehui, elehti' soittaessaan kuin heinä mies.*  
 b) *Manageri heilui 'touhusi, liikkui' orkesterin mukana ympäri Suomea.*  
 c) *Komppi heilui 'kuulosti rytmisesti tietynlaiselta' juuri rumpalin orkesterille tyypilliseen tapaan.*

Kognitiivisessa kieliopissa merkitykset esitetään **predikaatioina** (Langacker 1987: 97). Kuten edellä totesin, kielen yksiköt ovat kontekstisidonnaisia. Niinpä predikaatio kuvataan suhteessa yhteen tai useampaan kognitiiviseen alueeseen, jotka muodostavat sen kontekstin tai taustan. Tällainen alue voi olla mikä tahansa käsitteistys, esimerkiksi kokemus, käsittekompleksi tai tietojärjestelmä, ja predikaatio hahmottaa tähän taustaan jonkin **entiteetin**. Predikaation merkitys, jonka Langacker samastaa käsitteistykseen (1987: 7), ei siis synny ilmauksen suorasta suhteesta maailmaan vaan ilmauksen suhteesta ihmisen maailmaa koskeviin käsityksiin. (P. Leino 1993: 50, 72–73; Evans & Green 2006: 162.)

Entiteettejä on kahta perustyyppiä: **olioita** ja **relaatioita**. Substantiivit ovat symbolisia ilmauksia, jotka osoittavat olioita. Substantiivin vanhahtava suomenkielinen vastine *nimisana* (KS 2017 s.v. *nimisana*, *substantiivi*) on siis itse asiassa kognitiivisen kieliopin näkökulmasta erittäin osuva. Relaatiossa taas **muuttuja** hahmottuu suhteessa **kiintopisteeseen**. Atemporaalisia relaatioita esittävät esimerkiksi adjektiivit, konjunktiot, pre- ja postpositiot sekä sijapäätteet. Tärkeintä tämän tutkielman kannalta on, että verbit ilmaisevat **prosessuaalisia relaatioita**. Oleellista prosessuaalisuudessa on ajan aspekti: teon sanat esittävät tilanteen jatkumista tai kehittymistä. Kognitiivisessa kieliopissa muuttuja–kiintopiste-jako on siis yksi kuvio–tausta-jaon tyyppi. Verbin muuttuja on yleensä subjekti, tutkimassani tilanteessa siis *komppi*. Verbin kiintopistettä puolestaan ilmaisee yleensä objekti tai adverbiaali. Prosessuaaliset relaatiot jaetaan edelleen perfektiivisiin ja imperfektiivisiin sillä perusteella, liittykö niihin ajassa tapahtuvaa muutosta. (P. Leino 1993: 74, 84–85; Evans & Green 2006: 577, 632–635; Langacker 2009: 7–10.)



Käsittelimieni kaltaiset niin sanotut liikeverbit voidaan vielä jakaa objektiivisiin ja abstrakteihin. Liikettä voidaan kutsua objektiiviseksi, kun kyse on muuttujan konkreettisesta liikkeestä kielenulkoisessa todellisuudessa (esimerkit 1a ja 1b). Abstraktiksi liikettä kutsutaan, kun sitä ei voi nähdä vaan se täytyy järkeillä (esimerkki 1c). (Sivonen 2005a: 43.) Myös abstraktissa liikeverbikuvauksessa lähtökohtana voi josta tapauksessa pitää prosessia, jossa jokin liikkuu jossain: predikaatio sijoittaa olion tai relaation, tutkimiani liikeverbejä käsiteltäessä prosessin, tiettyyn laajempaan alaan, kehykseen. Käytänkin analyysissäni havainnollisuuden vuoksi termiä *prosessi* termin *verbi* sijasta, koska katson termin *prosessi* kuvaavan (finiittisten) verbien sanaluokan jäsenten merkitystä skemaattisesti.

### 2.1.2. Sanakirjamerkitys lekseemin merkityksen prototyypinä

Kognitiivisessa semantiikassa mielikuvan ja mielikuvaisuuden käsite on keskeisessä asemassa, joten merkitystä tarkastellaan nimenomaan mentaalisenä ilmiönä (P. Leino 1993: 29). Merkitysten kuvauksessa voidaankin käyttää hyväksi sitä näkemystä, että luokittelu perustuu prototyypisyyteen (Lakoff 1987: 56). Tämän ajattelun mukaan ihmiset eivät luokittele todellisuutta tiukasti kaksijakoisten joko–tai-kriteerien mukaan vaan löyhempien **prototyyppien** avulla. Usein käytetty esimerkki on substantiivi *lintu* (esim. Kuiri 2012: 40–42). Ainakin suomalaiset mieltävät tyypilliseksi *lintu*-kategorian edustajaksi mieluummin vaikkapa peipposen kuin lentokyvyttömän ja vähemmän prototyypin pingviinin tai strutsin.

Verbien kohdalla prototyypisyys on luonnollisesti hieman monimutkaisempi ilmiö. Liikeverbejä pidetään josta tapauksissa prototyypisimpinä verbikategorian edustajina ja liikeverbien kenttää koko leksikon keskeisimpänä edustajana (Sivonen 2005b: 1–7; Hamunen 2012: 111). Liikeverbikuvauksessa puolestaan predikaation prototyypisenä hahmona voidaan pitää prosessia, jossa muuttuja siirtyy suhteessa kiintopisteeseen eli joku tai jokin liikkuu jossakin. Jälleen pitää kuitenkin muistaa, ettei liikkuminen ei ole välttämättä konkreettista, vaan liikeverbi voi ilmaista myös abstraktista liikettä. (Sivonen 2005a: 42.)

Tarkastelen tutkielmassani polyseemisten liikeverbien metaforisia merkityksiä, joten oletan luonnollisesti, että niillä on joku konkreettisempi ja kielenkäyttäjille yleensä tutumpi,

yleisesti hyväksytty merkitys. Jotta voin vertailla verbien abstraktia ja konkreettista merkitystä ja siten esimerkiksi pohtia, mihin merkityserot metaforisten ilmausten *komppi heiluu*, *komppi huojuu* ja *komppi keinuu* välillä perustuvat, minun on valittava verbeille joku prototyypinen merkitys. Pidän tutkimieni verbien prototyypisinä merkityksinä Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen Kotuksen *Kielitoimiston sanakirjan* (KS 2017 s.v. *heilua*, *huojua* *keinua*) määritelmiä, jotka esittelin johdantoluvussa 1.1.2.

## 2.2. Kognitiivinen metaforateoria

Kielitieteen parissa on viimeistään 1970-luvulta asti oltu hyvin tietoisia siitä, että metaforat tyypillisesti kertyvät tiettyjen teemojen ympärille (esim. Clark 1973: 27–63; Reddy 1979). Tätä ilmiötä kutsutaan *konseptuaaliseksi metaforaksi* tai *käsittemetaforaksi* (*conceptual metaphor*). Itse suosin tässä tutkielmassa nimitystä *käsittemetaphora*, mutta käytän myös adjektiivia *konseptuaalinen* kuvailemaan tietynlaisia metaforia. Vaikka ilmiö oli siis tuttu jo aikaisemmin, yhdysvaltalaisen George Lakoffin ja Mark Johnsonin 1980 julkaiseman teoksen *Metaphors we live by* voi katsoa mullistaneen koko ajattelun siitä, mitä metafora on. Kirjassaan Lakoff ja Johnson osoittivat, että metaforat noudattavat huomattavan usein sääntöä, jonka mukaan samaan aihepiiriin viittaavissa metaforissa toistuu myös sama lähdealue, esimerkiksi niin, että elämä kuvataan usein matkaksi. Toisin sanottuna kognitiivinen metaforateoria korostaa, etteivät metaforat ole yksittäisiä, itsenäisiä tekstin tehostuskeinoja vaan muodostavat kokonaisia käsiterihmastoja (Onikki-Rantajääskö 2010: 56).

Lyhyesti ilmaistuna kognitiivinen metaforateoria tutkii siis sitä, miksi symbolit motivoituvat niin säännönmukaisesti (Idström 2010: 59). Esittelen tässä alaluvussa 2.2. teoriaa ja sen keskeisiä käsitteitä siltä osin kuin katson niiden esittelemisen tutkielman kannalta tärkeäksi. Teorian ymmärtämistä helpottaakseni määrittelen kuitenkin ensin alaluvussa 2.2.1. kielitieteelliset termit *synonymia*, *polysemia* ja tärkeimpänä *metaphora*.

### 2.2.1. Synonymia, polysemia ja metafora

Yksi kognitiivisen kieliopin perusfilosofian olennaisista ajatuksista on, etteivät ilmaukset ole koskaan täysin identtisiä. Puhujan valitessa tietyn tavan ilmaista jokin asia, hän ikään kuin automaattisesti esittää siitä myös oman mielikuvansa ja näkemyksensä. Näin ollen ilmaukset voivat tietyssä kontekstissa toimia toistensa funktionaalisina vastineina, mutteivat silti ole semanttisesti identtisiä. Ne korostavat eri seikkoja, ja niiden mielikuvaisuudessa on väistämättä eroja. Kognitiivinen kielioppi tekeekin selvän eron **synonymian** eli samanmerkityksisyyden ja **lähimerkityksisyyden** välillä: lähimerkityksisyyden se hyväksyy, synonymiaa ei. (Langacker 1987: 12, 147; 1998: 7, 10–11; Päiviö 2007: 35.) Tämä täydellisen synonymian kieltäminen on tosin joutunut suomalaisessa tutkimuksessa korostuneessa aineistopohjaisessa analyysissä myös kriittisen tarkastelun kohteeksi (Onikki-Rantajääskö 2010: 41). Aiempaa tutkimusta esittelevässä luvussa 4.3. kerron Pia Päiviön (2007) väitöskirjasta, jonka tulosten Päiviö katsoo todistavan, että on lekseemejä, jotka ovat synonyymisia myös konnotaatioiltaan ja affektiivisilta merkityksiltään (Päiviö 2007: 235).

Polyseemisellä lekseemillä tai muulla kielellisellä yksiköllä on useampi kuin yksi merkitys. Tämä erottaa **polysemian** homonymiasta, jossa eri saneilla on sattumalta sama fonologinen asu. Polyseemiset merkitykset ovat siis kontekstisidonnaisia. (P. Leino 1993: 121–122; Kangasniemi: 1997: 44; Evans & Green 2006: 329, 352–356.) Rajanveto polysemian ja homonymian välillä ei aina ole aivan yksinkertaista, mutta lienee perusteltua väittää, että tutkimieni verbien käyttö rytmimusiikin kontekstissa perustuu polysemiaan. Verbien *heilua*, *huojua* ja *keinua* metaforinen merkityshän vaikuttaa ainakin jollakin tasolla viittaavan niiden konkreettiseen merkitykseen, jonkinlaiseen liikkeeseen, vaikka äänestä puhuttaessa fyysisesti liikkuvat korkeintaan näkymättömät ääniaallot. Polyseemisten sanojen sellaisetkin merkitysvariantit, joita esimerkiksi sanakirjoissa pidetään kuvaannollisina, ovat yleensä semanttisesti motivoituneita, eivät mielivaltaisia (Lakoff 1987: 450).

Pentti Leinon (1993: 121) mukaan polysemia ei olekaan vain joihinkin sanoihin tai sanontoihin liittyvää eksotiikkaa vaan kielen arkipäiväinen ominaisuus, joka ulottuu läpi koko kielijärjestelmän ja näkyy valtaosasta sen erilaisia yksikköjä. Itse asiassa merkitys-

ten kontekstisidonnaisuus ja arkistenkin kielellisten ilmausten polysemia on juuri se ominaisuus, joka mahdollistaa uusien tilanteiden kuvailun rajallisen sanavaraston avulla. Ilman tällaista joustavuutta tarvittaisiin koko ajan lisää termejä tai ainakin jouduttaisiin määrittelemään jokainen asia monimutkaisesti. Tämä olisi tietenkin äärimmäisen vaivalloista ja aikaa vievää. Merkitysten joustavuus onkin kielen elinehto, ja juuri metaforisuudessa tätä ominaisuutta hyödynnetään erityisen tehokkaasti. (Leezenberg 2001: 301.)

Verbin polyseemisyys perustuu<sup>4</sup> **metaforisuutta** voi pitää yhtenä kognitiivisen semantiikan keskeisimmistä tutkimuskohteista (Evans & Green 2007: 296). Metafora on perinteisesti usein määritelty kielikuvaksi, joka perustuu kahden asian jonkinasteiseen samankaltaisuuteen (esim. TTP 2017 s.v. *metafora*). Niinkin kauas kuin Aristoteleen kirjoituksiin perustuva **klassinen näkemys** (*classical view*) esittää metaforan jonkinlaisena lisäyksenä tavalliseen kielenkäyttöön, tyylikeinona, jota esimerkiksi runoilijat käyttävät kohottaakseen tekstin arjen yläpuolelle. Toinen perinteinen tapa määritellä metafora on etenkin 1700- ja 1800-luvuilla sijaa saanut **romanttinen näkemys** (*romantic view*), joka puolestaan näkee asian aivan toisin. Hieman yksinkertaistettuna sen mukaan kaikki kieli ja ajattelu on metaforista. (Saeed 2003: 346–347.)

Näistä perinteisistä näkemyksistä kognitiivisen semantiikan näkemys on selvästi lähempänä romanttista. Kognitivistien mukaan ihmisen koko ajatteluprosessi ja käsitejärjestelmä ovat luonteeltaan metaforisia (Lakoff & Johnson 2003: 3, 6; P. Leino 1993: 48). Maailman ilmiöiden käsitteistämällä on siis kehollinen, fyysinen perusta (esim. Evans & Green 2007: 44–47). Lakoff ja Johnson (2003: 4–6) kyseenalaistavatkin klassisen käsityksen metaforasta kielellisenä konstruktiona tai jonkinlaisena retorisenä tyylikeinona. Heidän mukaansa metaforat ovat mielellisiä konstruktioita ja keskeisessä asemassa koko ajattelun kehityksessä. Metaforat eivät siis ole mielivaltaisia, vaan niiden käyttö perustuu käyttäjän kokemuksiin maailmasta (Lakoff & Johnson 2003: 8; Evans & Green 2007: 296, 300–301).

---

<sup>4</sup> Itse asiassa kognitiivisen metaforateorian perusteella voisi väittää myös päinvastoin: jos koko ajattelu ja kieli perustuvat metaforisuuteen, silloinhan polysemia perustuu metaforaan eikä toisin päin. Itse tutkin metaforaa kuitenkin nimenomaan kielellisenä ilmiönä.

### 2.2.2. Käsittemetafora

**Käsittemetafora** tai konseptuaalinen metafora on kognitiivisen semantiikan käsite, jonka mukaan metafora määritellään niin, että yksi käsitteellinen ala ymmärretään systemaattisesti toisen käsitteellisen alan avulla (esim. Kövecses 2010: 4). Lakoff ja Johnson (2003: 4) käyttävät eräänä esimerkkinä metaforaa VÄITTELY ON SOTAA. Tätä käsittemetaforaa edustavia luonnollisessa kielessä esiintyviä ilmauksia ovat esimerkiksi *kritiikki osui kohteeseensa* tai *tuhosin hänen väitteensä*. Tässä tutkielmassa lähdän hypoteesista, että on olemassa konseptuaalinen metafora KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO, jonka luonnollisessa kielessä esiintyviä ilmauksia ovat esimerkiksi *komppi heiluu*, *komppi huojuu* ja *komppi keinuu*.

Lakoffin ja Johnsonin (2003: 4–5) mukaan metaforinen käsite rakentaa ja jäsentee ymmärrystämme ja toimintaamme. Edellisessä kappaleessa esitettyjen kaltaiset kielelliset ilmaukset osoittavat, ettemme ainoastaan puhu väittelystä sodan termein ja käsittele tietynlaisista sananvaihtoa sotatilanteena vaan itse asiassa myös koemme väittelyn sodaksi. Samoin muusikotkaan eivät nähdäkseni pelkästään puhu kompista ikään kuin se olisi liikkuva olio vaan todellakin ajattelevat ja jopa kokevat kompian liikkuvan, sanallistettua esimerkiksi *heiluvan*, *huojuvan* tai *keinuvan*. Kognitiivisen metaforateorian mukaan metaforassa siis yhdistyvät tiedostettu sekä tiedostamaton ajattelu; metaforissa on kyse eräänlaisesta ”kuvittelusta rationaalisuudesta” (Lakoff & Johnson 1980: 193).

#### 2.2.2.1. Kohdealue ja lähdealue

Keskeisiä käsitteitä metaforisessa jäsentelyssä ovat **kohdealue** ja **lähdealue**. Kohteen metaforinen ymmärtäminen lähteen kautta tarkoittaa sitä, että sijoitamme kohteeseen samankaltaisuuksia, yhtäläisiä piirteitä, lähteestä. Tätä prosessia kuvaillaan englanninkielisessä kirjallisuudessa termillä *mapping* (esim. Goatly 2007: 11), jonka suomenkielisenä vastineena käytän hieman yksinkertaistaen tässä tutkielmassa *yhdistämistä*. Käsittemetaforassa on siis kyse lähde- ja kohdealueen käsitteellisestä yhdistämisestä, jonka avulla on luotavissa huomattava määrä luonnollisessa kielessä esiintyviä ilmauksia (Gibbs 2002: 80).

Edellä mainitussa VÄITTELY ON SOTAA-käsittemetaforassa VÄITTELY on kohde- ja SOTA lähdealue. Ihminen siis yhdistää lähdealueen SOTA ominaisuuksia kohdealueeseen VÄITTELY, ja ymmärtää väittelyn sodan kautta (Kövecses 2002: 104; Kövecses & Benzes 2010: 4). Omassa tutkielmassani KOMPPI on kohde- ja LIIKKUVA OLIO lähdealue ja kielenkäyttäjä yhdistää liikkuvan olion ominaisuuksia komppiin. Metaforalle onkin tyypillistä, että abstrakti käsite ymmärretään konkreettisemmän kautta (Ojutkangas 2001: 59; Hopper & Traugott 2003: 77).

Toistaiseksi ei mitenkään varmasti tiedetä, miten metaforassa ilmenevä vertaaminen käytännössä kognitiivisena prosessina tapahtuu tai voiko vertaamisen malleja olla useita. Ajatus lähde- ja kohdealueen yhdistämisestä onkin nähdäkseni pikemminkin teoreettinen malli, jonka avulla saadaan esiin kielellisissä ilmauksissa toistuvasti esiintyviä piirteitä. Tämä malli ei kerro aukottomasti koko totuutta tai välttämättä edes vastaa parhaiten totuutta siitä, mitä kognitiivisena prosessina – aivoista fyysisenä elimenä puhumattakaan – tapahtuu metaforaa prosessoitaessa. Käytän kuitenkin tässä tutkielmassa termejä *lähde-* ja *kohdealue*, koska ne ovat yleisesti hyväksytyjä, jokseenkin helppoja ymmärtää ja ennen kaikkea erittäin käyttökelpoisia pohdittaessa metaforisesti käytettyjä ilmauksia ja käsittemetaphoria (vrt. Idström 2010: 52).

#### 2.2.2.2. Metaforan yksisuuntaisuus ja osittaisuus

Metaforat ovat yleensä yksisuuntaisia (*asymmetric, directional*) niin, että abstraktimpi asia ilmaistaan konkreettisemmän avulla (Kövecses 2010: 7). Lähdealue ja kohdealue eivät siis tavallisesti voi vaihtaa paikkaa keskenään. Sotaa lieneekin vaikea kuvailla väittelyn tai matkantekoa ihmiselämän kautta. Ainakaan itse en keksinyt kuin jokseenkin kankeita tai huvittavia esimerkkejä (2–3).

- (2) VÄITTELY ON SOTAA: *Väittelijä jyräsi vastustajansa (kuin panssarivaunu).*  
SOTA ON VÄITTELYÄ: *Panssarivaunu heitti loogisesti pettämättömiä vastaargumentteja vihollisotilaille.*
- (3) ELÄMÄ ON MATKA: *Miehen maallinen taival oli päättyvässä.*  
MATKA ON ELÄMÄ: *Lomamatka makasi jo kuolinvuoteellaan.*

Metaforalle on ominaista myös sen osittaisuus. Metafora nostaa esiin tai korostaa (*highlight*) kohdealueensa tiettyjä puolia ja samalla piilottaa tai ainakin jättää ottamatta huomioon (*hide*) toisia. Osittaisuuden avulla kohdealueen ilmiöihin voidaan näin yhdistää juuri tiettyjä lähdealueen ominaisuuksia. (Lakoff & Johnson 1980: 10–13, 52–55.) Osittaisuus itse asiassa mahdollistaa koko metaforisuuden: jos lähdealueen A kaikki ominaisuudet olisivat siirrettävissä kohdealueeseen B, silloinhan A olisi B, eivätkä käsittemetaforat VÄITTELY ON VÄITTELYÄ tai KOMPPI ON KOMPPI kerro mitään kielestä tai ajattelusta. Tämän tutkimuksen puitteissa osittaisuuden voi esittää niin, että vaikka KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO, ei se sentään liiku miten tahansa: se ei oikein luontevasti kielennettynä voi, toisin kuin useimmat konkreettiset oliot eli elolliset olennot tai elottomat esineet, esimerkiksi *pudota jostakin johonkin* tai *täristä*<sup>5</sup>. Ajatuksessa metaforan osittaisuudesta on kiistämättä ongelmansa, joihin palaan aluvuossa 2.2.4. esitellessäni kognitiivisen metaforateorian kritiikkiä.

### 2.2.2.3. Metaforan kehollinen ja kulttuurillinen perusta

Lakoffin ja Johnsonin mukaan metaforat ja itse asiassa koko kieli perustuvat ihmisen fyysisiin tuntemuksiin. Toisin sanoen merkittävä osa jokapäiväisestä kielestä on metaforista ja metaforat perustuvat ainakin pääasiassa **keholliseen kokemukseen**. Käsittemetaforat ovat siis erottamaton osa ihmisen ajattelua, ja kielennetyt metaforat luonnollinen ja merkittävä osa puhuttua kieltä. (Lakoff & Johnson 2003: 196–197, 257.) Lakoffin ja Johnsonin mukaan huomattava osa käsittemetaforista – etenkin niin sanotut primaarit metaforat – onkin universaaleja, koska ihmisten aivot ja kehot ovat verrattain samanlaisia kaikkialla maailmassa ja täten myös kokemukset ovat universaaleja (Lakoff & Johnson 2003: 257, 259).

Lakoff ja Johnson (1980: 14, 25) puhuvat keholliseen kokemukseen perustuvien metaforien kohdalla erikseen orientoivista ja ontologisista metaforista. Orientoivat metaforat perustuvat tilalliseen hahmotukseen ja ontologiset metaforat puolestaan abstraktien asioiden esittämiseen olioina (Hellsten 1997: 88). Orientoivia ovat esimerkiksi ylhäällä–alhaalla, edessä–takana, sisällä–ulkona, nousta–laskea-, huipulla–pohjalla- tai lähellä–kaukana-

<sup>5</sup> Huomattavan monella tavalla komppi voi kyllä liikkua. Juuri siihen perustan hypoteesini, että KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO on konseptuaalisesti vahva, siis käsittemetafora.

tyyppiset metaforiset ilmaisut (Lakoff & Johnson 1980: 15–16, 25). Tällaiselle metaforalle on siis olemassa vastapari, ja toinen parin edustaja voidaan tietyssä asiayhteydessä kokea esimerkiksi positiivisena ja toinen negatiivisena orientaationa (Kövecses 2002: 36). Tyypillinen orientoiva metafora on esimerkiksi käsittemetaforapari HYVÄ ON YLHÄÄLLÄ ja HUONO ON ALHAALLA. Esimerkissä (4) käytän tätä paria luonnollisen kielen ilmauksessa, joka kuvailee muusikoiden esiintymistilaisuutta ja esimerkiksi (5) kertomaan orkesterin uranäkymistä.

- (4) *Aluksi komppiryhmällä oli mieli **matalalla**, mutta kompin alkaessa keinua **tai-vaallisesti** tunnelma **kohosi** nopeasti ja oli lopulta aivan **katossa**.*
- (5) *Bändin suosio oli **aallonpohjassa** ja levymyyntikin **pohjalukemissa**, mutta muusikot uskoivat vielä **nousevansa huipulle**.*

Kuten esimerkeistä (4) ja (5) nähdään, orientoivat ilmaisut ovat usein niin konventionaalistuneita, ettei niitä arkikielessä välttämättä edes tunnista metaforiksi (Hellsten 1997: 87–89).

Ontologinen metafora kuvaa puolestaan ilmiöitä, tapahtumia tai jopa toimintoja ikään kuin kokonaisuuksina, joilla on ulottuvuudet kuten kappaleilla. Abstraktit tapahtumat, toiminnat, tunteet tai ideat nähdään siis olemuksellisina. (Lakoff & Johnson 1980: 25–29; Rovasalo 1994.) Fyysisiä olioita koskevat kokemuksemme tarjoavat konkreettisen pohjan monien muiden, myös abstraktimpien kokemusten ymmärtämiselle: voimme poimia osia kokemuksestamme ja käsitellä niitä erillisinä fyysisinä olioina (P. Leino 1983: 109). Eriytyisen usein ontologiset metaforat perustuvat kielenkäyttäjän kokemukseen omasta kehosta (Lakoff & Johnson 1980: 25–32). Juuri tästä on kyse metaforassa KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO. Ontologiset metaforat ovatkin yleensä läpinäkyvämpiä, helpommin havaittavissa metaforiksi, kuin orientoivat metaforat.

Ajatukselle kehollisesta kokemuksesta on myös empiiristä tukea. Aivojen IMRI-magneettikuvaustekniikalla tehdyt tutkimukset (Hauk, Johnstrude & Pulvermüller 2004: 301–307) ovat osoittaneet, että ihmisten lukiessa liikkeestä kertovaa tekstiä, heidän aivoissaan aktivoituvat juuri samat alueet kuin heidän liikkeessaan itse. Psykologisesti Teenie Matlock (2004: 1389–1400) on puolestaan kokeissaan saanut todisteita siitä, että liikeverbin sisältäviä lauseita tulkitaan simuloimalla liikettä ikään kuin liike olisi todellista. Kun ihmiset lukevat vaivattomasta ja nopeasta liikkumisesta helppokulkuisessa maastossa, he



prosessoivat tekstin nopeammin kuin silloin, kun teksti kuvailee hidasta ja raskasta liikumista vaikeakulkuisessa maastossa. Matlockin koetulosten perusteella ihmiset simuloivat tätä visuaalista skannausta myös silloin, kun liikeverbejä käytetään niiden metaforisissa merkityksissä (ks. myös Gibbs & Perlman 2010: 305–308).

Kuten edeltä nähdään, Lakoff ja Johnson korostavat vahvasti merkityksen pohjautumista fyysiseen, keholliseen kokemukseen (*bodily experience, embodied inderstanding*). Tämä ei ole täysin ongelmatonta. Leezenberg (2001: 141, 147) esittääkin aiheellisen kysymyksen: jos merkitys todella kumpuaa kehollisesta kokemuksesta, miten voimme olla varmoja siitä, että merkitykset ovat samoja meille kuin muillekin kielenkäyttäjille? Merkityshän ei voi olla täysin subjektiivista, vaan siinä on väistämättä mukana jotain sosiaalista, kulttuurisen konvention tuotetta. Sinhan (1999: 249) mukaan kielitieteen pitäisikin ottaa huomioon sekä kehollinen että diskursiivinen perusta. Vaatimus onkin varsin perusteltu: kielessä on pohjimmiltaan kyse kommunikaatiosta ja kommunikaatiossa yhteisymmärryksestä. Lakoff ja Johnson (1980) eivät varsinaisesti kielläkään **kulttuurillisen kokemuksen** merkitystä etenkin niin sanottujen kompleksisten metaforien (*complex metaphors*) kohdalla. Kövecsesin (2005: 28) mukaan kompleksiset metaforat perustuvat kuitenkin yleensä yksinkertaisempiin, primaareihin metaforiin, jotka taas puolestaan perustuvat välittömään keholliseen kokemukseen. Primaareista ja kompleksisista metaforista ovat kirjoittaneet enemmän esimerkiksi Joseph Grady (1997) ja Ning Yu (2008).

Koko kysymyksen kehollisen ja kulttuurillisen kokemuksen ensisijaisuudesta metaforisuudessa voi laajemmin nähdä osana niin sanotun biologisen reduktionismin ja sosiaalisen konstruktionismin jatkuvaa kamppailua tieteessä. Biologinen reduktionismi korostaa luonnontieteellistä näkökulmaa ja pitää ihmistä ennen muuta fyysisenä oliona, kun taas sosiaalinen konstruktionismi painottaa kulttuurillista näkökulmaa ja näkee ihmisen muodostavan käsityksensä todellisuudesta kielellisen kommunikaation kautta. (Kövecses 2000: i, Itkonen 2010: 99.) Kövecsesin mukaan nämä näennäisesti ristiriitaiset näkemykset ovat kuitenkin sovitettavissa yhteen. Niin sanottuja tunnemetaforia (*emotion metaphors*) käsittelevässä teoksessaan *Metaphor and emotion: Language, culture, and body in human feeling* (2000) Kövecses osoittaa varsin vakuuttavasti, että itse asiassa kulttuurilliset näkökohdat, ihmisen fyysiset kokemukset ja tunteita ilmaisevat kielelliset metaforat ovat kaikki saman järjestelmän osia (Kövecses 2000: i, 182–199). Yu (2008: 147)

esittää saman asian niin, että, metaforat perustuvat keholliseen kokemukseen, mutta ovat kulttuurin muokkaamia.

Kielten universaalisuutta tutkineen Esa Itkonen mukaan kirjallisuustieteessä ja yhteiskuntatieteissä kannatetaan usein jopa melko kriittittömästi *kielelliseksi konstruktionismiksi* nimitettyä suuntausta, jonka mukaan sosiaalinen todellisuuskin on viime kädessä kielellinen konstruktio. Itkonen jatkaa, että ihmisen käyttämä kieli ja samalla hänen ajattelunsa esiintyvät upotettuina kulttuuriin, jossa ihminen elää. Perinteisen näkemyksen mukaan kulttuuri siis määrää ajattelua ja kieli vain ilmaisee tätä ajattelua. Antropologeille onkin jo pitkään ollut selvää, että kulttuurien erilaisuus merkitsee myös ajattelutapojen erilaisuutta. Se, millaisia johtopäätöksiä tästä tosiasiasta tehdään, vaihtelee kuitenkin huomattavasti. Jonkinlaisena ääripäänä pidetyn ”kielellisen relativismin” (Itkonen termi) mukaan ajatteluerot eri kulttuurien parissa johtuvat itse asiassa kulttuureissa puhuttujen kielten eroista. (Itkonen 2010: 99–100.)

Itkonen (2010: 91) on myös pohtinut Raamatun käännöstyötä esimerkkinä käyttäen, miten voidaan kääntää *järvi* tai *vene* sellaisten ihmisten kielelle, jotka eivät ole koskaan nähneetkään järveä tai venettä, tai *kevät* sellaisten ihmisten kielelle, joiden elinympäristössä ei esiinny vuodenaikojen vaihtelua. Samoin voi kysyä, onko henkilön, joka ei ole lainkaan perehtynyt rytmimusiikkiin ja pitää vaikkapa klassikon aseman saavuttaneen the Beatlesin ja punk-yhtye Sex Pistolsin musiikkia samankaltaisena metelinä, mahdollista jakaa muusikoiden näkemys siitä, milloin musiikkiesityksen komppi esimerkiksi heiluu. Musiikkiin tai täsmällisemmin sen tietyn genren estetiikkaan perehtymätön ei ehkä osaa pukea sanoiksi kuulohavaintoaan tai tuntemuksiaan esityksen rytmiaustasta, muttei välttämättä myöskään kuule kompian heiluvan.

Samankaltainen ilmiöhän on havaittavissa viiniharrastajien puheessa, kun he kuvailevat juoman makua vaikkapa *antavaksi* tai *rehelliseksi*. Viininmaisteluun vihkiytymätön ihmettelee tällaisia kuvauksia jo itsessään, mutta tuskin myöskään tunnistaa hienoimpia makuvivahteita yhtä tarkasti kuin aistejaan harjaannuttaneet alan harrastajat. Ulkopuolinen, edellisissä tapauksissa rytmimusiikkiin tai viineihin perehtymätön, voi toki ymmärtää metaforan logiikan, jos se hänelle tarpeeksi tyhjentävästi selitetään. Väitän kuitenkin, etteivät ilmaukset voi olla hänelle yhtä helposti aukeavia, vivahteikkaita tai kuvaavia kuin muusikolle tai viinientusiastille.

Kuten edellisistä kappaleista nähdään, ihminen osaa tulkita vain ne metaforat, jotka hän osaa yhdistää kulloisessakin tilanteessa oikealla tavalla. Toisaalta asiayhteyteen sopimatkin metaforat voidaan ymmärtää, jos ne ovat kontekstissaan mahdollisimman kuvailevia. Metaforat ovat joka tapauksessa riippuvaisia ympäröivästä kulttuurista ja saattavat vaihdella ympäristönsä mukaan. Kun kielenkäyttäjä pystyy kokemuksensa kautta identifioimaan tietyt entiteetit, hän pystyy kategorisoimaan ja myös arvottamaan tietyt metaforat. Luonnollinen kokemuseräisyys on täten peräisin ihmisen kehollisuudesta, toiminnasta tietyssä ympäristössä ja vuorovaikutuksesta toisten ihmisten kanssa tietyssä kulttuurissa. (Lakoff & Johnson 1980: 14, 25, 117; Kövecses: 2000.) Yksi tärkeimmistä kulttuurillisista muuttujista on luonnollisesti kieli. Esimerkiksi D.I. Slobinin ”thinking for speaking” -näkökulman mukaanhan kielenkäyttäjä jäsentää väistämättä tilanteet ja tapahtumat käyttämänsä kielen edellyttämällä tavalla (Slobin 1996; Onikki 2000: 86–87).

Musiikin biologisesta taustasta väitelleen lääketieteellisen genetiikan tohtori Liisa Ukkola-Vuotin mukaan musiikin ammattilaiset kokevat faktisestikin musiikin eri tavalla kuin *noviisit* (Ukkola-Vuotin käyttämä termi ei-muusikoista). Muusikoilla on opiskelun, harjoittelun ja esiintymisten myötä valtava määrä aiempia kokemuksia musiikista, joten heidän lähestymistapansa siihen on noviiseja analyttisempi. Ukkola-Vuotin mukaan aivoissa sijaitseva limbinen järjestelmä toimii eri tavoilla muusikoilla ja musiikkia harrastamattomilla. Kokeellisesti on osoitettu, että tietyt aivojen alueet aktivoituvat musiikkia kuunnellessa muusikoilla noviiseja enemmän. (Ukkola-Vuoti 2017: 221–223.)

Ukkola-Vuotin lähestymistapa on korostetun biologinen, mutta hänkin myöntää, että aivotutkimuksissa havaitut erot muun muassa dopamiinin erityksessä saattavat riippua myös siitä, onko musiikki ennalta tuttua. Aiemmin kuultu musiikki koetaan yleensä tuntematonta miellyttävämpänä, ja esimerkiksi koehenkilöille eräässä tutkimuksessa esitetty Mozartin viulukonsertto saattoi olla muusikoille tutumpi kuin noviiseille. Tätä näkemystä tukevia tuloksia on saatu magneettikuvaustekniikalla myös tanssijoiden keskuudessa. Ihmisen aivojen motoriset alueet reagoivat vahvemmin sellaisen liikkeen näkemiseen, johon hän itse on harjaantunut kuin sellaisen, joka on hänelle oudompaa. Balettitanssijat reagoivat balettitanssin näkemiseen ja capoeira-tanssijat capoeiran näkemiseen eri tavoin kuin toistensa tanssilajeihin. Vertailuryhmän kumpaakaan tanssia harjoittamattomat koehenkilöt reagoivat samalla tavalla molempiin lajeihin. (Calvo-Merino, Glaser, Grezes,

Passingham & Haggard 2004: 1243–1249.) Jopa motorisesti lahjakkaat ja harjaantuneet koehenkilöt siis reagoivat aivan erityisellä tavalla juuri itselleen tutuimpaan liikkeeseen.

Tiedostan liikkuvani kahdessa edellisessä kappaleissa vaarallisella alueella, mutta luonnontieteellistäkään näkökulmaa ei voi täysin sivuuttaa. Siihen, että muusikot kokevat musiikin ja sitä myöten myös puhuvat siitä eri tavalla kuin ei-muusikot, on syynsä, eivätkä ne ole pelkästään kulttuurillisia vaan myös biologisia. Tämän myöntäminen ei nähdäkseni ole mitenkään ristiriidassa sen lingvistisen periaatteen kanssa, että motivaatiota tutkiemiini liikeverbien metaforisille merkityksille voi pohjimmiltaan etsiä niiden konkreettisesti käytöstä. Langackerilaisittain siis metaforissa sananmukaisen ja kuvallisen käytön ero perustuu tyypillisesti kehysten erilaisuuteen (P. Leino 1993: 76); lakofflaisittain lähdealueen ominaisuudet yhdistetään vahvasti keholliseen kokemukseen perustuen kohdealueeseen (Lakoff & Johnson 2003: 265).

### 2.2.3. Metaforan kuoleminen ja konventionaalistuminen

Nimityksellä *kuollut metafora* (*dead metaphor*) näkee joskus kuvailtavan metaforaa, jota ei enää pidetä tuoreena tai tehokkaana, toisin sanoen metaforaan, joka on konventionaalistunut fraasiksi (esim. Traugott 1985; Punter 2007: 146). Kognitiivisessa kieliopissa adjektiivilla *kuollut* viitataan kuitenkin metaforiin, jotka ovat alun perin tulleet kieleen normaaleina metaforina niin, että käsite on nimetty vertaamalla sitä johonkin muuhun (Lakoff & Johnson 1999: 124). Ajan mittaan tämän alun perin metaforisen ilmauksen lähdealue on vanhentunut, ja merkityksestä on jäljellä vain metaforan alkuperäinen kohdealue (Idström 2010: 46).

Klassinen esimerkki tästä on suomen kielen verbi *tietää*, jonka aikaisempi merkitys on etymologisten sanakirjojen mukaan ollut kutakuinkin ’opastaa tielle’ tai ’löytää tie’ (SKES s.v. *tietää*; SSA s.v. *tietää*). Nykyäänhän verbiä ei enää yhdistetä konkreettiseen tien löytämiseen vaan lähes pelkästään sen alun perin metaforisiin merkityksiin ’olla selvillä, perillä, tietoinen’ ja niin edelleen (KS 2017 s.v. *tietää*)<sup>6</sup>. Itkosen (2005: 41) mukaan

<sup>6</sup> Rajanveto kuolleen ja elävän metaforan välillä ei ole aina selvä. Ne, jotka tuntevat *tietää*-verbin alkuperäisen merkityksen, saattavat havaita verbissä metaforan, mutta muille se on kuollut.

kuolleet metaforat eivät olekaan enää metaforia vaan arbitraaristuneita<sup>7</sup> symboleita. Kielellinen metafora siis häipyä näkyvistä kulttuurin ja kielen muuttuessa. Esimerkiksi Idströmin (2010: 47) mukaan koko luonnollisen kielen leksikko vaikuttaisi itse asiassa pitkälti rakentuneen metaforista ja metonymioista, jotka ovat pitkän ajan kuluessa muuttuneet tunnistamattomiksi, kuolleet.

**Konventionaalisuus** kuvaa sitä, miten käytettyjä ja etenkin kieleen uponneita metaforat ovat (Kövecses 2010: 33). Osuvaa metaforaa aletaan helposti käyttää uudestaan, jolloin se voi nopeastikin muuttua fraasiksi. Tällaista metaforaa kutsutaan *konventionaaliseksi metaforaksi* (vrt. Traugott 1985; Punter 2007). Haastateltavani H2 ilmaisi asian kognitiivista metaforateoriaa tuntematta arkikielellä varsin osuvasti näin:

- (6) Jotku [tässä tapauksessa musiikkia kuvailevat] sanat jää käyttöön vastaisuuden varalle, koska huomataan, että ne on tehokkaita kuvaamaan jotain tiettyä tarkotusta.

Ihminen alkaakin jopa helposti käyttää myös metaforia, jotka eivät ole välttämättä tuttuja hänen omasta kokemuksestaan tai ympäristöstään vaan perustuvat jonkun toisen kokemukseen (Idström 2010: 47). Bowdle ja Gentner (2005: 194) puhuvat *metaforan urasta*, joka tarkoittaa sitä, että metafora käy läpi asteittaisen muutoksen huomiota herättävän kuvaannollisesta jopa täysin konventionaaliseen. Gentner ja Bowdle (2008: 116) esittävät tällaisesta konventionaalistumisesta esimerkkinä ilmauksen *gold mine*, 'kultakaivos'. Vaikka sana esiintyisi ilman kontekstia niin, ettei sitä yhdistetä metaforisesti mihinkään, ihminen käsittää, minkälaisiin kohdealueisiin tätä ilmausta voi soveltaa lähdealueena: johonkin, mistä voi löytää paljon jotakin arvokasta. *Kultakaivoksen* kohdealueena voi siis olla esimerkiksi tietosanakirja, internet, laadukas ja monipuolinen ostoskeskus tai musiikoiden kohdalla vaikkapa vanhemman soittajatoverin hyvällä maulla kerätty levykokoelma. Metaforan ura -teoria ja ajatus metaforan konventionaalistumisesta eivät nähdäkseni ole mitenkään ristiriidassa kognitiivisen metaforateorian kanssa, johonkin kokemukseenhan latteimmatkin metaforat ovat ainakin uransa alussa perustuneet.

<sup>7</sup> Itkonen selvästikin tarkoittaa merkityksen ja alkuperäisen merkityksen välisen yhteyden katoamista. Jos lekseemit ajatellaan foneemijonoiksi, koko leksikkohan on kenties deskriptiivisanoja lukuun ottamatta arbitraarinen, siis 'mielivaltainen, sopimuksenvarainen'.

Puhutun kielen tutkijan Lynne Cameronin (2008: 197–211) mukaan konventionaalistuminen on dynaaminen prosessi, joka tapahtuu diskurssiyhteisön, oman tutkielmani kohdalla siis lähinnä suomalaisten muusikoiden mutta miksei myös esimerkiksi musiikkitoimittajien, puheessa. Tämän prosessin tuloksena kehkeytyy metafora, jota voidaan käyttää yhteisenä käsitteenä. Cameronin (2008: 202) termein se on siis osuvasti *common currency* ’yhteistä omaisuutta’. Dobrovol’skij’n ja Piiraisen (2005: 142) mukaan uudet ja konventionaalistuneet metaforat hyödyntävät usein samojen lähde- ja kohdealueiden yhdistämistä. Uusi metafora pyrkii kuitenkin asian ymmärtämiseen ainakin jossain suhteessa uudella tavalla siinä missä etenkin pitkälle konventionaalistunut metafora puolestaan vain viittaa puheen kohteeseen eikä pyri kommentoimaan sitä. Thibodeau ja Durgin (2008: 521–540) esittävätkin, että käsittemetaforat ovat konventionaalisten metaforien perheitä, jotka auttavat kuulijaa ymmärtämään myös uudet metaforat oikein.

Analyysiluvussa 5. osoitan, että haastattelemani muusikot pystyvät helposti peilaamaan itse keksimiäni metaforisia ilmauksia (esimerkiksi *komppi rynnii*) itselleen tutumpiin metaforisiin ilmauksiin (esimerkiksi *komppi huojuu* tai *komppi keinueu*) ja myös itse vaivattomasti luomaan uusia komppia kuvailevia metaforisia ilmaisuja liikeverbien avulla. Myös psykologisissa kokeissa (esim. Pierce & Chiappe 2009: 142) on saatu näyttöä siitä, että olemassa olevat, tutut metaforat vaikuttavat uusien syntymiseen.

#### 2.2.4. Kognitiivisen metaforateorian kritiikki

Kognitiivista metaforateoriaa on kritisoitu siitä, että se painottaa ajattelua kielen kustannuksella ja kielenkäyttö nähdään siinä vain ajattelun pinnallisena ilmentymänä, ikään kuin tärkeämmän ilmiön sivutuotteena tai heijastumana. Tutkijat ovat kriitikoiden mukaan myös usein luoneet kielelliset esimerkit itse sen sijaan, että olisivat etsineet niitä luonnollisesta kielenkäytöstä. (Deignan 2010: 55.) Alice Deignan huomauttaa myös, että tulkinta käytetystä lähdealueesta perustuu tutkijan intuitioon, jolloin ilmauksia voidaan helposti ylitulkita ja metaforat esitetään liiankin tarkkoina (Deignan 2010: 54). Mark Turner ja Gilles Fauconnier (esim. 2008) ovat puolestaan kritisoineet teoriaa sen yksinkertaisuudesta ja tarkastelleet kirjassaan metaforaa sulaumien<sup>8</sup> (*blends, blending*) avulla.

<sup>8</sup> Tämä näkemys tulee käsitykseni mukaan esittämään tärkeää roolia 2000-luvun metaforatutkimuksessa, Näin lyhyessä tutkielmassa joudun kuitenkin harmikseni ohittamaan sen maininnalla.

Niillä tarkoitetaan metaforien ja metonymioiden yhteensulaumia, joissa uusi käsite toimii enemmän kuin osiensa summana (vrt. Ritchie 2003: 125–146). Esimerkiksi Lynne Cameron (2008: 207) myös erottaa toisistaan systemaattisen metaforan ja käsittemetaforan. Hänen mukaansa tietyssä diskurssissa tai tiettyä aihetta käsiteltäessä esiintyvät säännönmukaisetkaan metaforat eivät väistämättä ole konseptuaalisia.

Daniel Casasanto ja Tom Gijssels (2015: 327–337) myöntävät kokeiden osoittavan, että ajattelu on luonteeltaan metaforista, mutta korostavat, että sen kummemmin käyttäytymistestit kuin aivokuvauksetkaan eivät tarjoa mitenkään pitäviä todisteita metaforan perustumisesta keholliseen kokemukseen. Kognitiivista metaforateoriaa onkin arvosteltu siitä, että se painottaa liikaa kehollista kokemusta eikä toisaalta pysty selittämään, millaisilla kriteereillä metaforailmaus voidaan yhdistää johonkin kollektiiviseen alkumetaforaan, siis käytännössä käsittemetaforaan, tai käsitekenttään.

Teoria ei myöskään anna vastausta siihen, mitä osia metaforan lähteenä olevasta käsitteestä, lähdealueelta, voidaan tai ei voida siirtää kohteena olevaan käsitteeseen, kohdealueelle. Osittaisuudessa piilee kiistämättä metaforan voima. Kuulija voidaan metaforaa käyttäen ohjata näkemään jokin asia tietyllä tavalla, eli hänen päättelyään voidaan ohjata metaforisesti. (Onikki-Rantajääskö 2008: 52.) Selitystä metaforan osittaisuudesta voidaan kuitenkin pitää myös yhtenä kognitiivisen metaforateorian pahimmista porsaanrei'istä, sillä osittaisuuden avulla on periaatteessa mahdollista selittää mikä tahansa epätoivottu seuraus teoriassa. (Nikanne 1992: 68, 72–75, 77.) Ainakaan Lakoff ja Johnson eivät oman näkemykseni mukaan myöskään anna selkeää vastausta kysymykseen, kuinka osittainen käsittemetafora voi oikein olla niin että sitä pystytään vielä pitämään konseptuaalisena tai edes systemaattisena.

Gregory Murphy (1997: 99) huomauttaa, etteivät kaikki lähdealueet ole konkreettisempia kuin kohdealueet. Niinpä Murphyn mukaan on virheellistä ajatella, että monimutkaisemman ja abstraktimman ymmärtäminen tapahtuisi ainakaan väistämättä yksinkertaisemman ja konkreettisemmän avulla. Esimerkkinä Murphy käyttää Lakoffin ja Johnsonin esittelemää käsittemetaforaa LOVE IS A FINANCIAL TRANSACTION, jotakuinkin 'rakkaus on kaupankäyntiä'. Murphyn mukaan itse asiassa "rakkaus on kehollisempaa kuin taloudelliset liiketoimet" (Murphy 1997: 99). Myös edellä esittelemääni Lakoffin ja Johnsonin usein (esim. 1980) esimerkkinä käyttämää käsittemetaforaa VÄITTELY ON SOTAA voi pitää

hieman vastaavanlaisena tapauksena. Sehän ei noudata kaavaa, jonka mukaan lähdealue on metaforan käyttäjälle tutumpi kuin kohdealue. Useimmat ihmiset osallistuvat elämänsä aikana väittelyyn, mutta sota on ainakin useimmille heistä omassa elämänpiirissä vieras kokemus (Ritchie 2003: 132). Dobrovol'skij ja Piirainen (2005: 140) esittävät myös tärkeän kysymyksen: mistä voimme tietää, mikä kokemus on primaari? Esimerkkinä he käyttävät käsittemetaforaa LOVE IS A JOURNEY 'rakkaus on matka': Kumpi on loppujen lopuksi primaari, rakkaus vai matka? Jäsentääkö kokemus matkoista todellakin käsitystä rakkaudesta?

Kognitiivinen kielentutkimus on suhtautunut varsin kriittisesti koko *kuolleen metaforan* käsitteeseen (Langlotz 2006: 103). Itkonen pitää tätä ”eriskummallisena” ja ihmettelee, miksi juuri metaforatutkijoille kuolleen metaforan käsite on jäänyt niin tuntemattomaksi. Itkosen mukaan se, että X:llä on vaikkapa tuhansia vuosia sitten ollut joku merkitys Y, ei merkitse, että tuo merkitys on yhä olemassa. Itkonen pitää tätä ajatusta kognitivistien ajatusharhana ja kutsuu sitä ”diakronistiseksi virhepäätelmäksi” (*diachronistic fallacy*). Itkonen menee jopa niin pitkälle, että väittää tämän virhepäätelmän mitätöivän huomattavan osan esimerkiksi Lakoffin ja Johnsonin harjoittamasta tutkimuksesta. (Itkonen 2010: 90.)

Verena Haser haastaa teoksessaan *Metaphor, metonymy, and experimentalist philosophy* (2005) kognitivistien näkemykset metaforasta. Haserinkin kritiikin kohteena on erityisesti kognitiivisen metaforatutkimuksen perusteos *Metaphors we live by* (Lakoff & Johnson 2003). Haser lähtee tietoisesti kaatamaan kuvia. Hänen mukaansahan Lakoffin ja Johnsonin haastaminen on ”astumista pyhälle maalle” (Haser 2005: 239). Haser väittää, että Lakoffin ja Johnsonin ajattelu on hajanaista ja hämää, eivätkä heidän argumenttinsa ole vakuuttavia (Haser 2005: 121–122). Hänen käsityksensä mukaan Lakoffin ja Johnsonin ajatukset eivät ole myöskään likikään niin omaperäisiä ja urauurtavia kuin kaksikko itse ja monet muut uskovat niiden olevan. Haser itse asiassa väittää huomattavan suuren osan *Meaphors we live by* -teoksesta (Lakoff & Johnson 2003) olevan silkkaa ”retoriikkaa” tai ”kikkailua” (*gimmicks*) ilman sen painavampaa sisältöä. (Haser 2005: 59; vrt. Lukes 2008; Fontaine 2007.)



Kognitiivisen metaforateorian kenties kaikkein perustavanlaatuisimpana ongelmana jo tieteen periaatteiden kannalta voi pitää sitä, että sen perusoletuksia on äärimmäisen vaikea, ellei jopa mahdotonta, falsifioida eli osoittaa vääräksi. Esimerkiksi idiomeja kun on niin monenlaisia, että niiden perusteella on helppo rakentaa kaikenlaisia käsitteellisiä yhteyksiä. On äärimmäisen hankalaa osoittaa vääräksi kehäpäätelmää muistuttava väite *käsitteet ymmärretään toisten käsitteiden avulla*. (Vervaeke & Kennedy 1996 14–15; Keysar & Bly 1999.)

Kritiikille on varmasti paikkansa, ja esimerkiksi Pentti Leinon (1983: 108–115) mukaan Lakoff ja Johnson (1980) eivät edes pyri metaforien systemaattiseen lingvistiseen kuvaukseen vaan *Metaphors we live by* on jonkinlainen filosofinen essee, jossa tarkastellaan, miten abstrakteja käsitteitä ylipäättänsä hahmotetaan konkreettisten kautta. Oman tutkimukseni teoreettisena lähtökohtana en näe kognitiivista metaforateoriaa ongelmallisena, koska komppia kuvailevia metaforisia liikeverbejä selvästi käsitteellistetään ainakin jossain määrin verbien konkreettisten merkitysten kautta. Lisäksi käsittelen metaforaa nimenomaan lingvistisestä näkökulmasta, kielellisenä ilmiönä, joten minun ei tarvitse ottaa kantaa siihen, mitä ihmisen aivoissa tapahtuu, kun metaforia muodostetaan ja tulkitaan. Metafora KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO myös tuntuu maailmantiedon pohjalta niin konseptuaalisesti vahvalta ja produktiiviselta, että uskallan hypoteesissani kutsua sitä *käsittemetaforaksi*. Itse asiassa niin oman intuitioni kuin osallistuvien haastattelujen perusteella vaikuttaa siltä, että komppia on vaikeampi kuvailla ilman liikeverbejä kuin niiden avulla.

Tukeudun siis teoriataustan osalta tässä tutkielmassa kognitiivisen semantiikan hahmokehys-jaon ohella kognitiiviseen metaforateoriaan. Teen näin paitsi teoriataustan rajaamisen vuoksi myös siksi, että pidän teoriaa tämän tutkimuksen kohdalla erinomaisena työkaluna. Näin ollen lähden komppia kuvailevien liikeverbeihin perustuvien ilmaisujen metaforisuutta pohtiessani hypoteesista, että on olemassa lähinnä keholliseen mutta myös kulttuurilliseen kokemukseen perustuva produktiivinen ontologinen käsittemetafora KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO, jota luonnollisessa kielessä edustavia ilmauksia ovat esimerkiksi *komppi heiluu*, *komppi huojuu* ja *komppi keinuu*.

### 3. TUTKIMUKSEN METODIT

Tutkielmani kuuluu kognitiivisen semantiikan ja metaforatutkimuksen piiriin. Tämä teoreettinen tausta määrittää luonnollisesti myös tutkimuksen metodologiaa. Tieteellisessä tutkimuksessa metodi kumpuaa teoreettisista näkemyksistä ja palvelee ja testaa niitä. Toisaalta metodologian kautta teoriaa voidaan myös muokata (Mustanoja 2011: 17). Semanttisen analyysin on perinteisesti ajateltu perustuvan intuitioon (Itkonen & Pajunen 2010: 9–14). Semantikko ei kuitenkaan toimi pelkän intuition varassa. Hän saa tukea ajattelulleen ja ratkaisuilleen sanakirjoista sekä ennen kaikkea kielitieteellisestä teoriasta ja sen tarjoamasta tutkimusmetodista. (Sivonen 2005a: 28.) Haluan nojata tässä tutkimuksessani empiriaan, minkä vuoksi valitsin tutkimusmetodeikseni kyselytutkimuksen ja löyhästi elisitaatioon perustuvat niin sanotut osallistuvat haastattelut. Esittelen tutkimusmetodini luvuissa 3.3. ja 3.5. Ensiksi pohdin kuitenkin luvussa 3.1. hieman introspektion ja empirian suhdetta kielitieteessä. Lisäksi tarkastelen yleisesti kyselytutkimuksen ja haastattelujen roolia semanttisen tutkimuksen metodeina luvuissa 3.2. ja 3.4.

#### 3.1. Introspektio ja empiria semantiikassa

Semantiikka on tutkimusalana suhteellisen kiistelty, eivätkä kaikki ole aina edes toivottaneet sitä täysin varauksettomasti tervetulleeksi tiedeperheeseen. Nähdäkseni tämä johtuu paljon siitä, että semantiikassa on etenkin generatiivisen koulukunnan osalta nojattu vahvasti tutkijan intuitioon. Myös langackerilainen näkemys merkityksestä ihmismielen käsitteistyksenä on todennettavuuden kannalta kieltämättä varsin ongelmallinen. Tiede keskittyy objektiivisesti todennettaviin faktoihin, ja ihmismieli on väistämättä subjektiivinen ja yksilöllinen (Onikki 2002: 91). Ajatus pelkkään intuitioon nojaavasta tutkimuksesta tuntuukin jo tieteen periaatteiden kannalta ongelmalliselta: on vaikeaa falsifioida väite, joka perustuu pelkkään intuitioon (ks. Gibbs 2006). Suomalaiset tutkijat ovatkin kuuluneet siihen etujoukkoon, joka on hyödyntänyt aineistoja ja vienyt näin kognitiivisen kielentutkimuksen kielinäkemysten käyttöpohjaisuutta empiirisen tutkimuksen suuntaan (Onikki-Rantajääskö 2010: 54).

Käsitteitä **introspektio** ja **intuitio** käytetään usein synonyymisesti tai ainakin erottamatta niitä toisistaan sen tarkemmin. Kielitieteellisen introspektion puolestapuhujana tunnetun

Leonard Talmyn (2005: xii) mukaan **introspektio on kielenkäyttäjän tietoista huomion ohjaamista kielenpiirteisiin sellaisina kuin ne ilmenevät hänen kognitiossaan**. Tukeudun tässä tutkielmassa Talmyn määritelmään introspektiosta, ja käytän termiä kuvaamaan nimenomaan tietoista menetelmää, jossa tutkija nojaa kielitaitoonsa ja arviointikykyensä tutkiessaan kieltä. Introspektio ei ole toki Talmyn mukaan ainoastaan tieteilijöiden omaisuutta vaan osa jokapäiväistä kielellistä kanssakäyntiä. Kielitieteilijät kuitenkin valjastavat menetelmän systemaattisesti käyttöönsä. (Talmy 2005: xii; 2007: 2.) Talmy myös korostaa, että merkityksen tutkimus on kielitieteen ala, jota ei voi harjoittaa käyttämättä introspektiota. (Huumo & Sivonen 2010: 34–35.) Allekirjoitan tämän väitteen. Introspektion rooli korostuu hypoteeseja tai kyselytutkimuksen kohdalla tehtäviä laadittaessa, mutta sillä on korvaamattoman tärkeä rooli myös tulosten tulkinassa.

Kielitieteellisessä keskustelussa nousee usein esille väite, että tutkijan introspektion tai intuition varassa hankkima tieto tutkimuskohteesta on hataralla pohjalla. Tutkijan omat motiivit ja mahdolliset toiveet tutkimuksen lopputuloksesta sekä hänen luottamuksensa tiettyyn teoriataustaan voivat vaikuttaa tutkimustuloksiin. (Kowalewski 2007: 167; Wasow & Arnold 2005: 1483). Raukon (2002: 356) mukaan tutkija ei voikaan olettaa, että hänen kieli-intuitionsa on sama kuin kaikilla muilla puhujilla. Myös Gibbs (2006: 3) korostaa, että yksittäisten tutkijoiden kielellisiä arvioita hyväksyttäessä täytyy aina olla varovainen. Wasow ja Arnold (2005: 1483) lisäävät vielä, ettei kollegoilta saatu vahvistukseen tee tuloksista luotettavia, sillä tutkijan toiveet voivat vaikuttaa myös heihin heidän sitä tiedostamattaan.

Birminghamin yliopiston englannin kielen ja soveltavan kielitieteen professorin Ewa Dąbrowskan (2016: 481) mukaan introspektiolla on kuitenkin paikkansa kielitieteessä. Tutkijan intuitio on hänen mukaansa oivallinen lähtökohta hypoteeseille, joita sitten perinpohjaisesti testataan. Dąbrowska myös myötäilee Talmyn käsitystä, että erityisen hyödyllisiä introspektio ja intuitio ovat juuri merkityksen tutkimuksessa. Pienenkään epäilyksen ilmetessä tutkijan täytyy kuitenkin Dąbrowskan (2016: 481) mukaan etsiä tukea intuitiolleen. Parhaiten tämä tapahtuu hankkimalla edustava otos naiivien kielenpuhujien arvioita aiheesta. Juuri tähän olen tässä tutkielmassa pyrkinyt.

### 3.2. Kyselytutkimus semantiikassa

Tutkin, miten erittäin rajattuun pienoiskulttuuriin kuuluvat ihmiset hahmottavat tiettyjen metaforisesti käytettyjen liikeverbien merkityksiä tietyssä kontekstissa. Korpustutkimus ei ole siis mahdollinen, koska tällaisista harvakseltaan kielessä esiintyvistä ilmauksista ei yksinkertaisesti ole saatavilla riittävää korpustietoa. Kuten edellisessä luvussa 3.1. kerroin, myös merkityserojen määrittelemisen puhtaasti introspektion avulla on erittäin hankalaa ja osin myös kiistanalaista. Niinpä minulla ei ole muita vaihtoehtoja kuin käyttää hyväksi kyselytutkimusta selvittäessäni tutkimieni ilmausten merkityksiä.

Kokeellisten metodien hyödyntäminen on viime vuosikymmenten aikana vahvistanut asemaansa kielitieteellisessä tutkimuksessa tutkijan introspektion ja korpuslingvistiikan rinnalla. Kielitieteen kokeelliset menetelmät voidaan jakaa akselille tiukka eksperimentaatio – väljä eksperimentaatio (Itkonen & Pajunen 2010: 5). Tiukan eksperimentaation kokeissa käytetään pääasiassa psykofysiologisia menetelmiä, esimerkiksi silmänliiketutkimusta, ja väljän eksperimentaation kokeissa lähinnä kyselytutkimusta (Itkonen & Pajunen 2010: 74–113). Kyselytutkimuksella on pitkät perinteet eri tieteissä, mutta lingvistiikassa sen käyttö on yleistynyt vasta viime vuosituhaten lopulla ja tämän vuosituhaten alussa. Tästä syystä menetelmästä on vielä melko vähän tutkimuskirjallisuutta ja sen tunnustetut käyttöperiaatteet olivat pitkään jokseenkin vakiintumattomia. (Vanhatalo 2005: 28–29, 31–32.)

Kyselylomakkeiden avulla suoritetun tutkimuksen vahvuus on siinä, ettei tutkija vaikuta läsnäolollaan informantteihin vastaustilanteessa. Myös se, että kysymykset esitetään täsmälleen samalla tavalla kaikille informanteille, parantaa tulosten luotettavuutta. Tämähän ei aina toteudu haastatteluissa, joissa tilanne ja osallistujien keskinäiset suhteet voivat vaihdella paljonkin, kuten tätä tutkielmaa varten tekemissäni haastatteluissa tapahtuikin. Etenkin monivalintakysymykset mahdollistavat myös useamman kysymyksen esittämisen, koska lomakkeen täyttäminen sujuu sen pituudesta riippumatta suhteellisen helposti ja nopeasti. Lomakkeella on myös mahdollista tavoittaa suuri määrä informanteja laajalta maantieteelliseltä alueelta nopeasti, mikä säästää tutkijan aikaa ja kustannuksia. Lisäksi informantti voi valita vapaasti ajankohdan ja rauhallisen paikan, jossa vastata kyselyyn. Näiden lukuisten etujen kääntöpuolena on luonnollisesti se, ettei tutkija pysty myöskään ohjeistamaan vastaajia, jos he eivät ymmärrä lomakkeen tehtäviä. (Valli 2015: 44–45.)

### 3.3. Kyselylomakkeen esittely

Lomakkeessani (liite 1) on kuusi tehtävää. Niistä vain yksi, tehtävä 5, on puhdas tuotto-tehtävä, mutta varasin myös monivalintatehtäviin 3, 4 ja 6 tilaa perustella ja kommentoida vastauksia omin sanoin. Tehtävässä 1 pyydän vastaajaa täyttämään häntä itseään koskevat tiedot iästä, sukupuolesta, paikkakunnasta, jossa hän on viettänyt eniten aikaa muusikkona toimiessaan, soittokokemuksesta vuosina, esiintymisten ja levytysten määrästä sekä musiikillisesta koulutuksesta. En otoksen pienuuden ja informanttijoukon homogeenisyyden vuoksi missään vaiheessa ajatellutkaan kiinnittää huomiota näihin **henkilökohtaisiin tietoihin** tutkielman analyysiosassa. Niiden ainoana tehtävänä on antaa lukijalle kuva siitä, millaisesta vastaajajoukosta on kyse.

Tehtävässä 2 (liite 1) selvitän, kuinka tuttuja ja luontevan tuntuksia ilmaisut *heilua*, *huojua* ja *keinua* ovat vastaajille kompian kontekstissa. Kyse on siis ilmausten **konventionaalisuudesta**. Kuten analyysiluvusta 5. huomaa, kysymys osoittautui tärkeäksi: Alle puolet informanteista pitää *heilua*-verbin käyttöä tutkimassani kontekstissa luontevana. Silti suurin osa heistä on valmis pohtimaan verbin merkitystä, eivätkä heidän käsityksensä siitä juurikaan eroa niiden käsityksistä, jotka pitävät verbin käyttöä luontevana.

Tehtävässä 3 (liite 1) selvitän, mitkä kaksi verbeistä ovat informanttien mielestä merkityksiltään lähimpinä toisiaan kompian kontekstissa. Hypoteesissanihan oletan, että *keinua* koetaan lähes yksiselitteisesti positiiviseksi ja *heilua* ja *huojua* enemmän tai vähemmän negatiivisiksi ilmaisuiksi, kun puhutaan kompista. Tämän perusteella oletan myös, että muusikot kokevat *heilua*- ja *huojua*-verbit merkityksiltään läheisimmiksi tässä yhteydessä. Sijoitin tämän **lähimerkityksisyyttä** koskevan tehtävän tähän kohtaan lomaketta, koska en halunnut tehtävien 4–6 pohtimisen vaikuttavan informanttien vastauksiin.

Tehtävät 4 ja 5 (liite 1) painottavat **kehystietoa**. Selvitän niiden avulla sitä, mitkä tekijät voivat saada aikaan sen, tai ainakin vaikuttaa siihen, että komppi keinuu, heiluu tai huojuu. Tehtävässä 4 tutkin, missä määrin kompian heiluminen, huojuminen ja keinuminen vaativat vastaajien mielestä soittajilta taitoa ja soittokokemusta yhdessä yhtyetovereiden kanssa. Lisäksi tehtävän tarkoituksena on selvittää, onko se, että komppi heiluu, huojuu tai keinuu, jotain, johon soittotilanteessa pyritään, tai päinvastoin jotain, jota soittotilan-

teessa aktiivisesti pyritään välttämään. Samoin halusin selvittää, kuinka tyyppillistä vastaajien käsityksen mukaan on, että komppi heiluu, huojuu tai keinuu soittajien tavoitteista riippumatta, sattumalta. Tehtävän tarkoitus on siis lähinnä selvittää, miten vastaajat suhteuttavat verbit (prosessit) *heilua*, *huojua* ja *keinua* soittajien ammattitaitoon. Tehtävän 5 tarkoituksena on löytää tietoa siitä, minkälaisessa musiikissa, millaisissa olosuhteissa tai minkälaisen soittajien<sup>9</sup> soittaessa komppi vastaajien mielestä leimallisesti heiluu, huojuu tai keinuu. Erityisen kiinnostavaa on se, millaiseen esityksen tempoon ja millaisiin musiikkityyleihin vastaajat yhdistävät heiluvan, huojuvan ja keinuvan kompin. Tehtävä tarkastelee siis prosessia esitettävää materiaalia, esitystilannetta ja soittajien henkistä tilaa vasten.

Tehtävä 6 (liite 1) keskittyy **hahmoa** – itse heiluntaa, huojuntaa ja keinuntaa – kuvailevaan tietoon. Vastaajat saivat valita tarjotuista yhdestätoista adjektiiveista ne, jotka heidän mielestään kuvaavat verbejä *heilua*, *huojua* ja *keinua* kompin kontekstissa. Adjektiiveista kolme (sinänsä neutraalit *nopea*, *keskitempoinen*, *hidas*) kuvaa esityksen tempoa. Muut kahdeksan (*häiritsevä*, *kömpelö*, *leppoisa*, *miellyttävä*, *rauhaton*, *svengaava*, *toimiva*, *töksähtelevä*) ovat arvottavia ja kuvaavat kompin positiivisia tai negatiivisia ominaisuuksia. Valitsin arvottavat adjektiivit jonkinlaisina toistensa vastapareina *leppoisa–rauhaton*, *miellyttävä–häiritsevä*, *svengaava–töksähtelevä* ja *toimiva–häiritsevä*. Esitin tehtävässä kaikki vaihtoehdot aakkosjärjestyksessä, koska en halunnut vastaajien olettaa, että heidän on valittava vastapareista toinen. Tämän tehtävän avulla pyrin siis saamaan helposti kvantifioitavaa tietoa siitä, pitävätkö informantit heiluvaa, huojuvaa ja keinuvaa komppia hyvänä vai huonona asiana.

#### 3.4. Haastattelu aineiston hankinnan metodina

Haastattelua voi pitää eräänlaisena tiedonhankinnan perusmenetelmänä, joka soveltuu moniin erilaisiin tilanteisiin. Se on usein varsin käyttökelpoinen vaikkakin melko työläs ja jatkoanalyysien kannalta vaateliias metodi. Klassisen mallin mukaan haastattelut jaetaan strukturoituihin, puolistrukturoituihin ja avoimiin haastatteluihin. (Metsämuuronen 2006: 113–114.) Strukturoitu haastattelu on yleensä käytännössä lomakehaastattelu,

<sup>9</sup> Tässä tehtävässä kiinnitin huomiota soittajien mielentilaan, en niinkään taitoihin.

jonka periaatteita esittelin luvuissa 3.2. ja 3.3. Puolistrukturoitua haastattelua kutsutaan usein teemahaastatteluksi. Siinä käsitellään ennalta valittuja teemoja, mutta siinä ei ole tarkasti määritelty kysymysten muotoa tai niiden esittämisjärjestystä. (Hirsijärvi & Hurme 1985: 35.) Ei-strukturoitua eli avointa haastattelua puolestaan nimitetään myös vapaaksi, syväksi tai informaaliseksi haastatteluksi (Metsämuuronen 2006: 115). Haastattelija ei tällöin välttämättä ohjaile keskustelua vaan aiheen muutos lähtee usein haastateltavasta itsestään (Hirsijärvi & Hurme 1985: 31). Oma metodini, jonka esittelen seuraavassa alaluvussa 3.5. sijoittuu näiden määritelmien perusteella jonnekin puolistrukturoidun ja avoimen haastattelun välimaastoon.

Haastatteluja on pitkään käytetty kielentutkimuksen metodina esimerkiksi kansanlingvistiikassa. Semantiikassa niitä käytetään kokemukseni perusteella huomattavasti harvemmin. Tämä on varsin ymmärrettävää. Maallikon on varmasti helpompi kertoa omista kieliasenteistaan ja vastata tutkijan kysymykseen *mitä pidät ja mitä sinulle tulee mieleen Turun murteesta?* kuin pohtia semanttisia rakenteita, kuten esimerkiksi sitä, mihin tietty käsitteistys perustuu.

### 3.5. Osallistuva haastattelu

Kuten luvussa 1.2.1. kerroin, haastattelin lomaketutkimuksen tueksi kolmea sopivaksi katsomaani informanttia. Haastattelujen avulla tutkin erityisesti komppia kuvailevien liikemetaforien konseptuaalisuutta ja kehollisuutta ja haen tukea (tai miksen myös vasta-aitteita) kognitiivisen kieliopin teorioihin pohjautuvalle introspektiolleni. Kysymyslomakkeellani pyrin hankkimaan mahdollisimman helposti kvantifioitavaa tietoa, minkä miinuspuolena on se, että tieto jää usein myös melko suuripiirteiseksi ja pintapuoliseksi. Niinpä näiden kolmen melko vapaamuotoisen haastattelun avulla pyrin tarkastelemaan syvällisemmin verbien merkityksiä sekä sitä, mihin muusikoiden käyttämät metaforat ja idiomit perustuvat. Kutsun metodia *osallistuvaksi haastatteluksi*.

Muusikoiden yhteensä neljästä henkilökohtaisesta haastattelusta kolme tehtiin haastateltavan kotona ja yksi ravintolassa. Lyhin niistä kesti 35 minuuttia ja pisin hieman yli tunnin. Informanteista yhtä haastattelin kasvokkain kaksi kertaa ja muiden kahden kanssa

keskustelin vielä haastattelun jälkeen puhelimessa saadakseni pieniä tarkennuksia joihinkin heidän näkemyksiinsä. Tallensin haastattelut digitaalisessa muodossa, ja litteroin niistä oleelliseksi näkemäni osuudet. Haastattelut perustuvat löyhään tehtävärunkoon (liite 2), mutta jokainen niistä muodostui luonteeltaan omanlaisekseen haastateltavan ehdoilla.

Ero vapaamuotoisen puhetilanteen ja järjestetyn henkilöhaastattelun välillä ei ylipäättään aina ole kovin suuri. Monesti haastattelusta kehkeytyy niin tutkijan kuin haastateltavankin näkökulmasta varsin arkipäiväinen keskustelu, jonka aikana alkuasetelmassa vallinneet roolit saattavat helposti unohtua (Mustanoja 2011: 81). Se, että kutsun haastattelumethodiani *osallistuvaksi*, johtuu siitä, etten ole epäröinyt esittää haastateltavilleni myös omia näkemyksiäni, joita olemme sitten pohtineet yhdessä. Tämä valinta voi vaikuttaa tiukimpien tieteen objektiivisuuden vaalijoiden silmissä arveluttavalta, mutta kuten jo mainitsin, keskustelun ja haastattelun tarkkaa rajaa on vaikea vetää, ja menetelmäni edustaa perinteisen haastattelun sijasta jonkinlaista laajennettua introspektiota.

Metodini muistuttaa siis periaatteiltaan elisitaatiota: Itkosen ja Pajusen (2010: 91) mukaan elisitaatiossa informantilla on tutkimustilanteessa keskustelutoverin eikä koehenkilön status. Niinpä lingvisti tutkii tällöin kieltä informantin intuition nojalla, kun kyselytutkimuksessa tutkitaan informanttien reaktioita – olkoonkin että yhtenä reaktioiden syntymiseen vaikuttavana tekijänä on yleensä heidän intuiotensa. Itkonen ja Pajunen eivät pidä vaarana, että läheiset henkilösuhteet vaikuttaisivat tutkimuksen objektiivisuuteen. Pikemminkin päinvastoin. Heidän mukaansa elisitaation toimivuus riippuu siitä, miten hyvin tutkija ja informantti ymmärtävät toisiaan, ja haastattelijan ja haastateltavan välille voi syntyä jopa ystävyysuhde. (Itkonen & Pajunen 2010: 91–93.) Itse katson haastateltavien valinnan onnistuneen oman tutkielmani kohdalla. Sen lisäksi, että sain kolmelta muusikolta paljon vastauksia kysymyksiini, he myös esittivät aivan uusia näkökulmia koko tutkimusaiheeseen.



#### 4. AIEMPI TUTKIMUS

Musiikki on niin abstrakti taidemuoto, että sen sanallistaminen on vaikeaa. Eräs informanteistani, meritoitunut basisti, ilmaisi asian vapaassa keskustelussa näin:

- (7) Musiikista puhuminen on vähän niin kuin kuvataiteesta tanssimista. Pitää vaan soittaa.<sup>10</sup>

Basisti ei ole ajatuksineen yksin. Se, että puhe musiikista on usein epämääräistä, ei kuitenkaan tarkoita, että puheen taustalla oleva musiikillinen ajattelukin olisi sellaista. Hämmärimpienkään metaforien käyttö ei välttämättä tarkoita sitä, etteivät muusikot kykenisi ilmaisemaan itseään sanallisesti. Joskus asia on vain täsmällisemmin tai ainakin vaivattomammin ilmaistavissa musiikin keinoin – soittamalla. Muusikoiden päätehtävä on tuottaa musiikillista eikä verbaalista informaatiota. Lienee siis hyväksyttävä, että informanteilta saatava puheinformaatio on lähdearvoltaan toissijaista verrattuna tietoon, jota he tuottavat musiikin kautta. (Pekkilä 1988: 46–47.) Tämä hyväksyminen ei kuitenkaan missään tapauksessa tarkoita sitä, etteikö puhetta musiikista voisi ja kannattaisi tutkia.

##### 4.1. Musiikista puhuminen

Rytmimusiikissa soittajilla on helposti taipumusta jopa tarkoituksellisesti vähätellä kykyään analysoida tekemisiään ja väittää, ettei musiikista voi puhua (esimerkki 7). Esimerkiksi oululainen pitkän linjan muusikko ja musiikkipedagogi Risto Järvenpää on todennut, että ”vaikka musiikki kertoo paljon, ei sitä voi kuvailla sanoin” (Järvenpää 2017). Toisaalta Helsingin yliopiston musiikkitieteen dosentin Juha Torvisen<sup>11</sup> mukaan ”mystisyys ei ole koko totuus. Musiikista voi puhua tarkasti ja sisällöllisesti, se vain vaatii omat käsitteensä” (Pelttari 2014). Ainakin muusikko-kirjailija Tommi Liimatan mielestä musiikista puhuminen on paitsi mahdollista myös tärkeää: Absoluuttinen Nollapiste -yhtyeen 25-vuotisjuhlahaastattelussa Liimatta iloitsee siitä, että pitkän urankin jälkeen yhtyeelle on ”yhä tärkeää myös biiseistä ja musiikista puhuminen, ei vain sovittaminen ja soittaminen” (Schildt 2016). Myös tämän tutkielmani informantit osoittavat, että ainakin

<sup>10</sup> Kyseinen basisti ei halunnut ottaa aforismia omiin nimiinsä, koska uskoi lainanneensa sen jostakin.

<sup>11</sup> Dosentti, ekomusikologi Juha Torvista ei tule sekoittaa hänen täyskaimaansa, Eppu Normaali -yhtyeen viitisentoista vuotta vanhempaan kitaristi Juha Torviseen. Kyseessä on kaksi eri henkilöä.

osa muusikoista paitsi haluaa puhua musiikista myös kykenee sanallistamaan ajatuksiaan siitä hyvinkin täsmällisesti.

Musiikilla on joka tapauksessa tärkeä asema ihmisten elämässä, joten musiikkia – ja puhetta siitä – myös tutkitaan koko ajan enemmän erityisesti humanistisilla ja yhteiskuntatieteellisillä aloilla. Jos unohtamme varsinaisen musiikkitieteen ja formaalin musiikki-analyysin, tieteellisen keskustelun aiheena on useimmiten juuri populaarimusiikki kaikine sosiaalisine, taloudellisine, historiallisine, kielitieteellisine ja muine ulottuvuuksineen. (Aho & Kärjä 2007: 7, 25.)

Erkki Pekkilä otti etnomusikologian väitöskirjassaan (1988) tavoitteekseen luoda teoriaa musiikin ja puheen suhteista ja niiden merkityksestä musiikkikulttuurissa. Pekkilä lähtee oletuksesta, että myös kuulonvaraisissa musiikkiperinteissä, kuten populaarimusiikissa, soittajat keskustelevat musiikistaan. Pintatasolla tämä keskustelu saattaa olla vain musiikkiin viittaavia sanoja, mutta syvemmillä tasolla se edustaa myös musiillista ja kielellistä kognitiota. Informanttien sanallisia ilmauksia musiikista voidaan käyttää välineenä tehtäessä päätelmiä kognitiivisella tasolla piilevästä käsitteistöstä. (Pekkilä 1988: 19–20.) Soittaja ei siis käytä vaikkapa *keinua*-verbiä kuvaillessaan komppia vain siksi, että on sattunut kuulemaan sen jonkun kansasoittajan suusta, vaan käsite kertoo jotain hänen kognitiivisesta järjestelmästänsä. Pekkilän ajatus on siis erityisesti käsitteistämisen kannalta varsin yhteneväinen kognitiivisen kielentutkimuksen kanssa.

#### 4.2. Suomalaisia verbi- ja metaforatutkimuksia

Kuten edellisestä luvustakin nähdään, populaarimusiikkia ja sitä koskevaa puhetta on tutkittu niin psykologian, sosiologian, antropologian kuin kulttuurintutkimuksenkin lähtökohdista (Aho & Kärjä 2007: 23). Mutta entä lingvistinen ja erityisesti semanttinen näkökulma? Muusikoiden puhetta on tutkittu Suomessa todella vähän ja silloinkin lähinnä slangin näkökulmasta (esim. Sorvali 1984; Annala 2008). Rytmimusiikkia ja metaforisia ilmaisuja yhdistävät tutkimukset puolestaan keskittyvät yleensä laululyriikkaan (esim. Iso-Oja 2014; Niva 2019).

Suomen kielen tutkimuksen alalta on kuitenkin 2000-luvulla julkaistu monia kognitiivisen kielentutkimuksen piiriin lukeutuvia verbitutkimuksia, jotka lähestyvät verbejä eri suunnista. Osansa tästä tutkimuksesta ovat kaapanneet myös verbien lähimerkityksisyys, polysemia ja metaforisuus. *Verbit ja konstruktio* -artikkelikokoelmassa (Herlin & Kotilainen toim. 2012) esitellyistä tutkimuksista tärkein tämän tutkielman kannalta on eittämättä Jari Sivosen (2005) väitöskirja, jossa hän rajaa tutkimuksensa verbiryhmään, lähimerkityksisiin mutkitteluverbeihin, ja syventyy niiden semantiikkaan.

Herlinin ja Kotilaisen (2012) toimittamasta teoksessa on myös Nina Kampin (2002) artikkeli, jossa hän tarkastelee onomatopoeettisten ääniverbien kuten *havista*, *rytistä* ja *suhista* sanakirjamerkityksiä ja polysemiaa sekä kyseisten verbien metaforista käyttöä. Oman tutkimukseni kannalta antoisinta tässä artikkelissa on ajatus systemaattisesta polysemiasta, jolla tarkoitetaan sitä, että sanan merkitykset ovat yhteydessä toisiinsa systemaattisella ja ennustettavalla tavalla (Kamppi 2002: 58–59). Kamppi lähestyy ääniverbejä konstruktionäkökulmasta, mutta systemaattinen polysemia kelpaisi mielestäni hyvin myös kognitiivisen kieliopin ja metaforatutkimuksen työkaluksi.

Johanna Laurila (2017) on tarkastellut pro gradu -tutkielmassaan *vetää*-verbin monimerkityksisyyttä siitä näkökulmasta, millaisissa ympäristöissä verbi esiintyy ja millaisia objekteja, täydennyksiä ja merkityksiä se voi saada, siis enemmän syntaksin kuin sanasemantiikan näkökulmasta. Laurila käyttää kuitenkin tutkimuksessaan kognitiivisen semantiikan käsitteitä ja metodeja ja hyödyntää metaforatutkimusta. Laurilan työssä on oman tutkielmani kannalta kiinnostavaa myös se, että hänen mukaansa *vetää*-verbiä käytetään usein metaforisessa merkityksessä myös esimerkiksi soittamisesta ja laulamisesta (Laurila 2017: 27).

Metaforien kulttuurillista perustaa on käytännön tutkimuksessa korostanut esimerkiksi Anna Idström, joka tarkastelee inarinsaamen konseptuaalisia metaforia tutkivassa väitöskirjassaan (2010) muun muassa käsittemetaforaa YLPEYS ON PORONSARVET. Ylpeä henkilö rinnastuu siis komeilla sarvillaan ylpeilevään poroon. (Idström 2010: 194–195.) Tällaisessa tapauksessa metafora heijastaa pikemmin kulttuuria kuin kognitiivista mekanisme, jossa abstrakti alue käsitetään ikään kuin automaattisesti konkreettisemmän kautta: metafora ei taatusti aukea kielenkäyttäjälle, joka ei ole koskaan nähnyt poroa.

Hannu Vainionpää (2016) omistaa talouden konseptuaalisia metaforia käsittelevässä pro gradu -tutkielmassaan alaluvun myös talouselämän tapahtumia kuvaileville liikemetaforille. Talous ja musiikki ovat toki Lakoffin termein melko erilaisia kohdealueita, mutta Vainionpään tutkielma vertautuu omaani jo siksi, että se keskittyy metaforien konseptuaalisuuteen. Mikko Tuovinen puolestaan jakaa nykysuomen pro gradu -tutkielmassaan (2014) jalkapallouutisten metaforat viiteen eri päätyyppiin ja selvittää niiden lähdealueita. Tuovinen perustelee jakonsa uskottavasti, mutta metaforien kategorioiminen tuntuu luvussa 2.2.2.3. esittämieni ajatusten pohjalta hieman keinotekoiselta. Missä menee esimerkiksi historiallis-kulttuurillisen ja kehollis-fysikaalisten metaforien raja, tai mikä erottaa metaforiset sanonnat, ”kontekstissaan metaforiset sanaliitot” (Tuovinen 2014: 51) muista metaforatyypeistä?

Pirjo Kokko (1997) on tarkastellut pro gradu -tutkielmassaan polyseemistä verbiä *kestää*. Kokko jakaa tutkimuksessaan *kestää*-verbin neljään merkitysryhmään: konkreettiin, metaforiseen, ajalliseen ja modaaliseen. Metaforiseen merkitysryhmään kuuluu hänen tutkimuksessaan niinkin paljon kuin 35 % verbin *kestää* sisältävistä lauseista (Kokko 1997: 93). En osaa arvioida, kuinka taajaan tutkimani verbit esiintyvät metaforisessa merkityksessä, mutta uutisia seuraamalla huomaa kyllä, että aika usein esimerkiksi pörssikurssit tai ministerin palli *heiluvat*.

Jenny Prokkola (2008) on tarkastellut pro gradu -tutkielmassaan *poikia*-verbin semantiikkaa. Hänkin jakaa tutkimuksessaan verbin merkitykset ryhmiin ja pohtii syitä verbin merkityksen muutokseen. Prokkolan mukaan *poikia*-verbiä pidetään sen abstraktissa merkityksessä yleensä positiivisena. Hän selittää tätä sillä, että poikalapsia on esimerkiksi kansanrunoudessa pidetty tyttöjä tärkeämpinä (Prokkola 2008: 69). Tämä havainto on kiinnostava siinä mielessä, että itse erityisesti tarkastelemistani kolmesta verbistä nähdäkseni *keinua* kuvaa konkreettisessa merkityksessään yleensä miellyttävintä liikettä, ja sama miellyttävyys yhdistyy informanttien vastauksissa myös sen abstraktiin merkitykseen.

Jarmo Raukko (2002) on tarkastellut kyselytutkimuksen avulla erittäin polyseemistä verbiä *pitää*. Kokon (1997) ja Prokkolan (2008) lailla Raukkokin määrittelee tutkimalleen verbiille merkitysryhmiä ja laskee, kuinka usein nämä ryhmät aineistossa esiintyvät. Tällä tavalla hän kaivaa esiin verbin keskeisimmän merkityksen. Sekä Raukko, Kokko että

Prokkola siis lähestyvät polysemiaa melko samasta näkökulmasta – tosin toisesta kuin minä.

Abstraktia liikettä on puolestaan käsitellyt esimerkiksi Paul-Thor Holmberg, joka pro gradu -tutkielmassaan käsittelee *mennä-* ja *tulla-*verbejä lyhyesti myös abstraktin liikkeen kuvailussa (Holmberg 2017: 41–50, 56–58). Jaakko Leinon (2003) väitöskirjan tutkimuskohteena on puolestaan suomen kielen permissiivirakenne ja sen kehitys. Leino käyttää ja kehittää työssään myös kognitiivisen kieliopin välineistöä, mutta tutkimus keskittyy morfosyntaksiin, ja sikäli sen anti omalle tutkielmalleni on vähäinen. Mari Siironen hyödyntää Langackerin kognitiivista kielioppia väitöskirjassaan *Kuka pelkää, ketä pelottaa* (2001), jossa hän tutkii tunneverbien kielioppia ja semantiikkaa. Siironenkin keskittyy teoksessaan lähinnä syntaksiin, mutta pohtii myös itse verbin merkityksiä akselilla konkreettinen–abstraktinen.

Pia Päiviön väitöskirja (2007) *asti* ja *saakka* -partikkeleista on sikäli mielenkiintoinen, että se jo lähtökohtaisesti haastaa kognitiivisen kieliopin oletuksen täydellisen synonymian mahdottomuudesta (Päiviö 2007: 35). Viittasinkin jo Päiviön työhön käsitellessäni synonymiaa luvussa 2.2.1. Ulla Vanhatalo on tutkinut väitöskirjassaan (2005) kyselytutkimuksen käyttöä synonymian selvittämisessä. Vanhatalon tutkimat niin sanotut nalkutusverbit eivät ole yhtä polyseemisiä kuin itse tutkimani liikeverbit, mutta hänen ajatuksensa modernista sanakirjatyöstä ovat omankin tutkimukseni käyttöarvon kannalta mielenkiintoisia.

Kuriositeettina mainittakoon, että tänä vuonna 2019 Oulun yliopiston Suomen kielen opiaineesta valmistui omani lisäksi kaksi muutakin kognitiivisen semantiikan piiriin kuuluvaa pro gradu -tutkielmaa, jossa tarkastellaan lähisynonyymejä. Fanni Anttila (2019) tutkii työssään kävelyä ilmaisevien verbien *lampsia*, *löntystä*, *saapastella*, *tallustella* ja *talsia* merkityseroja, Teijo Kemppaisen tutkimuksen kohteena ovat puolestaan niin sanotut anastusverbit *rosvota*, *ryöstää*, *ryövätä* ja *varastaa*. Sekä Anttilan että Kemppaisen tutkielmat perustuvat korpusaineistoon ja etsivät merkityseroja lähimerkityksisten lekseemien välillä. Itse pyrin hahmottamaan tutkimieni verbien merkityksiä kyselytutkimuksen ja haastattelujen avulla. Lisäksi olen kiinnostunut merkitysten eroista tietyssä hyvin rajatussa kontekstissa sekä näiden merkitysten tuottamisesta ja tulkitsemisesta, en verbien merkitysten kirjosta.

### 4.3. Musiikki ja metafora

Kuten jo johdannossa kerroin ja myös edellisen luvun 4.2. katsauksesta nähdään, Suomesta ei löydy juurikaan apua tutkimusaiheeni, rytmimusiikin kuvailemisen metaforisten liikeverbien avulla, käsittelyyn. Niinpä katse kääntyy väistämättä kohti ulkomaita ja etenkin kognitiivisen semantiikan varsinaista alkukotia, Yhdysvaltoja. Lingvistiikan lisäksi musiikkia kuvailevia metaforia on käsitelty runsaasti muun muassa kognitiivisen musiikkitieteen ja psykologian aloilla. Näissäkin tutkimuksissa on ainakin yhtenä työkaluna usein käytetty nimenomaan kognitiivista semantiikkaa.

Musiikin ja metaforan suhdetta pohtiessa on tärkeää erottaa, puhutaanko musiikista metaforana vai musiikkia kuvailevista metaforista. Jos pidämme musiikkia kielenä, kuten usein tehdään (esim. Patel 2008), on tuo kieli taatusti läpeensä metaforista. Niin kiinnostavaa kuin olisikin pohtia esimerkiksi sitä, miksi tietyt sävelkulut kuulostavat surullisilta ja tietyt iloisilta tai toiset rytmit lennokkailta ja toiset painostavilta, jätän kysymyksen musiikkitieteen ja kognitiivisen psykologian pohdittavaksi ja keskityn tutkielmassani puhutun kielen metaforiin musiikin kuvailijoina.

Jo edesmennyt Oregonin yliopiston musiikkitieteen professori ja aikalaistodistajien mukaan lahjakas jazzpianisti (Marvin 2011: 325) Steve Larson paneutui useammassakin teoksessaan musiikkia kuvaileviin metaforiin, ja hänen tutkimuksensa nojaavat vahvasti Lakoffin ja Johnsonin käsityksiin. Larsonin (esim. 2012) tavoitteena oli kehittää teoria musiikillisista merkityksistä, jotka pohjautuvat keholliseen kokemukseen. Larsonin mukaan kehollisuus ei vaikuta pelkästään siihen, miten puhumme musiikista, vaan myös siihen, miten koemme musiikin (ks. Graybill 2012: 103).

Larson teki myös yhteistyötä Mark L. Johnsonin kanssa. Larsonin ja Johnsonin artikkeli ”*Something in the way she moves*” – *Metaphors of musical motion* (2003) käsittelee kolmea kaksikon mielestä tärkeintä musiikillisen liikkeen käsittemetaforaa: LIKKUVA MUSIIKKI (*MOVING MUSIC*), MUSIIKILLINEN MAISEMA (*MUSICAL LANDSCAPE*) ja LIKKUVA VOIMA (*MOVING FORCE*) (Johnson & Larson 2003: 63). Johnson ja Larson uskovat, että näiden kolmen käsittemetaforan logiikalla on mahdollista selittää melko tyhjentävästi paitsi se, miten kuvailemme musiikkia, myös se miten koemme musiikkiesityksen (vrt.

Larson 2012). Näistä kolmesta metafora LIIKKUVA MUSIIKKI on tietenkin oman tutkimukseni kannalta kiinnostavin: hypoteesini mukaanhan muusikot kokevat kompin liikkuvan ja KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO on käsittemetäfora. Analyysiluvustani lienee helppo huomata, että Johnsonin ja Larsonin parikymmentäsivuinen artikkeli on teoreettisen peruskirjallisuuden ohella yksi koko tämän tutkielman tärkeimmistä yksittäisistä lähteistä. Johnson on palannut vielä teemaan – ja myös edellä mainittuun Larsonin kanssa kirjoittamaansa artikkeliin (Johnson & Larson 2003: 63–84) – teoksessaan *The meaning of the body. Aesthetics of human understanding* (Johnson 2007).

Chicagon yliopiston musiikin professori Lawrence M. Zbikowski (esim. 2002) on tutkinut 2000-luvulla paljon musiikin käsitteellistämistä kognitiivisen kieliopin ja psykologian keinoin. Zbikowski keskittyy tutkimuksissaan klassiseen musiikkiin, mutta hänen käsityksensä liikemetäforista musiikin kuvailijoina soveltuvat nähdäkseni varsin hyvin myös rytmimusiikkiin. Frederico Macedo puolestaan korostaa hänkin artikkelissaan *Space as metaphor: the use of spatial metaphors in music and music writing* (2015), että musiikin kuvaileminen sanoin on hankalaa, mutta osoittaa itse asiassa varsin taitavasti, miten musiikkia kuvaillaan spatiaalisten metaforien avulla.

Elin Synnøve Bråthenin väitöskirja *Metaphor as a Communication Strategy within a Pop Music Recording Setting* (2012) käsittelee nimensä mukaisesti muusikoiden ja teknisten työntekijöiden keskinäistä kommunikointia popmusiikin levytystilanteessa. Bråthenin väitöskirja muistuttaa etenkin tutkijapositionsa osalta omaani ja luottaa teoriataustaltaan tämän tutkielman lailla vahvasti Lakoffin, Johnsonin ja Kövecsesin ajatteluun (Bråthen 2012: 198–199). Bråthen nimeää kuitenkin nähdäkseni käsittemetäforia melko kevein perustein. Esimerkiksi hänen käsittemetäforaksi nimeämänsä GUITAR SOUND IS A SPIDER ’kitarasoundi on hämähäkki’ ei vaikuta kovin konseptuaaliselta. Onko kitarasoundilla monta jalkaa, muniiko kitarasoundi, kammoavatko ihmiset kitarasoundeja? Onko lähdealueella HÄMÄHÄKKI ja kohdealueella KITARASOUNDI mitään muuta yhteyttä kuin se, että Bråthenin oman orkesterin käyttämä tietty kitarasoundi orkesterin itsensä mielestä jotakuinkin ”kutoo verkkoa kappaleen taustalle” (Braathen 2012: 97–98)?

Sama ongelma vaivaa monia muitakin tutkimuksia, joissa pyritään etsimään konseptuaalisuutta tietyn diskurssiyhteisön käyttämistä kielikuvista, siis ilkeästi sanottuna sieltä, missä konseptuaalisuutta ei välttämättä ole. Jos niin sanotulle käsittemetäforalle löydetään

vaikka hieman väkivalloin kaksi tai kolme luonnollisessa kielessä esiintyvää edustajaa, en pitäisi metaforaa vielä kovin konseptuaalisena, nähdäkseni osittaisuudellakin täytyy olla rajansa. Itse en etsi ja nimeä tässä tutkimuksessa käsittemetaphoria, eikä minun tarvitse pohtia tätä rajanvetoa kuin yhden sellaisen kohdalla. Analyysini vahvistaa nähdäkseni hypoteesini, että KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO on vahva ja produktiivinen käsittemetaphora.



## 5. ANALYYSI

Annettuani ensin luvussa 5.1. lukijalle ohjeet analyysiluvun tulkintaan jaan varsinaisen analyysin kolmeen osaan. Luvussa 5.2. kerron, kuinka tuttuina ja luontevina kyselytutkimuksen informantit pitävät tutkimieni verbien käyttöä kompin kontekstissa. Tätä kautta tarkastelen metaforisten ilmausten *komppi heiluu*, *komppi huojuu* ja *komppi keinuu* konventionaalisuutta. Selvitän samassa luvussa myös, mitä kahta tutkimistani verbeistä he pitivät rytmimusiikin kontekstissa merkityksiltään samankaltaisimpina. Näiden kahden kysymyksen ohella tarkastelen luvussa hieman myös liikeverbien roolia yleisesti kompin kuvaajina. Luvussa 5.3. keskityn kognitiivisen kieliopin hahmo–kehys-jakoa noudattaen hahmoa käsittelevään tietoon ja luvussa 5.4. kehystietoon. Tätä tietoa tarkastelen koko ajan kognitiivisen metaforateorian taustaa vasten. Tällainen jako tuntui järkevämältä kuin esimerkiksi kyselytutkimuksen ja haastatteluiden tulosten käsittely erikseen. Samaa tietoahan on usein löydettävissä sekä haastatteluista että lomakkeen eri tehtävien vastauksista.

### 5.1. Analyysiluvun lukuohjeita

Hyödynnän tutkielman analyysiluvussa etenkin kyselylomakkeen (liite 1) suljettujen tehtävien vastauksia esitellessäni kevyitä kvantitatiivisia menetelmiä, ja esittelen jakaumia erilaisina kuvioina ja taulukoina. Myös lomakkeen tuottotehtävien vastauksista ja haastatteluista olen aineiston ehdoilla luokitellut ja nostanut esiin tiettyjä erityisen usein esiin nousevia teemoja. Lainatessani informantteja haluan kuitenkin esitellä paitsi tyypillisiä myös poikkeavia ja hypoteeseihini nähden epätodennäköisiä vastauksia. Aineiston tulkinnassa luotan viime kädessä introspektioon, joka nojaa kielitieteelliseen koulutukseeni ja tutkimuskohteen kokemuseräiseen tuntemukseeni.

Viitataan esimerkeissä kyselylomakkeella (liite 1) hankkimaani tutkimusaineistoon yksinkertaisella koodilla, joka kertoo vastaajan numeron ja lomakkeen tehtävän, johon vastaus on annettu. Esimerkiksi koodi V25T5A kertoo siis, että vastauksen on antanut vastaaja (V) 25 tehtävän (T) 5 kohtaan a. Koska käyttämäni haastattelumetodiin eivät kuulu tarkasti numeroidut kysymykset, ilmoitan haastattelumateriaalin kohdalla suluissa yksinkertaisesti haastateltavan numeron. Esimerkiksi koodi H1 tarkoittaa siis, että näkemyksen on

esittänyt haastateltava (H) numero 1. Haastatteluissa itse esittämiäni kysymyksiä ja kommentteja olen koettanut esittää säästeliäästi eli vain silloin, kun olen nähnyt sen kontekstin takia välttämättömäksi. Nämä omat kysymykseni ja kommenttini ilmaisen nimikirjaimillani (MK).

Niin kysymyslomakkeeseen vastanneet kuin haastattelemaani muusikot ovat tietenkin tutkielman informantteja. Tahdon lukijan kuitenkin tietävän, perustuuko esimerkiksi jokin lainaus väistämättä melko kaavamaiseen kysymyslomakkeen vastaukseen vai syvällisemmäksi kokemaani haastattelutilanteeseen. Niinpä käytän kolmesta haastattelemasistani informantista tekstissä nimitystä *haastateltava*. Koska esimerkiksi nimitys *kysymyslomakkeeseen vastanneet informantit* tuntuu kovin kankealta ja vaikeuttaisi tekstin lukemista, käytän heistä usein nimitystä *informantti* tai *vastaaja*. Mikäli haluan korostaa, että puhun sekä lomakkeeseen vastanneista että haastatteluihin osallistuneista muusikoista, käytän ilmaisua *kaikki informantit*.

## 5.2. Liikemetaforien konventionaalisuus kompian kontekstissa

Kuten Pekkilä (1988: 19–20) kirjoittaa, myös rytmimusiikin tekijät keskustelevat musiikistaan. Nuorelle taiteenlajille ei ole kuitenkaan ehtinyt muodostua yhtä vakiintunutta termistöä kuin esimerkiksi klassiselle musiikille tai teatterille. Monien rytmimusiikkiin liittyvien toimintojen ja asioiden kuvaileminen täsmällisesti on vaikeaa, mikä selittänee runsaan metaforien käytön aiheesta puhuttaessa: jotenkinhan asiat on esitettävä (esimerkki 8).

- (8) Se [metaforien käyttö ja muusikoiden tapa puhua yleisemminkin] ei oo mitään salaliittokieltä vaan ainoastaan mahdollisimman taloudellinen tapa ilmaista se tahto, että mihin suuntaan voitais mennä (H3).

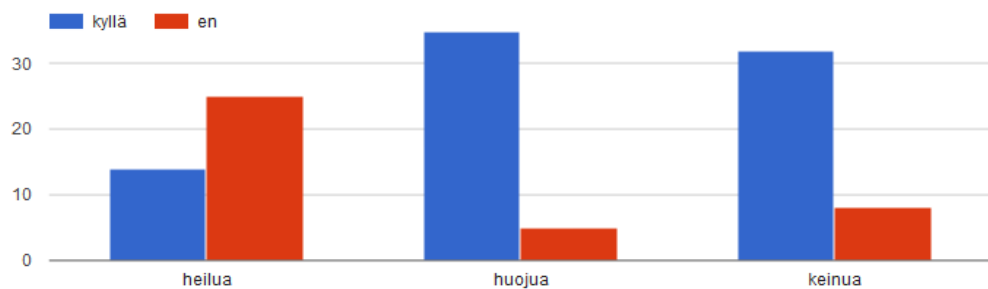
Braathenin mukaan kuvainnollisen kielen käyttö kommunikaatiostrategiana on universaali ilmiö, mutta muusikoille, musiikin tuottajille ja äänittäjille kuvainnollinen kieli (metaforan lisäksi simiili, personifiointi, onomatopoetiikka, hyperbola ja niin edelleen) on välttämätön ja jopa tärkein työkalu kommunikoitaessa äänimaailmasta tai ylipäätään musiikista (Braathen 2013: 10–11.) Myöskään haastateltava H3:n näkemyksen mukaan me-

taforia ei suosita esimerkiksi niiden viihdearvon vuoksi, vaan jotta pystyttäisiin mahdollisimman nopeasti kommunikoimaan muuten hankalasti sanallistettavista aiheista (esimerkit 8–9).

- (9) Sehän on treenipuhetta, missä mahdollisimman nopeasti halutaan toisen... että haluaisin, että soitat näin, ja se voi tulla ajattelemattaki sitten. Se on tavallaan, että haluaa säästää kaikkien aikaa ja yrittää vain äkkiä löytää jonkun sanan, joka kuvaa sitä omaa tahtoa siihen, että miten toinen soittais – – siellä on tosi suuri tarve saada se juttu nopeasti ratkastua... että kun tosi on kyseessä, niin silloin ne oikeat sanat löytyyky. (H3)

Kyselytutkimuksen informanttien henkilökohtaisten tietojen selvittämisen jälkeen selvitin lomakkeen (liite 1) tehtävässä 2, ovatko he kuulleet käytettävän verbejä *heilua*, *huojua* ja *keinua* sekä käyttävätkö tai voisivatko he kuvitella itse käyttävänsä niitä kompian kontekstissa. Toisin sanoen tehtävä selvittää metaforien konventionaalisuutta.

#### 2a. Olen kuullut käytettävän kompian yhteydessä sanaa



#### 2b. Olen itse käyttänyt kompian yhteydessä sanaa



KUVIO 1. Verbien *heilua*, *huojua* ja *keinua* tutuus informantteille.

Kuvion 1 pylväsdiagrammeista nähdään, että ilmaisut *huojua* ja *keinua* ovat kompin kontekstissa informanteille huomattavasti tutumpia kuin ilmaisu *heilua*. Siinä missä verbiä *huojua* on kompin yhteydessä kuullut käytettävän 35 ja verbiä *keinua* 32 informanttia, verbillä *heilua* tuo luku on ainoastaan 14. Enemmistö informanteista on myös itse käyttänyt tai ainakin voisi kuvitella käyttävänsä verbejä *huojua* (37 vastaajaa) tai *keinua* (33 vastaajaa) soittamisesta puhuessaan, mutta *heilua*-verbillä tämäkin luku jää viiteentoista. Tämä havainto osoittautui todella tärkeäksi ja hedelmälliseksi koko tutkimuksen kannalta. Alle puolet vastaajista pitää verbin *heilua* käyttämistä luontevana kompin yhteydessä. Silti lähes kaikki heistäkin olivat tehtävissä 7–10 (liite 1) valmiit pohtimaan verbin merkitystä, eivätkä heidän näkemyksensä (esimerkit 10–11) eroa merkittävästi niiden näkemyksistä (esimerkit 12–13), jotka pitävät *heilua*-verbin käyttöä luontevana. Tämä puhuu johdantoluvussa 1.1. esittämäni hypoteesin puolesta: kyse ei ole slangista vaan jopa keholliseen kokemukseen perustuvasta kognitiivisesta prosessista ja sen kielentämisestä.

- (10) Heiluva komppi on itselleni aika vieras käsite. Muistuttaa lähinnä komppia, joka ei pysy kasassa (V26T5A).
- (11) Komppi heiluu, kun ei osata soittaa, soittajat eivät ole harjoitelleet tarpeeksi, ovat humalassa tai jännittävät. Tyyllilajilla ei ole väliä (V17T5A).
- (12) Kompin ei mielestäni pidä heilua. Aloittelijalle niin voi käydä (V20T5A).
- (13) Nuoret soittajat eivät ehkä vielä oikein osaa, jotkut aikuiset eivät vain ole oppineet (V31T5A).

Lakoffin ja Johnsonin (1980) teoriaan suhteutettuna KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO vaikuttaa informanttien vastausten perusteella vahvalta käsittemetaforalta. Enemmistö vastaajista ei ole kuullut käytettävän verbiä *heilua* kompin yhteydessä, mutta he pystyvät pohtimaan myös sen merkitystä kompin yhteydessä, koska ilmaisut *huojua* ja *keinua* ovat useimmille heistä tuttuja samassa kontekstissa. Ainakin haastateltava H2 vaikuttaa pitävän ilmaisua *komppi keinuu* jopa hyvin pitkälle konventionaalistuneena (esimerkki 14):

- (14) Mitä luulet, ootko koskaan ajatellut, että jos joku sanoo, että *komppi keinuu*, niin että oisit pitänyt sitä metaforana<sup>12</sup> (MK)?  
En oo... mielestäni en oo... kun sä esitit aikoinaan tän idean, niin tota, en mä silloinkaan, siis nyt vasta mä oon miettinyt sitä keinumista niin ku [keinuu tuolillaan] keinumisena... että jos vaikka komppi on *limainen* [H2:n pyynnöstäni keksimä esimerkki komppia kuvailevasta ilmaisusta, joka on selvästi metaforinen], niin sit siinä rupee miettiin sitä *limaisuutta*, että mikä sen *limaisuuden* merkitys on tässä yhteydessä (H2).

<sup>12</sup> Tässä vaiheessa haastattelua oli jo käynyt selväksi, että H2 ymmärtää varsin hyvin, mitä metafora tarkoittaa tämän tutkimuksen puitteissa.

Haastateltava H2:n kommentti todistaa osaltaan Lakoffin ja Johnsonin (1980, 2003) teorian puolesta. Vaikka kielestä ja kielenkäytöstä onkin löydetty todisteita siitä, että merkittävä osa käsitteellisestä järjestelmästä on luonteeltaan metaforista, metaforien käyttö on useimmiten alitajuista ja automaattista (Lakoff & Johnson 2003: 3–4).

Kyselytutkimuksen Informantit (esimerkit 10–11) siis ymmärtävät itselleen tuttujen lähde- ja kohdealueen yhdistämisen kautta ikään kuin automaattisesti myös konseptuaalisen metaforan KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO luonnollisen kielen ilmauksen *komppi heiluu*, vaikkeivat sitä itse mielellään käyttäisikään (vrt. Thibodeau & Durgin 2008: 521–540; Dobrovil'skij & Piirainen 2005: 142). Johnson ja Larson (2009: 71) menevät niin pitkälle, että väittävät lähes minkä tahansa fyysistä liikettä kuvaavan käsitteen sopivan myös musiikin kuvailuun. Pyysin itse haastateltaviani kuvailemaan, millainen komppi *punnertaa*, *rynnii* tai *vierii* (liite 2), eikä heille selvästikään tuota vaikeuksia keksiä merkityksiä näille mielivaltaisesti valitsemilleni liikeverbeille, kun niitä käytetään kompin kontekstissa (esimerkit 15–23).

- (15) [kun komppi punnertaa] se ei lähde silleen kulkeen, että... se on vähän semmosta väkisin vääntämistä tai joo (H1).
- (16) Tää [punnertaminen] liittyy sellaseen esteettiseen käsitykseen, mikä mulla oli aika pitkään vallalla, että mun mielestä musiikin, et kaikelle musiikille, mistä mä tykkäsin liittyy se, et soittajat on niinku ääri rajoilla. Mä joskus kuvasin sitä, et sen soiton pitää tai musiikin pitää kuulostaa siltä, et toi soittajat tekee työtä. Mä tarkotan sitä, et punnerretaan, tavallaan sitä, ett ollaan ääri rajoilla, osaamisen ääri rajoilla... mut siihen liittyy kuitenkin tietty väkinäisyys ja se ei välttämättä ole sit vaikka keinuva... mua aikanaan nuorempana riso musiikki, joka kuulosti liian vaivattomalta, niin ku Broadcast oli, että voi jestas, sillai että soitetaan liian helppoja juttuja tai sit ei yritetä tarpeeks, mut kyllä mä oon oppinu ymmärtämään (nauraa) (H2).
- (17) Punnertamista ei perushahmo jaksa kyllä kovin pitkään, eli tuota se on myös vaivalloista kuultavaa, mutta se voi olla tietenkin myös pontevaa touhua, että musta tuntuu, että joku [heavy metal -yhtye] Black Sabbathin hitaat piisit, että vois olla, että ne punnertaa, esimerkiks yhtyeen nimibiisi eka levyltä... eli semmonen kummallinen svengi siinäkin tapauksessa voi olla, mutta siihen liittyy rynnimisen ohella just tuo, että se niin ku on... että semmosta esiintyy verrattain harvoin, että punnertava komppi on miellyttävää tuota kuultavaa, mutta semmosena tehokeinona, että nyt haluammekin, että tämä kuulostaa raskaalta, niin se on mahdollista, että se on myönteinen asia. Mutta siinä on kans se sellainen laahaavuuden vaara (H3).
- (18) – – [kun komppi rynnii] se lyö vähän niinku eteen, kiilaa niin... nii puskee, ettei se oo ihan hallussa (H1).
- (19) Mä koen sen [kompin rynnimisen] niinku hyvänä, elämäniloisena ja tota semmoisena riehakkaana komppina, joka niin kun tempoilee... saattaa tempoilla,

ja niinku etsii ulospääsyä ja tämmöstä niinkun elämänilon ja riehakkuuden, vitalisen energian tämmöstä niin kun kahlitsematonta... tai että sitä vähän kahlitaan, mut se koettaa niin kun elää siellä kahleittensa keskellä... kyllä, rynnii on hyvä, se vähän ehkä tempoltaan kiilaa, voi jopa heilua, mutta sillai, et siit jää semmonen riehakas olo (H2).

- (20) Siin on kiihkeä eteenpäin meno ja nimenomaan niin ku etunojassa eli kiilaten. Siin on kans semmonen tietty, että ”mehän ollaan kyllä ensimmäisenä perillä”, että siinä on niin ku vauhti, kiihkeys, adrenaliini... tota... määrätty maaliin pääsy... nopeus ja intensiivisyys (H3). Voiko se olla hyvä (MK)? Se voi olla hyvä, mutta erittäin rajatuissa tapauksissa (H3).
- (21) – – jaa vierii? [nauraa] kai se sitten vähän kiihtyy siinä... mistä sää näitä kaivat... ei sekään varmaan ihan maailman parasta oo [nauraa] (H1).
- (22) Meinasin sanoa ensin, et se [vieriminen] on niinku rullaamista... Train kept a-rollin’... siinä on se junakin taas [viittaa pitkään keskusteluun komppia kuvailevasta idiomista *kulkee kuin juna*]... mut toi noi vieriminen, siin mennään alaspäin niin kuin mäkeä alas vieritään, siihen liittyy se, et tempo vähän kiilaa... ihan selvästi... ja siin on ripaus hallitsemattomuutta, et tota... se on aika villi (H2).
- (23) Siinä on kyseessä kyllä jo alamäki. Se on tota hajoamassa käsiin. Se ei oo enää kenenkään hallinnassa, jolloin se menettää kompin hyvät ominaisuudet (H3).

Vaikka metaforisia ilmaisuja *komppi keinuu* ja *komppi huojuu* pidettäisiin muusikoiden keskuudessa pitkälle konventionaalistuneina ja myös ilmaisua *komppi heiluu* ainakin jossain määrin konventionaalistuneena, verbien *punnertaa*, *rynnii* tai *vierii* kohdalla kyse ei oikein voi olla tästä. En itse eikä kukaan haastatelluista ole kuullut käytettävän niitä kompin yhteydessä. Kaikki kolme haastateltavaa käyttävät kuitenkin toisistaan tietämättä verbiä *kiilata* kuvaillessaan komppia, joka *rynnii* (esimerkit 18–20). Toki esimerkiksi jonoissa voi sekä kiilata että rynnii toisen eteen, mutta stereotyypisiltä merkityksiltään näitä kahta verbiä on vaikea pitää kovinkaan lähimerkityksisinä (KS 2017 s.v. *kiilata*, *rynnii*). Vaikuttaa pikemminkin siltä, että rynnivällä kompilla on sellainen ominaisuus, että se kiilaa; ei siis ole niin, että rynnivä ja kiilaava komppi ovat sama asia. Joka tapauksessa haastattelemini kolmen suomalaisen muusikon mielikuva rynnivästä kompista, jollaisesta en ole koskaan kuullut puhuttavan, on intuitiivisesti erittäin samanlainen. Otos on tietenkin todella pieni, mutta tuskinpa kyse on sattumasta.

Edellä tekemäni huomiot tukevat vahvasti ajatusta, että konventionaalistuneiden metaforien avulla on helppo ymmärtää myös uusia ilmaisuja. Tämän näkökulman kannalta erityisen kiinnostava on esimerkki (17). Haastateltava H3 käsittää *punnertamisen* metaforisenkin merkityksen hyvin konkreettisesti esimerkiksi etunojapunnerrusten tekemisen kautta, toi-

minnaksi, jota ”perushahmo ei jaksakaan kovin pitkään” (esimerkki 17). Muutenkin kuvailut perustuvat hyvin vahvasti konkretiaan, ja haastateltavat käyttävät verbien metaforisen merkityksen kuvailuun jopa täsmälleen samoja adverbeja kuin *Kielitoimiston sanakirja* määritellään niiden stereotyyppisiä merkityksiä: *väkisin*, *vaivalloisesti* (KS 2017 s.v. *punnertaa*), *eteenpäin* (KS 2017 s.v. *rynnii*). Lakoffin ja Johnsonin käsittein ilmaistuna vaikuttaa siis vahvasti siltä, että kun lähdealueen LIIKKUVA OLIO ominaisuudet siirtyvät kohdealueelle KOMPPI, alueiden yhdistäminen perustuu keholliseen kokemukseen. Kaikkien kolmen haastateltavan näkemykset tukevat tätä ajatusta.

Ilmaisun *komppi keinuu* konventionaalisuudesta kertoo myös se, että haastateltavien on äärimmäisen hankalaa ilmaista samaa asiaa toisin. Haastateltavalle H1 ei tuota vaikeuksia kuvailla täysin fiktiivisiä *punnertavaa*, *rynnivää* tai *vierivää* komppia (esimerkit 15, 18, 21) mutta keinuvan kompin määrittely osoittautuu hänelle miltei ylivoimaiseksi (esimerkki 24). H2 yrittää sinnikkäästi avata metaforaa toisen kielikuvan *komppi taskussa* avulla, mutta päätyy lopulta toteamaan, että kun komppi keinuu *ihmisille tulee mukava olo ja jalka vipattaa* (esimerkki 25).

- (24) Jaa...se [kompin keinuminen] on kyllä mystiikkaa... sen ku tietäis, niin aina kai se keinois... pitäis kai opetella soittamaan.
- (25) In the pocket, taskussa. Mä luulen, että se on tietynlaisessa rytmimusiikissa, että mä en muista, et se olis käytetty... et se on niinku hyvin afroamerikkalaisen musiikin tämmönen juttu, et mä en tiedä, voiks se olla niin ku englantilaisen musiikin, englantilaisessa popmusiikissa käytetty. Voi olla, että se on vaan mun, et en tiedä, et sitä olis käytetty, mut kuitenkin se on mun mielestä yks tarkimmista, ja sekin on epätarkka... mä oon ymmärtäny sen... mä en oo kauheesti asiasta keskustellu... niin niiden, jotka tietää paremmin sen taskuasian, mut mä... mulla on semmonen olo, että... et siinä pitäis koko bändin olla siinä, osua... etenkin rumpalin ja basistin niinku saada kädet samaan taskuun – – mutta keinuminen, se ei oo niinku nui nuotilleen soittoa, se ei oo rytmikoneen kanssa soittamista, rytmikoneen kanssa ei välttämättä synny keinumista... tarkin on ehkä, että soittaa silleen, että ihmisille tulee mukava olo (H2).  
Että keinuva komppi on sellainen, joka saa ihmiset ajattelemaan, että se on keinuva komppi (MK)?  
Tavallaan joo... sillai, että jalka vipattaa (H2).

Haastateltava H3 lähtee purkamaan samaa kysymystä hyvin käytännönläheisesti eräästä mielestään esityksen rytmikan kannalta tärkeästä yksityiskohdasta käsin ja pääseekin jonkinlaiseen – jopa analyttiseen – lopputulokseen. Hänkin kuitenkin käyttää määritel-

mässään liikeverbiä *aaltoilla*, siis selittää liikemetaforaan perustuvaa ilmausta toisen liikemetaforaan perustuvan ilmauksen avulla. Itse asiassa voi jopa väittää, että metaforisesti käytetyt verbit *keinua* ja *aaltoilla* hyödyntävät täsmälleen samaa lähdealuetta, veden pintaa ja sen liikettä (esimerkki 26).

- (26) Se [keinunta] on aika tavalla basson asia. Se aaltoilee siinä rumpujen päällä. Ja se tota ei reagoi välttämättä rumpalin aksentteihin niin helposti tota noin ku yksiselitteisemmässä vaikka riffirokissa... että se aaltoilee siinä seassa sitten. Aika itsenäisesti voi muotoilla omia asioita. Sen takia mun mielestä keinunnassa tuo basson itsenäisyys on olennaista (H3).

Kuten kerroin luvussa 1.2.2, pidän haastateltaviani varsin kyvykkäinä sanallistamaan monimutkaisistakin ilmiöitä. Haastateltava H2 ei sentään aivan varauksetta tartu tarjoamaani kehäpäätelemään *keinuva komppi on keinuva komppi* (esimerkki 25), mutta kaikista vastauksista (esimerkit 24–26) näkee, että ilmaisua *komppi keinuu* on hyvin vaikea avata. Haastateltava H2:n määritelmä, jonka mukaan *keinuva komppi on sellainen, josta tulee ihmisille mukava olo, ja jalka vipattaa* (esimerkki 25) voi vaikuttaa naiivilta, mutta ainakaan itse en pysty parempaan. Esimerkiksi Lakoffin ja Johnsonin (1980) suosiman käsittemetaforaa ELÄMÄ ON MATKA luonnollisessa kielessä edustava *miehen maallinen taival oli päätymässä* -ilmaushan on jopa melko helppo selittää. Se tarkoittaa jotakuinkin, että aika käsitetään etäisyytenä ja mies tulee kuolemaan pian.

Onko *komppi keinuu* sitten ylipäätään enää metafora? Voiko ilmaisua pitää metaforisena, jos asiaa on jokseenkin mahdotonta ilmaista mitenkään muuten? Usein onkin hankala sanoa, missä metaforisen kielenkäytön raja kulkee (Onikki-Rantajääskö 2008: 64). Tämä rajankäynti on nähdäkseni yksi koko metaforatutkimuksen kiinnostavimmista kysymyksistä. Onko polyseemisellä lekseemillä välttämättä lainkaan yhtä määrättyä perusmerkitystä? Esimerkiksi Goatlyn (2007: 22) mukaanhan niin sanottu kirjaimellinen kieli on vain yleistynyttä metaforaa. Ainakin haastateltavani pitivät asiaa hetken pohdittuaan kuitenkin selvänä, että ilmaisun *komppi keinuu* kohdalla kyse on metaforasta ja että komppia kuvailevan verbin *keinua* merkitys tulee ymmärretyksi sen prototyypin merkityksen, fyysisen liikkeen, kautta. Haastatelluille kyse ei ole siis kuolleesta metaforasta. He tiedostavat, että lähdealueen ominaisuudet siirtyvät kohdealueelle, vaikkeivat ilmaise asiaa näillä termeillä (esimerkki 27).



- (27) Kuulija tavallaan keinuu [kompin] mukana, näin mä voisin kuvitella sen. Kyllä sillä on tällanen fyysinen ulottuvuus tällä metaforalla (H3).

Esitin pyynnön kertoa, mitä tapahtuu kompin heiluessa, huojuessa tai keinuessa, haastattelujen alkuvaiheessa (liite 2), ja päästessämme käsittelemään kysymystä eri näkökulmista myös haastateltavien määritelmät tarkentuivat. Haastateltava H1:n kanssa innostuimme varsinaisen haastattelun jälkeen jopa pohtimaan, olisiko tulevaisuudessa tekniikan ja mittauksten kehittyessä periaatteessa mahdollista määrittellä empiiristen kokeiden avulla esimerkiksi ilmaisu *keinuva komppi* edes jossain määrin objektiivisesti. Muotoilin ajatusleikin pohjalta myöhemmin itse esimerkin (28) siitä, minkä tyyppinen tuo määritelmä voisi olla:

- (28) *Keinuva komppi*: Etenkin länsimaisessa musiikissa käytetty ilmaus musiikkiesityksen yleensä miellyttäväksi koetusta rytmiaustasta. Keskimääräisen kuulijan mielestä tällainen komppi syntyy basistin soittaessa instrumenttiaan noin 0,011 sekuntia rumpalin vastaavaa iskua myöhemmin. Tärkeää on myös korostaa bassorummun taajuuskaistaa 79–116 hertsiä ja niin edelleen.

Vaikka esimerkiksi käsittemetaforat kuten HYVÄ ON YLHÄÄLLÄ tai ELÄMÄ ON MATKA ovat ilmeisen yleismaailmallisia, täytyy konventionaalitumisesta puhuttaessa pitää koko ajan mielessä, etteivät metaforat välttämättä ole konventionaalisia kuin pienen diskursiivisuuden, tämän tutkimuksen kohdalla siis lähinnä suomalaisten rytmimuusikoiden, keskuudessa. Braathen (2013: 10) väittää jopa, että musiikkia kuvailevat metaforat tai *koodit*, mitä termiä hän itse usein suosii *metaforan* rinnalla, aukeavat vain sisäpiiriläisille. Hänen mukaansa tällaiset ilmaisut ovat yleensä niinkin pienen kielenkäyttäjäjoukon kuin yhden yhtyeen sisäisiä. Ne ovat siis hänen nimityksiään hyödyntäen *käyttökelpoisia* ja *käyttäjävällisiä* vain tietyn yhtyeen jäsenille, vaikka jonkun toisenkin yhtyeen soittajat saattavat jossain määrin ymmärtää, mitä niillä ajetaan takaa (Braathen 2013: 11). Haastateltavani H3 ei ole kannassaan lainkaan yhtä jyrkkä. Hänen mukaansa etenkin monipuolisesti eri musiikinlajeja soittaneet muusikot voivat ymmärtää toistensa käyttämiä metaforia (esimerkki 29), eikä hän pidä mahdottomana ajatusta, että metaforat voivat aueta myös musiikin kuuntelijoille (esimerkki 30).

- (29) Ymmärtävätkö toisilleen tuntemattomat muusikot toistensa metaforia (MK)? Sitä varmemmin se varmaan menee perille, jos ihmiset on soittanu muutakin ku yhdenlaista musiikkia – – että mitä enemmän on tällaista all-around soitkokemusta, niin sitä varmemmin tulee ymmärretyksi. Eli se vaatii sen, että

- on soittanu erilaista musaa, ja nimenomaan sellasta, missä soittovalmiudella on jotain tekemistä eikä pelkästään puhtaalla energialla (H3).
- (30) Kyllä musiikin kuulijakin voi ymmärtää sen, mitä on kompin keinuminen, jos hän itsekin on ollu laaja-alainen, ja on sitten myös ite jonkin verran tutustunu, miten musiikista kirjoitetaan tai miten muusikot puhuu... tai puhui aikanaan ennen ku musahaastatteluistaki tuli pelkkiä levypuffeja (H3)

Sama haastateltava korostaa, etteivät muusikoiden käyttämät metaforat tai kieli ylipääntään ole tarkoituksella vaikeaselkoisia (esimerkit 8 ja 31). Hänenkin näkemyksensä puhuu siis vahvasti sen johdantoluvussa 1.1. esittämäni hypoteesin puolesta, ettei tutkimieni kaltaisten ilmausten kohdalla ole kyse slangista. Slangin nimenomainen tarkoitushan on yhdistää pienyhteisöä, slanginpuhujia, toisiinsa mutta samalla myös erottaa heidät muista ja tällä tavalla luoda yhtenäisyyden tunnetta oman rajatun joukon sisällä (Paunonen & Paunonen 2000: 14–15, 36–37; Saanilahti & Nahkola 2000: 88–89).

- (31) Se salaseuramaisuus ei oo tavote, vaan se voi olla tahaton, että mennään niin syvälle musiikki-ilmaisuun ja rytmin rakentamiseen, että kyseessä ei oo... sulkea ketään pois, mutta välttämättä siinä joku putoaa, jos sattuu sivukorvalla kuunteleen, kun ruvetaan pilkkomaan musiikin esittämisen asiaa niin pieniin partikkeleihin, että jokainen partikkeli tarvii oman sanallisen ilmaisen, jos sitä ei pysty muuten... tota... vaikkapa soittimitse ilmaisemaan, siis jos siitä asiasta puhutaan vaikka soittokämpän ulkopuolella... jossain, että sä voisit seuraavan kerran sitten yrittää saada siitä vähän... [haastattelun aikana keksimämme selvästi metaforinen komppia kuvaava adjektiivi] rupikonnamaisempaa (H3).

Huomionarvoista on myös, että kun haastateltavat saavat vapaasti kuvailla heille esittämieni mielivaltaisten metaforisten liikeverbien merkityksiä (esimerkit 15–23), he tekevät sen usein nimenomaan toisten liikeverbien, siis prosessien, harvemmin esimerkiksi adjektiivien (esimerkki 17), tai substantiivien, lähinnä ominaisuudennimien (esimerkki 20), avulla. Kun komppi esimerkiksi *vierii*, haastateltavat eivät kuvaile sen olevan vaikkapa *hätäinen* tai *kiireinen*, vaan kertovat verbien avulla, miten se liikkuu. He käyttävät siis liikemetaforia kuvaillakseen toisia liikemetaforia, toisin sanoen uudet metaforat hyödyn-tävät samojen lähde- ja kohdealueiden yhdistämistä kuin konventionaalistuneet metaforat (Dobrovolskij & Piirainen 2005: 142).

Haastateltavat mitä ilmeisimmin kokevat tilanteen kehittyvän ajassa (esimerkit 32–33) ja pyrkivät jopa löytämään liikkeestä jonkinlaista säännönmukaisuutta silloinkin, kun se ei

ole aivan yksinkertaista (esimerkki 33). Prosessilla on siis selvästi positiivinen temporaalinen hahmo, mikä osaltaan vaikuttaa siihen, että haastateltavat pitävät luontevana käyttää liikeverbejä kompin kuvailemiseen (ks. esim. Talmy 2000a:101; Vahtera 2009: 16). Haastateltava H2 jopa vaatii kompilta aivan tietynlaista liikettä. Erityisesti hän painottaa odottavansa musiikilta *tiettyä eteenpäin menemistä* (esimerkit 34–35). Tähän metaforiseen etenevään liikkeeseen ja sen reittiin palaan vielä luvussa 6. kootessani analyysin tulokset.

- (32) Tietysti, koska musiikki on tapahtumista ajassa, niin siksi se on helppo ajatella, että se on liikkeessä. Musiikki ei sisällä niin selkeitä leikkauksia kuin vaikka elokuva, jossa se intensiteetin muutos tapahtuu sitten kuvaleikkauksella täysin toiseen maastoon, että joku ehkä erityisen värikäs progemusiikki ehkä saattaa saada elokuvamaisia piirteitä, mutta elokuva ei ehkä siinä mielessä niin kuin samalla tavalla kuin musiikki niin mene eteenpäin (H3).
- (33) Se on kyllä jännä se rytmiiän rikkominen, et miten se tehdään, niin... mut et se rytmikka ja se eteneminen ajassa, miten sen mieltää on aina, kaikessa musiikissa, niinku... et ku soittaa pim! [imitoi kimeää helähdystä], niin sit alkaa ihmisellä laskuri kelata päässä, aikalaskuri, et koska tulee seuraava, et mikä on seuraava nuotti (H2).
- (34) Keinuminenhan on edestakasin menemistä, ku monet taas tykkää siitä, ku komppi tai kappale rullaa eteenpäin, siis etenee... täähän etenee kuin juna, ja se voi silti mennä... se voi silti keinua... mennä edestakasin vaikka se etenee yhteen suuntaan – – Mä palaan vielä siihen rullaamiseen, mikä on kans hassu, mut rullaaminenhan, vaik se... siit tulee vähän keinuminen mieleen, et se on, vaik sekään ei ole... sekään ei mene edestakasin. Se rullaa jotenkin... mut se ei mee samalla tavalla, jos kappale rullaa eteenpäin, se on pehmeämpää ja keinuvampaa kuin jos se menee niin kuin eteenpäin kuin juna (H2).
- (35) Paikallaan junnaava komppi on mun mielestä kauheen selkee, vaikka se ei oo kauheen fyysi... tai on se aika fyysinen [olimme juuri keskustelleet metaforan kehollisesta perustasta], niin tota, se on tää niinku etenkin tämmösen valkoihaisen soittama shuffle-blues [naputtaa rytmiä pöytään]... mun mielestä se niinku juntaa ja junnaa paikallaan (H2).  
Onks se välttämättä huono (MK)?  
Yleensä on, et huomaan, että odotan musiikilta, et parhaimmillaan musiikissa on tiettyä eteenpäin menemistä... se on vähän huvittavalta kuulostava lause, mutta näin huomaan ajatelleeni (H2).

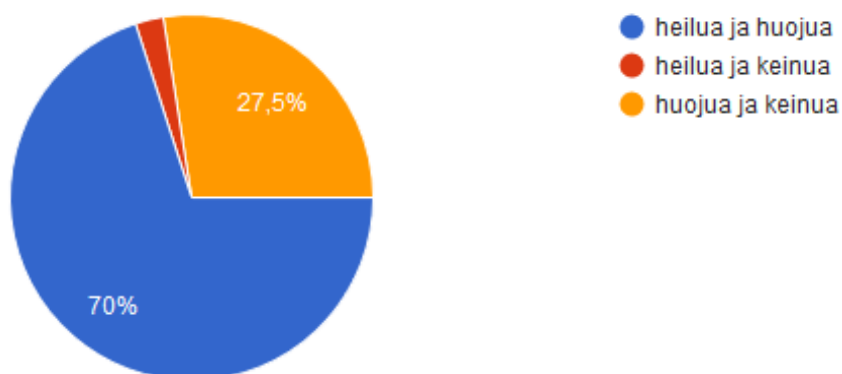
### 5.3. Prosessien hahmo

Kyselylomakkeen tehtävän 3 (liite 1) avulla selvitin, mitkä kaksi tutkimistani verbeistä ovat informanttien mielestä merkityksiltään lähimpinä toisiaan kompin kontekstissa. Si-

joitin tehtävän lomakkeessa tähän kohtaan, koska en halunnut tehtävien 4–6 (liite 1) vaikuttavan vastauksiin. Toisin sanoen tahdoin testata hypoteesiani, että *heilua*- ja *huojua* verbit ovat kumpin kontekstissa merkitykseltään hyvin samankaltaisia ja *keinua*-verbi eroaa samassa yhteydessä niistä selvästi. Näin mielekkääksi tehdä tämän ennen kuin informantit pohtivat jokaisen verbin merkitystä erikseen. Kuten kuviosta 2 nähdään, peräti 28 vastaajaa (70 %) on sitä mieltä, että merkityksiltään lähimpinä toisiaan ovat verbit *heilua* ja *huojua*, siis kumpin kontekstissa itse lähinnä negatiivisiksi kokemani verbit. Ääripäiksi mieltämiäni verbejä *heilua* ja *keinua* pitää merkitykseltään läheisimpinä toisilleen vain yksi vastaaja (2,5 %). Vaihtoehdon *huojua* ja *keinua* valitsi 11 vastaajaa (27,5 %).

### 3. Mitkä kaksi sanoista *heilua*, *huojua* ja *keinua* ovat kumpista puhuttaessa mielestäsi merkitykseltään lähimpinä toisiaan?

40 vastausta



KUVIO 2. Verbien *heilua*, *huojua* ja *keinua* lähimerkityksisyys rytmimusiikin kontekstissa.

Vaihtoehdon *huojua* ja *keinua* suosioon saattaa vaikuttaa se, että moni informantti viiroksuu verbin *heilua* käyttöä kumpin yhteydessä. Osa heistä on voinut valita vaihtoehdon *huojua* ja *keinua*, koska toisin kuin *heilua* nämä verbit tarkoittavat heidän mielestään kumpin kontekstissa jotain. Vaihtoehdon valinneista vastaustaan tosin perustelee vain kaksi, eivätkä heidän kommenttinsa (esimerkit 36–37) tue tuota näkemystä<sup>13</sup>. Tehtävän 3 (liite 1) vastausta saattoi siis myös kommentoida tai perustella. Vastaajista lähes puolet

<sup>13</sup> Itse asiassa vaikuttaa siltä, että etenkin informantti V34 on suhteuttanut merkitykset toisiinsa eri merkityspiirteitä vasten kuin minä hypoteesissani (esimerkki 36).

(17) käyttikin mahdollisuuden hyväkseen. Jo näistä kommenteista käy selväksi, että *keinua* koetaan kompin yhteydessä yleensä positiiviseksi ilmaisuksi, *heilua* ja *huojua* puolestaan lähinnä negatiivisiksi (esimerkit 38–42). Toisenlaisiakin näkemyksiä tosin esiintyy (esimerkit 36–37).

- (36) Huojuminen ja keinuminen on pientä, heiluminen isoa (V34T3).
- (37) Huojuva komppi on hieman jäljessä, kohdalla tai edessä. Keinuva komppi groovaa. Nämä molemmat ovat suunniteltuja ja vaativat soittotaitoa. Heiluminen on negatiivista alottelijoiden puuhaa (V35T3).
- (38) Heilua ja huojua kuvaavat kompin epämääräisyyttä. Se ei pysy kasassa rytmillisesti, ajallisesti (V9T3).
- (39) Keinuva mielestäni tarkoittaa tietynlaista groovea – heiluminen ja huojuminen viittaavat enemmänkin kompin tempon holtittomuuteen (V13T3).
- (40) Heiluminen ja huojuminen tarkoittavat kompin epätarkkuutta. Keinuminen on kompille hyvä (V19T3).
- (41) Heilua ja huojua ovat epämääräisiä. Keinuminen tasaista (V21T3).
- (42) Kun komppi huojuu tai heiluu, se ei oikein pysy kasassa. Keinuminen voi sen sijaan olla ilmaisu siitä, että syke on hyvä eli komppi toimii (V31T3).

Kaikkien kolmen verbin sanahahmo ’sanan fonologinen ilmiasu, joka rakentuu sanavartalon tavuluvusta ja sen foneemien järjestymisestä ja laadusta’ (TTP 2019 s.v. *sanahahmo*) on varsin samankaltainen. Verbit ovat yksivartaloisia ja niiden vartalot ovat kaksitavuisia ja *a*-loppuisia. Merkitykseltään läheisimmiksi koetut *heilua* ja *huojua* muistuttavat ehkä *h*-alkuisina myös hahmoltaan toisiaan eniten. Tosin voi myös väittää, että äänneellisesti lähimpinä toisiaan ovat ensitavun *ei*-diftingin sisältävät *heilua* ja *keinua*. Joka tapauksessa olisi kiinnostavaa syventyä sanahahmon rooliin merkin kantajan ja sisällön välisessä suhteessa. Tasaiseksi ja jotenkin jämäkemmäksi koettu *keinua* alkaa äänneasultaan napakalla klusiililla *k*, epämääräisemmäksi koetut *heilua* ja *huojua* jollain määrittelemättömällä tapaa epämääräisemmin artikuloituvalla frikatiivilla *h*.

Kyselylomakkeen tehtävässä 6 (liite 1) vastaajan tuli valita tarjoamistani adjektiiveista ne, joiden hän katsoi kuvaavan verbien adjektiivisia VA-partisiippimuotoja *heiluva*, *huojuva* ja *keinuva* kompin yhteydessä. Tehtävän tarkoituksena on siis

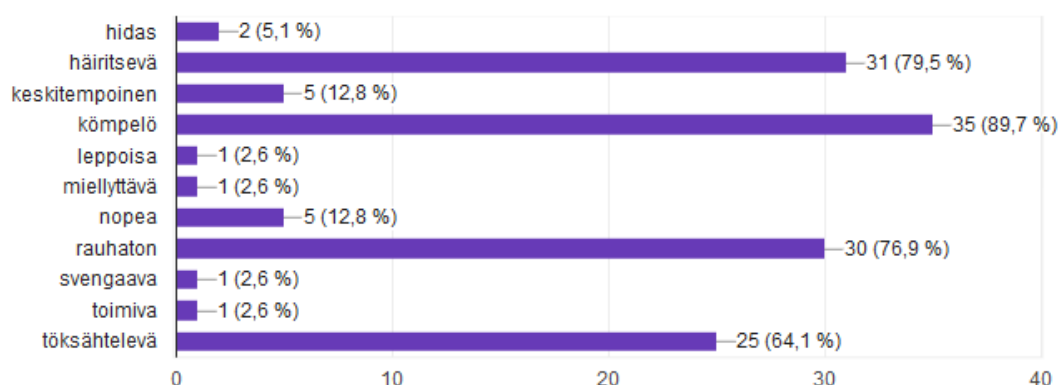
- selvittää, millaiseen esityksen tempoon (*hidas*, *keskitempoinen*, *nopea*) vastaajat yhdistävät heiluvan, huojuvan ja keinuvan kompin, ja

- selvittää, minkälaisia mielestäni positiivisia (*leppoisa, miellyttävä, svengaava, toimiva*) ja negatiivisia (*rauhaton, häiritsevä, töksähtelevä, häiritsevä*) adjektiiveja ja adjektiivisesti käytettyjä VA-partisiippeja he yhdistävät partisiippeihin *heiluva, huokuva* ja *keinuva* kompian yhteydessä.

Esityksen tempon vaikutusta kompian heiluntaan, huojuntaan ja keinuntaan käsittelen luvussa 5.4.1. prosessin kehystiedon yhteydessä. Tässä luvussa keskityn ilmaisuihin *häiritsevä, kömpelö, leppoisa, miellyttävä, rauhaton, svengaava, toimiva* ja *töksähtelevä*, jotka ovat nähdäkseni arvottavia. Tarkastelen siis sitä, miten vastaajat näkevät prosessien (heilumisen, huojumisen ja keinumisen) hahmon itsessään, ilman valmiiksi tarjottua kehystä, johon sen sijoittaa.

### 6a. Valitse alla olevista vaihtoehdoista KAIKKI ne, jotka mielestäsi kuvaavat kompian yhteydessä ilmaisua *heiluva*.

39 vastausta



KUVIO 3. Ilmaisua *heiluva* kuvaavat adjektiivit.

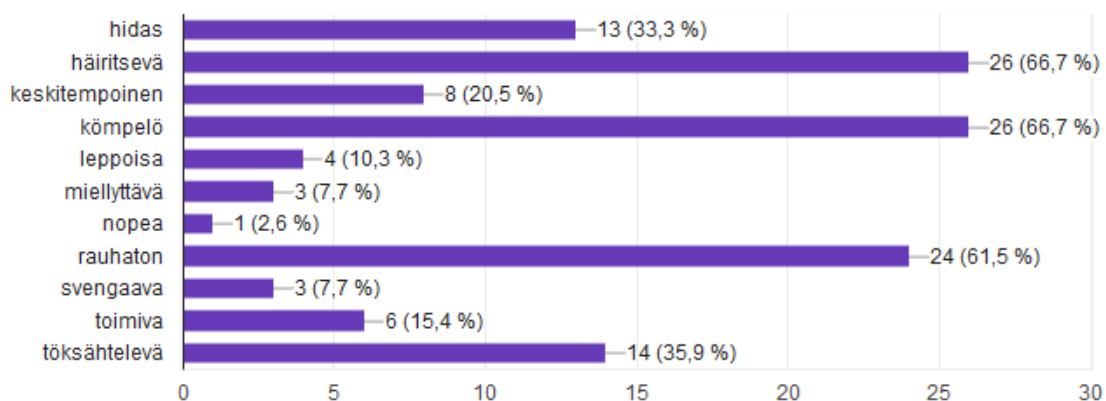
Ilmaisu *heiluva* vetää enimmäkseen puoleensa negatiiviseksi kokemiani ilmaisuja. Kuten kuviosta 3 nähdään, peräti 35 vastaajaa pitää heiluvaa komppia *kömpelönä*, 31 *häiritsevä*nä, 30 *rauhattomana* ja 25 *töksähtelevänä*. Positiivisiksi luokittelimani luonnehdinnat *leppoisa, miellyttävä, svengaava* ja *toimiva* mainitaan kaikki vain kerran heiluvan kompian yhteydessä, ja näistäkin neljästä vastauksesta kolme löytyy samasta lomakkeesta (V12T6A). Omaan intuitiooni perustuva karkea jako negatiivinen–positiivinen ei toki ole aivan yksiselitteinen, kuten erään informantin kommentista nähdään:

- (43) Keinuvuutta voi olla monenlaista, joten lähtökohdiltaan negatiivisia ajatuksia herättävät määreet [informantin vastauksessa tehtävään 6c] voivat herättää ihmetystä; keinuvuus voi olla esim. töksähtelevää, jos töksähtelevyys keinuu eikä tule vaikutelmaa musiikin toimimattomuudesta (V31T6C).

Tarjosin tehtävässä 6 (liite 1) informanteille myös mahdollisuuden lisätä listaan omia luonnehdintoja. Nekään eivät imartele heiluvaa komppia. Yhden mielestä se on *kiusaanuttava ja myötähäpeää aiheuttava* (V5T6A), toinen pitää sitä *tyylitajuttomana* (V31T6A). Positiivisia ilmaisuja ei tehtävän 6a vapaisiin vastaukseen kirjoitettu.

### 6b. Valitse alla olevista vaihtoehdoista KAIKKI ne, jotka mielestäsi kuvaavat kompin yhteydessä ilmaisua huokuva.

39 vastausta



KUVIO 4. Ilmaisua *huokuva* kuvaavat adjektiivit.

VA-partisiippi *huokuva* vetää sekin puoleensa selvästi enemmän negatiivisia kuin positiivisia ilmaisuja. Kuvioista 4 nähdään kuitenkin, etteivät vastaajat antaa sille aivan yhtä ankaraa tuomiota kuin *heiluvalla*. *Häiritsevä*nä ja *kömpelönä* huovuvaa komppia pitää 26 vastaajaa, *rauhattomana* 24 ja *töksähtelevänä* 14. Luvut ovat siis selvästi pienempiä kuin *heilua*-verbillä. Kannattaa myös huomata, että huovuvaa komppia pitää *svengaavana* 6, *leppoisana* 4 ja sekä *miellyttävänä* että *svengaavana* 3 vastaajaa. Se saa siis positiivisina pitämiäni mainintoja yhteensä 16, kun verbi *heilua* saa niitä vain 4.

Huojunta saa hienoista ymmärrystä myös tehtävän 6c (liite 1) vapaissa kommentteissa. Kaksi vastaajaa kuvailee huovuvaa komppia adjektiivilla *epätarkka*, samoin kaksi vastaajaa adjektiivilla *epävarma*. Yhden (V31T6B) mielestä kuitenkin *huokuva voi joskus olla*

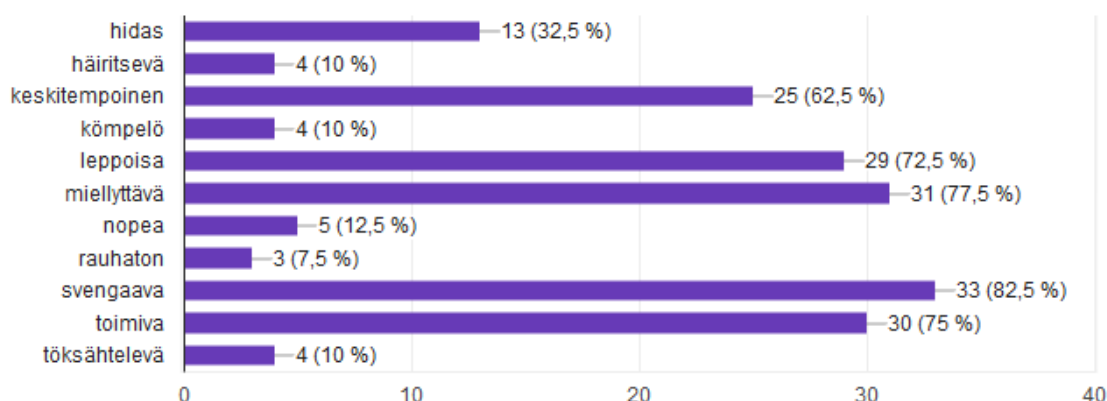
*musiikkiin sopiva tapa sitä esittää* ja yksi (V36T6B) pitää huojuvaa komppia jopa *elävänä* ja *musikaalisena*. Nämä näkemykset tukevat johdannossa esittämäni hypoteesia, jonka mukaan huojuunta saattaa sopia tietynlaiseen estetiikkaan.

Myös haastateltava H3 kertoo asiasta erikseen kysymättä, että huojuminen voi olla *tarkoituksellista kulmikkua*. Lyhyessä kommentissaan hän käyttää jälleen hyvin konkreettista ja kehollista ilmausta kuvaillessaan tietynlaista, tällä kertaa huojuvaa, komppia. Hänen mielestään huojuunta *on epämiellyttävää, kuin kyseessä olisi merisairaus* (esimerkki 44).

- (44) Joo, kyllä sillä tietenkin tämmönen vaikutus on, ja tuota myös se, että jos komppi huojuu, niin mä yhdistän sen semmoseen epäonnistuneen grooveen, että ellei se oo sitten Tom Waits -tyyppistä tarkoituksellista kulmikkua, mutta sitten semmonen määrätty epäonnistuminen groove-tavotteessa plus että huojuu, että sen kuunteleminen on myös epämiellyttävää, vähän niin kuin olis joku merisairaus kyseessä, että tää ei tuota noin... tää ei nyt ehkä ihan aja sitä asiaa, mikä soittajilla oli tarkoituksena. Että se on negatiivinen määre se huojuminen niinku etupäässä (H3).

### 6c. Valitse alla olevista vaihtoehdoista KAIKKI ne, jotka mielestäsi kuvaavat kompin yhteydessä ilmaisua keinuva.

40 vastausta



KUVIO 5. Ilmaisua *keinuva* kuvaavat adjektiivit.

Ilmaisua *keinuva* herättää kompin yhteydessä pääasiassa positiivisia mielikuvia (Kuvio 5): 33 vastaajaa pitää keinuvaa komppia *svengaavana*, 31 *miellyttävänä*, 30 *toimivana* ja 29



*leppoisana*. Yksikään negatiiviseksi mieltämistäni adjektiiveista ei saa enempää kuin 4 mainintaa. Myös vastaajien itse lisäämät *keinua*-verbiä kuvaavat adjektiivit ovat enimmäkseen positiivisia. Yksi heistä (V17T6C) kuvailee keinuvaa komppia jopa *kauniiksi*. Kahden kysymyslomakkeeseen vastanneen ja kaikkien kolmen haastateltavan mainitsemaan *tanssittavuuteen* palaan luvussa 5.4.1. jossa tarkastelen esityksen tempon ja tyyllilajin merkitystä kompin heilumiseen, huojumiseen ja keinumiseen.

Olen koonnut kyselylomakkeen tehtävän 6 (liite 1) olennaisimman annin taulukkoon 1. Siitä näkee, että valtaosa vastaajista liittyy keinuvaan komppiin vain positiiviseksi mieltämiäni adjektiiveja (123 mainintaa). Samoin enemmistö heistä yhdistää heiluvaan ja huojuvaan komppiin enimmäkseen negatiiviseksi kokemiani adjektiiveja (heiluva 121 ja huojuva 90 mainintaa). Erityisen selvältä näyttää, ettei heiluvassa kompissa ole juuri kenenkään mielestä mitään hyvää (vain 4 positiivista mainintaa).

TAULUKKO 1. Positiiviset ja negatiiviset ilmaisut.

	positiiviset ilmaisut	negatiiviset ilmaisut	yhteensä
<i>heilua</i>	4	<b>121</b>	125
<i>huojua</i>	16	<b>90</b>	106
<i>keinua</i>	<b>123</b>	15	138
yhteensä	143	<b>226</b>	369

Yksittäisistä adjektiiveista kompin heilumiseen yhdistettiin useimmin *kömpelö* (35 vastaajaa), kompin huojumiseen *häiritsevä* ja *kömpelö* (26 vastaajaa) ja kompin keinumiseen *svengaava* (33 vastaajaa).

#### 5.4. Prosessien kehys

Tässä alaluvussa keskityn kehystietoon eli selvitän, mitkä tekijät vastaajien mielestä vaikuttavat siihen, että komppi heiluu, huojuu tai keinuu. Alaluvussa 5.4.1. perehdyn esityksen tempoon ja rytmimusiikin tyyllilajiin, alaluvussa 5.4.2. lähestyn kysymystä soittajien oman toiminnan ja hieman myös esiintymistilaisuuden olosuhteiden näkökulmasta.

## 5.4.1. Esityksen tempo ja tyyllilaji

Polyseemiset verbit *heilua*, *huojua* ja *keinua* kuvaavat konkreettisesti merkityksessään muuttujan jonkinlaista, yleensä edestakaista, liikettä kiintopisteeseen nähden. Entäpä siten käsittelemässäni abstraktissa ja metaforisessa merkityksessä, kun KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO? Mikä on se kiintopiste, johon verrattuna komppi heiluu, huojuu tai keinuu? Musiikissa on yleensä helpohkosti havaittavissa tietty *tempo* 'musiikkiesityksen nopeus' (MUTE 2017 s.v. *tempo*) ja tietty *tahtilaji* 'sävellyksen rytmin kuvaus, jossa määritellään tiettyjen aika-arvojen lukumäärä tahdissa' (MUTE 2017 s.v. *tahtilaji*). Rytmimusiikissa tuo tahtilaji merkitään yleensä esimerkiksi 2/4, 4/4 tai 3/4. Jos ajatellaan, että komppi liikkuu tai kenties liikahtelee (*heiluu*, *huojuu* tai *keinuu*) esimerkiksi tahdin ensimmäisen iskun ympärillä, on mielenkiintoista pohtia, miten esityksen nopeus vaikuttaa liikkeen luonteeseen.

Esityksen tempo onkin yksi kiinnostavimmista kysymyksistä, kun pohditaan verbien metaforisten merkitysten suhdetta niiden konkreettiseen sanakirjamerkitykseen, toisin ilmaistuna siis kohdealueen ja lähdealueen yhdistämistä. Kielenkäyttäjät kokee ja siten myös ilmaisee (jatkuvan) liikkeen tapahtuvan tietyllä nopeudella, oli liike sitten konkreettista tai abstraktista. Tempon mahdollista yhteyttä kompin heiluntaan, huojuntaan ja keinuntaan kysyin suoraan kysymyslomakkeen (liite 1) tuottotehtävässä 5. Myös monivalintatehtävässä 6 oli tarjolla kolme tempoa kuvailevaa adjektiivia, *hidas*, *keskitempoinen* ja *nopea*.

TAULUKKO 2. Tempon vaikutus.<sup>14</sup>

	hidas	keskitempoinen	nopea	yhteensä
<i>heilua</i>	2	5	5	12
<i>huojua</i>	13	8	1	22
<i>keinua</i>	13	25	5	43
yhteensä	28	38	11	77

<sup>14</sup> Tehtävässä oli mahdollista valita vaikka kaikki vaihtoehdot tai ei yhtäkään niistä. Tämä selittää sen, että vastauksia on *keinuvan* tapauksessa enemmän kuin vastaajia. Joidenkin vastaajien mielestä siis komppi voi keinua tempossa kuin tempossa.

Taulukosta 2 nähdään, että vain 12 vastaajaa näkee yhteyden esitettävän musiikin tempon ja kompin heiluvuuden välillä. Vaikka koko termi *heilua* on kompin kontekstissa monelle vastaajalle lähtökohtaisesti outo (kuvio 1), 35 heistä pitää kuitenkin tehtävässä 6a (liite 1) *heiluvaa* komppia *kömpelönä* ja 30 *rauhattomana* (kuvio 3). He siis osaavat kyllä nimetä mielikuvia, joita *heilua*-verbi heissä herättää. Esityksen tempo ei vain ilmeisesti heidän mielestään juurikaan vaikuta kompin heilumiseen. Huojuvan kompin informantit yhdistävät tehtävässä 6b (liite 1) useimmin hidastempoiseen esitykseen (13 vastaajaa). Kahdeksan heistä yhdistää sen keskitempoiseen ja vain yksi nopeaan tempoon. Tässä pääsemme taas kehollisuuteen. Lähdealueen ominaisuudet heijastuvat kohdealueelle: Kompin huojuessa informantit eivät ainoastaan koe, että komppi liikkuu, vaan että se myös liikkuu määrättyllä tavalla, tässä tapauksessa siis tietyllä nopeudella. Esimerkiksi ilmaisu *nopeasti huojuva kuusi* tuntuu lähes järjenvastaiselta. Sen sijaan *heilunta* on helpompi mieltää nopeaksikin, esimerkiksi silloin, *kun nyrkit heiluvat*.

Sama metaforien kehollisuus suhteessa esityksen tempoon tuli kenties vielä selvemmin esiin, kun keskustelimme kahden haastateltavan kanssa etenkin jazzmuusikoiden suosi-  
masta termistä *walking bass* (liite 2). Termillä kuvataan tapaa soittaa bassoa, jossa tahdin jokaiselle neljäsosalle soitetaan yksi nuotti ja sävelkorkeus muuttuu jokaisen nuotin kohdalla (OIMTSK s.v. *walking bass*; Gold 1975 s.v. *to walk the bass*). Tämä tasainen kuviteltu liike on intuitiivisesti helppo mieltää *kävelyksi*, ja sitä hyödyntävää komppia onkin usein käytetty esimerkiksi elokuvissa, kun kohtausta esittää kävelemistä. Kun pohdimme haastateltavien H1 ja H3 kanssa, onko liike kappaleen tempon kohotessa liian nopeaksi enää *kävelyä*, olivat molemmat heistä sitä mieltä, ettei kovin nopeassa kappaleessa kyse voi olla enää *walking bassista*. Molemmat tarjoavat tällaisen vauhdikkaan bassonsoittoytylin nimeksi *running bassia*, mitä termiä en ole koskaan kuullut käytettävän (esimerkki 45).<sup>15</sup>

- (45) Ei se kovin nopeassa tempossa sitten enää ole... että onko se sitten running bass (nauraa)... kyllä siinä on se kävelyn rytmi (H1).

<sup>15</sup> Askeleen frekvenssihän ei itse asiassa välttämättä tihene lainkaan kävelyn muuttuessa juoksuksi. *Running bassia* kuvaavampi termi voisikin olla vaikka *scampering tai tap-dancing bass* 'kipittävä' tai 'steppaava' basso. Haastateltavat eivät siis miellä termiä niinkään bassonuotin vaihtumisen, "askeltiheyden" vaan koko kappaleen tempon, "askelilla saavutetun etenemisnopeuden" mukaan.

Taulukon 2 lukujen perusteella voi joka tapauksessa todeta, että tempon yhteys kompin huojuntaan vaikuttaa vastaajien mielestä verrattain heikolta ja yhteys heiluntaan heikolta. Sen sijaan keinuvuuden yhteys esityksen tempoon vaikuttaisi melko vahvalta. 25 vastaajaa yhdistää keinuvan kompin keskitempoiseen, 13 hitaaseen ja 5 nopeaan esitykseen (taulukko 1). Tällainen ajattelu saattaa liittyä siihen, että metaforisessa merkityksessään verbi *keinua* yhdistetään tanssittavuuteen (vrt. KS 2017 s.v. *keinua*). Helposti tanssittava musiikkihan ei saa olla tempoltaan liian hidasta eikä etenäkään liian nopeaa. Myös leikki-puiston keinu asettaa omat rajansa liikkeen nopeudelle. Maan vetovoimaan perustuvaa liikettä on mahdotonta hidastaa tai nopeuttaa. Metafora perustuu siis tässäkin kohtaa ainakin välillisesti keholliseen kokemukseen.

Kyselylomakkeessa ei missään kohtaa käytetä ilmaisua *tanssittava* tai mitään siihen viittaavaa, puhumattakaan, että sitä tarjottaisiin monivalintatehtävässä 6 (liite 1) yhtenä vaihtoehtona. Silti se nousee *keinua*-verbin kohdalla esiin monessa lomakkeessa. Yksi informanteista pitää jo tehtävän 3 (liite 1) vastausta kommentoidessaan tanssittavuutta tekijänä, joka erottaa verbin *keinua* verbeistä *heilua* ja *huojua* (esimerkki 46). Sama vastaaja nostaa ominaisuuden esiin myös tehtävässä 4c (liite 1), jossa verbiä *keinua* tarkasteltiin soittajien taidon, kokemuksen ja pyrkimysten näkökulmasta (esimerkki 47). Kaksi vastaajaa (V5 ja V9) lisäsi *tanssittavan* tehtävän 6c (liite 1) kohtaan, jossa kysyttiin mahdollisia muita *keinua*-verbiä kuvaavia adjektiiveja kuin tarjotut. Peräti yhdeksän mainitsi tanssittavuuden tuottotehtävän 5 kohdassa c (liite 1), jossa kysyttiin muun muassa, millaisessa musiikissa komppi keinuu (esimerkit 48–49):

- (46) Keinuminen kuvaa sellaista komppia, jonka myötä ihmisten on helppoa ja kivaa tanssia. Heiluminen ja huojuminen kuvaavat suoranaista töpeksintää (V5T3).
- (47) Rokkikeikalla ei välttämättä joka biisissä tarvii yrittää keinuttaa, mutta sitten, kun halutaan mimmit tanssilattialle tissejä ja perseitä tytisyttämään, niin sitten lykkäämme keinuvaihteen päälle (V5T4C).
- (48) Meillä on ollut bändissä sanonta, että hyvän keikankulun tunnistaa siitä, kun mimmit ryysii tanssilattialle perseitään hytkyttämään. Silloin yleensä komppi keinuu ja kaikilla on kivaa – – En tainnut ihan vastata kysymykseen, mut nääs ja nääs (V5T5C).
- (49) Kun on kivasti tanssahtava meininki ja leppoiset bileet, niin on hyvä että keinuilee (V18T5C).

Tuottotehtävässä 5 (liite 1) oli myös mahdollista kertoa, minkä tyyllisessä musiikissa kompin heilumista, huojumista tai keinumista tapahtuu. Ne harvat, jotka vastasivat kompin

heilumisen liittyvän erityisesti johonkin musiikin lajiin, esittävät kyseisen genren lähinnä pilkallisessa valossa (esimerkit 50–51). Ainoastaan yksi vastaaja on sitä mieltä, että heiluminen voi joskus olla myös tarkoituksenomainen tyylikeino (esimerkki 52). Enemmistö vastaajista katsoo, että kompin heiluminen liittyy esimerkiksi soittajien kokemattomuuteen, taitamattomuuteen, heikkoon motivaatioon tai humalatilaan, ei sen enempää musiikin genreen kuin tempoakaan (esimerkit 53–54).

- (50) humalainen leirinuotiorämpytys (V3T5A).
- (51) [komppi heiluu, kun soitetaan] – löysää humppaa (V21T5A).
- (52) [komppi heiluu, kun asialla on] Osaamaton/epätarkka muusikko. joskus myös tyylikeino esim. kokeellisessa/progressiivisessa musiikissa (V23T5A).
- (53) [komppi heiluu] joka gendressä huonoilla soittajilla (V8T5A).
- (54) Mikä tahansa tyyllilajin kohdalla tätä [heilumista] voi esiintyä. Esiintymistilaisuuksissa, joissa laatua ei vaadita, esim. yksityistilaisuus, jossa rahalla ei ole suuri rooli eli soittajille juuri makseta, jos lainkaan. Tällöin vaatimutasokaan ei ole usein ole korkea. Ikä voi olla mikä vain; nuoret soittajat eivät ehkä vielä osaa, jotkut aikuiset eivät vain ole oppineet. Päihtymystila voi olla syy kompin heilumiseen (V31T5A).

Vastaajat yhdistävät myös kompin huojumisen useammin esimerkiksi soittajien rajallisiin taitoihin, välinpitämättömyyteen tai humalatilaan kuin esityksen tempoan tai tiettyyn musiikin tyyliin. Viisi informanttia vastasi tehtävän 5 kohtaan b (liite 1) *sama kuin edellä, sama kuin tuossa yllä* tai jotain näiden kaltaista. He eivät siis näe juurikaan eroa heilumisen ja huojumisen välillä, mitä tulee esimerkiksi musiikin tempoan, tyyllilajiin, esiintymistilanteen luonteeseen tai soittajien henkiseen tilaan.

Kiinnostavaa on kuitenkin se, että siinä missä tehtävässä 5 (liite 1) vain yksi vastaaja on sitä mieltä, että heiluva komppi on jotain, joka sopii johonkin tiettyyn musiikkigenreen (esimerkki 52), peräti 12 näkee huojuvan kompin ainakin joskus palvelevan esitystä (esimerkit 55–56). Yksi heistä jopa katsoo, että soittajilta vaaditaan kokemusta ja musikaalisuutta, jotta komppi saadaan huojumaan (esimerkki 57). Myös Soundi-lehden toimittaja Saku Schildtin (2017) mielestä kompin huojunta voi selvästikin miellyttää korvaa, kun hän nimeää omintakeisen rumpalin Ringo Starrin *huojuvan kompin mestariksi* (esimerkki 58). Haastateltava H2:n mielestä saman miehen komppi tosin *heiluu* (esimerkki 59), mutta hänkään ei pidä sitä lainkaan moitittavana. Schildtin ja H2:n näkemykset todistavat sen käsitykseni puolesta, että heiluminen ja huojuminen voidaan mieltää hyvinkin samankaltaisiksi.

Johdannossa esittelemäni hypoteesin kannalta eräs vastaus (esimerkki 60) kiinnittää erityisesti huomiota: jos unohtaa maininnan *punkista tai muusta nopeatempoisesta musiikista*, informantti mielestäni kuvailee liki täydellisesti sen svengin, jonka saa aikaan yhtye nimeltä the Rolling Stones. Haastateltava H3 (esimerkki 61) jopa nimeää yhtyeen jonkinlaisena hyvällä tavalla huojuvan kompian arkkityyppisenä edustajana.

- (55) Joskus [huojunta] kuulostaa hyvältä esim. hitaissa, eteerisissä piiseissä (V40T5B).
- (56) Mikäli komppi huojuu tahallisesti, kyseessä voi olla erikoisempi tyyllilaji (V31T5B).
- (57) Pitkään yhdessä soittaneiden musiikissa komppi useasti huojuu. Kompian huojunta positiivisessa merkityksessä vaatii soittajilta musikaalisuutta (V36T5B).
- (58) Hyviä uutisia heti aamusta, arvon yleisö! Ringo Starr, tuo huojuvan kompian suuri mestari, saapuu ensi kesänä konsertoimaan Suomeen. Eikä hän tule yksin, vaan taustalla raikaa nimekkäiden muusikoiden tähdittämä bändi (Soundi 4.12.2017).
- (59) – – mun mielestä heiluva voi olla niin ku hyvä asia... ja se on sillai niin ku vaikea löytää yksittäistä esimerkkiä siitä, mutta on vaan semmonen olo, että Ringo Starr on yks maailman heiluvimmista rumpaleista, ja sillai, että ehkä toi Keith Moon<sup>16</sup> on myös. Mut sehän on hienoa, että sen pitää mennä tollai (H2).
- (60) Komppi voi huojua, kun soittajat eivät ole välttämättä teknisesti kovin taitavia, mutta ovat tottuneet soittamaan yhdessä ja omaksuneet yhteisen soittotavan. Huojuminen voi vaikuttaa siltä, että komppi on lähellä kaatua, mutta pysyy kuitenkin kasassa esim. punkissa tai muussa nopeatempoisessa musiikissa. Huojumiseen liittyy kiihkeys. Huojuminen voi olla bändin tavaramerkki, eikä siitä välttämättä pyritä eroon (V38T5B).
- (61) Että se on negatiivinen määre se huojuminen niinku etupäässä, vaikka jos pannaan Rolling Stonesin tottoraidat päällekkäin niin huomataan, että se nimenomaan huojuu, että iskut ei osu kohilleen, mutta silti se svengaa, mutta siihen vaaditaanki just joku tommonen bändi sitten. Että kun on todella hyvät muusikot, niin ne svengaa sillonki, ku ne soittaa päin helevettä, mutta se ei tuu heti soittajalle se semmonen rentoutunu varmuus siitä, että tota tämä on musiikillista huojuntaa (H3).

Kysymyslomakkeen tuottotehtävän 5 kohdassa c (liite 1) pyysin vastaajia kuvailemaan, millaisessa musiikissa, millaisissa olosuhteissa tai millaisten soittajien soittaessa komppi keinu. Soittajista useampikin halusi korostaa, ettei kompian keinuminen liity sinänsä johonkin musiikin lajiin vaan kyse on soittamisen laadukkuudesta (esimerkit 62–63).

---

<sup>16</sup> The Who -yhtyeen rumpali Keith Moon oli hillitsemättömän raivokkaine soittotyyleinen eittämättä myös visuaalisesti yksi maailman heiluvimmista rumpaleista, mikä saattaa vaikuttaa H3:n mielikuvaan. Ringo Starrin esiintyminen rumpusarjan takana sen sijaan on aina ollut korostetun rentoa ja eleeöntä.

- (62) Kaikki tyyllilajit. Kaikki esiintymistilaisuudet. Kaikenikäiset. Komppi keinuu silloin kun yhtye soittaa hyvin yhteen. Soittajat ovat hyvällä tai ainakin soitto-  
totuudella ja yleisö on vastaanottavassa tilassa. Soitto kulkee, groovaa ja keinuu. Aaltoilee miellyttävästi vaikka olisi kuinka kova jyrä. Valssista 3-jakoisena sanotaan, että sen pitää keinua. Siinä keinumisen idean helpoiten ymmärtääkin, mutta kyllä 4- ja muillakin jaoilla musan pitää keinua (V9T5C).
- (63) Mikä tahansa tyyllilajin kohdalla tätä voi esiintyä. Esiintymistilaisuuksissa, joissa musiikin funktiona on olla tanssittavaa tai muulla tavoin viihdyttävää juuri keinumisen/svengin keinoin. – – ammattimaisuus ja/tai lahjakkuus tuo keinumisen tarvittaessa esille (V31T5C).

Toisin kuin *heilua-* ja *huojua-*verbien kohdalla, moni vastaaja liittyy kompin keinumisen läheisesti tiettyihin rytmimusiikin lajeihin. Erityisen paljon mainintoja saavat genret, joissa rytmin merkitys korostuu (esimerkit 64–65). Tämä liittyyneen ainakin osin tanssittavuuteen, joka nousee esiin tehtävän 5c (liite 1) vastauksissa. Valssin tai yleensä kolmijakoisen rytmin mainitsee tehtävässä viisi vastaajaa (esimerkit 62 ja 66). *Keinua-*verbiä hän käytetäänkin usein valssin yhteydessä: *keinua 'tanssia' valssin tahtiin*. Haastateltava H2 ei kuitenkaan pitänyt omalla kohdallaan tätä ainakaan tärkeimpänä syynä siihen, että yhdisti keinumisen erityisesti valssiin (esimerkit 68–69). Latinalaisamerikkalaiseen musiikkiin<sup>17</sup> keinuvan kompin yhdistää kahdeksan vastaajaa (esimerkit 64–65 ja 67). Latinalaisamerikkalaiseen musiikkiin onkin valssin lailla helppo mieltää keinuva liike. Esimerkiksi *salsa*, *samba* ja *bossa nova* tuntuvat yhtä lailla tanssien kuin musiikkityylien nimiltä, ja näihin tansseihin on helppo mieltää keinuva liike. Jos valssin tahtiin keinuva yksikkö on tanssipari, latinalaisamerikkalaisen musiikin tapauksessa on puolestaan luontevaa puhua vaikkapa *keinuvista lanteista*.

- (64) Reggae, salsa, bossanova, Karibian musa, miksei myös Afrikan rytmit. Tempo yleensä pikemminkin hidas kuin nopea. Mielestäni hitaat tempot vaativat taitoa ja kokemusta onnistuakseen, ja myös luottamusta musiikkiin (V20T5C).
- (65) Komppi keinuu esim. latinalaisamerikkalaisessa ja lähi-idän musiikissa. Näissä musiikkityyleissä lyömäsoittimilla (usein monta yhtäaikaista soittajaa) on vahva rooli (V36T5C).
- (66) Tietyissä genreissä komponenttia pitää keinua.. vanhempi blues ns kolmijalkainen koira, valssi jne.. (V15T5C).
- (67) Kompin voisin kuvitella keinuvan reggaessa tai lattarimusiikissa, kuvittelen sen positiiviseksi asiaksi (V37T5C).
- (68) Keinuva komppi, siitä tuli paljon asioita mieleen, ja mä huomasin, että kyse on myös siitä, että mä kuuntelen paljon mielestäni hyvää musiikkia, ja tykkään siitä, että komppi keinuu, mutta sit mä löysin... ajattelin ensin tietysti

<sup>17</sup> Lasken tässä latinalaisamerikkalaiseksi musiikiksi myös erikseen mainitut bossa novan (3 mainintaa) sekä salsan ja latin jazzin (molemmilla 1 maininta).

kaikkea tällaista niin ku reggaeta ja niin kuin latinalaisia rytmejä... mut sit mä tajusin, et kaikkein keinuvinta musiikkiahan on siis tietysti tämä... [toistaa laitteelta valssia] valssi! Tää tuntuu silleen jopa venytetyltä, että tätä ei soiteta silleen hum-pap-paa, hum-pap-paa... tää on hyvin.. musta siis myös visuaalista ja hyvin... niinku fyysistä... vaikka mä en osaa niin ku valssia tanssia, niin tulee mieleen, että ois kiva tanssia (H2).

- (69) Voi olla [että valssin kuvataan usein *keinuvan*], mutta ajattelen tätä omaa prosessiani – – – mä kyllä luulen, että siinä on myös toi ihan valssin tuntu, mitä se tekee ihmiselle (H2).

Reggaemusiikkiin kompin keinumisen yhdistää oma-aloitteisesti neljä informanttia (esimerkit 64 ja 67). Vaikken itse miellä reggaeta ainakaan ensisijaisesti tanssimusiikiksi, pidin jo johdantoluvussa 1.1. jamaikalaisen reggaelegendojen Bob Marleyn, Peter Toshin ja Bunny Wailerin the Wailersia malliesimerkkinä yhtyeestä, jonka komppi kei-nuu. Miksi komppi sitten tuntuu mukavasti keinuvan reggaemusiikissa? Kenties se johtuu siitä, että myös reggaessa rytmi on korostetussa asemassa ja tempo mieluummin hidas kuin nopea. Lisäksi genren tunnusomaisimpia piirteitä on vahvasti synkopoitu niin sanottu takapotkurytmi, jossa tahdin toista ja neljättä iskua liki monotonisesti korostetaan esimerkiksi kitaralla tai uruilla. Tähän kiintopisteeseen nähden komppia on helppo kei-nuttaa.

Haastateltavistani kaksi huomauttaa toisistaan tietämättä, että vaikka he mieltävätkin kei-nuvuuden ominaisuudeksi, jota yleensä tavoitellaan rytmimusiikissa, on myös genrejä, joiden estetiikkaan se ei sovi (esimerkit 70–71).

- (70) Se on niin kuin... mä en oo kuunnellu [brasilialaista trash metal -yhtye] Sepulturaa, koska sehän on brasilialainen, ja brasilialaisilla kaikilla on niin kuin me tiedämme, me hyvin ennakkoluulottomat pohjoismaalaiset, niin brasilialaisilla on rytmi veressä, ja keinuva rytmi nimenomaan, mutta tota eiks metallimusiikkiin tietyllä tavalla liity se, että se ei voi olla keinuvaa (H2)? – – metallimusa saa mut hermostuneeksi (MK).  
Ja se on varmaan sen tarkoituskin (H2).
- (71) [on olemassa] musiikkia, jossa keinuminen ei koskaan tuu kysymykseen – – vaikka joku breakbeat-rappi, joka perustuu ohjelmointiin enimmäkseen (H3).

Kannattaa muistaa, että niin kyselytutkimuksen informantit kuin haastateltavatkin mainitsevat musiikkityylit oma-aloitteisesti, ilman että mitään genreä tarjottiin heille lomakkeessa. Jos olisin udellut esimerkiksi, kei-nuuko komppi heidän mielestään usein latinalaisamerikkalaisessa musiikissa tai reggaessa, valssista puhumattakaan, olisin luultavasti saanut paljon myönteisiä vastauksia.

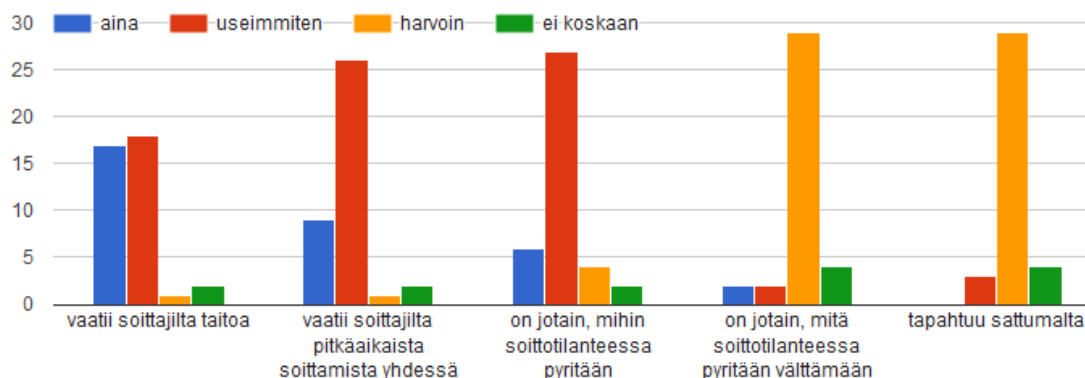


Informantit eivät siis yhdistä kompin heilumista erityisesti mihinkään musiikkityyliin tai sen kummemmin hitaaseen, keskitempoiseen kuin nopeaankaan esitykseen. Huojuvan kompin he yhdistävät useimmin hitaaseen tempoon ja hieman erikoisiin musiikkityyleihin, mutta tämäkään yhteys ei ole kovin vahva. Keinuva komppi sen sijaan liitetään usein keskitempoiseen tai jopa hitaaseen tempoon. Kompin myös mielletään keinuvan useimmin rytmiä ja tanssittavuutta korostavissa musiikkityyleissä.

#### 5.4.2 Soittajien valmiudet ja pyrkimykset sekä soittotilanne

Kysymyslomakkeen tehtävän 4 (liite 1) tarkoitus on selvittää, mitä se, että komppi heiluu, huojuu tai keinuu, vastaajien mielestä vaatii soittajilta ja kuinka aktiivisesti siihen soittotilanteessa pyritään.

#### 4c. Se, että komppi keinuu



KUVIO 6. Soittajien taidot ja pyrkimykset. *Keinua*.

Kuviosta 6 näkee, että kompin keinumisen vaatii lähes kaikkien vastaajien mielestä aina tai useimmiten soittajilta taitoa ja pitkäaikaista soittamista yhdessä. Peräti 17 vastaajaa oli sitä mieltä, että kompin keinumisen edellyttää aina soittajilta taitoa. Informanteista 33 myös katsoo, että soittotilanteessa pyritään aina tai ainakin useimmiten siihen, että komppi keinuu. Vain neljän mielestä keinumista pyritään aina tai useimmiten välttämään. Kuten näistä vastauksista voi jo päätellä, sattumalla ei ole informanttien mielestä juuri

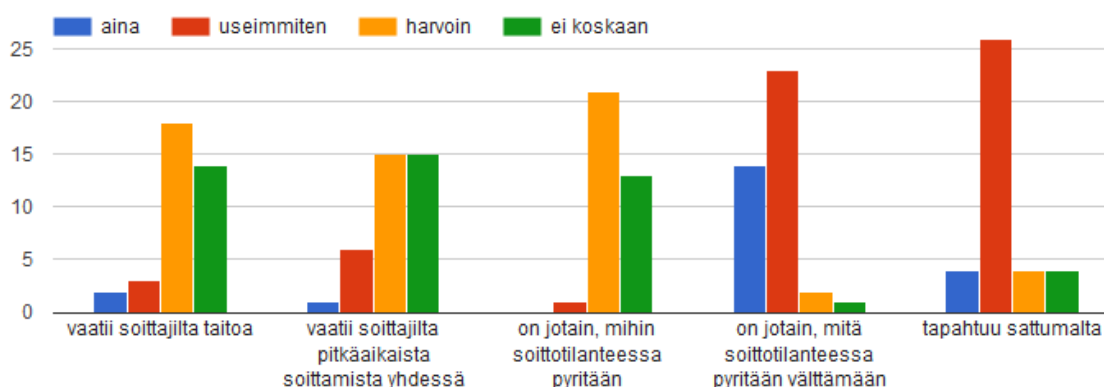
sijaa kompin keinumisessa. Yhdenkään vastaajan mielestä komppi ei keinu aina sattumalta ja vain kolmen mielestä se tapahtuu useimmiten. Yksi vastaaja tosin löytää tähän kysymykseen mielenkiintoisen näkökulman, jota en ollut itse tullut lainkaan ajatelleeksi:

- (72) Kompin keinuminen sattumalta voi tapahtua useimmiten tai harvoin, riippuu kokoonpanon osaamisesta (V31T4).

Joka tapauksessa kompin keinuminen vaikuttaa vastaajien mukaan olevan jotain, johon vaaditaan soittajilta taitoa ja kokemusta ja johon he soittaessaan ainakin useimmiten pyrkivät. Tätä ajatusta tukevat myös tuottotehtävän 5c (liite 1) vastaukset (esimerkit 73–77):

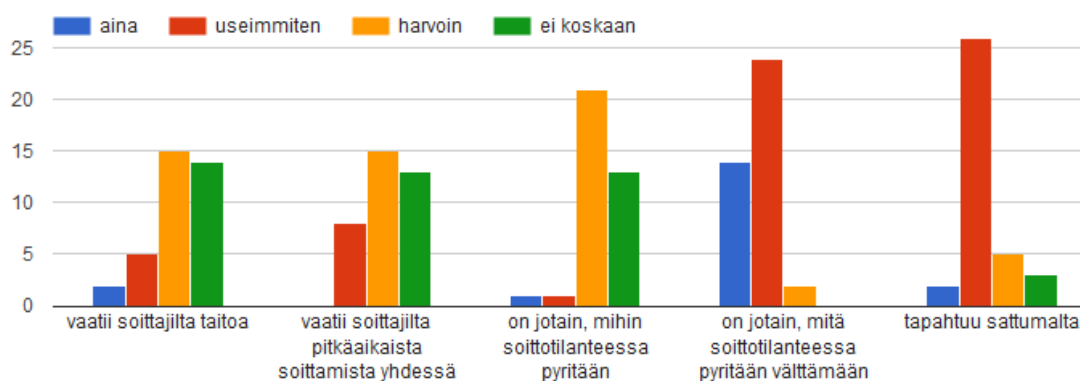
- (73) – – [keinuvan kompin saavat aikaan] Hyvät soittajat ja soittimet. (V1T5C).  
 (74) Itse yhdistän keinunns ns grooveen. Rytmii elää mutta hyvässä ja dynaamisessa yhteisymmärryksessä (V4T5C).  
 (75) Kun soittaja/t hallitsee instrumenttinsa ja osaa liittää soittonsa osaksi muiden soittajien soittoa ja soitettavan musiikin ideaan, komppi parhaimmillaan keinuu (V19T5C).  
 (76) Käsitän että komppi keinuu kivasti kun bändi groovaa eli soitanta on keinuvaa tarkoituksella. Sitä on miellyttävä kuunnella esim.perusrokkikiertoa voi soittaa tosi letkeän keinuvasti (Jerry Lee Lewis, Beatles) (V35T5C).  
 (77) Se, että komppi keinuu, vaatii soittajilta taitoa ja voimakasta yhteensoittamista. Keinuminen on hallittua ja positiivista. Sitä voi tapahtua musiikissa, jossa rytmi on etusijalla (V38T5C).

#### 4a. Se, että komppi heiluu



KUVIO 7. Soittajien taidot ja pyrkimykset. *Heilua*.

## 4b. Se, että komppi huojuu

KUVIO 8. Soittajien taidot ja pyrkimykset. *Huojua*.

Kuviot 7 ja 8 ovatkin sitten hyvin samannäköisiä. Vastaajista vain viisi katsoo, että heiluva komppi vaatii soittajilta aina tai useimmiten taitoa. Huojuvan kompin kohdallakin tuo luku jää seitsemään. Vain seitsemän mielestä se, että komppi huojuu, edellyttää muusikoilta aina tai useimmiten pitkäaikaista kokemusta yhteissoitosta. Huojuvan kompin kohdalla tuo luku on kahdeksan. Lähes kaikki informantit katsovat, että sekä kompin heilumista (37 mainintaa) että huojumista (38 mainintaa) pyritään aina tai useimmiten soittotilanteessa välttämään. Niinpä ei tule yllätyksenä, että selvän enemmistön mielestä heiluminen (30 mainintaa) ja huojuminen (28 mainintaa) tapahtuvat aina tai useimmiten sattumalta.

Erojakin ilmaisujen *heilua* ja *huojua* väliltä on, ja niiden perusteella kompin heiluminen on vielä hieman ei-toivotumpaa kuin sen huojuminen. Neljä informanttia katsoo, että huojuminen vaatii soittajilta aina taitoa, ja yhden mielestä siihen jopa pyritään aina soittaessa. Kompin heiluminen puolestaan edellyttää soittajilta aina taitoa vain kahden vastaajan mielestä, eikä yksikään katso, että heiluvaan komppiin pyrittäisiin aina soitettaessa.

Tehtävää 4 (liite 1) oli mahdollista myös kommentoida tai perustella omin sanoin, ja kaksi seitsemästä tämän mahdollisuuden käyttäneestä näkeekin, että huojuvalle kompille on joskus paikkansa (esimerkit 78–79). Heiluvaa komppia heistä ei puolusta kumpikaan, toinen jopa mainitsee erityisesti, että heilunta johtuu *taidon puutteesta* (esimerkki 79).

- (78) Ymmärrän heilumisen ja huojumisen jotenkin samaksi asiaksi, johon ei soit-  
taessa pyritä. On toki hienoja esimerkkejä, jossa huojunta lisää kappaleeseen  
lisäarvoa, mutta onko se sitte keinuntaa? Nää on näitä (V25T4).
- (79) – – Toisaalta komppi voi toimia huojuvanakin, jos kaikki ovat samassa puls-  
sissa. Kompin heiluminen taas tuo mieleen taidon puutteesta johtuvaa, häirit-  
sevää tempon vaihtelua (V36T4).

*Heilua*-verbiin yhdistetään myös tuottotehtävän 5b (liite 1) vastauksissa toistuvasti soit-  
tajien taitamattomuus (8 mainintaa) ja kokemuksen puute (11 mainintaa). Myös komp-  
in huojumiseen liitetään tehtävässä 5c (liite 1) soittotaidon puute (4 mainintaa) ja usein nuo-  
reen ikään liittyvä kokemattomuus (5 mainintaa). Haastateltava H2 kertoi kuvaavan tari-  
nan siitä, miten kokemuksen puute saattaa aiheuttaa komp-  
in heilumista (esimerkki 80). Kokemuksesta puhuttaessa kannattaa huomata, ettei kyse ole pelkästä harjaantumisesta  
soittimen hallintaan, vaan esiin nousi myös kokemattomuuden aiheuttama esiintymisti-  
laisuuden jännittäminen (esimerkit 81–82).

- (80) Jos se heiluu ihan tahdin sisällä... tai horjahtaa [nauraa] käytetään vielä lisää  
uusia sanoja, niin kyllähän sen sit huomaa – – [puhuu oman varhaisen yhty-  
eensä alkuaikojen levytyksestä] niin ystävämme kertoi, että hankki sen in-  
noissaan ja laitto kotona soimaan, ja se meni sit suihkuun, ja sen piti juosta  
suihkusta pois kesken suihkun, ku se ajatteli, että levysoitin meni rikki [nau-  
rua]... siinä vaihtuu osa... tietynlainen komppi, ja sit vaihtuu komp-  
in muoto tai rytmikka tai tää jako vaihtuu, niin siinä tapahtuu tämmönen niin sanottu  
kuoppa (H2).
- (81) – – Aloittevilla soittajilla voi myös huojua lujasti, varsinkin esiintymistilan-  
teen tuoman jännityksen siivittämänä. Rutiini poistaa osaltaan ei-toivottua  
huojumista. (V30T5B).
- (82) – – Nuorilla soittajilla ensimmäisillä keikoilla näyttämisen halu, jännit-  
tämisen, kiihkeys saattaa mennä henkilökohtaisten- ja yhteensoittotaitojen  
edelle. Soittajat eivät kuuntele rumpalia tai rumpalilla tempo heittelee  
(V9T5A).

Jälleen nähdään, miten konkreettisemmän lähdealueen ominaisuudet siirtyvät abstraktim-  
malle kohdealueelle. Suurin osa informanteista katsoo heilumisen ja huojumisen tapah-  
tuman sattumalta siinä missä keinumiseen taas ainakin yleensä pyritään. Komp-  
in heilu-  
minen ja huojuminen eivät myöskään – toisin kuin keinuminen – vaadi informanttien  
mukaan soittajilta juurikaan taitoa tai kokemusta. Saman voi sanoa pätevän verbien ste-  
reotyyppeihin merkityksiin. Jos ajatellaan keinumista leikkipuistossa, toiminta on tarkoi-  
tuksellista ja vaatii jopa hieman motorisia taitoja, joita ei kaikkein pienimmillä lapsilla  
vielä ole. Itse asiassa leikkipuistoon on pystytetty tätä toimintaa varten laite, jonka nimi

*keinu* on nollajohtimen avulla *keinua*-verbistä muodostettu substantiivijohdos. On vaikea kuvitella, millaisia laitteita olisivat heilumista ja huojumista varten valmistetut laitteet nimeltä *\*heilua* ja *\*huoju*.<sup>18</sup>

Olosuhteiden vaikutus kompin luonteeseen vaikuttaa kyselytutkimuksen informanttien vastausten perusteella melko vähäiseltä. Vain harva heistä näkee kompin heilumisen tai huojumisen syyksi esimerkiksi esiintymistilanteen luonteen tai heikot työvälineet, eikä moni pidä niitä ensisijaisen tärkeinä kompin keinuttamisessakaan. Sen sijaan välinpitämätön asenne esiintymistä kohtaan mainitaan *heilua*- ja *huojua*-verbien kohdalla useassa lomakkeessa. Erityisesti huomiota kiinnittävät useat maininnat alkoholin vaikutuksesta kompin toimivuuteen (esimerkit 83–84). Humalatilaa tai vaikkapa *itseaiheutettua väsymystä* pitää yleisenä syynä kompin heilumiseen ja huojumiseen molempiin lähes kymmenen vastaajaa. Yksi informanteista näkee päihtymyksen vaikuttavan myös keinumiseen. Sama informantti on tosin myös sitä mieltä, ettei kompin keinuminen vaadi soittajilta koskaan taitoa eikä siihen myöskään koskaan soittotilanteessa pyritä. Ainakin yksi vastaaja vaikuttaa tosin ajattelevan, ettei humalaiselta kuulostava huojunta ole myöskään välttämättä aina pahasta (esimerkki 85). Haastateltava H2:n rumpalituttavat kertovat kuitenkin välttävänsä alkoholin käyttöä ennen esiintymistä (esimerkki 86).

- (83) [huojuvaan komppiin voi vaikuttaa] Humalasila, motivaation puute, kokemattomuus (V22T5B).
- (84) Esim humalassa komppi voi huojua. Vapaampimuotoisessa musiikissa tähän voidaan myös joskus pyrkiä (V4T5B).
- (85) joskus pyrimme työnimen juopuneet sävelet alla tuottamaan huojuvia kompeja. Luo tiettyä tilallista vaappumista. Huojuva komppi tosin mieltyy ensisijaisesti ei tavoiteltavana kompin piirteenä (V26T5B).
- (86) Monet rumpalit on sanonu, et ei ota koskaan mitään ennen keikkaa, koska alkoholi vaikuttaa heidän ajantajuunsa, ja sit se alkaa niinku, et luulee itse olevansa, sillai soittavansa svengaavasti, tai ainakin niinku streitisti, mutta sitten se huojuu. Et se... että ollaan niinku ajassa... se on ajan käsittelystä, ja että välitetään tiettyä ajan jakamista kuulijoille (H2).

Keinuva komppi on siis vastaajien mielestä jotain, joka vaatii ammattitaitoa ja kokemusta, ja keinuvuuteen myös ainakin useimmiten soittotilanteessa pyritään. Kun komppi heiluu tai huojuu, kyse on erästä informanttia lainatakseni useimmiten *amatöörien ja poikasten puuhastelusta*. Haastateltava H2 kiteyttää hyvin ammattitaidon ja kokemuksen

---

<sup>18</sup> Tämä ajatusleikki perustuu keskusteluun haastateltava H1:n kanssa. Valitettavasti keskustelu on ilmeisesti tapahtunut ennen äänityksen alkamista, koska en löydä sitä tallenteelta.

merkityksen, kun keskustelimme siitä, pitääkö tietynlaisessa musiikissa tietyn soittimen soittaa hieman ”iskun eteen” tai ”iskun taakse”, siis aavistuksen ennen tai jälkeen nuottien osoittamaa niin sanottua oikeaa paikkaa (esimerkki 87):

(87) Tää on jännä tämä jälkeen ja eteen lyöminen, että mun soittotaidolla mä en koskaan voi päästä tollaseen, että mä tarkoituksella soittasin jälkeen, että se, sillai että se kuulostais hyvältä, tai eteen, vaik yleensä mä kiilaan, ja se ei kuulosta välttämät hyvältä... tai se voi kuulostaa hyvältä, että joku liidaa, ja se on ihan normaalia (H2).

Voiko semmoseen oikeastaan tietosesti pyrkiäkään, vai tuleeks se siitä yhteensoitosta, että niinku antennit toimii, ollaan samalla aaltopituudella (MK)? Tietysti toiset soittajat, jotka tekee sitä työkseen joka päivä ja soittaa erilaisten muusikoiden kanssa niin ne ehkä... tai siis eri muusikoiden kanssa... niin ne ehkä oppii sitä niin kuin ajattelee tätä [tunnettua suomalaista rumpalia, joka soittaa samassa orkesterissa H2:n kanssa], jos sille sanoo, että soita vähän eteen tai soita vähän taakse, niin kyl se pystyy sen niin kuin mieltämään ja tekemään, ja tällasta (H2).

## 6. TULOSTEN KOONTI

Kokoan tässä luvussa analyysini tulokset. Alaluvussa 6.1. kerron Langackerin hahmokehys-jaon mukaisesti, millaisia ominaisuuksia informantit yhdistävät verbeihin *heilua*, *huojua* ja *keinua* sekä niiden VA-partisiippimuotoihin, kun niitä käytetään kompian, musiikkiesityksen rytmitaustan kontekstissa. Samassa luvussa vedän yhteen myös soittajien näkemykset siitä, mitkä tekijät vaikuttavat siihen, että komppi heiluu, huojuu tai keinuu. Alaluvussa 6.2. tarkastelen hypoteesiani, että KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO on konseptuaalinen metafora eli käsitetafora. Lisäksi pohdin samassa luvussa, missä määrin tämä käsitetafora ja sitä luonnollisessa kielessä edustavat ilmaukset perustuvat keholliseen kokemukseen.

### 6.1. Verbien *heilua*, *huojua* ja *keinua* merkitys kompian kontekstissa

Tämän tutkielman ensimmäisenä tavoitteena oli selvittää, millaisia merkityksiä muusikot hahmottavat konkreettisesti peruserkityksessään jopa synonyymeinä pidetyille verbeille *heilua*, *huojua* ja *keinua*, kun niitä käytetään niiden metaforisessa merkityksessä kuvailemaan komppia. Hypoteesini mukaan muusikot pitävät kompista puhuttaessa keinuvuutta toivottuna ominaisuutena, osoituksena soittajien taidokkuudesta ja usein kokemuksen tuomasta tyyliästä. Kompian heilumisen ja huojumisen oletin heidän näkevän enemmän ei-toivottavina ominaisuuksina ja soittajien amatöörimäisyyden osoituksena.

Halusin siis selvittää, millaisia ominaisuuksia informantit yhdistävät verbeihin *heilua*, *huojua* ja *keinua* sekä niiden VA-partisiippimuotoihin kompian kontekstissa. Langackerilaisittain (esim. 2006: 29–31) kyse on siis prosessin hahmosta. Monivalintatehtävässä 6c (liite 1) informantit yhdistivät ilmaisuun *keinua* lähes pelkästään positiivisiksi kokemiani vaihtoehtoja. Tarjoamistani adjektiiveista *leppoisa*, *miellyttävä*, *svengaava* ja *toimiva* kaikki kelpasivat noin kolmelle neljännekselle vastaajista. Sen sijaan yhtäkään negatiiviseksi kokemistani adjektiiveista *häiritsevä*, *kömpelö*, *rauhaton* ja *töksähtelevä* ei keinuvaan komppiin yhdistänyt useampi kuin joka kymmenes. Myös tehtävissä 3–5 informantit kuvailivat keinuvaa komppia esimerkiksi sellaisilla ilmaisuilla kuin *tasainen*, *tavoiteltava*, *toivottava* sekä etenkin *tanssittava*.

Se, että komppi heiluu, ei puolestaan miellytä muusikoita. Tehtävässä 6a (liite 1) selvä enemmistö vastaajista yhdistää *heiluva*-partisiippiin negatiivisiksi kokemiani adjektiiveja, kuten *kömpelö* (peräti yhdeksän kymmenesosaa informanteista), *häiritsevä*, *rauhaton* ja *töksähtelevä*. Myös tuottotehtävissä positiiviset luonnehdinnat ovat *heilua*-verbin kohdalla harvassa. Ilmaisuuksena *huojuva* ei sekään informanttien mielestä mairittele komppia. Sille vaikuttaa kuitenkin olevan joskus paikkansa erityisesti joissain erikoisissa musiikkigenreissä.

Toisena tavoitteenani oli selvittää, mitkä tekijät informanttien mielestä vaikuttavat siihen, että komppi heiluu, huojuu tai keinuu. Kognitiivisen kieliopin käsittein tutkimuskysymys painottaa siis kehystietoa. Ei liene yllättävää, että ammattimaisesti musiikkiin suhtautuvat informantit tarkastelevat prosesseja erityisesti oman toimintansa, soittamisen, kehystä vasten. Esitettävän musiikin tempo ja tyyli tai esiintymistilaisuuden luonne eivät heidän mukaansa vaikuta kompin heiluntaan, huojuntaan tai keinuntaan yhtä merkittävästi kuin muusikoiden taidot, kokemus ja työmoraali. Taidon ja kokemuksen merkitystä kysyttiinkin suoraan tehtävässä 4 (liite 1), mutta jonkinlainen arvottava ammattitaidotodiskurssi nousee esiin myös tehtävien 3, 5 ja 6 (liite 1) vastauksissa. Informantit eivät epäröi puhua *hyivistä* ja *huonoista* muusikoista. Keinuvan, siis informanttien mukaan esimerkiksi *svengaavan* ja *miellyttävän*, kompin aikaan saamiseen vaaditaan heidän nähdäkseen taitoa ja kokemusta, eikä sellainen komppi synny sattumalta. Kun asialla ovat kokemattomat, taitamattomat tai humaltuneet soittajat, alkaa komppi informanttien mukaan usein esimerkiksi *häiritsevästi* tai *kömpelösti* heilua tai huojua.

Muusikot tarkastelevat toki prosesseja myös esitettävän musiikin luonnetta vasten. Tempolla ja tyyliä vaikuttaa olevan selvä yhteys kompin keinuntaan. Informantit näkevät kompin keinuvan useimmiten tanssittaviksi tarkoitetuissa tai muuten leimallisesti vahvasti rytmikkaan perustuvissa musiikkityyleissä ja keskitempoisissa kappaleissa. Kompin heilumista ei yhdistänyt mihinkään tiettyyn genreen tai tempoon kuin muutama vastaaja, mutta 13 heistä näki kompin huojuvan useimmin hitaassa musiikissa, ja jokunen heistä myös yhdisti huojumisen tiettyntyyppiseen musiikkiin.



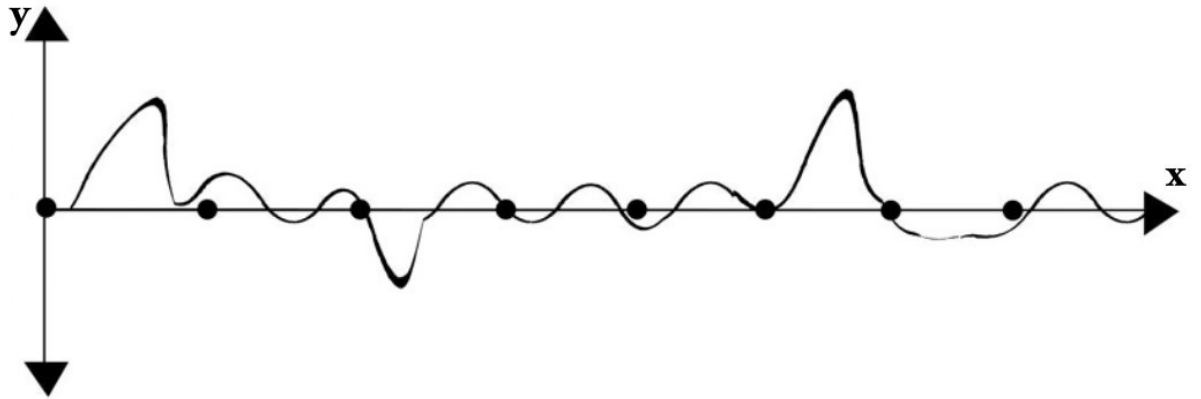
Vastaukset johdantoluvussa 1.1. esittämiini tutkimuskysymyksiin 1 ja 2 muusikoiden näkemykset heiluvasta, huojuvasta ja keinuvasta kompista voi kyselytutkimuksen tulosten ja haastattelujen perusteella kiteyttää näin:

- Heiluva komppi kuulostaa kiusallisen epämääräiseltä tai epätarkalta. Se saa aikaan vaikutelman soittajien amatöörimäisyydestä ja kokemattomuudesta, mitä pyritään ymmärrettävästi välttämään. Muusikot voivat sortua heiluvan kompin soittamiseen esimerkiksi väsyneinä, humalassa tai piittaamattomuuttaan.
- Myöskään huokuva komppi ei ole jotain, johon muusikot yleensä pyrkisivät. Huojuntakin johtuu useimmiten soittajien vajavaisista taidoista ja vähäisestä kokemuksesta. Toisin kuin heiluva komppi, se kuitenkin joskus jopa sopii etenkin tempoltaan hitaaseen tai luonteeltaan tietynlaiseen musiikkiin ja voi joskus antaa esitykselle lisäarvoa.
- Keinuva komppi saa esityksen kuulostamaan miellyttävän kulkevalta, ja sen tanssiseen tahtiin on helppo tanssia. Niinpä komppi keinuukin usein musiikkityyleissä, jotka perustuvat vahvasti rytmiiikkaan. Se, että komppi saadaan keinuamaan, vaatii soittajilta taitoa ja sujuvaa yhteispeliä. Aivan kaikenlaisessa rytmimusiikissa keinuvaan komppiin ei kuitenkaan pyritä.

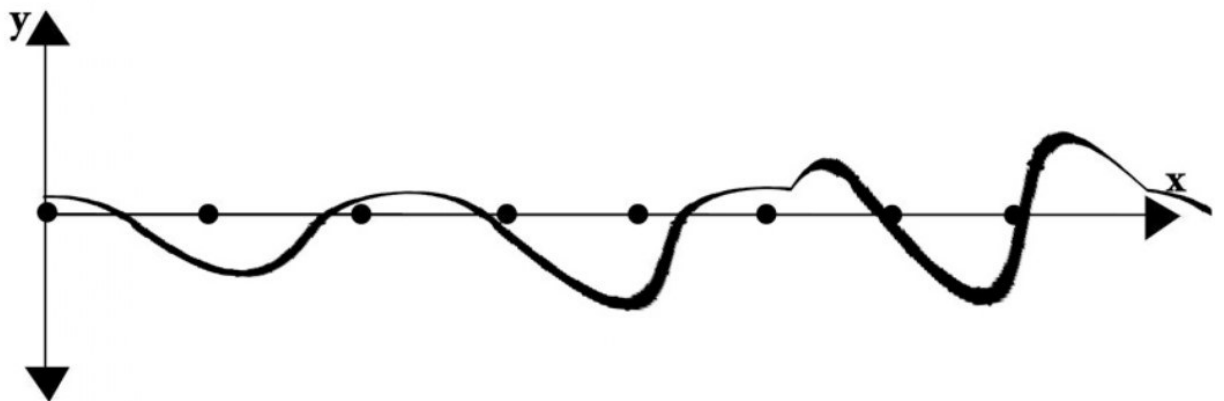
Metaforisesti käytettyjen liikeverbien merkitysten kuvaileminen sanoin on tietenkin vaikeaa. Suomen verbi-ilmauksia paljon tutkinut Eeva Kangasmaa-Minn (1985: 432–433) on todennut, että ainakin aspektin ja tekemisen laadun ero voi olla helpompi näyttää kuin pukea sanoiksi. Kangasmaa-Minnin (1985: 433) esimerkkiä noudattaen esitänkin kuvioiden avulla verbien *heilua*, *huojua* ja *keinua* luonnetta kompin kontekstissa näin<sup>19</sup> (kuviot 9–11):

---

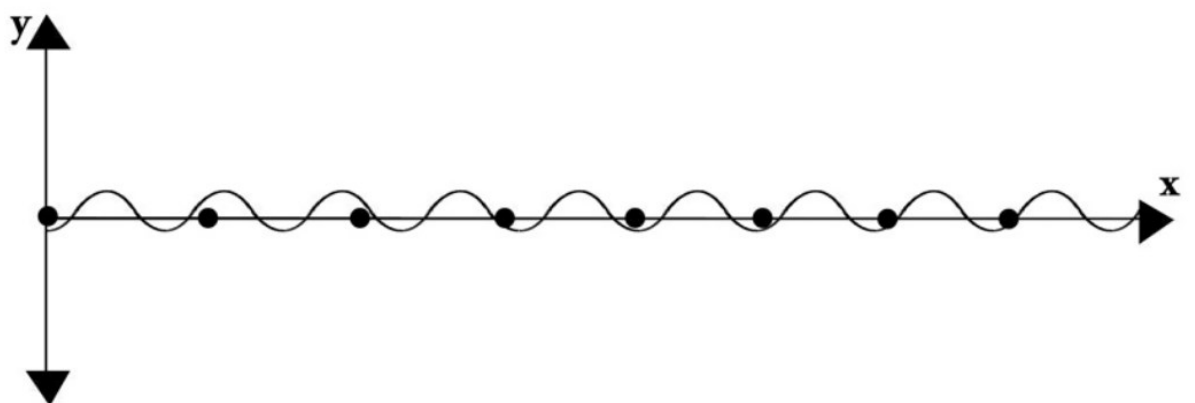
<sup>19</sup> Kuviot perustuvat tutkielman aineistoon mutta ovat viime kädessä tietenkin omia tulkintojani.



KUVIO 9. Kompin liike: Komppi heiluu.



KUVIO 10. Kompin liike: komppi huojuu.



KUVIO 11. Kompin liike: komppi keinuu.

Kuvioissa 9–11 x-akseli esittää ajan kulumista, ja aika on jaettu mustilla palloilla musiikkikappaleen lyhyisiin jaksoihin, esimerkiksi tahteihin. Jokainen pallo x-akselilla esittää

tällöin tahdin ensimmäistä iskua. Y-akselilla tapahtuva liike taas kuvaa sitä, miten ajallisesti kaukana komppi kullakin hetkellä on x-akselin esittämästä niin sanotusta oikeasta ajasta. Kuviot 9–11 perustuvat tietenkin ensisijaisesti tunteeseen siitä, miten komppi kokonaisuutena liikkuu. Kuten johdantoluvussa 1.1.1. kerroin, kompin muodostavat yleensä useat muusikot yhdessä, eivätkä kaikkien soitinten tuottamat äänet ole yhtä aikaa myöhässä tai etuajassa. Itse asiassahan se, että muusikot soittavat ikään kuin aavistuksen verran eri ajassa, on syy siihen, että esimerkiksi rummuilla ja kielisoittimilla tuotettu komppi koetaan usein miellyttävämmäksi kuin ohjelmoitavilla koneilla tuotettu täsmällisen tasainen komppi.

Kuviossa 9 heiluva komppi siis osuu aika useinkin kohdalleen tahdin ensimmäisellä iskulla, mutta heilumisen tunteen aiheuttavat rytmisesti huomattavasti liian aikaisin (korkealla x-akselin yläpuolella y-akselilla) tai myöhään (matalalla x-akselin alapuolella y-akselilla) tulevat nuotit. Lisäksi tämä abstrakti heiluminen ajassa tapahtuu välillä hyvinkin jyrkästi. Kuvion 10 esittämä huokuva komppi heittelehtii sekin paljon ja laajalla skaalalla mutta hieman rauhallisemmin kuin kuvion 9 esittämä heiluva komppi. Sekä kuvion 9 esittämää heiluvaa että kuvion 10 esittämää huovuvaa komppia siis leimaa jonkinlainen hallitsemattomuus tai epätasaisuus, jonka informantitkin nostavat esiin. Kuviossa 11 abstrakti liike on tasaista ja komppi osuu melko tarkasti tahtien ensimmäiselle iskulle. Moni informantti mainitseekin kommentteissaan tämän tasaisuuden, jonka ansiosta komppi koetaan miellyttäväksi.

Kielentutkimuksen kannalta on sinänsä melko yhdentekevää, onko vaikkapa heiluva komppi muusikoiden mielestä miellyttävä vai epämiellyttävä. Kiinnostavampaa on se, että muusikot vaikuttavat käsitteistävän metaforisia liikeverbejä hyvin yhtäläisellä tavalla. Samoin on kiinnostavaa, että vaikka verbien metaforisten merkitysten erot ovat josain määrin samankaltaisia kuin niiden sanakirjamerkitysten erot, vaikuttavat verbit eroavan metaforisissa merkityksissään toisistaan huomattavasti enemmän kuin prototyyppisissä merkityksissään. *Heiluva* komppi käsitetään lähes *keinuvan* kompin antiteesiksi. Lähisynonyymeista – stereotyyppisessä merkityksessään toistensa funktionaalisista vastakohteista – onkin niiden metaforisessa merkityksessä tullut lähes antonyymeja, vastakohtia.

## 6.2. Käsittemetafora KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO

Hypoteesini mukaan on olemassa käsittemetafora KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO. Koska tuota kompin abstraktia ja metaforista liikettä on mahdoton nähdä, se on järkeiltävä (vrt. Sivonen 2005a: 43). Lisäksi oletan, että käsittemetafora KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO perustuu vahvasti keholliseen kokemukseen. Toki jo se, että muusikot käyttävät liikeverbejä kuvaillessaan komppia, osaltaan kertoo, että he kokevat kyseessä olevan jonkinlaisen fiktiivisen liikkeen. Haluan kuitenkin vielä osoittaa, miten kompin liikkeen metaforinen logiikka näkemykseni mukaan perustuu fyysisen, konkreettisen liikkeen spatiaaliseen logiikkaan. Tämä alaluku vastaa siis johdantoluvussa 1.1. esittämäni kieltämättä laajaan tutkimuskysymykseen 3: mihin tutkimieni kaltaisten liikeverbeihin perustuvien metaforisten ilmausten tuottaminen ja tulkinta perustuvat?

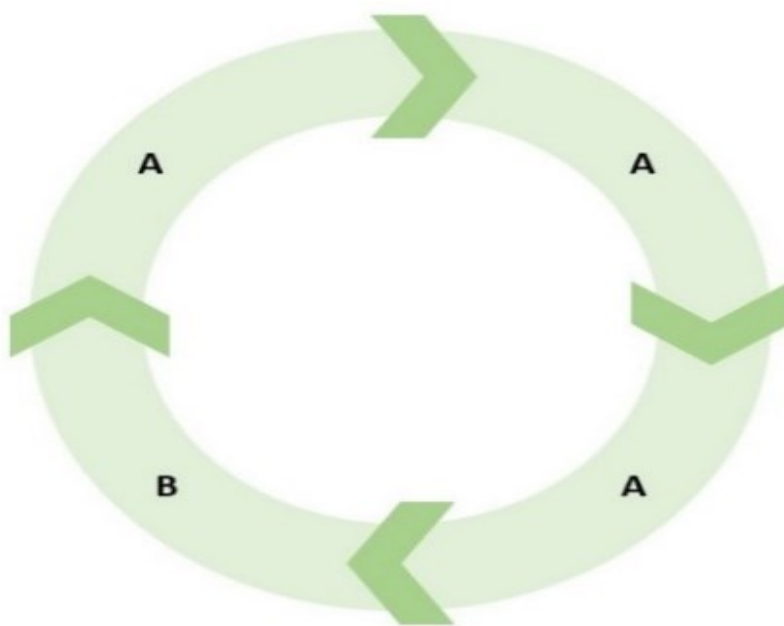
Perustavaa laatua oleva kysymys on tietenkin se, onko musiikillista liikettä edes olemassa. Musiikkia kuvailevia käsittemetajoria tutkineiden Johnsonin ja Larsonin (2009: 69–70; vrt. Talmy: 2000b: 25–26) mukaan kolme tärkeintä ominaisuutta, jotka määrittävät liikettä, ovat:

1. On olemassa **objekti**, joka liikkuu.
2. Liike tapahtuu joltain **reittiä** pitkin.
3. Liike tapahtuu jollain **tavalla**.

Kysymys siitä, mikä oikeastaan liikkuu, kun komppi liikkuu, tekee tietenkin vaatimuksen 1 vaikeimmaksi näistä kolmesta. Johnson ja Larson väistävätkin sen väittämällä koko kysymystä harhaanjohtavaksi. Heidän mukaansa kyse on siitä, että kuullessamme otteen musiikkia kokemuksemme siitä on samankaltainen kuin kokemuksemme siitä, kun näemme fyysisen objektin liikkuvan (Johnson & Larson 2009: 70.), siis samoin kuin fiktiivisessä subjektiivisessä liikkeessä, kun esimerkiksi *tie menee Turkuun* (Sivonen 2005b: 4). Sama liikkuvan objektin dilemma koskee tietenkin myös LIIKKUVA AIKA -käsittemetajora ja kaikkia siihen perustuvia lukuisia metaforisia ilmauksia. Johnson ja Larson puhuvat musiikkiesityksestä kokonaisuutena, mutta lienee itsestään selvää, ettei ainakaan rytmimusiikin kohdalla musiikkikappale voi liikkua, jos sen komppi ei liiku<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Tietenkin voi väittää, että musiikkiesitys *liikkuu*, ja komppi *liikuttaa* sitä, siis kuten auto *liikkuu* ja sen moottori energiantuotannollaan tai renkaat pyörimisliikkeellään *liikuttavat* sitä. Pitäisin tätä kuitenkin

Toiseksi liikkeellä on siis oltava reitti. Tämä vaatimus täyttyy musiikkiesityksen ja samalla sen kompin kohdalla niin itsestään selvästi, ettei sitä tule oikein edes ajatelleeksi. Etenkin rytmimusiikissa kappaleen eri osat johtavat seuraavaan. Yleensä tuo metaforinen reitti, musiikkikappaleen rakenne, palaa jossain vaiheessa alkupisteeseensä tai ainakin johonkin pisteeseen, jossa on jo käyty. Tyypillisen klassisen jazzkappaleen rakenne noudattaa yksinkertaisimmillaan kaavaa AABA (kuvio 12). Tämä tarkoittaa, että kappaleen teema esitetään kaksi kertaa, minkä jälkeen on vuorossa B-osa, jonka jälkeen teema toistetaan vielä kerran. Tämä yksinkertainen abstrakti reitti voidaan kiertää periaatteessa vaikka loputtoman monta kertaa peräkkäin. Itse asiassa koko jazzmusiikki perustuu alun perin vapaaseen improvisointiin tämän rakenteen, siis abstraktin reitin, puitteissa, ja kierrosten määrä voi vaihdella samankin kappaleen eri esityskerroilla riippuen esimerkiksi siitä, miten paljon soittajilla on kulloinkin intoa soittaa sooloja rytmitaustan päälle.

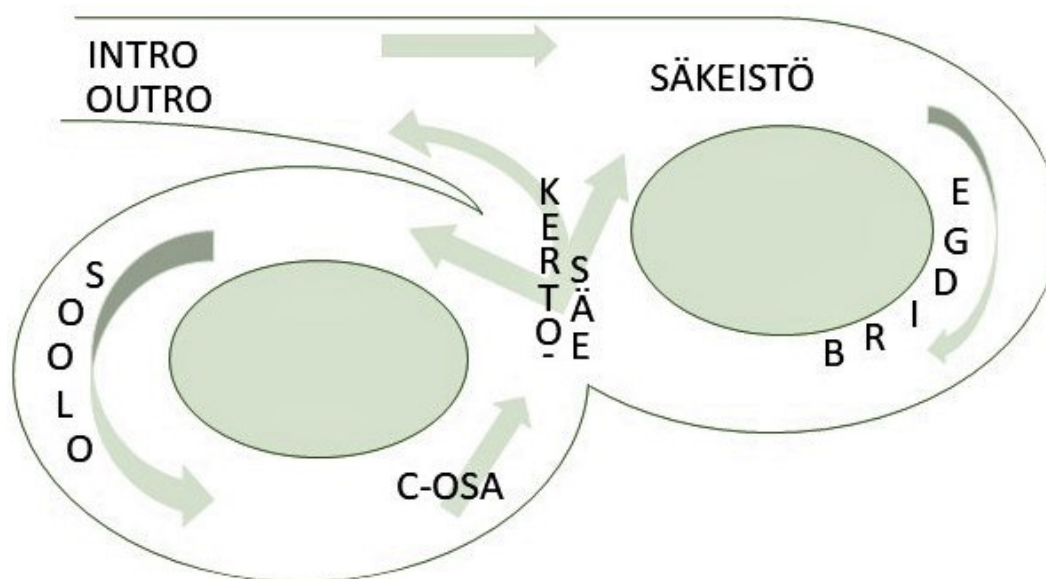


KUVIO 12. Musiikkiesityksen reitti 1.

Kuviossa 12 musiikkikappale alkaa siis ylhäältä ja kiertää ympyrää samaa reittiä A-A-B-A niin pitkään kuin muusikot katsovat tarpeelliseksi. Tyypillisen rockkappaleen hieman monimutkaisempi reitti voisi puolestaan olla esimerkiksi tällainen (kuvio 13):

---

melko kaukaa haettuna. Hieman samankaltainen ajatus olisi, että sinfoniaorkesterin soittaessa jousisoittimilla soitetut sävelet *liikkuisivat* ja patarumpujen kumahdukset *auttaisivat* niitä *liikkumaan*.



KUVIO 13. Musiikkiesityksen reitti 2.

Kappaleen osilla ei ole rockmusiikissa aivan yhtä vakiintuneita termejä kuin niin sanotussa taidemusiikissa, mutta yleisesti käytettyjä nimityksiä osille ovat esimerkiksi kuviossa 13 esiintyvät *intro* 'alkusoitto' (OIMTSK s.v. *intro*), *säkeistö*, *bridge* 'ylimenokohta, välike, sävellyksen kohta, joka yhdistää kaksi osaa tai teemaa' (Ervola 2001 s.v. *bridge*) *kertosäe*, niin sanottu ylimääräinen *c-osa*, *soolo* ja *outro* 'loppusoitto' (OIMTSK s.v. *outro*). Kuvion 13 esittämässä rockkappaleessa siis lähdetään liikkeelle introsta kuvion vasemmassa yläkulmassa ja edetään esimerkiksi tällaista reittiä:

Intro–säkeistö–bridge–kertosäe–säkeistö–bridge–kertosäe–soolo–c-osa–kertosäe–intro  
(josta lopussa käytetään yleensä nimitystä *outro*)

Joka tapauksessa kuvioiden 12 ja 13 perusteella on helppo todeta paitsi se, että esityksellä ja sen myötä kompilla on jokin metaforinen reitti, myös se, että tuo reitti on ainakin länsimaisessa rytmimusiikissa tyypillisesti juuri tietynlainen, sanottakoon vaikka *kiertelevä*<sup>21</sup>. Siinä missä kuvion 12 esittämän musiikkikappaleen reitti kiertää samaa kierrosta, kuvion 13 esittämän musiikkikappaleen reitti käy välillä eri maisemissa, mutta palaa joka kierroksella käymään paikassa kertosäe.

<sup>21</sup> Huomaan myös itse mieltäneeni etenkin tyypillisen rock- tai iskelmäkappaleen rakenteen juuri kierroksi. Tyypillinen esimerkki on esimerkiksi *akuankkakompiksi* nimetty sointukierto C-Am-F-G, jossa samat neljä sointua toistuvat kahden, neljän tai kahdeksan tahdin jaksoissa. *Blueskierto* tai *16 tahdin boogie* noudattaa puolestaan esimerkiksi kolmea duurisointua kiertävää kaavaa E-E-A-E-H-A-E-H.

Reitin voi toki käsittää toisinkin. Keskustelimme haastateltava H3:n kanssa musiikkiesitystä kuvailevasta idiomista *kulkee kuin juna* (liite 2), ja hän mieltää tässä tapauksessa reitin fyysisen maailman mallin mukaisesti suoraksi (esimerkki 88). Joka tapauksessa hänkin kokee kompin kulkevan jonkinlaista – tässä tapauksessa *muuttumattomassa maisemassa* tapahtuvaa – reittiä pitkin.

- (88) Se menee eteenpäin muuttumattomassa maisemassa, että siinä ei oikeastaan niitä välitapahtumia oo. Tietenki vois olla, että se on ympyrä, mutta se ei oo kuitenkaan se, mikä mulla tuli mieleen. Joo, se menee eteenpäin, kunnes se jostain sisäisestä impulssista pysähtyy ja katkeaa, mutta se ei ole toisten, kuten esimerkiksi yleisön päätettävissä. Se on korkeintaan talonmiehen päätettävissä, joka lyö sähköt poikki. Se on tavallaan niin ku uppiniskaista ja itsepäistä soittoa, että mehän rokataan vaikka hampaat irvessä.

Aivan kuten fyysisellä reitillä myös kompin metaforisella reitillä voi olla joskus esteitä. Emme puhuneet haastateltavan H2 kanssa erikseen liikkeen reitistä. Silti hän kuvailee varhaista levytystään konkreettiseen tiehen viittaavilla ilmauksilla. Etapin, siis musiikkikappaleen osan, vaihtuessa reitillä on *kuoppa*, jonka yli olisi kannattanut rakentaa *silta* (esimerkki 89).

- (89) – – siinä vaihtuu osa... tietynlainen komppi, ja sit vaihtuu kompin muoto tai rytmiikka tai tää jako vaihtuu, niin siinä tapahtuu tämmönen niin sanottu kuoppa. Kyse oli ihan tota liian kunnianhimosesta sovituksesta... tämmönen Motown-komppi [naputtaa pöytää] vaihdetaan tällaseen [naputtaa pöytää] uusi aalto -sahaukseen. Ehkä niitä ei olis kannattanu laittaa samaan kappaleeseen, tai... rakentaa joku silta niiden välille.

Komppi siis paitsi vaikkapa *heiluu*, *huojuu* tai *keinuu* myös *liikkuu eteenpäin*, 'etenee tietyllä tavalla'. Ainakaan haastateltavani eivät pidä tätä mitenkään ongelmanallisena (esimerkit 90–91), ja miksi pitäisivätkään? Kyllähän myös esimerkiksi vene voi keinua samalla kun lipuu eteenpäin.

- (90) Kaikkien soittajien ei tarvi [kompin keinuessa] olla, niin niin, täsmälleen samalla iskulla, mutta ne niin vie yhdessä eteenpäin sitä juttua ja se sen takia menee eteenpäin (H3).
- (91) – – jos kappale rullaa eteenpäin, se on pehmeämpää ja keinuvampaa kuin jos se menee niin kuin eteenpäin kuin juna (H2).

Olen tietenkin vakuuttunut, että vaatimus 3, se että liike tapahtuu tietyllä tavalla, täyttyy. Koko tutkielmanihan perustuu ajatukseen, että komppi liikkuu tietyllä tavalla. Siinä missä

fyysisellä liikkeellä on tietty nopeus, kompin kohdalla tuota metaforista nopeutta kuvaamaan käytetään musiikkitermiä *tempo*, ja mikä tärkeintä: komppi *kulkee eteenpäin* tietyllä tavalla, esimerkiksi *heiluen*, *huojuen* tai *keinuen*. Tämän tutkielman kyselytutkimuksen informanteille tai haastateltaville ei tuotakaan ainakaan ylitsepääsemättömiä vaikeuksia kuvailla liikkeen tapaa, ja he tekevät sen jopa varsin yhtäläisellä tavalla.

Analyysini osoittaa nähdäkseni, että KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO on kognitiivisen metaforateorian määritelmien (esim. Evans & Green 2006: 294–296; Kövecses 2010: 4) mukaisesti konseptuaalinen eli käsittemetafora. Vahvimmat yksittäiset todisteet tästä ovat tutkimusaineisossani se, miten säännöllisesti ja automaattisesti muusikot käyttävät liikeverbejä kuvaillessaan komppia ja toisaalta se, miten helposti ja yhtäläisellä tavalla he ymmärtävät jopa komppia kuvailevat liikemetaforiin perustuvat ilmaukset, jotka ovat heille entuudestaan täysin tuntemattomia. Vaikuttaa siis selvältä, etteivät he vain puhu liikkuvasta kompista vaan myös ajattelevat kompin liikkuvan.

Oletetaanpa, että kuvitteellinen rytmimuusikoiden maailmankokous yhtäkkiä päättäisi, että kohdealueesta KOMPPI aletaan diskurssiyhteisön sisällä puhua esimerkiksi lähdealueen PAITA käsittein. Jonkinlainen intuitiivinen konsensus saattaisi vallita siitä, millainen komppi *on muodikas* tai *istuu hyvin*, mutta yhteisymmärrykseen siitä, millainen komppi *on virttynyt* tai *pitkähihainen* olisi taatusti vaikea päästä. Heikosti konseptuaalinen metafora on epäproduktiivinen ja sellaisena yleensä myös käyttökelvoton. Metaforanhan tulee tulla hyväksytyksi tai ainakin ymmärretyksi riittävän yhtäläisellä tavalla kieliyhteisössä (vrt. Ikonen 2005: 141). Muusikot eivät varmastikaan koe, että komppi on paita. Sen sijaan osallistuvien haastattelujen perusteella näyttää siltä, että **komppia voi kuvailla melkein millä tahansa liikeverbillä** (vrt. Johnson & Larson 2009: 71). Tämä on nähdäkseni vastaansanomaton todiste siitä, että KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO on erittäin vahva ja konseptuaalinen metafora, käsittemetafora.

Jos katsotaankin siis analyysini todistavan, että KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO on ainakin suomalaisten muusikoiden keskuudessa, siis tietyn pienoiskulttuurin sisällä tai tietyssä diskurssissa, erittäin konventionaalinen, produktiivinen ja konseptuaalinen metafora, jäljelle jää vielä tärkeä kysymys, missä määrin tuo käsittemetafora perustuu keholliseen kokemukseen. Hieman yksinkertaistettuna siis: jos muusikot ajattelevatkin kompin liikkuvan, kokevatko he silti sen liikkuvan? Esimerkiksi Cameronin (2008: 207) mukaanhan



tietyssä diskurssissa esiintyvät systemaattisetkaan metaforat eivät välttämättä perustu keholliseen kokemukseen. Casasanto ja Gijssels (2015: 327) esittävät jopa, että vaikka metaforat todistetusti jäsentävät ajatteluamme, se että lähde- ja kohdealueen yhdistäminen vaikuttaa joissain kokeissa perustuvan keholliseen kokemukseen saattaa olla pikemminkin poikkeus kuin sääntö.

Huomattavan moni kyselytutkimukseni informanteista liittää oma-aloitteisesti *keinua*-verbiin tanssittavuuden ja *heilua* ja *huojua*-verbeihin muusikoiden humalatilaa. Tämä puhuu vahvasti näiden metaforien kehollisuuden (esim. Lakoff & Johnson 1980: 4–6) puolesta. Lähdealueen ominaisuudet siirtyvät kohdealueelle kehollisen kokemuksen kautta. Miellyttävä liike tanssilattialla mielletään taatusti mieluummin keinumiseksi kuin heilumiseksi tai huojumiseksi. Toisaalta *keinua* tuntuu oudolta ilmaisulta kuvailtaessa humalaisen epämääräistä liikehdintää. Eiköhän juopunut paremminkin *heilua* tai *huojua*? *Heilua*-lekseemin stereotyyppisenä merkityksenä pitämistäni sanakirjamerkityksistäkin löytyy esimerkiksi määritelmä *toikkaroida* (KS 2017 s.v. *heilua*), ja *huojua*-lekseemin sanakirjamerkityksistä määritelmä *horjua* (KS 2017 s.v. *huojua*), molemmat verbejä, joiden käyttö tuntuu luontealta puhuttaessa päihtyneen liikkeestä.

Keinuminen mielletään myös komppia kuvatessaan *tasaiseksi*, toisin kuin *epämääräisenä*, *epätasaisena* tai *epätarkkana* pidetyt heiluminen ja huojuminen. Myös haastateltava H2:n korosti *keinumisen* kuvaavan *säännöllistä* ja *hallittua* liikettä (esimerkki 92). Tässäkin kohtaa lähdealueen ominaisuudet yhdistetään kohdealueelle, ja sanakirjan kuvaukset konkreettisen liikkeen ominaisuuksista puoltavat kyselytutkimukseni informantien miellelyhtymiä. *Keinua*-lekseemin yksi sanakirjamääritelmä on *heilahdella tasaisesti edestakaisin* (KS 2017 s.v. *keinua*). *Heilua* ja *huojua*-verbejä selitetään puolestaan epämääräisempää liikettä tarkoittavilla liikeverbeillä, esimerkiksi edellä mainitsemillani verbeillä *toikkaroida* (KS 2017 s.v. *heilua*) tai *horjua* (KS 2017 s.v. *huojua*).

- (92) Sehän tapahtuu puhtaimmillaan keinussa, narun varassa, ja se on säännöllistä ja se on niin ku hallittua liikettä, et siin tulee... se tuntuu hassulta, ku ihminen ei niin ku normaalisti välttämättä tee sitä, mutta se niin ku vähän nappaa mahanpohjasta ja tämmöstä (H2).

Kysymykseen ylipäätänsä minkään metaforisen ilmaisun perustumisesta keholliseen kokemukseen lienee mahdotonta saada lopullista vastausta pelkästään lingvistisin keinoin.

Esimerkiksi kielifilosofi ja kognitiotieteilijä Jerry Fodorin mukaan aivokuvaukset ovat ainoa luotettava keino tutkia ajattelun ja kielen kehollista perustaa (Casasanto & Gijsselsin 2015: 328 mukaan Fodor 1983). Liikun taas alueella, johon asiantuntemukseni ei kenties riitä, mutta erittäin paljon yksinkertaistettuna Fodorin mukaan olisi nähdäkseni esimerkiksi tutkittava, miten liikettä kontrolloivat ja siihen reagoivat aivojen osat toimivat muusikon soittaessa tai kuullessa tietynlaisen kompin tai puhuessa sellaisesta. En ole aivotutkija, ja vaikka olisinkin, minua ei välttämättä päästettäisi käyttämään kalliita mitauslaitteita. Niinpä voin vain esittää asiasta lingvistisesti perustellun näkemykseni luottaen keräämäni aineistoon ja sen tulkintaan, tutkimaani kirjallisuuteen ja viime kädessä introspektiooni.

Kyselylomakkeen (liite 1) vastausten ja etenkin haastateltavien kommenttien perusteella kompin luonteesta on selvästikin liki mahdotonta puhua ilman metaforisia ilmaisuja. Korkeintaan voi sanoa jotain hyvin yhdentekevää, kuten että se on *hyvä* tai *huono*. Itkosen (2010: 138) mukaanhan kaiken ei-fysikaalisen ajattelun tulee olla luonteeltaan ”ei-varsinaista” (Itkosen termi) eli metaforista. Edelleen suurin osa metaforisista ilmauksista, joilla komppia kuvaillaan, vaikuttaa perustuvan liikeverbien käyttöön, mikä tietysti viittaa siihen, että kuulija kokee kompin liikkuvan tavalla, joka vertautuu fyysiseen liikkeeseen.

Musiikki ei ole nuotteja nuottiviivastolla, uria vinylilevyllä eikä edes muusikoiden soittimillaan tuottamia ääniaaltoja ilmassa. Musiikki, ja sen myötä sen rytmiausta, komppi, on olemassa vain kuulijan kokemuksessa, ja tuo kokemus vaikuttaisi olevan erittäin kehollinen. Haastateltavien kommentteista paistaa koko ajan läpi, että he paitsi puhuvat *liikuvasta kompista*, myös ajattelevat ja kokevat kompin liikkuvan. Huojuvan kompin kuunteleminen on H3:n mielestä *epämiellyttävää, vähän niin ku olis joku merisairaus kyseessä* (esimerkki 44). Haastateltava H2 yhdistää itselleen mieluisan keinuvan kompin peräti *sydämen lyöntiin* (esimerkki 93). Sitä kehollisempaa kokemusta on vaikea kuvitella.

- (93) – – tää on hassua sillai, että tää fyysisyysaspekti, että se mitä toi... se minkä takia niin kuin toiset äää... tää huojuva ja kompasteleva tai mikä... heiluva, minkä takia, tai no etenki se huojuva, niin se on niin ku tota, koetaan häiritsevänä, tai mä koen sen häiritsevänä, niin tuntuu siltä, että jää sydämen lyönti välistä, ja toi valssi on taas sit semmonen, että eihän sydän hakkaa sillai umpap-paa [naurahtaa], ettei se pelkästään sydämen lyöntiin se syke sillai iske, mut kuitenkin siit tulee semmoinen olo, että kun rytmis tulee häiriö, niin ku

vie jalat alta... väärällä tavalla, ja ehkä tää sydämen lyönti -vertaus on sillai hyvä, et se tuntuu häiritsevältä (H2).

Johnsonin ja Larsonin mukaan musiikin ymmärtäminen, tai ”musiikillisten tarkoitusten hahmottaminen”, perustuu metaforaan, eikä musiikin ymmärtämistä tai hahmottamista voi erottaa musiikillisesta kokemuksesta (Johnson & Larson 2003:77–78). Komppia ei siis ensin koeta ja sitten ymmärretä, vaan kokemus ja ymmärrys kietoutuvat toisiinsa. Tätä kokemusta voi tietenkin myöhemmin yrittää sanallistaa, mutta tilanteessa, jossa musiikkikappaletta esitetään tai kuunnellaan se, miten musiikki koetaan, riippuu kiinteästi siitä, miten se ymmärretään. Tuo ymmärrys on väistämättä sidoksissa kuulijan kehollisuuteen, siis sensoris-motoriseen järjestelmään ja tunnemaailmaan (*emotional makeup*). (Johnson & Larson 2003: 78.)

Analyttisinkaan muusikko ei musiikkia tuottaessaan tai kuunnellessaan taatusti totea vaikkapa ”kylläpä bändin komppi keinuu kauniisti, ja sitä paitsi tuo miellyttävä ja tasainen abstraktinen liikehän muistuttaa minua fyysisestä, konkreettisesta ja faktisesta keinuvasta liikkeestä”. Ilman fyysistä liikettä ei myöskään kompin liikettä olisi olemassakaan. On hyvin vaikea kuvitella, mihin käsittemetaphora KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO ja sitä luonnollisessa kielessä edustavat ilmaisut, kuten *komppi heiluu*, *komppi huojuu* ja *komppi kei- nuu*, pohjimmiltaan perustuisivat, jos eivät keholliseen kokemukseen.

## 7. PÄÄTÄNTÖ

Olen tässä pro gradu -tutkielmassani tarkastellut metaforisesti käytettyjen liikeverbien, erityisesti verbien *heilua*, *huojua* ja *keinua* käsitteistyksiä rytmimusiikin kontekstissa, siis tilanteissa, joissa verbejä käytetään kuvailemaan esityksen rytmitaustaa, komppia. Hankin aineistoni kyselylomakkeella (liite 1) syksyllä 2017 sekä haastatteluilla (liite 2) keväällä 2019. Kognitiivisen semantiikan ja metaforatutkimuksen piiriin kuuluvassa tutkimuksessani olen selvittänyt kognitiivisen kieliopin hahmo–kehys-jakoon perustuen, miten suomalaiset muusikot käsittävät näiden liikeverbien merkityksiä, kun niitä käytetään niiden metaforisessa merkityksessä kompin kuvailuun. Pitkälti tämän tiedon pohjalta olen pohtinut kognitiivisen metaforateorian taustaa vasten metaforan KOMPPI ON LIIKKUVA OLIO konseptuaalisuutta ja sitä, missä määrin tämä metafora perustuu keholliseen kokemukseen. Tarkasteluni tulokset olen koonnut edellisessä luvussa 6.

Haastattelumetodini, jota kutsun *osallistuvaksi haastatteluksi*, vaikuttaisi toimivalta tällaisessa semanttisessa tutkimuksessa, jossa pohditaan merkitysten tuottamista ja tulkintaa sekä etenkin metaforisten ilmausten logiikkaa ja systemaattisuutta. Menetelmä muistuttaa elisitaatiota. Sen voi siis katsoa edustavan jonkinlaista laajennettua introspektiota. Aina-kin leksikaalisessa semantiikassa merkitysten ja niiden käsitteistämisen prosessin pohtiminen yhdessä sellaisten ihmisten kanssa, joille niin sanottu leksikaalinen ympäristö, käytännössä siis jonkin erikoisalalan kulttuuri ja sen myötä sanasto, on tuttu, vaikuttaa tämän kokeilun perusteella hyvin kehityskelpoiselta tiedonhankintamenetelmältä. Erityisen vaittomaksi tai tehokkaaksi metodi ei kuitenkaan osoittautunut, ja myöskin sen läpinäkyvä dokumentointi tuntuu vaikealta. Metodiatulisikin jalostaa ja luoda sille selkeät periaatteet ennen kuin sitä voi suositella muille tutkijoille.

Jatkotutkimusmahdollisuuksia aihe tarjoaa moneen suuntaan. Populaarimusiikin lingua franca on kiistämättä englanti. Moni tämänkin tutkielman informanteista puhuu esimerkiksi *groovesta*, jolle onkin metaforisessa merkityksessään vaikeaa löytää osuva suomenkielinen käänös. Olisi erittäin mielenkiintoista tarkastella, miten muusikot hahmottavat komppia kuvailevien englanninkielisten ilmausten merkityksiä. Ainakin englantia äidinkielenään puhuvat voisivat löytää ilmauksista kiinnostavia piirteitä. Samoin voisi olla antoisaa selvittää, eroavatko maallikoiden tai esimerkiksi musiikkitoimittajien käsitykset tutkimieni kaltaisten verbien merkityksistä muusikoiden käsityksistä.

Musiikin harmoniaa kuvailevat metaforat vaikuttavat vähintään yhtä houkuttelevalta tutkimuskohteelta kuin rytmiä kuvailevat. Kanonisoidussakin musiikkipuheessa esimerkiksi dominanttisointu *purkautuu* tavallisesti ensimmäisen asteen toonikasointuun (OIMTSK s.v. *dominanttisointu*, *toonikasointu*). Kuulija siis suorastaan tarinallisesti kokee tietyn soinnun aiheuttaman jännitystilaa, joka vaatii sen purkavan katarsiksen. Samoin länsimaisessa musiikissa puhutaan yleisesti esimerkiksi *riitelevistä* sävelistä tai *riitasoinnuista*, ikään kuin tietyt sävelet eivät sopisi samaan abstraktiin tilaan, vaikka tulevatkin siellä mainiosti toimeen joidenkin toisten sävelten kanssa.

Soitinten nimistö voisi myös olla Gentnerin ja Bowdlen (2008: 116) termin melkoinen kultakaivos kielikuvien ja musiikkia käsittelevän puheen tutkijalle. Suomalaisille rakkaan haitarin lukuisista lempinimistä *ruttu* ja *kurttu* on helppo huomata metonymiksi, mutta entä *pirunkeuhko*? Yhdyssanan perusosa *keuhko* viittaa tietenkin ilmavirtaukseen, jonka avulla soittimen ääni muodostetaan, ja on selvästi metonyyminen. Haitarin palkeet siis ikään kuin hengittävät sisään ja ulos. Määriteosan *piru+n* 'paholaisen' yhdistämisellä soittimen nimeen lienee kulttuurihistoriallinen, lähinnä uskontoon liittyvä tausta. Ei ole kauaakaan, kun Pohjois-Savon Rautavaaran kirkkoherra Juha Luukkonen epäsi luvan laulaja Helka Hynnisen konsertilta. Syynä jupakkaan oli nimenomaan *pirunkeuhko*. Hynninen olisi halunnut esittää kirkossa hengellistä musiikkia haitarin säestyksellä, mutta Luukkonen ei päästänyt ”paholaista hengittämään Jumalan huoneeseen” (Niiranen 2007).

Metaforaa koko kielen ja ajattelun läpäisevänä ilmiönä olisi myös kiinnostavaa tutkia konkreettisempien ilmausten kautta. Jos niinkään selvästi kuvainnolliset ilmaisut kuin tutkimani *komppi heiluu*, *komppi huojuu* ja *komppi keinuu* eivät ole haastateltavien mielestä mitenkään läpinäkyvästi metaforisia, miten lienee arkisempien, vielä pidemmälle konventionaalistuneiden ilmausten kohdalla? Jo se, että ymmärtää metaforan perustavaa laatua olevan merkityksen jokapäiväisessä puheessa ja ajattelussa, lisää ymmärrystä kielestä. Tämä ymmärrys voi myös kyseenalaistaa käsityksen, että lekseemillä on joku perusmerkitys ja siihen liittyviä polysemiaa perustuvia sivumerkityksiä. Kenties sen sijaan onkin vain jonkinlaisia polyseemisten merkitysten perheitä, joista ei ole välttämättä tarpeenkaan etsiä niin sanottuja perusmerkityksiä, tai kuten Cruse (1986: 23) asian ilmaisee: lekseemillä on jakaantunut persoonallisuus.

Kuten jo johdannon luvussa 1.2. kerron, informanttijoukkoni on varsin homogeeninen ja tarkastelee musiikkia ammattilaisen näkökulmasta. Lisäksi tutkimuksen otos on pieni, neljäkymmentä kyselylomakkeen täyttäneitä ja kolme haastateltua muusikkoa. Niinpä tuloksia ei voi pitää esimerkiksi joidenkin prosenttiosuuksien kohdalla kovin yleistettävänä. Muutamakin vastaus vaikuttaa näin pienessä otoksessa melko merkittävästi kokonaisuvaan. Tulokset myös tukevat hypoteesejani niin vahvasti, että kenties on paikallaan pohdita, lähdinkö tutkimaan itsestään selviä asioita, tutkinko lekseemin *hauki* merkitystä hypoteesinani, että hauki on kala?

Jos hyväksytään käsitys metaforasta koko ajattelun läpäisevänä ilmiönä, on sen käsittely pelkästään lingvivistisistä lähtökohdista auttamatta riittämätöntä. Tutkimusaihe suorastaan vaatii monitieteisiä, poikkitieteellisiä ja tieteidenvälisiä tutkimusotteita. Kuten aiempaa tutkimusta esittelevästä luvusta 4.3. näkee, kognitiivisen kielentutkimuksen edelläkävijämaassa Yhdysvalloissa tällaista yhteistyötä on jokin verran harrastettukin. Olen tässä pro gradu -työssäni hieman valottanut myös tutkimusaiheeseeni liittyviä kognitiivisen psykologian ja musiikkitieteen näkemyksiä, mutta aiheen tarkastelu laajemmasta näkökulmasta, kenties yhdessä muiden tutkijoiden ja myös kliinisten kokeiden avulla, olisi äärimmäisen kiehtovaa.

Perinteisten paperille painettujen sanakirjojen ongelmana on melkein väistämättä se, etteivät ne anna riittävästi tietoa lekseemin merkityksistä ja käytöstä. Sähköisissä sanakirjoissa hakusanakohtainen tietomäärä voi olla painettuihin sanakirjoihin verrattuna helposti moninkertainen. Nykytekniikan avulla onkin mahdollista rakentaa eräänlaisia hypersanastoja, jotka sisältävät valtavasti lekseemin käytön kannalta merkityksellistä – myös multimediaalista – informaatiota, parhaassa tapauksessa jopa mielekkäästi linkitettyinä. (Vanhatalo 2002: 330.) Pro gradu -tutkielmani kaltaisilla analyyseillä lekseemien polyseemisistä merkityksistä eri konteksteissa tulee mahdollisesti olemaan rooli myös tällaisissa sanakirjoissa.

## LÄHTEET JA LYHENTEET

### Tutkimusaineisto

Kyselylomakkeet, joihin vastaukset on kerätty suomalaisilta muusikoilta. Suomalaisten muusikoiden haastattelutallenteet. Lomakkeet ja tallenteet ovat tutkijan hallussa.

### Kirjallisuus

- AHO, MARKO 2007: Tekstien paljous. – Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.), *Populaarimusiikin tutkimus* s. 121–130. Tampere: Vastapaino.
- AHO, MARKO – KÄRJÄ, ANTTI-VILLE 2007: Johdanto. – Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.), *Populaarimusiikin tutkimus* s. 7–32. Tampere: Vastapaino.
- ANNALA, JUKKA 2008: *Remusanakirja*. Helsinki: Teos
- ANTTILA, FANNY 2019: *Verbien lampsia, löntystä, saapastella, talsia ja tallustaa kognitiivista semantiikkaa*. Pro gradu -tutkielma. Oulun yliopiston suomen kielen opiaine.
- BARLOW, MICHAEL – KEMMER, SUZANNE (toim.) 2000: *Usage-based models of language*. Chicago: University of Chicago Press.
- BOWDLE, BRIAN – GENTNER, DEDRE 2005: The career of metaphor. – *Psychological Review* 112 (1) s. 193–216.
- BRÅTHEN, ELIN SYNNOVE 2012: *Metaphor as a communication strategy within a pop music recording setting*. Doctoral dissertations at the University of Agder 58. Kristiansand: University of Adger.
- CALVO-MERINO, BEATRITZ – GLASER, DANIEL E. – GRÉZES, JULIE – PASSINGHAM, RICHARD. – HAGGARD, PATRICK 2004: Action observation and acquired motor skills. An fMRI study with expert dancers. – *Cerebral Cortex* 15 s. 1243–1249.
- CAMERON, LYNNE 2008: Metaphor and talk. – Raymond W. Gibbs Jr (toim.), *The Cambridge handbook of metaphor and thought* s. 197–211. Cambridge: Cambridge University Press.
- CASASANTO, DANIEL – GIJSSELS, TOM 2015: What makes a metaphor an embodied metaphor? – *Linguistics Vanguard* 1/2015 s. 327–337.

- CLARK, HERBERT 1973: Space, time, semantics and the child. – Timothy Moore (toim.), *Cognitive development and the acquisition of language* s. 27–63. New York: Academic Press.
- CRUSE, ALAN 1986: *Lexical semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DĄBROWSKA, EWA 2016: Cognitive linguistics' seven deadly sins. – *Cognitive Linguistics* 27 s. 479–491.
- DEIGNAN, ALICE 2010: The cognitive view of metaphor. Conceptual metaphor theory. – Lynne Cameron & Robert Maslen (toim.), *Metaphor analysis. Research practice in applied linguistics, social sciences and the humanities* s. 44–56. London & Oakville: Equinox Publishing Ltd.
- DOBROVOL'SKIJ, DMITRIJ – PIIRAINEN, ELISABETH 2005: *Figurative language. cross-cultural and cross-linguistic perspectives*. Current research in the semantics/pragmatics interaface 13. Amsterdam: Elsevier.
- ERVOLA, KAIJA 2001: *Musiikkisanakirja. Englanti-suomi-englanti*. Helsinki: Finn Lectura.
- EVANS, VYVYAN – GREEN, MELANIE 2006: *Cognitive linguistics. An introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- FAUCOUNNIER, GILLES – TURNER, MARK 2008: Rethinking metaphor. – Raymond W Gibbs Jr (toim.), *The Cambridge handbook of metaphor and thought* s. 53–66, New York: Cambridge University Press.
- FODOR, JERRY A. 1983: *The modularity of mind. An essay on faculty psychology*. Cambridge Massachusetts: MIT press.
- FONTAINE, JEANNINE 2007: Arvio kirjasta *Metaphor, metonymy, and experimentalist philosophy. Challenging cognitive semantics*. Tekijä: Verona Haser. – *SKY Journal of Linguistics* 20 s. 471–481.
- GENTNER, DEDRE – BOWDLE, BRIAN 2008: Metaphor as structure-mapping. – Raymond W. Gibbs Jr (toim.), *The Cambridge handbook of metaphor and thought* s. 109–128. Cambridge: Cambridge University Press.
- GIBBS, RAYMOND W. JR. 2002: Psycholinguistic comments on metaphor identification. – *Language and Literature* 11(1) s. 78–84.
- GIBBS, RAYMOND W. JR 2006: Why cognitive linguists should care more about empirical methods. – Monica Gonzales-Marquez, Irene Mittelberg, Seana Coulson & Michael J. Spivey (toim.), *Methods in cognitive linguistics* s. 2–18. Amsterdam: John Benjamins.



- GIBBS, RAYMOND W. JR – PERLMAN, MARCUS 2010: Language understanding is grounded in experiential simulations. A response to Weiskopf. Commentary on D. Weiskopf. Embodied cognition and linguistic comprehension. – *Studies in History and Philosophy of Science* 41 s. 305–308.
- GOATLY, ANDREW 2007: *Washing the brain. Metaphor and hidden ideology*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- GOLD, ROBERT S. 1975: *Jazz talk*. Indianapolis: Bobbs-Merrill Co.
- GRADY, JOSEPH 1997: *Foundations of meaning: Primary metaphors and primary scenes*. <https://escholarship.org/uc/item/3g9427m2> (11.12.2018).
- GRAYBILL, ROGER 2012: Arvio kirjasta *Musical forces. Motion, metaphor and meaning in music*. Tekijä: Steve Larson. *Indiana Theory Review* 30 s. 103–119. Indiana University Press.
- HAMUNEN, MARKUS 2012: Koloratiivirakenne, liike ja tapa. – Lari Kotilainen & Ilona Herlin (toim.), *Verbit ja konstruktiot* s. 104–140. Suomi 201. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- HASER, VERENA 2005: *Metaphor, metonymy, and experimentalist philosophy. Challenging cognitive semantics*. Topics in English linguistics 49. Berlin & New York: Mouton de Gruyter,
- HAUK, OLAF – JOHNSTRUDE, INGRID – PULVERMÜLLER, FRIEDMANN 2004: Somatopic representation of action words in human motor and premotor cortex. – *Neuron* 41 s. 301–307.
- HELLSTEN, IINA 1997. *Metaforien Eurooppa. Näkökulmia suomalaiseen EU-journalismiin*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- HERLIN, ILONA – KOTILAINEN, LARI (toim.) 2012: *Verbit ja konstruktiot*. Suomi 201. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- HIRSJÄRVI, SIRKKA – HURME, HELENA 1985: *Teemahaastattelu*. Helsinki: Kyriiri Oy.
- HOLMBERG, PAUL-THOR 2017: *Mennä- ja tulla -verbit ja asiantilan ikkunointi*. Pro gradu -tutkielma. Oulun yliopiston suomen kielen oppiaine.
- HOPPER, PAUL J. – TRAUOGOTT, ELISABETH 2003: *Grammaticalization*. 2. Cambridge: University Press.
- HUUMO, TUOMAS – SIVONEN, JARI 2010: Leodard Talmy – Kognitiivisen kielitieteen klassikko. – Pentti Haddington & Jari Sivonen (toim.), *Kielentutkimuksen modernit*

- klassikot. Kognitiivinen ja funktionaalinen kielitiede* s. 19–40. Helsinki: Gaudeamus.
- HÄKKINEN, KAISA 2004: *Nykysuomen etymologinen sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- IDSTRÖM, ANNA 2010: *Inarinsaamen käsitemetaforat*. Suomalais-Ugrilaisen Seuran toimituksia 260. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- IS = *Ilta-Sanomat*. 24.9.2016.
- ISO-OJA, SANNA 2014: *Kauniita sanoja kun kielität kielität. Lauri Tähkän musiikkilyriikan metaforat ja kuinka maallikot niitä tulkitsevat*. Pro gradu -tutkielma. Oulun yliopiston suomen kielen oppiaine.
- ITKONEN, ESA 2005: *Analogy as structure and process. Human cognitive processing*. Amsterdam: John Benjamins.
- ITKONEN, ESA 2010: *Maailman kielten erilaisuus ja samuus*. Turun yliopiston Yleisen kielitieteen julkaisuja 14. Turku: Turun yliopisto.
- ITKONEN, ESA – PAJUNEN, ANNELI 2010: *Empiirisen kielitieteen metodologia*. Suomi 199. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- JARVA, VESA & NURMI, TIMO 2009: *Oikeeta suomee. Suomen puhekielen sanakirja*. Helsinki: Gummerus.
- JOHNSON, MARK, L 2007: *The meaning of the body. aesthetics of human understanding*. Chicago: University of Chicago Press.
- JOHNSON, MARK L. – LARSON, STEVE 2003: ”Something in the way she moves”. Metaphors of musical motion. – *Metaphor and Symbol* 18 s. 63–84.
- JÄPPINEN, HARRI (toim.) 1989: *Synonyymisanakirja*. Porvoo Helsinki Juva: WSOY.
- JÄRVENPÄÄ, RISTO 2017. Musiikki luovuuden lähteenä. – Hannu Pietiläinen & Anne Peltola (toim.), *Ei kannata etsiä syyllistä, vaan hyvä syy. Risto Järvenpään juhla-julkaisu*. Oulun ammattikorkeakoulun tutkimus- ja kehitystyön julkaisut 39. <http://urn.fi/urn:nbn:fi-fe2017111650731> (14.1.2019).
- KAMPPI, NINA 2012: Konstruktionäkökulma ääniverbeihin ja niiden sanakirjamerkitykseen. – Lari Kotilainen & Ilona Herlin (toim.), *Verbit ja konstruktiot* s. 29–61. Suomi 201. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- KANGASMAA-MINN, EEVA 1985: *Suomen verbi-ilmausten kvantiteetista ja kvaliteetista*. – *Virittäjä* 89 s. 429–446.
- KANGASNIEMI HEIKKI 1997: *Sana, merkitys ja maailma. Katsaus leksikaalisen semantiikan perusteisiin*. Helsinki: Finn Lectura

- KANTOLA, MARKO 2018: *Kolmenlaista komppia. Verbien heilua, huojua ja keinua semantiikkaa populaarimusiikin kontekstissa*. Kandidaatintutkielma. Oulun yliopiston Suomen kielen oppiaine.
- KARLSSON, FRED 2008: *Yleinen kielitiede*. Helsinki: Helsinki University Press.
- KEMPPAINEN, TEIJO 2019: *Rosvota, ryöstää, ryövätä ja varastaa. Lähimerkityksisten verbien semantiikkaa*. Pro gradu -tutkielma. Oulun yliopiston suomen kielen oppiaine.
- KEYSAR, BOAZ – BLY, BRIDGET MARTIN 1999: *Swimming against the current. Do idioms reflect conceptual structure?* – *Journal of Pragmatics* 31 s. 1559–1578.
- KING, JONNY 2000: *Mitä jazz on. Opas ymmärtämiseen ja kuuntelemiseen*. Suomentanut J. Pekka Mäkelä. Englanninkielinen alkuteos 1997. Helsinki: Like.
- KOIVISTO, HELINÄ 1987: *Partisiippien adjektiivistuminen suomen kielessä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 474. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- KOKKO, PIRJO 1997: *Kestää-verbin semantiikkaa. – Kestäkö jää? – Kestää. – Kiitos. – Eipä kestä*. Pro gradu -tutkielma. Oulun yliopiston suomen kielen ja saamen kielen ja logopedian laitos.
- KÖVECSES, ZOLTAN 2000: *Metaphor and emotion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KÖVECSES, ZOLTAN 2002: *Metaphor. A practical introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- KÖVECSES, ZOLTAN 2005: *Metaphor in culture. Universality and variation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KÖVECSES, ZOLTAN – BENCZES, REKA 2010: *Metaphor*. Oxford: Oxford University Press.
- KOWALEWSKI, HUBERT 2017: *Why neurolinguistics needs first-person methods*. – *Language Sciences* 64 s. 167–179.
- KS = *Kielitoimiston sanakirja*. 2017. Helsinki: Kotimaisten kielten keskus. URN:NBN:fi:kotus-201433. Verkkojulkaisu HTML. Päivitettävä julkaisu. Päivitetty 28.2.2017 (11.1.2019).
- KUIRI, KAIJA 2012: *Johdatus semantiikkaan*. Helsinki: Finn Lectura.
- KÜHL, OLE 2007: *Musical semantics*. European Semiotics/Sémiotiques Européennes 7. Bern: Peter Lang.

- LABOV, WILLIAM 1972: *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- LAKOFF, GEORGE 1987: *Woman, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LAKOFF, GEORGE – JOHNSON, MARK 1980: *Metaphors we live by*. London: The university of Chicago press.
- LAKOFF, GEORGE – JOHNSON, MARK 1999: *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAKOFF, GEORGE – JOHNSON, MARK 2003: *Metaphors we live by*. Toinen, uudistettu painos. London: The University of Chicago Press.
- LANGACKER, RONALD W. 1987: *Foundations of cognitive grammar 1. Theoretical prerequisites*. Stanford: Stanford University Press.
- LANGACKER, RONALD W. 1988: An overview of cognitive grammar. – Brygida Rudzka-Ostyn (toim.), *Topics in cognitive linguistics* s. 3–47. Amsterdam: John Benjamins.
- LANGACKER, RONALD W. 2006: Cognitive grammar. Introduction to concept, image, and symbol. – Dirk Geeraerts (toim.), *Cognitive linguistics. Basic readings*. New York: Mouton de Gruyter.
- LANGACKER, RONALD W. 2008: *Cognitive grammar. A basic introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- LANGACKER, RONALD W. 2009: *Investigations in cognitive grammar*. Cognitive linguist research 42. New York: Mouton de Gruyter.
- LANGLOTZ, ANDREAS 2006: *Idiomatic creativity. A Cognitive-linguistic model of idiom-representation and idiom-variation in English*. Amsterdam: John Benjamins.
- LARSON, STEVE 2012: *Musical forces. Motion, metaphor and meaning in music*. Bloomington: Indiana University Press.
- LAURILA, JOHANNA 2017: *Vetää-verbin semantiikkaa*. Pro gradu -tutkielma. Oulun yliopiston Suomen kielen laitos.
- LEEZENBERG, MICHIEL 2001: *Contexts of metaphor*. Amsterdam, New York: Elsevier.
- LEINO, JAAKKO 2003: *Antaa sen muuttua. Suomen kielen permissiivirakenne ja sen kehitys*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 900. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- LEINO, PENTTI 1983: Mielikuvat kielikuvien takana. – *Virittäjä* 87 s. 107–116.

- LEINO, PENTTI 1993: *Polysemia – kielen moniselitteisyys. Suomen kielen kognitiivista kielioppia 1*. Kieli 7. Helsinki: Helsingin yliopiston suomen kielen laitos.
- LOUHIVUORI, JUKKA – SORMUNEN, ANU 1992: *Kognitiivinen musiikkitiede*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A. Tutkielmia ja raportteja 8. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- LUKES, DOMINIK 2008: Arvio kirjasta *Metaphor, metonymy and experientialist philosophy. Challenging cognitive semantics*. Tekijä: Veronica Haser. – *Cognitive Linguistics* 19 s. 313–324.
- MACEDO, FREDERICO 2015: Space as metaphor. The use of spatial metaphors in music and music writing. – *Signata. Annales des Semiotiques/Annals of Semiotics* 6/2015 s. 215–230.
- MARVIN, ELIZABETH WEST 2011: Steve Larson (1955–2011) in memoriam. – *Music Perception. An Interdisciplinary Journal* 29 s. 325.
- MATLOCK, TEENIE 2004: Fictive motion as cognitive simulation. – *Memory & Cognition* 32 s.1389–1400.
- McRAE, BARRY 1990: *Jazzin käsikirja*. Suomentanut Erkki Pälli. Englanninkielinen alkuteos 1987. Helsinki: Otava.
- METSÄMUURONEN, JARI 2006: Laadullisen tutkimuksen perusteet. – Jari Metsämuuronen (toim.), *Laadullisen tutkimuksen käsikirja* s. 79–147. Jyväskylä: Gummerus.
- MOT-sanakirja = <https://mot.kielikone.fi/finelib/netmot.shtml> (10.12.2018).
- MUSTANOJA, LIISA 2011: *Idiolekti ja sen muuttuminen. Reaaliaikatutkimus Tampereen puhekielestä*. Acta Universitatis Tamperensis 1605. Tampere: Tampereen yliopisto.
- MUTE = Musiikin teorian sanasto. <http://www15.uta.fi/arkisto/mustut/mute/apusivut/sanasto.html> (3.3.2019).
- MÄKELÄ, JANNE. 2011: *Kansainvälisen populaarimusiikin historiaa*. Vaasa: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- NIIRANEN, JUSSI 2007: ”Pirun keuhko” ei soi kirkossa. – *Ilta-Sanomat* 19.5.2007. <https://www.is.fi/kotimaa/art-2000000221303.html> (4.6.2019).
- NIKANNE, URPO 1992: Metaforien mukana. – Lauri Harvilahti, Jyrki Kalliokoski, Urpo Nikanne & Tiina Onikki (toim.), *Metafora. Ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin* s. 60–78. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- NIVA, MERVI 2019: Lyhyt taival on riemusta murheeseen. *Ilon ja surun kielentäminen populaarimusiikissa*. Pro gradu -tutkielma. Oulun yliopiston suomen kielen oppiaine.
- NS = *Nyky-suomen sanakirja*. Helsinki: WSOY 1980.
- OIMTSK = *Otavan iso musiikkitietosanakirja*. Helsinki: Otava 1978.
- OJUTKANGAS, KRISTA 2001: *Ruumiin osannimien kielipiillistuminen suomessa ja virossa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- ONIKKI, TIINA 1992: Paljon pystyssä. – Lauri Harvilahti, Jyrki Kalliokoski, Urpo Nikkanen & Tiina Onikki (toim.), *Metafora, ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin* s. 33–59. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- ONIKKI, TIINA 2002: Mistä mieli merkityksen tutkimukseen? Kognitiivisen kielentutkimuksen merkitysnäkemyksestä. – Anu Airola, Heikki J. Koskinen & Veera Mustonen (toim.), *Merkillinen merkitys* s. 85–114. Helsinki: Gaudeamus.
- ONIKKI-RANTAJÄÄSKÖ, TIINA 2008: Kielikuvia kaikkialla. – Tiina Onikki-Rantajääskö, Mari Siirainen & Hanna Ylönen (toim.), *Kieltä kohti* s. 49–65. Keuruu: Otava.
- ONIKKI-RANTAJÄÄSKÖ, TIINA 2010: Ronald W. Langacker ja kognitiivisen kielitieteen perusta. – Pentti Haddington & Jari Sivonen (toim.), *Kielentutkimuksen modernit klassikot. Kognitiivinen ja funktionaalinen kielitiede* s. 41–70. Helsinki: Gaudeamus.
- ONIKKI-RANTAJÄÄSKÖ, TIINA – SIIRONEN, MARI 2008: Johdanto. – Tiina Onikki-Rantajääskö & Mari Siirainen (toim.), *Kieltä kohti* s. 8–23. Keuruu: Otava.
- PATEL, ANIRUDDH D. 2008: *Music, language and the brain*. Oxford UK: Oxford University Press.
- PAUNONEN, HEIKKI – PAUNONEN, MARJATTA 2000: *Tsennaaks Stadii, bonjaaks slangii. Stadin slangin suursanakirja*. Helsinki: WSOY.
- PEKKILÄ, ERKKI 1988: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi*. Suomen Musiikkitieteellinen Seura Acta Musicologia Fennica 17. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- PELTOLA, SEPPO: Sokkosilla. – *Rytmi* 4/1962 s. 17–18, 22.
- PELTTARI, MIKKO: Rock'n'rollia ilmastonmuutos uhkaa. – *Yliopisto-lehti* 8/2014. <https://www.helsinki.fi/fi/uutiset/koulutus/rocknrollia-ilmastonmuutos-uhkaa> (6.2.2019).

- PIERCE, RUSSELL – CHIAPPE, DAN 2009: The roles of aptness, conventionality, and working memory in the production of metaphors and similes. – *Metaphor and Symbol* 24/1 s. 1–19.
- PROKKOLA, JENNY 2008: *Poikia-verbin kognitiivista semantiikkaa*. Pro gradu -tutkielma. Oulun yliopiston suomen ja saamen kielen ja logopedian laitos.
- PUNTER, DAVID 2007: *Metaphor. The new critical idiom*. London: Routledge.
- PÄIVIÖ, PIA 2007: *Suomen kielen asti ja saakka. Terminatiivisten partikkelien synonymia, merkitys, käyttö ja kehitys sekä asema kieliopissa*. Turun yliopiston suomalaisen ja yleisen kielitieteen laitoksen julkaisuja 75. Turku: Turun yliopisto.
- RADDEN, GÜNTER 2000: How metonymic are metaphors. – Antonio Barcelona (toim.), *Metaphor and metonymy at the crossroads. A cognitive perspective*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- RAUKKO, JARNO 2002: Pitämisen polysemia. Miten koehenkilöt hahmottavat *pitää*-verbin merkitystyyppensä. – *Virittäjä* 106 s. 354–374.
- REDDY, MICHAEL 1979: The conduit metaphor. A case of frame conflict in our language about language. – Andrew Ortony (toim.), *Metaphor and thought* s. 284–324. Cambridge: Cambridge University Press.
- RITCHIE, DAVID 2003: "ARGUMENT IS WAR". Or is it a game of chess? Multiple meanings in the analysis of implicit metaphors. – *Metaphor and Symbol* 18 s. 125–146.
- ROVASALO, MARI-ERIKA 1994: Komiteamietintöjen välittämät mielikuvat. Kurkistus virkakielen kääntöpuolelle. – *Kielikello* 2/1994. <http://www.kielikello.fi/index.php?mid=2&pid=13&aid=187> (28.1.2019).
- SAANILAHTI, MARJA – NAHKOLA, KARI 2000: Suomalainen slangi kielellisenä ja sosiaalisena ilmiönä. – *Sananjalka* 42 s. 87–113.
- SAEED, JOHN I. 2003: *Semantics*. Oxford: Blackwell Publishing.
- SAVINIEMI, MAIJA 2015: *On noloa, jos ammattilaiset tekevät tökeröitä kielioppivirheitä. Toimitushenkilökunnan kielenhuoltotiedot, -käytännöt ja -diskurssit*. Acta Universitatis Ouluensis B Humaniora 127. Oulun yliopisto.
- SCHILDT, SAKU 2016: Absoluuttinen Nollapiste 25 vuotta. Tommi Liimatta muistelee haastattelussa menneitä ja pohtii nykyisiä. – *Soundi* 2.8.2016. <https://www.soundi.fi/artistit/absoluuttinen-nollapiste/> (14.1.2019).
- SCHILDT, SAKU 2017: Eläköön Ringo Starr! Beatlesin armoitettu rumpalaisuus (ja muutenkin hieno mies) esiintyy ensi kesänä Helsingissä. – *Soundi* 4.12.2017.

- <https://www.soundi.fi/uutiset/elakoon-ringo-starr-beatlesin-arvoitettu-rumpali-suuruus-ja-muutenkin-hieno-mies-esiintyy-ensi-kesana-helsingissa/> (8.2.2019).
- SIIROINEN, MARI 2001: *Kuka pelkää, ketä pelottaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- SIVONEN, JARI 2002: Kognitiivinen näkökulma lähimerkityksiin paikanmuutosverbeihin. – Ilona Herlin, Jyrki Kalliokoski, Lari Kotilainen & Tiina Onikki-Rantajääskö (toim.), *Äidinkielen merkitykset* s. 513–533. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 869. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- SIVONEN, JARI 2005a: *Mutkia matkassa. Nykysuomen epäsuoraa reittiä ilmaisevien verbien kognitiivista semantiikkaa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1017. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- SIVONEN, JARI 2005b: *Mutkia matkassa. Nykysuomen epäsuoraa reittiä ilmaisevien verbien kognitiivista semantiikkaa*. – *Virittäjä* 109 (2). Noudettu osoitteesta <https://journal.fi/virittaja/article/view/40407> (4.2.2019).
- SKES = *Suomen kielen etymologinen sanakirja. I–VII*. Lexica Societatis Fenno-Ugricae 12. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura 1955–1981.
- SLOBIN, DAN 1996: From "thought and language" to "thinking for speaking". – J.J. Gumperz & S. C. Levinson (toim.), *Rethinking linguistic relativity* s. 70–96. Cambridge: Cambridge University Press.
- SMTSK = *Suuri musiikkitietosanakirja*. Keuruu: Otava 1990.
- SORVALI, UPI 1984: *Kevyen musiikin käyttösanasto. Kevyen musiikin parissa työskentelevien arkikieltä, muusikkojen slangia*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- SSA = *Suomen sanojen alkuperä. Etymologinen sanakirja I–III*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 556. Helsinki 1992–2000.
- TALMY, LEONARD 2000a: *Toward a cognitive semantics. Volume I. Concept structuring systems*. Cambridge Massachusetts: MIT Press.
- TALMY, LEONARD 2000b: *Toward a cognitive semantics. Volume II. Typology and process in concept structuring*. Cambridge Massachusetts: MIT Press.
- TALMY, LEONARD 2005: Foreword. – Monica Gonzalez-Marquez, Irene Mittelberg, Seana Coulson & Michael J. Spivey (toim.), *Methods in cognitive linguistics* s. xi–xxi. Amsterdam: John Benjamins.
- TALMY, LEONARD 2007: Introspection as a methodology in cognitive linguistics. Esitelmä konferenssissa The 10th International Cognitive Linguistics Conference. Krakow, Poland 15.–20.7.2007. Moniste.



- THIBODEAU, PAUL – DURGIN, FRANK 2008: Productive figurative communication. Conventional metaphors facilitate the comprehension of related novel metaphors. – *Journal of Memory and Language* 58 (2) s. 521–540.
- TOLVANEN, HANNU – PESONEN, MIRKA 2010: ”*Monipuolisuus on valttia*”. *Rytmi-musiikkikentän muutos ja osaamistarpeet Musiikkialan toimintaympäristöt ja osaamistarve*. Toive-hanke. Helsinki: Sibelius-Akatemian selvityksiä ja raportteja.
- TRAUGOTT, ELISABETH 1985: ’Conventional’ and ’dead’ metaphors revisited. – Wolf Paprotté & René Dirven (toim.), *The ubiquity of metaphor* s.17–53. Amsterdam: John Benjamins.
- TTP =Tieteen Termipankki. <http://tieteentermipankki.fi> (9.10.2018).
- TUOVINEN, MIKKO 2014: *Maaliverkot lauloivat*. Pro gradu -tutkielma. Vaasan yliopiston Nykysuomen oppiaine.
- VAATTOVAARA, JOHANNA 2009: *Meän tapa puhua. Tornionlaakso pellolaisnuorten subjektiivisena paikkana ja murrealueena*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1224. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- VAHTERA, RALF 2009: *Otsikkorakenteita. Kontrastiivinen tutkimus suomen- ja ruotsinkielisten sanomalehtien syntaktis-semanttisista otsikkotyypeistä*. Acta Wasaensia 209. Vaasa: Vaasan yliopisto.
- VAINIONPÄÄ, HANNU 2016: *Talouskriisi on Kreikan kohdalla kääntynyt antiikin tragediaksi. Talouden konseptuaaliset metaforat Pohjalaisen mielipidekirjoituksissa*. Pro gradu -tutkielma. Vaasan yliopiston Nykysuomen oppiaine.
- VALLI, RAINE 2015: *Johdatus tilastolliseen tutkimukseen*. Jyväskylä: PS-kustannus.
- VALPOLA, VELI 2000: *Suuri sivistyssanakirja*. Helsinki: WSOY.
- VANHATALO, ULLA 2002: Naiset motkottaa aiheesta ja nalkuttaa syyttä. Kyselytestit verbien semanttisten sisältöjen arvioinnissa. – *Virittäjä* 106 s. 330–353.
- VANHATALO, ULLA 2005: *Kyselytestit synonymian selvittämisessä. Sanastotietoutta kielenpuhujilta sähköiseen sanakirjaan*. Helsinki: Helsingin yliopiston suomen kielen laitos.
- VERVAEKE, JOHN – KENNEDY, JOHN 1996: Metaphors in language and thought. Falsification and multiple meanings. – *Metaphor and Symbolic Activity* 11 s. 273–284.
- WAHLSTEIN, RICK 1966: Tuulahdus New Orleansista. – *Rytmi* 3/1966 s. 8–11, 30.
- WASOW, THOMAS – ARNOLD, JENNIFER 2004: Intuitions in linguistic argumentation. – *Lingua* 115 s. 1481–1496.

YU, NING 2008: Metaphor from body and culture. – Raymond W. Gibbs Jr (toim.), *The Cambridge handbook of metaphor and thought* s. 147–160. Cambridge: Cambridge University Press.

ZBIKOWSKI, LAWRENCE M. 2002: *Conceptualizing music. Cognitive structure, theory and analysis*. AMS studies in music. New York: Orford University Press.

## LIITE 1. Kyselylomake.

**Ohje:** Täytä lomake järjestyksessä, äläkä muuta vastauksia jälkikäteen. Tutkimuksessa selvitetään mielikuvia, joten oikeita tai väriä vastauksia ei ole olemassa. Kohdassa 1 kysytyjä henkilökohtaisia tietoja ei liitetä vastauksiin, joten vastaajia ei voi tunnistaa niiden perusteella.

### 1. Täydennä itseäsi koskevat tiedot

Ikä: \_\_\_\_\_ v.

Sukupuoli \_\_\_\_\_

Kotipaikka (jossa olet viettänyt eniten aikaa elämästäsi toimiessasi muusikkona):

\_\_\_\_\_

Soittanut esiintyvissä/levyttävissä yhtyeissä (vuosia) \_\_\_\_\_ v.

Julkisia esiintymisiä ja levytettyjä kappaleita

alle 200 ( )

satoja ( )

tuhansia ( )

Musiikillinen koulutus

itseoppinut ( )

ohjattua opetusta (esim. musiikkiopisto) ( )

akateeminen ( )

muu, mikä \_\_\_\_\_

**2a. Olen kuullut käytettävän kompin yhteydessä sanaa**

heilua kyllä ( ) en ( )

huojua kyllä ( ) en ( )

keinua kyllä ( ) en ( )

**2b. Olen itse käyttänyt kompin yhteydessä sanaa**

heilua kyllä ( ) en ( ) en, mutta voisin kuvitella käyttäväni ( )

huojua kyllä ( ) en ( ) en, mutta voisin kuvitella käyttäväni ( )

keinua kyllä ( ) en ( ) en, mutta voisin kuvitella käyttäväni ( )

**3. Mitkä kaksi sanoista heilua, huojua ja keinua ovat kompista puhuttaessa mielestäs­ merkitykseltään lähimpinä toisiaan?**

heilua ja huojua ( )

heilua ja keinua ( )

huojua ja keinua ( )

**Voit halutessasi kommentoida tai perustella vastausta.**

---

---

---

---

---

---

---

---

**4. Ota kantaa seuraaviin väitteisiin valitsemalla jokaiselta riviltä yksi vaihtoehto.**

**4a. Se, että komppi *heiluu*,**

- |   | aina                     | useimmiten               | harvoin                  | ei koskaan               |
|---|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 1. vaatii soittajilta taitoa.                             | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| 2. vaatii soittajilta pitkäaikaista soittamista yhdessä   | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| 3. on jotain, mihin soittotilanteessa pyritään.           | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| 4. on jotain, mitä soittotilanteessa pyritään välttämään. | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| 5. tapahtuu sattumalta.                                   | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |

**4b. Se, että komppi *huojuu*,**

- |   | aina                     | useimmiten               | harvoin                  | ei koskaan               |
|---|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 1. vaatii soittajilta taitoa.                             | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| 2. vaatii soittajilta pitkäaikaista soittamista yhdessä   | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| 3. on jotain, mihin soittotilanteessa pyritään.           | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| 4. on jotain, mitä soittotilanteessa pyritään välttämään. | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| 5. tapahtuu sattumalta.                                   | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |

**4c. Se, että komppi *keinuu*,**

- |   | aina                     | useimmiten               | harvoin                  | ei koskaan               |
|---|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 1. vaatii soittajilta taitoa.                             | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| 2. vaatii soittajilta pitkäaikaista soittamista yhdessä   | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| 3. on jotain, mihin soittotilanteessa pyritään.           | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| 4. on jotain, mitä soittotilanteessa pyritään välttämään. | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| 5. tapahtuu sattumalta.                                   | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |

**Voit halutessasi kommentoida tai perustella vastauksiasi.**

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

**5a. Kuvaile lyhyesti, millaisessa musiikissa (esim. tempo, tyylilaji jne.), millaisissa olosuhteissa (esim. esiintymistilaisuuden luonne jne.) tai millaisten soittajien soittaessa (esim. ikä, mielentila jne.) komppi *heiluu*?**

---

---

---

---

---

---

---

---

**5b. Kuvaile lyhyesti, millaisessa musiikissa (esim. tempo, tyylilaji jne.), millaisissa olosuhteissa (esim. esiintymistilaisuuden luonne jne.) tai millaisten soittajien soittaessa (esim. ikä, mielentila jne.) komppi *huojuu*?**

---

---

---

---

---

---

---

---

**5c. Kuvaile lyhyesti, millaisessa musiikissa (esim. tempo, tyylilaji jne.), millaisissa olosuhteissa (esim. esiintymistilaisuuden luonne jne.) tai millaisten soittajien soittaessa (esim. ikä, mielentila jne.) komppi *keinuu*?**

---

---

---

---

---

---

---

---

**6a. Rastita alla olevista vaihtoehtoista kaikki ne, jotka mielestäsi kuvaavat kompin yhteydessä ilmaisua *heiluva*.**

- |                |                          |              |                          |
|----------------|--------------------------|--------------|--------------------------|
| hidas          | <input type="checkbox"/> | rauhaton     | <input type="checkbox"/> |
| häiritsevä     | <input type="checkbox"/> | svengaava    | <input type="checkbox"/> |
| keskitempoinen | <input type="checkbox"/> | toimiva      | <input type="checkbox"/> |
| kömpelö        | <input type="checkbox"/> | töksähtelevä | <input type="checkbox"/> |
| leppoisa       | <input type="checkbox"/> | muita, mitä  | _____                    |
| miellyttävä    | <input type="checkbox"/> |              | _____                    |
| nopea          | <input type="checkbox"/> |              | _____                    |

**6b Rastita alla olevista vaihtoehtoista kaikki ne, jotka mielestäsi kuvaavat kompin yhteydessä ilmaisua *huojuva***

- |                |                          |              |                          |
|----------------|--------------------------|--------------|--------------------------|
| hidas          | <input type="checkbox"/> | rauhaton     | <input type="checkbox"/> |
| häiritsevä     | <input type="checkbox"/> | svengaava    | <input type="checkbox"/> |
| keskitempoinen | <input type="checkbox"/> | toimiva      | <input type="checkbox"/> |
| kömpelö        | <input type="checkbox"/> | töksähtelevä | <input type="checkbox"/> |
| leppoisa       | <input type="checkbox"/> | muita, mitä  | _____                    |
| miellyttävä    | <input type="checkbox"/> |              | _____                    |
| nopea          | <input type="checkbox"/> |              | _____                    |

**6c Rastita alla olevista vaihtoehtoista kaikki ne, jotka mielestäsi kuvaavat kompin yhteydessä ilmaisua *keinuva*.**

- |                |                          |              |                          |
|----------------|--------------------------|--------------|--------------------------|
| hidas          | <input type="checkbox"/> | rauhaton     | <input type="checkbox"/> |
| häiritsevä     | <input type="checkbox"/> | svengaava    | <input type="checkbox"/> |
| keskitempoinen | <input type="checkbox"/> | toimiva      | <input type="checkbox"/> |
| kömpelö        | <input type="checkbox"/> | töksähtelevä | <input type="checkbox"/> |
| leppoisa       | <input type="checkbox"/> | muita, mitä  | _____                    |
| miellyttävä    | <input type="checkbox"/> |              | _____                    |
| nopea          | <input type="checkbox"/> |              | _____                    |



## LIITE 2. Haastattelurunko:

Esitä tallenne kappaleesta, jossa komppi heiluu, huojuu tai keinuu.

Yritä selittää mahdollisimman yksiselitteisesti esimerkiksi musiikkiteknisin termein, mitä tapahtuu, kun komppi heiluu, huojuu tai keinuu.

Millainen komppi on, kun se a) punnertaa?

b) rynnii?

c) vierii?

Ajatteletko koskaan tietoisesti, että kompin heiluminen, huojuminen tai keinuminen vertautuu reaaliseen liikkeeseen?

Kompin yhteydessä käytetään usein etenkin rockmusiikissa idiomia *komppi (kappale, bändi jne...) kulkee kuin juna*? Miten miellät tämän liikkeen?

Etenkin jazz-musiikissa puhutaan usein niin sanotusta *walking bassista*. Miten miellät tämän kävelevän liikkeen?