

# **MUSIKAALISUUDEN VAIKUTUS MUSIIKKIELÄMYSTEN KOKEMISEEN**

**Tarvitseeko olla musikaalinen kyetäkseen musiikkielämyksiin?**

Esa Viirret

Musiikkikasvatuksen pro gradu

Musiikin laitos

Kesäkuu 2012

Jyväskylän yliopisto

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistinen	Laitos Musiikin laitos
Tekijä Viirret Esa Matti	
Työn nimi Musikaalisuuden vaikutus musiikkielämysten kokemiseen Tarvitseeko olla musikaalinen kyetäkseen musiikkielämyksiin?	
Oppiaine Musiikkikasvatus	Työn laji Pro gradu -tutkielma
Aika Kesäkuu 2012	Sivumäärä 78 + 3
Tiivistelmä	
<p>Positiivisten tunteiden ja elämyksellisyyden on monissa yhteyksissä todettu palvelevan ihmisen hyvinvointia. Musiikki tuottaa useimmille jonkinlaisia tunnekokemuksia, tavallisimmin myönteisiä, ja monet vaikuttavat musiikkitilanteissa voimakkaasti. On kuitenkin tyypillistä, että musiikillisen elämän edellytyksiä, ikään kuin ”paikkaamme” musiikin maailmassa, arvioidaan sen perusteella, millaisia ulkoapäin todennettavia ominaisuuksia omaamme: osaammeko laulaa tai soittaa, olemmeko esim. tulleet valituksi musiikkiopintoihin musikaalisuutemme vuoksi. Mutta ovatko musiikilliset elämykset todella vain joidenkin etuoikeutettujen, muusikoiden tai ns. musikaalisten etuoikeus? Kokemukseni mukaan ihmiset voivat elää musiikkia voimakkaasti osaamatta itse soittaa, laulaa tai tunnistaa musiikin rakenteellisia hienouksia.</p> <p>Tutkin pro gradu -työssäni, millä tavoin primääri musikaalisuus selittää nuoren kykyä ja tapaa kokea musiikillisia elämyksiä – tarvitseeko olla musikaalinen pystyäkokemaan voimakkaita musiikillisia tunne-elämyksiä. Tutkimukseen osallistui 70 Jyväskylän lyseon lukion oppilasta, jotka kirjoittivat vapaamuotoisen esseen voimakkaasta musiikkikokemuksestaan, vastasivat kokemusta kartoittavaan kyselyyn sekä osallistuvat Karman musikaalisuustestiin. Aineistoni määrällisen tarkastelun ja laadullisen sisällönanalyysin perusteella primäärillä musikaalisuudella ei ole mitään yhteyttä siihen, miten nuorten musiikkielämykset syntyvät ja kuinka voimakkaita ne ovat. Sellaisten nuorten, joilla vahvoja musiikkikokemuksia ei ole ollut lainkaan, tai toisaalta kaikkein voimakkaimmin kokeneiden joukossa oli yhtä lailla sekä musikaalisuustestissä menestyneitä että alle keskitason tuloksen saaneita. Nuorten musiikkielämykset syntyvät tyypillisesti konserttitilanteissa tai yksin, tavallisimmin kotona, musiikin herättämien yleisluontoisten ajatusten, tiettyyn merkittävään tapahtumaan liittyvien ajatusten ja muistojen tai itse musiikkiin liittyvien ajatusten ja tuntemusten seurauksena. Yksin koetut musiikkielämykset ovat valtavoittoisesti surumielissävytteisiä, liikituksen-, haikeuden-, tai myötätunnontuntemuksiin liittyviä, mutta kuitenkin myönteisen ja jollain tavalla eheyttävän muistijäljen jättäviä kokemuksia. Konserttielämykset ovat kokonaisvaltaisia ja mieleenpainuvia ihailun, odotuksen tuoman jännityksen purkautumisen, kollektiivisuuden tunteen sekä musiikin itsensä tuottamia haltioitumisen ja onnellisuuden kokemuksia. Tässä mielessä musiikillinen elämys koetaan varmimmin juuri konserttitilanteessa.</p> <p>Elämyksellisyyden vaatimus on kirjattuna mm. lukion musiikin opetuksen valtakunnallisiin opetus suunnitelman perusteisiin. Mutta toteutuuko elämyksellisyyden niiden oppilaiden osalta, jotka eivät perinteisessä mielessä ole musikaalisia, eivät osaa tai halua soittaa ja laulaa, vaikka musiikki puhuttelee heitä voimakkaasti. Olisi tärkeää tutkia, ovatko musiikintunnit yleisesti ottaen elämyksellisiä, ja jos eivät, miten niistä tulisi sellaisia.</p>	
Asiasanat Musiikkielämys, musiikkikokemus, musikaalisuus, tunnevaikutus	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopiston musiikin laitoksen kirjasto	

# SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO	5
1.1 Musiikkipsykologian kehitys 2000-luvulle	8
2 MUSIIKIN MERKITYS JA MUSIKAALISUUS	10
2.1 Musiikin välinearvo ja itseisarvo	11
2.2 Musiikin psyykkinen merkitys	12
2.3 Musikaalisuuden käsite ja mittaaminen	15
2.4 Karman malli musikaalisuudesta	18
2.5 Karman musikaalisuustesti	19
3 MUSIIKIN TUNNEVAIKUTUSTEN TUTKIMUS	21
3.1 Musiikkiperäisten tunteiden tutkimuksen taustaa	21
3.2 Musiikillisten tunnekokemusten merkitys	23
3.3 Musiikin ja tunteiden kytkeytyminen	24
3.4 Musiikkiperäisten tunteiden tutkimuksen keskeiset käsitteet	26
3.5 Musiikkielämys	27
3.6 Musiikin tunnevaikutusten tutkimusta ja teoreettisia malleja	28
3.6.1 Tunteita selittävät mallit	29
3.6.2 Musiikin tunnevaikutusten ”mittaaminen”	30
3.6.3 Musiikin tunnevaikutusten eri tekijät	30
3.6.4 Tunnevaikutusten toimintamekanismi	31
3.6.5 Musiikki tunteidensäätelykeinona	33
3.6.6 Voimakkaat musiikilliset tunnekokemukset	34
4 TUTKIMUSASETELMA	39
4.1 Tutkimusongelma	39
4.2 Tutkimusote	41
4.2.1 Huippukokemuskirjoitelma	42
4.2.2 Kyselylomake	42

4.2.3	Musikaalisuustesti	44
4.2.4	Aineiston keruu	44
4.2.5	Tutkimusmetodi	45
5	TULOKSET	46
5.1	Vastaajien musiikilliset taustatiedot	47
5.1.1	Musiikillinen aktiivisuus	47
5.1.2	Kuuntelutottumukset	48
5.2	Karman musikaalisuustesti	48
5.3	Musiikkikokemusten voimakkuus ja esiintymistiheys	50
5.4	Primäärin musikaalisuuden ja musiikkielämyksen välinen riippuvuus	52
5.4.1	Primääri musikaalisuus ja voimakkaat musiikkikokemukset	52
5.4.2	Primääri musikaalisuus ja musiikkielämykset	54
5.5	Tyypilliset musiikkielämykset	57
5.5.1	Musiikkielämyksen tekijöiden ryhmittely ja keskeiset teemat	57
5.5.2	Tilanne tai tila, jossa musiikkielämys syntyy	58
5.5.3	Seura, jonka kanssa musiikkielämys koetaan	63
5.5.4	Musiikkielämyksen välineellisyys	64
5.5.5	Yhteenveto tyypillisistä musiikkielämyksistä	69
6	JOHTOPÄÄTÖKSET	73
7	POHDINTA	75
7.1	Tutkimuksen luotettavuus ja pätevyys	75
7.2	Musikaalisuus musiikillisen kompetenssin mittarina	77
7.3	Jatkotutkimusmahdollisuuksia	78
	LÄHTEET	79

## 1 JOHDANTO

Opiskelijamatineassa vuorollaan pienen, idyllisen luokkahuoneen estradille astui hintelä, hiirulaismainen opiskelijapoika, joka hieman liian isossa pikkutakissaan, vahvojen silmälasien takaa yleisöään silmäillen, vaikutti jokseenkin koomiselta ja vähän säälittävältäkin. Voimakkaalla, rosoisella ja hieman kulmikkaalla äänellään hän alkoi säestyksettä tulkita Juice Leskisen Viidestoista yö -laulua. Lämmin, voimakas ääni pienessä miehessä vangitsi kuulijansa ensimmäisestä sävelestä alkaen. Laulajasta hehkui vahva usko itseensä ja esitykseensä, sekä rakkaus musiikkiin. Myöhemmin salista poistui liikuttunut yleisö miettien, kuinka mahdottoman musikaalinen tuollaisen laulajan täytyi olla. ”*Muutamia tunteja esityksen jälkeen, yhä noissa tunnelmissa, huomasi mieltävänsä, että melodiassa ei tainnut olla juuri yhtäkään oikeaa säveltä, ja että sen tunnistaminen ilman tekstiä olisi ollut jokseenkin mahdotonta.*”

Outi Viirteen kertoma tarina herättää mietteitä, joita voisi valaista seuraavanlaisin kysymyksiin: Oliko kyseessä musiikkiesitys? Oliko esiintyjä musikaalinen? Oliko yleisö musikaalinen? Jos oletetaan, että musiikin tehtävä on välittää tunteita ja tuottaa tunnepitoisia elämyksiä, ja että kyseessä oli musiikkiesitys, on kai todettava esityksen edustaneen hyvää musiikkia. Jos olemme sitä mieltä, että laulaja oli musikaalinen, voimme todeta, että musikaalisen henkilön ei tarvitse osata tuottaa oikean korkuisia säveliä oikeassa rytmissä. Jos puolestaan toteamme laulajan epämusikaaliseksi, myönnämme, että epämusikaalinen henkilö saattaa kyetä esittämään musiikkia musikaalisesti, ts. hyvän musiikin kriteerit täyttäen. Esittämäni ajatusleikki ristiriitoineen tuntuu mielettömältä, kun musiikkia tai musikaalisuutta lähestytään pelkästään äänen laatuun, sävelten korkeuteen, keston, järjestykseen, rytmiin, ylipäättään äänten struktuuriin tai arvioitavana olevan henkilön strukturointikykyyn perustuvien kriteerein – tuon primääriin musiikin rakennusmateriaalin hallintaahan pidetään hyvin yleisesti ja perinteisesti musiikilliseen kompetenssiin kuuluvana. Kysymyksenasettelun ja tilanteen tulkinnan mielekkyys kasvaa huomattavasti, kun tarkastelun kohteeksi asetetaan koko esitystilanne: sekä esiintyjän että yleisön nuo edellä mainitut primäärit musiikilliset taidot, mutta myös tunteet, tarpeet ja niiden hallinta, aika ja paikka, vuorovaikutussuhteet ja -taidot, edeltäneet tilanteet ja odotukset, jne. Musiikin käsitteen voitaisiin katsoa sisältävän koko tuon ainutkertaisen tilanteen, jolloin kysymys esiintyjän tai yleisön musikaalisuudesta – niin, kuin musikaalisuutta tavanomaisesti arvioidaan – tuntuu epärelevantiltä.

Edelleen, on mielenkiintoista, että kyky taitavaan musiikilliseen tulkintaan ei näyttäisi välttämättä edellyttävän erityistä osaamista, mitä tulee musiikillisten rakenteiden hahmottamiseen kuullusta musiikista. Tunnen henkilöitä, joita musiikki puhuttelee voimakkaasti, ja jotka osaavat myös itse soittaa ja tulkita musiikkia koskettavasti, mutta eivät kuitenkaan kykene ratkaisemaan helpohkon musiikkikappaleen harmoniarakennetta. Heidän taitonsa perustuu johonkin muuhun kuin kykyyn analysoida ja organisoida musiikin rakennusmateriaalin sirpaleita; he kaivavat jotain henkilökohtaista syvältä itsestään ja tuovat sen musiikkinsa kautta meidän ”nähtäväksemme” – yhteiseksi kokemukseksi.

Vaikka musiikkiin hyvin yleisesti liitetään tunnepitoisia merkityksiä, arvioidaan musikaalisuutta tavallisesti edellä perinteisiksi tulkitseni kriteerien perusteella. Arkielämässä henkilöä sanotaan musikaaliseksi, jos tämä osaa soittaa tai laulaa; toisaalta useimmat musikaalisuustestit mittaavat juuri äänten strukturointikykyä, sävelmuistia, rytmi- ja harmoniatajua. Vaikeasti mitattavat tarpeet, tunteet tai emootiot yksinkertaisesti vain sivuutetaan. Esim. Karman (1986, 51-52) musikaalisuuden mallista tarpeet, eläytyminen, tulkinta ja emootiot on jätetty pois ja ne nähdään musikaalisuuden seurauksina eikä sen osina. Kuitenkin elämyksellisten, voimakkaiden myönteisten musiikkikokemusten merkitys on keskeinen, kun etsitään syitä ihmisten sitoutumiselle musiikkiin. Tällöin myös niiden vaikeasti mitattavien tunteiden ja tarpeiden, kyvyn ymmärtää ja hallita niitä, musiikillisten kommunikaatiotaitojen, jne. – elämyksellisen musiikkikokemuksen ydinmateriaalin – ohittaminen musiikillista kompetenssia arvioitaessa tai esimerkiksi musiikillisen kasvatuksen ja koulutuksen yhteydessä merkitsee monisäikeisen ilmiön yksipuolista tarkastelua.

Tarkoitukseni ei tässä tutkielmassa ole niinkään yrittää määritellä musiikin ja musikaalisuuden käsitteitä uudelleen, omalla tavallani, vaan tarkastella musiikillisen kohtaamisen ilmiötä laajemmin: millaisessa tilanteen, ympäristön ja henkilön yksilöllisten ominaisuuksien välisessä vuorovaikutuksessa musiikillinen elämys, voimakas myönteinen tunnekokemus syntyy. Ja tässä äänten strukturointitaitoihin, ikään kuin ”input/output” -taitoihin perustuvan nk. primäärin musikaalisuuden näkemys, on yksi juonne. Mielenkiintoni kohdistuu siihen, peilaavatko musiikin kokijassaan herättämät voimakkaat tunnevaikutukset tuota primääriä musikaalisuutta – tarvitseeko olla perinteisessä mielessä musikaalinen pystyäkokemaan musiikillisiä elämyksiä.

Työni ensimmäisissä luvuissa esittelen näkökulmia musiikkiin ja musiikin luonteeseen yleisesti; käsittelen musiikin merkitystä, musikaalisuutta ja musikaalisuuden mittaamista, musiikin tunnevaikutuksia ja niiden psykologista merkitystä, sekä musiikin tunnevaikutuksen tutkimusta. Musikaalisuutta käsittelevässä luvussa esittelen Karman musikaalisuuden mallin ja musikaalisuustestin. Ne luovat sekä teoreettisen taustan primäärin musikaalisuuden, ts. äänten strukturointitaitoihin perustuvan musikaalisuuden määrittelylle että tarjoavat laajasti testatun mittaustyökalun. Musiikin tunnevaikutuksia käsittelevässä luvussa käyn läpi tunnetutkimuksen traditiota ja haasteita: käsitteistöä, teoreettisia malleja, emootioiden ja tunteiden vaikutusmekanismeja ja mittaamista. Kokonaisuutena työni teoreettisen osuuden tarkoitus on virittää tarkastelemaan sellaisia arki-ilmiöitä, kuten musiikki ja musikaalisuus laajemmasta perspektiivistä, auttaa ymmärtämään musiikillisten tunteiden ja niiden taustalla vaikuttavien monimutkaisten prosessien mekanismeja. Lopulta tarkoitukseni on valjastaa riittävät työkalut varsinaisen tutkimustehtäväni käyttöön: kuinka voin selvittää primäärin musikaalisuuden ja musiikkielämysten kokemisen välistä riippuvuutta; kuinka voin tutkia musiikilliseen elämykseen liittyviä tekijöitä.

Mielenkiintoni kohdistuu musiikin mahdollisuuteen tuottaa voimakkaita myönteisiä musiikillisiä tunnekokemuksia, elämyksiä. Millaisista elementeistä musiikkielämys rakentuu, liittyykö musikaalisuus kykyyn kokea elämyksiä. Aiheeni on kokonaisuutena musiikkipsykologinen ja kytkeytyy vahvasti tunnetutkimukseen. Vaikka ihmismielen toimintaan musiikin näkökulmasta keskittyvä tutkimus linkittyy psykologian eriytymiseen omaksi tieteenalaksi jo 1800-luvun loppupuolella (esim. Eerola 2010a, 13-16), on musiikillisten tunteiden ja musiikkikokemuksen tutkimus noussut musiikkipsykologian keskeiseksi alueeksi vasta vuosituhannen vaihteessa (esim. Juslin ja Sloboda 2010a, 934-935). 1900-luvun musiikkipsykologista tutkimusta leimasi ikään kuin laboratorio-orientoituneisuus, objektiivisten mittaustulosten tavoittelu, tunteiden ja subjektiivisen kokemuksen jäädessä vähemmälle huomiolle (esim. Eerola ja Saarikallio 2010, 259; Juslin ja Sloboda 2010a, 934). Alusta alkaen on musiikkipsykologia alana ollut kiinnostunut erityisesti musiikillisen kyvyn mittaamisesta ja määrittelemisestä, siitä, mitkä ominaisuudet tulisi katsoa musikaalisuuteen kuuluvaksi (esim. Seashore 1919, 1938; Révész 1953; Shuter-Dyson 1981; Gordon 1965). Seuraavassa kappaleessa luon lyhyen katsauksen tieteenalan kehittymiseen viime vuosisadalla ja sen tähänhetkisiin suuntaviivoihin – työni ”historialliseksi” viitekehyykseksi.

## 1.1 Musiikkipsykologian kehitys 2000-luvulle

1800-luvun loppupuolella musiikkia käsittelevät alan työt jakautuivat joko äänen ominaisuuksia ja korvan toimintaa tai mielen toimintaa käsitteleviin tutkimuksiin. Vuosisadan taitteessa mielen toiminnan tutkimuksessa vallalla ollut analyttinen introspektio eli kokemuksen itsetarkkailu sai antaa tietä Euroopassa hahmopsykologiselle ja Amerikassa behavioristiselle tutkimusotteelle. Myös Sigmund Freudin (1856-1939) lanseeraamat, varsinaisesti tosin psykoanalyttisen tutkimukseen piiriin kuuluvat ajatukset mielen tietoisista ja tiedostamattomista prosesseista, herättivät kiinnostusta musiikin tutkijoidenkin keskuudessa. (Eerola 2010a, 14-17.) 1900-luvun puolenvälin jälkeen nousukauttaan elänyt kognitiivinen ote yleisen psykologian puolella johti kognitiivisen musiikkitieteen syntyyn ja sai siten vasteensa myöhemmin myös musiikkipsykologiassa. 1980-luvulla kognitiivisen musiikkitiede kiinnostui musiikin vastaanottamisen, oppimisen ja tuottamisen taustalla vaikuttavista prosesseista, joilla on ilmiselvää yhteyttä perinteisiin musiikkipsykologian kiinnostuksen kohteisiin. (Louhivuori 2010, 7; Juslin ja Sloboda 2010a, 934; ks. myös Eerola 2010a, 19-20.) Kehitys johti musiikkipsykologian vakiintumiseen ja eriytymiseen omaksi tieteenalaksi, joka omaksui keskeiseksi näkökulmaksi kognitiotieteen ja kognitiivisen psykologian (Louhivuori ja Saarikallio 2010, 9).

Tähän päivään tultaessa musiikkipsykologia on kehittynyt metodeiltaan ja lähestymistavoiltaan hyvin rikkaaksi eri tieteenaloja yhdistäväksi laaja-alaiseksi tutkimuskentäksi, jossa musiikin havaitsemisen ja oppimisen lisäksi huomio kiinnittyy esim. tunteisiin, musiikilliseen kokemukseen, käyttäytymiseen eri muotoineen, siihen, miten musiikki tietoisella tai tiedostamattomalla tasolla palvelee ihmistä psykofyysisenä kokonaisuutena. Lähestymistavasta riippuen käyttöön voidaan valjastaa mm. musiikkitieteen, sosiaalipsykologian, persoonallisuuspsykologian, kehityspsykologian, kulttuurin tutkimuksen tai neurotieteiden teoreettisia tulkintoja ja metodisia työkaluja. (esim. Louhivuori ja Saarikallio 2010, 9-11; Juslin ja Sloboda 2010c, 3-12.) Myös erilaisten teknisten innovaatioiden kehitysasteet viime vuosikymmenten aikana, ovat vaikuttaneet keskeisellä tavalla tutkimusalan kasvuun. Esimerkiksi neuroverkkojen tietokonepohjainen mallintaminen ja aivokuvantaminen ovat tänä päivänä musiikin neuropsykologian keskeisiä työkaluja, jotka palvelevat mm. musiikillisten taitojen kehittymisen, musikaalisuuden, musiikin tunnevaikutusten ja musiikin terveysvaikutusten tutkimusta ja tutkimuksen soveltamista. (Eerola 2010a, 19-22.) Teknisten apuvälineiden kehittämisestä huolimatta erilaisten itsearviointimenetelmien käyttö musiikin tunnevaikutusten tutkimuksessa,



erityisesti subjektiivisen kokemuksen tarkastelussa, on kuitenkin keskeisessä asemassa (ks. esim. Zentner ja Eerola 2010, 212-213; Sloboda ja Juslin 2010b, 74-75). Musiikin tunnevaikutusten tutkimuksen suuntaviivoja, musiikkikokemusta ja -elämystä sekä musikaalisuutta ja sen mittaamista käsitellään tarkemmin seuraavissa luvuissa.

## 2 MUSIIKIN MERKITYS JA MUSIKAALISUUS

Ennen kun tarkastelemme musikaalisuutta ja musiikin herättämiä tunnevaikutuksia, on syytä pohtia hieman itse musiikin ”ilmiötä”: mitä musiikki on, miksi sitä ylipäätään on olemassa. Sellaiset luonnehdinnat, jossa musiikki on jotain mikä kuuluu, missä on melodia, rytmi ja harmonia, ovat tyyppillisiä. Mutta ovatko John Cagen avantgardistiset luomukset musiikkia? Esimerkiksi teos 4”33’ sisältää 4 minuuttia 33 sekuntia pianistin esittämää hiljaisuutta, esitystilanteen satunnaiset tapahtumat ja äänet. Onko mielessä soiva melodia musiikkia vai pelkkä representaatio? Edelleen voisimme miettiä hyvän musiikin kriteereitä – onko olemassa universaaleja tai yhteisö- ja kulttuurikohtaisia hyvän musiikin normeja. Toki on selvää, että eri kulttuureissa musiikilliset ihanteet vaihtelevat, ja siten vaikkapa intialainen ja suomalainen perinnesmusiikki eroavat ulkoasultaan toisistaan huomattavasti, mutta nojaavatko hyvän musiikin kriteerit pohjimmiltaan kuitenkin yksilöllisiin mieltymyksiin ja tarpeisiin. Jos palaamme vielä johdannossa esittämäni kuvaukseen opiskelijapojan väkevästä, tunteita herättävästä laulutulkinnasta, on pakko todeta, että hänen itsensä ja ainakin osan yleisöä kannalta esitys edusti hyvää musiikkia. Toisin sanoen hyvä musiikki saa muotonsa, sisältönsä ja merkityksensä tulkitsijan elämäntilanteen, -kokemuksen ja pyrkimysten kautta. Ilman niitä meillä olisi vain sävelten muodostama kuori. Siinä mielessä voisimme myös ajatella, että musiikki on syntynyt jo ennen kuin se on puettu kultaviksi säveliksi. Kuten Niemelä ja Lehtonen (1996, 51) toteavat: ”*Tärkeä musiikki saa merkityksensä kokemuksellisesti, oman elämäntilanteen pohjalta. Musiikkikokemus syntyy amodaalisesti, eri aistien informaation yhdistyessä toisiinsa*”. Edelleen, jos musiikilla on kautta-aikaista merkitystä ihmisen toiminnan ja hyvinvoinnin kannalta, jos musiikki on ikään kuin osa inhimillistä olemassaoloa, tuntuisi luontevalta olettaa, että ihmisellä yleisesti ottaen ovat riittävät musiikilliset valmiudet luonnostaan, evoluution seurauksena, toteuttaa olemassaoloaan. Näin myös musikaalisuuden käsitettä voidaan tarkastella uudesta perspektiivistä.

Vaikka todisteet ihmisen musiikillisesta toiminnasta ulottuvat vain muutamista tuhansista vuosista (esim. nuottikirjoitus ja soittimia kuvaavat piirroukset) kymmeneen tuhansiin vuosiin (soitinlöydökset), viitteet musiikin kuulumisesta ihmisen kehityshistoriaan ulottuvat huomattavasti kauemmas. Musiikin voidaan katsoa olevan kulttuurista riippumaton universaali ilmiö, jonka merkitystä voidaan tarkastella mm. kehityspsykologian (esimerkiksi äidin ja lapsen välinen tunnekommunikaatio), sosiaalisuuden ja puolisonvalinnan näkökulmista – evoluutiopsykologian viitekehyksessä. Musiikki voidaan nähdä myös

eräänlaisena evoluution sivutuotteena; esimerkkinä signaaliteoria, jonka mukaan musiikki on nykypäivään säilynyttä ”jäämistöä” erilaisista äänin tuotetuista viestisignaaleista. (Eerola 2010b, 343-353.) Seuraavassa tarkastelen musiikin arvoa ja merkitystä psyyken kannalta olettaen, että kyvyn kokea musiikillisia elämyksiä täytyy ankkuroitua tiukasti sieltä nouseviin ja sitä palveleviin merkityksiin.

## **2.1 Musiikin välinearvo ja itseisarvo**

Mikä saa meidät reagoimaan musiikkiin niin voimakkaasti; mihin perustuu musiikin kyky tuottaa voimakkaita tunnepitoisia kokemuksia, musiikillisia elämyksiä? Kun pohdimme musiikin olemassaoloa ja kautta-aikaista asemaa ihmisen elämässä, joudumme etsimään vastausta kysymyksiin, missä on musiikin arvo, mihin musiikin merkitys perustuu – vailla merkitystä itse musiikki tai musiikillinen kohtaaminen (kokemus, jossa musiikki on läsnä joko kuultuna tai kuviteltuna) tuskin liikuttaisi sisällämme mitään.

Kurkelan (1994) mukaan musiikin olemassaoloa ja merkitystä voidaan tarkastella sen välinearvon ja itseisarvon näkökulmista. Välinearvo perustuu siihen, että musiikin avulla voimme edistää pyrkimyksiä, jotka eivät välttämättä viittaa musiikkiin itseensä: myynnin edistäminen, tunnelman luominen, imagon vahvistaminen, yhteishengen luominen, työtehon parantaminen, jne. Musiikki puhtaasti itseisarvoisena ilmiönä puolestaan tarkoittaisi sitä, että se on olemassa ilman ulkoista motiivia ja kuuluu siten kokemus- tai havaintomaailmaamme palvelematta tarkoituksellisesti inhimillisiä pyrkimyksiä. Kurkela olettaa, ettei kumpikaan, väline- tai itseisarvo, kuitenkaan yksinään selitä musiikin olemassaoloa ja merkitystä. Musiikki on tuskin syntynyt vain palvelemaan muita tarkoituksia. Voisi pikemminkin ajatella, että musiikin tarpeellisuus ihmiselle on luonut pohjan musiikin instrumentaaliseksi käytölle, kuten terapia, viihde, bisnes, jne. (oma huom.). Musiikin vuosituhantista merkittävää asemaa ihmisen elämässä on vaikea selittää myöskään sen itseisarvoisuudella, sillä, että se olisi syntynyt ja säilynyt läpi aikojen ilman syytä. Kurkela esittää, että musiikilla voidaan katsoa olevan yhtä aikaa sekä välineellistä arvoa että itseisarvoa. Samalla, kun musiikki toiminnan kohteena ja päämääränä on synnyttyään ja koetuksi tultuaan tehtävänsä täyttänyt, se voi palvella ihmistä vaikkapa psyykkisen hyvinvoinnin tavoittelussa ja siten ylipäätään inhimillistä olemassaoloa, jolloin sillä tästä näkökulmasta katsottuna on myös välineellistä arvoa. (Kurkela 1994, 28-30.)

Musiikilla voi olla siis joko ulkoista tai ihmisen kokemusmaailmaan kuuluvaa sisäistä välinearvoa. On luontevaa ajatella, että juuri sisäinen välinearvo on se merkitystä antava tekijä, johon musiikin voima tunnepitoisten, elämyksellisten kokemusten tuottajana nojaa. Toki vaikkapa musiikkiteollisuuden avulla ansaittu taloudellinen hyvinvointi voi olla elämyksen lähde, mutta silloin ei pohjimmiltaan ole kyse musiikkielämyksestä. Toisaalta musiikki voi siis olla toiminnan tarkoitus, päämäärä ja siten itseisarvoista, mutta siinäkin tapauksessa itse toiminta voi palvella välineenä ihmisen psykofyysisten päämäärien tavoittelussa.

## 2.2 Musiikin psyykinen merkitys

*”Musiikki vetoaa, lumoo, vaatii. Se sulkee syliinsä, herättää ihastusta. Se lohduttaa ja iloitsee kanssamme. Se kertoo syvimmit tunteemme, joista osa muuten ehkä jäisi meille itsellemekin tuntemattomaksi”* (Kurkela 1994, 27). Tuo Kurkelan sitaatti paljastaa jotain perustavaa laatua olevaa musiikin luonteesta ja siitä, minkä takia se on meille niin tärkeä psyykkisen työskentelyn muoto. Sitaatissa musiikki nähdään ikään kuin tärkeänä ystävänä, joka kykenee jakamaan tunteitamme, on valmis ”kuuntelemaan” ilojamme ja surujamme, mutta vaatii myös sitoutumista – kuten hyvä ystävyssuhde. Seuraavassa tarkastelen lähemmin, millaisesta ”ystävästä” on kysymys.

Psykoanalyysin teorian kannalta musiikin merkitys ja voima perustuvat sen symboliluonteeseen: symboliseen prosessiin perustuvan transitionaali-ilmion avulla ihminen kykenee siirtämään tiedostamattomaan, piilotajuntaan ”kätkeytyä materiaalia” tietoisuuteen ja käsittelemään sitä (toisessa muodossa) ilman, että ego (minä) olisi uhattu. Ihminen pyrkii luontaisesti sisäisten ja ulkoisten jännitteiden puristuksessa psyyken tasapainoon, eheyteen, mikä edellyttää jatkuvaa tietoisuuteen, mutta myös tiedostamattomaan tallennetun informaation uudelleenprosessointia. Kyse on eräänlaisesta itseterapiasta, jossa egon suojausmekanismien taakse sidotun ”ei-toivotun” tiedon ja kokemusten solmukohtia voidaan avata ”turvallisesti” tietoisuudessa. (ks. Lehtonen 2007, 21-66.)

Symbolisen prosessin myötä voivat mielensisäiset, ei-kerronnalliset merkityskokemukset saada uuden - tässä tapauksessa musiikillisen ilmaisun - muodon. Näin ollen meille avautuu väylä analyttisloogisen ajattelun (sekundaariprosessi) alla toimivaan viettipohjaiseen, ruumiin- ja tunnetilojen dynaamiseen

vaihteluun perustuvaan arkaaiseen ajatteluun (primääriprosessi) - samalla avautuu kanava kokemuksemme alkumetreille ulottuvaan mielen ”maisemaan”. Symbolifunktion muotoutuminen liittyy transitionaalivaiheen kehitykseen, jossa vauva esim. korjaa äidin poissaolon aiheuttaman sisäisen ”kaaoksen” antamalla vaikkapa tyynylle äidin merkityksen. Kyky symboliseen työskentelyyn säilyy kuitenkin läpi ihmiselämän. Musiikin vahvuus symbolina perustuu siihen, että musiikkikokemus edustaa hyvin ennen muuta ihmisen varhaista kokemusmaailmaa, jota hallitsee tunnetilojen, erilaisten jännitystilojen ja niiden laukeamisten vaihtelu - ja jossa minuuden ydin rakennetaan. Lehtosen (2007) mukaan musiikin esittämiseen ja kuunteluun liittyvät muuntuneet tietoisuudentilat kiihdyttävät symbolista työskentelyä, joka mahdollistaa paluun aina varhaisiin kokemuksiin asti (luova regressio) nostamalla mielikuvina niiden merkityksiä tietoisuuteen. Musiikilla on myös suora yhteys äidin ja lapsen väliseen kommunikaatioon, joka muodostuu vaihtuvista liikkeistä, rytmeistä ja hahmoista, ja on siis yhdenmukainen musiikin rytmeistä, kestoista, tempoista, sävyistä ja intonaatioista muodostuvan rakenteen kanssa. Daniel Sternin mukaan vauvan sisäinen maailma on kuin jatkuvaa musiikkikokemusta, joka muodostaa myös myöhempien musiikkikokemusten perustan. On huomattava, että musiikin kuuntelu ja esittäminen ovat samalla tavoin luovaa, symbolista työskentelyä kuin säveltäminen, jossa säveltäjä kokoaa mielensisällön organisoitumattomista fragmenteista soivan kokonaisuuden. Musiikillisessa kokemisessa musiikki on ikään kuin avoin merkitysskeemojen runko, jonka vastaanottaja tai tulkitsejä merkityksellistää omien, ei-kerronnallisten kokemusmaailmansa kautta. Rechartin (1984; 1191) mukaan minuus on siten musiikin ajasta ja kulttuurista riippumaton yleisinhimillinen ydin. (ks. Lehtonen 2007, 21-66.)

Edellä kuvatun symbolisen prosessin kautta musiikki ikään kuin suoraan edustaa tietoisia ja tiedostamattomia mielensisältöjä. Voitaisiin sanoa, että musiikki ja ihmisen emotionaalinen kokemusmaailma ovat saman asian eri ilmenemismuotoja. Tässäkin tapauksessa musiikilla on huomattavaa psyykkistä välinearvoa olemassa olemiseen tähtäävien psykofyysisten prosessien säätelijänä, kuten edellä havaitaan. Musiikin merkitys voi kuitenkin perustua myös sen välineelliseen arvoon selkeämmin ”ulkomusiikillisten” psyykkisten päämäärien tavoittelussa, kuten identiteetin ja minäkäsityksen luomisessa, itsetunnon kohottamisessa, tunteiden ilmaisussa ja säätelyssä, jne., ylipäätään koko persoonallisuuden rakentamisessa.

Väitöstutkimuksessaan *Music as mood regulation in adolescence* Saarikallio (2007) tarkastelee musiikin merkitystä nuorten psykososiaalisen kehityksen ja tunteiden säätelyn näkökulmasta. Saarikallio selvittää teoreettisesti arkipäiväisen musiikillisen toiminnan taustalla vaikuttavia psykologisia motiiveja ja päämääriä – psykososiaalisen kehityksen viitekehityksessä. Musiikin psykologisten merkitysten ryhmittely johtaa lopulta neljään yläkategoriaan, joihin liittyvissä teemoissa musiikki saattaa edistää nuoren kehityksellisiä tavoitteita: identiteetti, itsemäärääminen, ihmissuhteet, ja tunnekokemukset. Musiikki palvelee ikään kuin emotionaalisenä viitekehityksenä aikuisuuteen pyrkivän nuoren identiteetinmuodostuksessa, minuuden rakentamisessa vuorovaikutuksessa ympäristön kanssa; se kykenee tuottamaan monenlaisia hallinnan ja pätevyyden, itsemääräämisen kokemuksia vahvistaen nuoren itsetuntoa; toimii sosiaalisen erottautumisen (esim. vanhemmat) tai yhteen liittymisen (ystävät) työkaluna. Tunteisiin liittyvät kokemukset ja merkitykset nousevat lopulta kaikkein keskeisimmäksi ja yleisimmäksi teemaksi. (Saarikallio 2007, 20-22.)

Tunteisiin liittyvät psykologiset merkitykset kietoutuvat vahvasti myös edellä esitettyyn, psykoanalyysin teorian mukaiseen psyykkiseen työskentelyyn. Tunteet ovat keskeinen osa psyykkistä itsesäätelyjärjestelmäämme ja ilmeinen kytkeä musiikilliseen toimintaan selittää monin tavoin musiikin psykologista merkitystä. Tunteet ovat myös elämyksellisen musiikkikokemuksen ydin. Musiikin tunnevaikutuksia, niihin liittyviä psykologisia mekanismeja ja merkityksiä, sekä tunnevaikutusten tutkimusta käsitellen yksityiskohtaisemmin luvussa 3.

Kurkela (1994) toteaa ihmiselämän koostuvan pitkälti onnen tavoittelusta, ja että musiikki, kuten leikki ja peli, lisäävät onnellisuutta. Miksi? Musiikillinen toiminta tarjoaa elämäntahdolle tai -voimalle kanavan purkautua ja on siten elämänilmaus eli tapa, jolla elämä ilmentää itseään, ja jossa elämänvoima tai -tahto saa persoonallisen sisällön ja muodon. Filosofisesti lähestyen voidaan todeta, että musiikillinen toiminta on siten elämää itseään, tapa olla olemassa; onnellisuutta lisäävä musiikki on hyvä tapa olla olemassa. Kuten jo aiemmin todettiin: ”*Myös musiikin kuuntelu on musiikin tekemistä: ilman värähtelyjen muuttamista kognitiivisissa ja emotionaalisisissa prosesseissa muodoiksi ja sisällöiksi, jotka ovat kulttuurillisesti ja yksilöllisesti merkityksellisiä. Musiikin kuuntelu on myös tapa olla olemassa, ja kuuntelemamme musiikki värittää osaltaan olemassa olemisemme ja elämämme. Näin kuuntelijan suoritus, musiikkikokemus, joka saattaa musiikin syntyprosessin loppuun, on myös elämänilmaus.*” Musiikki on siis päämäärä sinänsä – itseisarvoisesti (vaikka sillä samaan psyykkisessä

todellisuudessa aikaan on myös välineellistä arvoa, oma huom.). Kuten Kurkela toteaa: ”*Musiikin kautta voi toteuttaa elämänsä ja itseään - olemassaoloon. Siinä mielessä se on elämää itseään; ja siten sillä on itsetarkoitus samassa mielessä kuin elämällä yleisemminkin.*” (Kurkela 1994, 57-59.)

Musiikkia voidaan lähestyä myös filosofisesti ilmiönä, joka yksinkertaisesti vain kuuluu kautta-aikaisena osana ympäröivään maailmaan, kuten kivet, kalliot, tuulen henkäys, linnun laulu, päivä, yö. Voisi ajatella, että haltioitumisen tunteeseen johtava vuoristomaisema ja uljas, hieno musiikki – mitä se sitten kenellekin merkitsee – vaikuttavat samankaltaisten mekanismien kautta – tosin amodaalisen kokemisen tai havaitsemisen ja symbolisen työskentelyn ideat eivät tässäkään tapauksessa kulje kovin kaukana. Musiikin hyvää oloa ja elämyksiä tuottavan merkityksen voidaan ajatella perustuvan myös siihen, että ympäröivä maailma on ehyt, tuttu ja turvallinen, kun siihen kuluvat osat ovat kohdallaan. Ajatellaanpa vaikka, miltä tuntuu kohdata lapsuuden maisema sellaisena kuin se aikoinaan oli, entäpä kaunis kylänraitti moottoritien alle haudattuna. Miksi konemusiikiksi sovitettu Beatles-laulu mahdollisesti ärsyttää 1950-luvulla syntyneitä, mutta ei ehkä 2000-luvun nuorta?

Edellä olen käsitellyt musiikin psyykkistä merkitystä olettaen, että merkityksellisyys on se välttämätön edellytys, joka tekee musiikillisen elämyksen mahdolliseksi. Jos oletamme, että elämyksellisyys on ihmistä psykofyysisenä kokonaisuutena palveleva kokemisen muoto, on tärkeää yrittää selvittää ja ymmärtää, millaisiin merkitystä antaviin tekijöihin musiikillinen elämys mahdollisesti nojaa. Seuraavassa kappaleessa käsittelen musikaalisuutta ja musikaalisuuden mittaamista. Vaikka musiikillinen toiminta kytkeytyy mitä ilmeisimmin hyvin syvälle inhimillisen olemassaolon edellytyksiin, ja vaikka sen perimmäinen lähtökohta on todennäköisesti aivan jossain muualla kuin sävelkorkeuksien erottelukyvyn suomassa eteen sattuneessa mahdollisuudessa, musiikillista kykyä tarkastellaan kuitenkin tyypillisesti musikaalisuustestien tuloksien valossa.

### **2.3 Musikaalisuuden käsite ja mittaaminen**

Edellä esitetyn perusteella tuntuu luontevalta olettaa, että musiikillisella kokemisella, kyvyllä ja tarpeella eläytyä ja heittäytyä musiikin vietäväksi (joko esittäjänä tai kuuntelijana), kokea musiikillisia tunne-elämyksiä on syvälle ihmisyyteen viittaava perusta. Lehtonen (2007, 22) toteaa, että

musikaalisuus on kaikille kuuluva yleisinhimillinen ominaisuus, kuten ajattelu tai kieli; ja musiikki-ilmaisuu on inhimillinen perustarve. Kun sävelten erottelukykyyn tai sävelten ja rytmien muodostamien konstruktoiden hahmotuskykyyn perustuva musikaalisuus kuitenkin niin tavanomaisesti liitetään musiikillisen toiminnan edellytyksiin, on ilmiötä syytä tarkastella hieman lähemmin. Oma mielenkiintoni kohdistuu siihen, tarvitaanko tuollaista primääriä musikaalisuutta ja jos, niin kuinka paljon elämykselliseen musiikin kokemiseen. Vai onko tuon primäärin musikaalisuuden arviointi ylipäättään relevanttia, kun mietitään, miten musiikki meihin vaikuttaa – onko ihmisellä luonnostaan riittävästi musikaalisuutta. Tarkastelen seuraavaksi erilaisia lähestymistapoja musikaalisuuden käsitteeseen ja mittaamiseen, sekä esittelen Karman musikaalisuustestin, jota käytän työssäni primäärin musikaalisuuden mittaamiseen.

Musikaalisuuden käsitettä selittävien määritelmien kirjo on laaja. Selitykset tuntuvat mukailevan yhtäältä psykologian (siten myös musiikkipsykologian) kulloisiakin valtavirtauksia, toisaalta kulloisenkin määrittelijän näkemyksiä siitä, mitä käsitteen alaan kuuluu. Selkeiden, testeille alistettavien taustateorioiden puuttuminen - yleinen musikaalisuuden tutkimukseen liittyvä vaikeus - voitaisiin katsoa tietyllä tapaa sekä käsitteenmäärittelyn sekavuuden syyksi että seuraukseksi: Teoriarakennelmat toimivat tutkimuksen suuntaajina, ja selkeiden teorioiden testaaminen voi tuottaa selkeitä tuloksia sekä tietoa mallin toimivuudesta. Toisaalta niiden puuttuminen on ymmärrettävää, kun itse peruskäsitteenkään raamit eivät ole selvät. (Karma 1986, 43; 2010, 355-357.)

Musikaalisuuden määrittelyä voidaan Karman mukaan lähestyä perustellusti ainakin kolmesta eri perspektiivistä: musikaalisuuden sensorisuus vs. kokonaisvaltaisuus; käsitteen musiikillinen selittävyys vs. sen homogeenisuus; musikaalisuus vain musiikkiin liittyvänä vs. ylempänä kykynä. Sensorinen lähestymistapa pitää keskiössä aistihavaintoa sellaisenaan, eli äänen ominaisuuksien tunnistamista, kun taas kokonaisvaltainen (holistinen) suuntaus painottaa aistihavainnon tuottaman materiaalin mielessä tapahtuvaa prosessointia. Musiikilliseen selittävyyteen perustuvassa määrittelyssä musikaalisuudeksi tulkitaan ne ominaisuudet, jotka katsotaan musiikin tekemisessä välttämättömiksi. Ongelmalliseksi määrittelyn tekee se, että musikaalisuus olisi siten esim. itse musiikin määrittely -, musiikkityyli- ja kulttuurisidonnainen ilmiö; ja kun musiikin tekemiseen liitetään vielä ihmisen persoonallinen mielensisältö, vaadittavien ominaisuuksien kirjo ja epähomogeenisuus paisuu mahdottomaksi. Homogeenisen musikaalisuuden määrittelyn (ts. kattavan ja yleispätevän ominaisuuksien määrittelyn)



ongelmana pidetään mm. sitä, että näin toteutetut musikaalisuustestit ennustavat huonosti menestymistä esim. musiikkiopinnoissa. Edelleen, musikaalisuutta voidaan tarkastella vain itse musiikkiin, ts. musiikin tekemiseen ja ymmärtämiseen liittyvän kyvyn näkökulmasta tai ylempänä kykynä, jolla on yhteyksiä esim. älykkyyteen ja yleiseen lahjakkuuteen. (Karma 2010, 357-363.)

Pääjako musikaalisuuden ilmiön selityksissä tapahtuu sensorisuuteen perustuvan atomistisen ja kokonaisvaltaisen (holistinen) suuntauksen välillä. Musiikkipsykologian ”atomistit” pyrkivät vuosisadan alun yleisen psykologisen suuntauksen mukaisesti selittämään ilmiötä osiensa summana. Eli musikaalisuuden katsottiin muodostuvan esimerkiksi äänen fysikaalisista ominaisuuksista johdetuista ”osa-kyvyistä”, kuten korkeuden, keston, värin ja voimakkuuden tajuamisesta. Atomistinen lähestymistapa sai jo varhaisessa vaiheessa kritiikkiä siitä, että äänen ominaisuuksiin liittyvien elementtien havaitseminen ei takaa kykyä ymmärtää elementtien muodostamia rakenteita, joilla vasta on musiikillista merkitystä. Hahmopsykologisen suuntauksen mukana jalansijaa saaneen kokonaisvaltaisen lähestymistavan edustajat puolestaan näkevät musikaalisuuden kokonaisuutena, jonka osat ovat riippuvuussuhteessa toisiinsa. Hahmopsykologiassa hahmo on ajatuksissa tai havainnoissa esiintyvä kokonaisuus, jonka ominaisuuksia ei voi määritellä pelkästään elementtiensä kautta. Ominaisuuksien muodostama rakenne on jotain muuta, enemmän, kuin osiensa summa. Suuntauksen mukaan musikaalisuuttakaan ei tulisi tarkastella irrallisten kykyjen summana, vaan eri kyvyt olisivat musikaalisuuden erilaisia heijastumia. Karman havainnollisen esimerkin mukaan perusongelma näiden lähestymistapojen tutkimukselliselle testattavuudelle ja vertailulle pohjautuu siihen, että tutkijat voivat väitellä atomistisuuden tai holistisuuden puolesta tarkoittaen musikaalisuudella eri asioita: atomistisesti suuntautunut tutkija katsoo äänten korkeuksien erottelukyvyn, rytmitajun jne. kuvaavan musikaalisuutta, kun taas kokonaisvaltaisuutta kannattava ymmärtää musikaalisuudella kykyä huomata kertauksia ja muunnoksia, käyttää painotuksia, hidastuksia ja värejä tulkinnan elävöittämiseen jne. (Karma 1986, 44-45; 2010, 358-359)

Hakasalo ja Tammelin (1986, 11-26) ovat pro gradu-tutkielmassaan esitelleet mittavasti eri musiikkipsykologien näkemyksiä musikaalisuudesta, tunnetuimpia musikaalisuustestejä, sekä niihin kohdistettua kritiikkiä. Tässä yhteydessä en kuvaile tarkemmin lukuisten määritelmien sisältöjä, eri testejä, tai luettele määritelmien ja testien kehittäjiä. Luokitusta voidaan tehdä sen mukaan mittaavatko testit kykyä vai saavutettua taitoa; osallistuuko testattava aktiivisesti äänen tuottamiseen (esim.

laulukokeet, ja jäljittelyyn perustuvat testit), vai kuunnellen (passiiviset menetelmät) ja vertaillen äänten tai sävelryhmien ominaisuuksia (Karma 1986, 56; Hakasalo ja Tammelin 1986, 18). Yleisesti ottaen erilaiset musikaalisuustestityypit noudattelevan edellä käsiteltyä atomistisen/holistisen näkemyksen jakoa, ja merkittävä muuttuja testityypeissä on juuri se hajanainen käsitys siitä, mitä ominaisuuksia musikaalisuuden piiriin katsotaan kuuluvan. Todettakoon kuitenkin, että ruotsalais-yhdysvaltalainen C.E. Seashore julkaisi jo vuonna 1919 jopa standardiksi muodostuneen musikaalisuustestin, jota sensorisesta lähestymistavasta ja atomistisuudestaan saamasta kritiikistä huolimatta yhä nykyäänkin käytetään silloin, kun halutaan tietoja kapea-alaisista musiikillisista kyvyistä (Karma 2010, 358). Karma ehdottaa musikaalisuuden määritelmäksi auditiivista strukturointikykyä. Määritelmä edustaa holistista näkemystä ja pyrkii myös tasapainoon em. musiikillisen selittävyuden ja homogeenisuuden välillä. Homogeenisuuden vaatimus täytyisi, koska musiikillinen kyky rajoittuu määritelmässä pelkästään äänten muodostamien rakenteiden kuulemiseen, ja esim. älykkyyteen, persoonallisuuteen, motivaatioon ja tarkkoihin sensorisiin kykyihin liittyvät seikat eivät lukeudu tällöin musikaalisuuden käsitteen piiriin. Määritelmä olisi myös musiikillisesti riittävän selittävä, koska musiikin ymmärtäminen ja sen välittämien merkitysten vastaanottaminen edellyttää sellaisten rakenteiden kuin rytmi, melodia ja harmonia hahmottamista. (Karma 2010, 363.) Seuraavassa esittelen tarkemmin Karman musikaalisuuden mallia, sekä hänen sen pohjalta luomaansa musikaalisuustestiä.

## **2.4 Karman malli musikaalisuudesta**

Lähtökohtana musikaalisuuden mallissaan Karma on pitänyt seuraavia vaatimuksia: mallin tulee kuvata kykyä, eikä tarpeita ja emootioita; kuvatun kyvyn tulee olla suhteellisen kapea ja homogeeninen; mallin tulee olla hyvin toimiva, ts. sen tulee selittää musiikillisesta käyttäytymisestä mahdollisimman paljon, antaa viitteitä ja virikkeitä mittausmenetelmille, pedagogiikalle yms.; malli ei saa olla selityksenä kehäpäätelmä, ts. se ei saa suoraan kuvata musiikillista toimintaa, vaan sen tulee kuvata jotakin primääripää, sellaista, joka selittää musiikillisia taitoja. (Karma 1986, 49.)

Mallia rakentaessaan Karma nojaa hahmopsykologiaan ja katsoo havainnointitavan olevan polttopisteessä musikaalisuutta määriteltäessä. Kuulon alueella voitaisiin olettaa vallitsevan

samanlaisen tilanteen, kuin näön alueella: ”Kaksi henkilöä saattaa nähdä esim. koneiston osat aivan yhtä tarkoin, mutta silti toinen tajuaa, miten koneisto toimii, kun taas toinen näkee vain kokoelman osia, joiden merkitys jää hämäräksi.” Vastaavasti ”jollekulle äänijoukon osat ovat vain peräkkäin, ilman selvää yhteyttä olevia yksiköitä, kun taas toinen havaitsee niiden muodostaman kokonaisrakenteen, jossa kullakin osalla on oma tehtävänsä organisaation muodostumisessa.” Äänten organisointikyky näyttäisi soveltuvan hyvin musiikillisia suorituksia selittäväksi yhteiseksi tekijäksi. Perusteluna hän toteaa, että sellaiset musiikilliset rakenteet kuten rytmi, sävellaji ja melodia muodostuvat juuri osien välisistä suhteista. (Karma 1986, 50-51.)

## 2.5 Karman musikaalisuustesti

Musikaalisuustestissään Karma on pyrkinyt eliminoimaan mahdollisimman tarkkaan niitä tekijöitä, joita tavallisimmin testeissä kritisoidaan: testin atomistisuutta, ts. sitä, että äänet esiintyvät erillisinä, pois musiikillisista yhteyksistään; sitä, että vaaditaan äänten perusominaisuuksien ja niitä kuvaavien termien tuntemista; subjektisuutta, eli makuasioiden vaikuttamista testitulokseen; alttiutta harjoituksen, kulttuuriympäristön ja koulutuksen vaikutuksille; testien pituutta, rasittavuutta ja ymmärrettävyyden vaikeutta varsinkin lapsille; vaatimus motoriikan tai äänelinten hallintaan; alttiutta ujouden, jännityksen tai testaaajan kokemuksen vaikutuksille. (Karma 1993, 1-2.)

Karman testi on tarkoitettu mittaamaan äänimateriaalissa vallitsevan rakenteen kuulemiskykyä. Karman testin pohjana toimivassa musikaalisuuden mallissa rakenteiden hahmotuskyky on juuri se primääri tekijä, jonka avulla musiikin elementtejä opitaan ymmärtämään. Testissä on pyritty välttämään liiallista irrallisuutta, toisaalta liiallista kulttuurin ja koulutuksen vaikutusta. Persoonallisuus- ja motivaatiotekijöiden ei katsota kuuluvan musikaalisuuteen, vaikka niiden tärkeää merkitystä musiikissa korostetaankin. Karman musikaalisuustesti on tarkoitettu mittaamaan nimenomaan musiikillisia edellytyksiä eikä opittuja taitoja, ja sen reliabiliteetin todetaan valikoituneessa ja motivoituneessa joukossa olevan alueella 0.80-0.90. (Karma 1993, 2-3.)

Noin 20 minuuttia kestävässä testissä koehenkilöt kuuntelevat lyhyiden sävelkulkujen sarjoja – pieniä rytmismelodisia aiheita. Yhdessä tehtävässä sävelkuvio kuullaan kolme kertaa peräkkäin samanlaisena,

ja lyhyen tauon jälkeen joko identtisenä tai hieman muuttuneena. Muuttunut elementti voi olla esim. sävelten määrä, järjestys tai rytmi. Koehenkilön tehtävänä on ratkaista, oliko tauon jälkeen kuultu sävelkuvio identtinen kolmen ensiksi kuullun kanssa. Tehtäviä on kaiken kaikkiaan 40 ja osaan niistä sisältyy myös mikrintervalleja. Suuntaa antavien ohjeavojen mukaan tulos 37-40 oikeaa vastausta tarkoittaa erittäin hyvää, ammattimuusikon tasoa; 25 tai vähemmän oikein viittaa mahdollisiin hahmotusvaikeuksiin, jotka saattavat näkyä esim. lukemis- ja kirjoittamisvaikeutena. Alle 11-vuotiaita varten on pisteytykseen korjaustaulukko, jolla tulokset saadaan vertailukelpoisiksi. (Karma 1993, 2-8.) Karman musikaalisuustesti on ollut laajalti käytössä osana musiikkioppilaitostemme oppilasvalintaprosessia jo vuosikymmenten ajan (ks. esim. Anttila ja Juvonen 2002, 76).

Olen edellä käsitellyt musikaalisuuden ilmiötä ja mittaamista. Vaikka äänten struktuuriin perustuva musikaalisuuden määrittely tuntuu aika ohuelta selitykseltä etsittäessä vastausta siihen, miksi musiikki voi vaikuttaa meihin niin voimakkaasti, ei sitä kuitenkaan voi täysin ohittaa. Karman musikaalisuustesti puolestaan toimii sellaisen musikaalisuuden paljon testattuna mittarina ja tarjoaa siten työkalun tutkimuskysymykseni käyttöön: tarvitseeko olla musikaalinen äänten ominaisuuksiin ja niistä johdettuihin rakenteisiin nojautuvan musikaalisuuden määrittelyn edellyttämällä tavalla, jotta voisi kokea musiikillisia elämyksiä. Seuraavassa luvussa käsitelen musiikin tunnevaikutuksia ja niiden tutkimista; tunteet ovat elämyksellisen musiikkikokemuksen ydin.

### 3 MUSIIKIN TUNNEVAIKUTUSTEN TUTKIMUS

#### 3.1 Musiikkiperäisten tunteiden tutkimuksen taustaa

Esittelen musiikillisen tunnetutkimuksen taustaa, sitä, kuinka tunnetutkimus on kuluneen sadan vuoden aikana kehittynyt ja kasvanut keskeiseksi osaksi musiikkipsykologian tutkimuskenttää. Tunnetutkimuksen ”perinnetieto” ei suoranaisesti palvele musiikilliseen elämykseen liittyvän tutkimustehtäväni päämääriä, mutta toimii eräänlaisena suunnannäyttäjänä siinä, kuinka tutkimuksen painopiste on siirtynyt yksittäisten emootioiden selittämisestä tarpeeseen käsitellä tunnevaikutuksia yhä kokonaisvaltaisemmin ja eri näkökulmista.

Musiikkiin liittyvien emootioiden tutkimuksen varhaiset vaiheet linkittyvät yleisen psykologian eriytymiseen omaksi tieteenalaksi 1900-luvun taitteessa (Juslin ja Sloboda 2010a, 934). Leipzigin yliopistoon maailman ensimmäisen psykologian laboratorion perustanut Wilhelm Wundt (1832- 1920) esitti musiikkia sivuavan teorian, jonka mukaan emootiot jakautuvat kolmeen kaksinapaiseen ulottuvuuteen seuraavasti: miellyttävä - epämiellyttävä, innostunut - rauhallinen, jännittynyt – rento (Eerola 2010, 15). Kyseisellä mallilla on ilmeinen yhteytensä nykyiseenkin emootiotutkimukseen; tunteiden tutkimuksessa yleisesti käytetyssä kaksidimensionaalisessa mallissa emootiot voidaan kuvata kahden vastakkaisille akseleille asettuvan dimension, valenssin eli miellyttävyyden ja vireystilan muodostamassa kaksiulotteisessa emotioavaruudessa (esim. Eerola ja Saarikallio 2010, 263; Sloboda ja Juslin 2010b, 78). Varhaiset musiikillisten emootioiden tutkimukset olivat lähinnä ilmiötä kuvailevia, kokeellisia tutkimuksia, jotka keskittyivät musiikissa havaittaviin, ei niinkään musiikin synnyttämiin emootioihin. Ylipäätään 1900-luvun alkupuoliskon psykologinen tutkimus nojasi behavioristiseen paradigmaan, joka luonnontieteiden ihanteiden mukaisesti keskittyi ilmiöiden tarkasteluun objektiivisesti, ikään kuin ulkoa päin. Ihmisen psyykkistä toimintaa pyrittiin selittämään kokeellisin menetelmin, havainnoimalla käyttäytymistä, kun taas mielen sisäisiin prosesseihin (esim. tunteisiin) viittaavat keinot olivat lähestulkoon ”kiellettyjä”. (Juslin ja Sloboda 2010a, 934.) Tosin esim. yhdysvaltalainen musiikkipsykologi Carl Seashore (1866-1949) käsittelee ihmismielen prosesseja psykologian näkökulmasta monin eri tavoin heijastelevaa musikaalisuuta hyvin laaja-alaisesti (Eerola 2010a, 18). 1900-luvun loppupuolella behaviorismin syrjäyttänyt, havainnon ja tiedon prosessointiin tavallaan kytkentäkaaviomaisesti keskittynyt ja ”laboratorio-orientoitunut” kognitiivinen psykologia

jätti edelleen tunteet ja emootiot vähälle huomiolle (ks. Juslin ja Sloboda 2010a, 934). Kognitiivisella psykologialla oli kuitenkin jo tuolloin vaikutuksensa myös musiikkipsykologiaan. Yhdysvaltalainen musiikkiteoreetikko Leonard B. Meyer esitti musiikkipsykologian merkkiteoksessaan *Emotion and meaning in music* (1956) tunteiden syntyvän opittuun perustuvien odotuksien ”järkkymisestä” (Eerola 2010a, 20). Meyerin käsityksellä on vahvasti kognitiivisen psykologian mukaisen tiedon prosessoinnin perusajatuksen leima (oma huom.). Musiikkiin liittyvien emootioiden tutkimuksessa Meyerin ja hänen seuraajiensa ajatukset jäivät kuitenkin enemmän tai vähemmän yksittäisiksi yrityksiksi musiikkipsykologian valtavirrassa aina 2000-luvun taitteen tienoille (Juslin ja Sloboda 2010a, 934).

Vuosituhanneen loppua kohti tultaessa musiikkiperäisten tunteiden tutkimus alkoi vahvistaa asemaansa. Kehitykseen myötävaikutti oleellisesti mm. musiikin sosiaalipsykologian eriytyminen omaksi tutkimuskentäkseen ja neurotieteiden kiinnostuminen musiikillisten emootioiden toimintamekanismeista. Sosiaalipsykologian piirissä kiinnostuttiin siitä, miten musiikkia käytetään ja koetaan arkielämässä, mikä oli omiaan laajentamaan laboratorio-orientoituneen, kognitiivisiin prosesseihin keskittyneen psykologisen tutkimuksen metodista kenttää. Neurotieteiden puolella menetelmien kehittyminen johti puolestaan musiikillisten emootioiden aivoissa aiheuttamien reaktioiden mallintamiseen. Em. kehityksen voidaan katsoa kulminoituneen eräänlaisen ”peruskiven” aseman saavuttaneessa *Music and emotion: theory and research* (Juslin ja Sloboda, 2001) –kirjassa, jossa nykyisen musiikillisen emootiotutkimuksen pohjaa luotiin. (Juslin ja Sloboda 2010a, 934-935.)

Nykyään emootioiden tutkiminen on tunnustettu osa musiikkipsykologiaa ja esim. musiikilliseen kokemukseen keskittyvä tutkimus pitää tunnevaikutuksia ihan keskiössä (esim. Gabrielsson 2001, 431-449). 2010-luvulle tultaessa ovat koko ko. tutkimuskentän kasvun lisäksi – ja sen myötä – myös metodiset keinot ja lähestymistavat laajentuneet: esim. keskittyminen musiikissa havaittaviin tai aistittaviin tunteisiin on saanut antaa tilaa emotion kokemisen tai syntymisen tutkimiselle; myös eri musiikkigenret kuuluvat tutkimuksen piiriin (Juslin ja Sloboda 2010a, 935). Varhainen musiikintutkimushan - ja siten myös musiikkipsykologia - keskittyi lähinnä klassiseen musiikkiin (oma huom.). Tunnevaikutuksiin yleisesti keskittyvän monitieteellisen tutkimuksen kasvu runsaine metodisine työkaluineen ja teoreettisine tulkintoineen linkittyy työkalujaan tarjoten myös musiikilliseen tunnetutkimukseen (Juslin ja Sloboda 2010c, 4). Nykyään kenttään kuuluva tutkimus jakautuu lähestymistapojensa perusteella yhä moninaisemmin ja spesifisimpiin osa-alueisiin: tunteiden

tutkimuksen kohteena tai näkökulmana voivat olla esimerkiksi musiikin esittäminen, musiikillinen kokemus, musiikilliset mieltymykset, musiikki arkielämässä, sovellukset tai vaikkapa itse mittaaminen (Juslin ja Sloboda 2010a, 935).

Se, miksi reagoimme musiikkiin tunteilla, on tärkeä tutkimuskohde, koska nyky-yhteiskunta käyttää jo lukuisissa sovelluksissa hyödykseen sitä oletusta, että musiikilla voidaan herättää tunteita (kauppa, elokuvamusiikki, musiikkiterapia). Vähitellen on tunnustettu myös musiikin ja sen tunnevaikutusten terveysvaikutukset. Tunteilla on myös keskeinen merkitys musiikin luomisessa sekä säveltämisessä että esittämisessä. Useat muusikot ovat tunnustaneet tunteiden keskeisen merkityksen musiikin säveltämisessä, opiskelussa ja tulkinnassa ja monet ovat jopa ryhtyneet musiikkialalle vaikuttavan varhaisen musiikillisen tunnekokemuksen vuoksi. (Juslin ja Sloboda 2010c, 3.)

### **3.2 Musiikillisten tunnekokemusten merkitys**

Musiikillinen tunnetutkimus on musiikkipsykologian keskeisiä kiinnostuksen kohteita: tunteet ovat erottamaton osa inhimillistä olemista ja toimintaa – osa psyykkisen itsesäätelyn järjestelmää (joko tietoista tai tiedostamatonta), inhimillisen toiminnan kohde tai seuraus. Tunteiden ajatellaan palvelevan ihmisen psyykkisiä päämääriä, toimivan ikään kuin intentionaalisten pyrkimysten työkaluna sisäisen elämysmaailman muokkaamisessa ja ulkoisen toiminnan motivaation lähteenä. Niiden katsotaan syntyvän reaktioina ulkoisiin tai sisäisiin ärsykkeisiin, valmistaen ihmistä tarkoituksenmukaiseen toimintaan psyykkisen tasapainon säilyttämiseksi ja ihmiselle keskeisten päämäärien saavuttamiseksi. (esim. Eerola ja Saarikallio 2010, 259; Saarikallio 2010, 281; Sloboda ja Juslin 2010b, 74.)

Musiikki ja tunteet kytkeytyvät läheisesti toisiinsa; musiikin voidaan katsoa edustavan tunteita, joita kuulija aistii, ymmärtää, ja joista on vaikuttanut – toimivan ikään kuin tunteiden kielenä. Useimmat ihmiset kokevat musiikkia jollain tavoin tunnepitoisesti arkielämän tilanteissa: elokuvamusiikki tai konserttiesitys voivat olla vaikuttavia kokemuksia, yhtä lailla esim. radiossa soiva ”suosikkibiisi” voi herättää nostalgisia tunteita. (Juslin ja Sloboda 2010c, 3.) Monet tutkimukset viittaavat siihen, että musiikin kuuntelun motiivina toimii nimenomaan tarve kokea tunteita ja vaikuttaa niihin: muuttaa tunteita, sovittaa vallitsevaan tunnetilaan, viihdyttääkseen itseään, lievittääkseen stressiä jne. (Juslin ja

Sloboda 2010c, 3; Eerola ja Saarikallio 2010, 259; Saarikallio 2007; Saarikallio 2010, 279-293).

Musiikillisten tunnekokemusten psykologinen merkitys selittyy edellä mainituin tavoin tunteiden psykologisella merkityksellä yleisesti, mutta minkä vuoksi nimenomaan musiikki kytkeytyy niin voimakkaasti tunteisiin? Kuten Saarikallio (2010, 282) toteaa, musiikki puetaan usein tunteiden kaapuun jo sävellyks- ja sanoitusvaiheessa, kun inspiraation lähteenä toimii jokin tunteisiin liittyvä. On helppo ymmärtää, että musiikki ja tunteet kytkeytyvät niin lujasti toisiinsa, kun musiikki on läsnä niin usein erilaisissa nykyelämän tilanteissa, mutta mikä tuohon kytkentään on alun alkaen johtanut?

### 3.3 Musiikin ja tunteiden kytkeytyminen

Miksi musiikki ja tunteet kietoutuvat toisiinsa? Tässä yhteydessä voimme palata kappaleessa 2.2 esitettyyn musiikin symboliluonteeseen, siihen kuinka musiikillinen toiminta symbolisen luonteensa kautta voi rakentaa sillan tiedostamattoman ja tietoisien välille. Tiedostamattomaan piilotajuntaan kätkeytyt tunne merkitykset nousevat tietoisuuteen saaden musiikissa soivan muodon. Näin musiikki edustaa suoraan kätkeytyä tunteitamme. Samoin voimme tavoittaa elämämme alkuvaiheita hallitsevan, erilaisten tunnetilojen vaihteluun rakentuvan kokemusmaailman, joka toimii kehittyvän minän ja myöhemmän kokemusmaailmamme ja tunne-elämämme ytimenä. Saarikallio (2007, 26) näkee, että esim. rosoinen rock-musiikki voi jollain tavoin reflektoida nuoruuteen liittyviä kokemuksia ja tarjota siten keinon selviytyä tuohon haastavaan kehitysvaiheeseen liittyvistä tunnekokemuksista. Musiikki tarjoaa ikään kuin turvallisen kentän käsitellä vaikeita, esim. aggressiivisia tunteita. Tässäkin on kysymys psyykkisestä työskentelystä, joka perustuu musiikin symboliluonteeseen.

Niemelä ja Lehtonen (1996, 59) esittävät, että musiikin avulla voimme ”*saada yhteyden ruumiillisiin, vitaalisiin prosesseihimme, kokemuksemme ”alkumuotoihin” ja kokea eheytymistä tai tunnetasolla oivaltaa asioita itsestämme*”. Tässä tunteet eivät liity siihen, mitä ihminen tietää ja on kokemuksensa kautta oppinut, vaan viittaavat kokemukseen ja tuntemukseen itsestä, meneillään oleviin ajatuksiin ja emootioihin, ruumiintoimintoihin ja tarpeisiin, elämän vitaalisiin prosesseihin – tuntemuksiin elimistössä ja mielessä vallitsevista tiloista ja niiden muutoksista (Niemelä ja Lehtonen 1996, 57-59). Niemelän ja Lehtosen sitaatti voidaan nähdä edelleen kappaleessa 2.2 esitetyn musiikin



psykoanalyttisen ja symbolisen tarkastelun ilmaisuna. Sitä voidaan tarkastella myös amodaalisen havaitsemisen ja Daniel Sternin vitaaliaffektiteorian näkökulmasta. Amodaalinen havaitseminen tarkoittaa sitä, että ihminen kykenee siirtämään havainnon aistimodaaliteetista toiseen välittömästi, ilman oppimisen ja toiston vaiheita, eli aistihavainnolla saatu informaatio on koettavissa toisen aistin avulla (Niemelä ja Lehtonen 1996, 57-59; Erkkilä 1996, 87). Vitaaliaffekteilla tarkoitetaan kokemisen tyyppiä, joka voidaan ilmaista sellaisilla kineettis-dynaamisilla määreillä, kuten aaltoilu, häipyminen, virtaaminen, räjähtävyys, crescendo, diminuendo, puhkeaminen. Samankaltaisuus musiikin kanssa on ilmeinen: musiikki perustuu oleelliselta osaltaan juuri dynaamis-temporaalisiin rakenteisiin, kuten syke, crescendo, diminuendo, jne. Musiikin kokeminen vitaaliaffekteina, amodaalisen havaitsemisen kautta, liittyy sen ihmisen vitaalisiin psykofyysisiin prosesseihin. (Erkkilä 1996, 87-94; Niemelä ja Lehtonen 1996, 57-59.) On mahdollista ajatella, että nuo prosessit manifestoituvat musiikin kautta tunteina.

Musiikin avulla ihminen siis kykenee palaamaan tunnetasolla merkittäviin kokemuksiin (jopa varhaislapsuuteen), nostamaan tietoisuuteen kokemuksia syvältä tiedostamattomuudesta ja ilmaisemaan jotain hyvin perustavaa laatua olevaa itsestään. Toisaalta musiikki avaa mahdollisuuden kytkeytyä psykofyysisiin vitaalisiin prosesseihin ja tavoittaa siten olemassaolomme perustunteita. Musiikin kytkeytymistä tunteisiin niin voimakkaasti voidaan selittää juuri sillä, että se tavoittaa tunnekokemuksen rakenteita niin monitasoisesti ja –ulotteisesti. Erkkilän (1996, 149-151) mukaan musiikin tunnevaikutukset perustuvat vitaalitason, psykodynaamisen tason ja kognitiivisen tason merkityksiin. Vitaalitason merkitykset viittaavat varhaisiin ”esiemotionaalisiin” kokemuksiin; psykodynaamisen tason merkitykset ovat yksilölliseen elämänhistoriaan liittyviä ja voivat pohjautua primääriprosessitason tiedostamattomaan kokemusmaailmaan; kognitiivisen tason merkitykset perustuvat musiikin formaaliin sisältöön. Lehtonen (2007, 47-49) pitää musiikkia ”metakielenä”, joka tavoittaa psyyken ja ruumiin kaikki kokemusvivahteet ja mahdollistaa ajattelun eri-ikäisten konfiguraatioiden ja skeemojen samanaikaisen aktivoimisen ja integraation – varhaiseen kokemusmaailmaan liittyvästä arkaaisesta ajattelusta tunteisiin perustuvaan emotionaalisisensomotoriseen, sekä operationaalis-loogiseen analyttiseen ajatteluun.

Mielenkiintoisen selityksen musiikin ja tunteiden vahvalle siteelle tarjoaa jo aiemmin mainittu Meyerin oletus siitä, että tunteet perustuvat odotusten täyttymiseen tai täyttymättä jäämiseen. Eri

musiikkikulttuureissa ja musiikinlajeissa vallitsee tietty ”säännöstönsä”, jonka mukaan musiikkikappaleessa esimerkiksi tonaliteettiin ja rytmiin perustuvat tapahtumat organisoituvat. Näin ollen musiikki perustuu jossain määrin ennustettavissa oleviin rakenteisiin, joissa tietyt tapahtumat seuraavat toisiaan todennäköisemmin kuin toiset. Musiikin edetessä kuulijalle syntyy siis odotuksia, joiden täytyminen tai täyttymisen aste reflektoituvat tunnetiloina. (Eerola ja Saarikallio 2010, 266-268.) Tässäkin voidaan nähdä yhteys ihmisen varhaiseen kokemusmaailmaan, jota hallitsee tunnetilojen, erilaisten jännitystilojen ja laukeamisten vaihtelu (ks. Lehtonen 2007, 44).

Musiikin ja tunteiden yhteenkuuluvuudelle voidaan hakea selitystä myös ihmisen kehityshistoriasta. Tunteiden havaitsemisella äänisignaalien perusteella on ollut tärkeä merkitys ihmisten välisessä kommunikaatiossa, käyttäytymisen ennakoinnissa. Musiikki käyttää tehokkaasti hyväkseen tätä primitiivistä tunnekommunikaatiota: esim. äänensävyjen perusteella voimme tunnistaa ja välittää tunneinformaatiota. (Eerola ja Saarikallio 2010, 259.)

### 3.4 Musiikkiperäisten tunteiden tutkimuksen keskeiset käsitteet

Käsitteiden käytön ja kirjavuus on ollut tunnetutkimuksen ja erityisesti musiikin tunnevaikutusten tutkimuksen keskeisiä ongelmakohtia. Esimerkiksi *emootio* (emotion), *tunne* (feeling), *affekti* (affect) tai *mieliala* (mood) ovat esiintyneet tutkijasta riippuen joko hieman eri merkityksissä, tai sitten päällekkäin, mikä on vaikeuttanut tieteellistä kommunikaatiota. (Juslin ja Sloboda 2010, 9.) Päällekkäisyydet ja ristiriidat ovat osaltaan seurausta tunneteorioiden lukuisasta määrästä ja lähestymistapojen sekä menetelmien kirjosta (Eerola ja Saarikallio 2010, 260). Vaikuttaisi siltä, että linja on kuitenkin alkanut yhdenmukaistua. *Handbook of music and emotion* (Juslin ja Sloboda 2010c, 10) esittelee aihepiirin keskeisiä käsitteitä määritelmineen sen mukaan, kuinka tutkijat niitä artikkeleissaan ko. teoksessa johdonmukaisesti käyttävät – käsitteistö on siis alan merkittävä tutkijakunnan hyväksymä. Seuraavassa ydinkäsitteiden määrittelyssä nojaan em. teokseen.

*Emootioilla* (emotion) tarkoitetaan suhteellisen lyhytkestoisia, voimakkaita ja nopeasti muuttuvia reaktioita yksilön kannalta merkittäviin ulkoisiin tai sisäisiin ärsykkeisiin. Emootioihin liittyy tavallisesti kognitiivisia ja fysiologisia muutoksia, subjektiivisia tuntemuksia ja ne voivat ilmentyä

käyttäytymis-/toiminnallisina ja kehollisina ilmauksina. *Mieliala* (mood) viittaa emootiota huomattavasti pitempikestoiseen mutta intensiteetiltään heikompaan affektiiviseen tilaan. Mielialan vaihtelut eivät välttämättä ilmene (vaikkakin se on mahdollista) fysiologisina muutoksina tai kehollisina ilmauksina eikä niiden taustalta välttämättä löydy selkeästi osoitettavissa olevia ärsykeitä. *Tunne* (feeling) tarkoittaa mielialojen tai emootioiden subjektiivista kokemista. *Affektilla* (affect) puolestaan viitataan tunnevaikutuksiin yleisesti ja se kattaa yhtäläillä tunteet, mielialat kuin emootiotkin. *Tunteiden tunnistamisella* tai (emotion perception) viitataan musiikin välittämän emotionaalisen sisällön aistimiseen ja ymmärtämiseen ilman, että kuuliija (miksei myös esittäjä) välttämättä itse kokee minkäänlaisia tunnereaktioita. *Tunteiden kokemisella* puolestaan viitataan ”todellisten” tunnevaikutusten syntyyn (emotion induction). (Juslin ja Sloboda 2010c, 10; ks. myös Eerola ja Saarikallio 2010, 260.)

Myös käsitteiden *kokeminen* ja *kokemus* käyttöön liittyy epämääräisyyttä: kun sanomme *kokevamme* itsemme surulliseksi, viittaamme tuntemiseen; kun taas *kokiessamme* tilanteen hankalaksi, tarkoitamme esim. johtopäätöksenä syntynyttä ymmärrystä ja siihen mahdollisesti liittyvää epämiellyttävää tunnetta. Samoin *kokemuksella* viitataan joko tunteeseen, tilanteeseen (tai tapahtumaan) tai molempiin yhdessä. Omassa työssäni tarkastelen voimakasta *musiikkikokemusta*, joka käsitteenä kattaa sekä itse tunnevaikutukset että niihin johtaneet tai niissä vaikuttavat tekijät (vrt. Gabrielsson 2010, 551-574). Erityisesti mielenkiintoni kohdistuu voimakkaaseen myönteiseen musiikkikokemukseen, *musiikkielämykseen*.

### 3.5 Musiikkielämys

Lapin elämysteollisuuden osaamiskeskuksen (LEO) verkkomateriaalissa elämys määritellään moniaistiseksi, positiiviseksi ja merkittäväksi muistijäljen jättäväksi tunnekokemukseksi. Kokemus voi muuttaa kokijansa maailmankuvaa tai sen aikana koettu voidaan ottaa osaksi omaa arkipersonaa, mikä merkitsee henkilökohtaista muutosprosessia – kehittymistä (LEO 2009). Työssäni käsittelen elämystä juuri tuollaisena voimakkaana, pysyvän positiivisen jäljen jättävänä tunnekokemuksena, jonka kuohuista nousee jollain tavoin ajattelultaan tai persoonaltaan muuttunut ihminen. Musiikkielämys käsitteen piiriin kuuluu siten edellä mainituista ydinkäsitteistä sekä emootion että mielialan piirteitä:

musiikillinen elämys on voimakkaita tunnereaktioita synnyttävä kokemus, toisaalta sen vaikutukset ovat pitkäkestoisia ja positiivisia.

### 3.6 Musiikin tunnevaikutusten tutkimusta ja teoreettisia malleja

Musiikin tunnevaikutusten tutkimuksen räjähdysmäinen kasvu vuosituhannen vaihteessa on tuottanut määrällisesti ja lähestymistavoiltaan mittavan kirjon tutkimuskirjallisuutta. Tutkimus voi keskittyä esimerkiksi yksittäisten musiikkiperäisten emootioiden sekä niihin liittyvien toimintamekanismien ja reaktioiden tarkkaan määrittelyyn, toisaalta tarkastelun kohteena voi olla musiikkikokemus kokonaisvaltaisesti. Kuten Juslin ja Sloboda jaottelevat toimittamansa *Handbook of music and emotion* (2010) –kirjan sisällön (uusittu versio merkkiteoksesta *Music and emotion: theory and research, 2001*), voidaan aihetta lähestyä filosofisesta, musiikkitieteellisestä, psykologisesta, neurobiologisesta, kulttuurihistoriallisesta ja sosiologisesta näkökulmasta – vaikka emootiot aihepiirinä onkin ensisijaisesti psykologinen; tunteidentutkimuksen kohteena tai viitekehyksenä voivat olla puolestaan esim. itse mittausten menetelmät, sovellukset, musiikin kuuntelu, musiikin säveltäminen ja esittäminen, ihmisen kehitykseen, persoonallisuuteen ja sosiaalisuuteen liittyvät tekijät. Oman työni kannalta keskeisiä lähtökohtia ovat olleet: miten ja millaisista elementeistä elämyksellinen musiikkikokemus syntyy; onko musiikkielämyksen ja musikaalisuuden välillä siteitä. Vaikka musiikillinen elämys on laaja-alainen ilmiö, enemmän, kuin ärsykkeen nostattama tunne ja reaktiot, sitä on vaikea tarkastella ilman viittauksia emootioihin tai musiikillisten tunteiden psykologiseen merkitykseen. Esittelen seuraavassa lähestymistavoiltaan erilaisia teoreettisia malleja ja tutkimuksia, jotka ovat työssäni auttaneet musiikillisen tunnekokemuksen mekanismien hahmottamisesta. Emootioiden syntymekanismia käsittelevän Klaus R. Schererin ja Marcel R. Zentnerin (2001, 361-392) artikkelin *Emotional effects of music: production rules* pohjalta; Suvi Saarikallion (2007) tutkimus musiikista tunteiden (tai mielialan) säätelyssä (*Music as Mood Regulation*) avaa näkökulman musiikin psykologiseen merkitykseen; Alf Gabrielssonin johtama, jo 1980 luvun lopulla käynnistynyt SEM projekti (*Strong experiences of music*) keskittyy puolestaan voimakkaan musiikkikokemuksen kuvaamiseen kokonaisvaltaisesti ja on siten lähestymistavaltaan hyvin samankaltainen musiikkielämyksen kuvaamiseen keskittyvän työni kanssa.

### 3.6.1 Tunteita selittävät mallit

Musiikkiin liittyvien tunteiden tutkimus nojaa valtaosin kolmea päätyyppiä edustaviin, tunteita selittäviin malleihin: kategoriisiin, dimensionaalisiin ja musiikkilähtöisiin. Mallit eivät ole toisiaan poissulkevia, vaan niiden voidaan ajatella toimivan osiltaan rinnakkain, lähestymistavan ollessa vain eri. Kategorisessa mallissa tunteet luokitellaan muutamii ihmisen toiminnan ja selviytymisen kannalta tärkeisiin perustunteisiin: ilo/onnellisuus, surullisuus, pelko, suuttumus/viha, yllättyneisyys, inho. Mallissa oletetaan, että kukin perustunne prosessoidaan omassa, tehtävään erikoistuneessa ja riippumattomassa hermojärjestelmässä. Kategorisen mallin vahvuus ja jossain määrin myös heikkous piilee sen käsitteellisessä selkeydessä, perustunteiden tiukassa rajauksessa. Vaikka selkeästi määritellyissä tunnekategorioissa pitäytyminen helpottaa tutkimustyötä ainakin teknisessä mielessä, voi koko tunne vivahteiden kirjon esittäminen ja selittäminen muutaman perustunteen avulla olla kuitenkin ongelmallista. Kuitenkin, voisi nähdä, että perustunteiden ulkopuolelle jäävät tunteet, kuten vaikkapa häpeä, olisivat tietynlaisia ”tunteiden päävärien” sekoituksia – esimerkiksi hämmentyneisyyden tunne voisi sisältää yllättyneisyyttä, iloa ja vähän pelkoa (oma huom.). Kategoristen perustunteiden joukko ei olekaan sellaisenaan yksiselitteisesti hyväksytty, vaan esimerkiksi musiikin tutkimuksen puolella mallia on muokattu musiikkilähtöiseksi, paremmin musiikillisten tunteiden tutkimukseen soveltuvaksi. Dimensionaalisisessa mallissa tunteiden nähdään syntyvän kahden erillisen motivationaalisen järjestelmän – lähestymis/välttämiskäyttäytyminen ja aktivaatio – seurauksena. Mallissa kaikki tunteet kuvataan kahden vastakkaisille akseleille asettuvan dimension, valenssin eli miellyttävyyden (engl. valence) ja vireystilan (engl. arousal) muodostamassa kaksiulotteisessa emotioavaruudessa. Miellyttävyys -ulottuvuus liittyy lähestymis/välttämiskäyttäytymiseen ja vireystila puolestaan aktivaatiomekanismiiin. Epämiellyttävä tunne laukaisee välttämisreaktion ja on siis valenssiltaan negatiivinen; positiivinen vireystila puolestaan merkitsisi kiihtynyttä psykofysiologista aktivaatiotasoa. Siten esimerkiksi kategorinen perustunne pelko voitaisiin esittää mallissa valenssiltaan vahvasti negatiivisena, mutta vireystilaltaan voimakkaasti positiivisena. (Eerola ja Saarikallio 2010, 263; Sloboda ja Juslin 2010b, 78.)

### 3.6.2 Musiikin tunnevaikutusten ”mittaaminen”

Musiikillisia tunteita voidaan tutkimuksellisesti lähestyä tunnekokemuksen eri komponenttien kautta: voidaan tutkia esim. fysiologisia muutoksia, käyttäytymis-toiminnallisia ja kehollisia ilmauksia sekä subjektiivisia tuntemuksia. Tutkimuksen kohteena olevasta komponentista riippuen tutkimusmenetelminä voidaan käyttää moninaisia itsearvioinnin, observoinnin ja fysiologisten mittausten muotoja. Erilaisten sanallisten kuvausten avulla, vapaista kirjoitelmista esimerkiksi adjektiivivalikoiman arviointiin, voidaan pureutua tutkittavan subjektiivisiin tuntemuksiin; observoinnin avulla voidaan tutkia esimerkiksi kuulijan tai musiikin esittäjän kehollisia viestejä, esittämiseen liittyviä ja tunteisiin viittaavia akustisia vihjeitä tai musiikissa havaittavia tunteita; psykofysiologisten reaktioiden tutkimus voi hyödyntää jo edellä mainittuja aivotutkimuksen mittaamenetelmiä tai erilaisia sydämen toimintaa tutkivia mittauksia (kuten EKG ja verenpainemittaus), voidaan mitata muutoksia hengityssyvyudessa ja –tiheydessä, lihasjännityksessä tai vaikkapa ihon sähkönjohtavuudessa. On kyetty osoittamaan, että erilaiset musiikin herättämät tunteet johtavat em. mittauksissa erilaisiin vasteisiin. (Eerola ja Saarikallio 2010, 261-262.) Omassa työssäni pyrin kuvaamaan musiikillista elämystä, jolloin fokus on subjektiivisessa kokemisessa. Näitä elämyksellisiä kokemuksia tarkastelen vapaamuotoisten ”huippukokemuskirjoitelmien” kautta.

### 3.6.3 Musiikin tunnevaikutusten eri tekijät

Scherer ja Zentner (2001) muotoilevat teoreettisen mallin musiikin tunnevaikutusten toimintamekanismeista. Itse affektiivisen prosessin kuvaamisen lisäksi Scherer ja Zentner määrittelevät nk. ”tulo- ja lähtömuuttajat” – prosessiin syötettävät ainekset ja mahdolliset tuotokset. *Lähtömuuttujilla* tarkoitetaan musiikin synnyttämien affektiivisten tilojen valikoimaa ja niihin liitettyjen ominaisuuksien eli ”suunnitteluparametrien” (design feature) vertailukelpoista rajausta. Määrittely sisältää seuraavat affektiiviset tilat: mieltymys (preference), emootio (emotion), mieliala (mood), vuorovaikutukseen liittyvät affektiiviset asenteet kuten halveksunta tai lämpö (interpersonal stances), asenteet (attitudes) ja yksilölliset affektiiviset piirteet tai taipumukset (personality traits). Ko. affektiivisia tiloja puolestaan tarkastellaan seuraavien ominaisuuksien suhteen: voimakkuus, kesto, synkronisaatio (ts. se, tapahtuuko eri psyko/fysiologisten järjestelmien samanaikaista aktivoitumista), kohdennettavuus tiettyyn

tapahtumaan, arviointitendenssi, tilan muutosnopeus ja käyttäytymisvaikutus. *Tulomuuttajat* tarkoittavat niitä tekijöitä, jotka vaikuttavat musiikin kuuntelutilanteessa emootioiden syntymiseen (joko havaittujen ja/tai koettujen). Ne kattavat itse musiikin rakenteeseen (structural features), esitykseen (performance features) ja kuuntelijaan liittyvät tekijät (listener features), mutta myös kuuntelutilanteessa tai tilassa vaikuttavat ns. kontekstuaaliset tekijät (contextual features). (Scherer ja Zentner 2001, 361-365.)

Scherer ja Zentner esittävät, että kuuntelutilanteessa koettu musiikillinen tunnevaikutus määräytyy edellä esitettyjen tulomuuttajien tulona:

$$\text{Koettu tunne} = \text{Musiikin rakenteelliset tekijät} \times \text{Esityksen piirteet} \times \text{Kuuntelijan liittyvät tekijät} \times \text{Tilanteen kontekstuaaliset tekijät}$$

Kaavaa ei tule tulkita tarkkana matemaattisena yhtälönä vaan pikemminkin mallina, jossa affektin nähdään määräytyvän mieluummin tekijöiden tulona kuin summana – perusajatus on siinä, että yksikään tekijöistä ei voi puuttua. Lisäksi tiettyjen kuuntelijaan liittyvien tekijöiden oletetaan olevan vuorovaikutuksessa musiikillisiin ja esitykseen liittyviin tekijöihin. Myös tekijöiden painoarvo on erilainen. (Scherer ja Zentner 2001, 365.) Voidaan siis ajatella, että koettu tunteeeseen vaikuttavat esim. musiikin soundi ja luonne, soittajan taidot ja mielentila, kuuntelijan musikaalisuus ja mielentila, sekä itse tapahtuman luonne ja tapahtumapaikka.

### 3.6.4 Tunnevaikutusten toimintamekanismi

Schererin ja Zentnerin mallissa tunnevaikutukset syntyvät yleisesti kahden eri mekanismin, *central routes* ja *peripheral routes* kautta. Central routes tarkoittaa mekanisme, jossa tunnevaikutusten generointi tapahtuu keskushermostotasolla; peripheral routes puolestaan perustuu somaattisen ja autonomisen hermoston tasolla tapahtuviin välittömiin vaikutuksiin ja niiden proprioseptiivisiin vasteisiin keskushermostotasolla (ts. keskushermostotasolla tunnistettaviin ääreishermostotason muutoksiin). (Scherer ja Zentner 2001, 365.)

Keskushermostotason prosessoinnissa (central route production) emootiot tai tunnevaikutukset syntyvät ärsykkeenä toimivan tapahtuman arvioinnin tuloksena. Moniulotteinen arviointiprosessi pohjautuu yksilön henkilökohtaisiin tarpeisiin, tavoitteisiin ja arvoihin perustuviin kriteereihin ja siihen, kuinka henkilö kykenee selviytymään tapahtuman seurauksista – siihen, mikä merkitys tapahtumalla on yksilön hyvinvoinnin kannalta. Prosessointi voi tapahtua automaattisesti ja tiedostamattomasti keskushermoston alemmilla tasoilla, usein limbisessä järjestelmässä, tai sitten tietoisemmin aivokuoren kehittyneemmillä alueilla. Arviointiprosessin taustalla voi olla ärsykkeenä toimiva reaaliaikainen, ”todellinen” tapahtuma, tai sitten se voi käynnistyä kuvittelun tai muistelun seurauksena. Eli emotionaalisen kokemuksen muisto voi herättää samanlaisen emotionaalisen reaktion kuin alkuperäinen kokemus. Musiikki on tehokas keino emotionaalisten kokemusten palauttamiseksi muistista tietoisuuteen, mikä selittyy musiikin käytön sosiaalisella luonteella: mus. on läsnä monissa yksilön kannalta merkittävissä tapahtumissa (kuten häät tai hautajaiset), ja siten musiikillisten elementtien assosioituminen tunnepitoisiin muistoihin on luonnollista. (Scherer ja Zentner 2001, 366-369.)

Myös toisen henkilön emotionaalisen prosessin tarkkailu voi johtaa emotionaaliseen kokemukseen. Tällöin emootiot syntyvät kolmen mekanismin kautta: induktio (induction), empatia (empathy) ja ”tarttuminen” (contagion). Ärsykkeenä toimivan tapahtuman (joka ei välttämättä tarkkailijan kannalta ole merkityksellinen) arviointi (induktiomekanismi), myötäeläminen (empatiamekanismi) ja fysiologisten reaktioiden tarkkailu (tarttumismekanismi) voivat herättää tarkkailijassa vastaavanlaisia emootioita kuin itse vaikutuksen alaisena olevassa henkilössä. Em. mekanismien tarkastelu tilanteessa, jossa emootiot syntyvät kuvitteellisen, epätodellisen ärsykkeen seurauksena, avaa mielenkiintoisen ikkunan myös musiikin kuuntelun herättämiin tunnevaikutuksiin. Kirjoitettuun tekstiin eläytyvä näyttelijä voi herättää katsojassa tunnereaktioita induktion, empatian tai tarttumisen kautta, kuten tunnetusti tapahtuu esim. vaikuttavan teatteriesityksen tai elokuvan yhteydessä. Samojen mekanismien kautta voidaan vaikuttavan musiikillisen tulkinnan olettaa herättävän kuuntelijassa tunnevaikutuksia. Esim. musiikin rytmiset elementit voivat synkronoitua tarttumisen kautta kuuntelijan kehon liikkeisiin; empatia eläytyvän muusikon tunteita kohtaan tai suora induktio musiikin aiheena olevan tapahtuman johdosta voivat olla kuuntelijan tunnereaktion taustalla. (Scherer ja Zentner 2001, 369-371.)

Voidaan ajatella, että musiikillisen elämyksen taustalla vaikuttavat merkittävien, yksilöllisiä tarpeita ja



päämääriä palvelleiden tapahtumien tiedostetut tai tiedostamattomat muistot. Tällöin elämys perustuisi em. arviointiprosessiin. Toisaalta voimakas tunnekokemus saattaa syntyä myös ”käsittämättömällä” tavalla vaikuttavan musiikkiesityksen yhteydessä, jolloin selittävänä tekijänä voivat toimia induktion, empatian ja tarttumisen mekanismit.

### 3.6.5 Musiikki tunteidensäätelykeinona

Väitöstutkimuksessaan *Music as mood regulation in adolescence* Saarikallio (2007) tarkastelee musiikin merkitystä nuorten psykososiaalisen kehityksen ja tunteiden säätelyn näkökulmasta. Tutkimuksessa tunteisiin liittyvät kokemukset ja merkitykset nousevat kaikkein keskeisimmäksi nuoren kehityksellisiä tavoitteita palvelevaksi teemaksi. Musiikki palvelee ikään kuin emotionaalisenä viitekehystenä aikuisuuteen pyrkivän nuoren identiteetinmuodostuksessa, minuuden rakentamisessa ja vuorovaikutuksessa ympäristön kanssa. Musiikki auttaa nuorta mm. selviytymään negatiivisista tunteista: erittelemään tunteita, selventämään ajatuksia, ratkaisemaan ristiriitoja. Se tarjoaa hyväksyttävän kanavan vaikeiden, väkivaltaisten tai paheksuttujen ajatusten ja tunteiden purkamiselle. Musiikkia voidaan käyttää esim. päivän rutiineista ja huolista irrottautumiseen, tai sitten se voi toimia yksinkertaisesti viihteenä. (Saarikallio 2007, 20-22.)

Saarikallio tutkii niitä tunteidensäätelyn päämääriä ja strategioita, joihin nuorten tavalliset musiikkiaktiviteetit ovat sidoksissa. Tutkimukseen osallistui kahdeksan 14-18-vuotiasta nuorta, jotka vapaamuotoisissa ryhmähaastatteluissa (kaksi kertaa) ja seurantalomakkein käsittelivät musiikillisiin aktiviteetteihin, tilanteisiin, musiikkimakuihin, tunnekokemuksiin, tunteiden säätelyyn ja motivaatioon liittyviä kysymyksiä. Grounded theory–menetelmään pohjautuvan analyysin tuloksena Saarikallio rakentaa teoreettinen mallin siitä, miten nuoret käyttävät musiikkia tunteidensäätelyn tavoitteiden saavuttamiseksi. Mallin ytimeistä löytyy kaksi päätavoitetta, mielialan parantaminen (mood improvement) ja mielialan hallinta (mood control), sekä seitsemän päätavoitteiden saavuttamista palvelevaa, säätelystrategiana toimivaa alatavoitetta: viihdyke (entertainment), elpyminen (revival), elämys (strong sensation), irtautuminen (diversion), purkautuminen (discharge), mielikuvatyöskentely (mental work) ja lohtu (solace). (Saarikallio 2007, 22-24; Saarikallio ja Erkkilä 2007, 90-93.)

Tutkimuksen perusteella nuorten musiikkivalinnat ja musiikin käyttö tunteiden säätelyssä perustuu

henkilökohtaisiin tarpeisiin ja tavoitteisiin liittyviin tekijöihin: tilanteeseen, seuraan, mielialaan, asenteisiin ja kokemuksiin liittyviin vaatimuksiin; henkilökohtaisiin ominaisuuksiin, ikään, sukupuoleen ja elämänhistoriaan. Juuri elämänhistoriaan ja henkilökohtaisiin ominaisuuksiin liittyvät tekijät osoittautuivat kaikkein tärkeimmiksi tunteiden säätelyn tavoitteita ohjaaviksi tekijöiksi. (Saarikallio ja Erkkilä 2007, 93.)

Tutkimuksessaan Saarikallio keskittyy subjektiivisten tunnekokemuksiin ja niiden musiikinavulla tapahtuvaan säätelyyn. Musiikin todettiin vaikuttavan ainakin kolmeen tunnekokemuksen elementtiin: valenssiin, intensiteettiin ja selkeyteen (clarity). Valenssi viittaa kokemuksen miellyttävyyteen (ts. lähestymis-välttämiskäyttäytymiseen liittyvään motivaationaaliseen tilaan), intensiteetti tunnekokemuksen voimakkuuteen. Musiikki voi selkeyttää kokemusta antamalla erilaisille tunteille muodon – auttaa selkeyttämään ajatuksia ja tekee tunteet ymmärrettävämmiksi. Tyypillisesti musiikki vahvistaa myönteisiä tunteita ja lisää tunnekokemuksen voimakkuutta. (Saarikallio ja Erkkilä 2007, 94.)

Saarikallion tutkimuksessa viihtyminen (entertainment), elpyminen (revival) ja elämys (strong sensation) osoittautuivat yleisimmiksi tunteiden säätelyn tavoitteeksi. Nuorten musiikilliset aktiviteetit ovat vahvasti yhteydessä myönteisiin kokemuksiin: nuoret käyttävät musiikkia usein ylläpitääkseen tai vahvistaakseen vallitsevaa hyvää mielialaa. Positiivisilla tunteilla on puolestaan todettu olevan merkittävä vaikutus ihmisen hyvinvoinnin ja terveyden kannalta. (Saarikallio 2007, 25,31.) Oma työni keskittyy voimakkaaseen myönteiseen musiikkikokemukseen, elämykseen, joka Saarikallion tutkimuksessa osoittautui yhdeksi keskeisistä tunteidensäätelystrategioista. Nuoret tavoittelevat musiikin avulla vahvoja, sykehdyttäviä, syviä tunnepitoisia kokemuksia - haluavat antautua tunteiden valtaan; musiikki toimii voimakkaan nautinnon, mielihyvän ja ”täysillä elämisen” -tunteen lähteenä (Saarikallio ja Erkkilä 2007, 97-98).

### **3.6.6 Voimakkaat musiikilliset tunnekokemukset**

Alf Gabrielsson ja Siv Lindsström Wik käynnistivät SEM projektin (Strong emotions of music) 1980-luvun lopulla tarkoituksenaan selvittää kokonaisvaltaisesti monien ihmisten mielestä tärkeintä

musiikkiin liittyvää ja myös musiikkipsykologian kannalta keskeistä kysymystä: kuinka musiikki meihin vaikuttaa. Pääasiallinen sysäys projektin käynnistämiseksi oli relevantin, kokemukseen keskittyvän musiikkipsykologisen tutkimuskirjallisuuden vähäisyys - musiikin havaitsemiseen keskittyvää kirjallisuutta oli runsaasti - sekä ihmisten halu ymmärtää poikkeuksellisia ja syvästi vaikuttaneita musiikkikokemuksiaan. (Gabrielsson ja Lindström Wik 2003, 157-158; Gabrielsson 2001, 433.) SEM projektin tarkoitus oli saavuttaa kokonaisvaltainen, detaljoitu kuva itse voimakkaan musiikkikokemuksen komponenteista sekä selvittää niitä musiikkiin, tilanteeseen ja itse kokijaan liittyviä ominaisuuksia, jotka kokemukseen mahdollisesti johtavat tai sitä edesauttavat. Myös mahdolliset tulevaisuudenvaikutukset (henkilön elämässä) olivat tarkastelun kohteena. (Gabrielsson ja Lindström Wik 2003, 163; Gabrielsson 2001, 434.)

Gabrielssonin johtamalla SEM-projektilla on huomattavia yhtäläisyyksiä vanhempiin voimakkaita musiikillisia kokemuksia käsittelevään kirjallisuuteen tutkimuksiin. A. Maslow on jo 1960-luvulla kirjoittanut nk. huippukokemuksista ja niihin liittyvistä ominaisuuksista, kuten huomion totaalinen kiinnittyminen, täydellinen sulautuminen aistihavaintoon, ajan- ja paikantajun katoaminen. Esimerkiksi R. Panzarella tutki 1980-luvulla musiikkiin ja kuvataiteeseen liittyviä voimakkaan mielihyvän kokemuksia informanteilta kerättyjen kirjoitelmien perusteella; tutkimus johti vaikutusten jakamiseen neljään pääluokkaan: maailmankuvan muuttuminen (renewal ecstasy), fyysiset reaktiot (motor-sensory ecstasy), irtautuminen (withdrawal ecstasy), sulautuminen (fusion-emotional ecstasy). Aiempaan tutkimuskirjallisuuteen liittyy Gabrielssonin mukaan puutteita, jotka osaltaan johtivat SEM-projektin aloittamiseen: mm. konkreettisten huippukokemusesimerkkien ja niihin liittyvien ominaisuuksien kuvausten puuttuminen, otoksen pienuus, keskittyminen vain klassiseen musiikkiin, tai vain positiivisiin kokemuksiin. (Gabrielsson 2001, 432-433.)

SEM-tutkimukseen osallistui n. 900 vapaaehtoista henkilöä, joista naisia oli hieman enemmän (62 %). Henkilöt edustivat monipuolisesti eri ikä- ja ammattiryhmiä sekä erilaisia musiikillisia mieltymyksiä (klassinen, pop/rock, jazz, folk, jne.); mukana oli musiikin ammattilaisia ja amatöörimuusikoita sekä pelkästään musiikin kuuntelijoita. Data koottiin valtaosin kirjoitetuista, osittain haastattelemalla saaduista raporteista, joissa informanteja pyydettiin kuvailemaan omin sanoin mahdollisimman yksityiskohtaisesti voimakkainta musiikkikokemustaan ja siihen liittyviä reaktioita. Raportteja täydennettiin kokemusta kartoittavilla lisäkysymyksillä, kuten esimerkiksi: milloin ja missä kokemus

tapahtui; oliko kuuntelukerta ensimmäinen ja aiheuttiko sama musiikki toistuvasti saman voimakkaan kokemuksen; miltä tuntui ennen ja jälkeen kokemuksen; mikä voisi olla kokemuksen syy; kuinka usein voimakkaita musiikkikokemuksia tapahtuu; tapahtuuko niitä muissa kuin musiikkiyhteyksissä; jne. Useimmat täyttivät lisäksi kyselylomakkeen, jossa tuli arvioida numeerisella asteikolla (0-10) sitä, kuinka hyvin annetut väittämät sopivat omaan voimakkaaseen musiikkikokemukseen. (Gabrielsson ja Lindström Wik 2003, 163-165.)

Vapaamuotoisten SEM –raportteja tutkittiin sisällönanalyysin keinoin, ja tuloksena syntyi voimakkaiden musiikkikokemusten vaikutuksia kuvaava järjestelmä SEM-DS (Descriptive System for SEM), jonka määrittelyitä myös kyselylomakkeiden faktorianalyysi tuki. Kolmiportainen hierarkkinen järjestelmä sisältää 7 pääkategoriaa: yleiset piirteet (general characteristics), fyysiset reaktiot ja käyttäytymisilmaukset (physical reactions and behaviours), havainto (perception), kognitio (cognition), tunteet/emootiot (feeling/emotion), eksistentiaaliset ja transsendentaaliset näkökulmat (existential and transcendental aspects) sekä yksilölliset ja sosiaaliset näkökulmat (personal and social aspects). Kukin seitsemästä pääkategoriasta on jaettu useisiin alakategorioihin, jotka puolestaan sisältävät vaihtelevan määrän tarkemmin määriteltyjä reaktiokuvauksia. Esimerkiksi tunteet/emootiot, raporteissa useimmin viitattu kategoria (ks. Gabrielsson 2010, 570), sisältää 4 alakategoriaa ja reaktiokuvauksia seuraavasti:

### *Feelings/Emotions*

1) *Intense/powerful emotions*

2) *Positive emotions*

*Peace, calm, harmony, stillness,...*

3) *Negative emotions*

*Feel tired, faint, exhausted,...*

4) *Different emotions*

*Many feelings, mixed feelings, change of feelings,...*

Järjestelmän ei ole tarkoitus olla SEM -kokemusten ja niihin liittyvien reaktioiden tiukkarajainen luokittelu – mikä ilmiön kompleksisuuden sekä asianmukaisen terminologian ja teoreettisen taustatiedon puutteen vuoksi olisi mahdotonta – vaan ilmiötä selittävä, tarpeen mukaan muokattavissa oleva kuvaus. Monet kuvatuista reaktioista ylittävät perinteisiä psykologisia rajoituksia ja näkökulmasta riippuen voitaisiin siten sijoittaa useampaankin kategoriaan. Kategoriat eivät myöskään ole toisensa poissulkevia, vaan niissä on päällekkäisyyttä: esimerkiksi useimmilla kognitio –kategorian aspekteilla

on tarttumapintansa myös emotio –kategoriassa. (Gabrielsson ja Lindström Wik 2003, 169, 199; Gabrielsson 2010, 570.)

SEM –kokemukset saattoivat syntyä elävän musiikin, tallenteen kuuntelun, oman esiintymisen tai jopa sävellystyön yhteydessä. Kuitenkin valtaosa kokemuksista liittyi elävään musiikkiin: kansanmusiikkiin, uskonnollisen musiikin ja näyttämömusiikin kuuntelutilanteisiin. Tallenteiden kuunteluun liittyvissä kokemuksissa populaarimusiikki oli tyypillisin. Yleisesti ottaen SEM –kokemukset olivat harvinaisia, kerran vuodessa tai harvemmin toistuvia, jopa ainutkertaisia tapahtumia; ja mikäli sama musiikki johti uudelleen voimakkaaseen kokemukseen, oli se kuitenkin heikompi. Muusikoiden ja ”ei-muusikoiden” kuvaukset eivät poikenneet merkittävästi toisistaan, ja osa ammattimuusikoista piti musiikin ja esityksen analysointia (kuten ammattilaiset tavanomaisesti menettelevät) SEM –kokemuksen yhteydessä epärelevanttina. (Gabrielsson 2010, 565.)

Gabrielsson toteaa, että musiikillinen kokemus muotoutuu kolmen yleisen tekijän ja niihin liittyvien ominaisuuksien vuorovaikutuksessa: itse henkilön, tilanteen ja musiikin. Sama musiikki koetaan eri tavalla eri tilanteissa ja vaikuttaa eri tavalla eri ihmisiin. SEM –kokemuksen syntyminen näyttäisi edellyttävän uniikkia yhteensattumaa, jossa ”oikea henkilö kohtaa oikean musiikin oikeassa tilanteessa”. Musiikilliset tekijät kattavat kaiken musiikkiin tai esitykseen suoraan liittyvän, aina yksittäisen sävelen tai soinnun ominaisuuksista fraaseihin tai koko teokseen, teoksen tulkintaan, esittäjän taitoihin ja karismaan, jne. Henkilökohtaiset tekijät tarkoittavat kaikkia kokijaan itseensä liittyviä tekijöitä alkaen fyysisestä tai mentaalista tilasta musiikkiin liittyviin odotuksiin tai asenteisiin, aikaisempiin kokemuksiin, musiikilliseen sivistykseen, taitoihin tai ikään. Yhtäläillä tärkeitä ovat persoonallisuuteen ylipäättään liittyvät psykologiset tekijät; poliittiset, kulttuuriset tai uskonnolliset asenteet. Myös ne psykologiset prosessit, joiden myötä musiikki assosioituu emotionaalisesti merkittäviin henkilösuhteisiin ja tapahtumiin, tai millä tavalla musiikki kykenee refleктоimaan vahvistaen henkilön tunteita ja ajatuksia, ovat voimakkaiden musiikkikokemusten kannalta merkityksellisiä. Tilanteeseen liittyvät tekijät liittyvät fyysiseen tai sosiaaliseen ympäristöön. Tyypillisimmin SEM –kokemukset tapahtuivat kotona, kirkossa, konsertti- tai kokoussalissa tai ulkona. Tilan akustiset ja visuaaliset ominaisuudet olivat tärkeitä, mutta myös tilanteen tapahtumahetkeen, vuorokauden- tai vuodenaikaan, aikakauteen liittyvät näkökulmat olivat merkityksellisiä. Esimerkiksi valvetilan ja unen välinen rajahetki saattoi olla voimakkaan kokemuksen kanalta otollisin – mikä siis

luonnollisesti on suoraan sidoksissa vuorokausirytmiiin. Sosiaalinen ympäristö tarkoittaa ko. tutkimuksen yhteydessä sitä, tapahtuiko SEM yksin ollessa, tuttavapiirissä vai vieraiden keskuudessa. Valtaosa kokemuksista tapahtui muiden ihmisten seurassa, tuttavapiirissä. Tuttavapiirin reaktioiden voidaan katsoa vahvistavan omia reaktioita – toisaalta muiden läsnäolo saattaa myös aiheuttaa estoja. (Gabrielsson 2010, 568-569.)

Edellä esitetty Gabrielssonin tulkinta siitä, että voimakkaat musiikilliset kokemukset syntyvät tilanteeseen, henkilöön ja itse musiikkiin liittyvien tekijöiden yhteisvaikutuksesta, saa tukea myös aiemmin esitellystä Schererin ja Zentnerin (2001) mallista; henkilöön liittyvien tekijöiden tulkinnassa on merkittäviä yhteneväisyyksiä Saarikallion (2007) havaintojen kanssa. Schererin ja Zentnerin määrittelemät ”kokemuksen tulomuuttajat” käyvät suurelta osin yksiin Gabrielssonin jaottelun kanssa. Saarikallion havainnot nuorten musiikkivalinnoista tilanteeseen sopivana mentaalisenä työkaluna puolestaan jakavat paljon Gabrielssonin tulkintojen kanssa.

SEM-projektilla on huomattavia yhtäläisyyksiä oman tutkimusasetelmani, musiikkielämyksen piirteiden kartoittamisen kanssa. Myös omassa työssäni pyrin selvittämään mahdollisimman kokonaisvaltaisesti niitä tekijöitä, jotka voimakkaaseen myönteiseen musiikkikokemukseen kuuluu: itse tilanteeseen kuuluvat tekijät, tilannetta edeltävät tekijät, subjektiiviset kokemukset tunnereaktioineen, vaikutukset jälkeensä. Samoin datan keruu perustuu vapaamuotoisiin kuvauksiin ja täsmentäviin kysymyksiin kuten SEM-projektissa. Musiikkielämyksen yhteydessä rajoitan käsittelyn kuitenkin myönteisiin kokemuksiin. Lisäksi keskeinen kiinnostuksenkohteeni on se, millä tavoin henkilön musikaalisuus liittyy kykyyn kokea musiikkielämyksiä.

## 4 TUTKIMUSASETELMA

### 4.1 Tutkimusongelma

Tutkin pro gradu -työssäni, millä tavoin primääri musikaalisuus selittää nuoren kykyä kokea musiikillisia elämyksiä – tarvitseeko olla musikaalinen pystyäkseen kokemaan voimakkaita musiikillisia tunne-elämyksiä. Pysin myös kuvaamaan ylipäätään nuorten musiikillisten elämysten syntyä ja niihin liittyviä vaikutuksia. Löytyykö jonkinlainen musiikkielämyksen stereotyyppi sen syntyävän ja luonteen perusteella?

Johdanto-luvussa kuvaamani tapaus opiskelijamatineasta osoittaa, että vaikuttavassa musiikillisessa kohtaamisessa ”alastomien” musiikin struktuurien hallitsemisella voi olla vähäinen merkitys. Tyypillisten musikaalisuuden selitysmallien mukaan arvioituna esiintyjän taidot olivat varsin vaatimattomat ainakin sävelten tuottamisessa, mutta siitä huolimatta hän kykeni tarjoamaan yleisölleen ja todennäköisesti myös itselleen unohtumattoman musiikkielämyksen. Tarvitseeko siis musiikin kuuntelijankaan omata nk. primääriä, sävelten strukturointitaitoihin perustuvaa musikaalisuutta kyetäkseen voimakkaisiin musiikillisiin elämyksiin? Tuntuu luontevalta olettaa, että tuollainen musikaalisuus voi selittää vain osittain syvälle ihmismieleen ankkuroituvaa monisäikeistä ilmiötä; vai onko musikaalisuus ylipäätään musiikkielämyksen edellytys? Lähtökohtana koko ongelmanasettelulle on ollut ajatus siitä, että elämyksellisyys on hyvin perustavaa laatua oleva elementti merkityksellistä musiikkikokemusta. Elämysten tuottaminen on sisällytetty mm. lukion musiikinopetuksen tehtäviin tärkeänä osana opiskelijan musiikillisen identiteetin ja maailmankuvan rakentamisessa (Lukion opetussuunnitelman perusteet 2003, 195-196). Nuoret on mielenkiintoinen tutkimuskohde, koska ko. elämänvaiheeseen liittyy kokemukseni mukaan usein musiikin ”suurkuluttaminen”. Saarikallion (2007) mukaan elämys on keskeinen tunteiden säätelyn tavoite, johon nuorten musiikkiaktiiviteetit liittyvät. On mielenkiintoista selvittää, miten musikaalisuus, johon musiikinopetus usein nojaa, kytkeytyy kykyyn kokea elämyksiä. Opettajan näkemykset musikaalisuudesta säätelevät suoraan hänen toimintaansa, vaikuttavat hänen oppilaisiinsa kohdistamiin odotuksiin ja koko opetuksen suunnittelun perusteisiin (Anttila ja Juvonen 2002, 67).

Tehtäväni on arvioida nuoren musikaalisuutta, toisaalta kykyä ja tapaa kokea musiikillisia elämyksiä. Musikaalisuuden arviointiin käytän Karman musikaalisuustestiä, joka on tarkoitettu mittaamaan nimenomaan musiikillisia edellytyksiä (nk. primääriä musikaalisuutta), ei opittuja taitoja (Karma 1993, 2-3). Kykyä kokea elämyksiä pyrin kuvaamaan sekä kokemusten frekvenssin ja laadun, erityisesti voimakkuuden perusteella.

Musiikkielämysten luonnehdintaa varten selvitän nuorten musiikillisten huippukokemusten taustatekijöitä, itse tilanteita ja tunnevaikutusten laatua. Asetelmani on tässä suhteessa yhdenmukainen kappaleessa 3.6.6 esitetyn SEM-projektin kanssa, jossa Gabrielsson työryhmineen kartoittaa kokonaisvaltaisesti voimakkaaseen musiikkikokemukseen vaikuttavia tekijöitä (tosin huomioiden myös negatiiviset kokemukset) – miten musiikki vaikuttaa meihin (ks. Gabrielsson 2010, 547,551). Elämyksen taustatekijöillä tarkoitan niitä tapahtumia, jotka ovat selvästi kytkettävissä kokemuksen syntymiseen. Tällaisia tapahtumia voisivat olla esimerkiksi sosiaalisessa elämässä tapahtuneet, kotiin, ystäviin, ihmissuhteisiin tai toisaalta omaan elämään liittyvät muutokset - odotusten täyttymiset ja täyttymättä jäämiset. Yhtä lailla ne voivat liittyä arkielämän tilanteisiin koulussa, vapaa-aikana tai harrastusten parissa. Tilanne, jossa elämys syntyy, sisältää tietyn hetken, konkreettisen tilan ominaisuuksineen, sekä tilassa vaikuttavat asiat: ulkoiset tapahtumat; kokijaan itseensä liittyvät ominaisuudet sekä fyysiset ja psyykkiset, tiedostetut tai tiedostamattomat tapahtumat. Elämysten laatua tarkastelen tilanteessa syntyvien tunteiden näkökulmasta: millaisia ja kuinka voimakkaita ne ovat, mitä fyysisiä reaktioita tai tuntemuksia niihin liittyy. Pyrin myös arvioimaan elämyksessä vaikuttaneen musiikin ”instrumentaalisuuden” eli välineellisyyden laatua tai astetta, sitä, syntyykö tunnereaktio musiikin itsensä vuoksi, vai onko musiikki kontekstuaalinen osa siihen johtavia tapahtumia. Liikutuksen tunteet voivat esimerkiksi syntyä muistoista, jotka musiikki palauttaa mieleen (instrumentaalinen, aktivoi muistia). Itse tanssiesitys, liike voi olla tunteiden heräämisen takana, vaikka musiikki kuuluukin tilanteeseen kiinteänä osana (instrumentaalinen, osa kokonaisuutta, ei pohjimmiltaan musiikkielämys). Toisaalta sanattomat sävelet voivat tuottaa voimakasta mielihyvää jostain selittämättömästä syystä. Tällöin musiikki voi peilata suoraan kappaleessa 2.2 esitetyllä symbolisella tasolla tiedostamattomia mielensisältöjämme (instrumentaalinen psyyken kannalta). Kuten Kurkela (1994, 29) olettaa, koska musiikki on ihmiselle psyykkisesti merkittävä tekemisen ja olemisen tapa ja palvelee siten inhimillisen olemassaolon päämääriä, on sillä psyykkisessä todellisuudessa aina välineellistä arvoa – siis, siinäkin tapauksessa, että itse musiikki on toiminnan



tarkoitus.

Musiikkielämyksessä vaikuttavien tekijöiden tarkastelussa eräänlaisena runkona toimii kappaleessa 3.6.4 esitetty Schererin ja Zentnerin luokittelu tunnekokemuksen syntymiseen vaikuttavista tekijöistä:

Koettu tunne = musiikin rakenteelliset tekijät x esityksen piirteet x kuuntelijan liittyvät tekijät x tilanteen kontekstuaaliset tekijät

Luokittelussa kuuntelijaan liittyvät tekijät jaetaan kuuntelijan motivaationaaliseen tilaan /mielentilaan, taipumuksiin sekä musiikillisiin taitoihin – ts. esim. musikaalisuuteen. Omassa työssäni tarkastelen juuri musikaalisuuden merkitystä elämyksellisessä musiikkikokemuksessa. Vaikka tarkoitukseni ei olekaan varsinaisesti testata ko. mallin toimivuutta, on todettava, että malli edellyttää kaikkien komponenttien (myös musikaalisuuden) olemassa oloa (tunne muodostuu tekijöiden tulona).

## 4.2 Tutkimusote

Tutkimusotteessani on sekä kvantitatiivista että kvalitatiivista luonnetta. Kuten Aaltola ja Valli (2001, 6-7) toteavat, sama tutkimus voi hyödyntää sekä laadullisen että määrällisen lähestymistavan metodisia viitekehyksiä. Yhdistelen työssäni vapaamuotoisten kirjoitelmien, kyselylomakkeiden sekä standardoidun musikaalisuustestin avulla keräämäni tietoa. Vapaamuotoisten kirjoitelmien avulla selvitän vastaajien musiikillisia elämyksiä kokonaisvaltaisesti soveltaen laadullisen tutkimuksen metodisia työkaluja. Kyselylomakkeen avulla kerään tarkentavaa tietoa kuvattuun kokemukseen liittyvistä tutkimukseni kannalta keskeisistä seikoista, kuten em. välineellisyydestä, kokemuksen voimakkuudesta ja vastaavanlaisten voimakkaiden kokemusten yleisyydestä. Musikaalisuustestin tulosten, sekä kyselylomakkeessa käytettyjen kokemuksen voimakkuus- ja yleisyysmittarien perusteella selvitän puhtaasti määrällisen tutkimuksen työkaluja käyttäen musikaalisuuden ja voimakkaiden kokemusten välisiä sidoksia. Musiikkielämyksen kuvaamiseen käyttämäni aineisto (kirjoitelmat ja tarkentavat kysymykset) ja sen käsittely nojaa paljolti Gabrielssonin vetämän SEM-projektin mukaiseen malliin (ks. Gabrielsson 2010, 551-553). Myös Zentner ja Eerola (2010, 212-213) pitävät subjektiiviseen kokemukseen perustuvia itsearviointimenetelmiä edelleen keskeisimpinä

musiikillisen tunnetutkimuksen työkaluina. Zentner ja Eerola toteavat, että musiikin herättämiin tunteisiin ei välttämättä liity mitään ulkoisesti havaittavia käyttäytymistoiminnallisia tai fysiologisia muutoksia; edelleen, kun musiikilliset tunteet ovat usein sidoksissa nostalgiaan, muistoihin, on subjektiivinen kokemus usein ainoa mahdollinen lähestymistapa. Seuraavassa käsittelen yksityiskohtaisemmin käyttämiäni aineistotyyppejä.

#### **4.2.1 Huippukokemuskirjoitelma**

Vapaamuotoisten ”voimakas musiikkikokemus” -esseiden kautta tarkastelen musiikkielämystä kokonaisvaltaisesti. Tarkastelen elämykseen johtaneita tekijöitä, itse tilannetta ja tunnevaikutusten laatua. Pysin myös arvioimaan sitä, onko kokemuksella ollut pitkäaikaisempaa vaikutusta ja merkitystä vastaajan elämässä. Vapaamuotoisten kirjoitelmien avulla pyysin mahdollisimman subjektiivisiin, ulkoiselle ohjailulle immuuneihin kuvauksiin ilmiöstä. (vrt. Gabrielsson ja Lindström Wik 2003, 163-164; Gabrielsson 2010, 551.) Subjektiivisuuden vaatimus sulkee pois esimerkiksi standardoidun kyselyn käytön – asettaessani kysymyksiä, tutkisin ilmiötä itse asiassa oman kokemusmaailmani kautta, niistä lähtökohdista, joiden varaan itse katson musiikkielämyksen rakentuvan. Esseitä varten laatimassani kirjoitusohjeessa pyydän kuvailemaan mahdollisimman tarkasti jonkin hyvin voimakkaan musiikkikokemuksen. Kokemus voi siis olla peräisin miltei ajalta vain – lähimenneisyydestä tai vuosien takaa. Lisäksi annan joitakin esimerkinomaisia apukysymyksiä, ei niinkään ohjailemaan kirjoittajan ajatuksia, vaan helpottamaan alkuunpääsyä.

#### **4.2.2 Kyselylomake**

Kirjoitelmien tueksi laadin kyselylomakkeen, jonka avulla pyysin saattamaan musiikkikokemusten frekvenssin ja voimakkuuden vertailukelpoiseen muotoon, sekä varmentamaan kirjoitelmista tekemiäni tulkintojen luotettavuutta. Lisäksi halusin tietoa vastaajien musiikillisesta taustasta. Vaikka musiikillinen tausta ei suoranaisesti kuulukaan tutkimustehtävääni, katson sen voivan kuitenkin liittyä läheisesti sekä testattuun musikaalisuuteen että musiikkikokemuksiin. Käytin lomakkeessa sekä avoimia, puoliavoimia, suljettuja, että asteikkoon perustuvia kysymyksiä.

Musiikillisten taustojen kartoittamiseen soveltuivat parhaiten ns. puoliavoimet kysymykset, sillä suljetuin kysymyksiin vain muutamia perustietoja koskevien vastausvaihtoehtojen määrä olisi tehnyt kyselystä turhan raskaan. Kysymykset koskivat omaa ja perheenjäsenten harrastaneisuutta, koulun ulkopuolella saatua musiikinopetusta ja musiikin kuunteluaktiivisuutta.

Kolmella monivalintakysymyksellä hain tukea esseetulkintoilleni ja ennen kaikkea halusin varmistaa saavani tietoa muutamasta työni kannalta ennakkoon merkitykselliseksi ajattelemastani musiikkikokemuksen elementistä. Kysymykset koskivat itse musiikin (tai tekstin) merkitystä kuvatussa kokemuksessa sekä syntyneiden tuntemusten alkuperää – olivatko tuntemukset itsensä musiikin vai esimerkiksi musiikin herättämien ajatusten tai muistojen synnyttämiä. Eli etsin vastausta siihen, oliko kysymyksessä tämän tutkimuksen kannalta pohjimmiltaan musiikkikokemus ja jos, niin missä määrin. Toisaalta pyrin selvittämään edellä mainitsemaani musiikin välineellisyyden astetta syntyneessä tunnereaktiossa (vrt. kappale 4.1).

Käytin kyselyssäni viisiportaista mitta-asteikkoa selvittääkseni tunnepitoisten musiikkikokemusten esiintymisfrekvenssiä sekä kirjoitelmassa kuvatun kokemuksen voimakkuutta - oletan työssäni, että kokemusten frekvenssi ja voimakkuus peilaavat vastaajan potentiaalia musiikkielämyksiin. Tosin on todettava, että matala frekvenssi ja heikko teho eivät välttämättä tarkoita potentiaalin puuttumista. Asteikkokysymykset edustavat lähinnä Likert-asteikkotyyppejä, joissa vastapuolet toimivat määritteet "ei voimakas - erittäin voimakas" ja "harvoin - usein" (ks. KvantiMOTV).

Yksi tutkimusasetelmaani liittyvistä haasteista liittyi juuri siihen, kuinka arvioida kykyä musiikillisiin elämyksiin. Oletukseni oli, että kuvatun kokemuksen voimakkuus ja voimakkaiden tunnekokemusten esiintymistiheys kuvaavat ko. kykyä; mutta kuinka voin mitata tunnekokemuksen voimakkuutta. Etsin mahdollisimman objektiivista mittausmenetelmää saadakseni tunnekokemuksen ja musikaalisuuden matemaattisten työkalujen ulottuville. Lopulta päädyin siihen oivallukseen, että objektiivisin mittari olisi nimenomaan henkilön subjektiivinen käsitys omista tuntemuksistaan. (vrt. Zentner ja Eerola (2010, 212-213). Kokemus on aina subjektiivinen; niinpä musiikillinen kokemuskkin laatumääritteineen kalibroitu aina henkilön muun kokemusmaailman kautta – subjektiivisesti. Tästä näkökulmasta katsottuna Likert-asteikot toimivat yksinkertaisesti antaen helposti käsiteltävää tietoa nuorten musiikillisista tunnekokemuksista vertailukelpoisessa muodossa.

### 4.2.3 Musikaalisuustesti

Vastaajien musikaalisuuden arviointiin käytin Karman musikaalisuustestiä. Karman testi on ollut vuosikymmenten ajan osa monien musiikkioppilaitostemme oppilasvalintaprosessia. Testissä mitataan kykyä hahmottaa pieniä, muutaman sävelen mittaisia rytmismelodisia aiheita. Karman mukaan näiden pienten musiikillisten struktuurien hahmotuskyky on juuri se primääri tekijä, joiden avulla musiikin elementtejä opitaan ymmärtämään, ja joka kuvaa siten henkilön musiikillisia edellytyksiä, ns. primääriä musikaalisuutta. Musikaalisuuden mallinsa pohjalta kehittämässään testissä Karma on pyrkinyt välttämään mm. harjaantuneisuuden, kulttuurisidonnaisten taitojen ja tunteiden vaikutusta tuloksiin. Musikaalisuustestin reliabiliteetin todetaan motivoituneessa joukossa olevan alueella 0.8 - 0.9. (ks. Karma 1993, 1-3.) Vaikka Karman testiä kritisoidaan toisinaan siitä, että se mittaa vain suppeaa musiikillista osataittoa (vaikkakin edustaa holistista musikaalisuuden näkemystä), toimi se omassa työssäni kuitenkin erinomaisena mittatyökaluna. Tutkin äänten strukturointitaitoon perustuvan primäärin musikaalisuuden vaikutusta kykyyn kokea musiikillisia tunteita, musiikkielämyksiä; näin ollen musiikillisia tunnetaitoja ei voida käsitellä osana musikaalisuutta – vaikka niiden merkitystä musiikin ymmärtämisen kannalta tuskin voidaan kiistää. Luokkatilanteissa järjestetty Karman testi antoi myös mahdollisuuden kohtalaisen suureen otantaan. Karman musikaalisuustestiä käsitellään tarkemmin kappaleessa 2.5.

### 4.2.4 Aineiston keruu

Aineisto koostuu Jyväskylän lyseon lukion oppilaille lukuvuonna 2005-2006 tehdystä Karman musikaalisuustestistä, musiikillisia kokemuksia ja taustatietoja kartoittavasta kyselylomakkeesta sekä oppilaiden vapaamuotoisista ”huippukokemusseistä”. Tutkimukseen osallistuneet oppilaat suorittivat lukion musiikin 1 -kurssia, jonka yksi keskeinen sisältö oli oman musiikillisen identiteetin pohtiminen. Omien musiikillisten kokemusten arviointi soveltui siten luontevana osana kurssin varsinaiseen sisältöön ja ohjelmaan.

Ensimmäisessä vaiheessa oppilaat kirjoittivat kotitehtävänänsä voimakasta musiikkikokemusta kuvaavan esseen ja osallistuivat vasta sitten musikaalisuustestiin sekä vastasivat kyselyyn, jonka

tehtävistä osa koski nimenomaan esseessä kuvattua kokemusta. Musikaalisuustesti ja kyselylomakkeeseen vastaaminen toteutettiin viikon kuluttua essee-tehtävänannosta. Em. aineistonkeruujärjestyksellä pyrin varmistamaan, että kysely tai mahdollisesti haastavalta tuntuva musikaalisuustesti eivät vaikuttaisi vapaamuotoisten kirjoitelmien sisältöön (vrt. Gabrielsson 2003, 163-164). Sekä musikaalisuustestin että kyselyyn vastaamisen organisoivat oppilaiden oma musiikinopettaja lukujärjestyksen mukaisten oppituntien aikana. Näin vastaustilanne oli mahdollisimman neutraali, ikään kuin osa tavanomaista työjärjestystä – oppilaat luonnollisesti tiesivät osallistuvansa tutkimukseen. Testiin osallistuminen oli vapaaehtoista ja kaikki vastaukset, myös kirjoitelmat sai palauttaa nimettömänä. Kuitenkin yli 70 prosenttia palautti vastauksensa avoimesti omalla nimellään varustettuna. Myös musiikinopettaja totesi oppilaiden suhtautuneen tehtäviin myönteisesti ja olleen valtaosin jopa kiinnostuneita musikaalisuutensa testaamisesta.

#### **4.2.5 Tutkimusmetodi**

Tutkin työssäni primäärin musikaalisuuden ja voimakkaiden tunnekokemusten välistä riippuvuutta määrällisen tutkimuksen työkaluja soveltaen. Selvitän musikaalisuustestin ja musiikkikokemuksen voimakkuuden/esiintymistiheyden (Likert-asteikot) pistejakaumia sekä tulosten korrelaatiota. Tarkastelen ensin koko aineistoa ja rajoitan sitten käsittelyni myönteisiin kokemuksiin, joihin musiikillinen elämys nojaa.

Nuorten musiikkielämysten luonnehdintaa, tutkimukseni toista tehtävää varten (ts. sitä, millaisten taustatekijöiden sekä itse tilanteisiin liittyvien tekijöiden vaikutuksesta elämys syntyy) käsittelen aineistoani laadullisen sisällönanalyysin keinoin. Pyrin löytämään vapaamuotoisista huippukokemuskirjoitelmista ne keskeiset teemat, joita nuoret pitävät merkityksellisinä musiikkielämyksen syntyisessä; pyrin myös kuvaamaan koettujen elämysten laatua ja laadun riippuvuutta elämysten syntytavasta. Analyysimenetelmäni on luonteeltaan teoriaohjaava: tutkin aineistolähtöisesti niitä piirteitä, jotka musiikkielämykseen kuuluu, ja tarkastelen tuloksia luvuissa 2 ja 3 esitettyjen musiikkikokemuksen merkityksen ja tunnetutkimuksen viitekehityksessä. (vrt. Tuomi ja Sarajarvi 2009, 91-97, 103-104.) Edelleen, tarkastelen myös musikaalisuuden vaikutusta koettujen elämysten laatuun.

## 5 TULOKSET

Musikaalisuustestiin ja kyselyyn osallistui kaikkiaan 71 Jyväskylän lyseon lukion musiikin 1 -kurssin oppilasta. Huippukokemuskirjoitelmia palautettiin 67 kappaletta. Puutteellisesti täytettyjä kyselylomakkeita oli 11 kappaletta ja 1 palautti vain Karman testin. Puutteelliset vastaukset liittyivät lähinnä kysymyksiin, joissa pyydettiin palauttamaan mieleen kirjoitelmassa kuvattu kokemus. 7 vastaajista ilmoitti, että ei ole kokenut mitään voimakasta musiikkiin liittyvää ja jätti siten loogisesti vastaamatta kysymyksiin, joissa kuvattua tunnekokemusta pyydettiin jotenkin määrittelemään. 4 vastaajaa ei puolestaan kyennyt yksilöimään jotain tiettyä erityisen voimakasta kokemusta monien joukosta, eikä siten vastannut myöskään sitä koskeviin kysymyksiin.

On todettava, että kirjoitustehtävän ohjeistus olisi voinut onnistua hieman paremmin. Tarkoitukseni oli saada mahdollisimman yksityiskohtaista tietoa yhdestä voimakkaasta musiikkikokemuksesta. Kirjoitusohjeessa pyysin yhden tapauksen tarkkaa luonnehdintaa, mutta myös kertomaan, mikäli vastaavanlaisia tunnekokemuksia on ollut usein tai muissakin kuin musiikkiyhteyksissä. Se, että monessa kirjoitelmassa katsottiin yhden kokemuksen poimiminen monien joukosta vaikeaksi tehtäväksi, on sinänsä tutkimukseni kannalta mielenkiintoinen tulos: kokemuksia, joko ”laimeita” tai voimakkaita on siis paljon. Näissä kuvauksissa oli kuitenkin usein myös kerrottu useammasta kokemuksesta, vaikka keskittyminen yhteen olisi joissain tapauksissa tuottanut varmasti tarkempaa tietoa. Ongelma heijastui osittain myös kyselylomakkeeseen, jossa siis pyysin palauttamaan mieleen tuon tietyn kokemuksen ja vastaamaan sen perusteella kysymyksiin. Kuitenkin suurin osa niistäkin, jotka kuvailivat useampaa kokemusta, oli osannut poimia vastauksiensa pohjaksi yhden tapauksen tai kyennyt muodostamaan tapauksista jonkinlaisen ”keskiarvon”.

Useassa kirjoitelmassa todettiin, että voimakkaita musiikkikokemuksia ei ole ollut ja siten koko kuvaus puuttui tai saattoi ainakin olla jotenkin ”väkisin haetun” oloinen. Tutkimukseni kannalta nämä sisältävät kuitenkin mielenkiintoista informaatiota, eivätkä siten kuulu edellä mainittuihin puutteellisten vastausten kategorioihin sikäli, kun kyselylomake oli asiallisesti täytetty. Sain kevään 2006 aikana käsiteltäväkseni kaiken kaikkiaan 56 jokaiselta osa-alueeltaan kunnossa olevaa vastausnippua. Lisäksi nuo epätäydelliset vastausniputkin täydensivät aineistoani: saatoin esimerkiksi käyttää Karman musikaalisuustestin tuloksia ja kokemuksen voimakkuuden/esiintymistiheyden

itsearviointeja hyväkseni määrällisessä analyysissä, vaikka kirjoitelma puuttui.

## **5.1 Vastaaajien musiikilliset taustatiedot**

Esittelen seuraavassa muutamia tunnuslukuja koko otoksen (N = 70) musiikillisia taustatietoja kyselyaineiston pohjalta. Yhden vastauksen jätän pois aineistosta, koska kyseinen henkilö osallistui vain musikaalisuustestiin.

### **5.1.1 Musiikillinen aktiivisuus**

Kyselyyn vastanneista oppilaista 33 % (N = 23) harrastaa (tai on harrastanut) musiikkia aktiivisesti tai on ollut pitkäjänteisessä, vuosia kestäneessä musiikinopetuksessa. 24 % (N = 17) oppilaista on harrastanut musiikkia satunnaisesti tai saanut opetusta suhteellisen lyhytkestoisesti. Loput 43 % (N = 30) vastanneista eivät ole olleet mukana harrastustoiminnassa, eivätkä ole saaneet myöskään koulun ulkopuolista musiikinopetusta, tai toiminta on ollut hyvin lyhytkestoista ja kokeiluluonteista. Varhaislapsuudessa tapahtunutta musiikkileikkikoulu- tai muuta vastaavaa toimintaa en tässä yhteydessä tulkitse varsinaisesti musiikkiopinnoiksi – vaikkakin sellainen saattaa olla kokemuksena merkityksellinen ja vaikuttaa siten kehittyvään musiikkisuhteeseen.

Edellä mainitut luvut ovat suuntaa-antavia, koska tiedot on kerätty avoimista kysymyksistä ja vastaukset ovat siten jossain määrin tulkinnanvaraisia. Musiikin harrastamista ja opiskelua kysyttiin omilla kohdissaan, mutta katsoin tarkoituksenmukaiseksi yhdistää ne eräänlaiseksi aktiivisuutta kuvaavaksi muuttujaksi. Yhteenvedona voisi todeta, että noin kolmasosa oppilaista kuuluu musiikillisesti aktiivisten joukkoon ja loppujen osalta toiminta on ollut joko lyhytkestoista tai hyvin satunnaista. Tulos vastaa hyvin Pohjanmaan 9. –luokkalaisille nuorille tehdyn laajan kulttuuriharrastusten tutkimuksen tulosta, jonka mukaan n. 30 % nuorista harrastaa musiikkia aktiivisesti (Lähteenmaa ja Strand 2008).

### 5.1.2 Kuuntelutottumukset

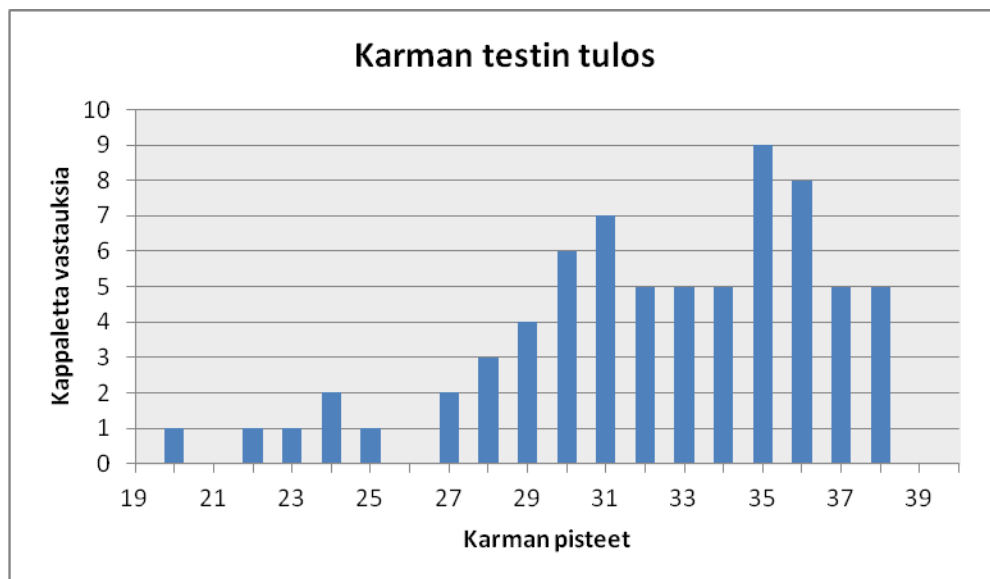
Yksi kyselyni avoimista kysymyksistä koski musiikin kuunteluaktiivisuutta. Pyysin arvioimaan, kuinka paljon aikaa kuuluu musiikinkuuntelun parissa, poissulkien sen tulvan, jonka jokainen tahtomattaankin nyky-yhteiskunnassa kohtaa. 61 oppilasta (87 % kaikista vastanneista) ilmoitti kuuntelevansa musiikkia paljon tai päivittäin ja heistä 34 (49 % kaikista) vähintään yhden tunnin päivässä tai lähes aina, kun mahdollista. 9 oppilasta (13 % kaikista) vastasi kuuntelun olevan satunnaista tai vähäistä.

On ymmärrettävää, että nuoret kuuntelevat musiikkia paljon – onhan se ollut leimallinen osa nuorisokulttuuria jo vuosikymmenien ajan. Erityisesti tämän päivän mediassa muoti, musiikki, trendiharrastukset, jne. kietoutuvat tiukasti yhteen. Kuitenkin se, että liki puolet vastanneista kertoi kuuntelevansa musiikkia useita tunteja päivittäin, on mielestäni tuloksena hieman yllättävä. Tulos on yhdensuuntainen Manuksen (2003, 39) tutkimustuloksen kanssa, jonka mukaan musiikin kuuntelu kuuluu nuoren jokapäiväiseen elämään, ja kuunteluun käytetty päivittäinen aika ylittää 15 minuutista aina 8 tuntiin. Myös tilastokeskuksen selvityksen mukaan yli 90 % suomalaisista kuuntelee musiikkia vähintään kerran viikossa, ja kaksi kolmasosaa päivittäin (Suomen virallinen tilasto 2002). Monelle musiikin kuuntelu merkitsee ehkä enemmänkin miellyttävän ympäristön luomista kuin aktiivista musiikkiin keskittymistä; osa ”suurkuluttajista” totesikin musiikin taustamusiikkiluonteen. Käyttötarkoituksesta riippumatta kuunteleminen on kuitenkin niin sanotusti oma valinta ja kertoo sinänsä myönteisestä musiikkisuhteesta ja musiikin merkityksellisyydestä nuorten kokemusmaailmassa.

### 5.2 Karman musikaalisuustesti

Koko otoksen (N = 70) keskiarvo musikaalisuustestissä on 32.3 ja keskihajonta 4.1 pistettä, kun testin maksimipistemäärä on 40. Pistejakauma on suhteellisen tasainen, kuitenkin hieman skaalan yläpään painottunut: 53 % vastaajista (N = 37) sai pisteitä yli keskiarvon ja 40 % (N = 28) alle keskiarvon. Matalin pistemäärä on 20 ja korkein 38.





*Kaavio 1: Musikaalisuustestin pistejakauma*

Karma (1993, 8) jaottelee testitulokset seuraaviin suuntaa-antaviin ohjearvoihin:

37 pistettä ja yli	- Erittäin hyvä, ammattimuusikon tasoa
32 – 36	- Hyvä
26 – 31	- Keskitasoa
25 ja alle	- Mahdollisia hahmottamisvaikeuksia, saattaa näkyä esim. lukemis- ja kirjoittamisvaikeutena.

Testitulosten pisteityksessä on huomioitu testattava ikäluokka (15-16 –vuotiaat). Ko. tapauksessa tuloksia voidaan verrata suoraan em. ohjearvoihin (ks. Karma 1993, 7).

Testitulokset sijoittuivat edellä mainittuihin luokkiin seuraavasti:

37 pistettä ja yli	- 10 kpl
32 – 36	- 32 kpl
26 – 31	- 22 kpl
25 ja alle	- 6 kpl

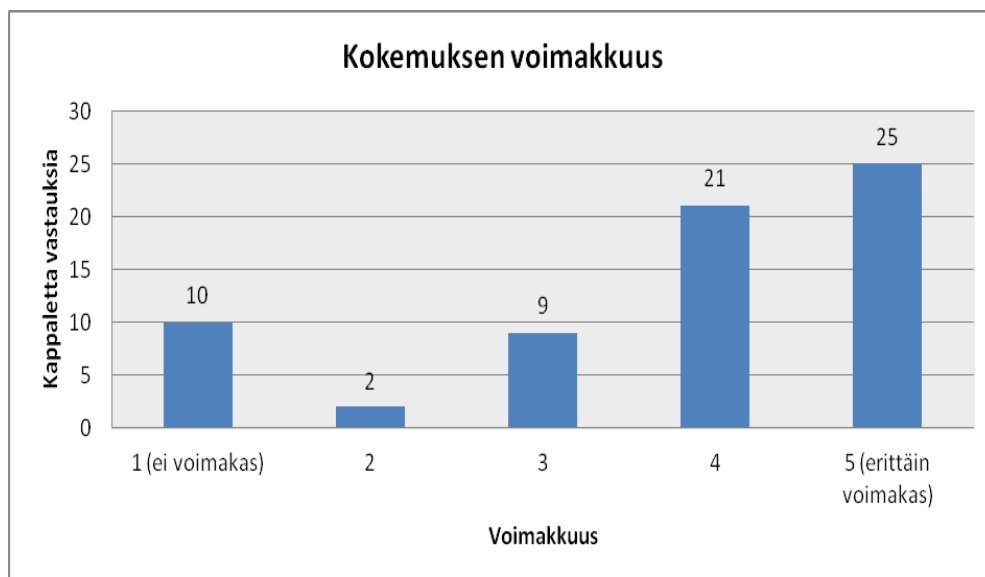
60 % oppilaista (N = 42) sai tuloksen hyvä tai erittäin hyvä. Vastaavasti vain 31 % (N = 22) jäi keskitasoon ja 9 % (N=6) sen alle. Hyvien tulosten korkea määrä on merkillepantavaa, etenkin kun vastaajat ovat tavallisen (ei esim. musiikkipainotteisen) lukion oppilaita. Lisäksi testi suoritettiin osana kaikille kuuluvaa musiikin 1 –kurssia, eikä esim. valinnaisen musiikin kurssin yhteydessä, jolloin oppilaiden valikoituminen olisi voinut selittää tulosta. Oppilaiden motivoituneisuus voisi olla yksi selittävä tekijä: musiikinopettaja kertoi, että oppilaat suhtautuivat myönteisesti koko tutkimukseen ja olivat valtaosin kiinnostuneita musikaalisuutensa testaamisesta. Toinen selittävä tekijä voisi liittyä oppilaiden kuuntelutottumukseen: 87 % kaikista kuuntelutottumuskysymyksiin vastanneista ilmoitti kuuntelevansa musiikkia joko paljon tai päivittäin, ja heistä noin puolet (49 % kaikista) kuunteli vähintään yhden tunnin päivässä tai lähes aina, kun mahdollista. Tämä kuitenkin merkitsisi sitä, että harjaantuneisuus vaikuttaa Karman testissä menestymiseen – piirre, jota Karma on nimenomaan pyrkinyt minimoimaan. Kolehmainen (2009) teki musikaalisuustestejä vertailevassa tutkimuksessaan Karman testin 20:lle Jyväskylän normaalikoulun lukion oppilaalle. Hänen tuloksensa olivat omieni kanssa samansuuntaisia sikäli, että oppilaat saivat yleisesti ottaen huomattavan korkeita pistemääriä: testitulosten keskiarvo oli 35,9/40. (ks. Kolehmainen 2009, 15.) Kyseisen tutkimuksen asetelma poikkeaa omastani kuitenkin siinä, että testiin osallistuneet olivat musiikin valinnaiskurssin oppilaita.

### **5.3 Musiikkikokemusten voimakkuus ja esiintymistiheys**

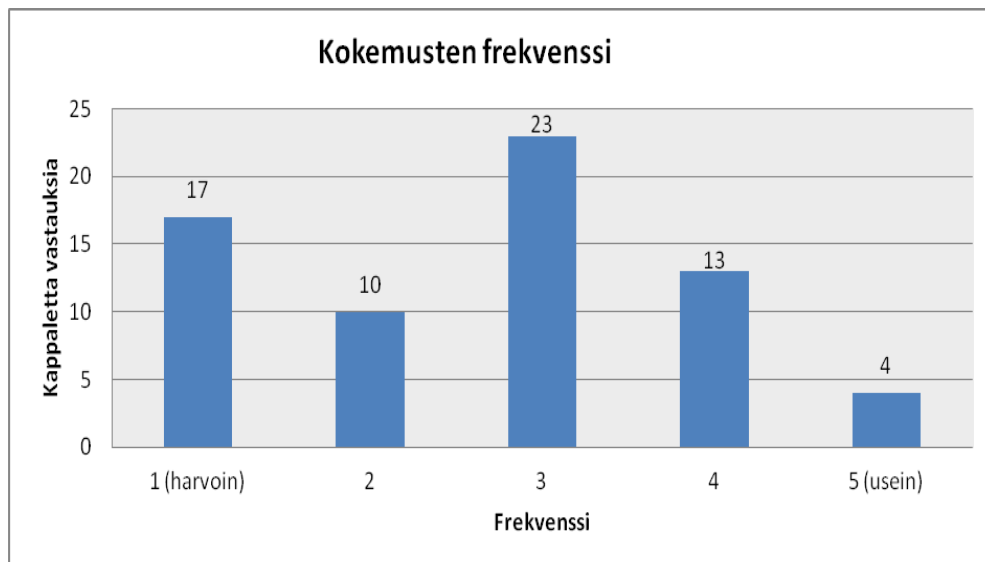
Musiikkikokemusten voimakkuus- ja esiintymistiheyskysely toteutettiin Karman musikaalisuustestin yhteydessä. Vastaajat arvioivat kirjoitelmassa kuvatus musiikkikokemuksen voimakkuutta ja vastaavanlaisten kokemusten esiintymistiheyttä (frekvenssi) 5 -portaisella asteikolla. Arvo 1 merkitsee heikkoa intensiteettiä tai matalaa frekvenssiä; arvo 5 puolestaan tarkoittaa erittäin voimakasta tai usein toistuvaa kokemusta. Käsittelin koko otosta (N = 67) lukuun ottamatta puutteellisia vastauksia. Kolme vastaajaa osallistui Karman testiin, mutta jätti vastaamatta kyselyyn. Kirjoitelmasta saattoi kuitenkin päätellä, että kuvaus oli voimakkaasta kokemuksesta. Osaan puutteellisista vastauksista lisäsin kokemuksen voimakkuus ja esiintymistiheys kohtiin arvon 1, koska kirjoitelmissa oli todettu, että voimakkaita kokemuksia ei ole ollut.

Kokemuksen voimakkuusmittarin arvojen keskiarvo oli 3.7, keskihajonta (s) 1.4 ja moodi eli

tyyppiluku 5, mikä merkitsee sitä, että yleisesti ottaen vastaajilla on voimakkaita musiikillisia kokemuksia. Frekvenssiarvot jakautuivat puolestaan suhteellisen tasaisesti koko asteikolle (ka. = 2.7, s = 1.2). Frekvenssiarvojen moodi oli 3 eli asteikon keskikohta, johon asettui 34 % vastauksista (N = 23). Kokemusten esiintymistiheydelle arvon 5 (maksimi) antoi vain 4 vastaajaa (6 % vastaajista).



*Kaavio 2: Kokemuksen voimakkuusmittarin pistejakauma*



*Kaavio 3: Kokemusten esiintymistiheysmittarin pistejakauma*

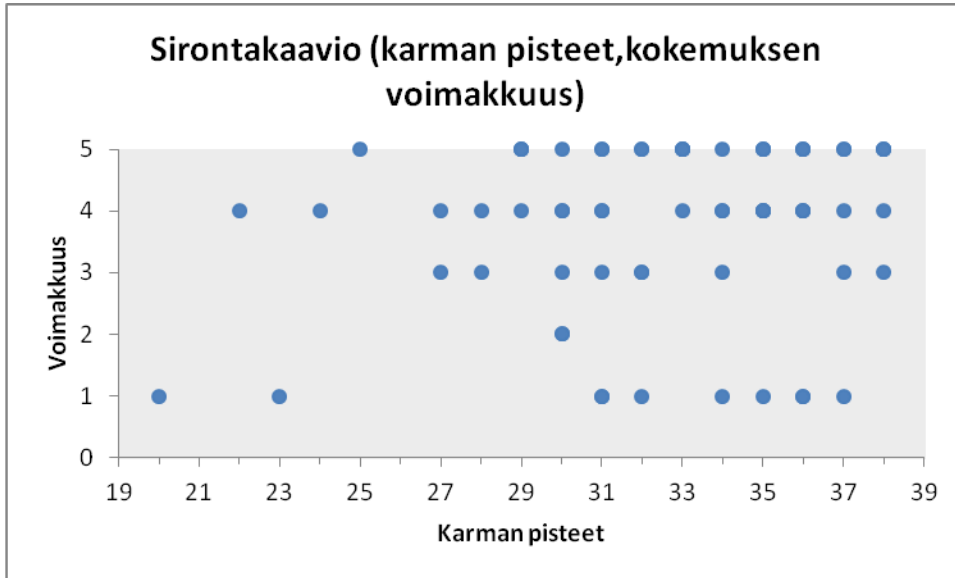
## 5.4 Primäärin musikaalisuuden ja musiikkielämysten välinen riippuvuus

Tutkimustehtäväni ensimmäinen vaihe oli selvittää, miten primääri musikaalisuus selittää nuoren kykyä kokea musiikillisia tunne-elämyksiä. Kuten edellä todettiin, nojaan työssäni sellaiseen olettamukseen, että musiikkikokemusten voimakkuus ja voimakkaiden kokemusten frekvenssi peilaavat jollain tavalla henkilön ”elämyspotentiaalia” (ks. kappale 4.2.2). Voimakkaiden kokemusten puuttuminen ei tarkoita tietenkään välttämättä kykenemättömyyttä elämyksiin, mutta kääntäen, niiden esiintyminen luonnollisesti merkitsee suoraan potentiaaliolemassaoloa. Ja se, että voimakkaita kokemuksia esiintyy usein, kertoo henkilön tunnepitoisesta tavasta ja kyvystä reagoida musiikillisiin ärsykkeisiin. Tarkastelen ensin koko otosta musikaalisuustestin ja kokemusmittareiden tulosten valossa, ja sitten eräänlaista ydinjoukkoa, joiden tapauksessa musiikillisen elämyksen kriteerit ilmeisimmin täyttyvät.

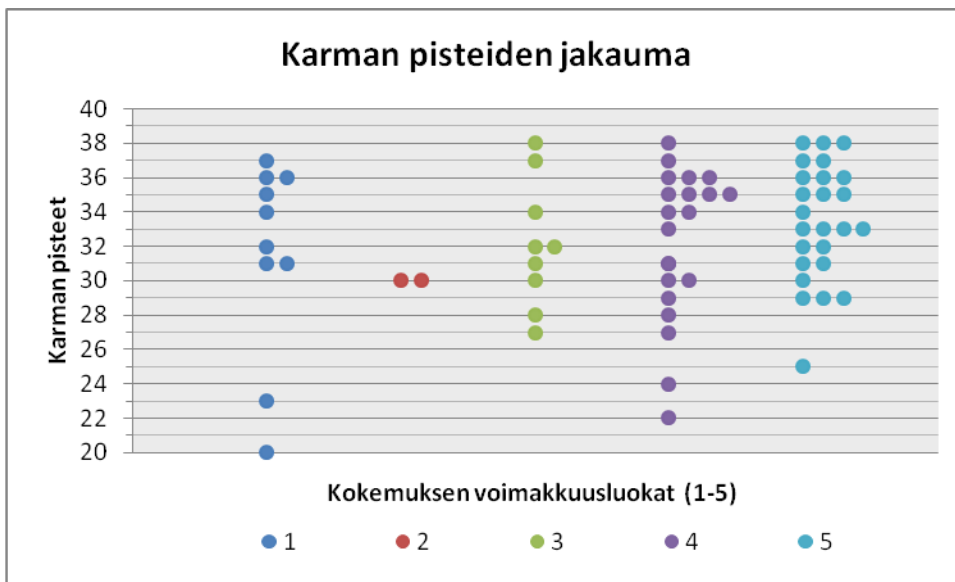
### 5.4.1 Primääri musikaalisuus ja voimakkaat musiikkikokemukset

Aloitin tutkimalla Karman testin pistejakauman ja Likert-asteikolle (1–5) merkittyjen musiikkikokemusten voimakkuusarvojen sekä kokemusfrekvenssien välistä suoraa riippuvuussuhdetta koko otoksessa ( $N = 67$ ) (ks. kappale 5.3). Pearsonin korrelaatiokerroin ( $r$ ) Karman tulosten ja kokemusten voimakkuuden välillä oli 0.17, yksisuuntaisen testin  $p$ -arvo 0,079 ( $>0.05$ ). Karman tulosten ja kokemusten frekvenssin välillä  $r = -0.05$ ,  $p = 0,337$  ( $>0.05$ ). Tilastollisesti merkittävää korrelaatiota musikaalisuustestin ja näiden kokemusmittareiden tulosten välillä ei siis ole.

Seuraavassa sirontakaaviossa (Kaavio 4) on esitetty pisteparein ( $x,y$ ) vastaajien Karman musikaalisuustestin tulos ja musiikkikokemuksen voimakkuudelle annettu arvo. On kuitenkin huomioitava, että osa pistepareista edustaa usean vastaajan tuloksia. Kaaviossa 5 on esitetty musikaalisuustestin pistejakauma kussakin kokemuksen voimakkuusluokassa siten, että kaikki tulokset näkyvät erillisinä.



Kaavio 4: Musikaalisuustesti tulos, kokemuksen voimakkuus (x,y) sirontakaavio



Kaavio 5: Musikaalisuustestin pistejakauma kokemuksen eri voimakkuusluokissa

Voidaan havaita että pisteparit leviävät sirontakaaviossa tarkastelualueelle ”sattumanvaraisesti”, mikä tukee korrelaatiotestin tulosta. Myös kaaviosta 5 voidaan havaita, että kokemuksen eri voimakkuusluokissa on sekä matalia että korkeita Karman pisteitä. Esimerkiksi luokassa 1 (ei voimakkaita kokemuksia, N = 10) tulokset jakautuivat koko aineiston keskiarvon (ka. = 32.3)

molemmin puolin mukaisesti siten, että korkein pistemäärä on 37 ja matalin 20. Eli joukosta löytyy sekä huippupisteitä että huomattavasti alle keskitason tuloksia. Poikkeuksen muodostaa luokka 2 jossa molemmat vastaajat ovat saaneet musikaalisuustestistä 30 pistettä. Luokassa 4 on tiheämpi keskittymä testituloksen 35 ympärillä, mutta vastaavasti matalia tuloksia on siten, että tulosten keskiarvo sijoittuu lähelle koko aineiston keskiarvoa (ka. luokassa 4 on 32.2 ja koko aineistossa 32.3).

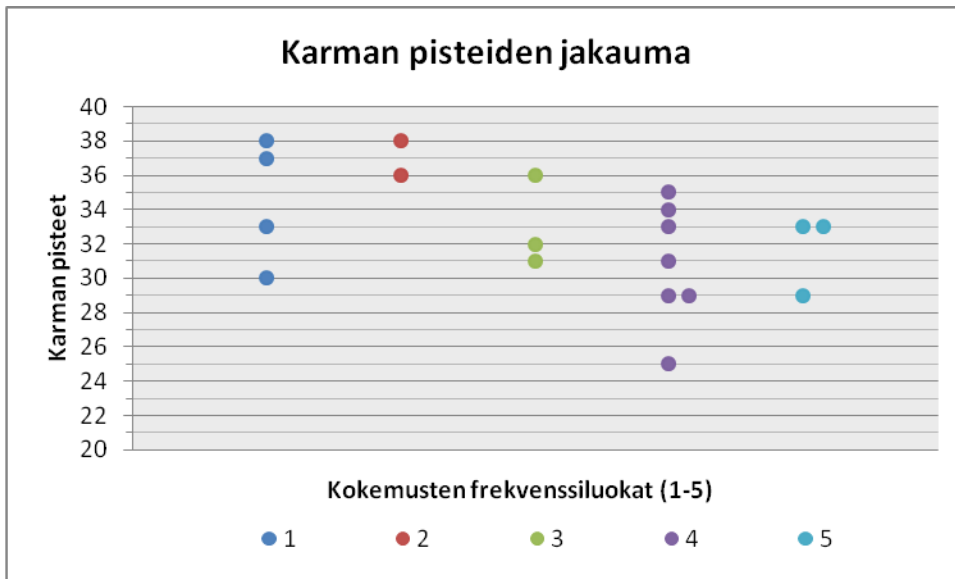
Tulosten valossa voidaan päätellä, että primäärillä musikaalisuudella ei ole merkittävästi vaikutusta siihen, kuinka voimakkaita vastaajien musiikilliset kokemukset ovat, tai kuinka usein kokemuksia esiintyy. Kokemuksen voimakkuutta ja yleisyyttä koskevat kysymykset liittyivät vapaissa kirjoitelmissa kuvattuun musiikkikokemukseen, jonka tehtävänannossa pyydettiin nimenomaan voimakkaan musiikkikokemuksen kuvausta. Kymmenen (N = 10) vastaajista kertoi, ettei voimakkaita musiikkikokemuksia ollut, tai antoi kokemuksen voimakkuusarvoksi 1. Voidaan tulkita, että lopuilla (N = 57) voimakkaita kokemuksia esiintyi. Toisin sanoen, 85 % :lla vastaajista oli ollut voimakkaita musiikkikokemuksia riippumatta siitä, kuinka musikaalisia he musikaalisuustestin tuloksen perusteella olivat. Edelleen, kokemuksen voimakkuusmittarin korkean keskiarvon (ka. = 3.7) ja moodin (5) perusteella hyvin voimakkaat kokemukset olivat tyypillisiä (ks. kappale 5.3). Mittareiden tulokset perustuvat vastaajien subjektiivisiin käsityksiin musiikkikokemustensa voimakkuudesta ja esiintymistiheydestä ja kalibroituivat siten kunkin yksilön muuhun kokemusmaailmaan - subjektiivisesti (ks. kappale 4.2.2). Tässä mielessä tuloksia voidaan pitää luotettavina. On kuitenkin todettava, että tutkimus koski yhden lukion musiikin 1-kurssin oppilaita, eivätkä tulokset siten välttämättä päde nuorten musiikillisiin kokemuksiin yleisesti. Seuraavassa kappaleessa tarkastelen vielä yksityiskohtaisemmin niiden vastausten joukkoa, joissa oletan varmimmin musiikillisen elämyksen kriteerien täyttyvän; edellä olen käsitellyt koko otosta ja voimakkaita musiikkikokemuksia yleensä.

#### **5.4.2 Primääri musikaalisuus ja musiikkielämykset**

Elämyksen määritelmä (ks. kappale 3.5) edellyttää, että tunnekokemus on voimakas. Siinä mielessä edellä esitetyt tulokset voimakkaista musiikkikokemuksista pätevät myös musiikkielämyksiin. Tarkastelen kuitenkin vielä yksityiskohtaisemmin eräänlaista ydinmateriaalia, eli kaikkein

voimakkaimmin kokeneiden ryhmää (kokemusmittarin arvo 5). Lisäksi rajoitan tarkastelun niihin tapauksiin, jossa kuvattu kokemus oli elämyksen määritelmän mukaisesti positiivinen. Kokemuksen merkittävyyden vaatimus täyttyy jo sikäli, että käytännössä kaikki kuvaukset liittyivät kauemmas kuin ihan lähimenneisyyteen, aina vuosien päähän – kokemukset olivat kuitenkin painuneet mieleen. Tutkin tässä joukossa Karman musikaalisuustestin pistejakaumaa sekä kokemusten toistuvuuden ja musikaalisuustestin tulosten välistä riippuvuutta.

Musiikkikokemuksen voimakkuuden (5) perusteella valikoitui 25 vastausta ja näistä myönteisiä kokemuksia oli 19 kappaletta (28 % koko otoksesta). Tässä joukossa musikaalisuustestin tulosten keskiarvo oli 32.7 ja keskihajonta 3.5. Voimakkaiden kokemusten frekvenssin keskiarvo oli 3.2 ja keskihajonta 1.4. Pearsonin korrelaatiokerroin ( $r$ ) musikaalisuustestin tulosten ja kokemusten frekvenssin välillä oli  $-0.47$ ,  $p = 0.020$ . Kaaviossa 6 on esitetty musikaalisuustestin pistejakauma kussakin kokemusten frekvenssiluokassa siten, että kaikki tulokset näkyvät erillisinä.



Kaavio 6: Musikaalisuustestin pistejakauma kokemusten eri frekvenssiluokissa

Kaikkein voimakkaimpien myönteisten kokemusten joukossa Karman musikaalisuustestin keskiarvo ja -hajonta vastaavat jokseenkin koko otoksen ( $N = 67$ ) arvoja (ka. = 32.3,  $s = 4.1$ ). Kokemusten esiintymistiheydellä on tilastollisesti melkein merkitsevä ( $p = 0.020$ ) negatiivinen korrelaatio

musikaalisuustestin tulosten kanssa. Toisin sanoen, näyttäisi siltä, että kaikkein voimakkaimmin kokevien joukossa musikaalisimmilla henkilöillä on musiikkielämyksiä hieman harvemmin kuin muilla. Kirjoitelmien ja kyselylomakkeiden perusteella kokemusten frekvenssi näyttäisi korreloivan myös sen kanssa, liittyvätkö tuntemukset itse musiikkiin, musiikin herättämiin ajatuksiin ja muistoihin tai tilanteeseen. Useimmin musiikillisia elämyksiä näyttäisivät kokevan henkilöt, joiden tuntemukset liittyvät itse musiikkiin; harvimminkin ne, joiden elämykset johtuvat tilanteesta – tulos on sikäli luonnollinen, että merkittävät tapahtumat, niihin liittyvät muistot ja tilanteet ovat usein ainutkertaisia. Henkilöiden musiikillisilla taustatekijöillä, kuten harrastaneisuus, ei puolestaan näyttäisi olevan vaikutusta elämysten voimakkuuteen, frekvenssiin tai musikaalisuustestin tulokseen.

Edellä olen tarkastellut kaikkein voimakkaimpia myönteisiä musiikkikokemuksia. Tarkastelun ulkopuolelle jäi 6 tapausta 25:sta voimakkaimmasta (voimakkuusarvo 5) kokemuksesta, joissa raportoitu tunne oli surua, vihaa, tai kokemuksen myönteisyys/kielteisyys ei ollut varmasti pääteltävissä. Näissäkin tapauksissa oli kuitenkin viitteitä siitä, että mahdollisuus myös myönteisiin kokemuksiin oli olemassa. Karsituissa (N = 6) tapauksissa musikaalisuustestin tulosten keskiarvo oli 35.5, eli selvästi korkeampi kuin koko kuin muussa ryhmässä (N = 19) tai koko otoksessa (N = 67). Tämä antaisi viitteitä siitä, että musikaaliset henkilöt saattavat reagoida musiikkiin liikituksen ja surun tuntein muita tyypillisemmin. Vastausten määrä oli kuitenkin niin pieni, että tuollaista tulkintaa ei voi varmuudella tehdä. On syytä huomata, että liikituksen kyneleet, suruntunne tai jopa viha voi kokemuksena olla positiivinen (ks. Eerola ja Saarikallio 2010, 273). Vastaaja no. 29 kirjoittaa (Karman testin tulos 35/40):

*”...olin vaikuttunut sekä liikuttunut musiikista. Pari päivää sitten näin näytelmän uudestaan ja olin purskahtaa itkuun. ...Musiikki herätti paljon kysymyksiä, ja sai näin ollen minut ajattelemaan. Saatuaani ajatusten ja kysymysten ryöpyn tukahtumaan, huomasin, että kappaleella oli loppujen lopuksi jonkinlainen eheyttävä vaikutus.”*

Edellä tehdyn rajauksen seurauksena jää tarkastelun ulkopuolelle varmasti sellaisten henkilöiden vastauksia, joilla kyky elämykselliseen musiikin kokemiseen on olemassa. Kokemusmittarin arvo 5 osoittaa kuitenkin, että kuvattu musiikkielämys kalibroitu henkilön kokemusmaailmassa ”huippuluokkaan”. Voidaan myös olettaa, että niille henkilöille, jotka antoivat toistuvuudelle korkean



arvon, elämyksellinen kokeminen on jossain määrin luonteenomaista. Sellaisia vastauksia, joissa voimakkaita myönteisiä musiikkikokemuksia oli usein (voimakkuusarvo 5, frekvenssi 4 tai 5) oli 10 kappaletta. Näiden osalta Karmantulosten keskiarvo oli 31.1 ja keskihajonta 2.9. Matalin pistemäärä oli 25 ja korkein 35. Eli näin valikoitu joukko edustaa musikaalisuustestin tulosten jakauman osalta kohtalaisen hyvin koko aineistoa. Musikaalisuustestin tuloksella ei myöskään vaikuttanut olevan yhteyttä siihen, millaisessa tilanteessa elämys syntyy. Tässä valikoidussa otoksessa musiikkielämyksiä koettiin yksin kotona, automatkalla tai ystävien kanssa levyä kuunnellen, musikaalissa, konsertissa, kesäleirillä. Kaikissa vastauksissa kokemusta ei eritelty, vaan kuvattiin musiikkia yleisesti tai todettiin että kokemuksia oli paljon ja kuvattiin niiden vaikutuksia. Yleisin tuntemus oli onnentunne, joka esiintyi 5:ssä vastauksessa 10:stä. Seuraavaksi tarkastelen musiikkielämykseen liittyviä tekijöitä tarkemmin.

## **5.5 Tyypilliset musiikkielämykset**

Tutkimukseni toinen tehtävä oli selvittää musiikkielämyksen profiili: millaisessa tilanteessa elämys tyypillisesti syntyy; mikä on se musiikkikokemuksen elementti, joka elämyksen tuottaa; millaisia tunteita, tuntemuksia ja reaktioita se generoi. Valitsin aineistostani tarkastelun kohteeksi ne kirjoitelmat, joiden osalta kokemuksen voimakkuusarvoksi mitta-asteikolla (1–5) oli annettu 4 tai 5; näissä tapauksissa oletan kuvattun kokemuksen olevan voimakas suhteutettuna henkilöiden kokemusmaailmaan yleisesti. Näiden vastausten joukosta karsin pois ne, joissa elämyksen kriteerit eivät mielestäni täyttyneet (lähinnä todettiin, ettei voimakkaita kokemuksia juuri ollut), tai joista saatavan informaation määrä oli liian vähäinen tulkintojen tekemiseen. Tutkittavakseni jäi 40 vastausta; lisäksi valitsin mukaan vielä 2 vastausta, joista voimakkuusarvo puuttui, mutta kirjoitelma viittasi voimakkaaseen tunnekokemukseen.

### **5.5.1 Musiikkielämyksen tekijöiden ryhmittely ja keskeiset teemat**

Alustavassa tarkastelussa listasin kirjoitelmista yleisesti elämyksessä kuvattuja asioita. Näiden ryhmittely johti muutamaaan musiikkielämyksen tekijään, joihin teksteissä tyypillisesti viitattiin.

Tällaisiksi tekijöiksi osoittautuivat: tila, elävä musiikki/äänite, seura, osallistuminen, musiikin laji, välineellisyys, laatu. *Tila* kuvaa tapahtumatilannetta tai paikkaa, joita voisivat olla esim. auto, koti tai konsertti. *Elävä musiikki/äänite* viittaa siihen syntykö kokemus elävän musiikin vai jonkin tallenteen, esimerkiksi levy, televisio, radio, jne. katselun tai kuuntelun yhteydessä. *Seura* erittelee sen, tapahtuiko kokemus yksin ollessa, vai tietyssä seurassa, kuten perhe tai ystävät. Rajanveto tässä kohden oli joissain tapauksissa hieman hankalaa – saattaahan kokemus syntyä näennäisesti väkijoukossa, mutta tutkittavan asian kannalta ikään kuin yksin ollessa. *Osallistuminen* tarkoittaa omaa osallistumista musiikin tuottamiseen tai kuuntelijan roolia. *Välineellisyydessä*, kuten aiemmin totesin, pyrin arvioimaan sitä, syntykö tunnekokemus musiikin itsensä vuoksi, oliko musiikki osa kokonaisuutta, vai toimiko se jonkinlaisena katalysaattorina esimerkiksi tunteita herättävän muiston mieleen palautumisessa. *Laatu* kuvaa heränneiden tunteiden, tuntemusten tai fyysisten reaktioiden laatua kuten ilo, suru, hämmennys, kylmät väreet, kyyneleet.

Tarkastelin aineistoani luokitellen vastausnippuja erilaisiin elämysprofiileihin edellä kuvattujen kirjoitelmista poimitujen tekijöiden sekä kyselylomakkeiden tietojen perusteella. Kokeilin useita erilaisia luokitteluperusteita esimerkiksi kuvatun kokemuksen välineellisyyden (ts. sen, mikä musiikin itsensä merkitys oli kokemuksessa), tapahtumapaikan ja tilanteen, musiikin lajin, tunnereaktion laadun, jne. mukaan. Lopulta aineistosta nousi kolme keskeistä teemaa, joiden näkökulmasta musiikkielämyksen syntymistä ja vaikutuksia pystyi melko kattavasti tarkastelemaan. Keskeisiksi teemoiksi nousivat: fyysinen tilanne tai tila, seura (yksin vai tietyssä seurassa) ja välineellisyys (ts. itse musiikin merkitys kokemuksessa). Seuraavissa kappaleissa tarkastelen musiikkielämyksiä näiden pääteemojen näkökulmasta.

### **5.5.2 Tilanne tai tila, jossa musiikkielämys syntyy**

Elämystilanteen suhteen vastaukset jakautuivat kolmeen merkittävään ryhmään: konsertti tai vastaava (N = 12), koti (N = 11), ei tietoa (N = 8). ”Ei yksilöity” tarkoittaa sitä, että tilanteella (tai tilalla) ei ole merkitystä toistuvan kokemuksen syntymisessä, tai että vastaaja ei useiden kokemusten joukosta kyennyt erittelemään yhtä erityisen merkittävää. Muita raportoituja tiloja (N = 11) olivat musikaali, voimistelukilpailu, trapetsiesitys, helluntaikonferenssin nuorten iltatilaisuus, rippileirin näytelmä,

leiritilaisuus, automatka, bussimatka, uudenvuoden bileet, oma esiintyminen, kaverin luona.

Konserttikuvaukset olivat työni kannalta antoisia sikäli, että tyypillisesti ne olivat melko yksityiskohtaisesti kuvattuja: edeltävä aika, itse konsertti elementteineen, musiikin piirteet, tunnevaikutukset, käyttäytymis- ja fyysiset reaktiot. Näissä kuvauksissa myös musiikkielämyksen piirteet täyttyivät varmimmin. Konserttikokemuksiin liittyi odotusta ja pitkään jatkunutta ”fanitusta”. Konserttitilanteessa itse koneiston (valot, massiivinen äänentoisto, jne...) ja kollektiivisesti käyttäytyvän väkimassan merkitys on keskeinen. Elämys syntyy odotuksen, jännityksen ja energian purkauksessa kollektiiviseen riemuun - laulamiseen, tanssimiseen, nauramiseen hyppimiseen, heilumiseen, huojumiseen, huutamiseen - bändin esiintyessä, joskus ensimmäisten tahtien aikana. Fyysisistä reaktioista tyypillisimpiä ovat erilaiset väritykset, vapina, sydämen tykytys ja onnenkyyneleet. Kuvatuista tunteista ylivoimaisesti tyypillisin oli onnentunne. Suurin osa vastaajista piti itse musiikkia konserttikokemuksessa tärkeänä elementtinä, mutta kuitenkin vain osana kokonaisuutta. Seuraavassa taulukossa (Taulukko 1) on esitetty kaikki konserttikokemuksiin liitetyt tunteet ja fyysiset reaktiot.

<i>Tunteet</i>	<i>Reaktiot</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• onnellisuus, onnellisuus yli kaiken</li> <li>• ilo</li> <li>• haltioituminen</li> <li>• liikutus</li> <li>• haikeus</li> <li>• valppaus</li> <li>• vireys</li> <li>• energisyys</li> <li>• innostus</li> <li>• hysteria</li> <li>• huolettomuus</li> <li>• odotusten täyttymys</li> <li>• yhteenkuuluvuuden tunne</li> <li>• kontrollin häviäminen</li> <li>• epäusko</li> <li>• epätodellisuus/yliluonnollisuus</li> <li>• kuin vois nousta ilmaan</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• sydämen pamppailu</li> <li>• sydämen tykytys</li> <li>• tärinä</li> <li>• kylmät väreet</li> <li>• polvien pettäminen</li> <li>• huimaus</li> <li>• onnenkyyneleet</li> </ul>

*Taulukko 1: Konserttikokemuksissa koetut tunteet ja fyysiset reaktiot*

Vastaaja no. 60 (Karman testin tulos 29/40) kuvailee oma konserttikokemustaan seuraavasti:

*”...Voimakkain musiikkikokemukseni on ollut ehdottomasti U2:n keikalla viime kesänä...kun siihen vielä lisätään fanitus ja muutaman vuoden odotuksen päättymisen tunne, oli kokemus päätähuimaava... Yhdeksältä illalla bändin aloittaessa Vertgolla oli koko yleisö tunnelmassa hyvin mukana... Tietenkin määh huusin keuhkoni pihalle niitä laulaessani, mutta New year's day oli jotain ihan toista maata. Onhan se sentään aikamoinen legendakin, joten on varmaan ehkä ihan ymmärrettävää, että aloin itkeä hysteerisesti ja polvet oli pettää alta, kun tärisin niin kauheasti...”*

Vastaajan no. 72 (Karman testin tulos 38/40) kuvaa Metallican konserttiin päättynyttä odotusta:

*”...Kaksi pientä 15vuotiasta tyttöä oli lähdössä suureen Helsinkiin. Puoli vuotta suostuttelua sai ylihuolehtivaisen äitini taipumaan. Perjantaina 28.5.2004 Helsingin olympiastadionilla alkoi ainakin tähänastisen elämäni ikimuistettavin ilta... Minä odotin kärsimättömänä ja innoissani. Ja sitten se alkoi. Yhtäkkiä he olivat siinä: Ulrich iänikuisissa verkkareissaan, legendaarinen Kirk Hammett... Minut erotti heistä vain turva-aita, johon nojasin... Huojuin musiikin tahdissa, lauloin, huusin, itkin, nauroin ja kuuntelin. Aika kului niin nopeasti, eikä päähäni tahtonut mahtua, että he todella olivat siinä... Tarpeetonta sanoakin, kuinka korkealla ja kuinka kauan minä leijuin. Se hetki palaa vieläkin niin todellisena, kun sitä muistelee...”*

Nuorten konserttikokemukset voidaan nähdä nimenomaan elämysten tavoitteluna, joka Saarikallion (2007) mukaan on yksi keskeinen nuorten tunteidensäätelyn strategia (ks. kappale 3.6.5)

Kotona syntyneet musiikkielämykset olivat valtaosin rinnastettavissa yleisesti yksin koettuihin elämyksiin (näitä kuvattiin kuitenkin useimmiten juuri kotona tapahtuneeksi). Näiden elämysten taustalla olivat tyypillisesti musiikin herättämät ajatukset joko yleisluontoisesti, tai johonkin tiettyyn tapahtumaan liittyen. Konserttielämyksistä poiketen nämä kotona tai yksin koetut elämykset olivat hyvin useassa tapauksessa liikutuksen, myötätunnon, haikeuden tai lohdun, ikään kuin surumielisyyden kokemuksia. Siitä huolimatta kirjoitelmista saattoi tulkita, että niillä oli kokijalleen jotenkin eheyttävä vaikutus, ja että ne olivat kokemuksena myönteisiä. Musiikkiperäisten tunteiden erityisluonteeseen kuuluu, että negatiiviset tunteen voidaan kokea myönteisinä (ks. Eerola ja Saarikallio 3010, 273).

Saarikallio (2007, 20-22) toteaa, että musiikki auttaa nuorta selviytymään negatiivisista tunteista, selventämään ajatuksia; musiikki tarjoaa ikään kuin hyväksyttävän ja turvallisen kanavan vaikeiden asioiden käsittelylle ja purkamiselle (ks. kappale 3.6.5). Kappaleessa 2.2 esitetyn psykoanalyysin teorian kannalta musiikki voi symbolisen luonteensa vuoksi avata kanavan vaikeiden, tiedostamattomuuteen kätkeytyneiden tapahtumien ja tunteiden käsittelyyn ”turvallisessa” ympäristössä. Tunnevaikutukset voivat siten olla ikään kuin negatiivisia, kuten suru, mutta kokemus kuitenkin eheyttävä, myönteinen ja psyykeä rakentava. Esimerkiksi surullinen musiikki voi olla turvallinen tapa luoda perspektiiviä omaan elämään, käsitellä ja kokea surua ”symbolisen etäisyyden” päästä ilman tuskaa aiheuttavaa todellista kohdetta (Eerola ja Saarikallio 2010, 273). Vastaaja no. 59 (Karman testin tulos 35) kuvailee musiikin avulla tapahtuvaa oman elämän tarkastelua:

*”...Musiikki antaa minulle voimaa ja rohkeutta kulkea elämässä eteenpäin. Elin sitten vaikeaa tai helppoa aikaa, löydän aina vastauksen kysymyksiini. Kuunnelllessani musiikkia alan kuunnella sen sanomaa ja pikkuhiljaa alan suhteuttaa oman elämäni asioita, ovatko ne sittenkään niin huonosti...”*

Vastaaja no. 77 (Karman testin tulos 29/40) kuvailee surullisen musiikin tuottamaa ilontunnetta:

*”...Levy on todella talvinen ja erityisesti soundi kuulostaa samalta kuin yli 20 -asteen pakkasella...Samalla levy on hyvin tumma ja surullinen, mutta kuitenkin itse tulen hyvin iloiseksi, sillä levyn kuuntelu on lohdullinen kokemus...”*

Saarikallion (2007, 20-24) yksi tunteidensäätelyn strategia on lohtu (ks. kappale 3.6.5). Vastaaja no. 67 (Karman testin tulos 34/40) kirjoittaa sukulaisen kuolemaan liittyvästä lohdullisesta musiikkikokemuksesta. Vaikka kuvauksen musiikkivalinta ei olekaan tietoinen, voidaan kokemusta tarkastella tunteidensäätelyn näkökulmasta, ikään kuin eteen sattuneena mahdollisuutena:

*”...Eräs sukulaiseni oli kuollut. Hiukan sen jälkeen, kun olin uutisen saanut kuulla, alkoi radiossa soimaan muistaakseni Jore Marjarannan kappale, jossa laulettiin jotain elämän jatkumisesta ja siitä, kuinka täällä ollaan vain hetken aikaa...sillä hetkellä se tuntui jotenkin lohduttavalta. En tule varmastikkaan ikinä unohtamaan sitä, vaikka laulun olen jo unohtanut...”*

Vastaja no. 12 (Karman testin tulos 32/40) kuvailee koskettavaa myötätunnon kokemusta:

*”...katsellessani levyraadin bonusraitaa, jossa tuli edesmenneen Johnny Cashin video kappaleesta Hurt. Kun aloin kuuntelemaan sanoja, ymmärsin hänen tuskansa ja koin sen jossain määrin itsekin. Katumus ja suru olivat niin aidontuntuksia ja koskettivat niin syvältä, että silmät kostuivat väkisinkin. Tunsin myös myötätuntoa, koska hän oli menettänyt ajan myötä paljon tärkeitä ihmisiä ja nyt oli kenties valmis siirtymään ajasta ikuisuuteen...”*

Edellä kuvattu sitaatti voidaan nähdä hyvin kappaleessa 3.6.4 esitetyn empatiamekanismin ilmaisuna (ks. Scherer ja Zentner 2001, 369-371.)

Vaikka kotona tai yksin koetut elämykset olivat tyypillisesti tunnelmaltaan ”alavireisiä”, liikituksen, surumielisyyden, haikeuden, myötätunnon kokemuksia, oli joukossa myös selvästi positiivisia, jopa riehakkaita tunne-elämyksiä. Vastaja no. 91 (Karman tulos 28/40) kirjoittaa toistuvista riehakkaista elämyksistään:

*”...Ensimmäiset kappaleet, jotka kuulin The Jamilta olivat That’s entertainment...Loistavat melodiat, mahtava soundi. Mutta kun kuulin Going undergroundin, sekosin. Minulle tuli sellainen olo, että olisin voinut hajoittaa koko talon...Hypin ja riehuin kertosäkeen mukana. Kun olin rauhoittunut, kuuntelin kappaleen uudelleen. Rauhallinen alku, tempo nousee ja aivot repeävät vihdoin kohdassa I’m going underground!!! Mahtava tunne. Olen kuunnellut Going undergroundin varmaan tuhat kertaa ja aina sama tunne valtaa minut. Tuntuu kuin olisin maailman huipulla...”*

Edellä olen käsitellyt kotona tai konsertissa koettuja musiikkielämyksiä, jotka määrällisesti edustivat selvästi kahta tyypillisintä tilaa tai tilannetta. Tilanteen suhteen ei-yksilöidyt kuvaukset käsittelevät tavallisimmin yleisluontoisesti useita eri kokemuksia. Muissa tilan tai tilanteen suhteen yksilöidyissä vastauksissa yksin koetut elämykset vastasivat hyvin kotona koettuja elämyksiä; toisten ihmisten seurassa koetut elämykset vastasivat puolestaan monilta osin konserttikokemuksia (esim. musikaali, leiri, konferenssi). Osaa tämän ryhmän kuvauksista käsittelem muiden teemojen yhteydessä yksityiskohtaisemmin. Seuraavassa kappaleessa tarkastelen musiikkielämyksiä seura-teeman näkökulmasta.

### 5.5.3 Seura, jonka kanssa musiikkielämys koetaan

Seuran suhteen jaoin vastaukset ryhmiin sen perusteella, kuinka merkitykselliseksi elämyksen kannalta muiden ihmisten läsnäolon saattoi tulkita. Suurimman ryhmän (N = 17) muodostivat konsertti tms. kokemukset, joissa yleisön läsnäolo on oleellinen osa tilannetta tai kokemusta. Yksin tai vastaavanlaisiksi tulkittavissa tilanteissa syntyneitä elämyksiä kuvattiin 12 kappaletta. Perhepiirissä syntyneitä elämyksiä oli 5 ja ystävien kesken 3 kappaletta. Viiden (5) kirjoitelman osalta oli mahdotonta tehdä tulkintaa seuran merkityksestä, koska kokemusten yksilöinti puuttui kokonaan. Konserttikokemusten ryhmään lukeutuu kuvauksia, jotka voisi sijoittaa myös ”yksin” - tai ”ystävien kesken” -ryhmään sillä perusteella, että ystävien läsnäolo mainittiin, tai että yleisön läsnäoloon ei kiinnitetty huomiota.

Konserttikokemukset oli ylivoimaisesti keskeisin ryhmä, jossa seuralla oli merkitystä. Näissä tapauksissa seura on kuitenkin ikään kuin keskeinen osa itse tilannetta eikä niinkään elämyksen edellytys tai lähde. Konserttikokemuksia kuvattiin tarkemmin kappaleessa 5.5.2. Yksin koetut elämykset oli toinen keskeinen ryhmä. Tässä tapauksessa yksinololla oli mielestäni vaikutusta elämyksen syntymiseen. Kappaleessa 5.5.2 kuvattiin kotona koettuja elämyksiä, mutta niitä olisi voitu tarkastella ehkä jopa perustellummin seura-teeman alla. Vaikka kuvauksissa koti mainittiinkin, yksinään, rauhassa olemisen saattoi tulkita olevan elämyksen syntymisen kannalta keskeinen tekijä. Kuten edellä todettiin, yksin koetut elämykset ovat usein surumielissävytteisiä, mieleen nousseiden ajatusten ja pohdinnan seurauksena kotona syntyneitä liikutuksenkokemuksia, jotka kuitenkin jättävät jollain tavalla eheyttävän muistijäljen. Yksin koetuille elämyksille on myös tyypillistä, että ne syntyvät ikään kuin sattuman suomasta mahdollisuudesta, sopivan mielentilan, tilanteen ja musiikin kohdatessa. Kokemuksille tyypillisestä surumielisyydestä huolimatta onnenkyyneliäkin koettiin. Vastaja no. 94 (Karman testin tulos 34/40) kuvailee kotimatkaansa seuraavasti (seurasta ei ole varmaa tietoa, mutta kuvauksen perusteella sillä ei ole kuitenkaan merkitystä):

*”...Autossa oli lämmin tunnelma ja minä harhailin ajatuksissani unen ja valveen rajamailla. Musiikin soidessa kuulin selvästi jokaisen soittimen ja niiden tehtävät. Tuntui kuin olisin itse ollut äänittämässä kappaletta mahtavien Beatlesien kanssa. Kun levyllä vaihtui kappale ja rupesi soimaan In my life, purskahdin itkuun, koska ajattelin kuinka ihanaa elämä on...”*

Ystävien kanssa koettuja elämyksiä kuvattiin vain kolme kappaletta, eivätkä ne varsinaisesti tuoneet esille mitään erityistä. Yksi kuvaus liittyi uudenvuoden bileisiin, jossa kaverin vakava auto-onnettomuus, nautitut ”...huurteiset...” ja Hurriganesin I will stay –kappale aiheuttivat tunteikkaan hetken. Toinen tapaus liittyi katseiden kohtaamiseen ihastuksen kanssa Päivänsäde ja menninkäinen -kappaleen soidessa. Kappaleen kuuleminen aiheuttaa yhä nostalgisia tunteita, mutta kirjoittaja kertoo, että kappaleella sinänsä ei ollut mitään merkitystä, vaan se olisi voinut olla mikä hyvänsä. Kolmas tapaus kuvaa omaa kitarointia aamulla kaverin luona, mutta kuvauksesta voi päätellä, että seuralla ei ehkä ole merkitystä – ehkä tilanteella ja paikalla.

Perheen kanssa koetuissa elämyksissä (N = 5) lämminhenkinen perhetunnelma yhdistyy tavallisimmin tunnelmaan sopivaan musiikkiin ja tuottaa onnellisuuden, haikeuden ja liikituksenkin tunteita samaan tapaan kuin yksin koetut elämykset. Vastaja no. 53 (Karman testin tulos 36/40) kuvailee joulun odotusta seuraavasti:

*”...Tunnelma oli rauhaisa ja odottava, sillä illalla oli luvassa joulupukin saapuminen ja joululahjojen jakaminen. Tämän kyseisen piirretyn tunnuslaulu kruunasi juhlapäivän ja kappaleen kaunis melodia sai minut herkistymään...Toisaalta musiikki toi myös haikeita tunteita, sillä musiikista tuli mieleeni edesmennyt pappani. Kaipuu ja ikävä yhdessä mahtavan laulun kanssa antoivat minulle hyvin voimakkaan musiikkikokemuksen. Kyyneleitä aiheuttanut musiikkikokemus oli ainutkertainen...”*

Seuraavassa kappaleessa tarkastelen musiikkielämyksiä välineellisyysteeman näkökulmasta. Kyseinen teeman alle kuuluu kokemuksia kaikista edellä käsitellyistä elämystyypeistä, mutta näkökulmana on se, mikä on itse musiikin merkitys.

#### **5.5.4 Musiikkielämyksen välineellisyys**

Musiikkielämyksen välineellisyys jakoi vastaukset melko tasaisesti sen mukaan, oliko musiikki ikään kuin välttämätön osa kokonaisuutta – mahdollisesti ei itsenäisesti kaikissa tapauksissa kovin merkittävä (N = 12), liittyikö tunne-elämys musiikin herättämiin ajatuksiin tai muistoihin (N = 14), vai johtuiko elämys musiikista itsestään (N = 16). Seuraavassa tarkastelen esimerkein näitä ryhmiä.



### ***Musiikki osa elämystä***

Kokemusta, jossa musiikki on välttämätön elementti, mutta ei itsenäisesti ehkä kovin merkittävä, kuvaa vastaaja no. 13 (Karman testin tulos 38/40):

*”...Sydämen tykytystä, jännitystä ja ihailua esiintyy silloin tällöin kilpailuissa, joissa kilpailevat Suomen parhaat joukkueet...Täydellisyyttä hipova tekniikka, notkeus ja yhdenaikaisuus aiheuttavat moneen otteeseen kylmiä väreitä, kun musiikin huippukohdat yhtyvät esteettiseen liikehdintään...”*

Vastaava tulkinta voidaan tehdä myös useasta konserttikuvauksesta, joissa pohjimmiltaan on kyse paljolti jostain muustakin kuin musiikkielämyksestä. Vastaaja no. 64 (Karman testin tulos 29/40) kirjoittaa:

*”...Paikalla oli paljon ihmisiä ja tunnelma oli veitsellä leikattavaa. Basso tuntui sydämessä asti...Paikan energian pystyi tuntemaan koko ruumiissa ja ihmiset olivat hyvin lähellä toisiaan. Välillä paine painoi ihan kaiteeseen kiinni...Konsertti synnytti paljon tunteita, olin melkein pakahtua niihin. Iloa, haikeutta, energisyyttä, kuin voisi vain nousta ilmaan...”*

Vastaaja no. 70 (Karman testin tulos 35/40) kuvailee elokuvakokemustaan:

*”...Katsoin Kahta tornia (Taru sormusten herrasta) ja aivan lopussa on kohta, jossa Sam puhuu kauniisti. Kyyneliinhän sitä puhkeaa joka kerta, kun kohtauksen katsoo, mutta minun ei tarvitse kuin kuulla taustamusiikki ja kyyneleet vierivät pitkin poskia. Tulee haikea olo ja kylmät väreet. Ikään kuin irtoaisi maasta...”*

### ***Musiikkielämys ajatusten tai muistojen seurauksena***

Ne kuvaukset, joissa tunne-elämys johtui musiikin herättämistä ajatuksista, jaoin edelleen kolmeen ryhmään: musiikin herättämät muistot, yleisluontoisesti ajatuksia herättävät musiikkikokemukset ja tiettyyn eksaktiin tilanteeseen tai tapahtumaan liittyvät ajatukset. Muistojen kautta syntyneet tunne-

elämykset liittyivät merkittävään menneisyyden tapahtumaan, jossa tietty musiikki oli tavalla tai toisella ”läsnä” ja joka saman musiikin myötä palautui uudestaan mieleen. Vastaaaja no. 68 (Karman testin tulos 35/40) muistelee:

*”...Menimme tyttöjen kesken eteen esittämään muille kappaleen Päivänsäde ja menninkäinen. Olin korviani myöten ihastunut erääseen poikaan...tuntui kuin olisin laulanut vain hänelle...Tämän jälkeen joka kerta kun olen kuullut kyseisen kappaleen, olen joutunut valtavan tunnevyöryn alle, kun muistot aiheuttavat niin haikeutta ja kyynelehdintää, kuin iloakin...”*

Vastaaaja no. 58 (Karman testin tulos 31/40) muistelee poikaystävän kanssa koettuja hetkiä:

*”...Evanescencen My Immortalista ja Egotripin Matkustajasta tuli meidän yhteisiä kappaleita, ja joka kerta ne muistuttavat minua meidän hyvistä ja huonoista hetkistä. Joskus meinaa tulla tippa linssiin, koska kappaleemme tuovat niin paljon muistoja taas mieleen...”*

Huomattava osa musiikista (tutkimuksen mukaan 30 %) herättää omaelämäkerrallisia muistoja, joihin onnentunteen lisäksi liittyy hyvin tyypillisesti myös nostalgian tunteita (Janata, Tomic ja Rakowski 2007). Edellä kuvatuunlaiset musiikin herättämät nostalgiset muistot, tai myöhemmin tässä kappaleessa käsiteltävät merkittävään tapahtumaan liittyvät muistot, olivat tyypillisiä myös omassa aineistossani. Myös Gabrielssonin (2010, 568) mukaan assosiaatiot merkittäviin tapahtumiin tai ihmissuhteisiin ovat keskeisiä voimakkaissa musiikillisissa kokemuksissa (SEM).

Yleisluontoisesti ajatuksia herättävät musiikkikokemukset syntyvät kappaleen sanomaan (tavallisesti tekstiin) suoraan linkittyvistä ajatuksista tai ajatuksia herättävän tunnelman seurauksena. Vastaaaja no. 69 (Karman testin tulos 31/40) kuvailee kesäistä automatkaansa:

*”...Vehreä luonto avautui likaisen ikkunan takana kirkkaana ja kutsuvana ja auringonvalo siivilöityi koivujen lehtiverhojen lävitse lämmittäen vasta päällystetyn asfaltin pintaa...Levyn ensimmäinen raita The shining pyörähti käyntiin, pääni täyttyi tuntemattomien soitinten pehmeästä äänestä. Se oli uskomattoman surumielistä, mutta samalla tavoin kuin aurinko koivunlehtien takana musiikki paljasti hentoja valonsäteitä...Silloin ymmärsin miltä tuntuu kuin musiikki täyttää mielen jokaisen sopukan ja*

*tunkeutuu sydämeen jäädäkseen...Sinä hetkenä vain tunsin yksinkertaisesti olevani onnellinen...”*

Tilannetta, jossa musiikkikokemus syntyy tiettyyn merkittävään tapahtumaan liittyvistä ajatuksista kuvaa vastaaja no. 15 (Karman testin tulos 36/40) tyhjentävästi:

*”...Olin äitini kanssa katsomassa Kari Tapion Juna kulkee vaan -konserttia Jyväskylän Paviljongissa. Isäni oli suuri Kari Tapion fani ja se olikin tavallaan jäähyväiskonsertti isälleni, joka oli kuollut edellisenä kesänä tehtyään itsemurhan...Kun kappale ”Juna kulkee vaan” tuli, tunsin että joku olisi ottanut kädestäni kiinni ja tiesin, että isä oli vieressäni. Sen jälkeen minulla oli niin hyvä olo, kaikki itsesyytökset ja itku oli takanapäin...”*

Musiikin herättämien ajatusten myötä syntyneissä tunnekokemuksissa musiikilla itsellään on toki tärkeä merkitys, mutta se toimii kuitenkin pikemminkin eräänlaisena katalysaattorina tai kontaktipintana merkittävien, tunteita herättävien asioiden käsittelemisessä tai mieleen palauttamisessa. Edelleen, joidenkin tähän kategoriaan kuuluvien vastausten kohdalla oli hieman vaikea päättää, täyttykö elämyksellisyyteen liittyvä positiivisuuden vaatimus – siitäkin huolimatta, että surulla voi olla lopulta eheyttävä, helpotusta tuottava vaikutus.

### ***Musiikki itse elämyksen lähteenä***

Eräässä mielessä tutkimukseni kannalta mielenkiintoisimman ryhmän muodostivat ne kuvaukset, joissa tunne-elämyksen nostattaja oli musiikki itse – koko työni pohjalla kytee kysymys siitä, onko musiikilla ja siihen liittyvällä tunnekoodistolla jotenkin itsenäinen, universaali luonne. Kirjoitelmissa kuvatut elämykset linkittyivät musiikkiin tai musiikkiesitykseen itseensä ja kokemusta myös määriteltiin musiikkiin liittyvien käsitteiden kuten melodia, soundi, rytmi, musiikin voimakkuus, jne. kautta. Joissain kuvauksissa, erityisesti konserttikokemuksissa oli tosin aistittavissa myös tilanteen ”hohdon”, ihailun ja odotuksen täyttymisen tuomaa purkausta. Myös koko aineistoni yksityiskohtaisimmat ja antoisimmat kuvaukset löytyivät tästä ryhmästä. Vastaaja no. 59 (Karman testin tulos 25/40) kuvailee useita hyvin voimakkaita musiikillisia elämyksiä:

*”...huomasin istuneeni sängylle, seinää tuijottaen ja kyyneleet valuivat pitkin poskiani. Kappaleeseen ei liittynyt mitään muistoja/kokemuksia, se vain sykähdytti heti ensimmäisestä kerrasta alkaen, Kun laulu oli loppunut, havahtuin, että missä olen. Oloni oli haikea, mutta samalla vahva ja energinen...*

*...Laitoin musiikin päälle, seisoen pimeässä huoneessa ja kuuntelin sen rytmiä. Mitä tarkemmin kuuntelin, sitä enemmän aloin tarttua sen mukaan. Tunsin, aivan kuin valtava energia olisi virrannut lävitseni ja musiikki sykkisi jokaisessa ruumiini osassa. Ympäröivä tila alkoi pikkuhiljaa hämärtyä, musiikki vei täysin minut mukanaan. Aloin pyöriä ja tanssia ympäri huonetta ja ajantajuni katosi täysin. Se hetki tuntui niin loputtomalta ja samalla lyhyeltä...”*

Vastaaja no. 53 (Karman testin tulos 36/40) kuvailee jouluaaton rauhaisassa, odottavassa tunnelmassa Lumiukko –piirretyn tunnusmusiikin tuottamia tunteita:

*”...Melodian nätit vaihtelut korkealta alas ja päinvastoin toivat iloa, sillä tunnuslaulua oli mahtava kuunnella ja korvani suorastaan lepäsivät laulun tuottamasta hyvänolon tunteesta...”*

Vastaaja no. 32 (Karman testin tulos 27/40) kuvailee kreikankielisen laulun kuuntelukokemusta:

*”...olin hyvin iloisella päällä silloin, joten mielentilani ei vaikuttanut reaktiooni. En tiennyt mitä sanat tarkoittivat, mutta silti vain lauloin mukana ja minusta tuntui, että melodian ja kauniin sävelmän avulla pystyin ymmärtämään kappaleen sanoja. Nykyään, kun kuulen saman laulun, minulle tulee aina sama jännä tuntemus...”*

Musiikkiin itseensä liittyvät elämykset muodostavat mielenkiintoisen ryhmän sikäli, että syytä tai tapahtumaa, johon musiikki viittaa, ei ole tai ei tunnisteta. Selitystä näille kokemuksille voisi etsiä kappaleessa 2.2 esitetystä symbolisesta prosessista, jossa musiikki viittaa tiedostamattomiin kokemuksiin. Toinen selitys voisi olla kappaleessa 3.3 esitetyn vitaaliaffektiteorian mukainen kytkeytyminen vitaalisiin psykofyysisiin prosesseihin tai aina varhaislapsuuden kokemusmaailmaan amodaalisesti. Luonnollisesti vaikutukset voivat perustua tiedostamatta myös kulttuurisidonnaisiin, opittuihin musiikin ja tunteiden välisiin koodeihin.

Välineellisyyden suhteen kirjoitelmien jako alaluokkiin on tulkinnanvarainen ja rajat eri luokkien välillä ovat häilyvät. Osa vastauksista antoi viitteitä siitä, että vaikka kyseinen kuvaus viittasikin selvästi johonkin edellä esitetyistä alaluokista, niin elämys voisi syntyä myös toisenlaisista lähtökohdista. Osa vastauksista kuvasikin useampaa kokemusta, joissa oli elementtejä kaikista ”välineellisyys” -tyypeistä. Edelleen on todettava, että musiikkiin itseensä liittyvät tunnekokemukset voivat tietoisuuden takana viitata musiikin instrumentaalisiin päämääriin esim. kappaleessa 2.2 esitetyllä tavalla, psyykkisen työskentelyn välineenä (vrt. Kurkela 1994, 29).

### **5.5.5 Yhteenveto tyypillisistä musiikkielämyksistä**

Tarkastelin edellä musiikkielämyksiä kolmen teeman näkökulmasta: tila/tilanne, seura ja musiikin välineellisyys. Näihin teemoihin liittyviin tekijöihin viitattiin huippukokemuskirjoitelmissa tyypillisimmin. Teemat ovat monelta osin päällekkäisiä, ja elämysprofiilista riippuen niitä voisi yhdistellä. Esimerkiksi yksin koetut elämykset tapahtuivat valtaosin kotona; ja joka tapauksessa, yksinkoetut elämykset olivat samankaltaisia kotona koettujen kanssa. Ne kokemukset, joissa seuralla oli merkitystä, olivat puolestaan valtavoittoisesti konserttielämyksiä.

Yksin koetut elämykset tukevat monilta osin Saarikallion havaintoja siitä, että musiikki auttaa nuoria jäsentämään asioita ja käsittelemään vaikeita asioita (ks. Saarikallio 2007, 20-22). Vaikka kuvatut elämykset olivat valtaosin, konserttikokemuksia lukuun ottamatta, ikään kuin otollisten olosuhteiden sattumalta synnyttämiä, voidaan niissä nähdä paljolti kappaleessa 3.6.5 esitettyjen tunteiden säätelyn strategioiden mukaisia piirteitä (ks. Saarikallio 2007, 23). Kootusti, musiikkielämyksistä löytyi kappaleessa 3.6.6 esitetyn SEM-DS –järjestelmän (voimakkaiden musiikkikokemusten vaikutuksia kuvaava järjestelmä) kaikkien pääkategorioiden mukaisia vaikutuksia. Kuvatut elämykset ja aineistosta ”löytämäni” teemat tukevat myös Gabrielssonin (2010, 568-569) näkemystä siitä, että voimakkaat kokemukset syntyvät itse musiikin, tilanteen ja kokijan henkilökohtaisten ominaisuuksien vuorovaikutuksessa, oikean musiikin ja sopivien olosuhteiden oikea-aikaisessa kohtaamisessa (ks. kappale 3.6.6)

Sillä, koettiinko elämys elävänmusiikin yhteydessä, vaiko äänitettä kuunnellen, ei lopulta ollut

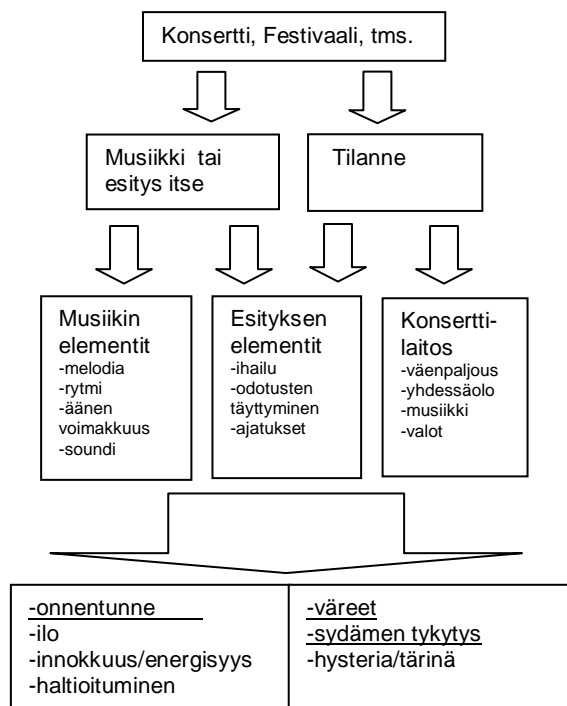
selittävää merkitystä. Musiikin laatu (live/levy) selittyi luonnollisesti itse tilanteen kautta. Samoin omaan musisointiin (osallistumis –tekijä) liittyi vain muutamia kuvauksia. Niissä voimakas kokemus liittyi suoriutumisen tai onnistumisen tuottamaan tyydytykseen ja mahdollisesti yleisön antamaan kiitokseen.

Vaikka kuvatut tunnekokemukset jakautuivat suhteellisen selkeästi vain muutamiin vallitseviin ryhmiin valitsemieni teemojen sisällä, yhtä ja dominoivaa, kaikki tekijät yhdistävää profiilia oli mahdoton löytää. Kuitenkin eräänlaisten edustavien ”polkujen” muodostaminen oli mahdollista seuraavan yleisluontoisen esimerkin mukaisesti. Esimerkissä kuvataan yksin ja konserttielämysten tyypilliset ”reitit”.

- a) kotona > yksin > musiikin kuuntelu > yleisluontoiset ajatukset > liikutuksentunne*
- b) konsertissa > konserttikoneisto, konserttiyleisö ja ystävät > suosikkiartisti > odotuksen purkautuminen > vapina, heiluminen, huutaminen, jne. > onnentunne*

Alla olevan kaavion (Kaavio 7) mukaisesti tyypillinen musiikkielämys muodostuu niin kuin vastaaja no. 23 kirjoittaa konserttikokemuksestaan:

*”Voimakkain musiikkikokemukseni tapahtui Iron Maidenin konsertissa kesällä 2005...Kokemuksen voimakkuuteen vaikuttivat muutamit asiat. Itse musiikki tietenkin: tajunnan räjäyttävät rumpufillit, kitarasoolot jne. Odotus oli myöskin ollut pitkä...Kolmas asia on selvästi bändin jäsenien fanitus...Kokemus oli voimakas: se oli iloa, odotusten täyttymistä, haikeutta, sydämen tykytystä...”*



*Kaavio 7: Musiikkielämyksen syntyminen konserttitilanteessa*

Oheinen kaavio vastaa hyvin kappaleessa 3.6.3 esitettyä ja työssäni tietynlaisena ajatusrunkona toiminutta Schererin ja Zentnerin (2001, 361-365) tulkintaa, jossa koettu musiikillinen tunnevaikutus määräytyy tulomuuttujien tulona seuraavasti:

Koettu tunne = musiikin rakenteelliset tekijät x esityksen piirteet x kuuntelijan liittyvät tekijät x tilanteen kontekstuaaliset tekijät

Vastaavanlaisia kaavioita voisi konstruoida myös kotona syntyneistä musiikkielämyksistä. ”Tienhaaroina” toimisivat esimerkiksi seuraavanlaiset valinnat: syntyikö kokemus yksin vai perheen kesken; johtuiko elämys yhdessäolosta, juhlatunnelmasta ja musiikista vai musiikista itsestään; oliko musiikin herättämällä ajatuksilla merkitystä jne. Vastaaja no.55 kuvailee elokuvakokemusta vanhempiensa kanssa:

”...kuulin sen taustalla soivan Celine Dionen laulaman kappaleen *My heart will go on*. Katsoin elokuvaa kotona vanhempieni kanssa...Vaikka Celine Dionin laulama kappale yhdistyykin

*voimakkaasti itse elokuvaan, herätti kappale jo itsessään minussa monia voimakkaita tuntemuksia kuten surua ja haikeutta. Mieleeni nousi myös joitakin elämän peruskysymyksiä, kuten esimerkiksi miksi elämässä tapahtuu sellaisia asioita, joita ei toivoisi tapahtuvan...”*

Musiikkielämykset syntyvät tyypillisimmin konserttitilanteessa tai kotona yksin ollessa ajatusten, muistojen tai musiikin itsensä vaikutuksesta. Myös SEM –tutkimuksessa koti ja konserttiympäristö osoittautuivat tyypillisiksi voimakkaiden kokemusten tapahtumaympäristöksi (ks. Gabrielsson 2010, 568). Konserttielämyksiin vaikuttavat mm. artistin ihannoiti, odotuksen täytyminen, jännityksen purkautuminen, kollektiivisuuden tunne, musiikki itse, koko konserttikoneisto (äänentoisto, lava, jne.). Konserttitilanteissa heränneet tunteet ovat tyypillisesti voimakkaita positiivisia tunteita kuten haltioituminen tai valtava onnentunne. Tyypilliset fyysiset reaktiot ovat erilaisia väristyksiä, vapina, sydämen tykytys, onnenkyyneleet. Konserttielämyksin liittyy myös erilaisia toimintailmauksia – on tarve laulaa, huutaa, nauraa, itkeä, heilua, hyppiä. Yksin koetut elämykset ovat valtavoiittoisesti surumielisiä, erilaisia liikituksen tunteita, jotka syntyvät ajatusten seurauksena sopivan mielentilan, tilanteen ja musiikin kohdatessa (vrt. Gabrielsson 2010, 568-569). Kuitenkin myös voimakkaita onnen- ja riemuntäyteisiä yksin koettuja elämyksiä kuvattiin.

Edellä esitetty Titanic –elokuvaan ja tunnuskappaleeseen My heart will go on liittyvä kuvaus nostaa jälleen esille mielenkiintoisen, mutta kokemusten tulkinnan kannalta hieman hankalan huomion. Kun konserttikokemus johtaa tyypillisesti onnentunteeseen ja iloon, refleктоituvat kotona, pienessä ”piirissä” tai yksin eletyt tunnekokemukset usein liikituksen kyynelinä, jopa suruna – onko silloin siis kysymys elämyksestä. Kappaleessa 5.5.2 todettiin että musiikin erityisluonteeseen kuuluu surullisten tunteiden kokeminen positiivisena. Kuitenkin jossain mielessä varmimmin elämys koetaan juuri konserttitilanteessa, joihin kaikkien kuvausten osalta liittyi vain positiivisia tunteita. Kaiken kaikkiaan, koko aineisto mukaan lukien, yleisimmin raportoitu tuntemus oli onnentunne.



## 6 JOHTOPÄÄTÖKSET

Tämän tutkimuksen mukaan primäärillä musikaalisuudella (ts. pienten rytmismelodisten aiheiden hahmotuskyvyllä) ei ole merkitsevää vaikutusta nuorten kykyyn ja tapaan kokea musiikkielämyksiä: musiikkielämysten voimakkuuteen, esiintymisyleisyyteen tai elämysten laatuun. Nuorten kuvailemien musiikkikokemusten voimakkuudella ei ollut yhteyttä musikaalisuustestin tulosten kanssa. Sellaisten, joilla vahvoja musiikkikokemuksia ei ole ollut lainkaan, tai toisaalta kaikkein voimakkaimmin kokeneiden joukossa oli yhtä lailla sekä musikaalisuustestissä menestyneitä että alle keskitason tuloksen saaneita. Myös musiikkielämysten esiintymisyleisyyden suhteen tilanne oli samankaltainen. Ainoastaan kaikkein voimakkaimpia elämyksiä kokeneiden ryhmässä musikaalisuustestin tuloksella vaikuttaisi olevan negatiivista korrelaatiota musiikkielämysten esiintymistiheyden kanssa. Toisin sanoen, kaikkein voimakkaimmin musiikkia kokevat musikaaliset nuoret kokevat elämyksiä hieman harvemmin kuin vähemmän musikaaliset. Myöskään musiikkielämysten laadulla ei ollut tekemistä musikaalisuuden kanssa. Onnenkyyneleitä ja haltioitumista konsertissa tai rauhallisissa oloissa ajatusten myötä heränneitä liikituksen ja myötätunnon kokemuksia esiintyi täysin riippumatta siitä, millainen oli musikaalisuustestin tulos.

Nuorten musiikkielämykset syntyvät tyypillisesti konserttitilanteissa tai yksin, tavallisimmin kotona, musiikin herättämien yleisluontoisten ajatusten, tiettyyn merkittävään tapahtumaan liittyvien ajatusten ja muistojen tai itse musiikkiin liittyvien ajatusten ja tuntemusten seurauksena. On merkillepantavaa, että yksin koetut elämykset ovat valtavoihtoisesti surumielissävytteisiä, liikituksen-, haikeuden-, tai myötätunnontuntemuksiin liittyviä, mutta kuitenkin myönteisen ja jollain tavalla eheyttävän muistijäljen jättäviä kokemuksia. Musiikkiin itseensä liittyvien elämysten joukossa oli myös välittömiä hyvänolon, pakahduttavan onnen tai irtautumisen tuntemuksia, jotka purkautuivat riehakkuutena tai onnenkyynelinä. Yksin koetuille elämyksille on myös tyypillistä, että ne syntyvät ikään kuin sattuman suomasta mahdollisuudesta, sopivan mielentilan, tilanteen ja musiikin kohdatessa. Konserttielämykset syntyvät odotusten täyttymisen purkautuessa haltioitumisesta ja onnentunteesta johtuvana sydämen tykytyksenä, vapinana, väristyksinä, onnenkyynelinä, heilumisena, hyppimisenä, laulamisenä ja huutamisenä suosikkiartistin noustessa esiintymislavalle. Konserttielämykset ovat kokonaisvaltaisia ja mieleenpainuvia ihailun, odotuksen tuoman jännityksen purkautumisen, kollektiivisuuden tunteen ja musiikin itsensä tuottamia onnellisuuden kokemuksia – tässä mielessä musiikillinen elämys koetaan

varmimmin juuri konserttitilanteessa.

## 7 POHDINTA

Selvitin työssäni, onko musikaalisuudella vaikutusta kykyyn tai tapaan kokea musiikillisia elämyksiä. Tarkastelin myös musiikkielämysten piirteitä yleensä: millaisessa tilanteessa ne syntyvät, mitkä tekijät vaikuttavat elämyksen taustalla, millaisia tuntemuksia ja vaikutuksia niihin liittyy. Tutkimustehtäväni taustalla vaikuttaa kokemukseni siitä, että ihmisten musiikillisen elämän mahdollisuuksia ja merkitystä tarkastellaan usein liian yksisilmäisesti erilaisten musikaalisuuden mittareiden kautta. Henkilöä pidetään musikaalisena, jos hän osaa laulaa tai soittaa, tai jos hän selvittää musiikkioppilaitoksen musikaalisuustestin ja tulee valituksi. Totta, kyllä he ovat musikaalisia; mutta entäpä ne, joille musiikki on tärkein asia elämässä, onnen ja lohdun tuoja, tapa ymmärtää ja kertoa itsestään jotain, mikä muuten ei olisi mahdollista, ja jotka kuitenkin eivät kykene laulamaan tai soittamaan puhtaasti. Mikä on heidän musiikillinen arvonsa – tai henkilön, joka ei ylipäätään halua itse musisoida, mutta ymmärtää musiikkiin liittyvää merkityksin ja tunnekoodein ladattua metakieltä hyvin? Tutkimukseni mukaan musiikin merkityksien ymmärtämiseen perustuvalla elämyksellisyydellä ei ole juurikaan tekemistä sellaisen musikaalisuuden kanssa, jota musikaalisuustein arvioidaan. Tutkimuksissa on todettu, että muusikoiden ja ei- muusikoiden välillä ei ole merkittäviä eroja musiikillisten tunnekokemusten suhteen (ks. Eerola ja Saarikallio 2010, 272). Tämä voisi tukea oman tutkimukseni tulosta sikäli, että muusikoiden voidaan olettaa olevan musikaalisia.

### 7.1 Tutkimuksen luotettavuus ja pätevyys

Tutkimukseeni osallistuneet nuoret olivat Jyväskylän lyseon musiikin 1 –kurssin oppilaita (kaikille yhteinen musiikinkurssi). Musiikin 1 –kurssin sisältöön kuuluu oman musiikkisuhteen pohtiminen ja siten tutkimukseni oli luonteva osa kurssin sisältöä. Musiikinopettaja kertoi oppilaiden suhtautuneen myönteisesti musiikkikokemuksia kartoittavaan tehtävään ja olleen kiinnostuneita musikaalisuuden mittaamisesta. Lukio ei ole musiikkipainotteinen, ja siten tutkimukseen osallistuneet oppilaat edustivat hyvin tavallisia, ei musiikillisesti valikoituneita lukioikäisiä nuoria.

Musikaalisuuden arviointiin käytin Karman musikaalisuustestiä, joka on yleisesti ollut käytössä monissa maamme musiikkioppilaitoksissa osana oppilasvalintaprosessia jo vuosien ajan. Karman musikaalisuustestin reliabiliteetin (luotettavuus) todetaan motivoituneessa joukossa olevan alueella 0.8

- 0.9 (Karma 1993, 2-3). Karman musikaalisuudesta on tarkoitettu mittaamaan äänimateriaalissa vallitsevan rakenteen hahmotuskykyä. Musiikillisten struktuurien hahmottamisen katsotaan olevan se primääri tekijä, jonka avulla musiikin elementtejä opitaan ymmärtämään. (Karma 1986, 50-51; 1993, 1-3.) Mikäli pienten rytmismelodisten aiheiden hahmottamiskyvyn katsotaan edustavan musikaalisuutta, on Karman musikaalisuudesta ilmeisen validi (pätevä). Kolehmainen (2009) havaitsi Karman testiä ja jäljittelyyn perustuvaa musikaalisuudesta vertailevassa tutkimuksessaan testitulosten korreloivan keskenään. Testiin osallistuneet nuoret olivat Jyväskylän normaalikoulun lukion oppilaita. (ks. Kolehmainen 2009, 16, 22.)

Musiikkielämysten voimakkuuden ja esiintymisyleisyyden arviointi, sekä elämysten luonnehdinta perustui vapaamuotoisiin kirjoitelmiin, kyselylomakkeiden tarkentaviin kysymyksiin sekä kokemuksen voimakkuus- ja esiintymistiheysmittareiden tuloksiin. Kyselylomakkeiden vastaukset, mittareiden tulokset ja kirjoitelmissa kuvatut kokemukset vastasivat hyvin toisiaan. Musiikkielämyksen määritelmästä voimakkaana myönteisen muistijäljen jättävänä kokemuksena seuraa suoraan, että kuvatun kokemuksen voimakkuus peilaa kokemuksen elämyksellisyyttä. Vastaajien omat arviot kokemuksen voimakkuudesta kalibroituivat subjektiivisesti koko muuhun kokemusmaailmaan ja ovat siinä mielessä luotettavia elämyksen mittareita. Tässä mielessä pidän tutkimustani kokemusten elämyksellisyydenkin osalta validina. Tarkastelin aineistoani kokonaisuutena sekä pienissä osissa varmistaakseni, että tilastollisen käsittelyn vääristymät eivät vaikuttaisi tuloksiin. Tarkastelutavasta ja otannasta riippumatta tulokset olivat aina samansuuntaiset; musikaalisuustestin tulos ei korreloi kokemuksen voimakkuuden kanssa, eikä yhteyttä muihinkaan elämyksen tekijöihin (syntytapaan, tilanteeseen, tunnevaikutuksiin, jne.) löytynyt. Näin ollen pidän tutkimustani myös kohtalaisen reliabelina.

Itsearviointimenetelmiin, joihin tutkimukseni osaltaan perustuu, liittyy yleisesti tunnustettuja ongelmia. Menetelmiä kritisoidaan mm. tulosten ”saastumisherkkyiden” vuoksi. On mahdollista, että vastaajien odotukset siitä, mitä heidän tulisi vastata tai oletetaan vastaavan saattavat vääristää tuloksia. Menneisyyteen liittyvien kokemusten mieleen palauttaminen todenmukaisina saattaa olla vaikeaa; yksinkertaisesti muistaminen voi olla ongelma, tai sitten aika niin sanotusti kultaa muistoja. Edelleen on mahdollista, että intiimejä asioita ei haluta tuoda julkisuuteen sellaisinaan, vaan niitä ikään kuin suodatellaan ja kaunistellaan. (ks. Zentner ja Eerola 2010, 210-213.) Subjektiivisen kokemuksen

tutkimisessa informanttien omat, itsearviointiin perustuvat tulkinnat ovat kuitenkin edelleen keskeisin, usein ainoa mahdollinen aineistonkeruumenetelmä (ks. Zentner ja Eerola 2010, 212-213). Omassa työssäni musiikkielämyksen määritelmästä tuleva mieleenpainuvuuden vaatimus jo suorastaan edellyttää kokemuksen muistelua. Pysin varmistamaan aineistoni puhtauden siten, että huippukokemuskirjoitelmat tehtiin ensin, ja kuvattua kokemusta käsittelevään kyselylomakkeeseen vastattiin sen jälkeen (vrt. Gabrielsson ja Lindström 2003, 164). Näin kyselylomake ei päässyt ohjailemaan kirjoitelmien sisältöä. Kirjoitelmien kirjoitusohjeet olivat myös varsin ylimalkaiset, mikä monessa tapauksessa varmasti vaikutti saatavan informaation määrään ja yksityiskohtaisuuteen – en tarkkaan ottaen paljastanut, mitä etsin. Kuitenkin kuvaukset olivat näin spontaaneja ja keskittyivät siihen, mikä kirjoittajan mielestä oli olennaista. Kaiken kaikkiaan hyvin monet kuvaukset olivat erittäin rikkaita.

## **7.2 Musikaalisuus musiikillisen kompetenssin mittarina**

Tämän tutkimuksen perusteella musikaalisuus ei ennusta sitä, kuinka voimakkaasti musiikki puhuttelee, mitä musiikki merkitsee tai kuinka musiikkiin niin vahvasti kietoutuneita tunnekoodeja ymmärretään. Tarvitaanko siis musikaalisuutta siinä mielessä kuinka se tavallisesti ymmärretään? Totta kai tarvitaan. Ei voi kuvitella, että laulaja tai soittaja voisi menestyä ilman sävelkorvaa tai rytmitajua, vaikka esim. Mestareissa yhdistyvät sekä musikaalisuus että esittämisen taidot, jotka puolestaan ovat sidoksissa tunnekoodiston ymmärtämiseen. Tänä päivänä musiikin kenttä on kuitenkin niin laaja ja monimuotoinen, että musikaalisuus (niin kuin se perinteisesti ymmärretään) kattaa vain pienen osan alalla toimimisen edellytyksistä - ajatellaanpa vaikka musiikin tuottamisessa, mainosmusiikin suunnittelussa tai esimerkiksi musiikkiterapeutin työssä tarvittavia taitoja. Eri musiikkialoilla tarvitaan ikään kuin erilaista musikaalisuutta. Musiikillista kompetenssia voitaisiin tarkastella vaikkapa musikaalisuuden ja tunnetaitojen muodostamana kokonaisuutena. Näin esimerkiksi kaksi henkilöä, joista toinen omaa enemmän musikaalisuutta, toinen puolestaan tunnetaitoja, voisivat olla musiikillisesti ikään kuin yhtä kyvykkäitä, mutta lahjakkuus vain suuntautuisi eri tavoin – mikä voisi ennustaa menestymistä erilaisissa musiikkialan tehtävissä.

### 7.3 Jatkotutkimusmahdollisuuksia

Tunteiden on todettu palvelevan merkittävällä tavalla ihmisen psyykkisiä päämääriä (esim. Saarikallio 2010, 280-281). Erityisesti positiivisilla tunteilla on tutkitusti myönteisiä vaikutuksia ihmisen hyvinvointiin ja terveyteen (ks. Saarikallio 2007, 31). Kuten edellä kappaleessa 3.2 todettiin, musiikki ja tunteet kietoutuvat lujasti toisiinsa (ks. myös Saarikallio 2010, 282). Elämyksellisyyden, joka liittyy nimenomaan voimakkaisiin myönteisiin tunnekokemuksiin, on monissa yhteyksissä katsottu palvelevan ihmisen psyykkisiä päämääriä. Elämysten tuottaminen on sisällytetty mm. lukion musiikinopetuksen tehtäviin tärkeänä osana opiskelijan musiikillisen identiteetin ja maailmankuvan rakentamisessa (Lukion opetussuunnitelman perusteet 2003). Jos elämyksellisyyden merkitys tunnustetaan, olisi mielenkiintoista tutkia, löytyisikö joku persoonallisuuden piirre, joka ennustaisi elämystä – musikaalisuus se ei ainakaan ole. Voitaisiinko sitä piirrettä vahvistaa – voidaanko elämyksellistä kokemista opettaa? Ovatko musiikkielämyksiin taipuvaiset taipuvaisia elämyksiin yleisesti?

Elämyksellisyyden vaatimus on kirjattu koulu musiikinopetuksen opintosuunnitelmiin, mutta toteutuuko vaatimus. Oman kouluajan musiikintunnit olivat toisinaan taidemusiikin luentoja – ei niin kovin vaikuttavia. Nykyinen musiikinopetus on tullut huomattavan lähelle nuorten omaa musiikillista maailmaa - ja syyt eivät välttämättä ole aina pelkästään kunniakkaita. Onko nykyisestä, nuorten omaan musiikkiin paljolti keskittyvästä ja koulubänditoimintaan nojaavasta musiikinopetuksesta tullut jo kaavamaisista? Onko kaiken toiminnan keskellä elämyksille aikaa; entäpä oppilaat, jotka eivät halua laulaa tai soittaa, mutta vaikuttavat ”hiljaa voimakkaasti”, opettajan tietämättä? Tulisiko yksilölliset taipumukset ja temperamentti ottaa paremmin huomioon – antaa kasvaa rauhassa? Olisi mielenkiintoista ja tärkeää tutkia, ovatko musiikintunnit elämyksellisiä, ja jos eivät, miten niistä tulisi sellaisia. Millaista olisi elämyksellinen musiikin opettaminen ja oppiminen? Miten opetus toteutettaisiin niin, että oppimistavoitteet, resurssit ja elämyksellisyys kohtaisivat?

## LÄHTEET

- Aaltola, J. & Valli, R. (2001). Tutkimuksen viitekehyksiä ja analyysin polkuja. Teoksessa J. Aaltola & R. Valli (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II: Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin* (6-7). Jyväskylä: PS-kustannus.
- Anttila, M. & Juvonen, A. (2002). *Kohti kolmannen vuosituhatosen musiikkikasvatusta*. Saarijärvi: Joensuu University Press.
- Eerola, T. (2010a). Musiikkipsykologian historia. Teoksessa J. Louhivuori & S. Saarikallio (toim.) *Musiikkipsykologia* (13-30). Jyväskylä: WS Bookwell Oy.
- Eerola, T. (2010b). Evoluutiopsykologia ja musiikki. Teoksessa J. Louhivuori & S. Saarikallio (toim.) *Musiikkipsykologia* (343-353). Jyväskylä: WS Bookwell Oy.
- Eerola, T. & Saarikallio, S. (2010). Musiikki ja tunteet. Teoksessa J. Louhivuori & S. Saarikallio (toim.) *Musiikkipsykologia* (259-278). Jyväskylä: WS Bookwell Oy.
- Erkkilä, J. 1996. Musiikki ja tunteet musiikkiterapiassa. Hankasalmi: Hankasalmen kirjapaino.
- Gabrielsson, A. (2001). Emotions in strong experiences with music. Teoksessa P. N. Juslin & J. A. Sloboda (toim.) *Music and emotion: Theory and research* (431-449). New York: Oxford University Press.
- Gabrielsson, A. (2010). Strong experiences with music. Teoksessa P. N. Juslin & J. A. Sloboda (toim.) *Handbook of Music and Emotion: Theory, research, applications* (547-574). New York: Oxford University Press.
- Gabrielsson, A. & Lindström Wik, S. (2003). Strong experiences related to music: a descriptive system. *Musicae Scientiae*, 7(2), 157-217.
- Gordon, E. (1965). *Music aptitude profile*. Boston: Houghton Mifflin.
- Hakasalo, L. & Tammelin, J. (1986). *Musikaalisuus ja musiikin koulusaavutukset : musikaalisuuden, musiikin koulusaavutusten ja musiikkiharrastusten välinen yhteys peruskoulun 4. ja 6. luokilla*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Janata, P., Tomic, S. T. & Rakowski, S. K. (2007). Characterisation of music-evoked autobiographical memories. *Memory*, 15(8), 845-860.
- Juslin, P. N. & Sloboda, J. A. (2010a). The past, present, and future of music and emotion research. Teoksessa P. N. Juslin & J. A. Sloboda (toim.) *Handbook of Music and Emotion: Theory, research, applications* (933-955). New York: Oxford University Press.

- Juslin, P. N. & Sloboda, J. A. (2010b). At the interface between the inner and outer world: Psychological perspectives. Teoksessa P. N. Juslin & J. A. Sloboda (toim.) *Handbook of Music and Emotion: Theory, research, applications* (73-97). New York: Oxford University Press.
- Juslin, P. N. & Sloboda, J. A. (2010c). Introduction: Aims, organization, and terminology. Teoksessa P. N. Juslin & J. A. Sloboda (toim.) *Handbook of Music and Emotion: Theory, research, applications* (3-12). New York: Oxford University Press.
- Karma, K. (1993). *Musikaalisuustesti*. Helsinki: Kai Karma.
- Karma, K. (1986). *Musiikkipsykologian perusteet*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Karma, K. (2010). Musikaalisuus. Teoksessa J. Louhivuori & S. Saarikallio (toim.) *Musiikkipsykologia* (355-368). Jyväskylä: WS Bookwell Oy.
- Kolehmainen, T. (2009). ”Miten tää muka mittaa musikaalisuutta” – Vertaileva tutkimus kai karman musikaalisuustestistä ja jäljittelyyn perustuvasta musikaalisuustestistä. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Viitattu 19.6.2012  
[https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/23211/Kolehmainen\\_kand.pdf](https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/23211/Kolehmainen_kand.pdf)
- Kurkela, K. (1994). *Mielen maisemat ja musiikki: Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynaamiikkaa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- KvantiMOTV (2011). Kvantitatiivisten menetelmien tietovaranto. Viitattu 19.6.2012  
<http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/mittaaminen/ominaisuudet.html>
- Lehtonen, K. (2007). *Musiikin symboliset ulottuvuudet*. Hyvinkää: Suomen musiikkiterapiayhdistys.
- LEO, Lapin elämysteollisuuden osaamiskeskus (2009). Elämys. Viitattu 25.6.2012  
<http://www.leofinland.fi/index.php?name=Content&nodeIDX=166>
- Louhivuori, J. (2010). Esipuhe. Teoksessa J. Louhivuori & S. Saarikallio (toim.) *Musiikkipsykologia* (7-8). Jyväskylä: WS Bookwell Oy.
- Louhivuori, J. & Saarikallio, S. (2010). Alkusanat. Teoksessa J. Louhivuori & S. Saarikallio (toim.) *Musiikkipsykologia* (9-11). Jyväskylä: WS Bookwell Oy.
- Lukion opetussuunnitelman perusteet 2003 (2003). *Nuorille tarkoitetun lukiokoulutuksen opetussuunnitelman perusteet 2003*. Vammala: Opetushallitus.
- Lähteenmaa, J. & Strand, T. (2008). *Etelä- ja Keski-Pohjanmaan suomenkielisten 9. –luokkalaisten nuorten kulttuuriharrastukset ja harrastuksiin liittyvät toiveet*. Nuorisotutkimusseura/ Nuorisotutkimusverkosto, verkkojulkaisu ja 20. Viitattu 25.6.2012  
<http://www.nuorisotutkimusseura.fi/julkaisu/pohjanmaa.pdf>



- Maunus, J. (2003). *Musiikinkuuntelu nuoren vapaa-ajalla ja koulussa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Viitattu 19.6.2012 <http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-2003903388>
- Niemelä, M. & Lehtonen, K. (1996). Korvat varpaissa – musiikkikokemuksen dikotomioita uhmaavalla sillalla. Teoksessa R. Koikkalainen (toim.) *Ruumita! Ruumiista, ruumiillisuudesta, kehosta ja kehollisuudesta*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta, julkaisusarja n:o 39.
- Revesz, G. (1925). *The psychology of a musical prodigy*. London.: Kegan Paul, Trench, and Trubner.
- Saarikallio, S. (2007). *Music as mood regulation in adolescence*. Doctoral Thesis. Jyväskylä Studies in Humanities, 67. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House.
- Saarikallio, S. (2010). Musiikin tunnemerkitkset arkielämässä. Teoksessa J. Louhivuori & S. Saarikallio (toim.) *Musiikkipsykologia* (279-293). Jyväskylä: WS Bookwell Oy.
- Saarikallio, S. & Erkkilä, J. (2007). The role of music in adolescents' mood regulation. *Psychology of Music*, 35(1), 88-109.
- Scherer, K. R. & Zentner, M. R. (2001). Emotional effects of music: Production rules. Teoksessa P. N. Juslin & J. A. Sloboda (toim.) *Music and emotion: Theory and research* (361-392). New York: Oxford University Press.
- Seashore, C. E. (1919). *Manual of instructions and interpretations of measures of musical talent*. Chicago: Stoelting.
- Seashore, C. E. (1938). *The psychology of music*. New York: McGraw-Hill.
- Shuter-Dyson, R. & Gabriel, C. (1981). *The Psychology of Musical Ability*, 2nd ed. London: Methuen.
- Suomen virallinen tilasto SVT (2002). Vapaa-aikatutkimus (verkkojulkaisu). Helsinki: Tilastokeskus. Viitattu 25.6.2012 [http://www.stat.fi/til/vpa/2002/vpa\\_2002\\_2005-01-26\\_tie\\_001.html](http://www.stat.fi/til/vpa/2002/vpa_2002_2005-01-26_tie_001.html)
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. (2009). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Zentner, M. & Eerola, T. (2010). Self-report measures and models. Teoksessa P. N. Juslin & J. A. Sloboda (toim.) *Handbook of Music and Emotion: Theory, research, applications* (187-221). New York: Oxford University Press.