

**"HAAMU SOITTAA PIANO":
NELJÄSLUOKKALAISTEN KOKEMUKSIA
MUSIIKILLISESTA PELOSTA**

Katariina Henttonen
Maisterintutkielma
Musiikkitiede
Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2023

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Katariina Henttonen	
Työn nimi "Haamu soittaa pianoa" - Neljäsluokkalaisten kokemuksia musiikillisesta pelosta	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Maisterintutkielma
Aika Kesäkuu 2023	Sivumäärä 48
Tiivistelmä <p>Tämän musiikkipsykologiseen viitekehykseen sijoittuvan maisterintutkielmatutkimuksen tavoitteena oli selvittää, miten neljäsluokkalaiset lapset tunnistavat ja tuntevat musiikillista pelkoa itse määritellystä pelottavasta musiikista, millä tavoin he ilmaisevat sekä kuvailevat sitä kehollisesti ja verbaalisesti ja millaiset asiat musiikissa, osallistujien yksilöllisissä piirteissä sekä kontekstissa vaikuttavat heidän tunnekokemuksiinsa. Tutkimuksen painopiste on nimenomaan lasten omilla kokemuksilla ja tutkimus on toteutettu lapsinäkökulmaisesti.</p> <p>Tutkimukseen osallistui viisi neljäsluokkalaista oppilasta keskisuomalaisesta alakoulusta. Aineisto kerättiin ryhmäkeskustelulla. Tutkimusasetelma oli samankaltainen kuin Henna-Riikka Peltolan (2017) tutkimuksessa, jossa tutkittiin aikuisten kokemuksia itsemäärittelystä surullisesta musiikista ryhmähaastattelua menetelmänä käyttäen. Tutkimuksen teoreettisena viitekehyksenä toimivat musiikillinen emootiotutkimus sosiaaliseen ja psykologiseen konstruktion nojaavien emootioteorioiden sekä 4E-emootioteorioiden näkökulmasta, kehollinen kognitio sekä käsittemetaforateoria.</p> <p>Ennen haastattelua tutkimuksen osallistujat toimittivat tutkijalle musiikkikappaleen, jota pitävät itse pelottavana. Haastattelun aikana kuunneltiin jokaisen osallistujan toimittama kappale ja niistä keskusteltiin vapaamuotoisesti. Tutkija esitti tarvittaessa tarkentavia kysymyksiä. Aineiston koodauksessa käytettiin apuna ATLAS.ti-ohjelmistoa. Aineiston analyysimenetelmänä käytettiin aineistolähtöistä sisällönanalyysiä ja metafora-analyysiä, eli aineistosta etsittiin tutkittavien käyttämiä metaforisia kuvauksia sekä kehollisia metaforia musiikin herättämästä pelosta.</p> <p>Musiikillista pelkoa ei ole juurikaan tutkittu. Musiikin herättämiä tunteita ylipäätään on tutkittu lasten näkökulmasta vain vähän. Tutkimuksen tuottamaa uutta tietoa voitaneen jatkossa soveltaa esimerkiksi musiikkikasvatukseen ja musiikin emootiotutkimukseen tai tunnetaitotyöskentelyyn sekä musiikkiterapiakontekstiin. On oletettavissa, että tutkittavien valitsemasta musiikista löytyy sellaisia piirteitä, joita on yleisesti pidetty pelottavina tai jännittävinä, mutta on todennäköistä, että tuloksiin vaikuttavat jokaisen tutkimuksen osallistujan yksilölliset kokemukset sekä konteksti.</p>	
Asiasanat: musiikin emootiotutkimus, musiikillinen pelko, konstruktivistinen emootioteorioita, kehollinen kognitio, käsittemetafora, lapsinäkökulmaisuus	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Faculty Humanities and Social Sciences	Department Music, Art and Culture Studies
Author Katariina Henttonen	
Title "Haamu soittaa pianoa" - Neljäsluokkalaisten kokemuksia musiikillisesta pelosta	
Subject Musicology	Level Master's thesis
Month and year June 2023	Pages 48
<p>Abstract</p> <p>The aim of this study was to find out how fourth graders recognize fear from music and how they experience music-induced fear in self-identified scary music. The aim was also to know how they express their emotions verbally and with bodily gestures, and what aspects in music, in the individual and in the context effect on their emotions. The study emphasizes the children's own experiences on the matter and has been carried out from the children's perspective.</p> <p>Five fourth graders from an elementary school in Central Finland participated in the study. The data was collected through a group discussion. The research setup was similar to Henna-Riikka Peltola's (2017) study, which investigated experiences of self-defined sad music using a group interview as a method. The theoretical reference framework of the research is emotion research in music, from the perspective of theory of constructed emotion, 4E emotion theories, embodied cognition, and conceptual metaphor theory.</p> <p>Before the interview, the participants provided the researcher with a piece of music that they themselves find scary. During the interview, a song provided by each participant was listened to and discussed freely. The researcher asked clarifying questions if necessary. The data analysis method used was data-oriented content analysis and metaphor analysis, where researcher aimed to observe metaphorical expressions and embodied gestures considering music-evoked fear. The ATLAS.ti software was used for data coding.</p> <p>Music-evoked fear has been studied previously only a little. Music-evoked emotions overall have not been studied much from the perspective of children, and the new information this research provides could be applied in the future, for example, to music education and music emotion research and working on emotional skills using music, as well as in music therapy context. It can be assumed that the music chosen by the research subjects contains features that have been generally considered scary, but it is very possible that the results are influenced by the individual experiences of each study participant.</p>	
Key words: emotional research in music, music-evoked fear, theory of constructed emotion, embodied cognition, conceptual metaphor, children's perspective	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	EMOOTTIOTUTKIMUS	4
2.1	Konstruktivistiset emootiot teoriat	5
2.2	Kehollinen kognitio ja käsittemetafora	6
3	MUSIIKKI JA TUNTEET	9
3.1	Musiikin emootiotutkimus	9
3.2	Musiikilliset tunteet mielikuvina ja metaforina.....	11
3.3	Musiikin tunnemerkit lap suusiässä	12
3.4	Musiikki ja pelko	13
4	TUTKIMUSASETELMA	16
4.1	Tutkimuskysymykset ja ennakko-oletukset.....	17
4.2	Aineistonkeruu	18
4.3	Analyysimenetelmät.....	20
4.4	Tutkijan rooli ja tutkimuseettinen arviointi	21
5	TULOKSET	24
5.1	Leikkilinen pelko ja kehollinen tunne ilmaisu.....	25
5.2	Pelon tunteen personifikaatio	27
5.3	Personifikaatio ja kulttuuri	30
5.4	Tunne uhasta	32
5.5	Musiikilliset elementit ja niistä havaittujen emootioiden metaforinen kuvaaminen	34
5.6	Kuuntelukonteksti	35
6	JOHTOPÄÄTÖKSET JA POHDINTA	37
6.1	Johtopäätökset	37
6.2	Pohdinta	38
6.3	Tutkimuksen rajoitukset ja jatkotutkimusaiheet	41
	LÄHTEET	44

LIITTEET

Liite 1: Tutkimustiedote

1 JOHDANTO

Muistan lapsuudestani lastenlauluja, jotka olivat niin pelottavia, etten halunnut niitä kuunnella. Toisaalta joidenkin kappaleiden kohdalla pelon tunne oli myös kutkuttava: tietyt laulut herättivät jännittäviä tunteita, joskaan eivät suoranaista pelkoa, ja saatoin jopa hakeutua näiden laulujen pariin. Tällaisia pelon tunteita aiheuttavia lauluja olivat esimerkiksi Hortto Kaalon kappale *Oskari Olematon* ja lastenlaulu *Nallet tallustaa*. Osassa kappaleista oli kauhun maailmasta tuttuja teemoja: luurankoja, pimeyttä ja lepakoita, mutta monia kappaleita ei ollut tietoisesti tehty pelottaviksi. Ajauduin keskusteluihin aiheesta ystäväni ja läheisten kanssa. Kävi ilmi, että jokaisella oli oma muistonsa lapsuuden pelottavista lauluista. Aina ei ollut selvää, mistä syystä tiettyä kappaletta oli lapsuudessa pidetty pelottavana. Omat sekä tuttavieni lapsuudessa kokemat musiikilliset tunnekokemukset pelottavaan musiikkiin liittyen herättivät kiinnostukseni päästä tutkimaan asiaa tarkemmin ja selvittämään nimenomaan nykypäivän lasten kokemuksia asiasta.

Aiemman tutkimuksen pohjalta tiedetään, että musiikilliset tunnekokemukset koskettavat kaikenikäisiä ihmisiä ympäri maailman ja musiikilla on valtavasti erilaisia tunnemerksyksiä ihmisten arjessa ja juhlassa (esim. Juslin & Sloboda 2001a; Juslin, 2009, Peltola ym., 2022). Musiikilla ja sen tunnemerksyksillä on myös lapsuusiässä tärkeä rooli aina kiintymyssuhteista leikkiin ja oppimiseen (esim. Peretz, 2001; Saarikallio 2010). Musiikin herättämiä tunteita ei ole kuitenkaan tutkittu lasten näkökulmasta järin paljoa. Myös musiikin herättämä pelko on jäänyt tutkimuksessa pitkälti varjoon.

Tämä maisterintutkielmatutkimus käsittelee lasten kokemuksia pelottavasta musiikista ja musiikin herättämästä pelon tunteesta. Tutkimuksen tavoitteena on selvittää, miten alakoulun neljäsluokkalaisten lapset tunnistavat musiikista pelon tunteen, kokevat musiikin herättämää pelkoa ja kuinka he ilmaisevat tunnetta sekä sanallisesti että nonverbaalisesti. Tarkoitus on myös ymmärtää, millaiset asiat ovat kokijoille merkityksellisiä musiikillisen pelon kokemisen kannalta. Tutkimuksen aineisto kerättiin keväällä 2023 keskisuomalaisen alakoulun neljäsluokkalaisten oppilaiden pienryhmän keskustelutilanteesta.

Aihepiiriä onkin erityisen tärkeää tutkia, koska sekä lasten musiikillisia tunnekokemuksia että musiikillista tai musiikin herättämää pelkoa – saati näitä kahta yhdessä – on tutkittu niin niukasti. Aiempi lasten ja musiikillisten emootioiden tutkimus linkittyy pitkälti musiikkikasvatukseen, musiikilliseen tunnekasvatukseen, musiikki-terapiaan sekä musiikin kehityspsykologiaan. Negatiivisia emootioita musiikissa (suru, inho, ahdistus) on tutkittu lähinnä aikuisten näkökulmasta (esim. Peltola 2016; Peltola & Vuoskoski, 2022; Saarikallio, 2018) ja myös nuorten näkökulmasta, erityisesti tunnesäätelyn kannalta (esim. Saarikallio & Erkkilä, 2007). Spesifiä aiheitani, eli lasten kokemuksia musiikin herättämästä pelosta, ei ole tietääkseni tutkittu lainkaan, vaikka musiikin kehityspsykologisessa tutkimuksessa on avattu musiikillisten tunteiden kehittymistä sekä musiikin tunnemerkityksiä lapsuusiässä. On tieteellisesti kiinnostavaa, merkittävää sekä käytännön kannalta hyödyllistä saada lisää tietoa siitä, miten lapset kokevat musiikillisia tunteita ja miten pelko näyttäytyy tässä skaalassa.

Lasten ja nuorten tunnetaitoja ja niiden merkitystä korostetaan yhteiskunnassamme enenevässä määrin ja esimerkiksi kouluissa tunnetaito-opetusta on lisätty opettussisältöihin. Huhtikuussa 2023 Yle uutisoi, että Tampereen kouluissa otetaan käyttöön uusi tunne-, vuorovaikutus- ja turvataitojen opetussuunnitelma, jonka mukaisesti neljäs- ja kuudesluokkalaisille opetetaan näitä taitoja esimerkiksi draaman keinoin. (Din Belle & Kujansuu, 2023.) Tutkimustieto on osoittanut, että musiikki voi toimia tunnesäätelyn tukena – tutkimusten mukaan erityisesti silloin, kun kyseessä oleva tunne on negatiivinen (Peltola & Eerola, 2016; Randall ym., 2023). Musiikin on havaittu olevan tapa käsitellä hankalaakin tunnetta turvallisesti, symbolisen etäisyyden päästä (Eerola & Saarikallio, 2010, s. 273). Tämän tutkimuksen yhteiskunnallinen arvo linkittyykin esimerkiksi käytännön sovellusmahdollisuuksiin musiikin hyödyntämisessä tunnetaidoissa ja niiden opettamisessa, kuten omien tunteiden tunnistamisessa ja hallinnassa.

Pelko lienee tyypillisesti mielletty jossain määrin hankalaksi tunteeksi, mutta toisaalta ihmiset hakeutuvat viihteellisen pelottavan sisällön, kuten kauhutarinoiden ja -elokuvien äärelle. Myös nykylasten suosikkipelit, kuten Minecraft ja Roblox, lastenkin kiinnostuksenkohteina ovat ”creepypastat” eli pelottavat internet-urbanilegendat, kuten Backrooms, sekä lasten kuluttama sisältö sosiaalisessa mediassa, kuten YouTube ja TikTok saattavat usein sisältää pelottavia elementtejä. Tärkeä elementti esimerkiksi kauhuelokuvien, -sarjojen ja -pelien tunnelman luojana onkin musiikki (Yeung, 2016; Halfyard, 2016, s. 115–116). Pelko ja kauhu ovat siis läsnä arjessamme, vaikka se olisikin verrattain turvallista. Näiden tunteiden pariin jopa tarkoituksellisesti hakeudutaan taiteen ja viihteen, kuten kauhuelokuvien keinoin. Miksipä ei myös musiikin?

Tutkielman pääluvussa 2 ja 3 avaan teoreettista viitekehystä, johon tämä tutkimus sijoittuu. Pääluvussa 2 käsittelen emootiotutkimusta laajemmassa mittakaavassa

ja alaluvuissa konstruktivistisia emootioiteorioita sekä kehollista kognitiota ja käsite-metaforateoriaa. Pääluvussa 3 käyn läpi musiikkia ja tunteita, alaluvuissa musiikin emootiotutkimusta, musiikillisia emootioita metaforina, musiikin tunne merkityksiä lapsuudessa ja musiikillista pelkoa. Pääluvussa 4 avaan tutkimusasetelmaa, alaluvuissa esittelen tutkimuskysymykset, aineistonkeruu- ja analyysimenetelmät sekä pohdin tutkijan roolia ja tutkimuksen eettisyyttä. Pääluvussa 5 käsittelen tuloksia ja pääluku 6 alalukuineen sisältää johtopäätökset ja pohdinnan. Arvioin lopuksi myös tutkimuksen luotettavuutta ja avaan jatkotutkimusaiheita.

2 EMOOTIOTUTKIMUS

Emootiotutkimus on vauhdilla kehittyvä tieteenala, jossa on useita eri emootioteoreettisia suuntauksia. Osa näistä suuntauksista risteää keskenään, osa eroaa toisistaan paljonkin. Aihepiirin tutkimuksessa yleisesti käytettyjä käsitteitä ovat *tunteet*, *emootiot*, *mieliala* sekä *affektit*. Affekteihin viitataan usein jonkinlaisena sateenvarjokäsitteenä, jonka alle tunteet, emootiot ja mieliala sijoittuvat. (Juslin, 2009; Peltola, Saarikallio & Eerola, 2022.) Tunteet voidaan määritellä emootioiden yksityiseksi kokemiseksi, kun emootioiden ajatellaan olevan julkisesti havaittavia ja mitattavia. Mielialojen käsitteään olevan pitkäkestoisia, tunteiden ja emootioiden kesto on lyhyempi. (Juslin, 2009; Peltola ym., 2022.) Emootiotutkimuksesta erotellaan tyypillisesti neljä pääsuuntaa: *perustunneteoriat*, eli *kategorinen malli*, *kognitiivinen arviointiteoria*, *psykologisen konstruktion teoria* ja *sosiaalisen konstruktion teoria* (Warrenburg, 2020). Tässä tutkimuksessa käsitellään emootioita ja niiden ilmaisua pitkälti konstruktivististen emootioteorioiden, 4E-emootioteorioiden sekä kehollisen kognition ja käsittemetaforateorian kautta.

Kategorisessa mallissa, eli perustunneteorian pohjautuvassa mallissa tunteet on luokiteltu perustunteisiin, joiden ajatellaan olevan synnynnäisiä ja ilmenevän kulttuurista tai taustasta riippumatta samoilla tavoilla (Peltola ym., 2022). Perustunneteorien mukana emootiot ovat esi-isiltämme periytyneitä toiminnallisia tiloja, jotka aiheuttavat tietynlaisia tunteita, käyttäytymisilmauksia ja fysiologisia reaktioita (Warrenburg, 2020). Perustunteisiin on yleisimmin luettu onnellisuus tai ilo, suru, pelko, viha tai suuttumus, yllättyneisyys ja inho. *Dimensionaalissa mallissa* tunteet luokitellaan miellyttävyyden (valenssi) ja vireystilan mukaan. Näiden mallien rinnalle on kuitenkin viime vuosina noussut konstruktivistisempia tunneteorioita, jotka kritisoivat erityisesti perustunneteoriana puutteellisuudesta esimerkiksi subjektiivisen kokemuksen huomiotta jättämisen suhteen. (Peltola ym., 2022; Peltola & Saresma, 2014; Warrenburg, 2020.) Emootiotutkimuksessa on siis kenties tieteenalan nuoruudesta ja viimeaikaisesta nopeasta kehityksestäkin johtuen vallalla useita eri näkökulmia ja

tutkimussuuntauksia, joista osa risteää ja osa jopa riitelee keskenään. Emootioita tutkitaan myös eri menetelmin, joka luonnollisesti tuottaa erityyppisiä tutkimustuloksia. Seuraavissa alaluvuissa tarkastelen tarkemmin konstruktivistisia emootioteorioita, kehollista kognitiota sekä käsittemetaforateoriaa.

2.1 Konstruktivistiset emootioteoriat

Konstruktivistisiin emootioteorioihin perustuva emootiotutkimus esittää, että emootiot rakentuvat aivoissamme aiempien kokemustemme sekä ympäristöstä kehollisesti vastaanotetun aistitiedon perusteella. Emootioiden rakentumiseen vaikuttaa voimakkaasti myös ympäröivä kulttuuri ja emootioiden ilmenemismuodot vaihtelevat sosiokulttuurisesta ympäristöstä ja yksilön subjektiivisista kokemuksista sekä ominaisuuksista riippuen. Rakentuneen emootion teoria (*engl. theory of constructed emotion*) on osoittanut ongelmallisiksi ja puutteellisiksi, jopa jossain määrin virheellisiksi väitteet universaaleista, muuttumattomista ”tunnesormenjäljistä”, eli perustunteiden kulttuurista riippumattomista, samoista ilmenemismuodoista kehollisesti tai kasvojen ilmeiden kautta, joihin esimerkiksi kategorinen emootiomalli eli perustunneteoriat pitkälti perustuu. (Barrett, 2017 s. 4–8, 19–22; Warrenburg, 2020.)

Tunteiden syntyyn ja käsittelyyn aivoissa osallistuu hyvin kirjava joukko monierikoistuneita neuroneita aivojen eri osissa. Moni aivojen osa on mukana useammassa eri tehtävässä, kuten ajattelussa, muistissa tai tunteiden käsittelyssä. Konstruktivististen emootioteorioiden valossa emootiot rakentuvat aivoissa eri neuroverkoston yhteistyönä ja liittyvät kehon vastaanottamaan aistitietoon. (Barrett, 2017, s. 19–22.) Tämä perustuu aivojen plastisuuteen. Plastisuudella tarkoitetaan sitä, että aivojen neuroverkot pystyvät muovautumaan ympäristön ärsykkeiden mukaan ja aivoilla on kyky ikään kuin uudelleenohjelmoida itseään aiempien kokemusten perusteella sekä synnyttää uusia yhteyksiä aivojen eri osien välillä. Aivojen neuroverkot siis toimivat monilla eri liitännöillä. (Moreno & Bidelman, 2014.) Konstruktivististen emootioteorioiden mukaan emootiokonsepteilla, kuten peloksi nimetyllä emootiolla, ei ole muuttumatonta, universaalista muotoa. Normi on sen sijaan *variaatio*, eli rakentuneet emootiot, olkoonkin niillä sama nimi keskenään, ovat monimuotoisia, eli ne ilmenevät fyysisesti, psyykkisesti ja jopa neurotasolla eri tavoin. Samankaltaisessa ympäristössä kasvaneiden emootiot luonnollisesti ilmenevät samankaltaisina, mutta eivät siltikään identtisinä. Kulttuuri vaikuttaa siihen, millaisia merkityksiä aistitiedolle ja sen perusteella rakentuneille annetaan ja emootiokonseptit ovat kulttuurisesti nimettyjä. (Barrett, 2017, s. 19–22; 30–35.) Samat tunteet siis voivat ilmetä hyvin eri tavoin eri ihmisillä. Olemme antaneet nimet, kuten ”pelko” tai ”rakkaus” tietyille, ehkä ihmisten välillä usein samankaltaisille – mutta ei kuitenkaan täysin identtisille – kokemuksille, jotka

ovat kehomme, aivojemme ja mieleemme erilaisista komponenteista koostuvia affektiivisiä reaktioita ympäristön ärsykkeisiin. Myöskään keholliset reaktiot tunteisiin eivät ole väistämättä samanlaisia, vaikka koettu tunne olisi sama.

Konstruktivistisiin emootioteorioihin ajatellaan tyypillisesti kuuluvan *psykologisen konstruktion teoria* ja *sosiaalisen konstruktion teoria*. Molemmat perustuvat pohjimmitaan ajatukseen siitä, että yksilön aiemmat kokemukset vaikuttavat tämän kokemuksiin emootioihin. Psykologisen konstruktion teoria esittää, että jokainen koettu tunne on uniikki ja seurausta yksilön aiemmista kokemuksista. (Peltola ym., 2022; Warrenburg, 2020.) Psykologisen konstruktion teoriassa fokus on kääntynyt sisäänpäin, ihmiseen itseensä. Teoria esittää, että käsityksemme, tunteemme ja ajatuksemme rakentuvat yksinkertaisemmista ”palikoista”, esimerkiksi aistitiedosta. Sosiaalisen konstruktion teorian mukaan emootiot ovat kulttuurisesti opittuja, esimerkiksi vanhemmilta sekä aiemmilta sukupolvilta. Teoria nojaa ajatukseen, että käsityksemme emootioista juontaa juurensa siitä, miten ulkopuolinen maailma sosiaalisine uskomuksineen ja käsityksineen vaikuttaa meihin. Näiden kahden, hieman yleisemmin tunnetun teorian lisäksi tunnetaan *neurokonstruktion teoria*, joka pohjautuu nimenomaan aivojen plastisuuteen ja ajatukseen siitä, että kokemukset uudelleenohjelmoivat aivojamme. (Barrett, 2017, s. 30–35.) Rakentuneen emootion teoria koostuu näistä kolmesta toisiaan täydentävästä näkökulmasta. Näiden teorioiden valossa koko kognition siis ajatellaan olevan lähtökohtaisesti affektiivinen ja emootioiden ymmärretään olevan hetkessä tapahtuvia reaktioita ja aivojen tulkintoja sen hetkisistä tilanteista. Usein tapahtuville ja useamman kokemille samankaltaisille ilmiöille on annettu kulttuurisesti nimet ja niistä on muodostunut emootiokonsepteja. Konstruktivistiseen emootioteoriaan nojaavan emootiotutkimuksen valossa emootioiden siis ajatellaan olevan paitsi mielellisiä prosesseja, myös vahvasti sidoksissa kehollisiin perusprosesseihin ja sosio-kulttuuriseen ulottuvuuteen. Tämä myös liittyy konstruktivistiset emootioteoriat keholliseen kognitioon sekä 4E-emootioteorioihin. Konstruktivistiset emootioteoriat voidaan liittää myös käsittemetaforaan, joka voi toimia merkittävänä linkkinä nimenomaan kehon, mielen ja tunteiden ilmaisemisen välillä. Kerron näistä teoriasuuntauksista tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

2.2 Kehollinen kognitio ja käsittemetaphora

Aiemmassa luvussa kerroin, kuinka emootiot rakentuvat aivoissa ympäristöstä saatujen ärsykkeiden, esimerkiksi kehon vastaanottaman sensorisen tiedon perusteella. Tästä päästään sujuvasti *keholliseen kognitioon*. Keholliseen näkökulmaan nojaavien tunneteorioiden mukaan korkeamman tason kognitiiviset prosessit ovat ainakin osittain, ehkä jopa suurelta osin peräisin kehon sensorimotorisista, eli aisteihin ja

motoriikkaan liittyvistä toiminnoista ja niiden vuorovaikutuksesta ympäristönsä kanssa. Tätä kutsutaan keholliseksi kognitioksi. Myös emootioiden perusprosessien tunnistamisen, käsitteellistämisen ja luokittelun sekä emootioiden kokemisen ajatellaan olevan lähtöisin kehollisista prosesseista. (Carr ym., 2018; Toiviainen, 2022, s. 86.) Kehollisen kognition teoria asettuu 4E-kognitioon tai 4E-emootioteoriaan, jolla tarkoitetaan sitä, että emootio on kehollinen (*embodied*), sulautettu tai sulautunut (*embedded*), toimeenpaneva (*enacted*) ja laajennettu (*extended*). 4E-teorioiden mukaan keholliset prosessit tai aspektit, vuorovaikutuksessa ulkoisen ympäristön kanssa ilmentävät tai tuovat esiin mielellisiä prosesseja. Näillä on psykologiseen ja sosiaaliseen konstruktiioon perustuvien emootioteorioiden kanssa yhteistä se, että ihmisen kognition ajatellaan olevan lähtökohtaisesti ja väistämättä affektiivinen, eikä kognition ja tunteen välillä ole määriteltävää eroa. Emootioiden ajatellaan ulottuvan sisäisen maailman lisäksi myös sosiaaliseen ulottuvuuteen (*socially extended*). (Warrenburg, 2020, viitaten Colombetti, 2014.) Ihmisen kognitio ei siis rajoitu vain ihmisen pään sisään, vaan on paitsi kehollinen, myös jatkuvassa, dynaamisessa vuorovaikutuksessa ympäröivän maailman ja kulttuurin kanssa. Ympäristö, jossa kasvamme, luo merkitykset myös emootioille, joita tunnemme. Lapset, joilla on autobiografisia muistoja sekä omaa elämäkokemusta vielä hyvin vähän, oppivat emootioiden merkityksen kulttuurisesti sosiaalisen vuorovaikutuksen kautta.

Kehollisen kognition näkökulmasta tunteiden tunnistamiseen ja kokemiseen liittyvät konseptuaaliset, niin sanotut korkeamman tason kognitiiviset prosessit pohjautuvat kehollisiin kokemuksiin. Yksi tutkimuksen pohjalta havaittu yhteys näiden kehollisten prosessien ja tunteiden välillä ovat käsitteelliset ja kielelliset metaforat, jotka oletettavasti pohjautuvat kehollisiin prosesseihin ja mahdollistavat myös emootioiden tarkastelemisen kehollisuuden näkökulmasta sekä metaforisesti. (Carr ym., 2018 viitaten Lakoff 1993.) Käsitteelliset ja kielelliset metaforat siis ovat konseptuaalisia työkaluja emootioprosesseille ja myös ilmaisemme emootioita metaforien kautta. Emootiokonseptit, eli emootioiden nimet itsessään voitaneen ajatella käsittemetaforina erimerkiksi sille, miltä tietty emootio meistä tuntuu.

Kun puhumme metaforista, tarkastelemme asiaa yleensä kielellisenä ilmiönä. Esimerkiksi kirjallisuudentutkimuksessa metaforalla tarkoitetaan kielikuvaa eli trooppia, jossa sana tai lause viittaa johonkin muuhun kuin ilmeiseen ja tavanomaiseen merkitykseensä. Metaforan olemuksesta on olemassa useita teorioita, mutta niistä tyypillisin, tunnetuin ja vanhin, otaksutusti Aristoteleelta lähtöisin oleva teoria käsittää metaforan kätkeytyneenä vertauksena, josta puuttuu ”kuin” -sana. (Tieteen termipankki, 2023). Esimerkiksi jos sanotaan, että ”musiikki on haamu”, voidaan ajatella tämä metaforana lauseesta että ”musiikki on pelottava kuin haamu”. Korvaamis- eli substituutioteoriassa sanan tai ilmauksen ajatellaan asettuvan toisen tilalle metaforassa (Tieteen termipankki, 2023). *Käsittemetaforateoria* ymmärtää metaforan kuitenkin

vielä syvällisemmin ajatusprosessien kautta ja liittyy siihen, miten kognitiomme ajatellaan olevan luontaisesti metaforinen. Lakoffin ja Johnsonin (1980) mukaan emme vain käytä kieltä metaforisesti, vaan metaforisuus on kiinteä osa myös ajatteluamme ja kognitiotamme. Metaforat voidaan ymmärtää käsitteellisinä prosesseina, joissa ymmärrämme yhden käsitteen (kohdealue) toisen käsitteen (lähdealueen) kannalta. Tätä kutsutaan englanninkielisessä terminologiassa käsitteellä *cross-domain mapping*. (Lakoff & Johnson, 1980; Schaerlaeke ym., 2019.) Mikäli emootiot käsitetään kehollisesta kognitiosta ja sosiaalisesta konstruktiosta käsin, on hyvin todennäköistä, että käsittelemme ja kuvailemme myös emootioita metaforisesti kulttuurisesti opittujen nimien ja verbaalisten sekä kehollisten ilmaisumuotojen kautta. Kehollisen kognition, 4E-emootioteorioiden ja sosiaaliseen konstruktion nojaavien emootioteorioiden mukaisesti emootiot ovat laajentuneet myös sosiaaliseen ympäristöömme. Mikäli kognitiomme on paitsi läpeensä affektiivinen, myös metaforinen, voidaan päätellä, että emootiomme ovat pohjimmiltaan rakentuneet metaforisiksi. Teoreettisen taustan pohjalta nojaan tässä tutkimuksessani lähtökohtaan, että emootiot ovat rakentuneita sekä kulttuurisesti nimettyjä konsepteja, jotka pohjaavat keholliseen kognitioon sekä ulottuvat myös sosiaaliseen ulottuvuuteen ja niitä paitsi ilmaistaan, ne myös käsitetään metaforisesti.

3 MUSIIKKI JA TUNTEET

Musiikki herättää ihmisissä erilaisia tunteita ja musiikilliset tunnekokemukset koskettavat lähtökohtaisesti kaikenikäisiä ihmisiä maailman eri kolkissa (Juslin & Sloboda, 2001a). Ihmiset käyttävät musiikkia muuttaakseen ja vapauttaakseen tunteitaan sekä yrittävät yhdistää sopivan musiikin kulloiseenkin tunnetilaansa. He myös pyrkivät lohduttamaan itseään tai saamaan hyvän olon musiikin kautta sekä lievittämään stressiä sen avulla. (Juslin, 2009, s. 131.) Musiikki toimii siis ihmisten arjessa ja juhlassa monenlaisissa rooleissa, erilaisten tunteiden herättäjänä, sosiaalisena kokemuksena ja lohtuna. Musiikki voi myös olla tukena tunnesäätelyssä. Seuraavissa alaluvuissa tarkastelen musiikillista emotiotutkimusta yleisemmällä tasolla, mutta pohdin myös tutkimussuuntausta oman aiheeni kannalta lapsuuden näkökulmasta ja avaan musiikin ja pelon suhdetta.

3.1 Musiikin emotiotutkimus

Musiikin ja tunteiden tai emotioiden välisiä suhteita on tutkittu esimerkiksi musiikkipsykologisesta näkökulmasta (esim. Juslin & Sloboda, 2001b; Juslin, 2009; Peltola ym., 2022), aivotutkimuksen ja kognitiivisen neurotieteen keinoin (esim. Koelsch ym., 2013; Peretz, 2001) sekä kokemuksellisemmasta näkökulmasta, tutkien tunteiden kokemista suhteessa tietynlaiseen musiikkiin (esim. Peltola, 2016; Peltola & Vuoskoski, 2022). Musiikillisessa tunnetutkimuksessa on pitkään käytetty pääasiassa kategorista mallia, mutta myös dimensionaalinen malli on ollut melko yleinen. Musiikin emotiotutkijat ovat myös puhuneet *erillisten tunteiden mallista* (*discrete emotion model*), joka esittää, että musiikin ilmaiset tai herättämät tunteet ovat kategorisesti erillisiä. Malli esittää, että musiikista on helpoiten erotettavissa tietyt perustunteet, joiden listaan on musiikillisessa kontekstissa usein lisätty hellyys. (Warrenburg, 2020).

Musiikillisten emootioiden tutkimuksessa on käytössä myös Marcel Zentnerin, Didier Grandjeanin ja Klaus R. Schererin (2008) kehittämä Geneva Emotion Music Scale (GEMS), jossa tunteet on jaoteltu yhdeksään erilaiseen tunneulottuvuuteen laajojen kartoitusten perusteella. GEMS-mallin tunneulottuvuuksia ovat 1) ihmeissään, vaikuttanut, liikuttunut; 2) lumoutunut, häkeltynyt; 3) vahva, voitonriemuinen, energinen; 4) hellä, rakastava, rakastunut; 5) nostalginen, haaveileva, melankolinen; 6) seesteinen, rauhallinen, tyyni; 7) riemukas, huvittunut, eloisa; 8) surullinen, murheellinen ja 9) kireä, kiihtynyt hermostunut. (Peltola ym. 2022, s. 374–375; Zentner, Grandjean & Scherer, 2008.) GEMS-malli on kuitenkin saanut kritiikkiä vahvojen negatiivisten tunteiden puuttumisesta (Peltola ym., 2022, s. 374). GEMS-mallista uupuu myös tämän tutkielman tarkastelema tunne, eli pelko, eikä malli siksi sellaisenaan soveltuisi tämän tutkimuksen käyttöön.

Musiikin tunnetutkimuksessa, kuten tunnetutkimuksessa ylipäätään onkin pitkään ollut vallalla käsitys, että tunteet ovat universaaleja, ihmisiin sisäänrakennettuja ja ilmenevät samalla tavalla kaikilla ihmisillä niin kehollisina reaktioina kuin aivoissa. Tunteilla on ajateltu olevan selkeä universaali ilmenemismuoto, ikään kuin sormenjälki. (Barrett, 2017, s. 15–16.) Aivotutkimuksessa on korostettu erityisesti mantelituksien roolia musiikillisten tunteiden tunnistamisessa ja kokemisessa (Koelsch, ym. 2013; Gosselin, 2005; Peretz, 2001). Konstruktivistisemmat emootiot teoriat ovat myös musiikillisen emootiotutkimuksen puolella ymmärtäneet tunteet dynaamisiksi, muuttuviksi ilmiöiksi, jotka eivät välttämättä mahdu ennalta määriteltyihin tunnelokeroihin (Peltola ym. 2022, s. 374). Musiikin tunnetutkimus ei siis suinkaan ole yksiselitteistä ja siihen liittyy myös paljon ristiriitaisuutta ja moninaisuutta (Juslin & Västfjäll, 2008; Eerola & Vuoskoski, 2013; Warrenburg, 2020).

Musiikki vaikuttaa kaikkiin tunteen komponentteihin, eli yksilön subjektiiviseen kokemukseen, fysiologiaan ja tunneilmaisuuksiin (Saarikallio, 2010, s. 282). Musiikin tunnetutkimukseen spesifisti muusta tunnetutkimuksesta eroten liittyvät myös esimerkiksi esteettiset kokemukset sekä komponentit, joista emootiot koostuvat. (Juslin, 2009; Peltola ym., 2022.) Musiikillisia tunteita on tutkittu ja voidaan tutkia esimerkiksi kuulijoiden kertomia kokemuksia tarkastellen, analysoimalla musiikissa esiintyviä piirteitä sekä tutkimalla musiikin esiintyjän tunnetiloja hyödyntämällä liikkeentunnistusta. Yksilöllisillä ja tilannesidonnaisilla tekijöillä tiedetään olevan vaikutusta musiikin herättämiin tunnekokemuksiin. Sama musiikki voi herättää eri ihmisissä hyvin erilaisia tunnekokemuksia, mutta myös saman ihmisen kuuntelema kappale eri tilanteissa voi vaikuttaa musiikilliseen tunnekokemukseen aivan eri tavalla. Myös kuulijan persoonallisuuden piirteillä ja musiikillisella harrastuneisuudella on vaikutusta musiikillisiin tunnekokemuksiin, kuten myös sosiaalisella ja kulttuurisella ympäristöllä. (Peltola ym., 2022, s. 384–385.)

Musiikkia ja tunteita tarkasteltaessa on tärkeää erottaa tunteiden *havaitseminen* ja niiden *tunteminen*. Emootio, jonka kuulija kuulemastaan musiikista havaitsee, ei välttämättä tarkoita, että kuulija tuntisi musiikin ilmaisemaa emootiota. (Juslin, 2009, s. 131; Juslin & Västfjäll, 2008; Peltola ym., 2022, s.371.) Yleisimmin musiikillisia tunteita on tutkittu tunteiden tunnistamista tutkimalla, kun taas musiikin herättämät tunteet ovat jääneet vähemmälle. Musiikillisten tunteiden kokemiseen liittyy Juslinin ja Västfjällin (2008) mukaan seitsemän eri mekanismia: refleksit, ehdollistuminen, samaistuminen, mielikuvat, muistot, musiikilliset odotukset sekä tavoitteen arviointi. Lista on laajentunut myöhemmin sisältämään myös estettiset kokemukset. Musiikillisen tunnetutkimuksen joillain aloilla on eroteltu niin sanotut arkipäiväiset emootiot esteettisistä emootioista. (Juslin, 2013.) Musiikillinen tunnekokemus on moniulotteinen ja myös musiikkiin liittyy laajasti osatekijöitä, jotka vaikuttavat musiikin herättämiin tunnekokemuksiin. Osatekijät voivat olla musiikissa itsessään, esimerkiksi musiikin rakenteeseen ja esittämiseen liittyvät seikat, vaikkapa tonaliteetti ja rytmi, sekä ulkomusiikilliset seikat, kuten yksilö ja konteksti (Peltola ym., 2022, s. 380–385).

Musiikki on yksilöille ja yhteisöille merkityksellistä monissa eri elämäntilanteissa. Usein musiikki koetaan kulttuurista ja yksilön itsensä kokemuksista lähtöisin olevien voimakkaiden assosiaatioiden myötä. Erilaiset assosiaatiot vaikuttavat siihen, miten kuulija reagoi kuulemaansa musiikkiin tai kuvailee sitä. (Juslin, 2011.) Musiikin välittämät, herättämät ja synnyttämät tunteet ovat siis moniulotteisia ja niihin vaikuttavat monet eri asiat, niin musiikilliset elementit kuin ihmisen omat kokemukset, jotka luovat musiikille merkityksen, kontekstia unohtamatta. Juuri kokemuksen moniulotteisuus tehnee musiikillisten tunteiden kokemisesta perin haastavan tutkimusaiheen, varsinkin kun yritetään ottaa huomioon yksilön subjektiiviset kokemukset, konteksti, kehollisuus sekä sosiaalinen ja kulttuurinen vuorovaikutus.

3.2 Musiikilliset tunteet mielikuvina ja metaforina

Musiikin kuunteleminen luo meille erilaisia mielikuvia. Myös musiikilliset tunteet voivat ilmetä tunnepitoisina, visuaalisina mielikuvina. Usein tunteelliset, visuaaliset mielikuvat saavat alkunsa musiikissa ilmenevistä elementeistä, kuten piirteistä musiikin rakenteesta, jotka vastaavat visuaalista ilmaisua. (Juslin, 2013.) Näitä musiikin herättämiä mielikuvia ilmaistaan usein metaforisesti. Musiikki voidaan kuulla ja ymmärtää jonakin muuna kuin itsenään (*heard as*), eikä kuulijalla tarvitse olla musiikillista koulutusta tai erityistaitoa, jotta hän voi luoda mielikuvia musiikista ja ymmärtää sitä metaforisesti. Merkitykset nousevat musiikkiteoksen useista osa-alueista: esimerkiksi kontekstista, havaitusta tulkinnallisesta tarkoituksesta ja luontaisesta musiikillisesta rakenteesta. (Schaerlaeke ym., 2019.) Paitsi musiikin ammattilaisten, myös

musiikillisesti harjaantumattomien on todettu kuvaavan musiikkia metaforisia ilmaisuja käyttäen (Koskela, Tissari & Tuuri, 2022.)

Myös musiikin herättämiä emootioita voidaan ilmaista metaforisesti ja musiikillisten emootioiden sanallistaminen voi olla yksilöille helpompaa metaforisia ilmaisuja käyttäen. Musiikin emootiotutkimuksen alalla metaforista ilmaisua suhteessa musiikillisiin emootioihin ovat tutkineet viime vuosina mm. Peltola ja Saresma (2014). Musiikin sisältämiä ja herättämiä emootioita sekä musiikkia itsessään saatetaan kuvailla metaforisesti esimerkiksi liikkeenä tai jonkinlaisena hahmona. (Johnson & Larson 2003; Peltola & Saresma, 2014; Schaerlaeke ym., 2019.) Johnson ja Larson (2003) esittävät, että musiikin metaforinen kuvaaminen liittyy nimenomaan konseptimetaforiin, ja että käsityksemme musiikin liikkeestä on pohjimmiltaan metaforinen. Heidän mukaansa metaforiset käsitykset musiikillisesta liikkeestä kumpuavat kehollisista kokemuksistamme. Musiikki siis liikuttaa meitä niin fyysisesti kuin psyykkisesti sekä emotionaalisesti. Lisäksi musiikkia itsessään voidaan ajatella liikkeenä ajassa ja tilassa. Nämä kaikki, ollen lopulta melko tavanomaisia tapoja kuvata musiikkia, ovat konseptimetaforisia kuvauksia musiikista.

Toisaalta esimerkiksi musiikin ja estetiikan filosofiaan erikoistunut professori Nick Zangwill (2007) on kritisoinut emootioteorioita ja onkin esittänyt, että musiikkia kuvaillaan metaforisesti emootioihin viittaavilla sanoilla, vaikka musiikki ei saisikaan kuulijaa tuntemaan kyseistä emootiota lainkaan. Tulkitseen, että tässä voi olla kyse siitä, miten musiikillisilla elementeillä voidaan tulkita tiettyjä emootioita tai toisaalta kuulija havaitsee piirteitä emootiosta, jonka sanastoa käyttää kuvailemaan musiikkia metaforisesti. Itse asiassa Zangwillin näkemys saattaa jopa osaltaan tukea konstruktivistisia emootioteorioita, jos ajatellaan, että emootiot ovat lopulta vain kulttuurisesti nimiä, joita käytämme kuvaillaksemme kehollisen, läpeensä affektiivisen kognitiomme reaktioista kokemiimme tapahtumiin. Aiemman empiirisen tutkimuksen ja laajemman teoreettisen viitekehysten perusteella on siis hyvin oletettavaa, että musiikilliset mielikuvat ja musiikillisten tunteiden ilmaiseminen metaforisesti ovat yhteydessä toisiinsa.

3.3 Musiikin tunnemerkit lapsuusiässä

Lapsuus määritellään tyypillisesti yksilön ensimmäistä elämänvaihetta, jossa biologinen, psykologinen ja sosiaalinen kehitys on voimakasta. Tässä tutkimuksessa tutkitavat ovat 10–11-vuotiaita, alakoulun neljäsluokkalaisia lapsia. Musiikki on lapselle keskeisessä asemassa jo vauvaiässä (Ruokonen 2006, 12). Musiikilla on lapsuusiässä vaikutusta esimerkiksi kiintymyssuhteisiin ja leikkiin. Musiikki tukee lapsen ja vanhemman välistä varhaista vuorovaikutusta, affektisuhteen muodostumista sekä

emotionaalista kommunikaatiota. (Saarikallio 2010, 287; Peretz 2001, 114.) Lasten musiikillinen toiminta pohjautuu lapsen aikaisempiin taitoihin ja kokemuksiin ja tapahtuu leikin ja keksimisen kautta (Ruokonen 2006, s. 13–14). Lapsi oppii tunnistamaan musiikillisia tunteita jo hyvin varhaisessa vaiheessa (Peretz, 2001, s. 114). Kolmivuotiaina lapset tunnistavat oman kulttuurinsa tyypillisestä musiikista ilon tunteen ja kuusivuotiaat lapset pystyvät jo tunnistamaan musiikista surun, pelon ja vihan tunteet (Peretz, 2001, s. 114). Noin neli-viisivuotiaat lapset pystyvät jo ilmaisemaan tiettyä tunnetta laulaessaan, vaikkapa esittämään tietyn kappaleen iloisesti tai surullisesti (Peltomaa, 2022). Kouluikäisellä lapsella on siis jo oletusarvoisesti valmiuksia kyetä tunnistamaan musiikista monipuolisesti eri tunteita, mutta niiden sanoittaminen ja kuvaileminen eivät välttämättä ole helppoja tehtäviä aikuisellekaan.

Lapsi kokee ja käsittelee erilaisia tunteita musiikin kautta. Musiikki tuo lapsen elämään monenlaisia merkityksiä elämän eri osa-alueilla, ja kuten aikuisetkin, lapset luovat musiikin merkityksellisyyden oman kokemusmaailmansa kautta ja reagoivat musiikkiin kulttuuristen sekä yksilöllisten assosiaatioidensa kautta (Juslin, 2011). Kiinnostavaa on se, miten lapsen, jonka assosiaatiot ovat oletettavasti jossain määrin erilaisia kuin aikuisen reaktiot ja kokemukset musiikista voivat kenties erota aikuisen kokemuksista. Koska lapsi oppii jatkuvasti kasvaessaan, esimerkiksi kulttuurillisia assosiaatioita ei ole ehtinyt kehittyä samassa määrin kuin aikuisella. Toisaalta assosiaatiot voivat olla ylipäätään hyvin erilaisia kuin aikuisilla, sillä kulttuuri, jossa lapset elävät, on erilainen, kuin missä nyt aikuiset ovat eläneet lapsuuttaan. Nykylapset elävät voimakkaasti median ja popkulttuurin, kuten YouTuben, TikTokin ja erilaisten pelien sekä elokuvien värittämässä maailmassa ja erityisesti musiikin kuunteluun liittyy usein myös videomateriaalia. Otaksun, että heidän kulttuuriset assosiaationsa musiikillisiin tunteisiin liittyen kumpuavat ainakin osittain median maailmasta. Musiikin tunnemerkit alkavat nuoruusikää lähestyttäessä todennäköisesti liittyä myös omaan identiteettiin ja sen määrittelemiseen, toimijuuteen sekä sosiaalisiin kokemuksiin. (esim. Saarikallio, 2019; Saarikallio, Randall & Baltazar, 2020.)

3.4 Musiikki ja pelko

Pelon ajatellaan olevan yksi kategorisesti määritellyistä perustunteista (Peltola ym., 2022, s. 382). Pelkoa herättävää musiikkia ja ylipäätään musiikin ja pelon suhdetta on tutkittu perin niukasti, vaikka musiikkiperinteessä on käytetty tehokeinoja pelottavan tunnelman luomiseksi jo vuosisatojen ajan (Koelsch ym., 2013). Leijonanosa musiikillisesta emotiotutkimuksesta on tähän mennessä keskittynyt positiivisiin tunteisiin, mutta esimerkiksi musiikkia ja surua tai epämiellyttäviä tunteita ja inhoa herättävää musiikkia on tutkittu viime vuosina (esim. Peltola, 2016; Peltola & Vuoskoski, 2022).

Muita negatiivisia tunteita musiikissa on tutkittu nimenomaan siitä näkökulmasta, että negatiivinen tunne, vaikkapa suru musiikissa on koettu positiivisena, kenties jonkin verran ristiriitaisena elämyksenä ja sitä pidetään jossain määrin jopa tavoiteltavana asiana (Peltola 2016, s. 15).

Pelkoa tai ahdistavia tunteita herättävä musiikki ja aivoissa tapahtuvat reaktiot on yhdistetty erityisesti kuuloaivokuoren ja mantelitumakkeen toimintaan. (Koelsch ym. 2013; Gosselin 2005). Musiikillisten tunteiden ja tiettyjen aivojen osien tiukka yhteys on kuitenkin haastettu, eikä tiettyjä musiikin herättämiä tunteita – myöskään pelkoa – voi yksiselitteisesti yhdistää juuri tiettyihin aivojen osiin esimerkiksi aivojen plastisuuden, eli aivojen neuroverkkojen jatkuvan, ympäristön tuottamien ärsykkeiden ja kokemusten perusteella tapahtuvan kehittymisen vuoksi (Barrett, 2017, s. 22).

Pelkoa ilmentävään musiikkiin on musiikillisina elementteinä liitetty tyypillisesti nopea tempo, matala äänen voimakkuus, äänen voimakkuuden ja dynamiikan runsas vaihtelu, tumma sointiväri, korkea säveltaso, nousevat melodiakaarrokset sekä ajallista epätarkkuutta (Juslin & Laukka, 2003, s. 802). On myös todettu, että pelottavien asioiden, kuten hirviöiden tai toisaalta itsensä kuvittelemisen pelottavaan tilanteeseen pelkoa herättävää musiikkia kuunnellessa voimistaa pelkoreaktiota. Tämä liittyy mielikuvitukseen tunteen vahvistajana. (Koelsch, 2015.) Musiikintutkimuksessa tunnetaan siis jo jonkin verran musiikillisia piirteitä ja elementtejä, joilla saadaan pelottavaa musiikkia aikaiseksi ja aivotutkimus on raottanut tietämystä tiettyjen aivojen osien ja musiikillisen pelon suhteeseen – joskin kiistanalaisesti – mutta musiikillisen pelon kokemusta ei juurikaan vielä tunneta.

Pelon emootioon musiikissa liittyy myös läheisesti kauhu. Kokemuksemme pelottavasta musiikista ovat tyypillisesti kauhuelokuvista. Musiikki onkin tapa vahvistaa kauhuelokuvan tunnetta ja jännitettä. Kauhuelokuvissa musiikkia käytetään tietoisesti esimerkiksi vahvistamaan elokuvan roolihahmojen kokemia tunteita, kuten jännitystä, ahdistusta tai kauhua, jolla saadaan katsoja jännittyneeksi myös kehollisella tasolla (Yeung, 2016). Pelon tunne kauhun muodossa on viihteellistä pelkoa, jonka kautta haetaan elämyksiä ja voimakkaita tunnekokemuksia ja myös kauhuviihteen tekijät käyttävät tietoisesti tietynlaista musiikkia herättämään tai vahvistamaan tunteita.

Pelkoon eri taidemuodoissa, myös musiikissa liittyy läheisesti kauhu. Andrea Sauchelli (2014) viittaa taidekauhun tai kauhufiktion (*engl. art-horror*) käsitteeseen, joka eroaa luonnollisesta kauhusta (*engl. natural-horror*). Taidekauhua voidaan ajatella eri medioihin ulottuvana genrenä ja taiteena, joka eroaa luonnollisesta kauhusta, johon liittyy aina oikean elämän kauhistuttavia tapahtumia. Taidekauhu on siis kauhufiktiota ja taiteen muoto sellaisenaan. Kauhufiktiossa kautta aikain merkittävimpiä elementtejä ovat kauhistuttavat, kuvitteelliset hahmot, eli hirviöt. Noël Carrollin (1987) – joskin ristiriitaisen – määritelmän mukaan tunnereaktiomme kauhuun juontavat

juurensa juuri hirviöihin. Hänen mukaansa epäluonnolliset hirviöt ovat juuri se elementti, joka aikaansaa meissä voimakkaita tunteita, koska hirviöt kaikessa kammottavuudessaan loukkaavat käsitystämme todellisuudesta. (Sauchelli, 2014; Carroll, 1987.) Määritelmä on myöhemmin laajasti kyseenalaistettu, koska hirviöt eivät suinkaan ole kauhun ainoa merkittävä emootioita herättävä elementti, mutta se voi antaa jonkinlaista osviittaa siitä, miten ja mistä näkökulmista kauhun ja pelon emootioita eri taiteen muodoissa voidaan lähteä tarkastelemaan. Sauchellin (2014) määritelmän mukaan kauhu on ilmiönä vahvasti affektiivinen, mutta pureutuu enemmän mielialaan kuin emootioon. Hän viittaa spesifiin kauhumielialaan (*engl. H-mood*), jolla tarkoitetaan mielialaa, joka herää kauhun eri elementtien, kuten jännityksen, kuoleman ja pahuuden luoman tunnelman ansiosta.

4 TUTKIMUSASETELMA

Tässä pääluvussa kerron tutkimusasetelmasta, tutkimuskysymyksistä ja tutkimuksessa käytetyistä metodeista sekä tutkimuksen taustafilosofioista. Avaan myös tutkimuksen eettisiä näkökulmia.

Tutkin aiheitani lapsinäkökulmaisesti. *Lapsinäkökulmainen tutkimus* oli luonteva valinta lasten tunnekokemuksia kartoittavalle tutkimukselleni. Se tarjoaa pohjan tutkimuksessa käytettäville menetelmille sekä valinnoille, joita olen tutkijana tehnyt. Melko suuri osa lasten musiikillisen toiminnan, esimerkiksi musiikinopetuksen tutkimisesta on tähän mennessä ollut aikuislähtöistä (Moisala & Värri 2006). Lapsinäkökulmaisessa tutkimuksessa lapsi käsitetään subjektiivisena toimijana tarkastelun kohteen sijaan. Lapsi toimii tutkimuksessa tiedon tuottajana ja tuo esiin omaa näkökulmaansa. Lähtökohtana on lapsi, joka on sidoksissa toimintaympäristöönsä ja yhteisöönsä. Joissain yhteyksissä puhutaan myös lapsialoitteisuudesta, jossa lapsella on aktiivinen rooli ja lapsi itse ilmaisee kokemuksiaan. (Karlsson, 2010, s. 124–127.) On myös tärkeää tiedostaa, että lapset eivät ole homogeeninen joukko, vaan yksilöitä omine piirteineen ja ajatuksineen. Yksilöllisyyden kunnioittaminen tarkoittaa esimerkiksi temperamentin, persoonallisuuden, iän, sukupuolen, sosiaaliluokan, etnisyyden ja vammaisuuden huomioimisen tutkimuskontekstissa. (Kallinen & Pirskanen 2022.) Lapsinäkökulmainen tutkimus ottaa siis huomioon lapsen toimintaympäristön ja -kulttuurin, paikan, ajan, sekä vuorovaikutuksen muiden ympäristössä toimivien ihmisten kanssa sekä, ennen kaikkea, lapsen yksilönä.

Lapsinäkökulmainen tutkimus on lasta osallistavaa, usein monimenetelmäistä ja ottaa huomioon lasten asiantuntemuksen itseään koskevista asioista (Karlsson 2012, s. 24; Kallinen & Pirskanen, 2022). Kallinen ja Pirskanen (2022) nostavat esiin, että on eri asia tehdä tutkimusta *lapsista ja lapsuudesta (about / on children)* kuin *lasten kanssa (by / with children)*. Tässä tutkimuksessa tavoitteena oli jälkimmäisen toteutuminen, kuitenkin niin, että esimerkiksi metodologiset valinnat olivat tutkijan tekemiä, mutta lasten näkökulma oli johtavana tekijänä aineistonkeruussa. Tutkimustilanteessa, jossa

tutkija on aikuinen ja tutkittavat ovat lapsia, tutkijan on myös oltava tietoinen tutkijan ja tutkittavien välisestä valta-asetelmasta. Tilan antaminen lapselle tutkimustilanteessa parantaa tutkittavien ja tutkijan välistä vastavuoroisuutta ja näin lieventää valta-asetelmaa. Valta-asetelmaa tasapainottaa myös se, että lapsi saa tutkimustilanteessa olla oma itsensä, häntä kuunnellaan ja hänellä on lupa kyseenalaistaa. (Kallinen & Pirskanen, 2022.) Tämän tutkimuksen toteutuksessa ja erityisesti ryhmäkeskustelutilanteessa olen tietoisesti pyrkinyt antamaan osallistuville lapsille tilaa käyttää omaa ääntään, kyseenalaistaa ja olla omia itsejään.

Usein lapsilta kerätään kokemuksia ja tietoa haastatteluna. Aikuisille suunnitellut haastattelumenetelmät voivat osoittautua lasten kanssa puutteellisiksi tai toimimattomiksi, sillä usein kysymykset on strukturoitu niin, että tutkija saa toivomansa vastauksen tai lapsi ei toimi haastattelutilanteessa samalla tavalla kuin aikuinen (Karlsson, 2010, s. 129; Moisala & Värri, 2006). Lasten tutkimushaastatteluissa pyritään käyttämään selkeitä, neutraaleja, helposti ymmärrettäviä ja avoimia kysymyksiä. Tärkeää on, että lapsi tulee haastattelevan tutkijan kanssa toimeen, koska se lisää lapsen vapautuneisuutta, avoimuutta ja myös vastausten luotettavuutta. (Suoninen & Partanen 2010, s. 104, 108.) Olennaiseen osaan nousevat tutkijan tekemät valinnat, jotta lasten näkökulmat tulevat tutkimuksessa aidosti esiin.

4.1 Tutkimuskysymykset ja ennako-oletukset

Tutkimukseni tavoite oli selvittää, millä tavoin lapset kokevat musiikin herättämää pelon tunnetta ja kuinka he ilmaisevat sekä kuvailevat sitä sanallisesti ja kehollisesti. Tavoitteena oli nimenomaan kartoittaa heidän yksilöllisiä kokemuksiaan asiasta sekä tarkastella sitä, millaisia asioita voidaan havaita heidän kertomastaan. Ennako-oletukseni oli, että lasten aiemmat kokemukset vaikuttavat siihen, miten kuvailevat pelkoa kuuntelemassaan musiikissa ja että sosiaalisella sekä kulttuurisella kontekstilla on jotain merkitystä. Tutkimusryhmänä toimi viiden hengen joukko (n=5) neljäsluokkalaisia, eli 10–11-vuotiaita oppilaita keskisuomalaisesta alakoulusta. Tutkittavat on pseudonymisoitu tutkimusaineistoon ja tähän maisterintutkielmaan. Viiden osallistujan pseudonyymit ovat ”Minttu”, ”Kaisla”, ”Usva”, ”Lilja” ja ”Pyry”. Tutkimuksen osallistujat rekrytoitiin keskisuomalaisesta alakoulusta luokanopettajan avustuksella. Luokanopettaja viestitti oppilaiden vanhemmille ja välitti heille tutkimustiedotteen sekä tutkijan yhteystiedot. Vanhemmat ilmoittautuivat tutkimukseen halukkaat lapsensa tutkijalle sähköpostitse.

Tutkimuskysymyksiäni olivat:

1. Millä tavoin neljäsluokkalaiset kuvailivat musiikillista pelkoa?
2. Millaisia metaforisia ilmaisuja lapset käyttivät kuvaillessaan pelottavana pitämäänsä musiikkia ja sen herättämiä tunteita?
3. Millaisia merkityksiä kuuntelukonteksti toi lasten ilmaisemiin musiikillisiin pelon tunteisiin?

Tutkimus on empiirinen, laadullinen tutkimus, jossa kartoitettiin tietyn lapsiryhmän kokemuksia musiikin pelottavuudesta. Tutkimukseni teoreettisena viitekehyyksenä toimivat psykologiseen ja sosiaaliseen konstruktion perustuvat emotioteoriat sekä kehollinen kognitio ja käsitteellisen metaforan teoria musiikin emotiitutkimuksellisesta näkökulmasta tarkasteltuina.

4.2 Aineistonkeruu

Tässä tutkimuksessa valittuna aineistonkeruumenetelmänä oli ryhmäkeskustelu, jossa esitetyt kysymykset olivat avoimia ja keskustelu vapaata, avointa ja lapsilähetoistä. Vaikka kyseessä ei ole suoranaisesti narratiivinen tutkimus eikä narratiivinen tutkimusmenetelmä, keskustelulla oli lupa rönsyillä. Tutkittavat ovat jo kouluikäisiä, tuntevat toisensa sekä tutkijan entuudestaan ja tutkijalla on kokemusta luontevista keskustelutilanteista osallistujien kanssa, joten ryhmäkeskustelu vaikutti toimivalta aineistonkeruumenetelmältä. Tutkimusasetelma oli samankaltainen kuin Peltolan (2017) tutkimuksessa, jossa tutkittavien itse määrittelemää surullista musiikkia kuunneltiin ja siitä keskusteltiin ryhmässä. Peltolan tutkimuksessa tutkittavat olivat kuitenkin aikuisia.

Ryhmäkeskustelu on aineistonkeruumenetelmänä yleisesti käytetty ja toimiva monenlaisiin tutkimuksiin. Luonnollisessa ryhmässä ryhmäkeskustelun jäsenet soveltavat oletettavasti myös ryhmäkeskustelussa arkielämästään tuttua vuorovaikutusta. Ryhmäkeskustelulla saadaan esimerkiksi yksilöhaastatteluun nähden hyvin erityyppistä aineistoa, koska ryhmän jäsenten keskinäiset vuorovaikutussuhteet vaikuttavat ryhmäkeskustelutilanteeseen, esimerkiksi siihen, millaisia asioita ryhmäkeskustelussa halutaan sanoa ääneen toisten kuullen tai millainen hierarkia ryhmässä vallitsee. Tutkijan täytyy ottaa tämä huomioon aineiston tulkinnessa. (Alasuutari, 2012, s. 151–152.) Valitsin aineistonkeruumenetelmäksi ryhmäkeskustelun, koska ryhmäkeskustelussa pystytään tarkastelemaan paitsi yksilön tunnekokemuksia, myös ryhmän keskeistä vuorovaikutusta ja näin ollen sosiaaliseen kognitioon laajentuneita emotioita. Ryhmä tunsu toisensa sekä minut jo ennestään. Minulla ei ollut varsinaisesti Alasuutarin mainitsemaa pelkoa siitä, että tutkittavat eivät uskaltaisi ilmaista mielipiteitään ryhmässä toisten kuullen, sillä ryhmän välinen sekä myös ryhmän ja tutkijan välinen

keskinäinen luottamus oli saavutettu jo aiemmin. Ryhmäkeskustelu tuntui luonteelta myös siitä syystä, että sitä on onnistuneesti käytetty jo aiemmin vastaavanlaisessa, musiikillisia tunnekokemuksia käsittelevässä tutkimuksessa aiemmin (Peltola, 2017).

Tässä tutkimuksessa tutkimuksen osallistujia pyydettiin ennen haastattelua toimittamaan tutkijalle kaksi musiikkikappaletta, jotka kuvaavat heidän mielestään pelottavaa musiikkia. Osallistujat toimittivat kappaleensa määräaikaan mennessä tutkijalle sähköpostitse omien vanhempiansa avustuksella. Tutkija pyysi kaksi kappaletta siitä syystä, että voi kuunnella kappaleet etukäteen siltä varalta, että kappaleissa olisi jotain lapsiryhmälle sopimatonta kuunneltavaa (esim. kirosanoja) ja että mikäli toinen kappaleista ei soveltuisi haastatteluun, haastateltavien ei tarvitsisi toimittaa uutta kappaletta. Tämä valinta oli tehty nimenomaan käytännön kannalta helpottamaan haastattelun järjestämistä ja ratkaisun taustalla toimi tutkijan aiempi kokemus luokanopettajan työstä. Osallistujat toimittivat kappaleet vanhempiansa kautta sähköpostitse. Heistä kolme toimitti kaksi kappaletta ja kaksi toimitti vain yhden, koska eivät löytäneet tai keksineet kahta pelottavaa kappaletta. Missään kappaleessa ei havaittu mitään lasten kuunneltavaksi sopimatonta.

Ryhmäkeskustelussa kuunneltiin toinen jokaisen haastateltavan toimittamista kappaleista. Kaksi kappaletta toimittaneet osallistujat saivat itse valita, kumman toimittamistaan kappaleista halusivat kuunneltavan, sillä perusteella, kumpaa itse pitivät pelottavampana. Tämä tutkijana tutkimustilanteessa tekemäni ratkaisu poikkesi tutkimustiedotteesta, jossa todettiin, että tutkija valitsee kappaleet. Ratkaisu tehtiin, koska se paransi tutkimuksen osallistujien toimijuutta ja tutkimuksen lapsinäkökulmaisuuksi, sekä vaikutti mahdollisesti myös tutkimustiedon luotettavuuteen, koska haastateltava sai itse valita toimittamistaan kappaleista mielestään pelottavamman vaihtoehdon.

Ryhmäkeskustelu äänitettiin ja videoitiin, mutta keskustelutilanne pyrittiin pitämään mahdollisimman luonnollisena. Keskustelutilanteen rentouteen vaikutti eittämättä myös se, että tutkija ja kaikki haastateltavat olivat toisilleen ennestään tuttuja. Alussa käytiin yhdessä läpi keskustelun eteneminen. Osallistujia pyydettiin tarkastelemaan sitä, miltä kappaletta kuunnellessa tuntuu ja ohjeistettiin kappaleiden kuuntelemisen jälkeen kertomaan avoimesti omia kokemuksiaan ja tuntemuksiaan kappaleesta. Heitä rohkaistiin keskustelemaan vapaasti keskenään niin, että tutkija keskittyy pääasiassa kuuntelemiseen ja esittää tarvittaessa tarkentavia kysymyksiä. Osallistujilla tuli ehdotus, että kappaleen valinnut henkilö aloittaisi keskustelun ja saisi halutessaan kertoa, miksi on valinnut kyseisen kappaleen. Sen jälkeen jokaisella olisi vuoronsa kertoa ja kommentoida toisten ajatuksia. Näin päätettiin yhteisesti toimia ja toteutettiin myös käytännössä tutkimuksen lapsilähtöisyyttä ja lapsinäkökulmaisuuksi.

Kappaleet kuunneltiin ilman alustusta tai esittelyä ja satunnaisessa järjestyksessä. Kappaleet olivat seuraavassa järjestyksessään:

1. Lizz Robinett: *Hide and Seek*
2. Princess Chelsea: *Cigarette Duet*
3. Rammstein: *Du Hast*
4. Midnight Syndicate: *Grisly Reminder*
5. Charlie Clouser: *Dead Silence – Main Titles*.

Kappaleista kolme ensimmäistä sisälsivät myös laulua sekä laululyriikkaa, kaksi viimeistä olivat instrumentaalikappaleita. Jokaisen kappaleen kuuntelemisen jälkeen kappaleen valinnut kertoi omia kokemuksiaan ja sen jälkeen keskusteltiin vapaasti. Tutkijana pääsääntöisesti seurasin ja kuratoin keskustelutilannetta niin, että kaikilla oli tasavertainen mahdollisuus kommentoida sekä kertoa kokemuksiaan. Välillä jaoin puheenvuoroja, jotta keskustelijat eivät puhuneet toistensa päälle. Esitin tarvittaessa tarkentavia tai kokoavia kysymyksiä, mutta lähtökohtaisesti keskustelu sai sujua ja rönseyllä melko vapaasti.

Ryhmäkeskustelun tallenteiden litteroinnissa käytettiin sanatarkkaa litterointia. Tämä tarkoittaa, että myös tutkijan esittämät kysymykset litteroitiin, jotta esimerkiksi tarkentavat kysymykset saatiin mukaan. Litteroinnissa otettiin huomioon jossain määrin myös haastateltavien kehollinen toiminta, esimerkiksi kuunnellun musiikin mukana tanssiminen ja liike sekä ekspressiiviset ilmeet ja eleet tai muu kehollinen ilmaisu keskustelun aikana. (Kallio, ei vuosilukua.) Jo litteroinnin aikana aineistosta lähti muotoutumaan tiettyjä teemoja, joihin analyysivaiheissa pureuduttiin tarkemmin.

4.3 Analyysimenetelmät

Aineistonkeruun ja ryhmäkeskustelusta nousseen aineiston litteroinnin jälkeen aineistolle tehtiin induktiivista koodaamista. Koodaaminen on aineistonkäsittelyn perusmenetelmä ja sisällönanalyysin työvaihe, jolla laadullisen tutkimusaineiston käsittely aloitetaan ja aineisto järjestellään ja luokitellaan hallittavaan muotoon (Juhila, ei vuosilukua; Rantala, 2015, s. 110–114). Induktiivisella koodaamisella tarkoitetaan sitä, että analyysiprosessi on aineistolähtöistä, eli aineiston pohjalta kehittyvät käsitteet, koodit, ja niiden väliset suhteet muotoutuvat aineiston mukaan. Laadullisessa, aineistolähtöisessä sisällönanalyysissä aihetta lähestytään aineistosta käsin ja tarkastellaan sitä, millaisia teemoja, asioita ja aiheita aineistosta nousee. Se on analyysimenetelmänä hyvin lähellä teemoittelua. (Tuomi & Sarajärvi, 2018, s. 121–123, 140; Braun & Clarke,

2006; Rantala, 2015, s. 115.) Aineiston koodaamisvaiheessa käytin apuna ATLAS.ti -aineistonhallintaohjelmaa.

Aluksi aineistoa ryhdytään tyypillisesti pelkistämään. Näin tehtiin myös tässä tutkimuksessa. Tämän jälkeen aineistoa ryhdytään ryhmittelemään eli klusteroimaan, jolloin aineisto tiivistyy ja kirkastuu ja tämän jälkeen abstrahoimaan eli käsitteellistämään, jolloin aineistosta alkaa muodostua käsitteitä ja erilaisia kategorioita. (Tuomi & Sarajärvi, 2018, s. 123–125.) Deduktiivinen analyysi sen sijaan on teoriajohtoista. (Rantala, 2015, s. 115). Aineistoa voi analysoida myös teoriaohjaavasti, jolloin analyysiä lähdetään tekemään aineiston ehdoilla, mutta käsitteellistämisen vaiheessa empiirinen aineisto yhdistetään jo olemassa oleviin teoreettisiin käsitteisiin. (Tuomi & Sarajärvi, 2018, s. 133.)

Havaitsin aineistoa analysoidessani, että aineistosta lähti nousemaan tiettyjä teemoja ja kategorioita, erityisesti visuaalisia mielikuvia, joista oli eriteltävissä metaforisia kuvauksia musiikista ja sen sisältämistä tunteista. Oli siis perusteltua ryhtyä jatkoanalysoimaan aineistoa teorialähtöisesti käsittemetaforateoriasta käsin. Tein aineistolle nousseiden teemojen, erityisesti mielikuvatarinoiden, perusteella metafora-analyysin, jonka avulla pyrin havaitsemaan, millaisia yhteyksiä musiikista heränneillä mielikuvilla ja kerrotuilla asioilla oli musiikillisiin emootioihin, kehollisiin tunteisiin ja tunneilmaisuuksiin, kontekstiin sekä musiikillisiin elementteihin. Erityisesti keskityin tarkastelemaan koodauksessa nousseista sitaateista musiikillisten emootioiden metaforista kuvaamista. Käytin pohjani Lakoffin ja Johnsonin (1980) käsittemetaforan teoriaa ja sen käsitteistöä. Osallistujien sitaateista etsittiin koodauksessa muototutuneiden teemojen perusteella metaforisia ilmaisuja musiikin herättämistä emootioista ja niitä peilattiin teoreettiseen taustaan käsittemetaforien kautta.

4.4 Tutkijan rooli ja tutkimuseettinen arviointi

Eettiset periaatteet ohjaavat tämän maisterintutkielmatutkimuksen, kuten kaiken muunkin tutkimuksen tekemistä. Tämän tutkimuksen kaikki vaiheet on toteutettu näitä periaatteita sekä hyvää tieteellistä käytäntöä noudattaen. Hyvän tieteellisen käytännön peruseriaatteiksi katsotaan eurooppalaisen tutkimuseettisen ohjeistuksen mukaan luotettavuus, rehellisyys, arvostus ja vastuunkanto (Keiski ym., 2023). Suomessa tutkimusta ohjaavat eettiset periaatteet ovat Tutkimuseettisen neuvottelukunnan (TENK) linjausten mukaisia. Periaatteiden mukaan tutkijan täytyy kunnioittaa tutkittavien henkilöiden ihmisarvoa sekä itsemääräämisoikeutta, aineellista ja aineetonta kulttuuriperintöä, sekä toteuttaa tutkimuksensa niin, ettei siitä aiheudu tutkimuskohteille, kuten ihmisille tai yhteisöille merkittävää haittaa, riskejä tai vahinkoja. (Fingerroos & Kokko, 2022; Keiski ym., 2023.) Tässä tutkimuksessa myös pidettiin

huolta siitä, että tutkittavien anonymiteetti säilyi, eikä heitä voi tunnistaa aineistosta, eikä henkilötietoja sisältävä aineisto päätyneet kenenkään muun kuin rekisterinpitäjän käsiin.

Tutkimukseni osallistujat rekrytoitiin keskisuomalaisesta alakoulusta niin, että luokanopettaja laittoi luokkansa oppilaiden huoltajille viestillä tiedotteen mahdollisuudesta osallistua tutkimukseen (LIITE 1) ja välitti viestitse heille tutkijan eli yhteystietoni. Lisäksi kävin itse kertomassa tutkimuksesta luokan oppilaille erään oppitunnin alussa, jolloin myös oppilaat saivat tietoa tutkimuksesta. Oppilaiden huoltajat ilmoittivat lapsensa, jotka olivat itse ilmaisseet halukkuutensa osallistua tutkimukseen lähettämällä minulle sähköpostilla ilmoittautumisen.

Koska tutkimukseni osallistujat ovat alle 15-vuotiaita, tutkimusta varten tarvittiin asianmukaiset luvat heidän huoltajiltaan paitsi tutkimukseen osallistumista varten, myös henkilötietojen keräämistä ja ryhmähaastattelutilanteen videointia sekä äänittämistä varten. Sekä osallistuville lapsille että heidän huoltajilleen annettiin ennakkoivasti riittävästi tietoa tutkimuksesta ja sen toteuttamisesta, vaikka suostumuksen allekirjoittikin virallisesti lapsen huoltaja. Lapsia tulee tutkimusta tehdessä kohdella yksilöinä tasa-arvoisesti niin, että he voivat vaikuttaa itseään koskeviin asioihin tutkimukseen liittyen ikätasoisesti ja henkilökohtaisen kehitystasonsa mukaan. (Pekkari, 2018.) Tutkija pyrki pitämään tästä huolta tutkimusta tehdessä ja kaikki osallistujat ilmaisivat itse halukkuutensa osallistua tutkimukseen.

Tutkimuksen osallistujien rekrytoinnissa noudatettiin myös erityistä varovaisuutta niin, että edes luokanopettajan tiedossa ei ollut tutkimuksen osallistujien henkilöllisyys, elleivät he itse sitä halunneet kertoa. Käytännössä tämä toteutui niin, että kaikki tutkimuslupapaperit kulkivat sähköpostitse vanhempien kautta tai suljetuissa kirjekuorissa niin, että oppilaat saivat jättää ne luokkaan, josta kävin ne noutamassa. Tutkimukseen osallistuvien lasten huoltajille toimitettiin etukäteen Jyväskylän yliopiston ETMK osallistumissuostumus pohjan mukaisesti laadittu osallistumissuostumuslomake sekä tietosuojailmoitus. Koska tutkimus toteutettiin kunnallisessa koulussa, tarvitsin myös kunnan tutkimusluvut perusopetuksessa tai varhaiskasvatuksessa toteutettavasta tutkimuksesta.

Koska tutkimuksessa pyrittiin ennen kaikkea löytämään lasten aitoja kokemuksia, tutkijan tekemät valinnat nousivat suureen rooliin. Pyrin tutkijana lähestymään aihetta aineisto- ja osallistujalähtöisesti sekä lapsinäkökulmaisesti. Tämän vuoksi oli perusteltua esimerkiksi pyytää tutkittavia toimittamaan kappaleet, joita he itse pitivät pelottavina, eikä toimia niin, että tutkija olisi valinnut ne esimerkiksi musiikkianalyysin perusteella. Tutkimusasetelma oli hyvin samankaltainen kuin Peltolan (2017) tutkimuksesta, jossa tutkittavia pyydettiin toimittamaan surullisena pitämäänsä musiikkia, jota kuunneltiin ryhmäkeskustelutilanteessa. Peltolan tutkimuksessa kuitenkin tarkasteltiin tästä tutkimuksesta poiketen aikuisten näkökulmia ja tässä

tutkimuksessa tutkittavien ryhmä oli luonnollinen ryhmä, joka tuntee toisensa entuudestaan. Tutkimusasetelman replikointi aiemmin toteutetusta tutkimuksesta lisäänee myös tutkimukseni luotettavuutta, koska samankaltainen tutkimus oli toteutettu jo aiemmin ja saatu kiinnostavia tuloksia.

5 TULOKSET

Tässä pääluvussa alalukuineen avaan tutkimuksen tuloksia. Tärkeänä huomiona aineistosta nousi esiin se, että tutkimuksen osallistujat puhuivat ylipäättään jokseenkin vähän siitä, miltä musiikkia kuunnellessa *tuntui*, vaan viittasivat enemmän musiikkiin itsessään pelottavana, esimerkiksi ”tämä kappale oli pelottava” tai ”tämä kappale ei ollut pelottava” sekä viittasivat itse pelkoon paljolti erilaisten musiikin herättämien mielikuvien kautta sekä perustelivat niillä kappaleen koettua pelottavuutta. Tämä voi johtua siitä, että musiikissa havaittu tunnetila on helpompi tunnistaa ja sitä sanoittaa kuin tunnistaa ja kertoa tunteesta, jota itse tuntee (Juslin, 2013). Tähän voi liittyä myös se, että pelottavuuden käsite on kulttuurisesti helposti tunnistettavissa, mutta pelko tunteena omassa kehossa ja mielessä voi olla vaikeammin sanoitettavissa.

Voimakkaimmin kuunneltua musiikkia ja siitä kumpuavia tunteita kuvailtaessa tutkittavilla nousivat esiin mielikuvitustarinat, eli hyvin kuvaileva ja narratiivinen tapa kertoa siitä, millaisia asioita kuunnellusta musiikista tuli mieleen. *Mielikuvitustarinat*-kategoria valikoituikin jatkoanalyysiä johdattavaksi punaiseksi langaksi, kun aineistoa lähdettiin analysoimaan tarkemmin emootioita, kehollista tunneilmaisua ja metafora-analyysiä hyödyntäen. Mielikuvitustarinoissa esiintyivät erilaiset *kauhuhahmot*, joista osa oli itse ja kavereiden kanssa keksittyjä, osa tuttuja esimerkiksi elokuvista ja peleistä (*YouTube, TikTok ym.*). Mielikuvitustarinoiden rinnalle saattoi myös nousta musiikillinen vastine, eräänlainen musiikillinen metafora, eli jokin elementti tai jotkin elementit musiikissa, joista mielikuvat kumpusivat. Esiin nostettuja musiikillisia elementtejä olivat esimerkiksi kappaleen tunnelma, lauletuissa kappaleissa laulajan ääni ja lyriikat tai kappaleen sanoma. Muutaman kerran mainittiin musiikkityyli eli genre, joka vaikutti siihen, koettiinko kappale pelottavaksi vai ei. Selkeiksi teemoiksi nousivat myös *konteksti ja ympäristö*, eli se, miten sosiaalinen tai fyysinen ympäristö vaikutti kuuntelukokemukseen, esimerkiksi se, millaisena kappale koettiin kotona kuunneltuna ja millaisena yhdessä haastattelutilanteessa kuunnellessa. Merkittäviä kategorioita olivat myös *tunne*, jos emootiosta puhuttiin suoraan sekä *tunne*

uhasta. Teemoiksi nousivat myös *ulkomusiikilliset seikat*, kuten kansikuvataide, kappaaleen sanoma, tosielämän konnotaatiot. *Lapsinäkökulmaisuus* nousi kategoriaksi lähinnä itselleni muistiin, jotta pystyin dokumentoimaan sitä, miten itse tutkimustilanteessa lapsinäkökulmaisuus on toteutunut. (Ks. pääluku 4, Tutkimusasetelma alalukuineen.)

Musiikillista pelkoa, metaforia ja kehollista tunneilmaisua aineistosta etsiessä aineistosta alkoi hahmottua muutamia erilaisia tapoja kokea ja ilmaista musiikillista pelkoa. Havaittiin, että musiikillisella pelolla vaikuttaisi olevan erityyppisiä muotoja, joilla kaikilla oli linkkinsä mielikuviin ja metaforiin, joilla sitä kuvattiin. Nämä muodot linkittyvät keholliseen kognitioon ja konseptimetaforan teoriaan. Ensimmäinen näistä muodoista oli *leikillinen pelko ja kehollinen tunneilmaisuus* (alaluku 5.1.) joka vaikutti olevan tiiviisti kytköksissä kehollisuuteen ja keholliseen tunneilmaisuun. Leikillinen pelko oli linkittynyt myös esimerkiksi kauhuhahmoihin ja ylipäätään kokemukseen musiikillisesta persoonasta, joista muodostui oma kategoriansa, eli *pelon personifikaatio* (alaluku 5.2). Pelon personifikaatioon liitettiin voimakkaasti myös toiminta ja liike. Personifikaatio oli tiiviisti kytköksissä myös kulttuuriseen kontekstiin, joka nousi esille sitaateista, esimerkiksi erilaisiin dualismeihin. Kulttuuriseen ympäristöön viittaaminen nousi niin selvästi omaksi niin tärkeäksi elementiksi, että *personifikaatio ja kulttuuri* (alaluku 5.3) nousi siksi omaksi kategoriakseen. Musiikillinen pelon tunne ilmeni myös tunteena siitä, että joku tarkkailee tai uhkaa, josta syntyi metaforakategoria *tunne uhasta* (alaluku 5.4). Osallistujat erittelivät myös musiikista elementtejä, jotka tekivät kappaaleesta pelottavan, tästä syntyi kategoria *musiikilliset elementit ja niistä havaittujen emootioiden metaforinen kuvaaminen* (alaluku 5.5). Viimeinen kategoria on *kuuntelukontekstin merkitys* (alaluku 5.6). Vaikka viimeisessäkin kategoriassa pelotettavaa musiikkia, sen elementtejä ja sen herättämiä tai havaittuja emootioita kuvattiin metaforisesti, kategoria linkittyy enemmän sosiaalisen konstruktion emootioteoriaan ja 4E-emootioteorioiden näkemykseen siitä, että tunteella on myös sosiaalinen ulottuvuus (socially extended emotion). (Warrenburg, 2020.)

Kategoriat linkittyivät monelta osin toisiinsa ja niiden aiheet menivät päällekkäin. Mielikuvat, kehollisuus ja pelon personifikaatio nousivat kuitenkin esiin jollain tapaa jokaisessa kategoriassa.

5.1 Leikillinen pelko ja kehollinen tunneilmaisuus

Tutkimuksen osallistujat ilmaisivat kappaaleiden herättämiä tunteita paitsi verbaalisesti, myös kehollisesti, esimerkiksi leikkimisen ja tanssin kautta. Tätä tapahtui erityisesti kappaaleiden kuuntelemisen aikana, jolloin ei keskusteltu verbaalisesti, mutta myös keskustelun aikana, esimerkiksi omien mielikuvien fyysisenä ilmaisemisena verbaalista ilmaisua tukien. Tanssimista esiintyi kaikkien kappaaleiden aikana.

Liikkeellä ilmaistiin myös sitä, millaisia mielikuvia kappale herätti. Osallistujista Kaisla sanoitti tunnekokemustaan ensimmäisen kappaleen (Lizz Robinettin *Hide and Seek*) kuuntelemisen jälkeen seuraavasti:

Kaisla: ”Mun mielestä niinku ajattelin vaan, että mun mielessä tapahtui kaikkee pelottavaa, mut ei niinku sillee fyysisesti.”

Musiikki siis herätti Kaislassa pelottavia mielikuvia, mutta pelko ei välttämättä tunnut kehossa ainakaan sellaisena tunteena, jollaisena tämä on sen aiemmin kokenut. Tämä voi viitata esimerkiksi siihen, että musiikin ilmaisema tai herättämä pelko voidaan tulkita paitsi emootiona, myös taidekauhuna tai kauhufiktiona ja niin sanottuna pelkoon ja pelottaviin elementteihin orientoituneena kauhumielialana (Sauchelli, 2014).

Musiikki sai kuitenkin osallistujat liikkumaan ja ilmaisemaan sitä, mitä he kuulivat, sekä mahdollisesti musiikillisia emootioita kehollisesti, esimerkiksi tanssien ja gestuurein. Musiikillisilla gestuureilla tarkoitetaan liikkeellisiä luonnehdintoja, jotka kuuluvat musiikkiin tai jotka voidaan liittää siihen, ja jotka kantavat musiikkiin liittyviä merkityksiä (Haga, 2008, s. 5–7). Kun *Hide and Seek* -kappale laitettiin soimaan, yksi osallistujista lähti hiippailemaan ympäri tilaa, piileskeli välillä tuolien takana ja ikään kuin leikki piiloleikkiä kappaleen mukana. Muut seurasivat omilta paikoiltaan, mutta kuitenkin mukana tässä yhteisessä leikissä ilmeillen ja elehtien. *Cigarette Duet* -kappaleen valssimainen alku sai kuuntelijat keinumaan musiikin tahdissa. *Du Hast* -kappale sai osallistujat moshaamaan ja soittamaan ilmakitaroita. *Grisly Reminder* -kappaleen kuuntelemisen aikana he esittivät soittavansa pianoa. *Dead Silence Main Titles* -kappaleen alkupuolella, rauhallisemmassa kohdassa osallistujat ilmaisivat pelon ja jännityksen tunteita kehollisesti tärysten ja ilmeillen toisilleen ja kun kappale reipastui, he alkoivat esittää taistelevansa.

Musiikin herättämiä mielikuvia ilmaistiin kehollisin keinoin hyvin leikillisesti, naureskellen, muille tilanteessa olijoille ilmehtien ja selvästi sosiaalisesta tilanteesta nauttien Pelottavaksi koetun kappaleen kuvaaminen kehollisesti piiloleikkinä tai taisteluna voidaan nähdä metaforana jännittävälle leikille. Kyse voisi kenties olla sellaisesta jännityksen kokemuksesta, joka tuntuu vatsanpohjassa, kun leikkii piilosta ja odottaa tulewansa löydetyksi. Kappaleen musiikilliset elementit: *Hide and Seek* -kappaleessa kellopelin ovikellomainen soitto, ja lyriikoissa toistuva ”ding dong” tai *Dead Silence Main Titles* -kappaleessa tempon kiihtyminen voidaan ajatella musiikillisina vastineina näille metaforisille ilmaisuille musiikillisesta pelosta tai pelottavuudesta leikkinä.

Lilja kertoi, että joskus pelottelee itseään ihan tarkoituksella, esimerkiksi hakeutuu kaverin kanssa jännittävään paikkaan ulkoilemaan ja herätti keskustelun, johon myös osa muista osallistujista kommentoi. Minttu nosti keskustelussa esiin kauhuelokuvat jännityksen sekä pelon herättäjinä ja sen, että ihmiset katsovat niitä, koska tykkäävät jännityksestä ja kauhusta.

Lilja: "Mua ei yleensä pelota asiat. Tai joskus illalla, mä oon joskus ulkona illalla ihan vaan sen pelon takii, että mä haluan, että mua pelottaa. Kun on täysikuu ja on niinku ihan pimeitä, mä meen sellaselle sillalle –"

Kaisla: "Siis sä haluat et sua pelottaa?"

Lilja: "Joo, siis se valo aina räppyy siellä sillalla. Niin sit mä aina meen sinne tahallaan mun kaverin kanssa ja se on tosi creepyä ja me sit juostaan ihan täyttä sieltä."

Minttu: "Senhän takia on keksitty kauhuelokuvia, kun ihmiset tykkää jännityksestä ja kauhusta ja sen takia ne kattoo niitä."

Tässä dialogissa osallistujat eivät keskustelleet varsinaisesti musiikista, mutta nostivat esiin sen, että se, että pelottaa, voi joskus olla toivottu ja tietoisesti haettu olo-tila. Tämä voinee olla myös yksi tärkeä syy, miksi itseä pelottavaa musiikkia ylipäättään kuunnellaan. Surullisen musiikin tutkimuksessa on nostettu esille tragediaparadoksi: ihmiset kuuntelevat musiikkia, joka ilmaisee negatiivisia emootioita, mutta siitä silti nautitaan ja jopa tarkoituksellisesti hakeudutaan sellaisen musiikin pariin, joka tuottaa tunnekokemuksen, jota oikeassa elämässä haluttaisiin välttää (Peltola, 2017; Garrido & Schubert, 2012). Tragediaparadoksi sekä kauhumieliala (Sauchelli, 2014) vaikuttaisivat ilmiöinä olevan tuttuja myös tämän tutkimuksen osallistujille.

5.2 Pelon tunteen personifikaatio

Kappaleista syntyvissä kauhuaiheisissa mielikuvitustarinoissa seikkaili useimmiten jokin pelottava hahmo, jonka kuviteltiin esimerkiksi jahtaavan kuulijaa. Osallistujat keksivät mielikuvitustarinoita kappaleista yksin, omissa puheenvuoroissaan ja yhdessä, jatkaen toisen aloittamaa mielikuvitustarinaa. Useat kuunnellut kappaleet herättivät kuuntelijoissa kerrottuja pelon tunteita, kun kuuntelijat liittivät ne johonkin esim. YouTubessa, peleissä, elokuvissa tai TikTokissa näkemiinsä kauhuhahmoihin. Kauhuhahmot saattoivat olla myös yleismaailmallisempia, kauhukuvastosta tuttuja

hahmoja, kuten kummituksia ja zombeja sekä itse ja yhdessä kavereiden kanssa keksittyjen kauhutarinoiden henkilöitä. Hahmoja syntyi myös keskustelun aikana ja niitä kehiteltiin yhteisesti, tarinankerronnan hetkessä.

Pelottavan musiikin kuvaaminen kauhuhahmoja metaforina käyttäen voidaan nähdä pelon tunteen personifikaationa. Personifikaatio on ontologinen metafora, jossa useimmiten fyysiseen objektiin viitataan jonain inhimillisenä. Sen avulla voidaan ymmärtää erilaisia ei-inhimillisiä entiteettejä inhimillisten piirteiden, toimintojen ja vaikuttimien kautta. (Lakoff & Johnson, 1980, s. 33.) Musiikista löydettyä tai musiikin kautta koettua pelon tunnetta käsitellessä kuviteltu, visualisoitu pelottava hahmo on ikään kuin *musiikillisen pelon tunteen personifikaatio*. Personifikaatio voi liittyä myös musiikillisiin elementteihin, kuten kappaleen melodiaan tai tunnelmaan, jotka synnyttävät kuulijassa kokemuksen pelon tunteesta kuvitellun pelottavan hahmon kautta. Myös aiemmassa musiikillisessä emootiotutkimuksessa on tunnistettu ”musiikillinen persoona”, jonka kanssa ollaan vuorovaikutuksessa. (esim. Peltola & Saresma, 2014.)

Osallistujat kuvasivat *Hide and Seek* -kappaleesta kertoessaan kauhuhahmoa, jonka kanssa kuulija leikkii piilosta. Kappaleen levykansitaiteessa esiintyy yhden haastateltavan mukaan ”pelottavan näköinen pikkutyttö”, joka myös nostettiin keskustelussa esille. Kuvitteellisen tai kansitaiteessa esiintyvän kauhuhahmon voi tulkita pelon tunteen personifikaationa.

Lilja: ”Musta tuntuu, että se tyyppi, joka etsii sitä, on niinku semmonen pikkutyttö, joka on tosi creepy, kun jossain niistä kuvista, en tiää oliko just se versio, yhdessä niistä on sellainen tyttö, joka on niinku tosi creepy ja sillä on sellaset isot silmät ja sellanen sairaan outo ilme.”

Pyry: ”Kuollut pikkutyttö!”

Piiloleikin etsijän ajateltiin olevan myös haamu tai muunlainen pelottava olento, joka piileskelee jossain ja säikäyttää kuulijan tiettyssä kohdassa kappaletta.

Kaisla: ”Niin siis must jotenkin koko ajan tuntuu et semmonen haamu, joka koko ajan, vaikka ku tulee se ”ding dong”, et se kurkkaa jostain ovesta et se on jossain kulman takana sillee tälle [näyttää miten, esittää kurkkaavansa mielikuvitusoven takaa].”

Kaisla ilmaisi kappaleen herättämiä mielikuvia ja emootioita ilmaiseminen näyttelemällä, eli gestuurein. Tämä voidaan tulkita emotionin keholliseksi kokemukseksi ja ilmaisemiseksi. Kun sanat eivät riittäneet kuvailemaan sitä, millaisia ajatuksia ja emootioita kappale herätti, osallistujat usein esittivät (*enact*) musiikin herättämät emotionaaliset mielikuvat kehollisesti (*embodied*). Tämä havainto on linjassa 4E-

emootioteorian esittämän kehollisen, sulautuneen, toimeenpanevan ja sosiaalisesti laajentuneen emotionin kanssa. (Carr ym., 2018.)

Joissain kommenteissa pelon personifikaatioon liitettiin myös liike tai toiminta, eli pelottavaa musiikkia kuvattiin joko jonkin spesifin hahmon, esimerkiksi haamun, tai epämääräisemmän ”jonkin” tai ”jonkun” liikkeenä tai toimintana. Minttu kuvasi *Grisly Reminder* -kappaleen epävireisesti soitettua pianoa metaforisesti pianonsoittoa harjoittelevana haamuna. Mielikuva yön pimeydessä pianonsoittoa harjoittelevasta haamusta voidaan tulkita metaforisesti niin, että *musiikki on haamu*, eli musiikki on yhtä pelottava kuin haamu. Epävireisesti soiva piano voidaan ajatella pelottavana myös siksi, että se on jotain normaalista poikkeavaa. Tätä avaan lisää alaluvussa 5.5.

Minttu: ”Mun mielestä se kuulosti siltä, että niinku vaikka joku haamu tai muu vaikka jos sä oot yläkerrassa ja sä tiedät et sä oot ihan yksin, sä luulet et sä oot ihan yksin ja sä kuulet et alakerrassa rupee soimaan tota musiikkia ja sitten sä meet sinne alas, sä et nää –”

Lilja: ”Ja sit ne pianon koskettimet vaan painuu alas.”

Musiikki herätti haastateltavissa myös ajatuksia jonkin hahmon hitaasta liikkeestä, joka tulee kuulijaa kohti ja on jollain tapaa uhkaava. Haastateltavat kuvasivat *Grisly Reminder* -kappaletta metaforisesti ”jonkun” kohti tulevan hahmon hitaana liikkeenä tai hiippailuna.

Pyry: ”Toinen syy, on se, että niinku tää tuntuu siltä, että joku hitaasti tulee sua kohti.”

Kaisla: ”Joo semmosta hiippailua.”

Myös aiemmissä tutkimuksissa on havaittu, että musiikki käsitetään usein objektina, jolla on mahdollisuus liikkua tilassa ja sitä kuvaillaan liikkeenomaisena: musiikki esimerkiksi liikkuu eteenpäin soljuen, etenee askeleittain tai ottaa loikkia. (Schaerlaeken ym., 2019, s. 102.) Johnson ja Larson (2003) esittävät, että ihmisillä ei ole oikeastaan muuta tapaa kuvata musiikillista liikettä, kuin metaforiset ilmaisut. Musiikillinen liike ikään kuin käsitetään metaforana fyysisestä liikkeestä ja sen vaatimasta voimasta, suunnasta ja ajasta. Kyseisessä kappaleessa esimerkiksi hidas tempo – eli ajassa tapahtuva ilmiö – saattoi olla musiikillinen elementti, joka aiheutti mielikuvan hiippailevasta hahmosta ja loi käsitteellisen metaforan. Aiemman tutkimuksen (mm. Juslin & Laukka, 2003) mukaan pelkoa ilmentävään musiikkiin on kuitenkin liitetty nopea tempo, joten tämä kappale erosi ainakin tästä määritelmästä.

Dead Silence Main Titles -kappaleesta syntyvässä mielikuvitustarinassa osallistujilla nousi esiin ajatus taistelusta. Usva kuvaili jännityksen tiivistyvän ja nosti esiin kuvitteellisen taistelun, jota Kaisla alkoi kuvailla vielä yksityiskohtaisemmin.

Musiikin muuttuessa vauhdikkaammaksi osallistujat kuvailivat kappaletta mielikuvien taistelusta ja alkoivat yhteisesti dialogissa kertoa myös tarinaa, joka voisi tapahtua elokuvan juonena. Tarinaan liittyi myös kauhuhahmo, jonka ajateltiin ikään kuin hallitsevan koko tilannetta, eli pelon personifikaatio.

Usva: "Mun mielestä niinku se jännitys vaan tiivistyy ja musta tuntuu, että jotkut niinku taistelee tossa."

Kaisla: "Siinä oli kunnon semmonen taistelukohta ja sitte ja sit ku se loppu sillee (laulaa) "tiiiiiiii" ja alko se "tididi" (laulaa kappaleen loppua), niin musta jotenkin tuntu, että siinä oli kunnon semmonen miekkataistelu käynnissä ja se koko elokuva perustuu johonkin kauhuhahmoon, sit se kauhuhahmo vaan niinku pysäyttää ajan, sit se kävelee sieltä jostain sodan keskeltä silleen tälle (kävelee hitaasti haastateltavien keskeltä). Sit sen pää on tyyliin puoliks irti."

Kappaleen herättämää tunnetta ilmaistiin paitsi verbaalisesti, myös kehollisesti gestuurein, eli ikään kuin näyttölemällä musiikin herättämää emootiota. Verbaalisessa ilmaisussa taistelu tai tunne siitä, että joku taistelee, voidaan nähdä metaforana musiikin herättämälle tunteelle ja toisaalta musiikin elementit, jotka tuovat mieleen taistelun, ovat musiikillinen lähde metaforisesti ilmaistulle tunteelle. Mielikuvat ja keholliset gestuurit siis tukivat toisiaan ja loivat vastineen kappaleen musiikillisille elementeille, kuten Kaislan hyräillenkin sitaatissaan toistamalle melodialle.

5.3 Personifikaatio ja kulttuuri

Rammsteinin *Du Hast* -kappale herätti keskustelua jonkinlaisesta hyvän ja pahan vastakkainasettelusta ja esimerkiksi helvetti-taivas-dualismi nostettiin esille. Kertosäkeen a-vokaalia laulavan taustakuoron ajateltiin symboloivan ylösnousevia hahmoja, ehkä enkeleitä tai taivaallisia olentoja. Laulaja Till Lindemannin ääni ja erityisesti kertosäkeen "NEIN!"-karjahdus koettiin jonkinlaiseksi demoniseksi ääneksi. Lindemannin äänen ajateltiin olevan metafora helvetistä tai helvetillisyydestä, kun taas "NEIN!"-huudahdusta edeltävä kuoro edustaa taivasta. Myös tässä on kyse personifikaatiosta metaforana, kun kappaleessa esiintyvät elementit ja niiden herättämä emootio ajatellaan helvetillisinä ja taivaallisina hahmoina. Osallistujat löysivät kappaleesta selkeästi myös itse metaforia ja symboliikkaa. Esimerkiksi helvetti-taivas-dualismi hyvän ja pahan vastakkainasettelusta on metaforisesti hyvin käytetty erityyppisissä arkisissakin yhteyksissä.

Kaisla: "... tuli mieleen joku niinku demoni ja sit ne taustalaulut ne "Aaa" ja ne semmoset oli vähän pelottavia."

Pyry: "Mä haluan vielä sanoo kun Kaisla oli sillee kun et se "Aaa" [oli pelottava] niin se on niinku taivaallinen. "

Kaisla: "Niin ne on vähän niinku en[kelit?]. tyypit jotka nousee sillee (näyttelee ylösnousevaa)".

Pyry: "Mutta sitten sen jälkeen, kun se loppuu, niin se tyyppi sanoo niinku NEIN! Niin se tarkoittaa ei Saksassa, niin se on niinku ei taivasta: Helvetti".

Osallistujat kävivät reaaliaikaista dialogia aiheesta ja jakoivat omia tunnekokemuksiaan toistensa kanssa. Musiikin herättämä emootio laajeni yksityisestä kokemuksesta sosiaaliseen ulottuvuuteen (Carr ym., 2018). Emootiokokemukset siis jaettiin tilanteessa keskustelijoiden kesken ja mahdollisesti kokonaiskäsitys sekä tulkinta niistä syntyi vuorovaikutuksessa muiden osallistujien kanssa.

Hyvän ja pahan vastakkainasettelu nousi esille myös **Charlie Clouserin** *Dead Silence Main Titles* -kappaleen kohdalla, jossa nousivat esiin erityisesti mielikuvat kahden osapuolen välisestä taistelusta, jossa osallisena on myös kuvitteellinen kauhuhahmo, joka ikään kuin hallitsee koko tilannetta (ks. 5.2. Pelon tunteen personifikaatio).

Useimmat kappaleista olivat osallistujille tuttuja YouTuben tai TikTokin kautta tai jostakin elokuvasta tai pelistä. Yksi kappaleista, **Charlie Clouserin: Dead Silence – Main Titles** on elokuvamusiikkia, tarkemmin kauhuelokuvan tunnuskappale. Osallistujat viittasivat useisiin elokuvista tai peleistä tuttuihin hahmoihin, esimerkiksi "pitkäsuisen tyyppiin", jolla tarkoitetaan kuvitteellisesta salaisesta organisaatiosta ja sen hahmoista kertovissa SCP Foundation -tarinoissa esiintyvää SCP096-nimistä hahmoa, joka tunnetaan myös nimellä Shy Guy, (SCP Wiki, 2022) tai mahdollisesti Scream-kauhuelokuvasarjasta tuttua Ghostface-hahmoa. Tässäkin esimerkissä musiikillinen pelon tunne personifikoitui pelottavaan hahmoon, vaikka hahmo olikin popkulttuurista tuttu. *Du Hast* -kappale herätti Mintussa ja Pyyryssä mielikuvan näistä kauhuhahmoista. Musiikki siis herätti mielikuvan jostain toisesta mediasta tuttuun hahmoon, eli kappaleita ja hahmoja yhdisteltiin intermediaalisesti. Intermediaalisuudella tarkoitetaan suhteita eri medioiden välillä. Sen avulla voidaan tarkastella ilmiöitä useassa taiteen muodossa tai mediassa. (Wolf, 2015, s. 460.) Sitaateissa musiikkia ja sen herättämiä emootioita ja mielikuvia tarkasteltiin suhteessa peleihin ja elokuviin.

Minttu: "Jos te tietätte semmosen elokuvan, missä sillä on niinku pitkä suu sillä tyypillä, siis sillä on semmonen valkoinen naama ja semmonen pitkä suu, ne on vähän creepyjä. Mä vähän kuvittelin semmosen."

Pyry: ”Siis niinku SCP096 (...) on todella pitkä niinku kädet ja jalat ja sen suu on semmonen (näyttää käsillä pitkää suuta) ja todella iso ja se on todella valkoinen. Jos sä katot sen naamaa, niinku videossa, kuvassa, niin se vaan tulee ja tappaa sut.”

Paitsi lyriikat, joiden aiheet olivat osallistujien mielestä pelottavia, myös ainakin yhden kappaleen kohdalla kappaleen tosielämään linkittyvä sanoma koettiin pelottavana. Princess Chelsean Cigarette Duet -kappaleen sanoituksissa mies- ja naisoletetut äänet käyvät vuoropuhelua tupakoinnista. Toinen on polttanut tupakkaa, eikä pidä sitä kovin kummoisena asiana: ”It’s just a cigarette and it cannot be that bad”, toinen varoittaa: ”It’s just a cigarette and it harms your pretty lungs” (Nikkels, 2011). Haastateltavista yksi nosti esille faktan, että tupakointi voi aiheuttaa syöpää ja toisaalta dilemman siitä, että yrittäisi tosielämässä varoittaa muita vaarasta, mutta muut eivät uskoisi.

Pyry: ” - - - eli siis mitä ne laulaa, se ei oo niinku pieni lapsi varmaan. Se on niinku sen miehen vaimo - - - ne puhuu, se nainen niinku: ”tupakkaa” ja sit se mies on niinku: ”mä tein sitä yhen kerran, älä tee sitä, sä kuolet” ja sit se nainen on niinku: ”no se on vaan yksi”. Mut sit se on oikeesti, tupakat on semmosia, mistä oikeesti voi saada syöpää! - - - Mun mielestä se on kuitenkin pelottavaa, koska se puhuu sillee että, sä vaikka tietäisit, että jotain on tosi huono ja sä kerrot muille, niin ne muut ei ehkä usko.”

Pyryn sitaatin perusteella kappaleen herättämän pelon voi ajatella saavan alkunsa kahdesta asiasta: tupakasta merkityksineen ja siitä, että ei tule kuulluksi. Subjektiiivinen pelon kokemus syntyi siitä, mitä tupakka kulttuurissamme symboloi, esimerkiksi millaisia ikäviä asioita se voi aiheuttaa sekä siitä, miten Pyry tulkitsee tätä yksilöllisten kokemustensa kautta. Toinen asia, jonka Pyry sitaatissaan nosti, oli tosielämässäkin mahdollinen tilanne, jossa yrittää kertoa toisille jotain tärkeää, esimerkiksi varoittaa tupakan vaaroista, eikä tule kuulluksi. Emotion merkitykset heräsivät siis kappaleen lyriikoista ja kahden kappaleessa laulavan henkilön välisestä dialogista suhteessa kuulijaan, tämän sosiaaliseen ja kulttuuriseen ympäristöön ja kokemusmaailmaan. Pelkoa kuvaillaan metaforisesti ja liitetään oikeassa elämässäkin pelottaviin asioihin. Tosielämän pelottaviin asioihin viittaaminen osallistujien vastauksissa oli yleisesti ottaen kuitenkin harvinaisempaa ja enemmän pelottavuus liitettiin mielikuviin. Pelko voidaan siis tässä kohtaa liittää kulttuurisesti opittuun asiaan: tupakointi on pahasta ja sen aiheuttamat seuraukset voivat olla karmivia.

5.4 Tunne uhasta

Monessa kommentissa nousi esiin tunne uhasta, jolloin pelottavaa musiikkia kuvattiin metaforisesti tunteena siitä, että joku tarkkailee tai on uhkaava. Tässäkin musiikki

tai musiikilliset elementit ja niiden synnyttävät mielikuvat kuvattiin jonain hahmona, johon kuitenkin selkeän muodon, kuten haamun tai kulttuurista tutun olennon sijaan viitattiin sanoilla "joku", "se" tai "ne". Sitaateissa ei välttämättä suoranaisesti edes viitattu tekijään, vaan puhuttiin passiivissa, tai ilmaistiin koettu tunne uhasta vain omana subjektiivisena kokemuksena mielikuvien ja metaforien kautta. Tunne uhasta saattoi olla osa myös esimerkiksi Hide and Seek –kappaleeseen liitettyä piiloleikkiä, mutta osana leikillistä pelkoa uhan tunteen sävy oli jossain määrin erilainen kuin näissä sitaateissa.

Lilja kertoi kommentissaan kappaleesta Hide and Seek, että sekä kotona että keskustelutilanteessa kappaletta kuunnellessa tuntui siltä kuin selän takana tai jalkojen alla vaanisi "joku". Musiikillisen pelon persoona oli siis läsnä tässäkin sitaatissa.

Lilja: "Aina kun mä kuuntelin tätä joskus, niin jos mä olin vaikka mun huoneessa, kun mun huoneessa on paikkoja, joissa vois olla jotain. Ei oo, mut vois olla. Joskus, kun mä kuuntelen tätä kotona, niin mä alan olla sillee (*kääntyy katsomaan olkansa yli*) onks mun takana joku. Ja nytkin kun mä kuuntelin, mä katoin mun taakse sillee ja mä olin, et onks mun jalkojen alla joku."

Minttu liitti uhkaavan musiikin ajatukseen siitä, että on toiminut väärin ja siitä rangaistaan. Tunteen kuvaamiseen liittyi kuitenkin mielikuvituksellinen liioittelu ja ilkeään kauhuhahmoon rankaisijana viittaaminen, eikä niinkään ajatus siitä, että tosielämässä olisi toiminut väärin ja joutuisi siitä tilille.

Minttu (Kappaleesta Hide and Seek): "Okei, niin se kuulosti uhkaavalta, et vaikka jos mä oisin tehny jotain väärin niin se tulee sillee jotenkin - (...) niinku et se kuulosti jotenkin uhkaavalta et mä aion tappaa sut jos sä viel teet jotain."

Minttu nosti kappaleesta Grisly Reminder puhuessaan esille kuvitteellisen huoneen, joka on lukittu, eikä sieltä pääse pakoon.

Minttu (Kappaleesta Grisly Reminder): "Niinku sä oot semmosessa lukitussa huoneessa ja sä et voi mennä enää pakoon."

Lilja puhui Du Hast -kappaleeseen viitatessaan ovesta, jota "ne" hakkaavat. Ne, eli jonkinlainen persoonaton joukko uhkaavia hahmoja pyrkii sisään ovesta.

Lilja (Kappaleesta Du Hast): ”Musta rupes tuntuu siltä, että ne vaan hakkais sitä ovee.”

Tunne uhasta ilmeni kappaleessa siis jonkinlaisena musiikillisena suljetun tilan pelkona. Liljan sitaatissa suljettuun tilaan yhdistyvät jotkut nimettömät, uhkaavat enteet, jotka hakkaavat ovea. Musiikin herättämä loukkuun jäämisen pelko voi olla opittua kulttuurisesti ja saattaisi mahdollisesti juontaa juurensa tosielämästä, esimerkiksi ahtaiden paikkojen kammosta eli klaustrofobiasta, tai, vaikkapa elokuvista ja kirjoista. Tunteeseen uhasta saattoi liittyä osallistujien sitaateissa myös ajatus siitä, että on tehnyt jotain väärin ja siitä rangaistaan.

5.5 Musiikilliset elementit ja niistä havaittujen emootioiden metaforinen kuvaaminen

Kappaleista nostettiin keskustelussa erikseen myös esille tiettyjä musiikillisia elementtejä, esimerkiksi soitin, soittajan tapa soittaa, melodia, laulajan lauluääni tai lyriikat, jotka koettiin pelottavina. Haastateltavat myös kuvasivat analyttisesti sitä, millaiset musiikilliset elementit aiheuttivat tai voisivat aiheuttaa kuulijassa pelon tunteita. Pyry ja Kaisla kuvasivat Midnight Syndicaten *Grisly Reminder* -kappaletta pelottavaksi siitä syystä, että kappaleessa soitettu piano ei soi vireessä. Tällaisen musiikillisen havainnon tekemiseen tarvitaan jo jonkin verran musiikillista harjaantuneisuutta. Merkitsevää on, että havaintoja tehtiin myös yhdessä, vuorovaikutuksessa, jolloin havainnot musiikista ja musiikista havaittu tai sen herättämä emootio rakentui paitsi yksilöllisesti, myös sosiaalisesti suhteessa musiikkiin ja sen elementteihin.

Pyry: ”Tää musiikki, on kaks syytä, miks ihminen ajattelis, että tää on [pelottava], ensimmäinen on se -”

Kaisla: ”Se soi epävireisesti.”

Pyry: ”Niin, että se niinku pelataan, siis soitetaan väärin. Se kuulostaa siltä, että joku yrittää soittaa, mut se menee väärin.”

Pyryn ja Liljan keskusteluun liittyi myös Minttu, joka kuvasi epävireisesti soitettua pianoa metaforisesti pianonsoittoa harjoittelevana haamuna (ks. 5.2., Pelon personifikaatio). Epävireinen piano saatettiin kokea pelottavaksi myös siitä syystä, että se on jotain normaalista poikkeavaa. Epävireinen pianonsoitto kappaleessa voi herättää mielikuvan siitä, että asiaan liittyy jotakin outoa: esimerkiksi haamu harjoittelemassa pianonsoittoa keskellä yötä. Epävireisesti soitettu musiikki voidaan nähdä myös

musiikillisena metaforana tunteelle siitä, että *jokin ei ole oikein*. Tämän tutkimuksen osallistujilla oli kenties samankaltaisia kokemuksia kuin osallistujilla Peltolan (2017) tutkimuksessa, jossa eräässä kappaleessa melankolisiin lyriikoihin yhdistyvä hilpeä viheltely tulkittiin ”kammottavaksi” tai ”hulluksi”.

5.6 Kuuntelukonteksti

Keskustelussa nousi esille kontekstin, kuten paikan ja ympäristön sekä myös sosiaalisen kontekstin merkitys kappaleita kuunnellessa. Yksi haastateltava kommentoi, että jos kuuntelee kappaletta ajattelematta sen lyriikoita, sanomaa tai keskittymättä musiikkiin, kappale ei välttämättä ole pelottava. Kun ryhtyy kuvittelemaan, kappale muuttuu pelottavaksi. Koelsch (2015) on todennut, että pelottavan olennon tai itsensä pelottavaan paikkaan kuvittelemisen pelottavaa musiikkia kuunnellessa voi voimistaa emotiota. Tämä vaikutti toteutuvan ainakin Mintun kohdalla tässä tutkimuksessa.

Minttu (Kappaleesta *Hide and Seek*): ”Se mun mielestä liittyy vähän siihen, mitä kuvittelee. Sinänsä jos vaan kuuntelis tota biisiä ja ei ajattelis – tai ei ihminen varmaan pysty olee ajattelematta – et jos pystys olee ajattelematta mitään, niin ei se sit varmaan olis pelottava, mut jos siihen sit miettii jotain, niin se on.”

Myös fyysisellä ympäristöllä sekä sosiaalisella kontekstilla koettiin olevan merkitystä sille, koettiinko kappale pelottavana tai ei. Rammsteinin *Du Hast* -kappaleen valinnut Kaisla vertaili eri tilanteissa tapahtuneiden kuuntelukokemusten eroja toisiinsa: kun kappale kuunneltiin kotona, se pelotti enemmän, kuin kavereiden kanssa yhdessä ryhmässä ja tutkimustilanteessa kuunneltuna. Kavereista koostuvan, kappaleen aikana moshavaan ryhmän kanssa kuuntelukokemus oli hauska, vaikka pelottavaksi koetut musiikilliset elementit (ks. 5.3. Personifikaatio ja kulttuuri) löytyivät kappaleesta myös tutkimustilanteessa.

Kaisla: ”Nyt kun me kuunneltiin tää tässä yhdessä, niin ei se ollu sillee niin pelottava, mut mä kuuntelin tän sillee niinku äitin kans, niin just tuli mieleen joku niinku demoni ja sit ne taustalaulut ne ”Aaaaa” ja ne semmoset oli vähän pelottavia. (...) Tää oli tämmönen hauska rokkikohtaus, kun me katottiin [kuunneltiin] tää yhdessä.”

Kappaleiden kuuleminen erikoisessa, yllätyksellisessä ja jollain tapaa kappaleelle sopimattomassa kontekstissa koettiin pelottavaksi ajatukseksi.

Lilja: ”Musta nää kaikki biisit ois niinku pelottavia, jos yhtäkkiä sä kävelisit jossain kadulla ja alkais kuulua tollasta ja sä ettisit, että onks tää joku puhelin ja sit siellä ei oliskaan mitään. Sit sieltä kuuluis vaan kaikkia noita biisejä.”

Kappaleen pelottavuuden yhdistäminen erikoiseen kontekstiin liittyy kulttuurisesti opittuun: emme ole tottuneet siihen, että kadulla kävellessämme kuulemme musiikkia, ellemme löydä musiikille selkeää lähdettä. Saman tyyppinen normaalista poikkeavuus koettiin pelottavaksi *Grisly Reminder* -kappaleen epävireisen pianon kohdalla. Tässä saattaisi olla kyseessä samanlainen ilmiö kuin Carrollin (1987) ristiriitaisessa hirviöteoriassa: normaalista poikkeava loukkaa käsitystämme todellisuudesta ja herättää meissä siksi pelon tunteita.

Minttu kuvaili, että kappale *Cigarette Duet* on pelottava, koska se ei ole valtavirtaa tai se kuulostaa jollain tapaa erilaiselta kuin kappaleet, mitä kuulija on tottunut kuulemaan. Sen sijaan Lilja koki kappaleen normaaliksi ”hittibiisiksi”, eikä se siksi herättänyt hänessä pelon tunteita. Usva nosti esille sen, että kappaleen valssipoljenolla kulkeva, kosketinten urkusoundilla sekä kellopelillä soitettu ja kaikuefekteillä höystetty alku oli pelottava ja alussa hänen mukaansa jännitys tiivistyi, mutta myöhemmin kappaleen tempon muuttuessa ja laulun ja bändisoitinten alkaessa kappale muuttui vähemmän pelottavaksi.

Minttu: ”Mun mielestä tää oli myös semmonen, se ei oo semmonen minkälaista musiikkia yleensä ihmiset tekee, se oli vähän erilainen, sen takia se oli kans vähän pelottava.”

Lilja: ”Mun mielestä tää ei ollu sillee pelottava. (...) Se kuulosti sellaselta normaalilta, niin ku niitä on niitä hittibiisejä, niin sellaselta.”

Usva: ”No musta se alku oli sillee et se jännitys niinku sillee tiivistyy, mut sit se loppu ei ollu niin pelottava.”

Osallistujat eivät suinkaan olleet samaa mieltä kaikista kappaleista tai niiden pelottavuudesta. Erityisesti yllä olevissa sitaateissa korostui osallistujien yksilöllisyys siinä, miten ja miksi kappale koettiin tai ei koettu pelottavaksi ja millaisin syin omaa kokemusta perusteltiin. Näissä sitaateissa voidaan havaita mahdollisesti osallistujien aiempien kokemusten ja henkilökohtaisten musiikkimieltyymysten vaikutus esimerkiksi siihen, millaista musiikkia pidettiin tyyppillisenä hittikappaleena. Kokemus musiikin ”tavanomaisuudesta” tai ”normaaliudesta” taas välillisesti vaikutti siihen, pidettiinkö kappaletta pelottavana vai ei. Osallistujista Usva osti esiin myös sen, että osa kappaleesta saattoi olla pelottava, mutta tunnelma muuttui kappaleen edetessä, eikä kappale enää ollutkaan pelottava.

6 JOHTOPÄÄTÖKSET JA POHDINTA

Tutkimukseni tavoite oli selvittää, millä tavoin neljäsluokkalaiset lapset havaitsevat ja kokevat musiikillista pelon tunnetta, miten he sanoittavat sitä sekä millaiset asiat vaikuttavat siihen, että musiikki koetaan pelottavana. Tutkimuskysymyksiäni olivat: Millä tavoin neljäsluokkalaiset kuvailivat musiikillista pelkoa? Millaisia metaforisia ilmaisuja lapset käyttivät kuvaillessaan pelottavana pitämäänsä musiikkia ja sen herättämiä tunteita? Millaisia merkityksiä kuuntelukonteksti toi lasten ilmaisemiin musiikillisiin pelon tunteisiin? Tavoitteena oli nimenomaan kartoittaa lasten yksilöllisiä kokemuksia asiasta sekä tarkastella sitä, millaisia asioita voidaan havaita heidän kertomastaan.

6.1 Johtopäätökset

Analyysin tulokset osoittavat, että tutkimukseen osallistuneet lapset kuvasivat musiikillista pelkoa tunnekokemuksena voimakkaasti mielikuvien, niissä käytettyjen metaforien ja metaforista muodostuvien narratiivien eli tarinoiden kautta. Tutkimuksen osallistujat kuvasivat musiikista löytämiään ja kokemiaan tunteita, sekä musiikkia itsessään mielikuvien kautta ja metaforisesti. Vastaava ilmiö on havaittu myös aiemmassa tutkimuksessa (mm. Juslin, 2013; Peltola & Saresma, 2014; Schaerlaeke ym., 2018). Osallistujat ilmaisivat itse määritellyn pelottavan musiikin herättämiä emootioita niin verbaalisesti mielikuvien ja käsittemetaforien kautta, kuin kehollisesti gestuurien, tanssin ja leikin keinoin.

Lasten kertomissa metaforisissa mielikuvatarinoissa keskeisessä roolissa olivat joko kuvitteelliset tai kulttuurista tutut kauhuhahmot, jotka voidaan nähdä metaforina pelottaville elementeille itse musiikissa tai emotion, tässä tapauksessa pelon

personifikaatioina. Aina personifikaatio ei ollut tietty, nimetty hahmo, vaan osassa sitaateista siihen viitattiin epämääräisemmällä ilmauksella, kuten ”joku”, ”se” tai ”ne”. Musiikkia ja musiikin herättämää pelkoa kuvattiin myös metaforisesti liikkeenä. Kuuntelukonteksti ja -ympäristö vaikuttivat siihen, koettiinko kappaleen herättävän pelkoa vai ei. Sosiaalisella kontekstilla ja vuorovaikutuksella ryhmätilanteessa oli myös merkitystä osallistujien tunneilmaisuuksiin ja siihen, miten musiikin herättämää pelkoa koettiin ja tulkittiin. Joissain tilanteissa ryhmän kesken käyty dialogi todennäköisesti vaikutti siihen, miten kappaleita ja sen herättämää emootiota ilmaistiin ja tulkittiin.

Koetut, metaforisilla tavoilla kuvatut emootiot siis osoittautuivat kehollisiksi, kehon ja mielen tiiviiseen yhteyteen perustuviksi (sulautuneiksi), gestuurein esityiksi ja ilmaistuviksi sekä sosiaaliseen ja kulttuuriseen kontekstiin intersubjektiivisesti ulottuviksi, kuten 4E-emootiotiede (Carr ym., 2018) sekä sosiaaliseen konstruktion perustuvat emootiot (esim. Barrett, 2017; Peltola 2017) esittävät. Myös tarkoituksellinen pelottavien asioiden kuvittelu voimisti musiikillisen pelon kokemista, kuten mm. Koelsch (2015) on aiemmassa tutkimuksessaan havainnut.

6.2 Pohdinta

Tämä tutkimus tuotti uutta tietoa siitä, miten lapset mahdollisesti kokevat musiikillista tai musiikin herättämää pelkoa ja millaisilla verbaalisilla sekä kehollisilla keinoilla he kuvailevat sitä. Lapset, joilla ei vielä ole autobiografisia muistoja samassa määrin, kuin aikuisilla, vasta opettelevat tunteidensa, myös pelon nimeämistä ja merkityksiä. Tutkimuksen tulosten mukaan kuvitteelliset kauhuhahmot voisivatkin kenties olla lapsille luonteva tapa käsitteellistää pelkoa, joka on jokseenkin abstrakti tunneilmiö – erityisesti, jos (ja toivottavasti kun) lapsi ei ole joutunut kokemaan vakavaa, uhkaavaa pelkoa oikeassa elämässään. Lasten lienee siis helpompi hahmottaa, ymmärtää ja käsitellä pelkoa emootiona kuvitteellisten tai kulttuurista tuttujen kauhuhahmojen kautta.

Yhtenä tärkeimmistä löydöksistä pidän *leikillisen pelon* käsitettä, joka nousi osallistujien sitaateista tärkeäksi temaksi tuloksissa. Linkitän tämän leikilliseksi peloksi nimeämäni ilmiön voimakkaasti taidekauhuun tai kauhufiktioon (art-horror) ja tragediaparadoksiin. Tutkimuksen tuloksista havaitsin, että pelottava musiikki voi olla erinomaisen hyvä tapa herätellä ja tyydyttää samaa tarvetta pelotella itseään huikeaksi. Kappaleiden musiikilliset elementit, kuten melodia, harmonia, tunnelma, tempo tai rytmi voivat herättää mielikuvia näistä pelottavista hahmoista tai tilanteista. Musiikista joko havaitaan emootio tai itse musiikki saa tuntemaan pelkoa. Toisaalta musiikillista, leikillistä pelkoa voi ruokkia kuvittelemalla itsensä pimeälle kadulle tai

muovaamalla mielessään kauhuhahmon. Pelottavien asioiden kuvittelemisen pelottavaa musiikkia kuunnellessa voi vahvistaa emootiota (Koelsch, 2015). Joskus tämä voi olla nimenomaan haluttu lopputulos, eli pelon ja jännityksen kokemuksia haetaan tarkoituksellisesti kuuntelemalla pelottavaa musiikkia, samalla tapaa kuin hakeudutaan kauhuelokuvien pariin. Tässä lienee kyse nimenomaan tragediaparadoksista, joka on tunnistettu aiemminkin musiikin ja negatiivisten emootioiden tutkimuksessa. Ihmiset hakeutuvat negatiivisia emootioita ilmaisevan ja herättävän musiikin pariin ja nauttivat siitä, vaikka kyseisiä emootioita vältettäisiin tosielämässä. (Peltola, 2017; Garrido & Schubert, 2012.) Leikillinen pelko voidaan siis nähdä tragediaparadoksina ja kauhuviihteenä nimenomaan lasten kontekstista: pelottaa ja jännittää, mutta se on kuitenkin kutkuttavan hauskaa. Tragediaparadoksin ja taidekauhun tai kauhufiktion käsitteet siis saattavat olla yllättävänkin vahvasti kytköksissä toisiinsa ja musiikkiin kauhutaiteen muotona. Leikillisyyys tilanteeseen tulee lasten maailmasta: leikki on lasten tapa käsitellä ympäröivää maailmaa, asioita ja tunteita. Kiinnostava ajatus on myös, onko leikillisessä pelossa kyseessä tosiasiallisesti spesifistä emootiosta, vai voisiko sitä selittää samankaltainen ilmiö kuin Sauchellin (2014) käsittellistämä kauhumieliala (*h-mood*), joka, ollessaan yhtä lailla affektiivinen ilmiö, viittaa kuitenkin laajempaan kokemukseen kuin pelko yksittäisenä emootiona.

Tutkimuksen tuloksissa nousi myös varsinaisen pelon rinnalle tärkeäksi emootiokonseptiksi *tunne uhasta*, joka nousi sitaateissa esiin usein ajatuksena siitä, että joku jahtaa tai pyrkii esimerkiksi sisään huoneeseen, jossa tutkimuksen osallistuja kuvitteli olevansa. Tässäkin on kyse musiikin herättämästä mielikuvasta, mutta tunne ei enää välttämättä ole leikillistä ja hauskaa, kutkuttavaa pelkoa, vaan viittaa enemmän uhkaavaan tilanteeseen, jossa joku pyrkii vahingoittamaan tai tekemään pahaa. Musiikin kautta koettuna tunnekokemus on kuitenkin turvallinen. Yhdeksi koetuksi emootioksi nostettiin myös *jännitys*, joka on selvästi sidoksissa pelkoon, mutta johon viitattaessa osallistujat puhuivat tyypillisemmin musiikista itsestään (esim. ”jännitys tiivistyy”) ja jolla saatettiin tarkoittaa nimenomaan musiikillisen jännitteen kasvamista.

Tuloksia tulkitessa onkin erittäin tärkeää huomioida, että kuulija voi puhua musiikista havaitsemistaan tunteista tai musiikki itsessään voi herättää tunteita (Juslin, 2013). Nämä kaksi aspektia eivät välttämättä ole kuulijan tiedostamia, kun hän kertoo musiikillisista emootioistaan. Tärkeää on ymmärtää myös, että musiikin herättämäkään tunne ei väistämättä ole yksiselitteinen, vaan monet eri tunteet voivat sekoittua keskenään (Juslin, 2013). Tunteet voivat limittyä erityisesti siksi, koska konstruktivistien emootioteorioiden näkökulmasta yksilön aiemmat kokemukset vaikuttavat emootioiden rakentumiseen ja aivojen plastisuuden ansiosta aivot muovautuvat uusien kokemusten myötä (Warrenburg 2020; Barrett 2017). Toisaalta tutkimustilanteessa saattoi syntyä kokonaan uusia emootiokonsepteja – kuten mainittu leikillinen

pelko – jotka eivät niminä ole laajemmassa kulttuurisessa kontekstissa tunnistettuja, mutta joista ihmisillä voi olla samankaltaisia kokemuksia.

Kaikki kappaleet suinkaan eivät olleet kaikkien kuulijoiden mielestä pelottavia ja he kuvasivat kokemiaan emootioita hyvin yksilöllisin tavoin. Eri asiat siis herättivät pelkoa eri osallistujissa. Tämä on ymmärrettävää ja kenties jopa oletettavaa konstruktivistisista emootioiteorioista käsin tarkasteltuna: yksilön kulttuurisesti rakentuneet aiemmat kokemukset ja yksilölliset, psykologiset peruspalikat vaikuttavat siihen, millaisia emootioita ulkopuolinen triggeri – tässä tapauksessa pelottavaksi mielletty musiikki – herättää ja miten se koetaan subjektiivisesti (mm. Barrett, 2017; Warrenburg, 2020). Toisaalta emootioita kuvailtiin tutkimustilanteessa paljon myös vuorovaikutuksessa, yhteistä tarinaa kertoen ja kehollisten gestuurien vuoropuhelulla. Tämä puolestaan kielii siitä, että koetut emootiot olivat tutkimustilanteessa laajentuneet sosiaaliseen vuorovaikutukseen ja toisaalta kenties myös rakentuivat sosiaalisessa vuorovaikutuksessa ja tilanteessa, yhdessä kuvaillen ja keksien. (mm. Carr ym., 2018.) Tämän perusteella voidaan ajatella, että lasten kokemat musiikilliset emootiot voivat syntyä ja muovautua sosiaalisessa vuorovaikutuksessa muutenkin kuin tutkimustilanteessa. Musiikin herättämät emootiot, ilmetessään pelon tunteen personifikaatioina, eli eräänlaisina musiikillisina persoonina tai hahmoina ovat myös yksi sosiaalisen ulottuvuuden muoto, vaikka musiikillinen hahmo ei olekaan elävä ihminen. Kuulija kokee musiikin herättämää emootiota suhteessa musiikkiin, itseensä ja todelliseen ympäristöönsä. Kaikki kokemuksen ja kontekstin osa-alueet vaikuttanevat siihen, miten musiikin herättämä emootio rakentuu ja miten sitä koetaan sekä ilmaistaan. Lasten kasvaessa musiikin tunnemerkit muovautunevat ja näin ollen myös musiikin herättämien emootioiden kokeminen sekä kuvaileminen muuttunevat.

Onkin kiinnostavaa, miten kuuntelukonteksti tai muut ulkomusiikilliset seikat, kuten peli tai elokuva, jossa kappale on alun perin kuultu, vaikuttivat koettuun emootioon, siitä herääviin mielikuviin ja siihen, miten niitä kuvattiin verbaalisesti tai keholisesti ja metaforisesti. Tutkimustilanteessa itsessään pystyttiin kuitenkin tarkastelemaan vain sitä, mitä osallistujat kertoivat ja sitä, miten he ryhmäkeskustelutilanteessa reagoivat asiaan: aiempi konteksti saattoi nousta esiin keskustelussa, mutta muuten sitä ja sen merkitystä ei voida yksittäisessä tutkimustilanteessa tarkastella. Kuuntelukonteksti kuitenkin nousi myös osallistujien kommentteissa merkittäväksi seikaksi: ryhmätilanteessa kavereiden kanssa kuultuna kappale ei välttämättä ollutkaan niin pelottava, kuin itsekseen kotona kuunneltuna. Myös peleillä ja sosiaalisella medially oli osallistujien kommenttien mukaan suuri rooli siinä, miten kappaletta ja sen herättämiä tunteita kuvailtiin. Olen havainnut vastaavan ilmiön myös aiemmin työskennellessäni lasten parissa. Tämän päivän lapset kuuntelevat musiikkia yhä enenevässä määrin esimerkiksi YouTubesta tai TikTokista, tai kuulevat sitä pelaamistaan peleistä, jolloin musiikin mukana kulkee aina myös visuaalinen maailma ja myös musiikin

herättämään emootioon vaikuttaa väistämättä audiovisuaalinen kokonaisuus silkan musiikin sijaan. Tämä tuo toisaalta myös aivan uudenlaisia ulottuvuuksia ja mahdollisuuksia tutkimukseen, kun voidaan tarkastella audiovisuaalista, pelimusiikin suhteen perin immersivistäkin kokonaisuutta.

Pidän merkityksellisenä ja tarpeellisenä nostaa esille myös sitä, miten asiantuntevasti tutkimukseen osallistuneet lapset ilmaisivat itseään ja tunnekokemuksiaan sekä pohtivat analyttisesti, mitkä asiat musiikissa vaikuttivat siihen, miksi heistä tuntui siltä, miltä tuntui. Tämä rohkaisee toivottavasti jatkossakin tutkijoita tarttumaan aiheisiin lapsilähtöisesti ja -näkökulmaisesti tunnustaen lasten asiantuntemuksen itseään koskeissa asioissa. Tämän tutkimuksen tuloksia voitaneen jatkossa soveltaa myös esimerkiksi tunnekasvatukseen, musiikkikasvatukseen ja musiikkiterapiaan. Musiikkiterapiakontekstissa voitaisiin vaikkapa pureutua siihen, miten esimerkiksi jokin lapsen elämää rajoittava, irrationaalinen pelko voidaan musiikkia ja siitä nousevia mielikuvia hyödyntäen muovata lapselle helpommin käsiteltävään muotoon ja näin ollen helpottaa lapsen elämää. Musiikki voi mahdollistaa pelottavien asioiden ja pelottavan tunteen käsittelemisen turvallisella tavalla.

6.3 Tutkimuksen rajoitukset ja jatkotutkimusaiheet

Johtopäätökset osoittavat, että tämän tutkimuksen tulokset ovat linjassa valitun teoreettisen taustan ja aiemman musiikin emootiotutkimuksien kanssa sekä linkittyvät myös laajemmassa kontekstissa esimerkiksi taidekauhun ja kauhufiktion tutkimukseen. Musiikillisen pelon kokemisesta spesifisti ei löydy juurikaan aiempaa tutkimusta, johon tuloksia voisi suoraan verrata. Koska tutkimuksen otanta oli varsin pieni ja tutkimus oli toteutettu luonnollisessa ryhmässä, jonka suhteen tarkasteltiin nimenomaan osallistujien subjektiivisia kokemuksia, tämä asettaa tiettyjä rajoitteita tutkimuksen yleistettävyydelle. Tutkimuksen tulokset eivät ole sellaisinaan yleistettävissä suurempaan mittakaavaan, vaikka yhtymäkohtia aiempaan tutkimukseen löytyy runsaasti. Laadulliseen tutkimukseen otanta oli kuitenkin riittävä. Tutkimusasetelma olisi kuitenkin hyvin toistettavissa eri tutkittavilla, mikä lisää tutkimuksen luotettavuutta. Tutkimus vastasi tutkimuskysymyksiin ja tutkimuksen avulla löytyi aiheesta juuri lasten omia kokemuksia, jota tutkimuksessa oli tarkoituskin selvittää. Tämän tutkimuksen tuottamaa tietoa voidaan käyttää jatkotutkimuksissa.

Olen pyrkinyt analyysissä sekä tuloksissa kirjoittamaan mahdollisimman tarkasti auki havaintoni ja perustelemaan tulosten tulkintaa mahdollisimman perinpohjaisesti peilaten tuloksia sekä niiden näkökulmia aiempaan tutkimustietoon. Tutkimuksen menetelmien, analyysin ja tulosten auki kirjoittamisen ja perustelemisen ajatellaan tyypillisesti parantavan laadullisen tutkimuksen luotettavuutta. Myös

tutkimustilanteen videoimisen tai tallentamisen ajatellaan lisäävän tutkimuksen luotettavuutta. (Hirsjärvi ym., 2007, s. 231–233; Saaranen-Kauppinen & Puusniekka, 2006.) Tässä tutkimuksessa tutkimustilanne sekä videoitiin että äänitettiin.

On otettava huomioon, että tutkijan tulokinnalla ja tutkimuksellisilla valinnoilla oli tässä tutkimuksessa melko suuri rooli ja että ilmiötä olisi voinut lähteä tutkimaan myös jostain aivan toisesta näkökulmasta tai erilaisia menetelmiä käyttäen ja saada hyvin toisenlaisia tuloksia samasta ilmiöstä. Tutkijana pyrin jatkuvasti olemaan tietoinen tutkimustilanteen mahdollisesta valta-asetelmasta ja lieventämään sitä esimerkiksi keskustelemalla lasten kanssa kohdellen heitä vertaisinani ja antamalla arvoa lasten omille mielipiteille sekä asiantuntijuudelle. Kallisen ja Pirskasen (2022) mukaan se, että lapselle annetaan tutkimustilanteessa tilaa, häntä kuunnellaan ja hänellä on mahdollisuus olla oma itsensä sekä kyseenalaistaa, parantavat tutkimustilanteen vastavuoroisuutta ja kaventavat aikuisen tutkijan ja tutkittavien lasten välistä kuilua. Ryhmäkeskustelutilanteessa toimin tutkijana pääasiassa kuuntelijan ja tarkkailijan roolissa, esittäen välillä tarkentavia kysymyksiä ja nimenomaan pyrin antamaan tutkimuksen osallistujille tilaa johdattaa keskustelua. Valta-asetelma oli kuitenkin josain määrin olemassa, mutta tietoisuus siitä antoi mahdollisuuden tasapainottaa asetelmaa. Toisaalta molemminpuolinen tuttuus varmasti lisäsi tilanteen turvallisuutta, lasten mahdollisuutta olla tilanteessa rentoja, omia itsejään ja kertoa omat mielipiteensä suoraan ja rehellisesti. Lapsinäkökulmaisuus, jonka pidin koko tutkimuksen ajan ohjenuoranani, osoittautui erinomaiseksi valinnaksi tutkimuksen taustafilosofiana, jotta lasten oma ääni ja kokemukset tulivat aidosti esille. Tämä näkyi myös tutkimuksen avulla tuotetussa tiedossa eli tuloksissa.

Tämän tutkimuksen toteuttaminen herätti lukuisia jatkotutkimusaiheita sekä osoitti, että tämänhetkisessä tutkimustiedossa musiikillisen pelon suhteen on aukkoja. Musiikin herättämää pelkoa, pelottavaa musiikkia ja aivan erityisesti ihmisten tunnekokemuksia musiikillisesta pelosta on siis tulevaisuudessa eittämättä tarpeen tutkia. Aiheen tiimoilta on jatkossa tarpeellista myös tarkastella eri-ikäisten ihmisten, eli lasten, nuorten ja aikuisten kokemuksia musiikin herättämästä pelosta ja käyttää vaihtelevia tutkimusmenetelmiä, jotta aiheesta saadaan monipuolista ja rikasta tutkimustietoa. Musiikillisten emootioiden tutkiminen lasten näkökulmasta kaipaa sekin lisää tutkimusta, jotta saadaan lisää informaatiota siitä, miten lapset ylipäättään kokevat ja ilmaisevat erilaisia musiikin herättämiä tunteita. Jatkotutkimus voinee myös avata uudenlaisia käytännön sovellusmahdollisuuksia musiikilliseen tunnekasvatukseen, musiikkiin tunnesäätelyn tukena sekä musiikkiterapiaan. Tämän tutkimuksen herättämä tarpeellinen ja kiintoisa jatkotutkimusaihe on myös taidekauhun ja kauhufiktioin käsitteen sekä itsensä tahallaan ja hyvikseen pelottelemisen ilmiön nivoutuminen musiikin herättämään pelkoon ja pelottavaan musiikkiin. Jatkotutkimusten tuottama

tieto voisi kenties parhaassa tapauksessa luoda myös uutta teoriapohjaa, jolla tarkastella musiikin ja pelon suhdetta.

LÄHTEET

- Alasuutari, P. (2012). *Laadullinen tutkimus 2.0*. Tampere: Vastapaino.
- Barrett, L. F. (2017). *How emotions are made: The secret life of the brain*. Lontoo: MacMillan.
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative research in psychology*, 3(2), 77-101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Carr, E. W., Kever, A. & Winkielman, P. (2018). Embodiment of emotion and its situated nature. Teoksessa Newen, A., Bruin, L. d., & Gallagher, S. (2018). *The Oxford handbook of 4e cognition* (First edition.). Oxford University Press.
- Carroll, N. (1987). The Nature of Horror. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 46(1), 51. <https://doi.org/10.2307/431308>
- Din Belle, O. & Kujansuu, V. (20.4. 2023) Tampere puuttuu pahoinvointiin opettamalla tunnetaitoja – koulussa harjoitellaan katsekontaktin ottamista ja keskustelun ylläpitämistä. *YLE Uutiset*. <https://yle.fi/a/74-20028106>
Viitattu 7.5. 2023
- Eerola, T., & Vuoskoski, J. (2013). A review of music and emotion studies: Approaches, emotion models, and stimuli. *Music perception*, 30(3), 307-340. <https://doi.org/10.1525/MP.2012.30.3.307>
- Erkkilä, J. (2010). Musiikkiterapia psykoterapiana. Teoksessa Louhivuori, J., & Saarikallio, S. (2010). *Musiikkipsykologia*. Atena.
- Fingerroos, O., & Kokko, M. (2022). Tutkimusetiikka ja hyvä tieteellinen käytäntö. Teoksessa Fingerroos, O. Kajander, K & Lappi T.-R. (Toim.), *Kulttuurien tutkimuksen menetelmät*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tietolipas, 274. 64-89
<https://oa.finlit.fi/site/books/e/10.21435/tl.274/>
- Garrido, S., & Schubert, E. (2012). Negative Emotion in Music: What is the Attraction? A Qualitative Study. *Empirical musicology review*, 6(4), 214-230. <https://doi.org/10.18061/1811/52950>
- Gosselin, N. (2005). Impaired recognition of scary music following unilateral temporal lobe excision. *Brain*, 128(3), 628–640. <https://doi.org/10.1093/brain/awh420>
- Haga E. (2008). *Correspondences between Music and Body Movement*. University of Oslo.
- Halfyard, J. K. (2016). *Sounds of Fear and Wonder: Music in Cult TV*. I.B.Tauris.
- Hirsjärvi, S., Remes, P., & Sajavaara, P. (2007). *Tutki ja kirjoita* (13. osin uud. laitos.). Tammi.
- Johnson, M. L., & Larson, S. (2003). "Something in the Way She Moves"-Metaphors of Musical Motion. *Metaphor and symbol*, 18(2), 63-84. https://doi.org/10.1207/S15327868MS1802_1

- Juhila, K. (Ei vuosilukua). Koodaaminen. Teoksessa Vuori, J. (toim.) (ei vuosilukua). *Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja*. Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto.
<https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/analyysitavan-valinta-ja-yleiset-analyysitavat/koodaaminen/>
- Juslin, P.N. (2009) Emotional responses to music teoksessa Hallam, S., Cross, I., & Thaut, M. (Toim.). (2009). *The Oxford handbook of music psychology*. Oxford University Press. 131-140.
- Juslin, P. N., (2011) Emotions expressed and aroused by music: Philosophical perspectives. Teoksessa Juslin, P.N, & Sloboda, J. A., & UPSO (University Press Scholarship Online). (2011). *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. Oxford University Press.
- Juslin, P. N. (2013). From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions. *Physics of life reviews*, 10(3), 235-266.
<https://doi.org/10.1016/j.plrev.2013.05.008>
- Juslin, P. N., & Laukka, P. (2003). Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code? *Psychological bulletin*, 129(5), 770-814. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.770>
- Juslin, P.N. & Sloboda, J.A. (2001a) Music and emotion: Introduction. Teoksessa Juslin, P. N., & Sloboda, J. A. (Toim.). (2001). *Music and emotion: Theory and research*. Oxford University Press.
- Juslin, P.N. & Sloboda, J.A. (2001b) Psychological perspectives on music and emotion. Teoksessa Juslin, P. N., & Sloboda, J. A. (Toim.). (2001). *Music and emotion: Theory and research*. Oxford University Press.
- Juslin, P. N. & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31(5), 559-575.
<https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293>
- Kallinen, K., & Pirskanen, H. (2022). *Lasten ja nuorten tutkimushaastattelu*. Gaudeamus.
- Kallio, A. (ei vuosilukua). Litterointi. Teoksessa Vuori, J. (toim.) (ei vuosilukua). *Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja*. Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto.
<https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus/kvali/laadullisen-tutkimuksen-prosessi/litterointi/>
- Karlsson, L. (2010). Lapsinäkökulmainen tutkimus ja aineiston tuottaminen. Teoksessa K.P. Kallio, A. Ritala-Koskinen, & N. Rutanen (2010) (toim.) *Missä lapsuutta tehdään?* Nuorisotutkimusverkosto. Helsinki: Yliopistopaino. 121-141.

- Karlsson, L. (2012). Lapsinäkökulmaisen tutkimuksen ja toiminnan poluilla. In L. Karlsson & R. Karimäki (Toim.), *Sukelluksia lapsinäkökulmaiseen tutkimukseen ja toimintaan*. Suomen kasvatustieteellinen seura. 17–63.
- Keiski, R., Hämäläinen, K., Karhunen, M., Löfström, E., Näreaho, S., Varantola, K., Spoofo, S., Tarkiainen, T., Kaila, E., Aittasalo, M. (2023). *Hyöä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausepäilyjen käsittely Suomessa*. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan julkaisuja 2/2023.
- Koelsch, S. (2015). Music-evoked emotions: Principles, brain correlates, and implications for therapy. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1337(1), 193-201.
<https://doi.org/10.1111/nyas.12684>
- Koelsch, S., Skouras, S., Fritz, T., Herrera, P., Bonhage, C., Küssner, M. B., & Jacobs, A. M. (2013). The roles of superficial amygdala and auditory cortex in music evoked fear and joy. *NeuroImage*, 81, 49–60.
<https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2013.05.008>
- Koskela, O., Tissari, H., & Tuuri, K. (2022). Käsittemetaforan näkökulma pelimusiikin henkilökohtaiseen merkityksellisyyteen. *Musiikki*, 52(4), 46-84.
<https://doi.org/10.51816/musiikki.125643>
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. The University of Chicago Press.
- Moisala, P. & Värri, V. (2002). Lapsilähtöinen tutkimus musiikkiopisto-opiskelusta. *Musiikki : Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisu*, 32(4), 81-85.
- Moreno, S., & Bidelman, G. M. (2014). Examining neural plasticity and cognitive benefit through the unique lens of musical training. *Hearing research*, 308, 84-97.
- Nikkels, C. (2011). Cigarette Duet. Princess Chelsea: *Lil' Golden Book*. © Lil' Chief Records.
- Pekkarinen, E. (15.3.2018). *Kuka suostuu lasten ja nuorten tutkimuksessa? Vastuullinen tiede – tutkimusetiikka ja tiedeviestintä Suomessa*.
<https://vastuullinentiede.fi/fi/tutkimuksen-suunnittelu/kuka-suostuulastenja-nuorten-tutkimuksessa>
- Peltomaa, A. (2022) Laulun kehityksen vaiheet varhaisiässä. Teoksessa Louhivuori, J., Saarikallio, S., Toiviainen, P., Peltola, H., Erkkilä, J., . . . Eerola, T.. (2022). *Musiikkipsykologia* (2. uudistettu painos.). Eino Roiha -säätio. 255-274.
- Peltola, H. (2016). Kind of blue: *Emotions experienced in relation to nominally sad music*. University of Jyväskylä.
- Peltola, H. (2017). Sharing experienced sadness: Negotiating meanings of self-defined sad music within a group interview session. *Psychology of music*, 45(1), 82-98. <https://doi.org/10.1177/0305735616647789>

- Peltola, H., & Saresma, T. (2014). Spatial and bodily metaphors in narrating the experience of listening to sad music. *Musicae scientiae*, 18(3), 292-306.
<https://doi.org/10.1177/1029864914536199>
- Peltola, H., & Eerola, T. (2016). Fifty shades of blue: Classification of music-evoked sadness. *Musicae scientiae*, 20(1), 84-102.
<https://doi.org/10.1177/1029864915611206>
- Peltola, H. & Saarikallio, S. & Eerola, T. (2022). Musiikki ja tunteet. Teoksessa Louhivuori, J., Saarikallio, S., Toiviainen, P., Peltola, H., Louhivuori, J., Erkkilä, J., . . . Eerola, T. (2022). *Musiikkipsykologia* (2. uudistettu painos.). Eino Roiha - säätio.
- Peltola, H., & Vuoskoski, J. K. (2022). "I hate this part right here": embodied, subjective experiences of listening to aversive music. *Psychology of Music*, 50(1), 159-174. <https://doi.org/10.1177/0305735620988596>
- Peretz, I. (2001) Listen to the brain: A biological perspective on musical emotions. Teoksessa Juslin, P. N., & Sloboda, J. A. (Toim.). (2001). *Music and emotion: Theory and research*. Oxford University Press.
- Randall, W. M., Baltazar, M., & Saarikallio, S. (2023). Success in reaching affect selfregulation goals through everyday music listening. *Journal of New Music Research*, Early online.
<https://doi.org/10.1080/09298215.2023.2187310>
- Ruokonen, I. (2006). Taide lapsen elämänilmauksena. Teoksessa Tarkkonen, T. & Sassi, P. (2006). (Toim.) *Lapsi ja taide: Puheenvuoroja taidekasvatuksesta*. Cultura.
- Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. (2006). Reliabiliteetti. KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkkojulkaisu]. Yhteiskuntatieteellinen https://www.fsd.tuni.fi/menetelmaopetus/kvali/L3_3_2.html
- Saarikallio, S. (2010). Musiikin tunnemerkit arkielämässä. Teoksessa Louhivuori, J., & Saarikallio, S. (2010). *Musiikkipsykologia*. Atena.
- Saarikallio, S. (2018). Re-thinking the paradox as catalyzed processing: Enjoyment of sadness in music as facilitated emotional processing. *Physics of life reviews*, 25, 149-151.
<https://doi.org/10.1016/j.plrev.2018.03.006>
- Saarikallio, S. (2019). Music as a resource for agency and empowerment in identity construction. Teoksessa K. McFerran, P. Derrington & S. Saarikallio (toim.). *Handbook of Music, Adolescents, and Wellbeing*. Oxford University Press.
- Saarikallio, S., & Erkkilä, J. (2007). The role of music in adolescents' mood regulation. *Psychology of music*, 35(1), 88-109.
<https://doi.org/10.1177/0305735607068889>
- Saarikallio, S. H., Randall, W. M., & Baltazar, M. (2020). Music Listening for Supporting Adolescents' Sense of Agency in Daily Life. *Frontiers in psychology*, 10, 2911. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.02911>
- Sauchelli, A. (2014). Horror and Mood. *American philosophical quarterly (Oxford)*, 51(1), 39-50.

- Schaerlaeken, S., Glowinski, D., Rappaz, M., & Grandjean, D. (2019). "Hearing Music as . . .": Metaphors Evoked by the Sound of Classical Music. *Psychomusicology*, 29(2-3), 100-116.
<https://doi.org/10.1037/pmu0000233>
- SCP Wiki (6.5. 2022). SCP 096. *SCP Foundation*.
<https://scp-wiki.wikidot.com/scp-096>
 Viitattu 12.4. 2023.
- Suoninen, E. & Partanen, J. (2010). Haastattelu vuorovaikutuksen tilana – meadiläinen näkökulma. Teoksessa K.P. Kallio, A. Ritala-Koskinen, & N. Rutanen (2010). (Toim.) *Missä lapsuutta tehdään?* Nuorisotutkimusverkosto. Yliopistopaino. 102-117.
- Tieteen termipankki (14.4. 2023): Kirjallisuudentutkimus:metafora.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:metafora>.
 Viitattu 14.4. 2023.
- Toiviainen, P. (2022) Kehollinen kognitio. Teoksessa Louhivuori, J., Saarikallio, S., Toiviainen, P., Peltola, H., Louhivuori, J., Erkkilä, J., . . . Eerola, T. (2022). *Musiikkipsykologia* (2. uudistettu painos.). Eino Roiha -säätiö.
- Tuomi, J., & Sarajärvi, A. (2018). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi* (Uudistettu laitos.). Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Warrenburg, L. A. (2020). Comparing Musical and Psychological Emotion Theories. *Psychomusicology*, 30(1), 1-19 <https://doi.org/10.1037/pmu0000247>
- Wolf, W. (2015). Literature and Music: Theory. Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music. Walter de Gruyter GmbH.
- Yeung, L. (2016). Spectator Engagement and the Body. *Film studies*, 15(1), 81-96.
<https://doi.org/10.7227/FS.0002>
- Zentner, M., Grandjean, D., & Scherer, K. R. (2008). Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement. *Emotion* (Washington, D.C.), 8(4), 494-521. <https://doi.org/10.1037/1528-3542.8.4.494>
- Zangwill, N. (2007). Music, Metaphor, and Emotion. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 65(4), 391-400. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2007.00272.x>

LIITTEET

LIITE 1: TUTKIMUSTIEDOTE

Tiedote huoltajille maisterintutkielmatutkimuksesta

Hei huoltajat!

Olen Katariina Henttonen ja kirjoitan maisterintutkielmaa Jyväskylän yliopiston musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitokselle. Kaipaan haastateltavia maisterintutkielmaani, jossa tutkin alakouluikäisten lasten kokemuksia siitä, millainen musiikki on pelottavaa/jännittävää ja miten lapset sanoittavat pelon tunnetta tai sen elementtejä musiikista. Löytyisikö teidän lapsistanne kiinnostuneita? Ilmoittautumiset sähköpostitse katariina.j.henttonen@student.jyu.fi 24.2. 2023 mennessä. Tutkimukseen osallistuminen on täysin vapaaehtoista, eikä se liity koulutyöhön.

Tutkimus toteutetaan 3-5 oppilaan ryhmähaastatteluna maaliskuun 2023 aikana, aika tarkentuu kun osallistujat selviävät. Ryhmähaastattelu tehdään koulupäivän ulkopuolella (käytännössä heti koulupäivän jälkeen) koulun tiloissa ja sen kesto on noin tunti. Tutkimukseen halukkaista ilmoittautuneista arvotaan osallistujat, mikäli halukkaita on enemmän kuin 5 henkilöä. Jokaiselta tutkimukseen osallistuvalla oppilaalla tarvitaan huoltajan kirjallinen lupa osallistua. Toimitan lupadokumentit ilmoittautuneiden huoltajille.

Tutkimuksesta saadaan uutta tietoa siitä, miten lapset havaitsevat musiikillisia pelkoon ja jännitykseen liittyviä tunteita sekä sanoittavat niitä. Vaikka aihe liittyy pelkoon, tutkimustilanne itsessään ei ole pelottava ja jokainen osallistuja valitsee itse omasta mielestään pelottavan musiikkikappaleen, josta ryhmähaastattelussa keskustellaan.

Alla tarkempaa lisätietoa tutkimuksesta:

Tutkimuksen kulku:

Osallistujia pyydetään ennen haastattelua toimittamaan tutkijalle 2 musiikkikappalevaihtoehtoa (esim. Spotify- tai YouTube-linkkeinä), jotka kuvaavat heidän mielestään pelottavaa musiikkia. Ryhmähaastattelussa kuunnellaan toinen jokaisen

haastateltavan toimittamista kappaleista (tutkijan valitsemana) ja niistä keskustellaan. Haastattelu äänitetään ja videoidaan tutkijan tutkimuskäyttöön. Kaikki tallenteet hävitetään, kun tutkimus on valmis eikä yksittäisiä tutkittavia voi tunnistaa tutkimuksen tuloksista.

Tutkimuksen toistuvuus:

Tämä on yksittäinen tutkimus.

Tutkimukseen osallistuminen on vapaaehtoista. Tutkimuksen osallistuja voi kieltäytyä osallistumasta tutkimukseen, keskeyttää osallistumisen tai peruuttaa jo antamansa suostumuksen syytä ilmoittamatta milloin tahansa tutkimuksen aikana. Tästä ei aiheudu tutkittaville kielteisiä seurauksia. Mikäli tutkittava peruuttaa suostumuksen henkilötietojen käsittelyyn, tutkittavasta siihen mennessä kerättyjä henkilötietoja, näytteitä ja muita tietoja ei voida käsitellä osana tutkimusta, vaan ne hävitetään, mikäli niiden poistaminen aineistosta on mahdollista.

Tutkimuksen hyödyt ja haitat:

Tutkimuksesta saadaan uutta tietoa pelon tunteesta musiikissa. Aihetta on tutkittu toistaiseksi hyvin vähän. Tutkimuksen ryhmähaastattelu saattaa olla hyvinkin kiinnostava kokemus musiikista innostuneelle. Tutkimuksesta ei odoteta olevan haittaa tutkittaville. Tutkimukseen osallistumisesta ei makseta palkkiota.

Tutkimustuloksista valmistuu musiikkitieteen maisterintutkielma, jonka voi lukea JYX-julkaisuarkistosta. Tutkittavat anonymisoidaan, eikä heitä voi tunnistaa tutkimustuloksista tai lopullisesta julkaisusta.

Lisätietoja:

Katariina Henttonen
katariina.j.henttonen@student.jyu.fi