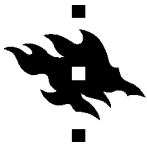


HELSINGIN YLIOPISTO

Soiva sukupuoli

Sukupuoli, ruumiillisuus ja seksuaalisuus kolmen
naispianistin kokemana

Anna Ramstedt
Pro gradu -tutkielma
Musiikkitiede
Taiteiden tutkimuksen laitos
Helsingin yliopisto
Lokakuu 2018



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistiska fakulteteten		Laitos – Institution – Department Magisterprogrammet i konsthistoria	
Tekijä – Författare – Author Anna Ramstedt			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Soiva sukupuoli – sukupuoli, ruumiillisuus ja seksuaalisuus kolmen naispianistin kokemana			
Oppiaine – Läroämne – Subject Musikvetenskap			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu		Aika – Datum – Month and year Oktober 2018	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 60
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>I min pro gradu-avhandling har jag studerat hur genus, sexualitet och kroppslighet uppfattas och upplevs av pianister verksamma inom den västerländska konstmusiken. Pro gradun är en kvalitativ studie som baserar sig på intervjuer med tre under 30-åriga kvinnliga yrkespianister. Utgångspunkten för studien är den feministiska uppfattningen att kön är performativt och socialt konstruerat. Forskningsfrågan är hur genus och kroppslighet tolkas och skapas av pianisterna, samt hur deras uppfattningar om musikens betydelser påverkar deras upplevelser av att spela piano. Studien redogör även för pianospelandets historia ur genusvetenskaplig synvinkel. De intervjuade pianisternas uppfattningar jämfördes med pianospelandets kulturhistoria, för att studera hurdana uppfattningar om kön ännu existerar inom pianokonsten. Intervjuerna analyserades systematiskt, främst genom att utgå från Judith Butlers (1990/2006) performativitetsteori samt DeNoras (2002) teori om hur musik och musikframföranden konstruerar kön. Utgående från Butlers teori analyserades hur pianisterna skapade genus genom kroppsliga praktiker. DeNoras teori var utgångspunkten för att studera hur musik kan möjliggöra performativitet och hur konsertframföranden bygger upp och upprätthåller föreställningar om genus.</p> <p>I studien analyserades de betydelser pianisterna förknippade med kroppslighet och pianomusik samt hur pianisterna själva uppfattade kroppslighet och genus i relation till framförandet av musik. De intervjuade pianisterna jämförde även sina tidigare uppfattningar från ungdomen med sina nuvarande uppfattningar. Genom att beskriva pianisternas studiegång analyserades hur uppfattningar om genus och kroppslighet hade skapats.</p> <p>Studien visar att uppfattningar om genus i pianospel hade byggts upp under de intervjuade pianisternas ungdomsår. Genus, förknippat med en viss kroppslighet, kopplades ihop med repertoar och framföranden. Pianisterna hade speciellt i ungdomsåren spelat verk av J.S. Bach, Frédéric Chopin och W.A. Mozart. Repertoar som avvek från detta uppfattades som maskulin eller som möjlig att framföras endast av pojkar och män. Framförallt svårare verk av Ludwig van Beethoven och J.S. Bach sammankopplades med manlig kroppslighet och med uppfattningar om genialitet, andlig värdighet och även gudomlighet. Framföranden där pianistens kroppslighet avvek från den (vita) manliga kroppen uppfyllde inte kriterierna för en värdig tolkning av verken.</p> <p>De intervjuade pianisterna hade under studietiden genomgått en process, där de kritiserade de inlärdas uppfattningarna om kroppsligheten i pianospel. Pianisterna ville framförallt spela verk genom vilka de hittade en mental och kroppslig frihet. Ofta hittades denna känsla särskilt genom att framföra modern västerländsk musik. En pianist upplevde sin sexualitet i pianospel, som fick henne att känna sig fri. Genom att kritiskt granska uppfattningar av genus, kroppslighet och musik hade pianisterna fått emancipatoriska upplevelser.</p> <p>Studien visar att pianots kulturhistoriska bakgrund påverkar pianisternas upplevelser av pianospel. Binära könsuppfattningar skapas genom specifika repertoarval i pianisternas ungdomsår. Uppfattningar av genus påverkade spelandet på olika sätt. Alla pianister hade försökt utvidga uppfattningarna, bland annat genom att spela modern musik. Eftersom pro gradun är en kvalitativ studie går det inte att dra generaliserande slutsatser. Studiens resultat gör det dock möjligt att forska vidare i hur binära konstruktioner av genus upprätthålls inom den västerländska pianokonsten.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Piano, genus, uppträdande, sexualitet, kroppslighet			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingfors universitet bibliotek			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information Intervjuerna förvaras av Anna Ramstedt.			

Sisällysluettelo

1	Johdanto.....	2
2	Sukupuoli, musiikki ja ruumiillisuus	4
2.1	Muusikko ja soittokokemus tutkimuskohteena	4
2.2	Judith Butler ja sukupuolen toisto	6
2.3	Kohti sukupuolitettua musiikkia.....	9
2.3.1	Katsaus sukupuolituneen pianonsoiton historiaan	10
2.4	Ruumiillisuudesta	13
3	Tutkimusasetelma	15
3.1	Haastatteluaineiston esittely	16
3.2	Metodologia.....	17
4	Pianistin sukupuolta rakentamassa.....	20
4.1	Pianonsoitto sukupuolen näyttämönä.....	20
4.2	Beethoven ja Bach – jumalallisen musiikin ruumiillisuudesta....	27
4.3	Sukupuoliroolien rikkominen pianonsoitossa	31
4.4	Seksuaalisuus pianonsoitossa	40
5	Johtopäätökset.....	47
	Lähdeluettelo.....	55
	Liitteet.....	59

1 Johdanto

Tie esiintyväksi pianistiksi on pitkä ja vaiheikas. Pianonsoitto aloitetaan yleensä alle kymmenen vuoden ikäisenä. Monista muista harrastuksista poiketen käydään yksilötunneilla, joissa opettaja voi keskittyä oppilaan henkilökohtaisiin vahvuuksiin ja haasteisiin. Soitonopiskelun alussa tärkeintä on harrastuksen pysyminen leikkinä, jossa lapsi saa kokeilla mielen ja ruumiin rajojaan turvallisessa ympäristössä musiikin kautta. Tämän rinnalla tavoitteena on soittamiseen tarvittavien liikkeiden omaksuminen, jotta kirjoitettu musiikki voisi mielen ja ruumiin yhteensulautumisen tuloksena virrata vapaasti soivaksi lopputulokseksi. Soittotapahtuma on monimutkainen prosessi, jonka kuvailussa tulee välttää kartesiolaista mielen ja ruumiin dikotomiaa. Pianonsoitto ei myöskään tapahdu vain pianistin mielen tyhjiössä vailla ympäröivän kulttuurin vaikutusta. Kandidaatintutkielmassani tutkin sitä, miten sukupuoli käsitetään ja miten se ilmenee kolmessa eri pianonsoiton alkeisopetuskirjassa (Ramstedt 2016). Selvisi, että oppimateriaalit olivat selvästi sukupuolittuneita. Tytöille suunnatussa oppimateriaalissa oli paljon kansanmusiikkia ja muutenkin luonteeltaan rauhallista musiikkia, pojille suunnattu oppimateriaali puolestaan koostui uudemmasta ja luonteeltaan räväkämmästä musiikista. Pojille suunnatut kappaleet mahdollistivat isompia liikkeitä, ja sitä kautta vapaampaan ruumiillisuuteen. Ne poikkesivat tytöille suunnatuista, ruumiillisesti rajoittuneemmista kappaleista.

Feministisen tutkimuksen sukupuolikäsityksen mukaan voidaan ajatella, että sukupuoli opitaan ilmaisemaan toistokäytäntöjen kautta myös musisoidessa. Kandidaatintutkielmani lopussa heräsikin kysymys, voiko vielä ammattipianistien soittotapahtumassa havaita sukupuolen tuottamista ja jos, niin miten se ilmenee. Klassinen pianisti on jatkuvasti tekemisissä kymmeniä ellei satoja vuosia sitten sävellettyjen teosten kanssa. Miten siis teosten historialliset taustat ja merkitykset vaikuttavat pianistiin ja soittotapahtumaan, ja miten ne ovat tulkittavissa sukupuolentutkimuksen näkökulmasta?

Pro gradu -tutkielmassani tutkin miten sukupuoli, seksuaalisuus ja ruumiillisuus koetaan pianonsoitossa. Tarkastelen miten sukupuolen ja ruumiillisuuden kautta pianonsoitto rakentaa ja toistaa tiettyjä merkityksiä. Analysoin myös miten haastateltavat omassa soitossaan emansipoituvat ja etsivät ilmaisuvapautta. Pureudun

myös siihen, miten seksuaalisuus koetaan pianonsoitossa, ja miten soitettava musiikki vaikuttaa kokemukseen. Peilaan tutkimusaineistoa myös pianon kulttuurihistorialliseen taustaan. Siten tutkimukseni tuo esille, minkälaisia historiallisia rakenteita on edelleen havaittavissa pianistien mielikuvissa sukupuolesta, ruumiillisuudesta ja pianonsoitosta.

Pro gradu -työni on haastattelututkimus. Haastateltavat ovat alle 30-vuotiaita naisiksi identifioituvia pianisteja. Pianistit vertailivat soittokokemuksiaan eri aikakauden teoksissa. He kaikki ovat harjoitelleet jotain Magnus Lindbergin teosta, joten analysoin myös miten heidän soittokokemuksensa Lindbergin teoksista eroavat toisistaan. Haastateltavat ovat myös soittaneet laajasti 1800-luvun ohjelmistoa. Lindbergin soittokokemustaan he vertailevat erityisesti romantiikan aikakauden pianoteoksiin.

Haastateltavien tavoin identifioidun myös itse naispuoliseksi pianistiksi. Olen valmistunut musiikin maisteriksi piano pääaineenani ja tässä työssä tartun kysymyksiin, jotka heräsivät vuosien varrella omassa pianonsoitossa. Taustani mahdollistaa syventymisen haastateltavien mielenmaisemiin, kuitenkin tarkastellen niitä tutkijan positioista. Musiikintutkijan roolissa hyödynnän kriittisesti tietoa pianonsoittoon liittyvistä ongelmista ja mahdollisuuksista. Toisaalta läheinen suhteeni aiheeseen ei tuota pelkästään vain sisäpiirille avautuvaa tietoa vaan asettaa työlle myös haasteita (Taylor 2011, 6). Kuten Wolcott (2008, 144) esittää, asioihin ei ole olemassa yhtä oikeaa näkökulmaa vaan vain tapoja tarkastella eri näkökulmista.

Pro graduni rakenne muodostuu seuraavasti. Toisessa luvussa esittelen tutkimukseni teoreettista taustaa. Koska tutkimukseni on feminististä musiikkitiedettä, tartun varsinkin Judith Butlerin (2006) teoriaan sukupuolen toistosta ja sen soveltamiseen musiikin esittämiseen Tia DeNoran (2002) teorian kautta. Koska ruumiillisuus on myös tärkeänä osana tutkimustani, esittelen myös siitä tutkimukseni kannalta olennaisia tutkimuksia. Kolmannessa luvussa esittelen tutkimukseni metodologiaa ja tarkemmin haastateltavien taustaa ja haastatteluprosessia. Neljännessä alaluvussa analysoin tutkimusaineistoani siinä esiintyneiden teemojen mukaan. Viimeisessä luvussa käyn läpi tutkimukseni tuloksia ja pohdin tutkimukseni herättämiä lisäkysymyksiä.

2 Sukupuoli, musiikki ja ruumiillisuus

Tässä luvussa käsittelen tutkimukseeni liittyvää aiempaa tutkimusta ja erityisesti tutkimuksessani käytettyä teoreettista taustaa. Ensimmäisessä alaluvussa 2.1 esittelen tutkimuksia, joissa yhdistyvät ruumiillisuus, sukupuoli ja muusikkotutkimus. Nämä tutkimukset antavat pohjaa omalle tutkimukselleni ja valottavat niitä näkökulmia, joita avaam oman tutkimusaineistooni.

Toisessa alaluvussa käsittelen Judith Butlerin (1990/2006 ja 2004) teoriaa sukupuolen toistosta ja tuon esille, miten se taustoittaa tutkimustani. Feministisessä tutkimustraditiossa ajatellaan, että sukupuoli rakentuu toistojen ja performatiivien kautta. Tämä antaa erityisen mielenkiintoisen näkökulman tutkimukseeni, sillä niin ikään pianisti esittää ja omaksuu soittoon liittyviä eleitä ja liikkeitä.

Kolmas alaluku on omistettu Tia DeNoran (2002) teorialle, jossa hän esittää musiikin esittämisen olevan jo sosiaalista elämää. Hänen teoriansa käsittelee musiikin mahdollistamaa toimintaa ja sitä, miten toiminnan esittämisen kautta rakentuu sukupuolirakennelmia. DeNora yhdistää tutkimusaineistooni ajatellen mielenkiintoisia aiheita. Käsittelen tässä luvussa myös pianon kulttuurihistoriallista taustaa sukupuolen performatiivien rakennuttajana.

Neljännessä alaluvussa käsittelen ruumiillisuutta soittotapahtumassa. Sukupuolen toisto ja pianonsoitto tapahtuvat juuri liikkeiden ja eleiden kautta. Avaan tätä muun muassa Suzanne G. Cusickin (1999) teorian kautta, jossa hän tarkastelee ruumiillisuutta muusikon esiintymisessä feministisen musiikintutkimuksen näkökulmasta.

2.1 Muusikko ja soittokokemus tutkimuskohteena

Tutkin muusikoiden kokemusta ruumiillisuudesta ja sukupuolesta soittotilanteessa. Suomessa tutkimusaiheeni kannalta olennaisimpia tutkimuksia ovat tehneet muun muassa Marjaana Virtanen (2007), Taru Leppänen (2000, 2010), Laura Wahlfors (2013) ja Taina Riikonen (2005).

Virtanen (2007) on tutkinut, miten tulkinnat rakentuvat vuorovaikutuksessa muusikoiden kanssa ja miten tulkinta musiikista rakentuu eleillä ja liikkeillä. Virtasen, kuten omakin tutkimukseni, on esitystutkimusta. Hän pohtii sävellettyjen eleiden ja

tulkinnallisten eleiden välistä eroa. Hän soveltaa liikkeiden ja eleiden analysointiin muun muassa Robert Hattenin (2004) topos-teorioita keskittyen lähinnä musiikin soivan lopputuloksen muotoutumiseen. Musiikkiesitys rakentuu paitsi sävelletystä tekstistä myös muusikon ja muusikoiden yhdessä rakentamasta tulkinnasta.

Muusikoiden omaksumat eleet voivat olla sukupuolen performatiiveja. Sarah Maslen (2013) on tutkinut, miten naisille opetettu kehollisesti rajoittuneemmat soittoliikkeet pianonsoitossa aiheuttavat jännityksiä, jotka puolestaan voivat epäergonomisuudessaan aiheuttaa rasitusvammoja. Ammattitasolla soittava naispuolinen pianisti on musiikin ja soittimen perusteella niin sanotusti miesten maailmassa mutta hänen sukupuolitettu ruumiinsa horjuttaa esitystä. Samalla kun hänen ohjelmistonsa on vaativa ja vakava, hänen odotetaan myös täyttävän hänen oletettuun sukupuoleensa liittyvät ulkonäölle asetetut odotukset. (Emt., 6.) Maslenin (emt., 6) mukaan rasitusvammojen yleisyys naispianistien keskuudessa saattaa johtua sekä opituista rajoittavista soittoliikkeistä että ulkonäköön kohdistuneista paineista. Tutkimuksessa naispianisti esitetään jokseenkin passiivisena toimijana. Tutkimuksessani haluan painottaa muusikoiden omaa kokemusta sukupuoleen liittyvistä odotuksista, ja ennen kaikkea myös soiton kautta koettuun voimaantumiseen.

Sukupuolentutkimuksen näkökulmasta mielenkiintoista pianonsoitossa on soittimen kulttuurihistoriallinen tausta. Esimerkiksi 1400-luvulla käytiin kiihvästä keskustelua siitä, sopiiko naisen ylipäätään soittaa instrumenttia. Soittimista kosketinsoittimet valikoituivat naiselle erityisen sopivaksi, sillä niitä soitettiin istualtaan, joten keho pystyi olemaan suurimmaksi osaksi liikkumattomana. Kosketinsoittimilla voitiin säestää 1800-luvulla kaikkein naisellisimmaksi käsitettyä musiikin tekemistä eli laulua. Pianosta tuli naisellisuuden vahvistaja. (Green 1997, 58–59.) Iris Youngin (2005) mukaan tytöt ja naiset oppivat ymmärtämään ruumiinsa erityisyyden tiedostaessaan ulkomaailman suhtautumisen ruumiiseensa (emt., 79). Vakiintuneet esitystraditiot, eli esimerkiksi toistuvat esitykset joissa sukupuoli ja musiikki yhdistetään, voivat rakentaa naispianisteille pianonsoittoon liittyviä mielikuvia sukupuolesta ja ruumiista. Tutkimuksessani pohdin, millä tavoin tämä 1800-luvun mielikuva naisesta ja pianosta elää yhä. Näitä tarkastelen myöhemmin muun muassa DeNoran (2002) artikkelin näkökulmasta

Koska esityskäytännöt sisältävät sukupuoleen ja ruumiiseen liittyviä merkityksiä, on erityisen mielenkiintoista tutkia, miten musiikin esittäjät kokevat soittamisen. Maslen (2013) on tehnyt muusikkotutkimusta sukupuolentutkimuksen näkökulmasta. Hän tarkastelee ennen kaikkea soittamisen fyysistä aspektia. Myös Laura Wahlfors on tutkimuksessaan (2013) pohtinut autoetnografisesti soittotapahtumaa ja sen feminiinistä arvoa ja mahdollisuuksia. Riikonen (2005) on tutkinut sekä huilisti-identiteettejä että soittajan ja soittimen suhdetta Kaija Saariahon teoksissa. Riikonen (emt., 208) pohtii myös sukupuolen monimuotoisuutta Saariahon teoksen äänimaisemassa. Riikosen tutkimus innoittaa pohtimaan syvemmin muusikon omaa näkemystä sukupuolesta ja sen vaikutuksesta soittotapahtumaa. Virtanen (2007) ja Riikonen (2005) ovat haastatelleet muusikoita, ja sivuavat sukupuolta, mutta heidän tutkimuksensa keskittyvät ennen kaikkea säveltäjien teosten esittämisen analysointiin.

Kuten Virtanen (2007) tutkimuksessaan esittää, tulkinta syntyy yhdessä musiikin ja muusikoiden eleillä. Koska musiikki tuottaa ja välittää kulttuurisia merkityssuhteita ja sukupuoli asettuu toistoteorian mukaan nimenomaan toimintaan, on ruumiillisuus tutkimukseni yksi keskeisimpiä tarkastelun kohteita. Tutkimuksessani syvennyn myös siihen, miten muusikot käsittelevät pianonsoitossa ilmenneitä perinteisiä sukupuoleen liittyviä merkityksiä, ja muodostavat pianonsoiton kautta uusia merkityksiä.

2.2 Judith Butler ja sukupuolen toisto

Koska tutkimukseni kohteena on haastateltavien kokemus ruumiillisuudestaan ja sukupuolesta, on syytä avata mitä käsitteellä sukupuoli tarkoitetaan. Pohdin tätä erityisesti feministitutkija Judith Butlerin (1990/2006) suomennetun *Hankala sukupuoli* -klassikkoteoksen näkökulmasta.

Sukupuolen käsitettä on lähestytty eri tavoin, esimerkiksi jakamalla sukupuoli biologiseen ja sosiaaliseen. Butler (2006) kuitenkin näkee ongelmia tässä kahtiajaossa ja kysyy, miten biologinen ja sosiaalinen sukupuoli rakentuvat ja mitä ne oikein ovat. Biologinen sukupuoli ei siis määrää sosiaalista sukupuolta, vaan kuten (niin sanottu) sosiaalinenkin sukupuoli, myös biologinen sukupuoli rakentuu kulttuurisista merkityssuhteista. (Emt., 54-55.) Hanna Väätäinen (2003) on tutkinut vammaisen naistanssijan ruumiillisuutta Butlerin teorian näkökulmasta. Väätäinen (emt., 32) kiteyttää: ”Butlerin pohdiskelut kohdistuvat siihen, kuinka se aine minkä

ymmärrämme martiaaliseksi ruumiiksi, saa muotonsa ruumista koskevissa diskursseissa”. Väätäinen (emt., 83) pohtii tutkimuksessaan miten tanssija itse esittää ruumistaan sukupuolisessa rumbassa ja tangossa, ja toisaalta miten hän siitä itse puhuu. Tutkimus innoittaa soveltamaan Butlerin teorian tutkimuksessani. Käytän teoriaa pianistin ruumiin liikkeiden tulkinnan pohtimiseen ja siihen, minkälaisia sukupuolittuneita käytäntöjä muodostuu pianonsoittoon.

Butlerin tulkinnan mukaan Foucault’n teoriasta valtajärjestelmät ”*tuottavat* samat subjektit, joita ne sitten myöhemmin edustavat” (Foucault 1978/1980, lainannut Butler 2006, 48)¹. Jos subjekti rakentuu poliittisesti ja juridisesti yhteiskunnan palvelukseen, Butler kysyy, onko biologinenkin sukupuoli siis *tuotettu* diskursiivisesti ja näin ollen on yhtä häilyvä ja tulkinnallinen kuin sosiaalinen sukupuoli (emt., 48 ja 55). Sosiaalisen sukupuolen käsite tulisi hänen mukaansa muotoilla uudestaan siten, että se ei pelkästään rakentuisi biologisen sukupuolen päälle. Sosiaalinen sukupuoli itse asiassa pitää sisällään ne valtasuhteet, jotka ovat tuottaneet myös biologisen sukupuolen ymmärrettäväksi *esidiskursiiviseksi*. (Emt., 56.) Esidiskursiivisena tarkoitetaan siis sukupuolta, joka on olemassa ennen kuin sukupuoli on muotoutunut diskursiivisesti.

Butler (2006, 58) pohtii sosiaalisen sukupuolen rakentumista. Hän vieroksuu ajatusta, jonka mukaan ruumis olisi vain kulttuurisen merkityksen työväline. Butler sen sijaan keskustelee siitä, ”missä määrin *keho tulee olemassa olevaksi* sosiaalisen sukupuolen merk(e)issä ja merk(e)illä” (emt., 58). Butler pohtii myös sukupuolisuuden mahdollisuuksien näennäisiä rajoja, jotka löytyvät sukupuolta koskevista diskursseista (emt., 58). Musiikkikasvatuksen tutkija Lucy Greenin (1997) tutkimuksissa voi nähdä Butlerin esille nostamat ongelmat. Sukupuolinäkökulmasta tehdyssä tutkimuksessa Green (emt., 26) kirjoittaa, että mies- tai naismuusikon tavoitteista huolimatta esiintyminen joko vahvistaa tai kumoaa käsityksiä hänen sukupuolestaan. Tästä Greenin ajatuksessa siis ruumis oikeastaan muuttuu – kuten Butler huomauttaa – kulttuuristen merkitysten työvälineeksi. Tämä tukee myös Maslenin (2013, 6) ajatusta siitä, että naisen ruumis estää ”oikeanlaisen” tulkinnan, jos hän soittaa sukupuolikäsityksiä kumoavaa ohjelmistoa eli ohjelmistoa, jota pidetään

¹ Butler tulkinta perustuu Foucault’n teoksen *The History of Sexuality* (1978/1980) ensimmäisen osion viimeiseen kappaleeseen.

maskuliinisena. Kuten Butler (2004, 1) muistuttaa, sukupuolta ei rakenneta yksin. Edellä mainitut tutkimukset keskustelevat ruumiista lähinnä ulkopuolisen silmin. Tutkimuksessa näkökulmani onkin musiikkolähtöisyys, eli miten itse pianistit kokevat. Perehdyn myös siihen tilaan, jossa ruumis koetaan esidiskursiivisena, eli *ei vielä* kulttuuristen merkitysten tuottajana. Toisaalta Scholnickin ja Millerin (2008, 270) mukaan, ei ole olemassa sellaista käsitettä kuin sukupuoliaton, luokaton ja ”roduton” ruumis.

Feministiset tutkijat ovat teoretisoineet naista muun muassa Toisena (Beauvoir) ja ”kielessä *esittämättömissä olevan*[a]” (Irigaray 1977/1985, lainannut Butler 2006, 59)². Tulkintamahdollisuudet ovat rajattomat ja ongelmat korostuvat toisaalta, kun oletetaan sosiaalisen sukupuolen olevan toissijainen ominaisuus ja toisaalta kun oletetaan kielen ”subjektin” olevan maskuliinisten rakennelman etuoikeus (emt., 61). Irigarayn mukaan sen sijaan sukupuolia on vain yksi (maskuliininen), jonka varaan subjekti rakentuu, minkä vuoksi naisia ei voi koskaan ymmärtää länsimaisen kulttuurin järjestelmän mukaan (Irigaray 1974/1985, lainannut Butler 2006, 70-71)³. Sukupuoli elää myös kielessä, esimerkiksi verbiä ”olla” käytetään sukupuolen ilmaisussa, jolloin ”sukupuoli toimii ruumiillista minää ykseyttävänä periaatteena” (emt., 75). Näin sosiaalinen sukupuoli sekoittuu myös biologiseen sukupuoleen, esimerkkinä Butler käyttää usein käytettyä lausetta ”tunnen itseni naiseksi(/mieheksi)” joka vaatii koherenttia vastakkaisuuteen perustuvaa ajattelua toisesta sukupuolesta (emt., 76). Butler pohtii feministisiä teorioita kritisoiden niiden rakentumista totalisoivien eleiden varaan. Hän jatkaa, että jos feministiset kriitikot pitävät kiinni ajatuksesta naisten muodostamasta koherentista ”naisten joukosta” niin silloin pidetään kiinni myös naisten kategorisoimisesta (emt., 64-65).

Butler kritisoi tätä yhtenäisyyden tavoittelua. Sen sijaan hän kutsuu miettimään sitä, mistä ja miten identiteetti rakentuu. Identiteetit, jotka rakentuvat sukupuolta vakauttavilla käsitteillä, muuttuvat kyseenalaisiksi, kun ne eivät noudatakaan ennalta määrättyjä normeja. Näin ollen kysymys sukupuoli-identiteetistä tulisi käydä ennen keskustelua ”identiteetistä”. (Emt., 68–69.) Koskaan ei rivi adjektiiveja voi tyhjentävästi kattaa subjektia. Butler (emt., 239) käsittää tämän olevan ”merkki

² Butlerin tulkinta perustuu Luce Irigarayn teokseen *The Sex which is Not One* (1985/1977).

³ Butlerin tulkinta perustuu Luce Irigarayn teokseen *Speculum of the Other Woman* (1985/1974).

merkityksen tyhjentämisestä kuin merkityksenannon rajattomista mahdollisuuksista”, joka seuraa yrityksestä määritellä identiteetti lopullisesti. Tämä tarjoaa hedelmällisen ja mielenkiintoisen alueen feministiselle teoretisoinnille. Identiteetin voi katsoa olevan (jatkuva) jatkumo, joka sisältää sekä jo merkityksellistetyt identiteetit, että sen jatkuvan muodostamisen eri diskursseissa, jossa ei ikinä voi palata tätä prosessia edeltävään ”minään”. Kieli edustaa siis ulkoista tilaa, johon minä asettaa itsensä, mutta toisaalta myös tilaa, jossa se alati rakentuu. (Butler 2006, 237–239.) Tutkimuksessa nostan esille myös haastateltavieni käsitykset pianistisesta identiteettistä. Tutkin, minkälaisia identiteettejä haastateltavat yhdistävät soittamiseen: selvitän, minkälaiset identiteettikategoriat haastateltavat liittävät L. van Beethovenin ja J.S. Bachin musiikin esittämiseen, ja miten ne yhdistyvät ajatukseen sukupuolesta.

Näiden päätelmien seurauksena Butler (2006, 79 ja 90) väittää sukupuolta (substantiivin ja ominaisuuksien sijaan) performatiiviseksi tuotokseksi, jolloin sukupuolen *oleminen* on itse asiassa performatiivisten, eli tuottavien tekojen seuraus. Butler (emt., 80) muotoilee, että ”sukupuolen ilmausten takana ei ole mitään sukupuolen identiteettiä, ja identiteetti muodostuu performatiivisesti juuri niillä ’ilmauksilla’, joiden sanotaan olevan seurausta siitä”. Miten tämä sitten liittyy pianonsoittoon? Samalla kun soittotapahtuma on paitsi hyvin abstrakti ja subjektiivinen tilanne, se on myös toimintaa. Soittaminen on luomassa näitä sukupuolen performatiiveja. Tutkimuksessani pohdin millä tavoin sukupuolen performatiivisuus ja performatiiveista syntyvä identiteetti voivat ilmetä pianonsoitossa. Mitkä siis ovat ne sukupuolen performatiivit, joita naispianistit voivat omaksua länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa?

2.3 Kohti sukupuolitettua musiikkia

Musiikintutkija Tia DeNora (2002) mukaan musiikintutkimuksessa pyritään usein tutkimaan musiikkia kysymyksillä *mitä* ja *miksi*. Hänen (emt., 19) mielestään musiikin sosiaalinen luonne huomioon ottaen olisi kuitenkin tärkeämpää kysyä, mitä musiikki mahdollistaa (*afford*). DeNora (emt.) tutkii tätä analysoimalla, miten vuosina 1790–1810 L. van Beethovenin pianomusiikkiin rakentui mielikuvia sukupuolesta esityskäytäntöjen kautta. Musiikin mahdollistavasta toiminnan prosessista hän (emt., 19) käyttää käsitettä ”musiikki toiminnaksi” (*music into action*). DeNora (emt., 20)

esittää musiikin olevan sosiaalista eikä pelkästään vain sosiaalisen elämän tekoja. Hän pohtii, minkälaisen toiminnan ja esityksen musiikki mahdollistaa ja miten sen toiminnan kautta voi syntyä sosiaalisia rakennelmia. DeNora kirjoittaa musiikin aktiivisesti luovan sosiaalisia merkityssuhteita. Musiikkikaan ei ole vailla merkityssuhteita, vaan se sisältää merkityksiä, kuten esimerkiksi musiikillisia topoksia ja konnotaatioita. (Emt., 20.) Musiikkimateriaali vaikuttaa aina esitystilanteeseen, vaikka ei voidakaan olettaa, että kuulija tulkitseisi musiikin näennäisiä merkityssuhteita aina odotetulla tavalla. Musiikkiin kuitenkin reagoidaan tavalla tai toisella, jolloin musiikki on toimijana tuottamassa jotain liikettä, ajatusta tai ilmaisua. Tämä on siten se toiminta, jonka DeNora käsittää musiikin mahdollistavan. (Emt., 21.)

DeNora (emt., 22) jakaa musiikin mahdollistavat teot eri ryhmiin. Yhtenä esimerkiryhmänä hän käyttää ruumiillista toimintaa, liikettä. Rytmii mahdollistaa tietynlaista liikettä, esimerkiksi työlauluissa. Rytmii antaa liikkeelle erilaisia tempoja ja energioita, jotka puolestaan voidaan kulttuurisesti tulkita eri tavoin. Rytmii ei aina tarvitse aiheuttaa itse fyysistä liikettä, mutta se voi vaikkapa tuottaa kuulijalle mielikuvan jostain fyysisestä toiminnasta. Näin siis musiikki, joka jo itsessään on syntynyt sosiaalisesta toiminnasta, mahdollistaa toimintaa tai tekoja, jotka puolestaan uudelleen tuottavat kulttuurisia merkityksiä musiikkiin. (Emt., 22.) Musiikki voi myös johtaa jonkin asian havainnointiin tai tunnistamiseen. Esimerkkinä DeNora (emt., 22) käyttää mongolialaista kurkkulaulua, jossa laulajat tuottavat perusäänien lisäksi yläääniä. Hän esittää musiikin mahdollistavan tämän moniäänisyyden luovan mielikuvan yhteisöstä ja siihen kuulumisesta.

Musiikki ei itsessään ole aktiivinen, mutta musiikillinen materiaali voi mahdollistaa ja aktivoida eri liikkeisiin esimerkiksi rytmien kautta. (Emt., 22.) Tutkimuksessani yhdistän näitä teorioita esittääkseni, miten musiikki voi olla aktiivisesti mahdollistamassa ja rakentamassa sukupuolen toistoa. Toisaalta tutkimuksessani pohdin miten musiikin avulla rakennetaan normikriittisiä merkityssuhteita musiikkiin.

2.3.1 Katsaus sukupuolittuneen pianonsoiton historiaan

Koska haastateltavani kertovat soittokokemuksestaan muun muassa 1800-luvun musiikista, on mielekästä avata sen ajan musiikkiin liitettyjä merkityksiä. Beethoven oli keskeinen vertailukohde haastateltavien soittokokemuksissa. Beethoven on myös

historiallisesti tärkeässä roolissa pianoon liitettyjen sukupuoliroolien rakentumisessa, joten keskityn tätä asiaa käsitteleviin tutkimuksiin. Kartoitan myös pianonsoiton historiaa sukupuolen tutkimuksen näkökulmasta ja erityisesti naisten pianonsoittoa 1800-luvulla.

DeNora (2002, 28–30) esittää, että pianon sukupuolittuminen soittimena sai alkunsa juuri esityskäytäntöjen parissa. Noin vuonna 1796 pianoesitystä ei vielä käsitetty Wienissä sukupuolittuneena; sekä miehet että naiset esiintyivät pianon kanssa. Toisaalta naiset (ja aatelisto) eivät soittaneet muita soittimia. Esimerkiksi puhaltimien ja sellon soitto olisivat vaatineet sellaisia ruumiillisia liikkeitä, joita saatettiin tulkita jollain tavalla eroottisiksi. Koska pianoa soitettiin istualtaan eikä se vaatinut kovaa ruumiillista ponnistusta, sai sen soittamista harjoittaa mielin määrin. Tähän aikaan naiset ja miehet myös soittivat suurimmaksi osaksi samoja teoksia. Vasta Beethovenin pianomusiikin tultua ohjelmistoihin alkoi pianosta muodostua tietyllä tavalla sukupuolittuva ja sukupuolten eroa vahvistava soitin. Beethovenin musiikkia luonnehdittiin liian vaikeaksi naisten soitettavaksi. Tähän liittyivät myös pianon kehittyminen soittimena sekä sen tuomat uudet sävellystekniikat. Naiset soittivat muiden säveltäjien pianokonserttoja ja muita vaikeita teoksia. Beethovenin pianomusiikki kuitenkin vaati pianolta ja soittajalta paljon, kenties voimakkaat fortet olisivat vaatineet naiselta tuolloisen sukupuolta koskevan käsitysten vastaista ruumiillista liikettä. (DeNora 2002, 28–30.)

Beethovenin pianomusiikki asetti pianon ääri rajoille: kielet menivät aika ajoin katki hänen teoksia esitettäessä. Musiikissa oli myös nopeita tunnelman ja dynamiikan vaihdoksia sekä räväköitä rytmejä. (Emt., 29.) Hyväkäyttönsä nainen ei olisi ottanut soitettavakseen Beethovenia juuri näiden piirteiden vuoksi. Naiselle se olisi myös ollut fyysisestikin hankalaa, nimittäin sen ajan vaatetuksessa vapaa liikkuminen olisi tuottanut vaikeuksia. Miesten vaatetus siihen aikaan puolestaan vapautui ja yksinkertaistui. (Emt., 30.) Miehet siis pystyivät myös vaatetuksen antaman vapauden puolesta toteuttamaan Beethovenin musiikin rajutkin tunnelmavaihdokset. Musiikin samanlaisten esityskäytäntöjen toistaminen johti puolestaan maskuliinisuuden liittämisen musiikkiin. Seurapiireissä miehiin liitettiin käsityksiä voimasta ja aktiivisuudesta, naisiin puolestaan mielikuvia passiivisuudesta. Konserttilavat toimivat siten kenttänä, joissa nämä mielikuvat sankarillisuudesta, aktiivisuudesta ja

voimasta toteutettiin. (Emt., 30–31.) Naiset soittivat vähemmän liikkumista vaativia teoksia, kuten Mozartia. Beethovenin musiikki, joka oli sävelletty uusimmille soittimille, käytti hyväkseen koko klaviatuuria. Mozartin musiikki sen sijaan oli sävelletty erilaisille soittimille, toisin sanoen sen esittäminen uusimmilla soittimilla tapahtui pienemmällä alueella koskettimistolla. Näin naisten ei yksinkertaisesti tarvinnut liikkua koko koskettimiston alueella. (DeNora 2002, 30).

DeNora (2002, 31) täsmentää, ettei voida ajatella musiikin jo valmiiksi sopineen maskuliinisuuden määritelmään tai tietyn sukupuolen käsitykseen, vaan mielikuvat syntyivät miesten toistuvasti esittäessä näitä tunnelmia konserttilavoilla. Beethovenin musiikissa ruumiillistui seurapiirien sukupuolinormit. Musiikki ei siis itsessään kannaksisään sukupuolirakenteita, mutta kontekstit ja käytännöt, jossa tiettyä musiikkia esitetään, rakentavat kulttuurisidonnaisia merkityksiä musiikkiin. Jos näitä esityskäytäntöjä ei ota huomioon, voi virheellisesti ajatella, että musiikki itsessään ilmentäisi esimerkiksi maskuliinisuutta. Tämän sijaan musiikki mahdollisti ulkomusiikillisten merkitysten esittämistä. (DeNora 2002, 32.) Näitä musiikin esittäminen ruumiillisia esityskäytäntöjä sitten alettiin luonnehtia tyyleiksi (emt., 30). Musiikin esittämisestä tuli osa aktiivista sosiaalista draamaa, esittämisen esittämistä, joissa myös sukupuolet toistuivat tietyllä tapaa. Esimerkiksi musiikintutkija Susan McClary (1991, 128) on tulkinnut Beethovenin yhdeksännen sinfonian seksuaalisen väkivallan metaforana. Vaikka sille, että Beethoven ymmärretään maskuliinisena onkin historialliset taustansa, musiikin tulkitseminen sukupuolittuneena esittää myös sukupuolen essentiaalisena. Robert Schumann kuvailee Beethovenin musiikin sisältävän viriiliä voimaa ja Schubertin musiikin feminiinistä vetovoimaa. Musiikki mahdollisti esityksiä, jossa toimijat esittivät näitä piirteitä. Tällä tavalla musiikki ei pelkästään ilmennä sosiaalisia rakenteita vaan jo itsessään tuottaa niitä. (DeNora 2002, 27-28)

Katherine Ellis (2002) on puolestaan tutkinut naispuolisten pianistien saamia konserttiarvosteluita 1800-luvun Pariisissa. Ellisin tutkimuksessa selviää, minkälainen soitto ja minkälaiset teosvalinnat olivat kriitikoiden mielestä naiselle sopivia. Pianistien ohjaaminen sukupuolelleen uskollisen ohjelmiston pariin myös institutionalisoitiin. Pariisin konservatorion vuosittaisissa pianokilpailussa Beethovenin musiikkia valittiin pakolliseksi miesten luokkaan vuonna 1863, naisten

luokkaan säveltäjän nimeä ei ikinä ilmestynyt sillä vuosisadalla. Naisille soitettavaksi valittiin muun muassa Joseph Haydnin, W.A. Mozartin ja Frederic Chopinin teoksia. (Emt., 363.) Erityisen sopivaa naisille oli Chopinin musiikki, joka mahdollisti feminiiniseksi kuvailtua *jeu lié* -tekniikkaa. (Emt., 363, 366.) *Jeu lié* tarkoittaa äänen sitomista eli legatoa, joka tapahtuu lähinnä siirtämällä käden ja käsivarren painoa sormelta sormelle joustavalla ranteella. (Emt., 366.) Tätä elettä on mahdotonta toteuttaa elehtimällä suurieleisesti pianon edessä. Beethovenin suuret fortet ovat mahdottomia tavoittaa pelkästään rannetta liikuttamalla. Eleisiin tarvitaan koko selkä ja ruumis.

Musiikin eleitä ei voida kuitenkaan luokitella tarkasti, mutta niiden tulkintaan liittyvät konnotaatiot syntyvät ajan kuluessa esityskäytäntöjen vakiintumiseen (DeNora 2002, 24). Musiikki toimii molempiin suuntiin. Se on ihmisen säveltämää, tietyn aikakauden ja sosiaalisten rakennelmien heijastuma, mutta tulkitsija myös tulkitsee nämä rakennelmat ja tuottaa uudelleen musiikissa sosiaalisia merkityssuhteita. Musiikki mahdollistaa eleitä ja ilmaisuja, jotka puolestaan rakentavat sosiaalisia merkityksiä. (DeNora 2002, 25.)

Pianonsoiton historiaan kuuluu siis runsaasti sukupuoleen liittyviä käytäntöjä, merkityksenantoja ja kulttuurisidonnaisia sääntöjä. Tutkimuksessani yhdistän teoksiin ja säveltäjiin liittyvää esityserinnettä haastateltavien kokemukseen ja tarkastelen sitä, millä tavoin esimerkiksi Beethoveniin liitetty esityserinne oheismerkityksineen elää yhä. Toisaalta DeNoran (2002) teorian kautta pohdin nykymusiikin mahdollisuuksia rakentaa uusia ”feministisiä esityskäytäntöjä”.

2.4 Ruumiillisuudesta

Koska sukupuolen toisto ja soittotapahtuma ovat hyvin pitkälle fyysisiä toimintoja, on syytä pohtia tarkemmin ruumiillisuutta käsittelevää musiikintutkimusta sekä sitä, miten käsillä oleva tutkimus kytkeytyy siihen.

Suzanne G. Cusick (1999) pohtii ruumiin suhdetta sukupuoleen musiikkiesityksessä. Hän esittää, että sukupuolen toistoa ja musiikkiesityksiä yhdistää se, että ne tapahtuvat ainakin suurimmaksi osaksi ruumiin kautta (emt., 27). Cusick (emt.) pohtii varsinkin laulun ja äänen suhdetta ruumiiseen ja sukupuoleen. Hän pohtii, että vaikka puheäänänen ajatellaan tulevan ruumiin sisältä ja siten representoivan henkilön sisintä, niin ääneen

liittyvät merkityssuhteet ovat kuitenkin myös kulttuurisesti tuotettuja. (Emt., 29.) Myös Iris Young (2005, 38-39, 44) kirjoittaa, että feminiininen ruumis ei ole mielen jatke ja aktiivinen representaatio itsestä, vaan ruumis eletään subjektina yhtä paljon kuin se eletään objektina.

Young (emt., 44) esittää subjektiivisen kokemuksen ruumiista etäännyttämiseen liittyvän kokemukseen ymmärtää itsensä naisena; tytöt ja naiset oppivat objektivoimaan ruumiinsa, koska niin tekee myös ulkopuolinen maailma. Naiset tiedostavat muiden katset, ja voivat asettua näin itsekkin katsomaan omaa ruumistaan ulkopuolelta. (Young 2005, 44.) Pianistin esiintyessä konserttilavalla yleisö luonnollisesti katsoo häntä. Youngin teoria tukee myös Maslenin (2013) tutkimusta, joka painotti sukupuoleen liittyvien ulkoisten paineiden merkitystä erityisesti naispuolisten pianistin soitossa. Koska esiintymiseen voi liittyä paljon sekä sukupuolen toistoa että DeNoran (2002) teoriaa ajatellen, kulttuuristen merkitysten rakentamista, yleisö osallistuu tähän myös katsomalla ja tulkitsemalla pianistin esiintymistä. Ruumiiseen ja esiintymiseen liittyvä problematiikka herättää pohtimaan pianistin subjektiivista kokemusta.

Beatrice Allegranti (2013) pohtii sukupuolen toistoa ja tanssia. Hän (emt., 397) painottaa ”olemisen tietoa” ja tiedon omaksumista kehossa ja liikkeissä. Allegranti (emt., 400-401) esittää, että ruumiillinen itseksi tuleminen (*becoming selves*) tapahtuu prosessina pitkällä aikavälillä; toisaalta hän epäilee, voimmeko ikinä ”asuttaa” kehojamme. Myös Butler (2004) käsittelee ruumiin omistajuutta. Hän esittää, että ”ruumis samalla on ja samalla ei ole minun” (sumennos AR, emt., 21). Pyrkimys ruumiin omistajuuteen alkaa jo tavallaan lapsena. Yksi lapsen kehityksen kulmakivistä on oman ruumiinsa hallinta ja ”ruumiiksi tuleminen”. Lapsihan ei hahmota ensiksi missä hän loppuu ja missä hänen ulkopuolinen maailmansa (esimerkiksi äiti) alkaa. Toisaalta jo varhaisessa vaiheessa opimme sukupuolen toiston kautta, miten kehomme tulisi liikehtiä tai elehtiä. (Young 2005, 42.) Tutkimuksessani tarkastelen miten haastateltavien mielikuvat sukupuolen kokemuksesta ovat nuoruusiältä muuttuneet. Tutkimukseni selvittääkin ilmeneekö Allegrantin (2013, 400) ajatus ”ruumiilliseksi itseksi tulemisesta” haastateltavien kokemuksissa ja jos, niin miten.

Cusick (1999, 42) painottaa, että muusikoiden tulisi ymmärtää, miten oma suhteemme musiikkiesitykseen vaikuttaa ja vaikuttuu valtajärjestelmistä ja sukupuolen

esittämisestä. Tämä näkökulma väistämättä kuitenkin etäännyttää meidät siitä ajatuksesta, että musiikki olisi vain transsendenttinen ja esteettinen kokemus. Hänen mukaansa tämän näkökulman ja ymmärryksen laajentumisen ei tarvitse johtaa siihen, ettemme enää voisi nauttia musiikista. (Emt., 42.) Toisaalta Cusick (emt., 42–43) pohtii, että tiedostamalla musiikkiin liittyvä problematiikka siitä voidaan vapautua. Musiikki voi olla esteettömän ilmaisun, (eroottisenkin) nautinnon väline, jolla voi myös uudelleen rakentaa maailmaamme. (Emt., 42–43.) Tarkastelen tutkimuksessa miten ruumiillinen itseksi tuleminen (Allegranti 2013) liittyy haastateltavan nautinnon ja seksuaalisuuden kokemiseen soitossa.

Jos naiseksi identifioituvat pianistit oppivat esittämään sukupuolta musiikin kautta, miten he itse kokevat suhteensa ruumiiseensa? Vieraantumisen tunnetta on mielestäni tärkeä pohtia, koska sukupuolen toisto ja soittotapahtuma liittyvät liikkeiden omaksumiseen osaksi ”itseä”. Tarkastelen tutkimuksessani myös seksuaalisuuden kokemusta. Sekä sitä, miten musiikkiin liittyvien merkitysten mielikuvat vaikuttavat seksuaalisiin kokemuksiin.

3 Tutkimusasetelma

Tutkimuskysymykseni on, miten tänä päivänä opiskelevat ja esiintyvät naispianistit kokevat sukupuolen, ruumiillisuuden ja seksuaalisuuden pianonsoitossa? Tarkastelen minkälaisia sukupuolen performatiiveja haastateltavat yhdistävät musiikkiin ja miten esitystraditio on niitä rakentanut. Pureudun myös siihen minkälaisia sukupuolen performatiiveja haastateltavat ovat omaksuneet ja toisaalta miten he rikkovat musiikkiin yhdistyviä sukupuolinormeja. Pohdin myös miten pianon kulttuurihistoriallinen tausta ilmenee haastateltavien kokemuksissa ja millä tavoin eri musiikillisiin ohjelmistoihin liitetyt merkitykset vaikuttavat soittokokemukseen. Analysoin myös seksuaalisuuden kokemusta soittotapahtumassa ja sitä, miten musiikkiin liitetyt mielikuvat sukupuolen valtasuhteista vaikuttavat siihen. Lopuksi tarkastelen nykymusiikin mahdollisuuksia rakentaa feministisiä esityskäytäntöjä ja miten haastateltavat emansipoituvat pianonsoiton kautta.

Hypoteesini on, että haastateltavat kokevat sukupuolen ja ruumiillisuuden hyvin eri tavoin soittaessaan nykymusiikkia kuin 1800-luvun teoksia. Kuten Butler (2006) muistuttaa, sukupuolta ei rakenneta yksin. Sukupuolen toisto on toimintaa, jota muut

sitten oppivat tulkitsemaan kuuluvan osaksi sukupuolta. Musiikki on siis myös aktiivisena aineksena luomassa merkityssuhteita (DeNora 2002, 20). Kun pianisti esiintyy lavalla, hän on luomassa oman oletetun sukupuolensa ja musiikin välillä yhteyksiä, joita yleisö sitten voi tulkita. Koska musiikki on kulttuurista ja sosiaalista, niin musiikki tietysti osaltaan peilaa aikakauttansa. Tarkastelen, miten nykymusiikki voisi muuttaa sukupuolinormeja esityskäytäntöjen kautta. Toisaalta, kuten DeNoran (2002) artikkelissa tulee ilmi, soiva musiikki ei suoraan aiheuta kytkeitä tiettyihin mielikuviin vaan tarjoaa mahdollisuuden väylään, jossa kulttuuriset merkityssuhteet voidaan esittää ja jossa ne voivat rakentua. Toisaalta täytyy myös ottaa huomioon Scholnickin ja Millerin (2008, 270) näkemys, jonka mukaan luokatonta ja sukupuoletonta ruumista ei ole olemassa.

Koska sukupuoli rakentuu muiden käytäntöjen ohella diskursseissa ja kielessä, otin tämän huomioon myös haastatteluissa. Haastatteluissa pyrin asettumaan haastateltavan mielenmaisemaan ja ymmärrykseen sukupuolesta. Kuten sukupuolentutkija Salla Peltonen (2012, 245-246) pohtii, ”miten voisimme puhua naiseudesta ja miehisyydestä tuottamatta samalla näitä kategorioita perustoiksi, samuiksi tai vain kaksi sukupuolta käsittäväksi systeemiksi.” Peltonen (emt., 246) jatkaa, että on paradoksaalista puhua siitä, mikä suljetaan pois esimerkiksi naiseudesta: tekemällä niin, hyväksymme heti, että on olemassa naiseus, josta eleet tai luonteenpiirteet voidaan sulkea pois. Peltonen (emt., 249) mukaan sen sijaan että ajattelisimme että käsitteiden käyttö itsessään rajoittaisi niiden merkityksiä, tulisikin pohtia miten ja millä tavoin niitä käytetään. Haastattelussa yhtäällä asetuin haastateltavien näkemyskseen sukupuolesta ja toisaalla tutkijana pyrin kriittisesti avaamaan haastatteluissa käytettyjä sukupuolen käsitteitä ja niiden problematiikkaa.

3.1 Haastatteluaineiston esittely

Haastateltavanani oli kolme naiseksi identifioituvaa 20–30-vuotiasta klassisen musiikin pianistia. Anonymiteetin vuoksi käytän haastateltavista pseudonyymejä Mari, Laura ja Sanna. Haastateltavat ovat kaikki kulkeneet Suomessa samankaltaisia opintopolkuja, jotka ovat vieneet heidät ammatillisiin piano-opintoihin korkeakouluihin. Laura ja Sanna ovat jo valmistuneet, Mari puolestaan on opintojensa alkuvaiheessa. Sanna ja Laura ovat opiskelleet myös ulkomailla, mutta he ovat saaneet

suurimman osan koulutuksestaan Suomessa. Haastateltavien anonymiteetin säilyttämiseksi en kuvaa yksityiskohtaisesti haastateltavien taustoja. Suomessa ammattipianistien yhteisö on hyvin pieni, joten tarkemmat kuvaukset voisivat helposti paljastaa haastateltavien henkilöllisyydet.

Haastattelut tapahtuivat haastateltava kerrallaan, joko kasvokkain tai videopuhelulla keväällä 2018. Haastattelua tehdessä olin pyytänyt pianisteja vertailemaan nykymusiikin soittokokemustaan muihin vanhempaa musiikkia edustaviin kappaleisiin joita he harjoittelivat. Sattumalta kaikki haastateltavat olivat soittaneet Magnus Lindbergin teoksia. Haastateltavat peilasivat Lindbergin soittamista muun muassa L. van Beethovenin, J.S. Bachin, F. Chopinin, C. Schumannin, F. Lisztin ja M. Ravelin musiikin soittamiseen. Haastateltavat kertoivat myös opintohistoriastaan, jotta pystyisin tutkimusaineistoissa analysoimaan, miten heidän mielikuvansa käsittelemästäni aiheesta oli vuosien varrella muuttunut.

3.2 Metodologia

Tutkimukseni on laadullinen tutkimus, jonka tutkimusmenetelmäksi valikoitui haastattelu. Hirsjärvi ja Hurme (2001, 11) toteavat, että haastattelututkimusta on mielekästä tehdä, kun tutkimuksen tavoitteena on ymmärtää ja kuulla ihmisten uskomuksia ja mielipiteitä. Ihminen on jatkuvasti vuorovaikutuksessa ympäristöönsä, hän tulkitsee ja luo merkityksiä ympäristöstään omien kokemusten pohjalta. Tutkijana minua kiinnostaa juuri se, miten pianistit tulkitsevat sukupuoleen liittyviä merkityksiä musiikissa, toisaalta miten he itse luovat merkityksiä. Haastattelut tein Hirsjärven ja Hurmeen (2001) *Tutkimushaastattelu*-teos apunani. Haastattelut täyttivät tutkimushaastattelun ominaispiirteet. Ne olivat ennalta suunniteltuja ja haastattelijan alulle panemia (Hirsjärvi ja Hurme 2001, 43). Nauhoitin ja litteroin kaikki haastattelut, jotta pääsin paremmin käsiksi tutkimusaineistoon.

Haastatteluita analysoin peilaamalla niitä valitsemini teoreettisiin lähtökohtiin. Tutkimuksessani vertailin myös haastateltavien vastauksia toisiinsa etsien yhtäläisyyksiä ja eroja. Analysointi alkoi jo haastattelutilanteessa pyrkiessäni selvittämään mahdolliset ristiriitaisuudet haastateltavan vastauksissa. Haastattelut tein teemahaastatteluina eli jaoin haastattelun osioihin, joissa kysyin ruumiillisuudesta (kehosta), sukupuolesta ja heidän opintotaustastaan. Liitteenä löytyvät nämä ennalta

valmistetut haastattelukysymykset ja haastattelusopimus. Aiheet kuitenkin limittyivät ja haastattelut muistuttivatkin joidenkin kohdalla lähinnä keskustelua, jossa poukkoiltiin aiheesta toiseen. Haastattelut myös etenivät hyvin pian alun jälkeen haastateltavien vastauksien perusteella. Joidenkin kohdalla haastattelu eteni, koska haastateltava itse halusi välttämättä kertoa kokemuksistaan pianistina juuri sukupuolen näkökulmasta. Yhden haastateltavan, Marin, kohdalla haastattelu eteni hyvin pitkälti haastattelukysymysten varassa; haastateltava itse ei juurikaan oma-aloitteisesti kertonut kokemuksistaan.

Analysoinnissa pyrin hahmottamaan sukupuolta paitsi haastateltavan näkökulmasta, myös asettamalla sen Judith Butlerin (2004) ajattelun tarjoamaan teoreettiseen viitekehykseen. Analysointi tapahtuu Hannulan (2007, 116-117) kuvaileman systemaattisen analyysin periaatteen mukaisesti. Systemaattinen analyysin pyrkimyksenä on tavoittaa haastateltavien ajatusmaailma. Systemaattinen analyysi on menetelmä, joka kuuluu filosofistyyppiseen tutkimukseen tavoitteenaan päästää käsiksi ”kielellisen ilmaisun esittämään ajatusmaailmaan” (Hannula 2007, 117). Pyrin etsimään sisällössä paitsi yhtenäisyyksiä myös ristiriitaisuuksia ja epäjohdonmukaisuutta. Käytin haastatteluaineiston analyysissa apunani taustateorioita. Kuten Hannula (emt. 119) kirjoittaa, tutkija toimii systemaattisessa analyysissa tekstin tulkitsejana ja pyrkii menemään ”tekstin taakse”.

Pohdin tutkielmaa tehdessäni myös kriittisesti omaa positiotani. Koska olen itse soittanut pianoa ammattimaisesti ja kulkenut samoja opintopolkuja kuin haastateltavat, lukeudun tässä tutkimuksessa myös haastateltavien viiteryhmän sisäpiiriin. Tämä vaikutti haastatteluihin häivyttämällä tutkijanrooliani, joka puolestaan mahdollisti syvälle luotaavan aineiston keruuta. Toisaalta suhteeni haastateltavien viiteryhmään aiheutti myös haasteita. Bennett (2003, 190) esittää että sisäpiirissä olevan tutkijan tulee myös oppia pois oletuksistaan ja asenteistaan. Riskinä on sokaistuminen asenteisiin ja arvoihin joita pitää itsestäänselvyyksinä (emt., 190). Ennen haastatteluja kävin läpi omia ennakkokäsityksiäni, jotta vältin parhaani mukaan ohjaamasta haastattelua tiettyyn suuntaan. Pyrin saavuttamaan myös etäisyyttä kysymällä haastateltavilta myös hyvin perustavanlaatuisia kysymyksiä, joita he itse pitivät itsestäänselvyyksinä. Kriittisyyttä olen tavoitellut myös peilaamalla haastatteluaineistoa vahvasti muuhun tutkimusaineistoon ja taustateorioihin.

4 Pianistin sukupuolta rakentamassa

Analyysiluku on jaettu alalukuihin haastatteluissa nousseiden teemojen mukaan. Ensimmäisessä alaluvussa analysoin, miten haastateltavat yhdistävät sukupuolen ja ruumiillisuuden pianonsoitossa erilaisiin käsitteisiin, muun muassa älykkyyteen, maskuliinisuuteen ja identiteettiin. Analysoimalla muusikoiden koulutustaustaa pureudun siihen, miten musiikkiin liitetyt mielikuvat sukupuolesta ja ruumiillisuudesta voivat muodostua opiskelujen aikana. Toisessa alaluvussa syvennyn haastateltavien käsityksiin sukupuolesta ja ruumiillisuudesta varsinkin L. van Beethovenin ja J.S. Bachin musiikin esittämisessä.

Kolmannessa alaluvussa käsittelem, miten sukupuoli ja ruumiillisuus ilmenevät haastateltavien omassa soitossa heidän haastattelukertomuksensa perusteella. Pureudun siihen miten haastateltavat rikkovat ja muokkaavat edellisissä alaluvuissa käsiteltyjä normeja pianonsoitossa. Viimeisessä alaluvussa kohdennan analyysia seksuaalisuutta ja ruumiillisuutta käsittelevään tutkimusaineistoon.

4.1 Pianonsoitto sukupuolen näyttämönä

Tässä alaluvussa pureudun haastateltavien mielikuviin älykkyydestä ja identiteeteistä, ja niiden esittämiseen ruumiillisuudessa ja sukupuolella. Analysoin, miten sukupuoli ja sen esittäminen liitetään pianonsoittoon ja miten nämä mielikuvat syntyivät haastateltavien opintopolulla.

Laura, yksi haastateltavistani, on 28-vuotias pianisti, joka haastatteluhetkellä valmistele toista maisterintutkintoaan Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Laura on opiskellut pianonsoittoa ensiksi musiikkiopistossa ja toiseen asteen ammatillisessa koulutuksessa, sen jälkeen sekä Suomessa ammattikorkeakoulussa että Saksassa yliopistossa. Laura kuvailee minulle, miten hän teini-ikäisenä halusi soittaa ”niin ku joku mies soittaa” (22.2.2018, 00:45:01)⁴. Hän jatkaa; ”jotenki maskuliinisesti. Et se olis sitte jotenkin oikeeta” (00:45:01). Teini-ikäinen Laura yhdisti siis miehen soiton musiikkiin, jota hän myös kuvailee ”filosofiseksi” ja ”puhtaaksi”. Omaa soittoaan Laura yritti tuolloin peittää hakemalle tätä ”maskuliinista” soittotapaa; ”ehkä se oli

⁴ Viittaustapa: (pseudonyymi), päivämäärä ja lainauksen aika nauhoitteella tunteina, minuutteina ja sekunteina.

tavallaan niinkun peitotakseen sellasta, liian kepeetä, tai liian jotenkin sellasta just sitä joustavaa [soittoa]” (00:45:12). Hänellä oli mielikuva siitä, että miesten soittama musiikki erosi hänen itsensä soittamasta musiikista. Miesten soittama musiikki oli syvällisempää ja ”puhdasta”. Laura olisi halunnut peittää miesten soittamalla filosofisella musiikilla omaa tekemistä, kepeää ja joustavaa pianonsoittoa. Puhdas, oikea ja filosofinen musiikki oli hänen mielikuvassaan tavallaan vailla ruumista ja ruumiillisuutta. Kun mies soittaa, hänen ruumiinsa on näkymätön. Näin niin sanotusti ”ruumiiton esitys” antaa mahdollisuuden kiinnittää huomiota vain itse musiikkiin. Ruumis on tietysti aina läsnä, mutta vasta toisen sukupuolen esityksessä se tulee nähdäksi.

Koska Laura kuvailee musiikin olevan miehen soittamana puhdasta ja filosofista, on mielekästä pohtia tarkemmin sukupuolen ja älyllisyyden yhteyttä. Christine Battersby (1989) on tutkinut älykkyyden ja nerouden käsitteitä sukupuolentutkimuksen näkökulmasta. Battersby (emt., 3) esittää nerouden ja älyllisyyden historiallisesti kytkeytyvän maskuliinisuuteen, vastakohtana feminiiniselle intuitiolle ja tunteellisuudelle. Eri aikakausina on korostettu nerouteen yhdistettyjä ominaisuuksia eri tavoin, esimerkiksi antiikin Roomassa nerouteen kytkettiin lähinnä maskuliinista seksuaalisuutta ja auktoriteettia (Koskinen 2006, 18). Renessanssiajalla nerouteen liitettiin myös taiteilija-ajattelu, jossa korostui taiteilijan niin sanottu luonnonlahjakkuus (emt., 18-19). Koska naiset eivät sen ajattelun mukaan voineet olla luonnonlahjakkaita, he eivät myöskään voineet olla neroja (emt., 21). Kansallisromantiikan aikaan taiteilijanerot saivat myös toimia kansallisen identiteetin symbolina, kuten esimerkiksi Jean Sibelius Suomessa. Älyllisyyteen ja niin sanottuun aitoon taiteilijaan on siis aikojen saatossa liittynyt sukupuoli. Lauran puheessa nämä liittyvät vahvasti toisiinsa.

Toinen haastateltavista, Sanna, on niin ikään 28-vuotias musiikin maisteriksi valmistunut pianisti, joka työskentelee haastatteluhetkellä freelance-muusikkona. Sanna on opiskellut paljon ulkomailla, joskin hänen tärkein opinahjonsa on ollut Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Lauran tavoin Sannakin on opiskelujensa yhteydessä kokenut, että sukupuoli yhdistetään älykkyyteen ja pianistin vakuuttavuuteen. Sannan koki, että miespuolisten soitto otettiin vastaan eri tavoin kuin naispuolisten.

Se [älykkyys] on asia mikä yhdistetään, joku miespuolinen tai siis poika osoittaa jonkinlaista lahjakkuutta tai osoittaa sen et se on sitoutunut ja omistautunut ja niinku hirveellä, tekee asioita ja niinku energialla ja haluaa tehdä. Niin se yhdistetään välittömästi niinku [älykkyteen]. (Sanna, 3.3.2018, 00:36:23)

Soiton kautta miespuoliseen pianistiin liitetään paitsi luonnonlahjakkuus, myös älykkyys. Nämä puolestaan viittaavat taas nerouden käsitteeseen. Tätä luonnollista älykästä miespuolista soittoa Sanna on kokenut paljon hänen omaa tekemistään arvokkaampana.

Ehkä just niinku se kokemus et mä oon niinku jossain vaihees ajatellu ite että ne [miespuoliset pianistit] olis jotenkin parempia ja sit jossain vaihees niinku viime, sanotaan siis viimesen viiden vuoden aikana on tullu se raivo siitä. (Sanna, 3.3.2018, 00:34:15)

Koska naisten soittoon ei ole Sannan kokemuksen mukaan yhdistetty älykkyyttä, joutuvat naiset eksplisiittisemmin osoittamaan taitojaan sekä ”verbalisoimaan” tekemistään (00:36:51). Kuten Butler (2006) esittää, rakentuu sukupuoli toistetuilla performatiiveilla. Sukupuoli ei ole siis annettu biologinen ominaisuus, vaan biologinenkin oletettu sukupuoli on jo itsessään rakennettu diskursiivisesti. Nämä käytännöt ovat läsnä myös pianonsoiton perinteessä, jossa kuten Lauran ja Sannan haastatteluista käy ilmi, ohjataan pienestä lähtien toteuttamaan oletettua biologista sukupuolta performatiivisten toistokäytänteiden kautta. Niin sanottu älyllinen ja filosofinen musiikki voi yhdistyä toistuvilla esityksillä myös sukupuoleen. Koska nämä ovat ominaisuuksia, joita ei automaattisesti assosioida naisten soittoon, joutuvat naispuoliset pianistit todistamaan kykynsä yhä uudestaan. Sanna kertoo esimerkiksi soittaneensa haluamiaan teknisesti haastavia teoksia, opettajansa vastuksesta huolimatta. Tähän kuului muun muassa Maurice Ravelin ja Sergei Prokofjevin pianomusiikki (Sanna 3.3.2018, 00:37:55).

Taru Leppänen (2010) on tutkinut alle kouluikäisten lasten musiikkikulttuuria. Hän toteaa että sukupuoli ilmenee lasten musiikkikulttuurissa muun muassa esityksissä, sanoituksissa ja leikeissä (emt., 185). Tutkimuksessa ilmenee, että jopa jo musiikkileikkikoulu pidetään jo enemmänkin poikien, kuin tyttöjen harrastuksena (emt., 90, 94). Lapset omaksuvat siis pienestä pitäen myös eri tavoin musiikkiin liittyviä sukupuolirooleja. Lucy Green (1997, 241) esittää, että kun pojat sitten musisoivat, heitä kannustetaan enemmän kuin tyttöjä. Green (emt., 241) perustelee ilmiötä sillä, että klassista musiikkia soittavat pojat tavallaan jo uhmaavat

sukupuolinormeja. Näin heidät nähdään myös muita (tyttö-)oppilaita sitoutuneempana musiikkiharrastukseensa. (Emt., 241.)

Et ei kukaan näe siin mitää ongelmaa et pikkupojat soittaa. Niinku mitä ne nyt soittaa –. Ei sitä niinku nähdä samal taval, et niiku rohkastaan et tee niinku nyt täysillä eteenpäin. Sul ehkä sanotaan sillee et ehkä sut laitetaan enemminkin sit siihen just ”et tutkinto on tulossa, nyt täytyy tutkintokappaleet [opetella]”. ”Otetaa vähä helpompia [kappaleita]”. (Sanna, 3.3.2018, 00:39:02)

Tyttöjen pianonsoitossa voi tulkita korostuvan lyhyen tähtäimen suorituskeskeisyys. Pojille sen sijaan suodaan mahdollisuus ottaa riskejä ja harjoitella vaativiakin kappaleita.

Kaikkia haastateltavia oli yritetty ohjata tietyn ohjelmiston pariin. Esimerkiksi Mari kuvailee sitä seuraavasti; ”tosi paljon jo niinku aika silleen vois sanoa ykstoikkosta ohjelmistoo soitti sillon. Et oli sillai Bach, Mozart, ehkä Chopin” (Mari 23.2.2018, A:00:22:13⁵). Laura kuvaile myös; ”Mozartiin, Chopiniin mua on ohjattu” (Laura 22.2.2018, 00:38:52). Mainittujen säveltäjien repertuaarista löytyy varsinkin nuorille pianisteille sopivan vaativia teoksia. Ne ovat myös osa pianokirjallisuuden kantaohjelmistoa, johon varmasti tavalla tai toisella kaikkia ohjataan. Haastateltavat myös kertovat nauttineensa näiden säveltäjien musiikin soittamisesta.

He olisivat kuitenkin lisäksi halunneet soittaa muuta ohjelmistoa, jota Laura luonnehti aiemmin muun muassa oikeaksi musiikiksi. Mari kertoi, ettei yhdistä sukupuolta soitettavaan ohjelmistoon, joskin hän nuorena halusi soittaa teoksia joista käyttää seuraavaa kuvailua; ”[m]ä muistan kun mä oon sanonu mun entiselle opettajalle – et mä haluan jotain mis on jotain tieks sillee, vähän niinku ballseja pitää olla.” (Mari 23.2.2018, A:00:23:40.)

Mari on 23-vuotias ja haastateltavista nuorin. Hän on opintojensa alussa, klassinen piano pääaineenaan Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Mari jatkaa, että opettaja oli ajatellut ”ballseja” sisältävän musiikin tarkoittavan hyvin dynamiikaltaan voimakasta musiikkia ja ”mättökamaa” (A:00:23:47). ”Mut et se ei ollu se mitä mä halusin, vaan just jotain tollasta niinku mikä, niinku sointiväarin ja sen intensiteetin puolesta on niinku tummaa. Et ei sitä et pitää soittaa kovaa” (A:00:24:00). Mari siis toivoi soitettavaksi jotain tummaa ja intensiivistä. Sannan ja Lauran tavoin hän liittää

⁵ Marin haastattelu tallentui kahdessa osassa saman päivän aikana. Ensimmäiseen nauhoitteeseen viitataan A:na, toiseen B:nä.

maskuliinisilla käsitteillä luonnehdittuun musiikkiin mielikuvia älyllisestä, ei niinkään fyysisestä voimasta. Näillä sanoilla hän luonnehtii myöhemmin haastattelussa Magnus Lindbergin Jubilé-teoksia ja nykymusiikkia yleisesti.

Kysyin Marilta, ohjattiinko häntä soittamaan jollain tapaa sukupuolen mukaan. Mari kertoo, että ”tavallaan ei, koska mun edellinen opettaja, se ei ollenkaa tykänny sellasest läpsyttelyst, tai tavallaan sellaset hennosta toiminnasta” (Mari 23.2.2018, B:00:02:11). Hän jatkaa, että tietyn teoksen sisällä hän ei kuitenkaan saanut soittaa niin ”intensiivisesti” kuin halusi (B:00:02:22). Marin mielikuvissa niin sanottuun naiselliseen soittoon liittyy läpsyttely ja hento toiminta. Ruumiillisesti hento soitto, läpsyttely, on Marin mielikuvissa naisellista, kun taas ”ballseja” sisältävä musiikki on jotain tummaa ja intensiivistä. Musiikin esittämiseen liittyy siis mielle yhtymiä sukupuolesta ja sen ruumiillisesta esittämisestä. Mari kertoo, että haluaisi nyt opiskeluvuosinaan vielä vaihtaa miespuoliselle opettajalle.

Nii ku mä oon miettinyt sitä, ku on aina naisopettajalla, että mä haluisin mennä miesopettajalle ehkä sen takia et näkis et onks siinä oikeesti jotain eroo, et onks olemas jotain ns. maskuliinista näkökulmaa johonkin soittamiseen tai muuhun. (B:00:00:01)

Hän jatkaa;

Mut sitte, mä mietin, nii, et ei mua oo tavallaa koskaa ohjattu mihinkää semmoseen naiselliseen toimintatapaan soittaessaan, mut jotenkin mä haluisin silti nähä et – voiks miesopettajalla olla jotain annettavaa. Vaiks tavallaa ei halusi sukupuolittaa, mut kuitenkin kiinnostaa et onks olemassa joku maskuliinempi näkökulma johonki. (B:00:02:27)

Mari siis ei itse koe tulleen ohjatuksi naiselliseen soittotapaan, vaikka toisaalta häntä kiinnostaa selvittää onko maskuliinista soittoa olemassa. Hän siis myös jättää maskuliinisen soiton ulkopuolelle jotain muuta soittoa. Mielikuvissa naiselliseen soittoon kytkeytyy tiettyä harrastelijamaisuutta, läpsyttelyä. Jos mahdollinen maskuliininen soitto olisi olemassa, hän kuitenkin haluisi oppia sitä. Erityisesti hän pohtii, että ”osaisko se tavallaan kehollisesti ohjata [erilaiseen soittoon]” (B:00:00:59). Hän jatkaa, ettei mies- tai naisopettajalla ”pedagogisesti mitään eroa tietenkään oo. Mut irtoisko siitä jotain muuta.” (B:00:01:53). Marin mielikuvassa miespuolisella opettajalla kuitenkin siis saattaa olla erilainen ote soittajan ruumiillisuuteen.

Maskuliinisuuteen haastateltavat eivät pelkästään liitä älyllisyyttä, intensiteettiä tai filosofisuutta. Myös Laura ajatteli maskuliinisen soiton muodostuvan lisäksi ruumiillisesta voimasta, jonka koki itseltään puuttuvan.

Ensinnäkin liittyny siihen, että ei oo ollu sellasta tekniikkaa minkä mä olisin halunnu, että mulla ois jo. Ei oo vaa fyysisesti niinku tarpeeks voimaa tehdä sitä kaikkee mitä mä olisin ehkä halunnu tehdä. Soittaa niin jotenkin valtavia asioita. Ei vaa ollu siis fyysisesti mahollista. Mä olisin toivonu että, että mä olisin vaan pystynyt. Ja ehkä mua opetettiin kans vähän niinkun tekemään niitä asioita pinnallisesti. Ja siksi siitä tuli tosi hankalaa, tai mä niinkun pusersin. Just sen kautta, että ”aa, nyt mä oon voimakas, voimakas, jotenki maskuliininen.” (Laura 22.2.2018, 00:55:38)

Voi olla, että joku teos olisi ollut hänelle fyysisesti liian haastavaa. Toisaalta Laura itse pohtii, että häntä saatettiin ohjata tekemään asioita pinnallisesti. Laura käsittää pinnallisella sitä, että tähän aspektiin ei kunnolla perehdytty, joten hän sitä myöskään ehtinyt omaksua. Hän yritti siis väkisin ”pusertamalla” saada aikaiseksi ”maskuliinista” soittoa. Laura pyrki saamaan soitostaan voimakasta *esittämällä* maskuliinista soittoa. Nykyään hän puolestaan ajattelee voiman voivan myöskin olla feminiinistä (00:45:39). Vaativamman ohjelmiston soittaminen sisälsi ajatuksen ”maskuliinisesta voimasta”. Tietylnlaiseen soittoon liittyy siis vahvasti ajatus sukupuolesta ja siihen liittyvästä ruumiillisuudesta. Maskuliininen ruumiillisuus on hänen mielikuvassaan arvostettu ja aito; joustava ja kepeä (naisen) ruumiillisuus puolestaan asettuu puhtaan musiikin tielle. Kenties koska Laura (00:57:20) yhdisti voiman ja maskuliinisuuden myös ”pyhään” musiikkiin – niin sanottuun puhtaaseen musiikkiin – hänelle jäi ajatus,

[e]ttä ylipäänsä se kaikki, kaikki mieletön musiikki mitä on, se on jotenkin niin pyhää. Tai jotenki sellasta ylikuonnollista. Mulla pitäis olla sitten ylikuonnolliset kyvyt, että mä vois in siihen ryhtyä. Ja mulla oli tosi pieni olo siinä koko, niinkun valtavassa maailmassa mitä musiikki on. Niinkun voimaton olo siinä, jotenkin arka. (00:57:25)

Tutkimusaineistossani pianismiin liittyy myös mielikuva esiintymisestä ja sukupuolesta. Pianismilla tarkoitan pianistina olemista ja soittamisen korkeatasoista taitoa. Laura kertoo, ”niin muuten, se on kans jännä; mulla ei oo ikinä ollu sellasta niinku pianisti-identiteettiä” (01:03:24).

Identiteettejä ja musiikkia tutkinut Simon Frith (2004, 109) esittää identiteetin olevan prosessi, eli aina liikkuva ja muuttuva. Musiikkiin liittyvä identiteetti muodostuu

henkilön valitessa ja miettiessään mikä kuulostaa oikealta (emt., 110). Lauran ajatuksissa pianistina olemisen kriteerit liittyvät esiintymiseen.

Mulla ei oo ollu mitään kiinnostusta olla virtuoottinen tai urheilullinen, sen niinkun soittimen äärellä. Tai jotenkin nopeemmin ja näyttävämmin ja... No toi liittyy siihen, että jotkut on vaa halunnu soittaa jotenkin, räväkästi ja nopeesti ja virtuoottisesti. Mut semmonen ei oo ikinä mua kiinnostanu. (Laura 22.2.2018, 01:04:21)

Jo itse soittimeen yhdistyy siis mielikuvia esiintymisestä. Laura yhdistää pianisti-identiteetin nimenomaan urheilulliseen ja virtuoottiseen soittoon. Koska assosiaatiot ovat niin vahvasti kiinni tietynlaisessa pianismissa Laura kertoo, ettei hänellä ole identiteettiä pianistina. Sen sijaan häntä kiinnosti enemmän musiikki tunteiden ilmaisun keinona (01:05:01). Pianismiin kuuluu siis vahvasti virtuoottinen osaaminen, joka puolestaan stereotyyppisesti yhdistetään maskuliinisuuteen (Botstein 2006, 538).

Butler (2006, 237-239) esittää, että sukupuoli perustuu subjektin täyttämiin vaatimuksiin. Tietty sukupuoli rakentuu, kun subjekti toteuttaa vaatimukset ja sitoumukset. Lauran tapauksessa tietynlaisen musiikin esittämisen kriteerit olivat sukupuolen esittämisessä, joita hän ei pystynyt täyttämään. Ellisin (1997, 369) tutkimuksessa selviää, miten musiikkikriitikko lehdessä *La France Musicale* vuonna 1860 käsittää naispianistin. Kriitikko koskee pianisti Louise Mattmanin esitystä Hummelin septetistä, jossa kriitikon mukaan Mattman soittaa omalle sukupuolelleen uskollisena. Kriitikko kuvailee hänen soittoaan suloiseksi ja feminiiniseksi yrittämättä puskea yli fyysisten rajojen. (Ellis 1997, 369.) Laura kertoi aiemmissa sitaateissa yrittäneensä puskea yli omien fyysisten rajojen, koska liitti filosofiseen, maskuliiniseen soittoon vaatimuksia, joita hän ei pystynyt tavoittamaan. Häntä ei kannustettu harjoittelemaan musiikkia, jossa vaadittiin voimaa.

Laura oli myös oppinut nuorena liittämään tietynlaisen ruumiillisen esiintymisen sukupuoleen. Hänen täytyi esittää maskuliinista voimaa voidakseen soittaa haluamiaan teoksia. Muuten hänen joustavuutensa ja kepeytensä olisi tullut musiikin tielle. Ruumiillisuus siis korostui hänen soitossaan, tosin kuin maskuliinisessa soitossa, jossa ruumis on neutraali ja näkymätön. Pianonsoittoon yhdistyi sukupuoleen liittyviä oletettuja ominaisuuksia. Musiikintutkija Eva Öhrström (1987) on tutkinut naisten musisointia 1800-luvun Ruotsissa. Tutkimuksessa hän selvittää muun muassa minkälainen musisointi oli naiselle sopivaa. Kosketinsoiton tekniikkaa oli sopivaa

harjaannuttaa vain tiettyyn pisteeseen asti, jotta se ei vaikuttaisi naisen luonnollisuuteen. Liika virtuoosisuus olisi horjuttanut naisellisuutta. (Emt., 188.) Naiselle sopiva ohjelmisto 1800-luvulla koostui muun muassa W.A. Mozartin, F. Chopinin, J. Haydnin ja J.S. Bachin musiikista (Ellis 1997, 363). Tutkimusaineistoni perusteella 1800-luvun ihanteet naisten pianonsoitosta elävät jossain muodossa edelleen. Naisellinen soitto yhdistetään harrastelijamaisuuteen ja fyysisesti vaatimattomampaan soittoon. Filosofisuus, aitous, älyllisyys, lahjakkuus ja virtuoottinen voima yhdistyvät niin sanottuun maskuliiniseen soittoon.

Tässä alaluvussa analysoin haastateltavien ajatuksia maskuliinisen soiton liittämistä älykkyyteen, musiikin puhtauteen ja voimaan. Haastateltavat liittävät sukupuolirooleja sekä teoksiin että ohjelmistoon ja myös näiden esittämiseen. Seuraavaksi pureudun yksityiskohtaisemmin siihen, miten älykkyys, maskuliinisuus ja musiikin aitous yhdistetään sukupuolen ja ruumiillisuuden kautta L. van Beethovenin ja J.S. Bachin pianoteoksiin.

4.2 Beethoven ja Bach – jumalallisen musiikin ruumiillisuudesta

Tutkimusaineistossa L. van Beethoven ja J.S. Bach assosioidaan tietynlaiseen musiikkiin. Nämä puolestaan yhdistetään ruumiin ja sukupuolen esittämiseen.

No Beethoven-pianisti tarkoittaa sitä että istutaan todella, tai pikkusen silleen kaukana pianosta ... vähän silleen takakenossa ja sit on ihan hirveen jännitys kasvoissa. Ja semmonen stabiliteetti ja sit se on hirveen jumalallista. Ja sit mennää kulminaatiota kohti [naurua]. (Sanna 3.3.2018, 00:11:56)

Vakuuttavaan Beethoven-soittoon liittyy tietynlainen ruumiillisuus, joka yhdistyy sukupuoleen. DeNora (2002) esittää, että Beethovenin musiikkiin rakentuu mielikuvia maskuliinisuudesta ja voimasta sen esityskäytäntöjen kautta. Sannan mielikuvassa Beethoveniin erikoistunut pianisti on mies, jonka ruumiillinen olemus on vankka ja jumalallinen. Vasta kun tietyt esityskriteerit toteutetaan voi soitto olla vaikuttavaa. Kuten Sanna haastattelussa mainitsee, historiassa ei ole montaa naispuolista pianistia, joiden tulkintoja Beethovenista olisi nostettu esille.

Joo, niitä on sikana niitä Beethovenin miespianisteja. Se on ihan siis. Ja joka paikassa siis. Siis Beethoven-pianisti on mies. Siis eihän nyt historiassa oo yhtään naista jonka Beethoven-soittoa oltais mitenkään – kirjoitettu – positiivisesti ... (3.3.2018, 01:12:22)

Sanna kertoo tämän johtuvan seuraavista asioista:

Siis, mä veikkaan et se on niin osa sitä se visuaalisuus. Että sitä ei toistaseks olla jotenkin niin ku onnistuttu rikkomaan. ... Beethoven-soittoon liittyy se miesjärkäle ja just jolla on tosi suora selkä ja jotenkin et sitä ei pystytä ajatteleen et muut asiat olis niinkun vakuuttavaa Beethoven-soittoa. Ku esimerkiksi, jos miettii nyt suomalainen Beethoven-pianisti niin Paavali Jumppanen. ...

Joka siis, sehän soittaa, kuvailisin sen soittoa nimenomaan niin kun lyyrisenä. Se on se todella todella lyyristä. Mut jostain syystä se on ok sillä. Koska sillä on se suora selkä [naurua]. (Sanna 3.3.2018, 01:13:48)

Sanna kertoo suomalaisen pianistin Paavali Jumppasen ”saavan” soittaa lyyrisesti eli laulavasti, joka Sannan mukaan on vastakohta maskuliinisuudelle. Battersby (1989, 7) kirjoittaa romanttisen aikakauden käsityksestä suuresta taiteilijasta, jossa yhdistyy nimenomaan feminiini mies. Jumppanen ei pelkästään ”saa” soittaa lyyrisesti, vaan hän tavallaan myös toteuttaa romanttisen aikakauden taiteilijaihannetta. Tähän on mielekästä peilata neroutta, jota Koskinen (2006, 30) luonnehtii *positiiviseksi toiseudeksi*. Hän kirjoittaa, että muun muassa saksalaisen psykiatrin Ernst Kretschmerin (1888–1964) ja Otto Weiningerin (1880–1903) kirjoituksista on pääteltävissä, että ”[n]ero on siis täydellinen siinä mielessä, että hän sisällyttää itseensä myös naiseuden psyykkiset dimensiot, nero on psyykkisesti androgyyni mies” (emt., 30). Sannan mukaan Jumppanen voi soittaa lyyrisesti, paitsi sukupuolensa takia, myös koska hän vastaa ruumiillisuudelle asetettuja kriteerejä. Beethoven-pianisti on siis *psyykkisesti* androgyyni, mutta ruumiillisesti maskuliininen. Beethovenin vakuuttavaan esitykseen liittyy suoralla selällä istuminen hieman takakenossa, kasvot jännittyneenä. Esityksessä on jotain ”jumalallista”, kun ruumis ikään kuin etäännytetään musiikista nojaamalla hieman taaksepäin.

Aiemmassa luvussa analysoin, miten Laura nuorena yhdisti filosofiseen, puhtaaseen ja pyhään musiikkiin miehisen soiton. Hän koki, että joustavuus ja kepeys olisivat tulleet tämän esteeksi. Jos ruumiillisuus häivytetään esityksestä, musiikki voi soida jumalallisena ja puhtaana. Katherine Kolb Reeve (1995, 230) kirjoittaa, että vuonna 1836 Hector Berliozin tekemän arvostelun mukaan pianisti Camille Moken näyttää tunteensa mutta ei tunne sitä, Franz Liszt puolestaan tuntee, mutta ei näytä sitä. Lisztin soitto on jaloa ja aitoa, sillä hän ei ruumiillisesti esitä tunteitaan (emt., 230). Laura halusi poistaa joustavuutta soitostaan voidakseen soittaa filosofisesti ja puhtaasti. Joustavuus ja sen tuoma ruumiillinen ele olisi siis rikkonut muuten puhdasta esitystä. Kuten musiikintutkija Pirkko Moisalakin (2006, 322) kirjoittaa, totuutta tavoittelevassa musiikissa (mies)säveltäjä hallitsee (feminiinistä) musiikkia.

Myös musiikintutkija Milla Tiainen (2005, 139) esittää Einojuhani Rautavaaran ja Paavo Heinisen tekstejä analysoivassa tutkimuksessaan, että ruumiillis-aistillinen ulottuvuus mielletään uhkana säveltaiteelle. Tiainen (emt., 140-41) tulkitsee Heinisen teksteistä, että aistillisuus ja nautinto on vaaraksi rationaalisuudelle ja eriytyneelle itsetietoisuudelle. Moisan ja Tiainen huomioilla voi tulkita, että Lauran joustavuus ja ruumiillisuus olisi siis tuonut esille musiikin aistillisen ja lumoavan ulottuvuuden, joka puolestaan uhkasi rationaalisen henkisyuden tavoittelua.

Beethoven-soittoon liittyy paljon kriteereitä, joita Sanna ei pysty täyttämään; ”mä oon sekä nainen ja sit mä liikun vielä tosi paljon.” (3.3.2018, 01:14:45) Sanna kokee, että soittaessaan Beethovenia hän tietää soittavansa tavalla, jonka ei katsota olevan hyvä. Sannan kokemukset ovat muodostuneet muun muassa lukuisista pianokilpailuista, joihin hän on osallistunut. Kuten Sanna haastattelussaan tuo esille, hänelle ei tule mieleen montaa esimerkkiä naispuolisesta pianistista, jonka Beethoven-soittoa olisi pidetty arvostettavana. Sanna mainitsee kuitenkin Mitsuko Uchidan (01:12:59). *Classic FM* -radio listasi 25 parasta pianistia aikojen saatossa. Näistä vain viidesosa oli naisia; Martha Argerich, Myra Hess, Mitsuko Ushida, Maria Joao Pires ja Clara Schumann. (Classic FM, 2018.) Monet heistä ovat olleet myös arvostettuja Beethovenin musiikin tulkitsijoita. Vaikka kyseinen lista on vain musiikkiradion tekemä ja kyseiset naispianistit ovat monipuolisten ohjelmistojen tulkitsijoita, naisten vähäinen osuus on kuitenkin huomionarvoista. Mielenkiintoista on, että suurin osa harrastajista on kuitenkin naisia. Esimerkiksi Suomen Musiikkioppilaitosten Liiton (2017) tekemän selvityksen mukaan vuonna 2017 liittoon kuuluneiden musiikkioppilaitosten oppilaista 64 prosenttia oli tyttöjä.

Ammattipianisteista esimerkiksi Yuja Wang on merkittävä poikkeus. Hänestä kirjoitettu artikkeli osoittaa, miten laaja ilmiö Sannan kuvailema mielikuva Beethoven-pianistista on. Wang on esittänyt muun muassa Beethovenin massiivisen Hammerklavier-sonaatin (op. 106) Carnegie Hallissa muodikkaasti ja rohkeasti pukeutuneena. Hänen pukeutumisensa on herättänyt paljon huomiota. *The Guardian* -lehdessä (2017) tehdyssä jutussa toimittaja kirjoittaa, että Wangilla on ikään kuin kaksi identiteettiä. Toinen on älyllinen, pianomusiikin massiivisia teoksia soittava virtuoosi ja toinen identiteetti, joka koostuu keijumaisesta lyhythiuksisesta ”fashionistasta”. Wang itse sanoo jutussa, että jos hän aikoo olla esiintyessään paljaana musiikissa, hän

haluaa myös tuntea olonsa mukavaksi. Mukavasti pukeutuminen tarkoittaa sitä, että hän pukeutuu muodikkaasti ja itsensä näköisesti. Internetissä julkaistun jutun kommentteissa tulee esille, että kuten toimittaja esitti, näiden kahden ”identiteetin” ei voida ajatella yhdistyvän. Kommenteissa kuuntelija ei halua nähdä tai tulla tietoiseksi Wangin ruumiista hänen soittaessaan Johannes Brahmsin, Franz Schubertin ja L. van Beethovenin suuria teoksia. Häntä muun muassa toisaalta verrataan lapseen ja toisaalta syytetään liian seksikkästä pukeutumisesta. Kommentoijan toivomus on, että Wang laittaisi oman persoonallisuutensa ruotuun ja keskittyisi musiikkiin. Ilmiöstä kertoo myös se, että pianonsoiton keskustelufoorumissa on pitkä viestiketju omistettu Wangin vaatetuksen analysointiin (pianostreet.com 2018).

Hankaluudet tulevat siis vastaan, kun Beethovenin esittämiseen liitetään vastakohtia: vakuuttavasti soittava nainen, joka on sekä älyllinen että ”keijumainen” ja muodikas. Muodikkailta vaatteilla Wang korostaa (naisen) ruumistaan, joka siis asettuu musiikin tielle. Kuten Koskinenkin (2006, 30) toteaa: vaikka maskuliiniseen nerouteen liittyy feminiini puoli, niin naiseuteen ei voi kuulua nerouden vaatimaa maskuliinista psyykettä. Näin nainen ei voi lunastaa neron statusta. Tutkimusaineistoni perusteella vakuuttava pianotaiteilija on myös verrattavissa neroon, koska kriteerit ovat molemmille pitkälti samanlaiset.

Sannalla on myös mielikuvia J.S. Bachin preludien ja fuugien sekä sarjojen esittämisestä.

Mut ehkä – et on jotenkin semmonen Bach-soittaja -kuva myös, just semmonen tosi niinku just se mies. Miespianisti. (3.3.2018; 01:12:07)

Ellisin (1997, 381) tutkimuksessa selviää, että vielä 1800-luvun puolessa välissä Bachin musiikki ja cembalolle sävelletty musiikki nähtiin feminiinisenä. Nykyään kuitenkin J.S. Bachin preludista ja fuugista on muodostunut osaksi kaikkien pianistien kantaohjelmistoa. Suurin osa arvostetuimmista Bach-soittajista ovat miehiä, joskin on paljon poikkeuksiakin, kuten vaikkapa pianisti Angela Hewitt.

Ensimmäiset levytykset Bachin pianomusiikista ovat ennen kaikkea miesten tekemiä. Arvostetuista levytyksistä vaikkapa Sviatoslav Richterin ja Andras Schiffin äänitteitä pidetään tärkeinä. Molempien ruumiillisuudessa on myös Sannan kuvailemia piirteitä. Glenn Gould on mielenkiintoinen esimerkki Bachiin erikoistuneesta pianistista. Gouldin soittotapa eroaa huomattavasti perinteisestä; hän on tunnettu hyvin kumarasta

soittoasennosta ja omaleimaisista tulkinnoistaan. Gouldin soittoa katsoessa voisi todeta, ettei hän esiinny Sannan kuvailemana Bach-soittajana. Toisaalta hän ei myöskään esitä stereotyyppistä kuvaa ”miespianistista”. Gould kuvailtiin radikaalina nerona, joka kyseenalaisti klassisen musiikin esityksperinteitä (Mantere 2012, 21;210). Gouldin saama vastaanotto kertoo osaltaan, miten vahvat pianonsoiton perinteet olivat ja siitä, miten radikaaliksi perinteistä eroavat esitykset koetaan.

Tutkimusaineistossa L. van Beethovenin ja J.S. Bachin pianomusiikki soittaminen toimi sukupuolen ja ruumiillisuuden näyttämönä. Haastateltavat yhdistävät maskuliinisen soiton stabiiliin ja vankkaan soittotapaan sekä ennen mainittuihin säveltäjiin. Heidän musiikista tulee miespianistin esittämänä puhdasta ja jumalallista. Musiikin esittämiseen liittyy myös älyllinen ulottuvuus. Vaikuttava korkeatasoinen taitelija on tavallaan myös nero. Beethovenin ja Bachin musiikki on puhdasta ja jumalallista musiikkia, mutta vain miehen ruumiilla ja feminiinisellä psyykellä. Miehen ruumis ei asetu musiikin esteeksi. Se on ikään kuin näkymätön naisen ruumiiseen verrattuna, joka puolestaan vie huomion itse musiikista. Vähemmistö arvostetuista pianisteista on naisia. Naiset soittaessaan voivat saada kritiikkiä osakseen muun muassa ruumiillisesta esiintymisestään. Esimerkiksi Sanna ”tietää” että hänen soittonsa ei voi olla arvostettua, koska hän on nainen, joka liikkuu paljon (3.3.2018, 01:14:45). Seuraavassa alaluvussa keskitynkään analysoimaan haastateltavien kokemusta sukupuolesta ja ruumiillisuudestaan omassa soitossaan.

4.3 Sukupuoliroolien rikkominen pianonsoitossa

Tässä alaluvussa keskityn haastateltavien omaan soittokokemukseen. Analysoin, miten sukupuoli ja ruumiillisuus ilmenevät heidän omassa soittokokemuksessa. Perehdyn siihen, miten haastateltavat rikkovat normatiivisia sukupuolirooleja soittaessaan pianoa. Analysoin myös haastateltavien kokemuksia heidän soittaessaan musiikkia, johon he liittyvät sukupuoleen liittyviä esityksperinteitä.

Näin Laura kuvailee oloaan soittaessaan Magnus Lindbergin Jubiléesarjaa; ”Tietenkin mä ite soitan sitä niinkun voimakkaana naisena, ehdottomasti” (22.2.2018, 00:33:01). Läpi ammattiopintojensa Laura on itse saanut päättää soitettavat teokset, ja hän on erityisesti etsinyt vapautunutta soittotapaa. Hän halusi

maisteriopinnoissaan opiskella nimenomaan nykymusiikkiin erikoistuneen pianistin johdolla.

Ja mä aloin kaipaamaan just jotain sellasta – meinasin sanoa, että jotain tummempaa sävyä, mutta jotain niinkun erilaista. Erilaista voimaa, ihan niinku eri äänimaailmaa. Ja, sillä nykymusiikki on siinä – vapauttanut tosi paljon. Auttanu sellasen löytämisessä. Ettei oo pelkästään eteeristä. (Laura 22.2.2018, 00:40:37)

Laura kokee, että hän on soittanut joustavasti nuorena; ”[m]ust tuntuu et mä oon aina ollu sellanen joustavainen” (00:36:36). Hän kertoo myös, että pehmeiden ja lyyristen asioiden soittaminen on hänelle aina ollut luontaista (00:38:34), joskin hän kertoo myös että ”se on niinkun, iskostettu että se on mun vahvuusaluetta” (00:37:54). Lauraa on siis erityisesti kannustettu myös ilmaisemaan itseään laulavasti ja pehmeästi. Hän kertoo löytäneensä nykymusiikin kautta vapauden myös soittaessa voimakkaasti (00:34:15). Lindbergin Jubiléé-sarjassa liikutaan paljon pianon bassorekisterissä. Sekä Mari ja Laura kuvailevat teoksen sävyjä tummiksi ja intensiivisiksi (Laura 22.2.2018, 00:44:54; Mari 23.2.2018, A00:42:07). ”Niihin tarvii siis älyttömästi voimaa, joka voi olla pään sisäistä, myöskin fyysistä.” (Laura 22.2.2018, 00:32:24) Tämän voiman Laura yhdistää myös sukupuoleen.

Tai semmonen, niinku suurin, suurin voima on mun mielestä kyllä jotenki feminiinistä. Koska mä oon nainen. Kyllä mä koen sen tosi niinku semmosena, voimaannuttavana asiana. Ihan vaan siis naiseuden. (00:42:03)

Lauran ajatus on muuttunut nuoruusvuosilta, jolloin hän yhdisti voiman maskuliinisuuteen. Nykyään hän mieltää juuri feminiinisen voiman olevan suurinta. Laura ammentaa myös sukupuolestaan voimaa soittamiseen.

Siihen voi liittyä myös se että voi naisena olla vapaasti. Ja näyttää niinkun myös semmosia, ei niin perinteiseen, sievän naispianistin [naurua], nyt mä liioittelen, jotenkin – semmoseen kuvaan sopivia inhottaviakin puolia. Ehkä se siinä on kans sitä vapauttavaa. (00:34:15)

Lauran liioittelussa kuvailussa stereotyyppinen naispianisti on ”sievä”. Lindbergin teoksessa hän pystyy ilmaisemaan inhottaviakin puolia, jotka hän yhdistää sukupuoleen; ”[j]a itse asiassa, tietenkin, mun mielestä mun niinkun sellaset synkimmät, tai inhottavimmat puolet, saattaa liittyä myös siihe feminiinisyteen” (00:42:48). Nykymusiikissa Laura siis on kokeillut ruumiillisia rajojaan, etsinyt voimakasta soittoa. Hän pystyy näin ilmaisemaan itseään myös tavalla, joka erottuu perinteisistä sukupuolirooleista.

Myös Mari kokee vapautuvansa soittaessaan uudempaa musiikkia. ”Jossain siel mis tonaliteetti alkaa häilymään ni alkaa olee mulle helpompaa.” (Mari 23.2.2018, A00:52:14). Syyksi hän pohtii, että on soittanut niin paljon perinteistä ohjelmistoa nuorempana (Mari A00:52:45). Mari on soittanut Maurice Ravelin musiikkia, jonka soittokokemusta hän myös kuvailee vapautuneeksi verrattuna ”täysromanttiseen” musiikkiin (A00:14:49). Lauran tavoin Marin soittamiseen liittyy halu ilmaista itsestään jotain erilaista; ”[k]oska sit mä oon ihmisenä niin säntillinen tai jotenkin silleen. Mut ehkä se on just se väylä tavallaan sitte löytää sitä, omaa persoonaa, identiteettiä kaikkee, soiton kautta.” (Mari 23.2.2018, A00:53:15) Lindbergin teoksen soittaminen antaa molemmille itsevarmuutta, kenties juuri, koska he pystyvät musiikin kautta ilmaisemaan joitain rajumpia puolia persoonallisuudestaan.

[K]u soittaa Lindbergii ni kyl mul tulee siitä jotenki sairaan sillai jotenki juurtunut olo. Tai semmonen niinku et, ei nyt voi sanoa sillai et jes mul o voimaa soittaa tällast, mut et niinku mul tulee jotenki hirvee sillai itsevarma olo siit. (Mari 23.2.2018 A00:27:34)

Kysyessäni yhdistääkö hän tähän sukupuoliin liittyviä asioita, hän pohtii, että

[n]iinku just rupesin miettii, et onks sitä olemassa jotain maskuliinista. Mut sit taas jotenki must tuntuu et taas uudemmas musiikissa vois tulla enemmän maskuliinisempi olo. (A00:18:50)

Mari siis assosioi maskuliiniseen oloon musiikkia, jota soittaessaan hän kokee voivansa olla itsevarma ja ilmaista itseään vapaasti. Hän kertoo, että Jubilée-sarja vaatii tiettyä ”maskuliinist otetta” koska siinä on isoja sointuja (A00:19:13). Maskuliinisuutta kappaleeseen tuovat paitsi isot soinnut myös säveltäjän sukupuoli; ”tai sit se voi olla vaan, mul on jotenki jääny semmonen, esim. vaiks jotenki tost Lindbergistä, et ku, se on ehkä miehen säveltämää et vois olla jotenkin sillee.” (A:00:19:32) Mari kertoo ettei ole ammattiopinnoissaan soittanut mitään naisen säveltämää musiikkia, joten hän ei pystynyt suoraan kuvittelemaan miten esimerkiksi naisen säveltämä teos voisi vaikuttaa hänen suhtautumiseensa (B:00:06:28).

Hän liittää teoksen fyysisesti suuret otteet säveltäjän sukupuoliin. Kuitenkin juuri tässä teoksessa Mari pystyy vapautumaan.

Et sit jos ois niinkun se Liszti, et ku sen kans on joutunut kamppailee sillee ”äh, et nyt pitää tehdä näin ja nyt pitää tehdä noin”. Ni kyl se aina tavallaan sulkee pikkasen sitä kehoa. Versus se et sit pääsee niinku sisälle johonki teokseen sillee niinkun ensimmäisestä nuotista lähtien ku sä vaik rupeet harjottelee sitä. (Mari 23.2.2018, A00:08:10)

Edellisessä sitaatissa Mari vertailee Franz Lisztin *Un sospiro* -teoksen soittamista Lindbergin *Jubilée*-sarjan soittamiseen. Hän assosioi Lisztin soittamiseen tiettyjä ruumiillisia liikkeitä, joita pitää omaksua. Hän joutuu ”niin sanotusti puskee siihen vapautumiseen” (A00:08:51). Lindbergissä hän kuitenkin vapautuu löytämään liikkeitä itse. Franz Lisztin omaan soittoon yhdistetään perinteisesti maskuliinisuuden esittämistä (Kolb Reeve 1995, 230; Botstein 2006, 540). Mari ei kuitenkaan tuntenut Lisztiin liittyvää 1800-luvun esityshistoriaa.

Marin ja Luran haastatteluissa tulee kuitenkin ilmi, että nykymusiikissa he voivat ilmaista itsestään asioita, joita ei liitetä perinteisiin sukupuolirooleihin. Molemmat kokevat myös, että haluavat ilmaista nykymusiikin kautta niitä asioita, joita nuorena eivät voineet toteuttaa.

Laura pohtii yhdistävänsä haluun soittaa ”tummaa” musiikkia myös oman ääneensä.

[M]ä oon jotenki alkanu yhdistää myös siihen, että mulla on aika tämmönen, tumma ääni itellänikin. Mä kaipaän sellasta tummaa bassoa myös jotenkin. (Laura 22.2.2018, 00:42:55)

Cusick (1999) on problematisoinut laulun ja puheäänien merkitystä sukupuolen toiston näkökulmasta. Yleensä sukupuolen toisto mielletään tapahtuvaksi ”itsemme” ulkopuolella, fyysisenä liikkeenä. Hän pohtii kuitenkin puheääntä, joka tavallaan tulee sisältä itsestämme ja johon emme pysty vaikuttamaan. Näin ollen kulttuurisesti sen tulkitaan usein representoivan sisintä itseämme. (Emt., 29.) Cusick (emt., 29) kuitenkin pohtii äänen ja kulttuurin välistä suhdetta: miten kulttuuri mieltää ja tulkitsee puheääntä. Pohdin Luran haastattelussa, miten hän kokee nimenomaan tummasävyisessä musiikissa voivansa olla naisena vapautunut. Hän liittää tähän myös puheäänensä, joka ilmeisesti on keskivertoa tummempi ääni. Tummempi musiikki tekee hänelle samaistumisen mahdolliseksi. Toisaalta koska Laura pohtii viehätysten johtuvan äänestään, voisi ajatella, että musiikki vaikuttaa myös hänen käsitykseen itsestään. Laura siis myös vahvistaa käsitystään esimerkiksi tummasta äänestään musiikin kautta. Hän kokee, että nykymusiikissa hän voi olla myös naisena vahva. Koska Laura liittää äänensä nykymusiikkiin, johon puolestaan liittää voimakkaana naisena soittamisen, nykymusiikin kautta Laura pääsee siis myös symbolisesti kokemaan tumman äänensäkin voimakkaana naisena. Laura on myös löytänyt vapautuneen soittotavan; ”ja se on kyllä, mulla on semmonen olo, että vihdoon, vihdoon mulla on niinku työkalu joka ei tuu mitenkään poistumaan. (01:00:01)”

Vaikka Sanna ei koe Lindbergin musiikkia erityisen henkilökohtaiseksi, hän kokee siitä – kuten myös esimerkiksi Clara Schumannin ja Johannes Brahmsin esittämisessä – kapinaa, ”kiksejä” ja valtaa. Hän kokee, että ne antavat hänelle mahdollisuuden liikkua haluamallaan tavalla. (00:08:33) Hän ajattelee Lindbergin musiikin räjähtävyyden edustavan tavallaan ”pikkupoikahahmoa”, jonka näkee Lindbergissä (00:41:47). Sanna kuvailee myös soittokokemustaan siten, että ”siin ehkä on jollain tavalla siin on niinku androgyynimpi sit kuitenkin.” (00:42:43) Lindbergiä soittaessa Sanna siis kokee olevansa sukupuolettomampi. Sannan kokemus eroaa Laurasta, joka liitti sukupuoleensa soitossa kokemaansa voimaa. Mari puolestaan yhdisti siihen maskuliinista oloa. Haastateltavat luonnehtivat Lindbergin musiikkia räjähtävänä, tummana ja intensiivisenä. Tähän yhdistyy olo siitä, että he saavat liikkua haluamallaan tavalla.

Sanna kertoo, että on vanhempana oivaltanut voivansa liikkua kuten itse haluaa. Tämä on tuonut hänelle paljon vapautta.

Et älä niinku tee mitään, et yhtään ylimäärästä liikettä ja ehkä mä oon jotenki jossain vaiheessa tajunnu et mun ei tarvikaan. Et mä voin hylätä sen kokonaan ja mä voin alkaa etsii asioita, nimenomaan sitä rentoutta liikkeen kautta. Et se on ollu mulle jossain vaiheessa, semmonen ihan oikeesti oivallus. (00:20:06)

Sanna tuntee nauttivansa soittamisesta silloin, kun hän ei suostu asettumaan valmiiksi määriteltyyn muottiin. ”Ehkä se nimenomaan, ehkä se liittyy semmoseen liikkumiseen. Et siis mul ne kiksit siitä, että mä saan liikkua miten mä haluan.” (00:20:38) Erityisesti Brahms mahdollistaa hänelle vapaasti liikkumisen. Sanna kertoo nauttivansa Brahmsin musiikin ”schwungista” ja ”ballistiikasta”. Hän nauttii siitä, että liikkeillä voi ”kimmota” paikasta paikkaan.

Se on tieks tosi selvästi et siin on semmonen ballistiikka, et se kimpoo jostain johonki. Et mä tykkään semmosesta ajatuksesta soittamisessa – mä tosi paljon etsin semmosia asioita sitä tehdessä et olis niinku pisteitä jost niinku kimpoo johonkin suuntaan. Mä luulen et se on yleisesti ottaen mä soitan, ihan mitä tahansa, niin se on semmonen asia minkä niinku kiinnostaa mua. (Sanna 3.3.2018, 00:02:10)

Sanna kokee Beethovenin soittamisen epämiellyttäväksi ja jopa ahdistavaksi, muun muassa johtuen yllättävistä aksenteista. Tämä vaikuttaa myös hänen kokemukseensa soitossa.

Siis siinä on tosi paljon – yllätysaksentteja, tosi paljon ärsyttäviä yllätysaksentteja tosi usein Beethovenin musiikissa. Niinku semmosta – sforzandoja ja tämmöstä. Ja –must tuntuu et se ei myöskään sovi mun käsille. Tai että se, – mä

oon koko ajan – jotenki joudun tappelemaan et saan asiat toimiin. ... Sit myös niinku se minkäläistä se tekstuuri on – muuten ni se on tosi usein semmosta et siit ehkä puuttuu – jotenki joku tuki. Tai että se on kokoajan vähän semmosta, mitä mä nyt sanoisin, sä et oikeen voi oikeen lillua tai kellua minkään päälle vaan kaikki on jotenkin niinkun

AR: Aktiivista?

Sanna: Niin! Ehkä se on se! Ehkä se on se! Ja kaikki on koko ajan semmosessa ja just siitä tulee ehkä se semmonen niinku hermostuneisuus. (3.3.2018, 01:04:45)

Sannan vastauksissa tulee ilmi, että Beethovenin soittaminen tuntuu ruumiillisesti epämukavalta. Hän kokee, että ei voi kehollisesti asettua musiikin aksentteihin. Hän mieltää musiikin hermostuneeksi ja negatiivisella tavalla yllättäväksi. Tämä johtaa siihen, että Sanna ei koe saavansa myöskään ruumiillisesti tukea tekstuurista. Musiikissa, jossa kokee olevansa vapautuneempi hän erityisesti nauttii liikkeiden yhteensulautumisesta, hän nauttii kun liike kimpoaa paikasta paikkaan. Toisaalta hän kertoi aiemmin, ettei koe saavansa liikkua Beethovenin musiikissa, miten haluaa; ”mä tiedostan että teen tätä nyt miten tästä ei sanottaisi että tää on hyvä.” (01:15:35) Myös Laura kertoo Beethovenin musiikissa esiintyvistä yllätyksistä.

[R]auha on mulle soittajana niinku paljon ominaisempaa. Kun tommoset, Beethovenin yllättävät sforzatot. Hankalempia löytää. (Laura 22.2.2018, 00:09:04)

... . Ja se ei välttämättä tunnu kropassa niinku kauheen luontaselta. Ja se on niinku tarkotuksella, mun mielestä pitää jotenki hyväksyä että ne on tarkotuksella niinku vähän, kummallisissa kohissa. (01:10:16)

Laura kertoo sen olevan tarkoituksenmukaista, että yllättävät aksentit tuntuvat epäluontaisilta soittaa. Hän mieltää niiden kuuluvan olla spontaaneja ja ”hetkessä koettuja” (00:11:22). Laura ja Sanna ovat hyvin eri mieltä Beethovenin musiikista, vaikka tunnistavat samoja elementtejä siinä.

Tutkimusaineistossani ruumiillinen vapaus yhdistyy kokemukseen mielen vapaudesta. Musiikki, johon Sanna yhdistää saavuttamattomia kriteerejä, on myös hänestä hankala soittaa ruumiillisesti. Sannan haastattelussa tulee esille, miten hän kokee myös vieraantuvansa kehostaan.

Mutta se on semmonen et sitä joutuu hirveesti hakemaan ja useimmisten sitä ei löydy ja useimmiten se fiilis on se, että se musiikki jossain ja mä oon jossain ja me ei olla niinkun. Ja mä oon vähän myös niinkun semmosessa paossa itsestäni ja kehostani ja niinku tekemisestäni sen kanssa. (Sanna 3.3.2018, 01:09:38)

Sanna kertoo siis sijaitsevansa eri paikassa kuin musiikki, hän ei saa yhteyttä ruumiiseensa. Tämä liittyy myös hänen kokemukseensa Beethovenin soitosta. Hän siis liittyy siihen käsityksen, että vain miespuolisen pianistin soitto olisi muille arvokasta. Tämä kuitenkin tuntuu myös hänen ruumiillisuudessaan, se vieraannuttaa hänet kehostaan. Young (2005, 44) esitti, että naisen feminiininen ruumis voidaan kokea paitsi subjektina niin myös objektina. Sannalla kokemus siitä, että musiikki tuntuu epämukavalta soittaa, liittyy myös siihen, että hän *tietää* olevansa nainen ja liikkuvansa paljon (01:14:45). Tavallaan Sanna kokee ruumiinsa objektina, koska hän kokee yleisön kyseenalaistavan hänen soittoaan sukupuolensa takia. Kysyin haastateltavilta, minkälaisessa musiikissa tulee vieras tai vieraantunut olo. Esimerkiksi Mozartin tai Lisztin musiikissa Sannalla ei ole tätä oloa. Kysyin myös miltä tuntuisi soittaa esimerkiksi Chopinin nocturneja.

No siis ehkä siin on se, että se ei niinku tunnu mulle niinku samal taval läheiseltä musiikilta. Vaiks mä kyl niinku rakastan Chopinia tosi paljon. Mut ehkä siin jotenki, ehkä se vaan on jotenki preferenssi että – semmonen niinku Brahmsin tumma maailma on jotenki niinku ehkä sit, jotenki niinku lähempänä tai oma, enemmän. (Sanna 3.3.2018, 01:18:46)

Lauran ja Marin tavoin Sanna kokee ”tumman” musiikin olevan läheistä. Vastauksista tulee myös ilmi, että musiikissa jonka haastateltava kokee omakseen, on helpompi löytää myös vapauden tunne. Laura kertoo, että hänelläkin on joissain kappaleissa helpompi löytää oikeanlainen kehontuntemus. Sannasta poiketen hän koki varsinkin Beethovenin op.28, Pastoraali-sonaatin ensimmäisen osan omakseen. Siinä hän etsi rauhallista ja avaraa tunnetta, myös ruumiillisesti. Laura kertoo myös, että joissain teoksissa hän ei löydä oikeaa tunnetta ja soitto tuntuu ”väärältä” (22.2.2018, 00:50:40). Kysyin Lauralta vielä minkälainen se ”väärä” oli, miltä se tuntui.

Mulle tulee tosi helposti, siis jos. Jos mä soitan jotenki sillä tavalla et se on jotenkin väärin. Kiristää niinku kaulasta. Joskin se on mun mielestä, kireyden ei pitäis olla täällä, jossain ehkä muissa kohdista kroppaa jos tarvii semmosta jännitettä. (00:54:29)

Tunne on siis vahvasti fyysinen, jos hän ei pysty ruumiillaan ilmaisemaan musiikkia. Sanna kokee olevansa paossa itsestään, kehostaan ja tekemisestään. Kysyessäni lisää mistä tämä olo kumpuaa, hän lisää:

Tulee myös, vähän tulee myös niitä semmosia ajatuksia että mä en osaa ja mä en niinku jotenki, mä en ihan saisi soittaa sitä. Jostain syytä, nyt tuli semmonen ajatus, et mä en jotenkin, et mä en ihan niinkun [saa]. (Sanna 3.3.2018, 01:10:35)

Vieraantunut olo tulee Sannalle myös siitä, jos hän kokee, ettei saisi tai osaa soittaa teosta. Hänellä on tästä myös kiusaantunut olo (01:10:16). Nämä kokemukset hän siis kertoo Bachin kantaohjelmiston ja Beethovenin soittamisesta. Allegranti (2013) pohtii ruumiin paikkaa ja tilaa tapaustutkimuksessa, jossa hän haastatteli tanssijoita. Hän tarkasteli sitä, miten ruumiista tulee sukupuolta edustava. Hänen mukaansa, tietäminen ja ajattelu ruumiillistuu kehossamme. Tästä näkökulmasta tulkittuna vieraantuneisuuden tunne, jonka Sanna kokee musiikissa, siirtyy koettavaksi hänen ruumiiseensa. Liikkeet, jotka musiikki mahdollistaa, tuntuvat ruumiissa niin vierailta, että hän kokee olevansa jopa paossa itsestään. Young (2005, 44) puolestaan esittää vieraantumisen johtuvan sekä opittujen liikkeiden sukupuolisuuudesta (sukupuolen toistosta), että toisaalta muiden katseiden tiedostamisesta. Toisaalta Sanna ei koe vieraantumista, koska tekee opittuja liikkeitä, vaan koska hän ajattelee uhmaavan näitä.

Vapauden tunne nykymusiikin soitossa liittyy myös esitystraditioihin. Laura vertailee ajatuksiaan esitystraditioista Beethovenin ja Lindbergin välillä.

Ni kyllähän mä, mulla varmasti on siitä Beethovenista sellasta tietoa, ja onkin paljon, mikä, minkä joku on niinku istuttanut mun aivoihin ja mä noudatan niitä. Perinteitä. Ja välillä, musta onkin vapauttavaa soittavaa jotain, vaikka, nykymusiikki-kantaesitystä, kukaan ei tiiä mitä sieltä niinku, mitä sen pitäisi olla mukamas. (Laura 22.2.2018, 00:21:00)

Toisaalta hän näkee Lindbergin ja Beethovenin yhteneväisyydet tarkassa nuotinnuksessa. Myös Jubilée-kappaleissa on tarkkoja esitysohjeita. Nykymusiikin soittaminenkin voi aiheuttaa paineita.

Siit voi tulla kans sellasta painetta, uuden musiikin kanssa, että mun pitää nyt olla se joka näyttää tän mikä, mitä säveltäjä tässä halusi. Tai, menee aiheen ohi, mutta vaikka jos soittaa just jonkun kantaesityksen ja pitäis niinkun, pitäis esitellä just ne oleellisimmat asiat siitä kappaleesta. En mä tietenkään tie oonks mä ymmärtäny Beethovenia myöskään. Niinkun Beethoven on sen kirjoittanut. Ylipäänsä kyl mul on siis vapautuneempi olo ja semmonen, ehkä on niinkun, helpompi antaa itsensä kokeilla. Vaikka tämmösen Lindbergin kaltaisen kappaleen kanssa kokeilla jotain. (Laura 22.2.2018, 00:22:06)

Laura tarkentaa, että kyse on nimenomaan tulkintavapaudesta. Vaikka siis hän saattaakin kokea paineita soittaa kantaesityksessä niin kuin säveltäjä on toivonut, hän kokee nykymusiikin soittamisen kuitenkin vapauttavana. Siinä musiikissa hän antaa itselleen luvan kokeilla. Beethovenin musiikkiin liittyy hänen mielestään paljon

perinteitä, joita hän pyrkii noudattamaan. Tämä tuli esille myös Sannan haastattelussa, vaikka Sanna liitti siihen vahvemmin esityskäytännöt kuin tulkinnalliset perinteet.

Lauralla puolestaan on hyvin erilainen kokemus Beethovenista kuin Sannalla. Laura luonnehtii Beethovenin Pastoraali-sonaattia rauhalliseksi, jonka kokee olevan myös itselleen hyvin ominainen piirre. Hän myös kuvailee soittokokemustaan positiivisesti; ”[t]ässä voi olla ihan niin ku oman kokosensa. Mutta ympärillä on paljon, niin kun suurta maisemaa” (00:04:48). Laura kokee ruumiillisuutensa hyvinkin luonnolliseksi Beethovenin teoksessa, sillä musiikki itsessään on myös hänen mielestään rauhallista. Lauran puheesta ilmenee, miten ruumiillisuus kytkeytyy soittokokemukseen. Laura kokee voivansa Beethovenin sonaatissa ilmaista rauhallista puoltaan, jonka ilmaisuun hän ei tarvitse mitään ylimääräistä. Laura ei myöskään yhdistä Beethovenin soittoon tiettyjä esityskäytäntöjä, toisin kuin Sanna.

Edellisissä luvuissa analysoin, miten haastateltavat liittivät sukupuolen tietynlaiseen soittoon. Naiselliseen soittoon liitettiin ruumiillista joustavuutta, harrastelijamaisuutta ja hentoutta. Maskuliininen soitto on muun muassa vankkaa, jumalallista ja älyllistä. Tässä alaluvussa käy ilmi, että haastateltavista varsinkin Mari ja Laura rikkovat sukupuoleen liittyviä normeja soittaessaan nykymusiikkia. Vaikka Laura ja Mari kertoivat ensiksi, etteivät ajattele sukupuolta musisoidessaan, niin sukupuoli ja siihen liittyvät ruumiillisuuden esitys tuli kuitenkin esille tutkimusaineistossa, joko haastateltavien luonnehdinnoissa teoksista tai heidän kertoessaan omasta soitostaan. Varsinkin nykymusiikkiin liittyi kokemus ilmaisun vapaudesta, johon haastateltavat kuitenkin joko epäsuorasti tai suoraan yhdistivät sukupuolen.

Kaikki haastateltavat halusivat soittaa jotain ”tummaa ja intensiivistä” musiikkia, jonka kautta pystyvät ilmaisemaan itsestään tummempiakin puolia. Laura koki varsinkin soittavansa nykymusiikkia ”vahvana naisena”, jossa hän koki myös yhteyden omaan tummaan puheääneensä. Musiikin kautta hän pystyi yhdistämään tumman äänensä vahvana naisena olemiseen. Nykymusiikin soittaminen mahdollistaa myös uusien esityserinteiden rakentamista. Laura oli löytänyt myös ruumiillisesti vapauden soittaa voimakkaampaa musiikkia, hänen ei tarvinnut esittää maskuliinista soittaakseen voimakkaasti, kuten nuorena oli ajatellut. Laura oli läpikäynyt pitkän matkan vapauttaakseen itsensä mielellisesti ja ruumiillisesti. Allegrantin (2013, 400-401) käsitettä lainaten, hän ikään kuin on tullut itseensä ruumiillisesti. Vieraantumisen

tunne kehosta on muuttunut itseksi tulemiseksi ja musiikista nauttimiseksi. Tämä tunne löytyi muun muassa kyseenalaistamalla musiikkiin ennen liitettyjä merkityksiä ja muuttamalla niitä palvelemaan omaa ilmaisua. Lauralle ruumis on nyt työväline, joka ei tule häviämään (Laura 22.2.2018, 01:00:01).

Myös Mari koki nykymusiikin lisäävän itsevarmuutta. Siinä hän pystyi ilmentämään itsestään kaikenlaisia puolia. Hän kertoi saavansa maskuliinisemmän olon soittaessaan esimerkiksi Lindbergin teoksia. Nykymusiikin soiton hän koki myös ruumiillisesti vapaampana kuin vaikkapa Lisztin soittamisen. Mari ei kuitenkaan liittänyt Lisztin soittamiseen tiettyjä esitysperinteitä, siihen saattoi lähinnä liittyä pianistisia vaatimuksia, joita hän puolestaan pystyi toteuttamaan Lindbergissä haluamallaan tavallaan.

Sukupuolen dikotomia on vaikeaa välttää. Haastatteluissa esiintyi käsitys kaksinapaisista sukupuolista, joskin niiden raja-aitoja pyrittiin häivyttämään tai rikkomaan soitossa. Soittokokemuksessa joko vahvistetaan omaa naiseutta, koetaan maskuliinisuutta tai sitten hylätään sukupuoli. Tutkimusaineistoni osoittaa, että nykymusiikin soitossa ja erityisesti Magnus Lindbergin teoksissa sukupuoleen liitetyt identiteetikategoriat joutuvat rikotuksi tai muutetuksi. Sukupuoli ja sukupuoliroolit tulevat kaikissa tapauksissa kyseenalaistetuiksi. Nykymusiikin soittaminen mahdollistaa myös uusien esityskäytäntöjen rakentamisen, jotka vahvistavat omaa ilmaisuvapautta ja sukupuolen rajojen rikkomista.

4.4 Seksuaalisuus pianonsoitossa

Seksuaalisuus tuli keskusteluun Sannan kohdalla hänen omasta aloitteestaan. Tässä luvussa analysoin seksuaalisuutta käsittelevää haastatteluaineistoa Cusickin (1994) kirjoittamaan artikkelin näkökulmasta. Cusick (emt., 70) määrittelee seksuaalisuuden olevan tapa reagoida ja/tai toimia intiimissä suhteissa (fyysisen) jaetun mielihyvän jakamisessa, saamisessa tai antamisessa. Seksuaalinen suuntaus muodostuu puolestaan tavasta ymmärtää vallan, intiimiyden ja nautinnon suhteita toisiinsa (Cusick 1994, 71). Joillekin voimakkain tapa kokea fyysistäkin mielihyvää saattaa tulla musiikin kautta. Näin seksuaalinen identiteetti voi Cusickin (emt., 70) mukaan olla ”muusikko”.

Sanna kertoo seksuaalisuuden olevan kantavana voimana pianonsoitossa; ”ehkä se on jollain tavalla tieks semmonen niinku joku vire tai virittyneisyys – ehkä se on just

niinku semmonen fiilis – läsnäolosta.” (3.3.2018, 00:16:16) Kysyessäni tarkemmin hän kuvaili mielikuvan seksuaalisuudesta tulevan hallinnasta ja antautumisesta soitossa.

Mä luulen et se liittyy vähän semmoseen eläinoloon – se liittyy niinku läsnäoloon ja eläinoloon tosi paljon mun mielestä. Ja ehkä just se – että jollain tavalla niinku sekä hallinnan että antautumisen tunne mikä siihen taas helposti tulee, jos sä niinku oot siinä keskittyneessä flow-tilassa. Että – sulkee tosi paljon. Sillon mun mielest mennää niinku semmosilla asioilla. Et asiat niinku liikkuu omalla painollaan ja asiat tapahtuu. (00:17:39)

Hyvin opetellun teoksen soittamisessa yhdistyy hallinnan ja antautumisen kokemukset. Vaikka Sannan ajatus seksuaalisuudesta osuu lähelle Cusickin (1994) teoriaa, hän ei ollut tutustunut kyseiseen artikkeliin. Sannan kuvailema tunne ei tule kaikissa teoksissa, mutta se on ollut läsnä varsinkin Johannes Brahmsin musiikkia soittaessa. Kokemukseen vaikuttaa teoksen lisäksi se, että Sanna voi kokea olevansa ruumiillisesti vapautunut soittaessaan. Hän kokee Brahmsissa myös peilaavansa itsestään ”eläimellistä osaa – ja semmosta raakaa” (3.3.2018, 00:05:13).

Sopraano ja kapellimestari Barbara Hannigan (2014) kertoo myös haastattelussaan ettei tunne olevansa naispuolinen ihminen ollessaan luovassa tilassa. Sen sijaan Hannigan (emt.) kokee olevansa muuttuva eläin. Hän voi esityksessä muuttua linnusta sudeksi tai karhuksi. Eläimeksi muuttumalla Hannigan riisuutuu myös sukupuoleen liittyvistä normeista, jotka voisi kokea painostavina ja pakotettuina. Muuttumalla eläimeksi vältetään myös siis sukupuolen esittämistä. Näin luovutaan myös heteronormatiiviseen binaariin sukupuoleen liitetyistä normeista. Sanna kuvaili peilaavansa musiikissa omaa eläimellisyyttään ja raakuuttaan. Tämä on myös hänelle osa seksuaalisuutta, jota hän yhdistää vaistolla toimimiseen. Sanna ikään kuin pyrkii esittämään *esidiskursiivista* itseään, sukupuoletonta itseään vailla diskursiivisesti muodostuneita sukupuolen valtasuhteita.

Pyysin Sannaa kertomaan tarkemmin, millä tavoin seksuaalisuus ilmenee soitossa.

Ehkä – mulle tulee siitä musiikist – se fiilis – et antautuu sille musiikille ja sit toisaalta myös hallitsee sitä musiikkia.– Tai koska siinä tulee semmonen fiilis et on tosi niinku ihanaa olla nainen tai että se on niinku ihana asia. – Se on niinku tosi selkee se ajatus että siihen liittyy se että oon itse nainen (Sanna 3.3.2018, 00:45:15)

Naiseus on vahvasti kuitenkin mukana kokemuksessa ja siten eroaa vaikkapa Hanniganin (2014) kokemuksesta. Kuten Butler (2006, 56) kirjoittaa,

biologinen ”luonnollinen” ruumis ei kuitenkin voi olla esidiskursiivinen sillä se muodostuu myös sukupuolen valtasuhteilla sisältyvillä diskursseilla. Koska ”eläinolo” liittyy naiselliseen oloon, Sanna kuitenkin palaa sosiaalisesti rakennettuun esidiskursiiviiseen ruumiiseen. Sanna pohtii myös sukupuolen olevan vaikeaa erottaa seksuaalisuudesta.

Niit on myös jollain tavalla tosi vaikeet erottaa siinä niinku tekemisessä. Tai et musta tuntuu, et ehkä se on myös sit sellanen asia jossa tulee jollain tavalla tosi tietoseks – et sun on vaikee olla nainen ilman et siihen liittyy välittömästi [seksuaalisuus]. Tai totta kai heti kun aletaan puhua sukupuolesta nii aletaan puhua seksuaalisuudesta jollain tavalla. (Sanna 3.3.2018, 00:13:17).

Sanna kokee olevansa tietoinen naiseudestaan, kun puhutaan seksuaalisuudesta. Cusickin (1994) määritelmässä seksuaalisuus muodostuu valtasuhteista. Sukupuolidikotomia muodostuu valtasuhteista, joita toistoteorian mukaan ylläpidetään juuri tekemisessä. Sannan kokemus paljastaa sukupuoleen liittyvän keskustelun vaikeuden. Hänen puheessaan raakuus, vaistonvaraisuus ja eläinolo yhdistyvät kuitenkin loppujen lopuksi seksuaalisuuden kautta naiseuteen. Sanna voi kokea nämä perinteisistä naiseuden identiteetikategoriasta erottuvat elementit musiikin kautta. Musiikissa hän voi kokea antautumisen ja hallinnan valtasuhteita omilla ehdoillaan; hyvin opeteltu teos on hänen hallinnassaan, mutta soittaessa hän antautuu musiikin vietäväksi. Sanna kuvailee tämän olevan eräänlainen flow-kokemus Hän yhdistää kokemukseen kuitenkin naiseuden ja sukupuolen.

Sanna yhdistää seksuaalisuuteen myös esiintymisen; ”ku siinä on myös niinku se esittämisaspekti, joka on niinku se Brahmsin konsertoimisesta. – Siis se että sä annat toisten ihmisten nähdä susta semmoset niinkun – vaistolla toimivan puolen.” (3.3.2018, 00:46:49) Hän vertailee musiikkiesitystä myös julkiseen itsetyydytykseen (00:47:45). Sitaatit osoittavat soiton luonteen intiimiyden. ”Eläinolo” ja raakuus tulevat vaistoilla toimimisesta, joiden mukana tasapainoillaan musiikissa antautumisen ja hallinnan valtasuhteissa.

Kysyessäni tarkemmin valtasuhteista musiikissa, Sanna kertoo kokevansa Johannes Brahmsin musiikin edustavan maskuliinista voimaa. Cusick (1994, 72-73) pohtii seksuaalisen suuntautumisen olevan identiteetin sijaan tapa, jolla koetaan vallan, intimitietin ja nautinnon keskinäisiä suhteita. Sanna kokee musiikin valta-asetelmat, niin että

”Brahmsista tulee sellanen — minkä takia mä nyt yhdistän siihen semmosii asioita, ni se nyt on tosi romanttista musiikkia ja mä nyt tykkään miehistä. – Jotenki sen yhdistää sen et on ite nainen. (3.3.2018, 00:40:40)”

Romanttisen musiikin merkitykset liittyvät siis osaltaan sukupuolen kokemiseen. Sanna pohtii, että Lindbergin musiikki ”ei oo ehkä samalla tavalla mun mielestä niinku seksuaalista musiikkia kun vaikka Brahms” (00:42:41). Lindbergin musiikissa hän koki olevansa ”androgynimpi” (00:42:43). Musiikkiin yhdistetyt assosiaatiot voivat siis luoda mahdollisuuden seksuaalisuuden kokemiseen. Sannan tapauksessa mielenkiintoista on myös, että siinä missä Brahmsin musiikki antaa hänelle mahdollisuuden kokea naiseuden ihanana asiana, Beethovenin musiikin esittäminen tekee hänen olostaan kiusaantuneen ja negatiivisella tavalla tietoisin myös omasta sukupuolestaan.

Samoin kuin Beethovenia, myös Brahmsia on yhdistetty maskuliinisuuteen ja siihen perinteisesti yhdistettyihin ominaisuuksiin (Citron 2008, 158). Sanna ei kuitenkaan kerro haastattelussa Brahmsiin liitetystä esitystraditioista tai ”Brahms-pianisteista”. Hänellä ei ole siis mielikuvaa Brahmsin esitystraditiosta, joka liittyisi sukupuoleen. Beethovenin musiikin soittamisen hän kokee epämiellyttävänä johtuen sekä yllätysaksenteista että musiikin hermostuneisuudesta (Sanna 3.3.2018, 01:04:45). Hän myös kuvailee myös musiikin sisäisistä valtasuhteista; ”sit mennää kulminaatiota kohti. Yhtä kulminaatiota kohti. Siel on yksi kulminaatio [naurua]” (00:12:28). Tulkintani mukaan Sanna liittää tämän mielikuvaan, jossa vain yksi osapuoli saavuttaa tyydytystä.

Cusick (1994, 77) kirjoittaa itse pitävänsä sellaisen musiikin soittamisesta, jossa monta linjaa kulkevat yhdessä kohti tiettyä kulminaatioita, joskus myös eri aikaan. Sannan kokemusta voisi analysoida siten, että Beethovenin musiikin sisäiset valtasuhteet eivät miellytä häntä kenties siksi, että ne toimivat myös mielikuvina seksuaalisista valtasuhteista. Toisaalta kenties juuri tiettyjen esitystraditioiden takia Beethovenin musiikin sisäiset valtasuhteet tulivat tarkoittaneeksi Sannalle jotain epämiellyttävää. Sanna kertoo myös, ettei mielellään tartu muun muassa Šostakovitšinkin musiikkiin, sillä se ei yksinkertaisesti ole herättänyt hänessä mielenkiintoa (3.3.2018, 01:06:24).

Kysyin Sannalta, miten säveltäjän sukupuoli vaikuttaa hänen suhtautumiseensa musiikkiin. Hän mietti kokemusta soittaessaan Clara Schumannin teosta.

No – tottakai ei se [säveltäjän sukupuoli] oo irrallinen siitä sit kuitenkaan. Kyllä se jollain tavalla on siinä. Kyllä sen niinku tiedostaa. Ehkä se mulle niinku tuntuu hirveen ihanalta siis. Niinku –et siit tulee heti semmonen – vähän semmonen one for the team –meininki. [nauraa] Ehkä se et –tulee semmonen fiilis just semmonen niinku, ”mä haluan ottaa siit ihan kaiken irti”. (00:24:28)

Säveltäjän sukupuoli siis vaikuttaa soittokokemukseen, tässä tapauksessa se saa Sannan sitoutumaan vielä vahvemmin teokseen. Seksuaalisuuden hän kokee naisen säveltämässä musiikissa seuraavasti; ”ehkä mä taas naisena et ehkä siinä ajatuksena kyl siin korostuu se se voiman ja vallan tunne et se on naisen säveltämää musiikkia.” (00:57:31) Valtasuhteet tuntuivat siis hänestä erilaisilta Schumannissa ja Brahmsissa.

Brahmsin musiikin Sanna assosioi puolestaan maskuliiniseen voimaan, joka korostaa hänessä naiseuden kokemusta. Cusick (1994, 77) kirjoittaa, että soittaessaan J.S. Bachin variaatit *Vom Himmel Hoch* -kappaleesta hän rakastaa musiikissa olevia piilotettuja polyfonisia yhteyksiä ja esittää ne mielellään kuulijalle. Kulminaatiot tapahtuvat eri stemmoissa eri tavalla, minkä takia Cusick (emt., 77) kokee ihanan haastavaksi viedä melodioita eteenpäin. Lindbergin musiikissa seksuaalisuuden kokemus Sannalla on erilaista verrattuna Brahmsiin, Schumanniin ja Beethoveniin. Lindbergissä on räjähtävää energiaa, jossa hän kokee itsensä androgyynina. Toisaalta hän kertoo; ”tavallaan kyl mä voin yhdistää siihenkin [Lindbergiin] ehkä niinkun seksuaalisuuden jollain tavalla mutta siinä ei tuu niin vahvasti semmosta niinkun kokemusta siitä omasta naiseudesta esimerkiksi ku soittaa.” (Sanna 3.3.2018, 00:50:35) Musiikki siis on vahvasti tuottamassa mielle yhtymiä seksuaalisuudesta ja sukupuolesta. Musiikin sisäiset valtasuhteet voivat olla mahdollistamassa näiden erilaisille tulkinnoille.

Clara Schumannin teosten soitossa korostuu voiman ja hallinnan tunne. Schumannin teoksessa, kuten Lindbergiä soittaessa, Sanna kokee myös ”kapinakiksejä”.

Noh, ehkä nimenomaan sitä semmosta, ehkä semmosta kapinaa, että mä saan olla mikä mä oon. Niinku – semmonen fiilis mul tulee. Tai että se – on monel taval tosi progressiivista se niinku harmoniakieli ja siin on – semmonen että ”mä sävellän näin”. Mä oon tällanen, mä saan säveltää näin. Mistä mä tykkään, mä tykkään ihan hirveesti ku tulee se kokemus siitä, että joku ihminen – yrittää. Se että yrittää niinku vapautua siitä semmosesta ”mitä sinun pitää olla”. (3.3.2018, 00:28:41)

Sanna mieltää Schumannin musiikin uhmaavan perinteitä ja normatiivisuutta. Soiton kautta hän kokee vapautuvansa alisteisesta asemasta, jossa täytyisi olla tietyllä ennalta määritetyllä tavalla. ”[M]ä en kestä sitä ajattelua mitä tällä alalla on tosi paljon vaan

että, on 'oikea' tapa tehdä asiat, ja väsäätä sitä musiikkia niin että, että tämä on se miten se pitää tehdä, eikä silleen että mitä minä saan irti tästä.” (00:26:26). Kysyessäni mitä vastaan kapinoidaan, Sanna tarkensi:

Ehkä niinku se, että jotenki mistä se niinku kapinafiilis tulee, se et ku tosi paljon meille just niinku analysoidaan asioita. Vähän semmosel niinku, vähän laitetaan niinku laatikoihin ja sillai todella todella niinku ankeella ja ikävällä tavalla. Ja sit se musiikki onki jotain ihmeellistä ja jotain mitää esim. muuta. Ehkä siitä tulee jotenki se, että siinä on kokoajan läsnä niinku se [kapina]. (00:16:45)

Siinä missä Sanna kokee Beethovenin musiikin sisältävän vaatimuksia, Schumannin musiikki edustaa hänelle musiikkia, joka on jotain muuta ja siitä eroavaa. Schumannin musiikissa Sanna asettuu vaatimuksia vastaan, joka on hänelle vapauttavaa paitsi henkisesti myös fyysisesti. Toisaalta Sanna kertoo ohjanneensa kamarimusiikkiharjoitukset, joka osaltaan vahvisti hänen itsevarmuuttaan. Kysyn, miten hän suhtautuu musiikin seksuaalisuuden aspektiin kamarimusiikkikontekstissa.

Ehkä mä nyt vähän niinku, se on mulle niinku semmonen, ihan suoraan sanottuna se on mulle semmonen irrallinen asia se [toisen muusikon kanssa] soittaminen. Ja mä en ehkä yhdistä sitä [seksuaalisuutta]. Ihan, ihan oikeesti! Mut kauheeta sanoa. Mut et kyl mä oon oikeestaan aika omassa kuplassani. Mä oon kyl kiinnostunut siitä mitä se soittaa ja mä haluan reagoida siihen näin mut jotenki se ei niin niinku sit kuitenkaan niinku liity näihin ajatuksiin millään tavalla. (01:00:49)

Kamarimusiikkia soittaessa seksuaalisuuteen liittyvät asiat hän kokee subjektiivisena ja ”omassa kuplassaan”. (01:01:25) Seksuaalisuus on siis yksinomaan Sannan ja musiikin välillä. Luonnostaan myös musiikin mahdollistamat mielle yhtymät ovat vahvasti subjektiivisia. Sannan käsitykset esimerkiksi Beethovenista ovat joskin osaltaan opittuja niin kuin myös subjektiivisia. Läpi analyysin haastateltavien vastausten välillä on löytynyt yhteyksiä, mutta heidän kokemuksensa ovat kuitenkin eronneet toisistaan. Ilmeistä on, että tieto esityksiperinteistä ja historiasta vaikuttavat soittokokemukseen. Clara Schumannin musiikkia soittaessa Sanna yhdistää siihen myös säveltäjän taustan ja sen historiallisen kontekstin. Siinä vahvistuu kokemus yksilöllisyydestä ja voimaantumisesta.

Edellisessä luvussa kuvastui, miten nykymusiikki emansipoi eri keinoin haastateltavia. ”Tummaa ja intensiivistä” musiikkia soittaessa vahvistui voimaantumien, musiikin hallitsemisen tunne. Kokemus siitä, että se oli mahdollista omana itsenään, oli tärkeää. Voimaantumiseen kytkeytyy myös vaistolla soittaminen, jossa hallinnan vastakohta on antautuminen. Hallinnan ja antautumisen suhde riippuu

musiikista. Sanna koki osittain myös vaistolla soittamisen tuntuvan ”eläimenä olona”. Tulkintani mukaan ”eläimenä olo” antaa mahdollisuuden kokea seksuaalisuutta, hallinnan ja antautumisen elämyksiä esidiskursiivisesti. Esidiskursiivisuus on Butlerin (2006, 56) mukaan tavallaan mahdottomuus puhuessa biologisesta sukupuolesta. Tässä kuitenkin Sanna kiertää biologisenkin sukupuolen diskurssin kuvailemalla tilannetta eläimenä. Toisaalta haastattelun edetessä ja Brahmsin musiikin voimia kuvaillessa hän koki myös seksuaalisuuden vahvasti yhdistyvän omaan naiseuteensa. Sanna myös korosti, että sukupuolesta on vaikea olla puhumatta keskustelussa seksuaalisuudesta.

5 Johtopäätökset

Tutkimuksessa selvitin, miten kolme naiseksi identifioituvaa pianistia liittivät sukupuoleen ja ruumiillisuuteen yhdistyviä merkityksiä pianonsoittoon. Analysoin, miten käsitykset muodostuivat haastateltavien opintoaikana ja miten heidän käsityksensä olivat muuttuneet sitten nuoruusvuosien. Perehdyin maskuliinisuuden ja älykkyyden esittämiseen varsinkin Beethovenin ja Bachin pianomusiikissa. Pohdin haastateltavien omia soittokokemuksia sekä heidän emansipaatioitaan että ilmaisunvapauttaan muun muassa Magnus Lindbergin teoksissa. Haastatteluaineistoa tarkastelin myös pianon kulttuurihistoriallisen taustan valossa. Viimeisessä analyysissä luvussa käsittelin seksuaalisuuden kokemusta pianonsoitossa.

Ymmärtääkseni haastateltavien musiikkiin ja sen soittamiseen kiinnittyviä miellejhtymiä sukupuolen ja ruumiillisuuden esittämisestä, selvitin heidän kokemuksiaan pianonsoitosta nuoresta lähtien. Vaikka haastateltavat ovat kaikki eri kaupungeista kotoisin, ja he ovat käyneet eri musiikkiopistoja, tietyt aiheet toistuvat heidän vastauksissaan.

Haastateltavia oli eri tavoin ohjattu soittamaan nuorena teoksia, joita he kuvailivat laulaviksi ja pehmeiksi. Kaikki haastateltavat olivat erityisesti soittaneet J.S. Bachin, W.A. Mozartin ja F. Chopinin sävellyksiä. Kyseisiltä säveltäjiltä löytyy hyvin monen tasoisia kappaleita, joista monet sopivat juuri nuorille pianisteille, sukupuolesta riippumatta. Haastateltavien mukaan muun ohjelmiston soittaminen ei ollut heille mahdollista, tai se oli hyväksyttyä vain miespuolisille pianisteille. Tämä antaa aihetta tutkia ohjelmistoon liitettyjä merkityksiä tarkemmin.

Nuorena soitettun ohjelmiston ulkopuolelle jäi musiikki jota haastateltavat luonnehtivat älylliseksi, voimakkaaksi, intensiiviseksi ja tummaksi. Tällaiseksi luonnehditun musiikin soittamiseen yhdistettiin myös erityinen ruumiillisuus. Ehto älyllisyyden ja aitouden tavoittamiseen musisoimisessa oli maskuliininen ruumis. Yksi haastateltavista muisteli nuorena toivoneensa, että olisi mies. Hänen mukaansa vain mies pystyi soittaessaan saavuttamaan musiikissa jotain aitoa. Maskuliinisuus yhdistyikin haastatteluissa filosofisuuteen ja jopa nerouteen. Toinen haastateltavista kuvaili naisellisen soiton harrastelijamaisena ja kepeänä ”läpsyttelynä”. Kepeys ja pehmeys olivat myös ominaisuuksia, joita haluttiin peittää omassa soitossa. Kolmas

haastateltavista kertoi, että varsinkin poikien soittoa arvostettiin ja pidettiin tärkeänä kun taas tyttöjen pianonsoittoa suorituskaskeisempänä ja harrastelijamaisempana. Haastateltavan kokemuksen mukaan pianoa soittavat pojat nähtiin helpommin myös lahjakkaina ja älykkäinä.

Kuten sekä Leppäsen että Greenin tutkimuksessa selviää, että opettajat ylläpitävät sukupuoleen liittyviä ennakkokäsityksiä ja asenteita esimerkiksi sen kautta, millaista ohjelmistoa he valitsevat oppilailleen. Poikia pidetään valmiiksi sitoutuneempana harrastuksiinsa, sillä heidän musisoimisensa nähdään klassisen musiikin kulttuurissa jo itsessään harvinaisena ja normeja rikkovana. Samanlaisia huomioita heräsi myös tämän tutkielman haastatteluaineistossa. Voimakkaaksi ja älykkääksi luonnehdittu musiikki yhdistettiin miehen soittamana hänen omaan älykkyyteensä ja lahjakkuuteensa.

Pianon kautta opittiin paitsi yhdistämään sukupuolirooleja musiikkiin, niin myös esittämään niitä. Soiton kautta sukupuoleen liittyneitä ominaisuuksia on tutkimusaineistoni perusteella myös mahdollista seurata aina 1800-luvun kulttuurihistoriallisiin merkityksiin saakka. Ellis ja Öhrström esittävät tutkimuksissaan, että naiselle sopiva soitto oli 1800-luvun Ranskassa ja Ruotsissa myös hänen sukupuoltaan vahvistavaa. Laulavat ja rauhalliset teokset mahdollistivat naiselliseksi kuvailtujen ominaisuuksien esittämistä. Niihin yhdistettiin harrastelijamaisuus ja musiikki, jossa näennäisiä fyysisiä rajoja ei ollut sopivaa ylittää. Näitä elementtejä on havaittavissa myös tässä tutkimuksessa.

Haastateltavat oppivat identifioimaan itseään soitettavan musiikin kautta. Yksi haastateltavista pohtii, että hänelle iskostettiin lyyrisen ohjelmiston olevan hänelle luontaista. Green esittää tutkimuksessaan, että pianisti esittää aina myös oletettua sukupuoltaan tavoitteistaan huolimatta. Haastateltavien kuvailujen perusteella he vahvistivat sukupuoleen liittyviä normatiiveja nuoruusvuosinaan pianonsoiton kautta. Yhdistämällä nimenomaan sukupuoli soitettavaan ohjelmistoon pianonsoittoon voi rakentuakin siten sukupuolen performatiiveja osaksi sukupuolen toistoa. Rauhalliset ja laulavat teokset liitettiin oletettuun sukupuoleen, sillä niiden ulkopuolelle jäivät teokset joita vain miespuoliset pianistit esittivät. Butlerin teoriaan nojaten, sukupuolta vakauttavien käsitteiden kautta rakentunut identiteetti ei kuitenkaan riittänyt kattamaan subjektia. Kaikki haastateltavista olisivat nuorena halunneet soittaa

erityisesti voimakasta ja älyllistä musiikkia mutta kokivat sellaisen soittamisen heille mahdottomana.

Tutkimuksessani J.S. Bachin ja L. van Beethovenin musiikissa maskuliinisuus yhdistetään älyllisyyden ja filosofisuuteen. Haastateltavien mielikuvissa säveltäjien musiikkiin liitetään tietynlainen ruumiillisuus, joka on joustavan ja kepeän vastakohta. Tutkimusaineistossa Beethoven- ja Bach -pianistit ovat suoraselkäisiä miehiä, jotka etäännyttäen soittimesta hieman takakenossa istuen, näyttävät ikään kuin kunnioituksensa pyhää musiikkia kohtaan. Laulava soitto on näille miespuolisille pianisteille hyväksyttävää, jopa suotavaa, mikäli edelliset kriteerit täyttyvät. Haastateltavien nuoruuden mielikuvissa he kuvailevat samalla romantiikan ajan taiteilijana. Neroon on perinteisesti yhdistetty paitsi maskuliinisuus, ja siihen sisällytettyä luonnonlahjakkuus, niin myös älyllisyys ja feminiininen psyyke. Kuten Koskinen (2006, 21) toteaa, feminiinisyys on neron ja taiteilijan tapauksessa positiivinen toiseus, joka vain korostaa esitettävän maskuliinisuutta. Esimerkiksi suomalainen pianisti Paavali Jumppanen saa haastateltavan mukaan soittaa lyyrisesti Beethovenia, sillä hän täyttää muuten vakuuttavan musisoinnin tarvittavat kriteerit.

Yksi haastateltavista kertoi kokevansa, että hänen tulkintansa Beethovenista ei voi ikinä saavuttaa vakuuttavan soiton kriteerejä, sillä hän on sekä nainen että pianisti joka liikkuu paljon soittaessaan. Hän pohtii, että vakuuttavan Beethoveniin esittämisen ”visualisuutta” ei ole vielä rikottu. Toisin sanoen esitystraditio on niin vahva, että siitä ruumiillisesti poikkeavaa esitystä ei arvosteta. Kuten Young esittää, naisoletettu voi joutua kokemaan ruumiinsa paitsi subjektiivisesti niin myös objektiivisesti. Jälkimmäinen toteutuu, kun soittaja aistii ruumiinsa yleisön silmin. Beethovenia soittaessaan haastateltavalla on kiusaantunut olo. Maslenin mukaan naispianisti kohtaa painetta ja odotuksia sekä pianonsoittoon että liittyen sukupuoleen esiintyessään. Hän ei esiinny vain itsenään mutta myös naisena ja siihen liittyvine oletuksineen. Haastateltava tavallaan joutui kokemaan sukupuolen esityksensä yleisön silmien kautta. Butleria lainaten, hänen ruumiinsa samalla sekä oli että ei ollut hänen.

Maslenin tutkimuksen mukaan, sukupuoleen liittyvien odotusten aiheuttamat paineet voivat olla osasyynä rasitusvammojen yleisyyteen naispuolisten pianistien keskuudessa. Esiintyvän pianistin ulkonäköön kohdistuva odotus ilmenee myös Yuja Wangin haastattelussa ja sen kommenttiosioissa. Wangin esiintymisasut herättävät

aika ajoin keskustelua, jopa paheksuntaa, kuten *The Guardianin* juttu ja sen kommenttiosio osoittavat. Wang ei voi olla vakuuttava pianisti jos korostaa naisellisuuttaan pukeutumalla muodikkaasti. Lehtijutun keskusteluketjussa lukija kirjoittaakin, että Wangin ruumis on Beethovenin, Brahmsin ja muiden mestarisäveltäjien musiikin tiellä. Vaikka, kuten Maslen kirjoittaa, naispuolisen pianistin odotetaan pukeutuvan sukupuolensa mukaan, hän ei kuitenkaan saa liikaa korostaa ruumistaan. Naisen ruumis voidaan korostaa joko pukeutumisella tai kuten haastatteluaineistossa ilmeni, että myös paljon liikkumalla.

Kuten tutkimusaineistosta selviää, miehen ruumis on ikään kuin näkymätön osa esittämistä. Vaikka suurin osa harrastelijoista on tutkimusten perusteella naisia, historiassa arvostetuimmat pianistit ovat kuitenkin miesoletettuja. Äänitsteknologian kehittyessä 1900-luvulla pianistien soittoa ikuistettiin levytyksillä samalla ikuistaen myös historiallisiksi pianonsoiton mestareiksi ennen kaikkea (valkoisia) miehiä. (Valkoisen) miehen ruumis ei päädy musiikin tielle, vaan on ensisijainen oletusarvo länsimaisessa pianismissa. Kaikki siitä poikkeavat ruumiit ovat erilaisuutensa takia eritavalla huomattavia. Ilmiö, jonka juuret ulottuvat taiteilija- ja nero-käsitteiden kautta kauas historiaan, on havaittavissa paitsi haastatteluissa myös naispuolisten pianistien saamassa kritiikissä. Moisala (2006) vertailee nero-käsitettä säveltäjiin. Hän (emt., 322) pohtii musiikin symboloivan feminiinisyyttä, jota hallitsemalla (mies)säveltäjä voi luoda jotain totuutta tavoittelevaa. Väitän, että tämä koskee myös (mies)pianistia, joka vankasti ja ylevästi hallitsee musiikin sisältämiä feminiinisiä tunteita, tavoitellen siten musiikista jotain henkisesti korkeampaa tilaa: jumalallisuutta.

Tutkimusaineistossa naiselliseen soittoon yhdistyi liikekielen lisäksi harrastelijamaisuus ja suorituskeskeisyys. Kepeä, laulava ja joustava soitto erotettiin maskuliinisesta soitosta. Virtuosisuus ja urheilullisuus mainitaan yhdistyvän pianismiin, joskin niitä ei yhdistetä tutkimusaineistossa suoranaisesti maskuliinisuuteen. Maskuliiniseen soittoon liittyi paitsi vankka ruumiillisuus niin myös ammattimaisuus, aitous, filosofisuus ja älykkyys sekä henkisesti korkeampi tila. Näistä jälkimmäiset nousivat aineistossa erityisen tärkeiksi. Musiikki, jota haastateltavat kokivat vapauttavaksi soittaa, luonnehditaan tutkimusaineistossa tummaksi tai intensiiviseksi. Onko tämä vastareaktio sille, että haastateltavat soittivat nuorempana niin sanotusti sukupuoltaan vahvistavaa musiikkia?

Tumman ja intensiivisen musiikin kautta haastateltavat kokivat ilmaisevansa sellaisia puolia itsestään joita eivät arkielämässä voineet syystä tai toisesta ilmaista. Tummuus ja intensiivisyys koettiin myös eri tavoin suhteessa sukupuoleen. Elementit yhdistettiin joko naiseuteen siihen liittyviin ”inhottaviin” puoliin, tai sitten maskuliinisuuden kokemukseen.

Varsinkin nykymusiikki mahdollisti haastateltaville emansipatorisia kokemuksia. Kaikki haastateltavat olivat soittaneet Magnus Lindbergin pianoteoksia, joita juuri kuvailevat tummiksi ja intensiivisiksi. Vaikka haastatteluaineistossa ilmenee kokemuksia sukupuolesta myös Lindbergin teoksiin liittyen, niihin ei kuitenkaan liitetty mielikuvia rajoittavista sukupuolinormatiivisista esityserinteistä. DeNoran teoriaan nojaten, nykymusiikki toimi ikään kuin *tabula rasana*, joka mahdollistaa kokemaan rajattomaan itsensä ilmaisua.

Haastatteluaineistossa ilmenee myös miten sointi-ihanne yhdistyy omaan puheääneen. Kuten Suzanne G. Cusick esittää, kulttuurisesti puheäänen ajatellaan *olevan* ruumis, koska se toimii ikään kuin ruumiin rajapinnalla. Puheääneneen ei voi paljoa vaikuttaa, sillä se tulee syvältä itsestään, toisaalta puheääneneen liittyviä merkityksiä tulkitsee kulttuuri. Toisin sanoen tummuus puheäänessä saatetaan tulkita epäsovivana normatiiviselle naisellisuudelle. Haastateltava yhdisti tummaan puheäänensä halun soittaa tummasävyistä musiikkia. Koska hän samalla yhdisti tummaan musiikkiin vahvasti naiseuden, hän sai soiton kautta ikään kuin kokea myös puheäänensä tummuuden osana naiseuttaan.

Emansipatorisia elämyksiä koettiin myös Johannes Brahmsin ja Clara Schumannin musiikin parissa. Haastatteluaineistossa näiden säveltäjien musiikkiin yhdistyi myös seksuaalisuuden kokemus. Seksuaalisuutta määrittelin tässä pro gradu -tutkielmassa Suzanne G. Cusickin artikkelin pohjalta. Hänen määritelmässään seksuaalisuus on siis reagoimista intiimin suhteen (fyysiseen) mielihyvään, jota joko annetaan tai vastaanotetaan. Mielikuva seksuaalisuudesta esiintyi haastatteluaineistossa soitossa tapahtuvan hallinnan ja antautumisen vuorovaikutuksesta. Hyvin opeteltu teos mahdollisti soitossa antautumisen kokemukseen, jossa vaisto ohjaa. Haastateltavan kokemuksessa vaistolla soittamiseen liittyi mielikuva ”eläinolosta”. Myös sopraano ja kapellimestari Barbara Hannigan käyttää ajatusleikkiä eläimenä olemisesta esiintyessään. Tämä osoittaa että, kyse voi olla laajemmin esiintyvistä ilmiöistä.

Eläinololla tavallaan ohitetaan sukupuoleen liittyvät rajoitukset ja Hannigan kokeekin siten voivansa esittää ja ilmaista kaikki haluamansa tunnelmat ja ominaisuudet. Ilmaisun voisi ajatella olla mahdollisimman suoraa, ”esidiskursiivista” ja vaistomaista, kuten haastateltavakin kuvailee. Toisaalta kuten Scholnick ja Miller kirjoittavat, sukupuoleton ja luokaton ruumis on mahdottomuus. Soitossa myös seksuaalisuuden kokemukseen vaikutti nimittäin musiikin ja soittajan keskinäiset valtasuhteet.

Eri musiikki mahdollistaa erilaisia mielikuvia soittajan ja musiikin välisistä valtasuhteista. Johannes Brahmsin musiikkia soittaessa, haastateltava tunsi olonsa hyvin naiselliseksi, joka oli ”ihanaa”. Musiikki edusti hänelle silloin maskuliinista, tummaa voimaa, jota hän toisaalta hallitsi ja johon hän toisaalta antautui soittotilanteessa. Clara Schumannin musiikissa puolestaan koettiin nimenomaan vallan tunnetta, kokemukseen vaikutti erityisesti säveltäjän sukupuoli. Beethovenin musiikin haastateltava koki epämiellyttäväksi johtuen yllättävistä aksenteista. Hän kuvaili musiikin kulkevan yleensä kohti yhtä kulminaatiota. Musiikin voisi siten tulkita symboloivan myös erityisesti normatiivisesti ajatellun heteroseksuaalisen kanssakäymisen valtasuhteita. Toisaalta koska kyseinen haastateltava yhdisti sukupuolinormatiiviset esitystraditiot Beethoveniin, niin ne myös saattoivat vaikuttaa seksuaalisuuden kokemukseen.

Jos Cusickin mukaan musiikki voi symboloida myös sukupuolen ja seksuaalisuuden valtasuhteita, on mielenkiintoista peilata myös nykymusiikkia tähän. Haastatteluaineistossa jo ”tonaliteetin häilyminen” antoi vapautuneemman soittokokemuksen. Kenties tonaliteetti voidaan symbolisesti kokea myös rajoittavina sukupuolirakennelmina. Kun tonaliteetista luovutaan myös musiikin sisäiset valtarakenteet muodostuvat uudella tavalla. Mielikuva erilaisista sukupuolen valtasuhteista voidaan kokea jo vapauttavana. Kenties juuri musiikin sisäisten valtasuhteiden takia haastatteluaineistossa nykymusiikkia kuvaillaan myös sukupuolettomana.

Tutkimusaineistoni perusteella musiikkiin rakentuneet mielikuvat vaikuttavat soittotapahtumaan. Mielikuvat rakentuivat tilanteissa, joissa sukupuoli joko yhdistettiin musiikin esittämiseen tai suljettiin siitä pois. Tutkimusaineisto osoittaa, että musiikkiin yhdistettyjä merkityksiä voidaan jäljittää pitkään historiaan. Siten soittotapahtumassa läsnä on teokseen ajan myötä liitetyt esityskäytännöt ja kulttuuriset

merkitykset. Viime kädessä edellä mainittuja elementtejä kuitenkin itse esiintyjä tulkitsee omista lähtökohdistaan.

Tämän rajatun tutkimuksen pohjalta voi esittää, että naisten pianonsoittoon liittyy vieläkin rakennelmia ja mielikuvia, joita voi jäljittää 1800-luvun alkupuolella rakennettuihin kulttuurisiin merkityksiin. Pianonsoittoon liittyy sukupuolen toistoa, joka ilmenee muun muassa mielikuvissa musiikista, säveltäjistä ja soittotavoista ja -liikkeistä. Haastateltavat olivat nuorena omaksuneet käsityksen, että joustavuus ja ruumiillisuus uhkaisivat musiikin henkisyttä. Vanhempana he olivat kuitenkin tavallaan antautuneet ruumiillisuuteensa ja löytäneet sitä kautta omaehtoista musiikista nauttimista. Kuten Cusick tutkimuksessaan kirjoittaa, vapautuminen löytyy tarkastelemalla kriittisesti musiikkiin liittyviä sukupuolirakenteita. Soiton ensisijainen tarkoitus haastateltaville vaikutti olevan vapaa itseilmaisu, joka ihanteellisesti olisi vapaa myös sukupuolirakenteista.

Tutkimusaineistossa haastateltavat ovat tavallaan pyrkivät omaksumaan pianoa soittavan ruumiinsa osaksi itseään. Allegranti esittää tutkimuksessaan, että omaksi ruumiiksi tuleminen tapahtuu hyvin pitkäjänteisessä prosessissa. Ruumiin omistajuutta ja ilmaisunvapautta tavoiteltiin muun muassa soittamalla nykymusiikkia. Omaehtoinen ja ilmaisuvapaa soitto koettiin ruumiillisesti vapauttavana ja nautinnollisena. Tiainen (2005, 141) vertaa musiikin lumoon antautumista Paavo Heinisen tekstissä (itse)tietoisuuden ja rationaalisuuden hylkäämiseksi. Tiainen (emt., 142) ehdottaa Einojuhani Rautavaaran tekstiä käsittelevän osion kautta, että musiikin lumoon antautuminen on verrattavissa psykoanalyysin kohtufantasiaan. Se ”merkitsee pohjimmiltaan kaipuuta kohtuun, syntymää edeltävää tilanteeseen, jossa ihminen on turvallisesti yhtä ympäröivän maailman (äidin) kanssa” (emt., 142) Yksi haastateltavista kuvailee emansipatorisen soittotapahtuvan antavan hänelle ”kapinakiksejä”. Toinen kertoi, että hän on vihdoinkin löytänyt työkalun, eli tavan käyttää ruumistaan, joka ei tule häviämään. Allgrantin sanoin, haastateltavat olivat asuttaneet ruumiinsa.

DeNoran käsityksen mukaan musiikki antaa mahdollisuuksia erilaiseen toimintaan, mikä puolestaan voi rakentaa musiikin kautta sosiaalisia rakennelmia. DeNora tutkii Beethovenin teoksia niiden vuosina 1790–1810 tapahtuneiden ensiesitysten näkökulmasta. Tänä aikana teoksiin vasta rakentui ja muodostui merkityksiä. Vaikka

DeNora (2002, 20) kirjoittaa, että musiikki sisältää topoksia ja konnotaatioita, hän ei kuitenkaan ota vahvasti kantaa siihen, miten musiikkiin jo rakentuneet merkitykset muuttavat tai muokkaavat musiikin mahdollistavaa toimintaa. Haastatteluissa selvisi ylipäänsä, että musiikin mahdollistavaan toimintaan vaikuttivat vahvasti siihen liittyneet mielikuvat. Esitän, että musiikkiin yhdistetyt mielikuvat myös ruumiillistuvat, joko vapauttaen tai rajoittaen soittotapahtumaa. Tutkimusaineistoon perustuvan tulkintani mukaan pianisti on kuin kaleidoskooppi teoksen kantamaan aikaan: hänen toiminnassaan ruumiillistuvat ja kietoutuvat toisiinsa teoksen syntyhistoria, esityserinne ja nykyhetki hänen tulkitessaan ja esittäessään uudelleen teoksiin kytkeytyviä merkityksiä. Haastatellut pianistit siis itsekin rakentavat uusia, myös feminiinisiksi luonnehdittavia merkityssuhteita musiikkiin yhdistäessään siihen sukupuolinormeja rikkovia ilmaisuja esityksissään.

Koska tutkimukseni on laadullinen tapaustutkimus, se ei anna vielä aihetta tehdä laajoja johtopäätöksiä. Tutkimuksessa tutkijan rooliini vaikutti myös aiheen henkilökohtaisuus. Yhtäältä tutkimus tavoitti syvälle luotaavaa aineistoa tutkimuksen osallistujina toimineiden naispianistien kokemuksista, toisaalta tutkimuksen henkilökohtaisuus ja raja-antavat aiheita lisätutkimukselle sukupuolen esittämisestä pianonsoitossa.

Miten muut sukupuolet kokevat pianonsoiton? Ohjataanko muita soittamaan erilaista ohjelmistoa ja onko heillä halu vapautua sukupuolinormien kahleista? Jos sukupuolen toistoa rakennetaan jo instrumenttiopintojen alussa, miten pianonsoitonopettajat mieltävät piilo-opetussuunnitelmien problematiikkaa? Myös tutkimuksessa esiintyviä pohdintoja seksuaalisuudesta olisi mielekästä tutkia tarkemmin. Miten kulttuuriset valtarakenteet vaikuttavat musiikin kautta seksuaalisuuden kokemukseen? Koska jo tonaliteetin häilyminen mahdollisesti vapauden yhdellä haastateltavista, olisi mielekästä laajemmin tarkastella myöskin sitä sukupuolen ja seksuaalisuuden näkökulmasta.

Tarvitaan siis lisäpohdintaa eri ”rotujen”, sukupuolien ja ruumiiden liittymisestä pianonsoittoon. Kuten Butler (2006, 246), esittää: ainoa tapa kumota sukupuolinormit on pohtia, miten ne voisi syrjäyttää ja kumota. Toivon, että tämä tutkimus tarjoaa innoitusta lisätutkimuksille, jotka voivat osaltaan olla luomassa vapautunutta ja ilmaisurikasta musisoimista vailla ennalta määritettyjä identiteettikategorioita.

Lähdeluettelo

Haastattelut

Laura, 22.2.2018 Skypen välityksellä. Haastattelu Ramstedtin hallussa.

Mari, 23.2.2018 Helsingissä. Haastattelu tehtiin kahdella äänityksellä. Haastattelu Ramstedtin hallussa.

Sanna, 3.3.2018 Skypen välityksellä. Haastattelu Ramstedtin hallussa.

Internet-lähteet

Classic FM 2018. "25 best piano players of all time".

<http://www.classicfm.com/discover-music/instruments/piano/best-pianists-ever/>

(Tarkistettu 2.10.2018).

Medici tv 2014 I'm a Creative Animal – A Portrait of Barbara Hannigan. 20.4.2018

<https://www.medici.tv/en/documentaries/barbara-hannigan-documentary-creative-animal/>

(Tarkistettu 2.10.2018).

Suomen musiikkioppilaitosten liitto 2017. "SML:n syyspäivät Rovaniemellä

24.11.2017 – Jäsenkyselyn tuloksia". <http://www.musicedu.fi/wp-content/uploads/2017/11/Jäsenkyselyn-tuloksia.pdf>

(Tarkistettu 2.10.2018)

The Guardian 2017 "Interview: Yuja Wang: 'If the music is beautiful and sensual, why not dress to fit?'" <https://www.theguardian.com/music/2017/apr/09/yuja-wang-piano-interview-fiona-maddocks-royal-festival-hall> (Tarkistettu 2.10.2018).

Piano Street.com. "Yuja Wang's dresses..."

<https://www.pianostreet.com/smf/index.php?topic=64541.0> (Tarkistettu 2.10.2018).

Kirjallisuus

- Allegranti, Beatrice 2013: The politics of becoming bodies: Sex, gender and intersubjectivity in motion. *The Arts in Psychotherapy*. Vol. 40: 394-403
- Battersby, Christine 1989: *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Lontoo: The Women's Press.
- Bennett, Andy 2003: The Use of 'Insider' Knowledge in Ethnographic Research of Contemporary Youth Music Scenes. Teoksessa *Researching Youth*. Toim. Bennett, Andy; Cieslik, Mark; Miles, Steven. Iso-Britannia: Palgrave MacMillian, 186-200.
- Butler, Judith 2006: *Hankala sukupuoli – feminismi ja identiteetin kumous*. Suom. Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Tampere: Gaudeamus. [Alkuteos: *Gender Trouble. Feminism, and the Subversion of Identity* 1990. Routledge]
- Butler, Judith 2004: *Undoing gender*. New York, NY: Routledge.
- Botstein, Leon 2006: A Mirror to the Nineteenth Century: Reflections on Liszt. Teoksessa *Franz Liszt and His World*. Toim. Gibbs, Christopher H.; Gooley, Dana. Yhdysvallat: Princeton University Press, 517-569.
- Citron, Marcia J. 2009: Gendered Reception of Brahms: Masculinity, Nationalism and Musical Politics. Teoksessa *Masculinity and western musical practice*. Toim. Biddle, Ian; Gibson, Kristen. Iso-Britannia: Ashgate Publishing Company, 161-181.
- Cusick, Suzanne G. 2006 [1994]: On a Lesbian Relationship with Music: A serious Effort not to think straight. Teoksessa *Queering the Pitch – The New Gay and Lesbian Musicology*. Toim. Brett, Philip; Thomas, Gary C.; Wood, Elisabeth. Yhdysvallat: Routledge, 67-83.
- Cusick, Suzanne G. 1999: On musical performances of gender and sex. Teoksessa *Audible Traces: gender, identity, and music*. Toim. Barkin, Elaine; Hamessley, Lydia. Como: Carciofoli Verlagshaus, 27-47.
- deNora, Tia 2002: Music in the action: performing gender on the Viennese stage 1790-1810. *Poetics*. Vol 20. 19-33.
- Ellis, Katharine 1997: Female pianists and their male critics in Nineteenth-Century Paris. *Journal of the American Musicology Society*. Vol: 50/2-3. 353-385.
- Frith, Simon 2004: *Popular Music: Music and Identity*. Lontoo: New York: Routledge.
- Foucault, Michel 1980: *The History of Sexuality, Volume 1, An Introduction*. Käänt. Robert Hurley. [Alkuteos *Historie de la sexualité I: La volonté de savoir*

- 1978, Pariisi: Gallimard. Suomeksi: *Seksuaalisuuden historia*, suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus 1998.
- Green, Lucy 1997: *Music, gender, education*. New York: Cambridge University Press.
- Hannula, A 2007: Systemaattinen tekstianalyysi. Teoksessa *Avauksia laadullisen tutkimuksen analyysiin*. Toim. Eronen, Ari; Syrjäläinen, Eija; Värri, Veli-Matti. Tampere: Tampere University Press.
- Hatten, Robert 2004: *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hirsjärvi, Sirkka & Helena Hurme 2001: *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Irigaray, Luce 1985: *Speculum of the Other Woman*. Käänt. Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell University Press. [Alkuperäisteos *Speculum de l'autre femme* 1974. Paris: Editions de Minuit.
- Kolb Reeve, Katherine 1995: Primal Scenes: Smithson, Pleyel, and Liszt in the Eyes of Berlioz. *19th Century Music*. Vol. 18: 3. 211-235.
- Koskinen, Taava 2006: Neroiksi ei synnytä, neroiksi tullaan. Teoksessa *Kirjoituksia neroudesta – myytit kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. Tampere: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leppänen, Taru 2005: *Viulisti, musiikki ja identiteetti: Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Väitöskirja. Turun Yliopisto. Vaasa: Suomen Etnomusikologinen seura.
- Leppänen, Taru 2010: *Vallatonta musiikkia – lastenmusiikkikulttuuri 2000-luvun Suomessa*. Gaudeamus. Tallinna: Gaudeamus.
- Mantere, Juha Markus 2012: *The Gould Variations: technology, philosophy and criticism in Glenn Gould's musical thought and practice*. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang cop.
- Maslen, Sarah 2013: 'Playing like a girl': Practices and performance ideals at the piano. *Performance Enhancement & Health*. Vol. 2: 3-7.
- McClary, Susan 1991 [2001]: *Feminine Endings in Retrospect*. Yhdysvallat: Minnesota University Press.
- Moisala, Pirkko 2006: Musiikki säveltäjänrouden kontekstissa – Kaija Saariahon musiikin kokemisen herättämiä pohdintoja. Teoksessa *Kirjoituksia neroudesta – myytit kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. Tampere: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Peltonen, Salla 2012: Käsitteiden politiikkaa. Mistä puhumme kun puhumme sukupuolierosta? Teoksessa *Erot ja etiikka feministisessä tutkimuksessa*. Toim. Lempiäinen, Kirsti; Leppänen, Taru; Paasonen, Susanna. Turku: UTU.
- Riikonen, Taina 2005: *Jälkiä itsessä: narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa*. Turun yliopiston julkaisuja, Sarja C, Scripta lingua Fennica edita. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto.
- Scholnick, E. K.; Miller, P. H. 2008: Uncovering the body in conceptual development: A feminist perspective. Teoksessa *Developmental perspectives on embodiment and consciousness*. Toim. Overton, W. F.; Newman, J. L.; Müller, Ulrich. New York/Oxford: Taylor Francis Group, 247-280.
- Taylor, Jodie 2011: The intimate insider: negotiating the ethics of friendship when doing insider research. *Qualitative Research*. Vol. 11(1): 3-22.
- Tiainen, Milla 2005: *Säveltäjän sijainnit: Taiteilija, musiikki ja historiallinen kesto Paavo Heinisen ja Einojuhani Rautavaaran teksteissä*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 82. Saarijärvi: Jyväskylän yliopisto.
- Young, Iris Marion 2005: *On Female Body Experience. "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. Yhdysvallat: Oxford University Press.
- Virtanen, Marjaana 2007: *Verbal and gestural negotiation in rehearsals and performances of Einojuhani Rautavaara's piano concert*. Turun yliopiston julkaisuja, Sarja B, Humaniora. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto
- Väätäinen, Hanna 2003: *Rumbasta rampaan – Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus pyörätuolikipatanssissa*. Turku: Åbo Akademis förlag.
- Wahlfors, Laura 2013: *Muusikon kumousliikkeet: Intiimin etiikka musiikin käytännössä*. Sibelius-Akatemia. Väitöskirja. Tampere: Episteme.
- Wolcott, Harry F. 2008: *Ethnography: A Way of Seeing*. Lanham: Altamira Press.
- Öhrström, Eva 1987: *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborg, nr 15.

Liitteet

HAASTATTELUSOPIMUS

Pro gradu -tutkielma
Anna Ramstedt 2018

Tutkijan yhteystiedot:

Anna Ramstedt

___ Annan Ramstedtille luvan käyttää haastattelustani saatua aineistoa tutkimustarkoituksiin.

___ Minulta lainattuja sanoja saa siteerata suoraan nimeni kanssa.

___ Minulta lainattuja sanoja ei saa siteerata suoraan nimeni kanssa.

Haastattelusta saatua aineistoa ei käytetä kaupallisiin tarkoituksiin.

___ Annan Ramstedtille luvan käyttää aineistoa tieteelliseen tutkimukseen ja artikkelin kirjoittamiseen

paikka ja aika, haastateltavan allekirjoitus

Anna Ramstedt

HAASTATTELUKYSYMYKSET

- Kerro taustastasi, missä olet opiskellut soittoa ja missä vaiheessa olet nyt?
- Miten koet opintopolkusi, mistä ammennat tällä hetkellä soittoosi?
- Mikä on suhteesi soittamaasi kappaleeseen?
- Aloitetaan kappaleen alusta, minkälaisia tunnelmia koet kappaleen alussa? Mitä ne sinulle merkitsee?
- Pystytkö kuvailemaan liikkeitäsi kappaleen alussa? Miten saavutat tämän tunnelman? Miten koet ruumiisi suhteessa musiikkiin?
- Mitä kappaleen tunnelma vaatii mielestäsi? Mitä se merkitsee sinulle?
- Miten koet historialliset esityskäytännöt soittaessasi?
- Ohjaako musiikkia sinua johonkin liikekieleen?
- Koetko pianismin eri tavoin näissä eri teoksissa?
- Millä tavalla kokemukset eroavat, millä tavoin ne ovat samanlaiset?
- Lindbergin kappaleessa kyllytetään klaviatuuria laajemmin ja nopealla vaihdolla. Mikä on soittokokemuksesi?
- Lindbergin kappaleessa on paljon voimakkaita forteja, miten koet nämä?
- Miten koet tekniikan Lindbergin kappaleessa? Voitko käyttää hyväksesi pianistista ”työkalupakkia” vai oletko joutunut omaksumaan joitain ”uusia” liikkeitä?
- Esitän hypoteettisen kysymyksen: Miltä koet ajatusleikin, että nämä olisivatkin naisten säveltämiä teoksia?