

**VÄINÄMÖISEN VIITTA SUOMI-NEIDON HARTEILLA – KANTELEEN
SUKUPUOLILEIMA**

Maria Ojanperä
Pro Gradu
Musiikkitiede
Jyväskylän yliopisto
Kevätlukukausi 2020

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Maria Ojanperä	
Työn nimi Väinämöisen viitta Suomi-neidon harteilla – kanteleen sukupuolileima	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Pro Gradu
Aika Kevät 2020	Sivumäärä 63
Tiivistelmä <p>Tutkielmani lähtökohtana on kanteleensoittajien sukupuolijakautuman vinoutuminen, mikä on huomattu kanteleensoitonopettajien keskuudessa, ja joka on ollut vuosien varrella havaittavissa toistuvasti myös omassa työssäni kanteleen parissa. Käytän työni aineistona kirjallisuutta ja haastattelumateriaalia. Aiempaa tutkimustietoa aiheesta ei ole, joten lähestyn aihetta erilaisia näkökohtia kartoittaen. Teoreettisessa viitekehyksessä tarkastelen naisten musiikillista asemaa historiassa eri puolilla maailmaa ja Suomessa sekä perehdyn kanteleen historiaan sukupuolikysymysten valossa. Tässä osiossa painopisteenä on kahden kanteleensoittajana menestyneen naisen elämäntyö kanteleen parissa 1800- ja 1900- luvuilla, ja heidän vaikutuksensa muun muassa kanteleen julkisuuskuvaan ja kanteleeseen liittyviin mielikuviin. Lisäksi käyn lyhyesti läpi, minkälainen vaikutus kasvatus- ja koulutuskulttuurilla voi olla sukupuolittumisilmiöön kanteleen parissa. Lopuksi tarkastelen kanteleeseen sekä naissukupuoleen liittyviä mielikuvia ja uskomuksia. Tutkielmani haastatteluosiossa käyn läpi haastattelumateriaalista saatuja tuloksia.</p>	
Asiasanat – kantele, sukupuoli, kansanmusiikki	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

SISÄLLYSLUETTELO

SISÄLLYSLUETTELO.....	1
1 JOHDANTO	1
2 TUTKIMUSMENETELMÄT.....	2
2.1 Laadullinen tutkimus	2
2.2 Haastattelu tiedonkeruumenetelmänä.....	8
3 HILJAINEN TIETO.....	10
4 TEOREETTINEN VIITEKEHYS.....	13
4.1 Sukupuolikysymyksistä musiikin historiassa ja nykyajassa.....	13
5 KANTELEEN HISTORIAA SUKUPUOLIKYSYMYSTEN VALOSSA	25
5.1 Kreetta Haapasalo.....	25
5.2 Ulla Katajavuori	28
6 KASVATUS JA KOULUTUS SUKUPUOLITTUMISEN OSATEKIJÄNÄ.....	31
7 MIELIKUVISTA JA USKOMUKSISTA.....	34
8 HAASTATTELUJEN SATOA	38
8.1 Arvioita kanteleen sukupuolittuneisuuden mahdollisesti vaikuttaneista tekijöistä.....	38
8.2 Asenteista.....	40
8.2.1 Huomioita.....	41
8.3 Sukupuolikysymyksen merkityksellisyydestä kanteleen ja muiden soitinten kohdalla	43
8.4 Kantele osana instituutioita – erään haastateltavan näkemys.....	43
8.5 Mielikuvien ja stereotyyppien voima.....	47
8.5.1 Paljon puhuva taideteos	49
9 JOHTOPÄÄTÖKSET	52
9.1 Vastaiskuja mielikuville	53
10 PÄÄTÄNTÖ	56
11 LÄHTEET.....	59
11.1 Internet-lähteet	62

1 JOHDANTO

Pro gradu- tutkielmani käsittelee kanteleensoittajien sukupuolijakautuman kallistumista voimakkaasti naisistumisen suuntaan. Yleisesti on tiedossa, että kanteleharrastuksen parissa nähdään enimmäkseen tyttöjä, etenkin musiikkioppilaitoksissa. Tilanne on samanlainen sekä harrastajien että ammattilaisten keskuudessa. Tutkielmassani pyrin pureutumaan sukupuolittumiseen johtaneisiin syihin historialliset seikat huomioiden. Lisäksi pyrin kartoittamaan, näkyykö sukupuolittuminen kaikessa kanteleeseen liittyvässä toiminnassa, vai onko tässä nähtävissä eroja esimerkiksi eri genrejen tai alueiden välillä. Eroja on mielestäni tarpeellista kartoittaa myös erilaiset kanteletyypit huomioiden; on mahdollista, että tietyt kanteletyypit ovat leimautuneet nimenomaan naisten tai miesten soittimiksi. Eri kanteletyypeillä tarkoitan pienkanteleita (n. 5-20 kieltä), suurkanteleita (n. 25-39 kieltä) sekä erilaisia perinne-kanteleita: muun muassa Saarijärven kanteleita ja Perhonjokilaakson kanteleita.

Itse olen myös kanteleensoiton ammattilainen. Olen toiminut kanteleensoitonopettajana ja freelancer-muusikkona kanteleen kanssa jo lähes viisitoista vuotta. Kanteleharrastuksen aloitin viisivuotiaana. Oma taustani on Kainuussa, jossa kanteleharrastus, etenkin Kajaanissa, on vahvaa ja sillä on pitkät perinteet. Harrastaja-aikoinani kuuluiin Kajana-kanteleet yhtyeeseen, joka on arvostettu ja pitkään toiminut kajaanilainen kanteleyhtye. Kun harrastin kanteleensoittoa 1980-90- luvuilla Kajaanissa, harrastuksen tyttöistyminen oli hyvin selvää. Poikia ei koskaan kanteleensoittajien joukossa näkynyt lukuunottamatta perinnesiikkileikkikoulu Marjukkaisia, joka toimi perinteisen musiikkileikkikoulun tavoin, mutta pienkanteleita ja perinnesiikkia käytettiin enemmän. Kajaanilaiset kanteleensoittajat myös edustivat tietynlaista stereotyyppiä: me kaikki soittajat olimme niin sanottuja kilttejä tyttöjä, joiden koulumenestys oli hyvää, ja olimme tunnollisia ja kunnollisia perhetyttöjä. Myös Kajana-kanteleiden esiintymiskulttuuri oli stereotyyppistä: esiintymisasuna toimi usein kansallispuku ja soitettavana oli lähes poikkeuksetta taidemusiikkia. Joskus saattoi joukossa olla jokunen kappale uudelleen sovitettuja kansanlauluja. Suurelta osin taustani vuoksi olen ryhtynyt tutkimaan kanteleensoittajien sukupuolijakaumaa ja nykytilanteeseen johtaneita syitä.

2 TUTKIMUSMENETELMÄT

2.1 Laadullinen tutkimus

Empiirisen tutkimuksen lähtökohtana voivat olla tutkimusongelma tai tutkijaa askarruttavat kysymykset. Tutkimusongelma ei kuitenkaan aina löydy kovin helposti. Kiinnostus tiettyyn aiheeseen voi syntyä kirjallisuuden kautta tai asiantuntijoilta saatujen vihjeiden perusteella, tai käytännön kokemusten kautta – kuten minun tapauksessani. Huolellinen kirjallisuuteen perehtyminen luo vankan pohjan aiheen rajaukselle ja teorian muodostamiselle. Hirsjärvi ja Hurme listaavat kirjassaan seikkoja, joilla luonnehtivat onnistunutta tutkimusta: säännöllinen yhteydenpito tutkimuskenttään ja kollegoihin, toiminnan ja kiinnostuksen sitominen yhteen ja pyrkimys teoreettiseen ymmärtämiseen. He pitävät tärkeänä myös arkielämän arvojen huomioon ottamista ja tunnetta siitä, että työ on tärkeä ja ajankohtainen. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 13.)

Yksinkertaisimmillaan laadullista eli kvalitatiivista tutkimusta voidaan pitää aineistoa ja muotoa (ei-numeraalisesti) kuvailevana menetelmänä. Kvalitatiivista tutkimusta on määritelty paljon sen kautta, mitä se ei ole ja mikä sen suhde määrälliseen eli kvantitatiiviseen tutkimukseen on. (Eskola & Suoranta 1998, 13-17.)

Laadullisen tutkimuksen tunnusmerkkejä voi etsiä esimerkiksi aineistonkeruumenetelmistä, tutkittavien näkökulmasta, harkinnanvaraisesta tai teoreettisesta otannasta, aineiston laadullis-induktiivisesta analyysistä, hypoteesittomuudesta, tutkimuksen tyylilajista ja tulosten esitystavasta, tutkijan asemasta ja narratiivisuudesta. Laadullisen tutkimuksen aineisto on puhtaimmillaan tekstimuotoista, mutta se voi käsittää myös muun muassa haastatteluita, päiväkirjoja, omaelämäkertoja tai esimerkiksi kuvallista aineistoa. Laadulliselle tutkimukselle on tyypillistä tutkimussuunnitelman avoimuus, eli se, että tutkimussuunnitelmaa voidaan päivittää tutkimuksen edetessä. Tämä korostaa sitä, että laadullisessa tutkimuksessa usein tutkimuksen eri vaiheet kietoutuvat yhteen, eikä niitä ole niinkään helppo erottaa toisistaan. Osin avoin suunnitelma merkitsee myös sitä, että laadullisen tutkimuksen menetelmillä on mahdollista tavoittaa sosiaalisen todellisuuden erilaisten ilmiöiden prosessimainen luonne. (Eskola & Suoranta 1998, 13-17.) Myös omassa tutkielmassani on selkeästi nähtävissä tämä ilmiö; tutkimuksen eri vaiheita ei ole aina helppoa eikä kovin välttämätöntä erotella. Vaiheita

voi toistaa ja niihin voi palata uudestaan. Tämä on tutkimukselle hyödyksi esimerkiksi silloin, kun jonkin vaiheen valmistuminen vaatii ajatustyötä – tällöin voi olla tarpeen palata myöhemmin muokkaamaan ja tarkistamaan jo kertaalleen tehtyä työvaihetta. Myös oma tutkimussuunnitelmani on muokkautunut jo useaan kertaan.

Laadullisessa tutkimuksessa korostuu usein osallistuvuus (Eskola & Suoranta 1998,16). Antropologian laadullisesta tutkimuksesta on osallistuvuuden ajatuksen yleistyttyä noussut käyttöön termit *emic* ja *etic*. Näillä tarkoitetaan tutkittavasta tekstistä nousevia luokituksia eli tutkittavien oman näkökulman säilymistä (*emic*) ja tutkijan tekemiä luokituksia eli tutkijan näkökulmaa (*etic*) (Alasuutari 2011, 93).

Erkki Pekkilä kertoo väitöskirjassaan Kenneth Piken¹ tavasta erotella *emisistinen* ja *etisistinen* tutkimusnäkökulma toisistaan. Tämän mukaan *etisistinen* näkökulma on ulkopuolinen, analyttinen ja vertaileva ja edustaa tutkijan tapaa tarkastella asioita. Pekkilän mukaan se tähtää yleispäteviin tuloksiin ja vertailuun. *Emisistinen* näkökulma on puolestaan sisäinen eli se edustaa tapaa, jolla kulttuuriin kuuluvat jäsenet hahmottavat ja arvottavat oman kulttuurinsa ilmiöitä. *Emisistisessä* näkökulmassa tutkimus tehdään yksittäisen kulttuurin näkökulmasta ja sen jäsenten ehdoilla. (Pekkilä 1988, 35-37.)

¹ Valitettavasti Piken teosta ei löytynyt tämän tutkielman tekohetkellä. Syynä voi olla, että kyseessä on melko vanha teos.

	EETTINEN	EEMINEN
näkökulma:	vertaileva, kaikki musiikkikulttuurit samanaikaisesti	kulttuurisesti eriytynyt, yksi musiikkikulttuuri kerrallaan
analyttiset yksiköt:	olemassa ennen analyysiä	löydetään analyysin aikana
organisaatio:	koskee kaikkia, luodaan	koskee yhtä musiikkityyppiä, löydetään
analyysi	tutkittavalle musiikkikulttuurille vieras	edustaa kulttuurin omaa näkökulmaa
selitysmallit	loogisia	tarkoituksenmukaisia
kriteerit	absoluuttisia tai mitattavissa olevia	suhteellisia, vastaavat systeemin sisäisiä ominaisuuksia
jäsentyminen	jokaista yksikköä ei tarpeellista nähdä systeemin osana	jokainen yksikkö nähtävä laajemman kokonaisuuden osana
samuus ja erilaisuus	yksiköt erilaisia, jos mittaukset osoittavat	yksiköt erilaisia, jos aiheuttavat erilaisia reaktioita kuulijoissa
analyysitulokset	saadaan jo analyysin alkuvaiheessa, perustuvat osittaiselle tiedolle	edellyttävät täydellistä tietoa koko musiikkisysteemistä
tutkimustulokset:	alustavia yksiköitä, perustietoja systeemisestä	lopullisia, eettiset yksiköt hioutuvat eemisiksi

Kaavio 1. Emisistisen ja etisistisen tarkastelutavan vertailutaulukko. Laatinut Erkki Pekkilä mahdollisesti Kenneth Pikeen pohjautuen. (Pekkilä 1988, 36.)

Kenneth Piken laatimasta kaaviosta on nähtävissä, että oma tutkielmani edustaa melko selkeästi emisististä näkökulmaa, mutta osittain nämä näkökulmat sekoittuvat työssäni. Emisistinen (emic) näkökulma toteutuu tutkielmani haastatteluosiossa, koska siinä vain kartoitan haastateltavien mielipiteitä pyrkimättä vaikuttamaan heidän näkemyksiinsä. Etisistinen (etic) näkökulma toteutuu tutkielmani teoria- ja päätäntöosiossa: teoriaosiossa käytän osittain lähteenä kanteleasioista kertynyttä hiljaista tietoa, jolloin on ilmeistä, että tutkijan näkökulma on läsnä kautta linjan. Päätäntöosiossakaan tutkijan näkökulman esilletuloa pystyy tuskin välttämään – tutkijahan päättelee tutkimuksensa tuloksia omista lähtökohdistaan käsin, näin myös minun tapauksessani. Silloin kun puhutaan tutkittavien näkökulman säilyttämisestä eli tutkittavan ilmiön säilyttämisestä sellaisena kuin se on, käytetään termiä naturalistinen ote

(Eskola & Suoranta 1998, 17-18), kuten myös minun tutkielmassani. Tällöin tutkimustilannetta ei manipuloida eikä viedä esimerkiksi laboratorioon, vaan ilmiötä tutkitaan sen arkitodellisuudessa. Tutkija joutuu tällöin ratkaisemaan omaan asemaansa liittyviä kysymyksiä, eli ottaako osaa toimintaan vai pysytelläkö ulkopuolella; tai yrittääkö suhtautua objektiivisesti vai subjektiivisesti. Eskolan & Suorannan mukaan täydellinen objektiivisuus ei ehkä ole mahdollistakaan, vaan objektiivisuus syntyy tutkijan tunnistessa omat ennakkoluulonsa, oletuksensa ja arvostuksensa eli subjektiivisuutensa. (Eskola & Suoranta 1998, 17-18.) Mielestäni oman subjektiivisuuden tunnistaminen onkin tärkeää, ja tutkielmani alusta lähtien olen tehnyt ajatustyötä aiheeni parissa selvittääkseni itselleni, minkälaisia ennakkokäsityksiä ja oletuksia olen sisäistänyt pitkän kanteleurani aikana.

Laadullinen tutkimus eroaa määrällisestä muun muassa otannan laajuuden perusteella. Kun määrällisessä tutkimuksessa otanta on usein suuri, laadullisessa tutkimuksessa tutkittava joukko on hyvin pieni, ja sitä pyritään analysoimaan perusteellisesti. Tällöin tieteellisyys ei synny määrästä vaan laadusta. Tällaisissa tapauksissa tutkijan on rakennettava tutkimukseensa vahva teoreettinen pohja, joka voi toimia aineiston hankintaa ohjaavana tekijänä. Laadullisen tutkimuksen piirissä puhutaan aineistolähtöisestä analyysistä, joka tarkoittaa, että teoria rakennetaan aineiston pohjalta. Aiheen rajauksen merkitys korostuu, koska laadullista aineistoa on mahdollista löytää lähes loputtomiin. Aineistolähtöinen analyysi on paikallaan silloin, kun tarvitaan perusteellista tietoa jostakin ilmiöstä. (Eskola & Suoranta 1998, 18-19.)

Määrällisessä tutkimuksessa ennen aineiston keruuta aiheesta muodostetaan hypoteeseja, eli valistuneita arvauksia tutkimuksen tuloksista. Hypoteesittomuus laadullisessa tutkimuksessa tarkoittaa sitä, että tutkija ei ole muodostanut aiheestaan tiukkoja ennakkokäsityksiä. Vaikka tutkijalla olisikin ennalta kokemuksia aiheesta, se ei saa muodostua tutkimusta rajaavaksi seikaksi. Tutkija oppii uutta tutkimuksen kuluessa, ja hänen on hyvä tiedostaa ennakkoletuksensa eli subjektiivisuutensa. Tutkimusaineistojen tarkoitus on vauhdittaa tutkijan ajattelua. (Eskola & Suoranta 1998, 20.)

Tutkijan asema on laadullisessa tutkimuksessa paljon keskeisempi kuin määrällisessä. Tutkija saa paljon vapautta, jota hän voi hyödyttää tutkimuksen suunnittelussa ja toteutuksessa. Toisaalta kuitenkin häneltä vaaditaan tietynlaista luovuutta tutkimukseen liittyvien ratkaisujen teossa. (Eskola & Suoranta 1998, 20.) Oma tutkielmani olisi voitu toteuttaa hyvin monin eri tavoin. Laadullisen tutkimuksen ja tutkimussuunnitelman avoimuuden takaama

tutkimuksellinen vapaus toivat kuitenkin kääntöpuolena vastuun aiheen rajaamisesta ja tutkielman järkevistä jäsentelystä. Eskolan ja Suorannan mukaan laadullisen tutkimuksen vaarana on, että tutkimuksen alkuperäinen ajatus hukkuu ”tieteenteon mekaniikkaan”, eikä tutkimus silloin tuota mitään uutta, vaan tuloksena voi olla ”väljähtynyt tusinatutkimus”. Toisin on silloin, kun tutkija uskaltautuu uudelle alueelle ja käyttää päättelykykyään ohjaamaan tutkimuksen ennako-oletuksia ja intuitiivisia käytäntöjä ja näin tehden onnistuu kääntämään näkemyksensä tieteelliselle kielelle. Kuitenkin vain pieni osa tutkimuksesta on sitä, mitä milloinkin tieteeksi kutsutaan – Eskola ja Suoranta väittävät, että tieteellisen tutkimuksen pohjana on suurimmalta osalta maalaisjärki ja tutkijan kokemukset. Väistämättä myös minun tutkielmassani oma kokemuspohjani on osallisena teorian muodostamisessa. Päättäntöosiossa ja haastatteluiden analyysissä maalaisjärkeen perustuvat päättelyketjut näyttävät tärkeää osaa. (Eskola & Suoranta 1998, 20-21.)

Narratiivisuutta voidaan pitää yhtenä tunnusmerkkinä paitsi laadulliselle tutkimukselle, myös kaikelle muulle tieteen tekemiselle. Narratiivisuus on ihmiskunnan perustavanlaatuinen tapa, joka auttaa jäsentämään kokemusta. Looginen ajattelu on toinen todellisuutta jäsentävä tapa. Narratiivisuus on niin olennainen osa ihmisyyttä, että se jäsentää paitsi arkipuhetta, myös kirjallista kulttuuria sekä nykyaikaista mediaa. Myös tieteessä käytetään narratiivisuutta: tiedemiehet kertovat tieteellisiä tarinoita, mutta myös tutkimusaineisto voi olla narratiivista – esimerkiksi haastatteluita, elämäntarinoita tai muuta vastaavaa. (Eskola & Suoranta 1998, 22-24.) Myös minun tutkielmani aineisto on vahvasti narratiivista – narratiivisuus toistuu paitsi omissa kokemuksissani myös haastateltavien kokemuksissa ja näkemyksissä. Myös tutkielmani lopputulema esitetään narratiivisessa muodossa.

Laadullisen ja määrällisen menetelmän välinen ero on nykyään hämärtynyt, eikä ankaraa vastakkainasettelua laadullisen ja määrällisen menetelmän välillä ole syytä tehdä. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 21; Alasuutari 2011, 21). Myös Alasuutari sekä Eskola ja Suoranta pitävät tällaista vastakkain asettelua turhana. Määrällistä ja laadullista tutkimusta voidaankin pitää jatkumona, ei niinkään toisensa poissulkevinä metodeina. Joskus tutkimusmenetelmät on jaettu subjektiiviseen laadulliseen ja objektiiviseen määrälliseen tutkimukseen. Näihin käsitteisiin on pesiytynyt myös käsitys tarkkuudesta ja epätarkkuudesta. Kuitenkaan ei voida erotella, onko joku tutkimusmenetelmä tarkempi kuin toinen, koska pohjimmiltaan kyse on kuitenkin vain eri näkökulmista; minkälainen menetelmä sopii mihinkin tutkimukseen. Myös eronteko

subjektiivisen ja objektiivisen välillä on hankalaa. Eri tutkimusmenetelmät ovat loppujen lopuksi yllättävän lähellä toisiaan. (Eskola & Suoranta 1998, 14; Alasuutari 2011, 21.)

Tutkimus voi olla myös monistrateginen, eli siinä voidaan yhdistellä määrällistä ja laadullista menetelmää eri tavoin: peräkkäin, rinnakkain tai sisäkkäin. Tutkimusmenetelmiä voidaan myös määritellä sen mukaan, mihin tarkoitukseen niitä tutkimuksessa käytetään: käyttö voi olla varmentavaa, täydentävää eli komplementaarista, laukaisevaa/innoittavaa tai kuvailevaa. Monistrategisuudelle on kuitenkin aina oltava hyvät perusteet, jotta se ei jäisi ainoastaan kosmeettiseksi seikaksi. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 28-33.) Omassa tutkielmassani laadullinen osuus syntyy haastatteluaineistosta ja kirjallisesta aineistosta, määrällisyys toteutuu osin haastattelujen analyysissa. Tutkielmassani monistrategisuuden käyttö on sisäkkäistä sekä rinnakkaista. Haastatteluaineistoani analysoin sekä laadullisesti että määrällisesti, ja näin ollen menetelmien sisäkkäisyys toteutuu. Menetelmien käyttö tutkielmassani on myös rinnakkaista, koska laadullista ja määrällistä aineistoa käytetään samanaikaisesti.

Pertti Alasuutari kertoo kirjassaan Miehisen vapauden valtakunta- tutkielmastaan, jonka hän teki yhdessä Jorma Siltarin kanssa. Alasuutarin ja Siltarin tutkielma toimii erittäin hyvänä esimerkkinä laadullisen tutkielman kulusta. Alasuutari kertoo uudelleenorientoitumisista ja siirtymistä, joita tapahtui tutkimuksen viitekehystä kehitettäessä. Hän kertoo myös, miten koko näkökulma ehti vaihtua erilaiseksi ennen kenttätöiden alkamista. (Alasuutari 2011, 196-215.) Kuten varmasti moni muu tutkielman tekijä, myös minä olen tullut huomaamaan tällaista kehitystä tutkielman edetessä: tutkimusmateriaaliin tutustuessa esiin onkin noussut merkittäviä näkökulmia, jotka ovat voineet muuttaa ajatustapaa ratkaisevasti. Omalla kohdallani olen huomannut myös, että ”työ on neuvonut tekijäänsä”: esimerkiksi kun aloin kartoittaa haastateltavien käsityksiä kanteleen sukupuolittumisilmioista, huomasinkin tarpeelliseksi tutkia tämän lisäksi myös haastateltavien asenteita. Asenteet, etenkin piilossa olevat osoittautuivat tärkeäksi aspektiksi aineistossani.

Alasuutari toteaa, että hänen ja Siltarin tutkimuksellinen ote ei varsinaisesti ollut deduktiivinen eli teoriasta johdettuja hypoteeseja testaava (Alasuutari 2011, 196-215). Samoin omassa tutkielmassani koen, että materiaaliin tutustuminen pikemminkin auttaa kartoittamaan aiemmin tehtyä tutkimusta ja muodostamaan kuvan esimerkiksi kanteleensoiton kulttuurista historiallisina aikoina. Vaikka minulla olikin jo tietynlaisia aavistuksia kanteleensoittajien sukupuolijakauman nykytilanteeseen johtaneista syistä, en nimittäisi niitä hypoteeseiksi –

pikemminkin nämä käsitykset ovat muodostuneet minulle kokemuksellisen tiedon eli hiljaisen tietoni pohjalta. Kokemusperäisestä tiedosta kirjoitan enemmän luvussa kolme Hiljainen tieto.

Alasuutari korostaa empiirisen aineiston paikallista selittämistä, mikä hänen mukaansa on tutkimuksen ydin ja ehdottoman tärkeää etenkin etnografisessa tutkimuksessa. Hänen mukaansa paikallinen selittäminen tarkoittaa aineiston ymmärrettäväksi tekemistä. Myös oma tutkielmani leimautuu toisaalta etnografiseksi, toisaalta musiikkisosiologiseksi. Alasuutarin näkemyksen mukaan etnografisessa tutkimuksessa ilmiöitä olisi lähestyttävä avoimin silmin – vain kaikkea havainnoimalla, liikaa teoriapohjaan tukeutumatta, on mahdollista löytää aineistosta uusia ideoita. (Alasuutari 2011, 196-215.) Omassa tutkielmassani asiat etenivät niin, että tehdessäni haastatteluja teoreettisen viitekehyksen luominen oli vielä kesken. Epäilin aluksi tämän koituvan esteeksi aineiston monipuoliselle käytölle, mutta epäilykseni olivat turhia: minun olikin hyvin helppo lähestyä haastatteluaineistoa ennakkoluulottomasti, minkä ansiosta pystyin löytämään aineistostani paljon uusia ideoita ja näkökulmia. Aineistoa on syytä analysoida uudelleen myös teoreettisen viitekehyksen valmistuttua.

Teoreettisen viitekehyksen tehtävänä taas on toimia ohjenuorana sille, minkälaisia päätelmiä tuloksista johdetaan. Teoreettisen viitekehyksen avulla arvioidaan myös, missä määrin tutkimuksen tulokset ovat yleistettävissä, ja heijastelevatko ne ehkä elämän ilmiöitä yleisemminkin. (Alasuutari 2011 196-215.) Olen pohtinut tätä myös oman tutkielmani kohdalla. Onko siis niin, että vaikkapa haastateltavien asenteet heijastelevat asenneilmapiiriä yleisemminkin? Tai että lopulta tekemäni johtopäätökset kertovat yleisistä sukupuolittumisilmiöistä yhteiskunnassamme?

2.2 Haastattelu tiedonkeruumenetelmänä

Olen käyttänyt tutkimusmenetelmänä haastatteluita. Haastattelua pidetään ainutlaatuisena tutkimusmenetelmänä, koska siinä ollaan suorassa kielellisessä vuorovaikutuksessa (Hirsjärvi & Remes & Sajavaara 2003, 191). Itse koin tämän nimenomaan etuna muihin aineistonkeruumenetelmiin nähden, ja sen vuoksi haastattelut tuntuivat luonteelta tavalta lähteä kartoittamaan ammattilaisten näkemyksiä sukupuolikysymyksestä. Omaa taustaani vasten oli mielenkiintoista kuulla muiden kokemuksia. Ikkunoita tutkimusmetodeihin- kirjan

mukaan haastattelu tarjoaa haastateltavalle mahdollisuuden kertoa oman mielipiteensä sekä jakaa omia kokemuksiaan (Eskola & Vastamäki 2001, 25-26). Näin ollen haastattelu metodina koitui sekä haastateltavan että tutkijan hyödyksi. Haastattelun etuna on, että aineistoa voidaan kerätä joustavasti tutkimuksen edellyttämällä tavalla, ja vastauksia voidaan tulkita laajasti. Hirsjärvi, Remes ja Sajavaara luettelevat kirjassaan syitä, joiden vuoksi haastattelu usein valitaan kvalitatiivisen aineiston keräämisen menetelmäksi. (Hirsjärvi & Remes & Sajavaara 2003, 191-193). Näitä syitä omassa tutkielmassani olivat esimerkiksi tutkielmani vähän kartoitettu aihe, saatavien tietojen syventäminen ja tavoite sijoittaa haastattelujen tulokset laajempaan kontekstiin

Haastattelumuotona käytin teemahaastattelua. Tämän koin hyväksi ratkaisuksi. Tutkielmani kannalta oli tärkeää saada vastaukset tutkimusaiheeni kannalta merkittäviin kysymyksiin ja käydä läpi tärkeät teemat kaikkien haastateltavien kanssa (Eskola & Suoranta 1998, 86). Oli kuitenkin hyvä, että haastattelutilanne salli vapaamman keskustelun kuin esimerkiksi strukturoitu haastattelu olisi sallinut. Tämän myös Eskola ja Suoranta tunnistavat teemahaastattelun vahvuudeksi kirjassaan. Heidän mukaansa tiettyjen teemojen käyttö haastatteluissa helpottaa haastatteluaineiston jäsentynyttä käsittelyä. Teemahaastattelu tarjoaa haastateltavalle myös mahdollisuuden esittää yksilöllisiä tulkintoja (Eskola & Suoranta 1998, 87). Haastateltavieni omat asenteet nousivatkin esiin vapaamman jutustelun lomassa. Kun aikaa oli varattu haastattelutilanteisiin runsaasti, haastateltavilla oli mahdollisuus pohtia vastauksiaan huolellisesti, mistä koin olevan hyötyä monien haastateltavien kohdalla. Haastatteluissa nousikin useassa kohtaa esille aiheita, joita en ollut osannut ottaa huomioon aiemmin tutkielman aihetta pohtiessani.

Haastateltavina oli viisi henkilöä, jotka ovat olleet tekemisissä kanteleeseen liittyvien asioiden kanssa useita vuosikymmeniä. Heidän joukossaan oli eri alojen ammattilaisia. Koin tärkeäksi valita haastateltavikseni mahdollisimman erilaisia henkilöitä, jotta esimerkiksi sukupuolittuneisuuden mahdolliset genre-erot tulisivat esille. Genre-eroilla tarkoitan eri musiikkityylejä, joissa kanteletta voidaan käyttää. Genrekysymystä käsittelen laajemmin luvussa 9.1 Vastaiskuja mielikuville. Haastattelut toteutuivat pääosin puhelimitse, vain kahta haastateltavaa kävin tapaamassa henkilökohtaisesti. Muuna tutkimusmenetelmänä käytän kirjallisuutta.

3 HILJAINEN TIETO

Oltuani lapsesta asti tekemisissä kanteleen ja kanteleharrastuksen kanssa minulle on kertynyt runsaasti hiljaista tietoa kanteleeseen liittyvistä asioista. Ensin kerrytin tietoa harrastajana, ja nyt minulla on takanani yli kymmenvuotinen ura kanteleensoitonopettajana. Hiljainen tieto näyttelee tutkielmassani tärkeää roolia, ja tutkimukseni eräs keskeinen lähtökohta perustuu hiljaiseen tietooni.

Hannele Koivusen mukaan hiljainen tieto (tacit knowledge) ja eksplisiittinen tieto (focal knowledge) edustavat tiedon eri ulottuvuuksia. Eksplisiittinen tieto on todistettavissa ja arvioitavissa kriittisesti, kun taas hiljaiseen tietoon ei pääse käsiksi loogisten päättelyketjujen kautta. Nämä kaksi ulottuvuutta täydentävät toisiaan, ja hiljaisen tiedon apua tarvitaan eksplisiittisen tiedon käsittelyssä. Koivusen mukaan myös tieteellisen tiedon muodostamisessa tarvitaan osaamista, joka ei ole selitettävissä verbaalisesti. (Koivunen 2000, 80-81.) Auli Toomin mukaan hiljainen tieto voidaan nähdä ajattelun ja toiminnan tuloksena syntyneenä, kasaantuneena tietopohjana, tai se voi ilmetä myös aktiivisena prosessina toiminnassa. Toom esittelee artikkelissaan Rolfin kehittämän mallin, joka jäsentää hiljaisen tiedon kenttää. Rolfin mallissa hiljainen tieto jaetaan kolmeen kategoriaan: tiedon alkuperä (eli miten tieto on hankittu, kokemukset ja kertomukset), tiedon sisältö (eli mitä tiedetään, taidot, arvostukset ja asenteet) ja tiedon funktio (eli mihin tietoa käytetään, luokittelu, organisointi, ennakointi ja manipulointi). (Toom 2008, 33-37).



Kaavio 2. Hiljainen tieto. Laatinut Maria Ojanperä Rolfin mallin mukaan.

Markku Pöyhönen kuitenkin ehdottaa väitöskirjassaan, että mikään tieto sellaisenaan ei ole hiljaista tai näkyvää. Koska huomio on mahdollista suunnata eri aikoina eri asioihin, tiedon

hiljaisuus tai näkyvyys riippuu aina tilanteesta ja tiedon käyttäjästä. Pöyhösen näkemyksen mukaan tieto voi muuttua implisiittisestä eksplisiittiseksi tai päinvastoin: ihmisellä voi olla eksplisiittisesti opittua tietoa, joka harjoittelun ja automatisoitumisen myötä tulee niin sujuvaksi, että se lopulta painuu tietoisien tekemisen ulottumattomiin. Toisaalta kuitenkin implisiittisesti opittu tieto voi tulla eksplisiittiseksi esimerkiksi tilanteessa, jossa sitä opetetaan muille. Hänen mukaansa kaikkea tietoa ei kuitenkaan voi sanallistaa. (Pöyhönen 2011, 109-110.)

Auli Toomin mukaan taidoilla on keskeinen rooli hiljaisessa tiedossa ja tietämisessä (Toom 2008, 40). Michael Eraut kirjoittaa taidon määritelmästä samaan tapaan kuin Markku Pöyhönen: taito – Erautin mukaan taitava toiminta – tarkoittaa erilaisten toimintojen sarjaa, josta on tullut kokemuksen myötä niin rutinoitunut, että se toteutetaan automaattisesti. Eraut siis ajattelee taidon olevan opittua toimintaa, joka on aiemmin ollut eksplisiittistä tietoa, mutta joka on myöhemmin rutinoitunut. (Eraut 1994, 111-112.)

Taidon käsite voidaan kuitenkin nähdä myös toisesta suunnasta. Toom esittelee artikkelissaan Argyriksen ja Schönin näkemyksen, jonka mukaan taito on tiedon esiaste. (Toom 2008, 40-41.) Argyris ja Schön ovat kehittäneet kaksi teoriaa, joiden avulla on mahdollista lähestyä ajattelun ja toiminnan kompleksisuutta. Käyttöteoriat, joita voisi kutsua myös operationaalisen toiminnan teorioiksi, edustavat hiljaista tietoa tai tietämistä, joka on läsnä henkilön toiminnassa. Julkiteoriat taas edustavat eksplisiittistä tietoa, joka kuvailee ja oikeuttaa toimintaa. Argyris ja Schön näkevät taidot kyvykkyyden ulottuvuuksina, joiden mukaan toiminta tulee tarkoituksenmukaiseksi. Heidän mukaansa taitoja voidaan eksplikoida verbaalisesti, mutta se voi olla ongelmallista. (Argyris & Schön, 1974).

Jos hiljainen tieto on ei-verbaalista, loogisten päättelyketjujen ulottumattomissa olevaa tietoa, onko oma, pro gradu- työssäni avukseni tarkoittamani, hiljaiseksi tiedoksi kutsumani tietopohja lopulta lainkaan hiljaista tietoa? Osan hiljaiseksi tiedoksi kutsumastani tietopohjasta pystyn kuitenkin verbaalisesti selittämään. Onko ammatillisen osaamiseni se osa, joka ohjaa konserttikäyttäytymistä, esiintyjäminäni käyttäytymistä, oppilaan kohtaamista, kuulijan kohtaamista ja muita tämänkaltaisia seikkoja, hiljaista tietoa? Tai onko soittamisessa fraseerauksen osaaminen tai tempon käsittely hiljaista tietoa? Hiljaiseksi tiedoksi kutsumani tietopohja liittyy mielestäni tiiviisti soittajataustaani. Olen aikuisena jälkeinpäin tunnistanut ja pystynyt sanallistamaan lapsena oppimani sukupuolittuneen harrastuskulttuurin piirteet ja

tietoisesti pyrkinyt erottautumaan niistä. Onko tämä luonut minulle hiljaista tietoa, vai päinvastoin – katosiko tai muuttuiko hiljainen tietoni erilaiseksi ajan myötä, kun ensin olin tuossa kulttuurissa sisällä ja kun myöhemmin aloin tietoisesti taistelemaan sitä vastaan? Mikä erottaa hiljaisen tiedon sivistyksestä? Sivistyneisyys on mielestäni paljon enemmän kuin kirjoista opittua tietoa. Vanha kansa puhuu ”sydämen sivistyksestä”, ja tuo termi on mielestäni varsin käyttökelpoinen: sivistys syntyy osaltaan elämän ymmärtämisestä ja kunnioittamisesta, yhteisön osana olemisesta, ihmisten ja erilaisuuden hyväksymisestä ja sosiaalisista taidoista.

Mikä siis erottaa sivistyksen tämän osan ja hiljaisen tiedon toisistaan? Syntyykö ”sydämen sivistys” hiljaisen tiedon avulla, vai onko hiljainen tieto osa sydämen sivistystä?

4 TEOREETTINEN VIITEKEHYS

4.1 Sukupuolikysymyksistä musiikin historiassa ja nykyajassa

Pirkko Moisalan ja Taru Valkeilan mukaan naisten tekemän musiikin historia on pitkä. Tästä huolimatta naiset eivät ole päässeet osaksi musiikin kaanonin. Musiikkia tekevät naiset ovat törmänneet kautta aikojen moniin sukupuoleensa kohdistuviin ennakkoluuloihin ja asenteisiin. Esiintyvän taiteilijan tai säveltäjän uraa ei pidetty naisille sopivana, ja heidän katsottiin tuollaisen uran valitessaan hyljänneen naisen tehtävät lasten ja miesten huolehtijana. Usein myös heidän moraalinsa kyseenalaistettiin. Kuitenkin naisilla on ollut sama musiikillinen ilmaisuntarve kuin miehilläkin, mutta naiset ovat joutuneet osoittamaan huomattavaa sitkeyttä ja tahdonlujutta musiikillisten päämääriensä saavuttamiseksi. (Moisala & Valkeila 1994, 237-238.) Tässä on syytä muistaa, että historian kirjoituksessa on aina kyse valinnoista, ja tieto on aina jossain määrin ideologiasidonnaista. Näin ollen ei voida vain yksioikoisesti todeta mustavalkoista miesvaltaisuutta musiikin historiassa, vaikka naiset ovatkin kautta aikojen joutuneet kohtaamaan sortoa niin musiikin tekemisessä kuin muillakin elämän osa-alueilla.

Lucy Green kirjoittaa, että antiikin yhteiskunnassa naisten muusikkoutta ei tuomittu millään tavoin, tai sitä vastustettiin vain hyvin vähäisesti (Green 1997, 31-32). Sekä naiset että miehet amatööri- ja ammattimaisessa musiikkikentässä soittivat kaikenlaisia instrumentteja; kielisoittimia, puupuhaltimia ja lyömäsoittimia. Nykyaikaa kohden tullessa tilanne kuitenkin muuttui, ja tämä rajoittamaton vapaus alkoi vähentyä. Kristillisen aikakauden monina vuosisatoina Euroopassa naisille suodut esiintymistilanteet harvenivat ja naisille sallittu soitinvalikoima kutistui. (Green 1997, 57.)

1300-luvulla naisten kirkossa laulamista alettiin paheksua, ja lopulta tilanne ajautui siihen, että kirkossa laulaminen kiellettiin naisilta kokonaan. Tällä on ollut pitkä vaikutus naisten musiikin harjoittamiseen useiksi sadoiksi vuosiksi. Keskiajalta lähtien ainoastaan nunnien sallittiin laulavan kirkoissa, ja myös musiikillinen koulutus oli mahdollista naisista lähes ainoastaan nunnille, ja heistäkin vain harvoille. Kuitenkin kiertävissä musiikkiryhmissä saattoi olla mukana naisia, jotka toimivat laulajina, ja Greenin mukaan eteläisen Espanjan hoveissa työskenteli laulavia orjatyttöjä. (Green 1997, 31-90.) On syytä myös huomioida, että keskiajan

Iberiassa ja Provencessa esiintyi naispuolisia trubaduureja ('trobaritz'). Näistä tunnetuimmat olivat Comtessa de Dia ja Eleanor Akvitanialainen. (Wikipedia 2020.)

Myös Skandinaviassa vedettiin selkeä raja naisten ja miesten välille, mitä tuli musiikkiin. Jo viikinkiajoista lähtien skandinaavisessa kulttuurissa naiset hoitivat karjan, kodin ja lapset, kun taas miehet tekivät työtä ulkosalla. Luonnollisesti tätä kautta erilaiset karjankutsulaulut ja –soitot tulivat osaksi naisten arkea. Naiset siis lauloivat ja soittivat paimensoittimia, kuten sarvea. Miesten soittimina taas pidettiin huilua, viulua, säkkipilliä ja avainviulua sekä myöhemmin haitaria. Yleisesti onkin ajateltu, että ”naiset eivät soita viulua, he soittavat sarvea”. Raja on siis piirretty myös soitinten välille. (Johnson 1990, 37.) Suomalaisessa Kantele- teoksessa todetaan Carl Axel Gottlundin kertoneen artikkelissaan vuonna 1831 kanteleesta ja sarvesta, jotka olivat tuolloin tärkeimmät soittimet Savossa. Näistäkin soittimista todetaan, että sarvi on tyttöjen ja kantele tietäjämiesten soitin. (Laitinen 2010, 51.)

Säveltäviä naisia tiedetään olleen jo antiikin maailmassa, vaikka vuosisatojen saatossa naissäveltäjät vähenivätkin. Keskiajalle tultaessa nunnat alkoivat säveltää luostareissa. Vaikka laulaminen oli nunnien harjoittamista musiikillisista toimista tärkein, jotkut nunnat opiskelivat musiikin teoriaa ja sävellystä. Ensimmäinen tunnettu naissäveltäjä oli Kassia Konstantinopolilainen. Hän syntyi vuonna 810 ja kirjoitti musiikki vuosina 829-67. Hänen nimestään on käytetty monia muotoja. Kassia on tärkein keskiaikaisen bysantilaisen musiikin säveltäjä, tosin hän kirjoitti myös liturgisia runoja ja muita tekstejä. Kassia on tunnettu erityisesti 46 sävellyksestään, joista tosin vain 26 on todistettu aidoiksi. (Sadie & Samuel 1994, 247.) Toinen tunnettu naissäveltäjä oli Hildegard Bingeniläinen, joka eli vuosina 1098-1179. Hän sävelsi sekä säestyksetöntä laulumusiikkia että dramaattisia sävellyksiä. Hildegardin musiikki oli aikaansa nähden varsin vaativaa ja avantgardistista sekä varsin yksilöllistä. Hän oli myös tunnettu visionääri jo omana aikanaan. (Sadie & Samuel 1994, 217-219.) Aikalaiset olivat huomanneet myös Hildegardin korkean koulutustason. Korkea koulutus oli sävellystyössä tärkeää, jotta säveltäjä pystyi seuraamaan aikansa sävellystrendejä ja sävellyskulttuurin kehittymistä. Koulutuksen epäminen naisilta johti siihen, että Hildegard Bingeniläinen oli pitkään sekä ensimmäinen että viimeinen tunnettu ja innovatiivinen säveltäjä. Greenin mukaan seuraava yhtä ansiokas ja innovatiivinen säveltäjä oli 800 vuotta myöhemmin Ruth Crawford Seeger. Vuosisatojen varrella muita tunnettuja olivat esimerkiksi Alleotti, joka eli 1500- luvun lopulla, sekä Isabella Leonarda (1620-1704). Näistä viimeksi mainittu jäi yhdeksi viimeisistä nunnasäveltäjistä (Green 1997, 90-92). Isabella Leonardan

instrumentaalisävellykset vuodelta 1693 ovat ensimmäisiä naissäveltäjältä julkaistuja sonaatteja (Sadie & Samuel 1994, 234). 1600-luvulla elänyt Francesca Caccini oli ensimmäinen oopperan säveltänyt nainen (Moisala & Valkeila 1994, 14). Kuitenkin naisten ja tyttöjen laulamisen ja soittamisen salliminen oli loppumaton kiistan aihe, joka alkoi 1500-luvun puolivälissä ja jatkui jopa kolmensadan vuoden ajan. Kiistan seurauksena nunnilta kiellettiin 1600-luvulla sekä polyfonisen musiikin harjoittaminen että musiikin harjoittaminen kappeleiden ulkopuolella. Lopulta nunnien vastarinta johti Paavin puuttumiseen asiaan. (Green 1997, 32.)

1700-luvulle saakka säveltävät naiset olivat Greenin mukaan lähinnä laulajia, jotka säestivät itseään kielisoittimilla. He sävelsivät pääasiallisesti ohjelmistoa itselleen. Naiset sävelsivät lähinnä pienimuotoisia sävellyksiä, mutta aikojen saatossa he valtasivat alaa myös polyfonisessa musiikissa, pienimuotoisessa instrumentaalimusiikissa ja useampiosaisissa sävellyksissä. (Green 1997, 92-93.)

Kotioiloissa ja amatöörimäisesti musiikkia harrastettiin laajalti. Etenkin aatelistytöt saivat kattavan musiikillisen koulutuksen kotonaan, ja sen katsottiin kuuluvan kasvatukseen, vaikka heidän varsinainen ammattinsa oli kodinhoito. Kotioiloissa naiset ja miehet harjoittivat useimmiten yksinkertaisia laulumelodioita jollakin kielisoittimella itseään säestäen. (Green 1997, 32.) Musiikkia myös sävellettiin paljon amatöörimäisesti luostarien ulkopuolella. Aristokraatit ja aateliset pitivät säveltämistä mainiona vapaa-ajan viettotapana. (Green 1997, 92.)

Greenin mukaan yksi tärkeimmistä läpimurroista naisten pyrkimyksissä ammattimuusikkoutta kohti tapahtui Italiassa 1580, kun ensimmäinen naisten lauluryhmä, Concerto della Donne, perustettiin hovin kustannuksella Ferrarassa. Ryhmä esitti hyvin virtuoottista musiikkia lähinnä kolmiäänisesti. Ryhmä otettiin vastaan uteliaisuudella ja toisaalta paheksunnalla, mutta vastaavia lauluryhmiä alkoi ilmestyä niin, että vuoteen 1600 mennessä jokaisessa Italian hovissa oli naisten lauluryhmä. Samaan aikaan naisten mahdollisuudet harjoittaa musiikkia ammattimaisesti paranivat, ja sitä myötä naisia alettiin nähdä enenevässä määrin myös oopperalavoilla. Yksi tunnetuimmista mutta samalla surullisen kuuluisista oli Barbara Strozzi, laulaja ja säveltäjä. Kuten monet naislaulajat, Strozzi kohtasi arvostelua ja hänen maineensa asetettiin kyseenalaiseksi epäilemällä häntä kurtisaaniksi. Tilanne oli tuolloin toinen kuin nykyään. (Green 1997, 33.)

Vuosien varrella 1500- luvulta nykypäivään naislaulajaa seuraavat ristiriitaisuudet ovat laimentuneet, ja esimerkiksi Barbara Strozia kohdanneet, moniin muihinkin naislaulajiin liitetty ennakkoluulot ovat suurelta osin hävinneet. Nykymaailmassa oopperalavoilla esiintyvät naiset voivat päästä suosioon yksinomaan musiikillisten saavutustensa ansiosta – tosin Greenin mukaan laulavaa naista seuraa aina patriarkaalisuuden antama leima, joka määrittää, mitä pidetään sopivana naiselle, ja mikä vahvistaa naisen patriarkaalista feminiinisyyttä. (Green 1997, 33-35.)

Poikkeuksena tiukkoihin säästöksiin koskien naisten laulamista ja soittamista mainittakoon venetsialaiset ospedalit 1700- luvulta. Ospedali- sana tarkoittaa sairaalaa, mutta sanaa on aiemmin käytetty paljon laajemmassa merkityksessä kuin esimerkiksi nykyisessä suomen kielessä. Ospedali on voinut tarkoittaa paitsi sairaalaa, myös orpokotia, hoitopaikkaa tai parantolaa. Vuonna 1346 Pietà- kirkon yhteyteen perustettu ospedali toimi orpokotina. Sinne sijoitettiin löytölapsia, aviottomia lapsia, orpoja ja köyhien perheiden tyttölapsia. 1600- luvulla orpokoti tuli kuuluisaksi työstään erityistarpeisten tyttöjen hyväksi. 1700- luvun alussa säveltäjä ja pappi Antonio Vivaldi aloitti työskentelyn ospedalin tyttöjen kanssa (Cross².)

”Vivaldin tytöistä” käytettiin usein nimitystä ”putte”. Puolet tytöistä sai yleisen koulutuksen, ja toinen puoli sai kattavan koulutuksen säveltapailuun, lauluun ja soittotekniikkaan. Vivaldi valvoi tyttöjen koulutusta ja toimi ospedalin omana säveltäjänä. Hän työskenteli tyttöjen kanssa päivittäin säveltäen ja esittäen musiikkia tyttöjen erityistarpeet huomioiden. Hän sävelsi jatkuvasti myös orkesteri- ja kuorotoimintaa varten. Tytöt soittivat orkesterissa, jossa tarvittiin kaikkia mahdollisia orkesterisoittimia. Koska orkesteri koostui yksinomaan tytöistä, kaikkia soittimia soittivat tytöt, ja aikalaisten mukaan ei ollut niin suurta soitinta, jota tytöt olisivat pelänneet. ”Vivaldin tyttöjen” maine kiiri ympäri Eurooppaa ja houkutteli vieraita kuuntelemaan orkesterin esityksiä. Esitykset olivat menestyksekkäitä, mutta tyttöjen ei sallittu esiintyä koskaan ospedalin ulkopuolella. (Cross.)

1500-1800- luvuilla naisten ei sallittu – ospedalijärjestelmää lukuun ottamatta - soittaa orkestereissa, etenkin miesten rinnalla. Naispuolisia orkesterisoittajia alettiin nähdä 1800-

² Valitettavasti Richard Crossin ospedalijärjestelmää käsittelevälle artikkelille ei löytynyt kirjoitus- tai julkaisupäivämäärää.

luvun lopulla, ja he kaikki olivat harpunoittajia. Harppua pidettiin naiselle sopivana ja siveellisesti soitettavana soittimena, kuten kosketinsoittimia ja muita kielisoittimia. Kuitenkin harppu oli verrattain harvinainen soitin orkestereissa. Orkesterien mukana soittavat naiset harpunoittajien lisäksi olivat useimmiten solistisessa roolissa pianisteina tai viulisteina. Greenin mukaan pidettiin sopivampana naiselle esiintyä solistina kuin rivisoittajana. (Green 1997, 67-68.)

1700- luvulta eteenpäin yhä useampia naisia nähtiin puoliammattimaisina säveltäjinä. He sävelsivät pääasiassa laulumusiikkia, ja tämä ilmiö huipentui 1800- luvun liedmusiikissa. Pikkuhiljaa naiset alkoivat säveltää myös laajempia teoksia sekä oopperoita. Tunnetuimpia 1800- lukulaisia naissäveltäjiä ovat Clara Schumann (1819-96) ja Fanny Mendelssohn (1805-47). Luisa Adolpha Le Beau (1850-1927) oli ensimmäinen naispuolinen säveltäjä, jolla ei ollut uraa esiintyvänä taiteilijana. Le Beau opiskeli sävellystä Leipzigin konservatoriossa, jossa hänen sävellysopettajansa poikkesi merkittävästi tavoistaan ottaessaan naisen oppilaakseen. 1800- luvun loppupuolella oltiin tilanteessa, jossa naisia nähtiin jo jossain määrin konservatorioiden piano- ja laululuokissa, mutta sävellyksen opiskelijoina naiset olivat kummajaisia. (Green 1997, 95-97.)

Säveltävät ja esiintyvät naiset ovat kautta aikain joutuneet puolustamaan työtään julkista arvostelua vastaan. Näin tehdessään he ovat asettaneet arvioinnin alle paitsi työnsä myös sosiaalisen asemansa säveltäjänä. Epävarmuuden ilmauksia löytyy Greenin mukaan erilaisista lähteistä ja kirjoituksista. Epävarmuus on ollut yleinen tunne kaikille säveltäville ja esiintyville naisille, jopa menestyneille. (Green 1997, 136.)

Skandinaavisessa kulttuurissa, kuten kaikkialla Euroopassa, miehet hallitsivat musiikin julkista kenttää kirkoissa, hoveissa ja konserteissa läpi vuosisatojen. Toki poikkeuksiakin nähtiin, esimerkiksi oopperoissa saattoi olla naisia esiintymässä. 1800- luvulla monet keskiluokkaiset naiset elättivät itsensä opettamalla pianonsoittoa. Miesten ylivalta on kuitenkin ollut niin voimakasta, että Johnsonin mukaan erilaisista lähteistä löytyy vain vähän merkintöjä naispuolisista ammattimuusikoista Skandinaviassa. (Johnson 1990, 29-37.)

Suomessa ja muualla Euroopassa kierteli 1870- luvulta ensimmäisen maailmansodan alkuun saakka niin sanottuja wieniläisiä naisorkestereita, joita kutsuttiin myös nimellä Wiener Damenkapelle. Yhtyeet olivat Euroopassa hyvin suosittuja. Ne esiintyivät useimmiten

ravintoloissa ja muissa huvipaikoissa soittaen kepeitä sävelmiä. Orkestereissa oli tyypillisesti 10-15 jäsentä. (Koivisto 2019, 6.) Kasvavien kaupunkien ja teollistumisen seurauksena ihmisille jäi enemmän vapaa-aikaa, ja syntyi tarvetta julkisille huvituksille. Nappu Koiviston mukaan naisorkesterit syntyivätkin yhtä aikaa 1800-luvun huvielämän ja varietee- kulttuurin kanssa, jonka siipien suojassa naisorkesterien voidaan sanoa toimineen. Myös kasvavalla matkailuelinkeinolla oli lusikkansa sopassa. (Koivisto 2019, 36-37.)

Kuten arvata saattaa, naisorkesterit, jotka olivat riippuvaisia ravintoloiden transnationaalista verkostoista, eivät kohdanneet yksinomaan hyväksyntää. Ravintoloissa soittavina naisorkesterit joutuivat ihmiskauppa- ja prostituutiokeskustelun keskiöön. Yleisönä ravintoloissa oli useimmiten miehiä, joille tarjoiitiin alkoholia, mikä oli omiaan vahvistamaan naisorkesterien ympärillä vellovaa prostituutiokeskustelua. (Koivisto 2019, 213.) Naisorkesterien oli myös vaikeaa erottautua varietee- kulttuurista, jonka piirteisiin yleisesti luettiin muun muassa kevytkenkäisyys (Koivisto 2019, 36-37). Ehkäpä juuri tämän erontekoon pyrkimisen vuoksi naisorkestereissa alettiin yleisesti käyttää esiintymisasuina pitkiä, valkoisia leninkejä, jotka erosivat selkeästi varieteessa käytetyistä lyhythelmaisista ja avokaulaisista asuista. Valkoisista asuista tuli naisorkesterien tunnusmerkki, ja heitä alettiin kutsua välillä valkoisiksi neidoiksi. (Koivisto 2019, 217-218.)

Naisorkesterit eivät yleensä salonkipainotteisen ohjelmistonsa vuoksi päässeet lehdissä musiikkikriitikoiden arvioimiksi. Jos naisorkestereita arvioitiin, niitä arvioitiin yleensä suhteessa toisiin naisorkestereihin, ja useimmiten naisorkesterit saivat palstatilaa lähinnä kaupunkilaisen huvielämän ilmiönä. Jos naisorkesterien soittoa kehuttiin, heidän katsottiin ylittäneen oman sukupuolensa rajat. Suurin kohteliaisuus naisorkesterimuusikolle oli, jos hän sai kuulla käsittelevänsä soitintaan kuin mies. (Koivisto 2019, 179-182.)

Nappu Koiviston väitöskirjassa kerrotaan naismuusikoiden työoloista ja koulutusmahdollisuuksista 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Koiviston mukaan naispuolisilla muusikoilla ei ollut ammattiryhmänä pysyvää jalansijaa 1800-luvun alun Euroopassa. Naisia toimi monenlaisissa musiikkialan tehtävissä ja heitä tuli alalle monenlaisista sosiaalisista taustoista. Suomessa konservatoriokoulutus oli kallista, ja sen vuoksi sinne hakeutui enimmäkseen ylempään keskiluokkaan kuuluvia naisia. (Koivisto 2019, 50-51.)

Ennen 1880- lukua Suomessa ei ollut julkista konservatoriokoulutusta. Musiikkia opetettiin pääsääntöisesti yksityisesti. Oli olemassa joitakin instrumenttioppilaitoksia, joiden oppilaiksi hyväksyttiin vain miehiä. Myös urkuri- ja lukkarikouluihin naisten oli mahdollonta päästä 1800-luvulla. Naiset saattoivat opiskella enimmäkseen pianonsoittoa ja laulua, mihin tarjosi mahdollisuuden Henriette Nybergin 1859 perustama musiikkikoulu. Useat muusikon urasta haaveilevat nuoret miehet ja naiset suuntasivat opiskelemaan ulkomaille. (Koivisto 2019, 51).

Naisten musiikilliset koulutusmahdollisuudet Suomessa paranivat, kun Helsingin musiikkiopisto perustettiin 1882. Sen vanavedessä sai alkunsa myös Käytännöllinen orkesterikoulu 1885. Heti alusta alkaen musiikkiopiston oppilaista valtaosa oli naisia. Valitettavasti musiikkiopisto-opinnot eivät juurikaan avanneet naisille ovia ammatilliseen koulutukseen. Käytännöllinen orkesterikoulu hyväksyi naisia oppilaikseen 1890-luvulta lähtien. Vaikka naiset opiskelivat musiikkiopistossa pääsääntöisesti laulua ja pianonsoittoa sekä teoria-aineita ja kuoronjohtoa, 1880-luvulta alkaen julkisuuteen alkoi nousta nuoria naisviulisteja, joita opiskeli myös Käytännöllisessä orkesterikoulussa. Naisia alkoi 1800-luvun lopulla kiinnostaa myös kitara ja mandoliini. Ylipäänsä säätyläisten ja keskiluokan musiikkielämä alkoi monipuolistumaan 1800-luvun loppupuolella (Koivisto 2019, 53-57).

Koiviston mukaan naisten instrumenttivalintoja ohjailivat keskiluokan sukupuolittuneet asenteet. Piano piti pintansa porvarillisena kotisoittimena, mutta tarjosi myös lisäansion mahdollisuuden naimisiin menneelle naiselle. Pianon ylivaltaa kuitenkin myös kritisoiin, kuten käy ilmi esimerkiksi soitinrakentaja Adolphe Sax nuoremman (1822-1874) lausahduksesta, jonka pohjimmaisena pyrkimyksenä oli mainostaa puhallinsoittimia naisille:

”Minun täytyi luonnollisesti vedota kauniimpaan sukupuoleen [...], jotta se auttaisi minua voittamaan kevyellä yrityksellä hölmön ja vanhan ennakkoluulon, joka pyhittää tämän sukupuolen ikuisiksi ajoiksi ainoastaan pianon palvontaan ja, muuttaen viimeksi mainitun vulgaariksi sekä pitkävetoiseksi instrumentiksi, muuntaa niin monta viehättävää olentoa kuivahtaneiksi ja keskinkertaisiksi virtuooseiksi.”

(Koivisto 2019, 53.)

Keskiluokkaisen naisen katsottiin voivan soittaa harppua, joka olikin jossain määrin suosittu soitin porvariskodeissa ennen kuin alkoi kadota 1800-luvun lopulla. George P. Upton ylisti harppua naisten soittimena:

”Harppu on kaikista instrumenteista parhaiten suunniteltu esittelemään naisen makua ja suloja, ja se on helpoimmin mukautettavissa hänen luonteensa synnyntäiseen sirouteen ja liikkeensä hienostuneisuuteen.”

Koiviston mukaan suurin syy soitinten luokitteluun miesten tai naisten soittimiksi oli soittoasennot: viulua soittava nainen joutui vääntämään vartalooaan erikoisiin asentoihin, ja sellistien ja puhaltajien asennot olivat seksuaalisesti provosoivia, eivätkä näin ollen sopineet kunniallisille naisille. (Koivisto 2019, 54.)

Naisten syrjimiselle esimerkiksi orkestereissa oli useita erilaisia syitä. Yhtenä näistä pidettiin miesten työpaikkojen suojelemista: ajateltiin, että naisten ottaminen mukaan syrjäyttäisi miehiä orkestereista ja laskisi palkkatasoa. Lisäksi esitettiin seksistisiä kommentteja, joiden mukaan ”naiset pilasivat ulkonäkönsä soittamalla puhaltimia” ja ”ihania naisia sai ihailia aina, paitsi silloin kun he soittivat orkesterissa”. Tähän saattoi olla syynä, että orkesterissa miesten rinnalla soittaminen häiritsi naisen feminiinisyyttä ja uhkasi patriarkalisuutta. Teoksessaan Green ehdottaa, että mitä teknisempää ja äänekkäämpää musiikki on, sitä maskuliinisempänä sitä pidetään, ja päinvastoin, mitä vähemmän tekniikkaa on mukana, sitä feminiinisempää musiikki on (Green 1997, 67-93.)

Wienin filharmonikot on arvostettu orkesteri, jonka perusti Otto Nicolai vuonna 1842. Toijosen artikkelin mukaan orkesteria voi hyvällä syyllä kutsua eurooppalaisen kulttuurin tukipilariksi. Kuitenkin sitä on vuosien varrella syytetty soviniismista, rasismista, seksismistä ja umpikonservatiivisuudesta. Orkesteri on aina ollut valkoisten miesten kokoonpano – tai Toijosen mukaan salaseura - ja sillä on ollut sidoksia myös natsismiin. Umpikonservatiivisuudesta ja seksismistä löytyy kyllä todisteita: Wienin filharmonikkojen riveihin hyväksyttiin ensimmäinen naissoittaja vasta vuonna 1997. Hän oli harpisti Anna Lelkes. Perinteisessä televisioidussa uuden vuoden konsertissa uusi harpisti pakotettiin soittamaan verhon taakse. Hänestä saivat näkyä vain kädet. Tiedossa ei ole, kuinka kauan tämä käytäntö on jatkunut. Vuosien saatossa orkesterin on ollut pakko luopua konservatiivisuudestaan ja sukupuolisesta syrjinnästä avustusten menetyksen pelossa sekä orkesterisalien liepeille kokoontuneiden mielenosoittajien vuoksi, ja ovet ovat auenneet pikkuhiljaa myös naissoittajille. Toijonen näkee, että vaikka Wienin filharmonikot on

eittämättä maailman parhaimpien orkestereiden kärkijoukossa, sen voi olla vaikea päästä eroon rasistisesta, natsistisesta ja sovinitisesta leimastaan. (Toijonen, 2012.)

Nuppu Koivisto kertoo Rondo Classic- julkaisussa ilmestyvässä artikkelisarjassa suomalaisista naissäveltäjistä. Heidän tiensä ei useinkaan ollut helppo. Yksi rohkean uravalinnan tehneistä oli Heidi Sundblad-Halme (1903–1973), joka oli tuottelias ja monipuolinen säveltäjä ja toimi lisäksi kapellimestarina, pianistina ja pedagogina. Hänen johdollaan perustettiin Helsingin Naisorkesteri ry – Helsingfors Damorkester rf. 1938. Orkesteria pidettiin paitsi urauurtavana, myös varsin korkeatasoisena. Kuitenkin Sundblad-Halmeen taitoja epäiltiin hänen sukupuolensa vuoksi, ja hän joutui kokemaan urallaan syrjintää. Uransa lopulla hän on sanonut, että olisi mieluummin mies, jotta välttyisi jatkuvalta syrjinnältä ja kiusanteolta. Artikkelissa esitetään säveltäjä-kuoronjohtaja Väinö Pesolan päiväkirjamerkintä 13.10.1938, jossa hän puhuu varsin halventavaan sävyyn Sundblad-Halmeesta ja muusikko Elna Eliassonista:

”Se suuri höpö ja ylitarmokas naissäveltäjä Heidi Sundblad-Halme on saanut Pingoudin lupaamaan itselleen kaupunginorkesterin johdettavaksi jossakin konsertissa. Solistina pitäisi olla tyhmeliini Elna Eliassonin, entisen K.K:n (Kilven kuoron) jäsenen. Hän soitti minulle ja pyysi konsertissa esitettäväksi Tuulikanteleen. Hän kävi täällä ottamassa orkesterinuotit mutta tuo vastenmielinen daami ei olekaan vielä saanut johtaa. Toivottavasti ei saakaan. Esim. Rannan, tuo pohjalaisnaisen opettajan, lausunnot jukuripäisestä ja suuruudenhullusta tuomarinrouvasta ovat aivan musertavat. Säveltäjänä on hän toistaiseksi heikko, mitä lie johtajana?”

Koiviston mukaan kommentti valaisee hyvin sitä ilmapiiriä, jossa naispuoliset muusikot joutuivat 1900-luvun alkupuolella työskentelemään. (Koivisto, 2020.)

Mielenkiintoista on, että myös Angela Moran sivuaa sukupuolikysymystä artikkelissaan, joka käsittelee irlantilaista diasporaa ja siihen liittyvää musiikkia Birminghamissa ja muualla Englannissa 1900-luvun jälkipuoliskolla. Irlantilaisten muuttoliike Englantiin oli varsin suurimittaista, ja alkoi jo 1400-luvulla. Moranin mukaan naisilla oli ratkaiseva rooli irlantilaisen kulttuurin ja musiikin säilyttämisessä Birminghamissa. Tähän saattoi olla syynä osin se, että miesten työelämään kuului olennaisesti liikkuminen paikasta toiseen – naisten osaksi taas lankesi hoivaan ja kodin hoitoon liittyvät työt, jotka olivat paikallaan pysyvämpää sorttia. Mitä tulee julkisiin irlantilaisen musiikin esityksiin, naiset harvoin ottivat osaa soittajina

tai edes yleisön jäsenenä. Naiset valitsivat, tai joutuivat valitsemaan kotityöt ja lasten hoidon ennemmin kuin astuivat pubien tai muiden julkisten esiintymispaikkojen miehiseen ympäristöön. Lauluissakin naisia ylenkatsottiin. Samalla kun miessukupuolta ylistettiin ja juhlittiin, naisten asemaa diasporassa marginalisoitiin. Naiseen lyötiin helposti köyhän äidin leima. Huomionarvoista on, että myös tässä kulttuurissa haavoittuvaisina nähdyille naisille sallittiin lähinnä harpun soitto ja herkkä, eteerinen lauluääni. Kulttuurissa, jossa kaikki tapahtumat nähtiin miesten kenttänä naisten jäädessä marginaaliin, naiset joutuivat helposti esitetyiksi uhreina, tai toisaalta heidät saatettiin identifioida maansa kanssa yhdeksi. (Moran 2012, 12-14.)

Lucy Green käyttää teoksessaan termiä ”display”, mikä tarkoittaa esittämistä, näytteillepanoa. Greenin mukaan esiintyvä nainen on vartaloineen ikään kuin aina näytteillä. Äärimmäistä näytteillä oloa tarkoittaisi esiintyminen alasti yleisön edessä. Esiintyvä eli näytteillä oleva nainen on mielikuvissa seksuaalisesti saavutettavissa, ja mielikuviin liittyy myös epäily näytteillä olevan naisen moraalista. Näillä mielikuvilla ei yleensä ole minkäänlaista todellisuuspohjaa. Laulavan naisen kohdalla näytteillä olon vaikutelma on vahvimmillaan, kun taas vaikkapa laulavien tai soittavien nunnien kohdalla se on heikko uskonnollisuuden seurauksena. Laulavan naisen näytteillä olo vahvistaa naisen patriarkaalista feminiinisyyttä, minkä Green olettaa olevan yhtenä syynä siihen, että laulaminen on kautta aikain katsottu naisille sopivaksi toiminnaksi. Greenin mukaan tällaisen näytteillä olon mielikuvien vaikutukset voi kumota ainoastaan vahvalla virtuositeetilla, johon vain harvoilla muusikoilla on mahdollisuus. Näytteillä olon vaikutelmaa häiritsee aina soittimen tai tekniikan läsnäolo – soitin ja teknisten välineiden käyttö heikentää äärimmäisen näytteillä olon ja tätä kautta feminiinisen määritelmän mahdollisuutta. Tällainen näytteillä olon mielikuvan vaikutus esitykseen on kumottavissa, kun esitys tapahtuu klassisen musiikin parissa, koulutuksellisessa yhteydessä tai kotioloissa. (Green 1997, 1-160.)

Greenin mukaan kehityskulkuun, joka johti naisten sortoon musiikkikentässä, liittyy patriarkaalisuus. Patriarkaalisuus on sosiaalinen rakenne, jolla on fyysinen, taloudellinen ja diskursiivinen suhde valtaan. Valtaa käyttävät pääosin miehet. Tämä epäsuhta korostuu, kun tarkastellaan julkisen ja yksityisen piirin eroa. Yleiseen piiriin kuuluu esimerkiksi työelämän maailma, kun taas yksityiseen piiriin kuuluu kotona palkatta tehty työ. Patriarkaalisessa kulttuurissa miehet operoivat julkisessa piirissä, kun taas naiset yksityisessä piirissä. Jos nainen soluttautuu julkiseen piiriin, se tapahtuu usein kuitenkin olosuhteissa, joissa on yksityisen piirin

piirteitä. Näin on esimerkiksi tapauksessa, jossa nainen siirtyy kotoa lastenhoito-, siivous-, tarjoilu-, palvelu- ja opetustehtävien kaltaisista toimista vastaaviin toimiin kodin ulkopuolelle palkattuna työntekijänä. Greenin mukaan patriarkaalisessa kulttuurissa naiset ja miehet paitsi toteuttavat työn laatuun perustuvia sukupuolirooleja, he myös neuvottelevat sukupuolten tunnusmerkistöstä. Äärimmäisessä patriarkaalisuuden muodossa maskuliinisuus määrittyy aktiiviseksi, tuotteliaaksi, tietoa tavoittelevaksi, järkeväksi, kekseliääksi, kokeelliseksi tieteelliseksi ja teknologiseksi, kun taas feminiinisyys määrittyy passiiviseksi, tuottamattomaksi, huolehtivaksi, hoitavaksi, käsillä tekeväksi ja ahkeraksi. Maskuliinisuus nähdään mielen vahvuudeksi, kun taas feminiinisyys ruumiin tottelevaisuudeksi³. Maskuliinisuus toimii järkeen ja kulttuuriin nojaten, kun taas feminiinisyys tunteeseen ja luontoon nojaten. Siinä missä maskuliinisuus nähdään stoalaisen tyynenä, feminiinisyys näyttäytyy täysin vastakohtaisena: haluttavana ja vaarallisena yhdistelmänä turvallista äitiä ja seksuaalista objektia tai huoraa. Vaikka kaikki nämä ominaisuudet ovat periaatteessa mahdollisia sekä miehille että naisille, patriarkaalisessa kulttuurissa ne useimmiten liitetään tiukasti vain toiselle sukupuolelle kuuluviksi. Patriarkaalinen feminiinisyys määrittyy siis nimenomaan tämän patriarkaalisuuden kulttuurin kautta. (Green 1997, 13-59.) Vaikka Greenin teos on tärkeä lähde tutkielmassani, on huomattava, että teoksen julkaisun jälkeen tieto on muuttunut aika tavalla. Etenkin vuoden 1997 jälkeen tutkimusdata on muuttunut. Greenin teos myös heijastelee aikansa mielipideilmapiiriä.

Karppisen mukaan lauluääni assosioidaan länsimaisessa kulttuurissa feminiinisyteen, ja lauluääni on myös usein ollut naisille helpoin tie musiikilliseen menestykseen (Karppinen 2011, 68). Lauluääni on väline, joka on vähiten uhannut patriarkaalisuutta, ja lisäksi se on vahvistanut patriarkaalista feminiinisyttä. Äänekkäimmät, teknisimmät ja suurimmat soittimet naisten soittamana ovat uhanneet patriarkaalisuutta eniten. Greenin mukaan kosketinsoittimet tekevät tässä poikkeuksen. Näennäisesti teknisinä ja äänekkäinä soittimina ne olivat aluksi naisilta kiellettyjä paitsi kotiympäristössä, myös kirkollisten menojen yhteydessä. Kuitenkin pikkuhiljaa naisten sallittiin soittaa kosketinsoittimia, koska istuva ja näin ollen varsin siveellinen soittoasento ei millään tavoin uhannut patriarkaalisuutta. Kosketinsoittimien soittamista alettiin katsoa suopeasti myös siksi, että koskettimilla saatettiin säestää laulua. Kotioloissa kosketinsoittimet ovat tarjonneet korvaamatonta viihdykettä, ja niitä on pidetty tärkeänä välineenä myös lasten kasvatuksessa. Kaikki edellä mainitut toimet, kuten kodin

³ Ruumiin tottelevaisuus toteutuu äitiyteen liittyvissä tehtävissä: raskaana olossa, synnytyksessä ja imetyksessä.

ylläpito ja lasten kasvatusta, on patriarkalisuutta vahvistavina katsottu naisille sopiviksi. Toinen instrumenttiryhmä, joka on ollut laajalti naisille sallittu, on kielisoittimet. Nämä ovat kautta aikojen olleet melko pienikokoisia ja hiljaisia, ja niitä on soitettu siveellisissä asennoissa istuen ja välillä myös laulua säestäen. (Green 1997, 58-59.) Esimerkin patriarkalisuudesta suomalaisessa kulttuurissa voimme nähdä jäljempänä Kreetta Haapasaloa käsittelevässä kappaleessa, jossa kerrotaan Kreetan sedän paheksuneen tyttöjen viulunsoittoa. Anna Johnson toteaa artikkelissaan, että myös skandinaavisessa kulttuurissa esimerkiksi sitra ja kitara olivat 1800-luvun alusta lähtien naisille sallittuja instrumentteja, koska niitä pidettiin niin ikään feminiinisinä ja siveellisinä. Nämä soittimet myös liittyivät vahvasti kotiloissa ja yksityisesti harjoitettuun musiikkiin, eikä niitä juuri nähty julkisissa yhteyksissä. Myös skandinaaviset naiset lauloivat, ja Johnsonin mukaan ruotsalainen balladikulttuuri eli vahvana juuri naisten ansiosta. Naisten roolina on ollut myös toimia runoilijain ja säveltäjäin miesten inspiroivina muusina (Johnson 1990, 28-37).

Vaikka patriarkalisuus on epäilemättä hallinnut musiikkikulttuuria ja rajoittanut naisten musiikillista toimintaa, asiat eivät mielestäni useinkaan ole kuitenkaan aivan näin mustavalkoisia. Kuten Karppinen toteaa, historiaa käsittelevät kirjoitukset eivät ole totuuden peilejä (Karppinen 2011, 63). Lähteissäni on myös vaihtelevasti, ja osin hyvin selkeästi, esillä feministinen maailmankatsomus. Joissain tapauksissa tämä on johtanut asioiden näkemiseen hieman yksisilmäisesti. Yhtä selvää kuin se, että musiikkia on tehty maailman sivu, on, että musiikkia ovat tehneet sekä miehet että naiset. Naisten musiikin tekemisen tarve ei liene ollut koskaan sen vähempää kuin miesten.

5 KANTELEEN HISTORIAA SUKUPUOLIKYSYMYSTEN VALOSSA

Kanteleen historiaa käsitteleviä teoksia selatessa silmiin pistää useimpien kohdalla sama seikka: soittajat ovat suurimmalta osin miehiä. Myös kuvia katsellessa miesten virta on loputon, kanteletta soittavia naisia löytyy kuvista harvakseltaan ennen 1900-luvun puoliväliä. Kuvien perusteella naiset yleensä näyttävät soittavan miesvaltaisissa kokoonpanoissa. Kansanmusiikintutkija A. O. Väisäsen Kantele- ja Jouhikkosävelmiä-kirjassa (2002, uusintapainos) on merkittävä kokoelma soittajilta muistiinpantuja sävelmiä. Näiden sävelmien kohdalla on myös huomattavaa, että suurin osa sävelmistä on pantu muistiin nimenomaan miespuolisilta soittajilta. A. O. Väisänen aloitti keruutyönsä 1912.

5.1 Kreeta Haapasalo

Kreeta Haapasalo⁴ (1813-1893) oli aikanaan hyvin poikkeuksellinen nainen. Kreetan ura kiertävänä kanteletaiteilijana on vaikuttanut merkittävästi kanteleensoiton historiaan. Heikki Laitisen mukaan Kreeta oli paitsi 1800-luvun tunnetuin talonpoikaisnainen, myös vuosisadan tunnetuin naismuusikko. (Laitinen 1990, 5.)

Kreeta syntyi Kaustisella Järvelän kylässä. Hän aloitti soittamisen jo 6-vuotiaana ensin viululla, joka vaihtui myöhemmin kanteleeseen. Kreeta itse on maininnut elämäkerrassaan naapurin isännän, jota sanottiin Vanhan talon Juhoksi. Juho soitti viulua, ja Kreeta pujahti usein Juhon luo, koska viulu kiinnosti häntä kovasti. Kerran kuitenkin Kreetan setä kuuli tytön soittavan ja sanoi:

”mitä sinä tyttölaps viulua, rumaltahan tuo näyttää, kun tytöt sitä soittaa.”

⁴ Kreeta Haapasalon etunimestä on käytetty useita eri kirjoitusasuja, kuten Greeta, Kreeta ja Greta. Kreetan aikoina hänen syntymäseudullaan ei käytetty sukunimiä, vaan sukunimi muodostui usein asuinpaikan mukaan. Kreetan sukunimeksi vakiintui Haapasalo vuonna 1855 sen torpan nimen mukaan, jossa Kreeta hieman aiemmin asui.

Kreeta lannistui tästä ja lopetti viulun soiton. Juholla oli kuitenkin pöydän päässä suuri musta kantele, jota hän aina soitteli ja alkoi sitten opettaa soittoa myös Kreetalle. (Laitinen 1990, 67-68.)

Nuoruudessaan Kreeta oli kätevä käsistään, ja hän kulki ompelemassa talosta taloon. Myöhemmin Kreetasta kerrottiin sitkeästi tarinaa, jonka mukaan hän olisi ollut räätälistä ompelemassa ja neula ja lanka olisivat äkkiä katkenneet, ja tämän myötä räätäli olisi käskennyt häntä lähtemään kanteleensa kanssa elantoa hankkimaan. Kreeta itse on kommentoinut asiaa elämäkerrassaan hieman närkästyneesti sanomalla: ”sepä oli kummallista, että neula ja rihma aivan samalla kertaa sattui katkeamaan”. (Laitinen 1990, 72-73).

Kreeta oli jo noin 35-vuotias tehdessään ensimmäisen soittomatkinsa. Hänellä oli tuolloin jo iso liuta lapsia, joista hän aina otti yhden tai kaksi mukaan matkoille. Tämä lienee synnyttänyt säätyläisessä kansanosassa sen mielikuvan, että äiti on lähtenyt matkaan pakon edessä puutteen vuoksi. Lapset olivat mielikuvan mukaan syynä köyhyydelle ja lähtemisen pakolle. Laitisen mukaan mielikuva köyhyydestä on ollut tärkeä esiintymisten onnistumisen kannalta. Kuitenkin Kreetan oli varottava leimautumasta kerjäläiseksi, koska 1800-luvun puolivälin katovuosina kerjäläisiä nähtiin kaupungeissa vaivaksi saakka. Kreeta on kuitenkin itse kommentoinut köyhyyttä sanomalla, ettei heillä koskaan mitään puutetta ollut. Ilmeisesti Kreetan matkoissa oli kyse ihan toisenlaisesta pakosta – taiteilijana hän tunsi suurta tarvetta musiikin tekemiseen. Rahan saaminen oli toissijainen syy kiertämiseen. Kreeta on myös sanonut olleensa luonnoltaan sellainen, että rakasti kauniita vaatteita ja tarvitsi rahaa kankaiden kutomiseen. (Laitinen 1990, 10-72.)

Vaikka Zachris Topelius oli eittämättä tärkeä tekijä Kreetan tunnetuksi tulemisessa ja matkojen onnistumisessa, Laitisen mukaan Kreetalla oli kuitenkin myös onnea mukanaan ja hän sattui oikeaan paikkaan oikeaan aikaan. (Laitinen 1990, 11.) Ensimmäiset matkinsa Kreeta teki lähikaupunkeihin 1849. Kokkolan säätyläiset innostuivat Kreetan soitosta niin, että kapteeni Langenskiöld kirjoitti hänelle suosituskirjeenkin Helsinkiin lähtöä varten. Laitisen mukaan ei ollut mikään ihme, että kanteleensoittaja nousi säätyläisten keskuudessa suosioon: vastikään julkaistut Kalevala ja Kanteletar olivat nostaneet kanteleen yhdeksi heräävän suomalaiskansallisuuden symboleista. Onnistuneet matkat lähikaupunkeihin rohkaisivat Kreetaa lähtemään yhä pidemmille soittomatkoille, ja hän kävikin Raahessa ja Oulussa vuonna

1851. Taukoja hän piti ainoastaan uusien lasten saapuessa maailmaan. Myöhemmin hän saattoi tehdä matkoja myös raskausaikoinaan. (Laitinen 1990, 22-24.)

Kreeta teki ensimmäisen matkansa Helsinkiin 1853. Tällä matkalla luotiin perusta Kreeta-kuvastolle, jonka turvin talonpoikaisnainen saattoi esiintyä säätyläisille. Kuvan luomisessa Zachris Topeliuksella oli tärkeä rooli, ja ensimmäinen hänen kirjoittamansa artikkeli 'Folkwisan i Helsingfors' julkaistiin Helsingfors Tidningarissa 29.1.1853.⁵ Topelius myötävaikutti Kreetan tunnetuksi tulemiseen niin, että Kreeta saattoi luopua kerjäämiseltä tuntuvasta kiertämisestä talosta taloon. Nyt hän saattoi odottaa majapaikoissaan kutsua soittamaan säätyläiskoteihin. (Laitinen 1990, 25).

Topeliuksen artikkelin jälkeen myös muut lehdet innostuivat kirjoittamaan Kreetasta, ja näin Kreetan kohtalo kiertävänä taiteilijana alkoi olla sinetöity. Kreeta alkoi saada suosittelijoita eri kaupungeista, ja näin tuli mahdolliseksi ilmoittaa lehdistössä suunnitelluista matkoista etukäteen. Lisäksi tuli tavaksi julkaista Kreetan ansaitsemat rahasummat. Rahasummat kasvoivatkin vuosien varrella huomattaviksi, ja saaduilla rahoilla Kreeta perheineen sai lisää toimeentuloa. 1860-luvulta lähtien Kreetan matkat pääsivät todelliseen vauhtiin, kun hänen uransa äitinä alkoi helpottua eikä uutta jälkikasvua enää syntynyt. Tärkeimmiksi matkoiksi muodostuivat Helsingin matkat ja vuonna 1855 ensimmäinen matka Turkuun, jossa Kreetasta tuli juhlistu kuuluisuus, sekä Jyväskylän Laulujuhlat 1887 (Laitinen 1990, 24-76.)

Kreetan vuosien varrella karttunut kuuluisuus ja suosio eivät kuitenkaan olleet aivan ehdottomia. Kreetan ikääntyessä lehtikirjoituksissa alkoi pilkkailla myös kielteisiä sävyjä taiteilijan esiintymisistä. Esimerkiksi Kajaanin markkinoilla 1867 esiintyneen Kreetan konserttiohjelmaa kritisoitiin Pohjan=Tähti-lehdessä, ja ehdotettiin, että yleisölle olisi sivistävämpää ja järkevämpää kuluttaa rahaa kirjallisuuteen ja sanomalehtiin. Myös Helsingin ja Porvoon matkojen yhteydessä 1868 taiteilijaa kohdeltiin lehdistössä hieman ylseästi. Merkillepantavaa on, että ensimmäisen kerran Kreetan ikä asetettiin kielteiseksi seikaksi. Lisäksi Kreeta pantiin ensimmäisen kerran vastakkain taidemusiikin kanssa. Borgå Bladet kirjoitti Kreetan osuneen matkalleen väärään aikaan, koska samanaikaisesti Kreetan vierailun

⁵ Huomionarvoista on, että tuohon aikaan suurin osa Suomen suuriruhtinaskunnan säätyläisistä oli ruotsinkielisiä.

kanssa Porvoossa järjestettiin Vapaapalokunnan laulajien konsertti, joka ”sisälsi aivan toisenlaista musiikkia”. Laitisen mukaan lehtikirjoituksista on nähtävissä merkkejä siirtymisestä musiikillisen kansanvalistuksen aikaan, jonka seurauksena talonpoikainen estetiikka nujertui lähes tyystin. (Laitinen 1990, 40-42.)

1887 matka Jyväskylään laulujuhille käynnisti Kreetan elämässä aivan uuden aikakauden, joka saattoi olla hänen elämänsä onnellisin. Hän nautti Jyväskylässä suurta arvostusta, mikä rohkaisi häntä tekemään elämänsä loppupuolella vielä muutamia esiintymismatkoja muun muassa Viipuriin. Kreeta Haapasalo kuoli 29.3.1893 80- vuotispäivänsä kynnyksellä. Hänet haudattiin Jyväskylän vanhaan hautausmaahan. (Laitinen 1990, 47-51.)

5.2 Ulla Katajavuori

Ulla Katajavuori (16.6.1909–5.10.2001) oli 1900- luvun kuuluisin kanteleensoittaja, ja häntä onkin nimitetty kanteleen Grand Ladyksi. Ullan soittoa ehti kuulla kuusi Suomen presidenttiä, ja radiosoittoa hänelle ehti kertyä kotimaasta ja ulkomailta yhteensä nelisen sataa. Live-esiintymisten lukumäärä nousee myös satoihin. (Koskimies 2010.)

Ulla eli lapsuutensa ja nuoruutensa Raumalla. Hänen äitinsä oli Aino Fredrika (o.s. Nissilä) ja isänsä Emil Hugo Katajavuori. Ullalla oli isovelji Eino ja kaksi pikkusisarta, kaksoset Olli ja Liisa. (Koskimies 2003, 11-15.) Ulla ja Eino oppivat kanteleensoiton alkeet isältään. 1920-luvun Suomessa virisi monissa paikoissa radioamatööriharrastus, ja Raumasta kehkeytyi innokas radiokaupunki. Kun Yleisradio oli perustettu 1926, Ulla ja Eino valittiin Rauman Seurahuoneella radioitavan lähetyksen esiintyjiksi, ja näin he olivat yhdet Yleisradion ensimmäisistä esiintyjistä. Radioesiintymisiä kertyi tuon jälkeen runsaasti lisää. (Koskimies 2010.)

Rippikouluikäisenä Ulla alkoi työskennellä apulaisena Berglundin tädin valokuvaamossa. Ulla kiinnostui valokuvaamisesta, ulkonäöstään ja kuvissa esiintymisestä. (Koskimies 2003, 21.) Myöhemmin ulkonäöstä tuli tärkeä osa Ullan esiintymisimagoa – Koskimiehen artikkelin mukaan taiteilija tiesi visuaalisen arvonsa ja osasi myös käyttää sitä. Ulla käytti esiintymisasunaan Aino-pukua, jota täydensivät pitkät, vaaleat palmikot. (Koskimies 2010.)

Aino- puku on eräänlainen muinaispuvun uusinnos, jollaisista innostuttiin 1800- luvun lopulla ja 1900- luvun alun kansallispukuinnostuksen aikaan. Aino- pukukokonaisuuksissa on melko vapaasti yhdistelty eri pukujen piirteitä, ja ne saavuttivat suuren suosion esiintymis- ja tanssiasuina. (Varonen 2020.)

Ullan ollessa 18-vuotias hän muutti perheensä mukana Raumalta Helsinkiin isän työn perässä. Helsinkiin muutto sinetöi Ullan tulevan uran kanteleensoittajana, koska hänelle alkoi sataa enenevässä määrin esiintymispyyntöjä mitä erilaisempiin tilaisuuksiin. Ullan taiteilijaimago alkoi kehittyä, ja hän päätti tulla itsenäiseksi ammatinharjoittajaksi, kanteleensoittajaksi, Aino-neidoksi. Ulla kehitteli Aino-olemustaan teatteriharrastuksensa lomassa. (Koskimies 2003, 29-38.)

Helsingissä Ullan ystävä Mause Cronvall ylipuhui tämän perustamaan kanssaan naisorkesterin. Näin tapahtuikin, ja orkesterin nimeksi annettiin Mickie-Maus. Ullan ja Mausen lisäksi orkesteriin kuuluivat Aili Kurtto ja Dagmar Schichmann. Ulla taivuteltiin soittamaan orkesterissa kontrabassoa ja välillä myös ksylofonia. Muita soittimia soittaessaan Ulla tunsikin kuitenkin olevansa petturi – kantele oli hänen ominta aluettaan ja hän tunsikin olevansa kanteleensa kanssa yhtä. Hän halusi myös pysyä uskollisena Paul Salmiselle.⁶ Kuitenkaan ilman Mickie-Mausea ja kontrabasson soiton opettelua Ulla ei olisi tavannut tulevaa aviomiestään, Eero Koskimiestä. (Koskimies 2003, 43-75.)

Ullan työt lisääntyivät jatkuvasti, ja hän sai yhä suurempia ja arvokkaampia esiintymispyyntöjä. Hänellä riitti töitä soittajana myös sota-aikana. Häntä kutsuttiin soittamaan ympäri Suomea ja valamaan isänmaallisuutta ja lohtua rintamalla taisteleviin. (Koskimies 2003, 138-151.) Kansallis- ja kalevalaisromatiikka oli pinnalla (Koskimies 2010). Sodan jälkeen Ulla sai ainoan lapsensa, Saaga Mirandan, jota kutsuttiin myös Saduksi. Kreeta Haapasalon tavoin Ulla tunsikin suurta syyllisyyttä ja ikävää lähtiessään soittomatkoille ja jättäessään lapsensa toisten hoiviin. (Koskimies 2003, 169-275.)

Vaikka Ullalle ehti kertyä huomattava määrä radio- ja live-esiintymisiä sekä levytyksiä, hänen uransa huipentui 1950-60- lukujen taitteessa. Ulla esiintyi Musiikki ei tunne rajoja- konsertissa

⁶ Paul Salminen oli Ullan mestari ja pitkäaikainen opettaja, jota Ulla ihaili ja kunnioitti.

Kölnissä 1956, ja konsertti radioitiin kautta maailman. 1960- luvun alussa Ulla teki kaksi konserttikiertuetta Yhdysvalloissa ja Kanadassa sopraano Sylvi Aarnion kanssa. Konsertit olivat menestys, ja kirsikkana kakun päällä esiintyminen New Yorkin Carnegie Hallissa. (Koskimies 2010.)

Ulla Katajavuori ehti opettaa kanteleensoittoa viidellä vuosikymmenellä. Hän opetti pääsääntöisesti yksityisesti, mutta opetuskokemusta kertyi myös Helsingin Kansankonservatoriosta, Hämeenlinnan Musiikkiopistosta sekä Klemetti-opistosta. Ulla opetti vielä 1990- luvulla viimeisiä, menestyneimpiä oppilaitaan. Julkisia esiintymisiä Ullalla oli vielä 1980- luvun alkuvuosina kotimaassa ja pohjoismaissa sekä Yleisradiossa. (Koskimies 2003, 457-459.)

Ullan tärkein tukija ja työtoveri oli miehensä Eero Koskimies, joka myös sovitti ison osan Ullan musiikista. Eero Koskimies kuoli 1959 sairauden murtamana, ja Ulla Katajavuori nukkui pois Helsingissä 5.10.2001. Ullalla oli korvaamaton osuus kanteleen nostamisessa kansansoittimesta vakavasti otettavaksi klassiseksi soittimeksi. (Koskimies 2003, 457-459.)

Paavo Helistö kirjoitti Helsingin sanomissa näin:

”... Kanteleeseen Ulla Katajavuori suhtautui kuin perinteiseen taidesoittimeen ja hioi esityksiään niin, että niistä kasvoi loppuun saakka viimeistelyjä taideteoksia; hänen soitossaan vaistosi pienimpienkin yksityiskohtien suuruutta.

Radioäänityksiä kuunnellessaan vaistoa Ulla Katajavuoren taitavuuden, perusteellisen harjoitustyön, herkän kosketuksen, jokaisen fraasin huolellisen muotoilun ja kuin huomaamattomat soivien kielten sammutukset – klassisen kanteleen runoutta.”

(Koskimies 2003, 459.)

6 KASVATUS JA KOULUTUS SUKUPUOLITTUMISEN OSATEKIJÄNÄ

”Koulutusta ohjaavat politiikat, koulutuksen rakenteet ja arjen käytännöt ovat vallankäyttöä. Koulutuksella on muun muassa valtaa asettaa toimijoita valmiisiin sukupuolen, seksuaalisuuden, iän, rodun ja paikan kategorioihin, jotka määrittävät ihmisten toimintaa ja toiminnan rajoja. Näin ollen kategorisoinnin, siis eron tekemisen, prosessit tuottavat muun muassa sukupuolittuneita kokemuksia omista kyvyistä ja osaamisesta, mahdollisuuksista ja rajoituksista, eli toimijuudesta.”

(Ojala & Palmu & Saarinen 2009, 7-8.)

Sukupuolittuminen liittyy ainakin osaltaan kasvatukseen: niin kauan, kuin kasvatuksessa miehet ja naiset esitetään tietyillä tavoilla, lapset omaksuvat nämä mallit. Päivi Naskalin mukaan tässä ei ole kyse niinkään yksittäisistä kasvatusteoista ja kasvattajista, vaan hän näkee sukupuolen rakentuvan monissa eri yhteyksissä. Kun mediassa, maailmankatsomuksissa ja koulutuksessa miehet ja naiset esitetään stereotyyppisesti aina samanlaisina, näin eri sukupuoliin liitetyt ominaisuudet pysyvät muuttumattomina vuosikymmeniä. (Naskali 2010, 277). Tämän voi mielestäni olettaa liittyvän myös soitinten sukupuolittumiseen: tiettyihin soittimiin liitetyt feminiiniset tai maskuliiniset ominaisuudet saattavat säilyä muuttumattomina samankaltaisesti kuten sukupuolten stereotyyppiset ominaisuudet, ellei niitä pyritä aktiivisesti kasvatuksen ja koulutuksen kautta muuttamaan. Kuitenkin tutkielmani kertoo kautta linjan yleisemmällä tasolla sukupuolittumisilmiöiden aika- ja kulttuurisidonnaisuudesta. Nämä ilmiöt eivät suinkaan ole muuttumattomia, vaan mukautuvat aina ajan henkeen.

Ojala, Palmu ja Saarinen ovat kirjoittaneet sukupuolisesta toimijasta. Heidän mukaansa sukupuoli voidaan nähdä eri tavoin: esimerkiksi roolina, tekemisenä, tapana, tyylinä, tai olemuksena. Sukupuolirooli nousee ajatuksesta, että biologisen sukupuolen lisäksi meillä on sosiaalinen sukupuoli eli gender. Sosiaalinen sukupuoli on ennen kaikkea opittu ja omaksuttu sosiaalistumisen myötä. Tällöin kysymys ei ole sukupuolen synnynnäisistä ominaisuuksista, vaan asettumisesta yhteiskunnassa vallitsevaan sukupuolijärjestelmään. Tällaisissa järjestelmissä on määrittyneet esimerkiksi miesten ja naisten roolit. Tämän näkemyksen mukaan siis ruumiimme viime kädessä määrittelee meidät miehiksi tai naisiksi, ja silloin olemme ja edustamme tiettyä sukupuolta sekä toimimme joko oman sukupuolemme mukaisesti tai sitä vastaan. (Ojala & Palmu & Saarinen 2009, 16-19.)

Kun sukupuoli nähdään tekemisenä, sukupuoli tulee tuotetuksi erilaisten suoritusten kautta. joita määrittelevät erilaiset kulttuuriset käytännöt ja toimintasäännökset. Esimerkkinä Ojalan, Palmun ja Saarisen artikkelissa käytetään pienten lasten ohjaamisessa sukupuolittuneeseen toimijuuteen: tämä tapahtuu sukupuolitettujen lelujen, värien, vaatteiden ja leikkien kautta. Silloinkin, kun sukupuoli käsitetään tapana, on kyse tekemisestä, mutta silloin sukupuoli ilmenee nimenomaan rutinoituneissa toimintatavoissa. Jos esimerkiksi poika valitsee koulussa teknisen käsityön, tämä ei kerro niinkään hänen sukupuolestaan kuin siitä, että yleisesti poikien on ollut tapana opiskella teknistä käsityötä ja tyttöjen tekstiilityötä. Samaan aikaan, kun rutiinien kautta tuotetaan ja ylläpidetään sukupuolta, tullaan tuottaneeksi myös yhteiskunnallista ja kulttuurista järjestystä. Kaikilla näillä käsityksillä pyritään purkamaan sukupuolen olemuksellisia ominaisuuksia ja sitä, että se nähdään annettuna asiana, biologiasta nousevana ominaisuutena ja asiantilana. Kuitenkin artikkelissa todetaan, että sukupuoli on paljon kompleksisempi kokonaisuus, johon sisältyy toisin tekemisen ja muutoksen mahdollisuuksia. (Ojala & Palmu & Saarinen 2009, 16-19.)

Lucy Green on haastatellut laajasti koulujen musiikinopettajia sekä eritasoisia oppilaita liittyen koulun musiikinopetukseen. Greenin mukaan haastateltavien kommentit kautta linjan heijastelevat koulun musiikinopetuksen sukupuolittuneiden opetuskäytäntöjen jatkuvuutta sekä liittymistä kaikenkattavaan musiikin diskurssiin. Jo aiemmin mainitsin laulavan naisen näytteillä olon patriarkaalista feminiinisyyttä vahvistavan vaikutuksen. Myös kouluissa laulamisen katsotaan olevan tytöille sopivaa, ja se näyttäisi ainakin Greenin haastattelututkimuksen mukaan olevan tärkeä piirre tyttöjen osallistumisessa musiikin tekemiseen. Tyttöjen myös katsottiin musiikin avulla ilmaisevan feminiinistä herkkyyttä sekä yhteistyöhalukkuutta. (Green 1997, 159-160.)

Greenin mukaan näytteillä olon (display) seksuaaliset mielikuvat heikentyvät, kun musiikin harjoittaminen siirretään koulun tai kodin kontekstiin. Näin ollen laulamisen lisäksi tietyt soittimet, kuten jo aiemmissa kappaleissa mainitut kosketinsoittimet ja kielisoittimet sekä tietyt orkesterisoittimet vahvistavat patriarkaalista feminiinisyyttä, joten jos tytöt soittavat jotain soitinta, ne ovat Greenin teoksen mukaan mitä suurimmassa määrin klassisia soittimia. Tämä käy ilmi myös hänen tekemistään haastatteluista. Tytöt eivät harjoita musiikkia vain oppiakseen sitä, vaan myös neuvotellakseen sukupuolestaan ja rakentaakseen seksuaalisuuttaan. Esimerkiksi klassisen musiikin soittaminen tarjoaa tytöille keinon sulautua yhteiskunnan

odotuksiin ja normeihin. Musiikin feminiinisyyttä vahvistava vaikutus ei ainoastaan ympäröi tyttöjen musiikillisia toimia, vaan se sulautuu osaksi musiikin tarkoitusta, ja näin tulee yhdeksi feminiinisyyttä määrittäväksi tekijäksi koulun sisällä. (Green 1997, 159-162.)

Annukka Jauhiainen käsittelee artikkelissaan sukupuolittunutta toimijuutta koulun sisällä. Hänen mukaansa koululaitoksen perinteet ja käytänteet istuvat lujassa. Vaikka jo lain kautta pyritään estämään epätasa-arvoistavaa kohtelua, naiset ja tytöt joutuvat edelleen suhteuttamaan itseään historiallisiin määritelmiin naisesta. Vanhojen käytänteiden ja perinteiden purkamiseen tarvitaan historiatietoisuutta. (Jauhiainen 2009, 102-103.)

Suomalaisen koulun historiassa on perinteisesti asetettu selvät erot tyttöjen ja poikien välille. Naisilla ja miehillä katsottiin olevan erilaiset tehtävät yhteiskunnassa, ja koulutusta suunniteltiin tätä silmällä pitäen. Ennen peruskoulun syntymää erityisesti kansakoulun ylempillä luokilla sukupuolierot näkyivät selvästi: tytöt opiskelivat kodin hoitamiseen liittyviä oppiaineita, ja pojat taas esimerkiksi puu- tai metallialan käsitöitä. Jauhiainen toteaa artikkelissaan:

”Tyttöille sopivasta kasvatuksesta ja koulutuksesta käytyä keskustelua määritti naisen sijoittaminen yksityiseen sfääriin erotuksena miesten julkisesta sfääristä.”

(Jauhiainen 2009, 109-110.)

Tässä on mielestäni nähtävissä historiallista yhteiskuntaa läpäisevä linja, joka on määrittänyt naisen elämää monilla elämän osa-alueilla: koulutuksessa, kun se ylipäätään tuli naiselle mahdolliseksi, tähdättiin naisen kasvattamiseen äidiksi ja vaimoksi. Musiikissa taas naisille katsottiin sopivaksi kotiooloissa tapahtuva musisointi sekä hiljaiset, siveelliset soittimet., kuten olen esittänyt kappaleessa 4.1 Sukupuolikysymyksistä musiikin historiassa ja nykyajassa. Mielestäni siis tärkeä ja laajalle ulottuva seikka on naisen sijoittaminen yhteiskunnassa yksityiseen sfääriin. Myös sukupuolen muotoutuminen tapojen tai roolien kautta on mielestäni huomionarvoinen seikka.

7 MIELIKUVISTA JA USKOMUKSISTA

Musiikilliseen teokseen liitetyt uskomukset, arvot, säännöt ja käyttäytymismallit ovat Lydia Goehrin mukaan säädelleet klassisen musiikin harjoitusta 1800- luvun lopulta lähtien. Noihin aikoihin saakka musiikki on ollut ulkomusiikillisten rajoitusten määräysvallan alla. Rajoitteita ovat asettaneet esimerkiksi kirkot, hovit ja tieteelliset yhteisöt. Ennen 1800- lukua ei osattu ajatella, että teosten takana ovat oikeat säveltäjät, jotka ovat tuottaneet kokonaisia teoksia, joissa tonaaliset, rytmiset ja äänenväriälliset ominaisuudet toistuvat ja säilyvät. Myöskään ei ajateltu, että teokset olisivat merkittäviä jo itseisarvossaan. 1900- luvun alussa herättiin siihen, että mitään musiikillisia aktiviteetteja ei tulisi määritellä ulkopuolisin, kuten uskonnollisin, sosiaalisin tai tieteellisin perustein. Pikemminkin niitä tulisi määritellä sisältäpäin, musiikillisen aktiviteetin omista lähtökohdista käsin. Vasta, kun musiikkia alettiin irrottaa uskonnon ja muiden rajoitteiden kahleista, alettiin ajatella yksittäisiä musiikillisia teoksia. E.T.A Hoffmann, joka kirjoitti aiheesta ensimmäisenä, määritteli musiikillisen teoksen samankaltaisesti, kuin se määritellään nykyäänkin: musiikillinen teos on säveltäjänsä uniikki ja pysyvä artefakti, joka koostuu musiikillisista elementeistä, kuten dynamiikasta, sävyistä, rytmeistä, harmonioista ja soinnista. (Goehr 1989.)

Tämä muutos vaikutti romanttisella kaudella paitsi asenteisiin musiikin statusta ja säveltäjiä kohtaan, myös musiikilliseen termistöön. Samaan aikaan tapahtui myös muita merkittäviä muutoksia liittyen säveltämiseen, esittämiseen ja kritiikkiin. Aseteltiin vastakkain musiikin säveltämistä ja soittamista; säveltäjää ja esittäjää; sävellystä ja transkriptiota ynnä muita. Näiden vastakkainasettelujen myötä musiikki nousi taka-alalta etualalle arvostuksen kohteeksi. Syntyi julkaisuyhtiöitä ja uusia lakeja tekijänoikeuksiin liittyen. Bibliografioita, biografioita ja musiikin historiaa alettiin kirjoittaa ensimmäisen kerran siitä näkökulmasta, että säveltäjät tuottivat pysyviä ja itsenäisiä teoksia. (Goehr 1989.)

Bakanin mukaan balilaisessa musiikkikulttuurissa tapahtuu uskomuksiin perustuvaa naisten syrjintää. Yksi sekehe gong- yhtyeiden⁷ tärkeimmistä tehtävistä on soittaa gamelan beleganjur – soitinta ruumiiden tuhkaamisprosessin aikaan, koska käytännön uskotaan karkottavan pahoja

⁷ Sekehe gong – yhtyeet muodostuvat tyypillisesti yhteen ja samaan kylään eli banjariin kuuluvista miehistä, ja säännöt estävät muista kylistä tulevien osallistumisen.

henkiä, jotka muuten voisivat vangita kuolleen sielun ja viedä sen mukanaan. Vain miehillä uskotaan olevan riittävät edellytykset gamelan beleganjurin voiman hallitsemiseen. Kulttuurisesti gamelan beleganjurin soittajan sukupuoli-identiteetti on varsin tärkeä: siitähän on kiinni kuolleen sielun pelastuminen. Perinteisesti beleganjur on ollut yksinomaan miesten soitin myös rituaalisten menojen ulkopuolella. Kuitenkin viime vuosikymmeninä länsimaisen kulttuurin vaikutteet ovat levinneet Indonesian kulttuuriin, ja naisten asema on parantunut. Tämä on johtanut siihen, että myös naiset ovat alkaneet soittaa beleganjuria. Soittavat naiset ovat joutuneet kohtaamaan toisaalta halveksuntaa sekä syytteitä perinteisten arvojen sekoittamisesta, mutta toisaalta heitä on pidetty edistyvän modernisaation ikoneina. Eräs arvostettu balilainen muusikko, I Wayan Beratha, pitää naisten soittamista tuomittavana. Hänen mielestään beleganjurin luonne on alun perin rohkea ja maskuliininen, ja soittaessaan ”tytöt paitsi halventavat tätä musiikkia, myös asettavat itsensä noloon ja sopimattomaan tilanteeseen”. (Bakan 2007, 16-18.)

Nuppu Koiviston naisorkestereita koskevassa väitöksessä puhutaan 1800-luvun lopun keskiluokkaisesta naisihanteesta. Vahva esimerkki tästä on Hufvudstadsbladetin lehtikirjoitus, jossa naisorkesterin jäseniä verrataan kukkiin, ikään kuin he olisivat ihmisten huolenpidosta ja hoivasta riippuvaisia. Tällainen esineellistäminen oli Koiviston mukaan varsin yleistä naismuusikoiden kohdalla, ja kertoi ajan naiskuvaan liittyvistä ennakkoluuloista ja asenteista. Naismuusikot joutuivat helposti paheksunnan kohteiksi, ja yleisen käsityksen mukaan naisen oli syytä pysytellä kotosalla lieden äärellä. (Koivisto 2019, 251-253).

Anne Karppisen mukaan kirjoittamisen tyyli on muuttunut sadassa vuodessa hyvin vähän. Hän valottaa artikkelissaan tapoja, joilla Joni Mitchellistä on kirjoitettu rock-alan lehdissä 1960-70-luvuilla. Pääpainona on kuitenkin aina Mitchellin ääni. Karppisen mukaan useissa Mitchelliiä käsittelevissä kirjoituksissa käsitellään hänen ääntään ikään kuin laulajasta irrallisena ilmiönä. Mitchellin sopraanoääntä pidetään naisellisena ja joskus jopa lapsenomaisena, ja tästä vedetään suoraa johtopäätöksiä laulajan naiselliseen elämäntyyliin. Laulaja itse jää marginaaliin. Karppisen mielestä lehtikirjoituksille on ollut tyypillistä jo pitkään asettaa naisartistin ulkoinen olemus hänen musiikillisten lahjojensa edelle. (Karppinen 2011, 70-71.)

Tutkielmani kappaleessa 4.1. kirjoitin näytteillä olon (display) ilmiöstä. Kuten Lucy Green toteaa, naisartisti voi ohittaa ulkoisen olemuksensa ja muiden ulkomusiikillisten tekijöiden vaikutuksen vain vahvalla virtuositeetilla (Green 1997, 1-70). Kuitenkin Karppinen toteaa, että

Mitchellin tapauksessa tämän ääni erillisenä ilmiönä, naisellisena ja ei-uhkaavana tasapainottaa hänen laulujensa elämään kyllästyneitä lyriikoita ja näin ollen vetää huomion pois hänen vartalostaan (Karppinen 2011, 70-71).

The Runaways oli ensimmäinen vakavasti otettava tyttöbändi, joka soitti kitaravetoista rock'n'rollia. Bändissä soittivat vuosien varrella Lita Ford, Joan Jett, Cherie Currie, Sandy West, Vickie Blue, Jackie Fox ja Laurien McAllister. Bändi esiintyi 1970-luvun puolivälistä lähtien raivaten tietä naisartistille ja kumoten ennakkoluuloja soittamalla yhtä hyvin ja lujaa kuin pojat. Bändin tie ei ollut kuitenkaan ruusuinen. Manageri Kim Fowleyn huhuttiin perustaneen bändin puhtaasti hyötyäkseen rahallisesti. Tästä syntyikin loputon ja ratkaisematon kiistanaihe ihmisten keskuudessa. Kuitenkin myös bändin koko konsepti tuntui olevan Amerikalle liikaa: teinitytöt, jotka soittivat omia soittimiaan, lauloivat rehellisesti seksistä, viinasta ja elämästä kaduilla. Jotkut pitivätkin bändiä Kim Fowleyn kontrolloivan otteen vuoksi miehen keksimänä, osittain sivuuttaakseen sen tosiasian, että bändi ravisteli monenlaisia kulttuurisia tapoja, käsityksiä ja tottumuksia. (Huey 2020.)

Bändin kohtaamat ennakkoluulot vahvistavat käsitystäni menneiden vuosikymmenten ja -satojen sukupuolittuneista käsityksistä ja tiukoista sukupuolirooleista. The Runawaysin jäsenistä esimerkiksi Sandy West ja Lita Ford ovat kertoneet kokemuksistaan soittamisesta miesten kesellä. Dexter Waynen⁸ The Runawaysia koskevassa artikkelissa sanotaan, että 30 vuotta musiikkibisneksessä ollut Lita Ford olisi vihdoinkin osoittanut, että naiskitaristit ovat kiistattomasti yhtä kyvykkäitä kitaristeja kuin miehet. Sandy West on kertonut uransa alkuajoista seuraavasti:

”Olin aina ainoa tyttö jätkien bändissä. Minusta aina tuntui, että pojat, joiden kanssa soitin, pitivät itseään tosi kuumina, joten minun piti pystyä näyttämään heille. Soitin kovemmin ja äänekkäämmin kuin kukaan, ja sitten he ajattelivat, että olen tosi kuuma.”
(Wayne.)

Lita Fordin tapaan Joni Mitchell on raivannut tietä naisrokkareille. Kuten jo aiemmassa kappaleessa mainitsin, Mitchell joutui kohtaamaan aliarviointia ja ennakkoluuloja itseään

⁸ Valitettavasti The Runawaysista kertovan, Dexter Waynen kirjoittaman artikkelin julkaisupäivämäärää ei löytynyt.

koskevilla lehtikirjoituksissa. Karppisen mukaan laulaja-lauluntekijäkontekstissa miehet asettivat riman korkeuden, naisten taas katsottiin laulavan epäautenttisesti. Uskomuksen mukaan mieli on miesten maailma ja ruumis naisten – tätä periaatetta noudatettiin Karppisen mukaan lehdistön arvioissa koskien laulaja-lauluntekijöitä. Artikkelissa, jossa esimerkiksi ylistettiin Neil Youngin taitoja, samalla syytettiin Mitchelliä koulutyttömyydestä ja tylsyydestä. Karppinen esittää useita vastaavia esimerkkejä, ja toteaa, että esimerkkien suuri määrä ei ole sama asia kuin reilu arvio. Kun koko sosiaalinen järjestelmä on täynnä ennakoasenteita, neutraalilta vaikuttava lehtikirjoituskin voi olla täynnä arvottavia tuomioita. Näin ollen rock- kulttuurin lehtikirjoitukset esittävät naisesta varsin konservatiivista kuvaa. Karppinen sanoo:

”Kuten monet feministiset musiikkihistorioitsijat ovat osoittaneet, niin kauan kuin musiikkilehdistöä on ollut olemassa, naismuusikoita on vähätelty; heidän ponnistuksiaan on aliarvioitu ja heidän instrumenttivalintojaan on rajoitettu, vain jonkun epämääräisen arvorakenteen takia, joka vaatii naisilta vaatimattomuutta ja aistikkuutta.”

Samalla kun lehtikirjoitukset marginalisoivat naisten saavutuksia, jotkut naisista onnistuivat saamaan hiukan huomiota. Kuitenkin myös tällaisissa tapauksissa ennakkoluulot nousivat esille, ikään kuin toista kautta: ne naiset, joista kirjoitettiin, olivatkin yleisen asenneilmapiirin mukaan harvinaisia poikkeuksia. Kaikki lahjakkuus, mikä naisista ylipäänsä saattoi löytyä, oli kerääntynyt näihin yksiin ja harvoihin yksilöihin. (Karppinen 2011, 77-79).

8 HAASTATTELUJEN SATOA

8.1 Arvioita kanteleen sukupuolittuneisuuden mahdollisesti vaikuttaneista tekijöistä

Sain haastateltavikseni viisi henkilöä, jotka ovat olleet tekemisissä kanteleeseen liittyvien asioiden kanssa useita vuosikymmeniä. Heidän joukossaan oli monenlaisia kanteleosaajia, jotka ovat olleet tekemisissä kanteleen kanssa vuosikymmeniä. Koin tärkeäksi valita haastateltavikseni mahdollisimman erilaisia henkilöitä, jotta esimerkiksi sukupuolittuneisuuden mahdolliset genre-erot tulisivat esille. Haastattelut toteutuivat pääosin puhelimitse, vain kahta haastateltavaa kävin tapaamassa henkilökohtaisesti. Tässä tutkielmassa en käytä liitteenä haastatteluiden litterointiaineistoa informanttien anonymiteetin säilyttämiseksi.

Pyysin haastateltavia arvioimaan mahdollisten kanteleen sukupuolittuneisuuden vaikuttaneiden tekijöiden roolia. Etukäteen määrittelemäni tekijät olivat naisten aseman muuttuminen ja tasa-arvon kehittyminen; teollistuminen ja kaupungistuminen; kansallisromantiikan mahdollisesti luoma naisihanne (vaalea Suomi-neito); suuret soittajat (Kreeta Haapasalo ja Ulla Katajavuori); naiseen liitetyt perinteiset arvot (pehmeys, lämpö ja empaattisuus); musiikkioppilaitosjärjestelmä sekä koululaitos. Haastateltavien vastaamisessa tähän kysymykseen oli löydettävissä suurta vaihtelua. Osa haastateltavista oli selkeästi jo etukäteen paneutunut aiheeseen ja miettinyt sitä syvällisemmin, ja näillä oli myös enemmän historian tuntemusta. Vastausten suunnissa nousi merkittäväksi myös haastateltavien oma tausta, eli oliko haastateltava esimerkiksi opiskellut soittoa jonkin musiikkioppilaitoksen piirissä vai muilla menetelmillä.

Tärkeimmiksi sukupuolittuneisuuden vaikuttaneiksi tekijöiksi haastateltavat nostivat tässä tehtävässä kansallisromantiikan naisihanteen, 3,8 pistettä asteikolla 1-5; suuret soittajat, 3,6 pistettä sekä teollistumisen ja kaupungistumisen, 3,4 pistettä. Vähiten vaikuttaneena tekijänä pidettiin naisten aseman muuttumista ja tasa-arvon kehittymistä, 3 pistettä; musiikkioppilaitosjärjestelmää, 3 pistettä; naiseen liitettyjä perinteisiä arvoja, 2,8 pistettä sekä koululaitosta, 2,4 pistettä. Tekijöistä eniten hajontaa vastauksissa aiheuttivat esimerkiksi

naisten aseman muuttuminen ja tasa-arvon kehittyminen, kansallisromantiikan naisihanne, suuret soittajat ja musiikkioppilaitosjärjestelmä. Näistä naisten aseman muuttumista osa haastateltavista ei pitänyt lainkaan merkittävänä tekijänä, kun taas valtaosa haastateltavista piti sitä hyvin merkittävänä tekijänä, joskaan ei ratkaisevana. Kansallisromantiikan naisihannetta pidettiin jonkin verran, paljon tai ratkaisevan merkittävänä tekijänä, mutta yksi haastateltava piti tätä vain vähän merkityksellisenä tekijänä. Suuria soittajia, Ulla Katajavuorta ja Kreetta Haapasalaa yksi haastateltavista ei pitänyt lainkaan merkittävänä tekijänä, kun taas muut haastateltavat antoivat näille jonkin verran tai paljon merkitystä, ja kaksi haastateltavaa pitivät näitä jopa ratkaisevana tekijänä. Myös musiikkioppilaitosjärjestelmä jakoi mielipiteet: kaksi haastateltavista piti tätä vain vähän tai ei lainkaan merkityksellisenä, kun taas kolme haastateltavaa piti sitä hyvin merkittävänä tekijänä. Tämän tekijän arvioissa kiintoisa huomio oli, että musiikkioppilaitosjärjestelmää pitivät merkittävämpänä tekijänä ne, joilla oli itsellään musiikkioppilaitostausta. Koululaitosta haastateltavat arvioivat enimmäkseen kanteleensoiton näkökulmasta, ei niinkään yleisen sukupuolittumisilmion näkökulmasta, ja tämän tekijän vaikutuksista haastateltavat olivat varsin yksimielisiä.

Tekijä	Henkilö	Henkilö	Henkilö	Henkilö	Henkilö	Pisteitä yhteensä
	A	B	C	D	E	
Kansallisromantiikan naisihanne	3	4	2	5	5	3.8
Suuret soittajat	3	1	5	5	4	3.6
Teollistuminen ja kaupungistuminen	2	3	4	4	4	3.4
Musiikkioppilaitosjärjestelmä	4	4	2	1	4	3
Naisten aseman muuttuminen ja tasa-arvon kehittyminen	4	2	1	4	4	3
Naiseen liitetyt perinteiset arvot	4	3	1	3	3	2.8
Koululaitos	2	2	3	2	3	2.4

Kaavio 3. Haastattelutulokset. Laatinut Maria Ojanperä.

8.2 Asenteista

Pidin tärkeänä kysyä haastatteluissa kanteleeseen ja kanteleharrastukseen kohdistuvista asenteista, joita haastateltavat ovat kohdanneet uransa aikana. Kukaan haastateltavista ei ollut kohdannut koskaan vihamielistä suhtautumista. Sen sijaan muutama vuosikymmen sitten, jolloin haastateltavista kaikki olivat aloittaneet kanteleensoiton, soittamista ylipäätään pidettiin hienona harrastuksena. Kanteleeseen on kuitenkin haastateltavien mukaan liittynyt varsin paljon tietämättömyyttä ja sitä on pidetty jopa eksoottisena soittimena. Kanteleen soittaminen on joidenkin haastateltavien kohdalla ollut myös ihmetyksen aihe, ”miten sinä nyt tuollaista soitinta”. Vaikka kanteleen soitto toisaalta herätti ihailua, kantele koki, ehkä juuri tietämättömyydestä johtuen arvostuksen puutetta vielä 1970-luvun puolella. Eräs haastateltavista kertoo, että tuohon aikaan esimerkiksi Kaustisella viisikielisen kanteleen kanssa esiintyviä ei pidetty lainkaan oikeina soittajina, he nyt olivat vain ”sellaisia pimputtelijoita”. Erään haastateltavan mukaan tällaista asennetta saattaa kohdata yhä edelleen. Miespuolisten kanteleensoittajien arvostus on menneinä vuosikymmeninä ollut huomattavasti

suurempaa kuin naissoittajien. Sitten tilanne on muuttunut, ja myös naismuusikot voivat nykyisin saada osakseen arvostusta. Tilanne on ollut todennäköisesti sama muidenkin soitinten kohdalla. Pekka Toivaselta saadun suullisen tiedonannon mukaan konserttikanteleen kehityskulku johti perinteisen kantelemusiikin arvostuksen jyrkkään laskuun, samalla kun konserttikanteleen mahdollisuudet avasivat muusikoille aivan uudenlaisen kanteleen maailman. Tämän seurauksena viisikieliskanteleperinne lähes katosi Suomesta, mutta tuli herätetyksi henkiin Martti Pokelan ansiosta 1960-70- luvuilla.

1980-luvulle tultaessa kanteleen arvostus haastateltavien mukaan nousi. Tähän saattoi osatekijänä olla usean haastateltavan mainitsema, Martti Pokelan lanseeraama Kantele kouluun- projekti. Tämän projektin päämääränä oli lisätä yleissivistystä kansallissoittimeksi nimetyn viisikielisen kanteleen osalta. Tavoitteena oli, että kouluikäiset vähintäänkin oppisivat tietämään, minkälaisesta esineestä on kysymys, ja vielä ylevämpää olisi, jos sillä osattaisiin jopa soittaa hiukan. Tämän projektin lisäksi kanteleen käyttö alkoi monipuolistua ja yleistyä, minkä haastateltavat uskovat lisänneen arvostusta. Haastateltavat puhuvatkin 80- luvun arvostavasta ja hyvästä ilmapiiristä kanteleensoittoharrastuksen ympärillä. Haastateltavat uskovat myös suomalaisen kansanperinteen arvostuksen nousseen 80- luvulta alkaen. Haastateltavien näkemyksen mukaan tietoisuutta lisäsi osaltaan myös kansanmusiikkiosaston perustaminen Sibelius-Akatemiaan 1983. Kanteleen arvostuksen noustessa myös yhteiskunta osoitti tukeaan apurahojen muodossa.

Myöhempinä vuosina kantele on tullut ihmisten tietoisuuteen monipuolisuudellaan, ja kanteleella soitettavan ohjelmiston muuttuminen ja monipuolistuminen on lisännyt kanteleen arvostusta ja muuttanut ihmisten asenteita. Haastateltavat pitivät kanteleenrakentajien osuutta tässä merkittävänä. Monet haastateltavista mainitsivat myös uudet soittotyylit, joilla on tullut julkisuuteen jo useampi kanteleensoittaja viime vuosina.

8.2.1 Huomioita

Haastatteluissa erityisen mielenkiintoista oli, että joidenkin haastateltavien kohdalla minulle jäi vaikutelmia piilossa olevista asenteista. Uskon näiden voivan heijastella myös isomman yleisön asenteita.

Muutaman haastateltavan kohdalla vaikutti siltä, että heidän ajattelunsa saattoi olla paikoin jonkin verran sukupuolittunutta. Kysyttäessä melkein kaikki haastateltavat kielsivät kohtelevansa tyttö- ja poikaoppilaita eri tavoin. Kuitenkin nämä haastateltavat, joiden ajattelutapa vaikutti mielestäni sukupuolittuneelta, pohtivat esimerkiksi, pitäisikö kanteleessa olla voimakkaampi ääni, jotta se kiinnostaisi myös miehiä, tai että pitäisikö pojalle olla räväkämpää soitettavaa kuin tytölle. Nämä haastateltavat kertoivat myös sukupuolen mukaan valikoituvasta soitto-ohjelmistosta, sekä pohtivat, kiinnostaako kanteleohjelmisto miehiä. He myös herkemmin määrittivät kanteleen naisten soittimeksi, koska siinä on hiljainen ja pehmeä ääni. Tämä vaikuttaisi viittaavan suomalaisessa kulttuurissa naiseen perinteisesti liitettyihin arvoihin, joita ovat esimerkiksi pehmeys, lämpö ja naisellisuus. Eräs haastateltava puhui kasvatuksessa esiintyneistä, perinteisistä sukupuolirooleista, mutta myös viimeisten vuosikymmenten muutoksista kasvatuskulttuurissa.

Keskustellessani haastateltavieni kanssa minulle jäi osittain vaikutelma, että heidän ajattelutapojensa mahdollinen jonkin asteinen sukupuolittuminen saattoi vaikuttaa tapaan, jolla haastateltavat puhuivat Martti Pokelasta: mahdollisesti sukupuolittuneeseen ajattelutapaan taipuvaiset haastateltavat pitivät Pokelan sävellyksiä miehisinä ja yksi haastateltava korosti Pokelan miehisyyttä erityisesti. Hänen mielestään naiset soittavat Pokelan sävellyksiä eri tavoin kuin Pokela itse.

Myös tyttöjen ja poikien eroja soittajina näytettiin nostavan esiin sukupuolta korostaen ja yleistäen ja persoonallisia eroja häivyttäen.

Toisaalta joistakin haastateltavista jäi vaikutelma feministisestä ajattelutavasta. Esiin nousivat esimerkiksi miesvaltaisten kansanmusiikkikokoonpanojen suosiminen vaikkapa konserttimainoksissa. Lisäksi keskustelua nousi myös siitä, että apurahojen saajat ovat useammin miehiä kuin naisia, ja että naisten on tehtävä miehiä enemmän töitä muusikon uralla edetäkseen.

Haastateltavissa oli myös niitä, joiden ajattelutapa vaikutti paljon tasa-arvoisemmalta. Huomionarvoista on, että nämä haastateltavat olivat miehiä. He korostivat persoonatekijöitä esimerkiksi soitinvalintaan, musiikkimakuun tai ilmaisun tarpeeseen liittyvissä asioissa ja pyrkivät häivyttämään sukupuolen merkitystä.

8.3 Sukupuolikysymyksen merkityksellisyydestä kanteleen ja muiden soitinten kohdalla

Haastatellut kanteleammattilaiset eivät pitäneet kanteleen sukupuolittumiskysymystä pintapuolisesti kovin merkityksellisenä. Kuitenkin he pohtivat sukupuolittumiseen johtaneita syitä. Yleinen mielipide tuntui olevan, että sukupuolella ei ole merkitystä soiton kannalta. Pysin saamaan haastateltavilta mielipiteitä siitä, pitäisikö kanteletta pyrkiä vapauttamaan sukupuolittuneisuudesta ja nykyään kovin feminiinisestä leimasta, mutta haastateltavilla ei ollut tähän kovin selkeitä mielipiteitä.

Yksi haastateltavista oli paneutunut sukupuolittumiskysymykseen hyvin syvällisesti, ja hänen vastauksensa tarjosivat minulle oman tutkielmani kannalta hyvin tärkeitäkin näkökulmia. Tämä haastateltava piti sukupuolikysymystä merkittävänä asiana, ja syitä tähän hän avasi runsassanaisesti. Seuraavassa kappaleessa avaan hänen ajatuksiaan.

8.4 Kantele osana instituutioita – erään haastateltavan näkemys

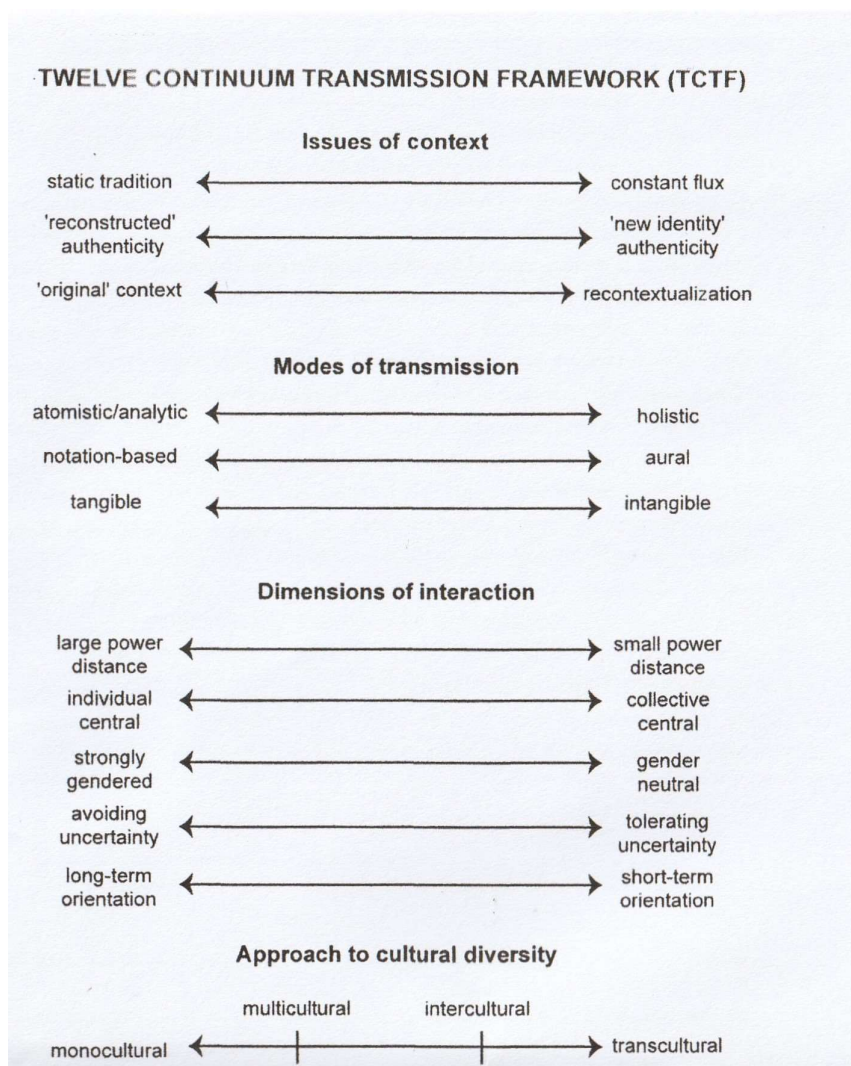
Kanteleen sukupuolittumiskysymykseen perehtynyt haastateltavani pitää kanteleen sukupuolittumisen kannalta tärkeänä tekijänä ihmisten ja instituutioiden suhdetta. Hän sanoo, että niin kauan, kun kanteleperinne saa tapahtua vapaasti, sukupuolittuneisuus ei tule välttämättä esille lainkaan. Mutta heti, kun kantele siirtyy osaksi instituutiota, taidemusiikkivaikutteisten ammatti- tai harrasteopintojen piiriin, on löydettävissä joku tekijä, joka vaikuttaa sukupuolittuneisuuteen. Hänen mukaansa instituutiot yksin eivät voi aiheuttaa sitä, vaan tekijä selittyy ihmisten ja instituutioiden suhteesta. Haastateltava puhuu instituutioiden opetuksen painottuneisuudesta analyyttiseen, hierarkiseen ja kontrolloituun ilmaisuun. Hän ei pidä tätä suoranaisesti feminiinisestä asiana, mutta pitää mahdollisena, että tämän kaltaisessa koulutuksessa on suuntautuneisuutta siihen, että tytöt ja naiset pystyvät kenties mukautumaan paremmin tällaisen koulutuksen vaatimuksiin, ja siksi ylipäättään kaikki koulutus hänen mukaansa naisistuu. Musiikissa tämä näkyy haastateltavan mukaan niin, että pojille on tarjolla enemmän esimerkiksi bänditoimintaa, jossa voi huutaa ja riehua, kun taas tytöille kynnys tämänkaltaiseen toimintaan on suurempi. Haastateltava sanoo, että pojille

rajumpaa käytöstä pidetään luonnollisena, kun taas tyttöjen ei odoteta käyttäytyvän niin. Hän kuitenkin painottaa uskovansa, että mielenkiinto rajuunkin ilmaisuun ei suuntaudu sukupuolen mukaan, vaan sekä tytöistä että pojista löytyy yhtä paljon niitä, jotka tarvitsevat rajumpaa ilmaisua kuin myös niitä, jotka suosivat herkempää ilmaisua. Haastateltavani mukaan kanteleelle on taidemusiikin ja instituutioiden piirissä syntynyt opetuksen perinne, jossa suositaan erityisen hienopiirteisiä asioita, kuten hienomotorista kontrollia. Siihen sisältyy esimerkiksi sormijärjestysten ja sammutusten harjoittelua. Hän näkee ongelmana, että tällaisten opetusperinteiden vuoksi kanteleen ilmaisu näyttää hyvin kapealta – siltä, että sillä voi soittaa ainoastaan kauniita, hiljaisia, pehmeitä ja pyöreitä sävyjä. Rajumpaa ilmaisua hakevalle ei haastateltavan mukaan aukene se, kuinka tätä rajuutta voisi kanteleesta hakea, ja siksi tämä väsähtää harrastukseen. (Taidemusiikki ei ole haastateltavan mielestä tähän ainoa syyllinen, koska taidemusiikki sallii myös rajua ilmaisua.) Haastateltavan näkemyksen mukaan juuri näistä syistä kantele saattaa vaikuttaa etenkin taidemusiikkipiireissä kilttien tyttöjen soittimelta.

Haastateltava puhuu instituutioiden sisällä opetettavaan kontrolliin liittyvästä hierarkiasta, eli kuinka oppilaalle opetetaan ”omaa paikkaa”. Haastateltavan mukaan etenkin taidemusiikin opetuksessa yleisesti toteutetaan hierarkiaa, jossa oppilas tulkitsee musiikkia. Oppilaalla on opettaja, joka opettaa ja kertoo, kuinka asiat tulisi tehdä. Opettajan yläpuolella ovat asiantuntijat, eli esimerkiksi tutkijat tai kriitikot, jotka kertovat opettajalle, kuinka asiat ovat. Näiden yläpuolella ovat säveltäjät, joita pidetään jalustalla, josta haastateltavan sanoin ”tieto valuu asiantuntijoille, opettajille ja sille oppilaalle”. Oppilaalle osoitetaan paitsi omaa paikkaa - eli korostetaan sijaintia hierarkian portailla - myös sitä, kuinka monta tasosuoritusta vielä on tehtävänä, ennen kuin on mahdollista saavuttaa seuraava porras. Haastateltavan mukaan hierarkia toteutuu myös niissä tilanteissa, kun oppilas näkee opettajan kunnioittavan ”yläpuolellaan” olevia. Haastateltava vertailee tätä perinnettä kansanmusiikin opetukseen, jossa hänen mielestään oppilas nostetaan kollegaksi hyvin pian, eikä opetukseen liity samanlaista hierarkian toteuttamista. Pikemminkin oppilas haastateltavan mukaan otetaan heti mukaan osaksi perinnettä ja yhteisöä.

Huib Schippersin mukaan tietyn musiikkiperinteen arvostus ja kunnioitus voi joutua kyseenalaistetuksi silloin, kun perinteessä tapahtuu nopeita muutoksia. Näin käy, kun perinne siirtyy kulttuurisesti kauas, esimerkiksi 1800- luvulta nykypäivään tai Afrikasta New Yorkiin. Samankaltaisia jännitteitä syntyy perinteen siirtyessä institutionaaliseen ympäristöön. Instituution ulkoiset vaatimukset ja sisäiset säännöt voivat nousta tärkeämmiksi kuin valinnat,

joita perinteen perusteella tehtäisiin sen omassa ympäristössä. Kulttuurisesti monimuotoisissa ympäristöissä tästä johtuvat jännitteet kärjistyvät instituutioiden sisällä piilossa olevien arvojen ja asenteiden noustessa esiin. (Schippers 2010, 119-120.) On mielestäni kuitenkin tärkeää tiedostaa, että instituutiot ovat ajassa muuttuvia. Niiden sisällä tapahtuvat perinteet ja käytännöt ovat muuttuvia tai pysyviä sen mukaan, minkälaisia toimijoita instituution sisällä kulloinkin on.



Kaavio 4. Siirtymäprosessien kaksitoista jatkumoa. (Schippers 2010, 124.)

Yllä olevassa taulukossa Schippers esittää 12 jatkumoa, joiden kautta voidaan hänen mukaansa arvioida musiikin siirtymäprosesseja erilaisissa kulttuurisesti monimuotoisissa ympäristöissä. Taulukon vasempaan reunaan merkityt ominaisuudet löytyvät usein muodollisen, hierarkisen ja institutionaalisen ympäristön piiristä, kun taas oikeaan reunaan kerätyt ominaisuudet viittavat ei- muodolliseen, yhteisöllisyyteen painottuvaan ympäristöön. Taulukkoa voidaan käyttää

musiikin siirtymäprosessien ymmärtämiseen. Sitä voidaan tarkastella neljästä näkökulmasta käsin: perinteen, instituution, opettajan ja oppijan. Nämä näkökulmat voivat usein olla ristiriidassa toistensa kanssa. Taulukossa esitettyjen jännitteiden eli jatkumon ääripäiden tiedostaminen on Schippersin mukaan avainasemassa, kun suunnitellaan opetusta perinteen ja instituution törmäyskursseilla. Jännitteet tulevat neuvotelluiksi tapauskohtaisesti ja vaihtelevat erilaisten perinteiden, instituutioiden, opettajien ja oppijoiden välillä. Taulukko voi auttaa tunnistamaan tiedostettuja ja tiedostamattomia valintoja. Opetuksen laatu paranee, kun opettajat pystyvät tunnistamiensa valintojen avulla sopeutumaan erilaisiin opetustilanteisiin liikkumalla jatkumolta pitkin. (Schippers 2010, 13-125.)

Schippers määrittää kolme alaotsikkoa, joiden sisälle hän asettelee erilaisia ominaisuuksia. Ensimmäinen alaotsikko on Kontekstin ongelmat. Näihin on lueteltu erilaisia vaihteluvälejä staattisen tradition ja jatkuvan liikkeen välillä, uudelleen rakennetun autenttisuuden ja uuden identiteetin autenttisuuden välillä sekä alkuperäisen kontekstin ja uuden kontekstin muodostumisen välillä. Toinen alaotsikko on Siirtymäprosessien muodot, jonka alle on lueteltu vaihteluvälit atomistisen/analyttisen ja holistisen välillä, nuotinnusperusteisen ja kuuloperusteisen välillä sekä todellisen ja abstraktin välillä. Kolmas alaotsikko on Kanssakäymisen ulottuvuudet, johon on lueteltu vaihteluvälit laajan voiman etäisyyden ja pienen voiman etäisyyden välillä, yksilökeskeisyyden ja yhteisökeskeisyyden välillä, vahvan sukupuolittuneisuuden ja sukupuolineutraaliuden välillä, epävarmuuden välttämisen ja epävarmuuden sietämisen välillä sekä pitkäaikaisen orientaation ja lyhytaikaisen orientaation välillä. Viimeinen alaotsikko on Lähestymistavat kulttuuriseen monimuotoisuuteen, joita ovat monokulttuurisuus ja transkulttuurisuus, joiden välissä multikulttuurisuus ja interkulttuurisuus.

8.5 Mielikuvien ja stereotyyppien voima

Yksi tärkeä päämäärä haastatteluissa oli saada tietoa siitä, minkälaisiin kanteleeseen liittyviin mielikuviin ja stereotyyppioihin haastateltavat ovat törmänneet. Osa haastateltavista kertoi, ettei ole juurikaan kohdannut stereotyyppistämistä tai tiettyihin mielikuviin jumiutumista. Kuitenkin taas osa haastateltavista kertoi kohdanneensa uransa aikana useita tilanteita, joissa oli tunnistettavissa stereotyyppistämistä tai vahvoja mielikuvia.

Naispuolisilla haastateltavilla oli kaikilla samankaltaisia kokemuksia 1980- 90- luvuilta liittyen pukeutumiseen. Kansallispuvun käyttö oli tuolloin kantelepiireissä kovin yleistä, ja sitä jopa vaadittiin. Eräs haastateltavista kertoi palautteesta, jonka eräästä keikasta sai:

”Ihan hyvä keikka, mutta miks teillä ei ollu kansallispuvut päällä?”

Huomionarvoista on, että tällaisia kokemuksia esiintyi nimenomaan niillä haastateltavilla, jotka olivat opiskelleet kanteleensoittoa jonkin musiikkioppilaitoksen eli taidemusiikin opetuksen piirissä. Itse opiskelleet tai pelimanniipiireistä tulevat eivät olleet juurikaan kohdanneet tällaista ”kansallispukupakkoa”. Eräs haastateltava kommentoikin asiaa näin:

”Sahan Hannu on soittanu Kiinassa kansallispuku päällä, ja siitä häntä vieläkin muistutetaan.”

Kansallispuvun käyttöön liittyy useiden haastateltavien mukaan ”Suomi-neito-ihanne”. Eräs naispuolinen haastateltava sanookin:

”Kyllä mullakin oli tää Suomi-neito-ihanne, missä mä elin.”

Eräs haastateltava kiteyttää, että kanteleensoittaja on helppo nähdä kilttinä, kansallispukuisena neitona, joka soittaa kannelta koivun katveessa kauniissa kesäillassa. Eittämättä tämä kuva tuo mieleen Ulla Katajavuoren, joka on ollut yksi kaikkien aikojen kuuluisimmista suomalaisista kanteleensoittajista – hän edusti juuri tällaista suomineitomaista kuvaa.⁹ Eräs haastateltava

⁹ Ulla Katajavuori oli hyvin tarkka ulkoisesta olemuksestaan esimerkiksi levyn kansissa. Hänen vaikutuksensa on saattanut olla hyvinkin ratkaiseva siitä syystä, että hän oli 1900-luvun puolivälissä tärkeä radioesiintyjä ja vei kanteleensoittoa voimakkaasti klassiseen suuntaan.

kertoo nähneensä uransa aikana, kuinka musiikkioppilaitokseen pyrkivät kanteleensoittajat ovat lähes poikkeuksetta kilttejä ja hiljaisia tyttöjä. Hän pohtii, voisiko tämä johtua luonnekysymyksistä: kanteletta pidetään herkkänä ja hiljaisena soittimena, ehkä juuri Suomi-neito-ihanteen vuoksi.

Muutamit haasteltavista kertovat joutuneensa taistelemaan tällaista stereotypiaa vastaan. Eräs haastateltava kertoo, että opiskeluaikana hän ystävineen pyrki tietoisesti pois kanteleen kapean mielikuvan piiristä, ja vastaiskuksi kansallispukepakolle he keksivät mitä hulluimpia esiintymisasuja. Myös osa muista haastatelluista kertoo käyneensä läpi jonkinlaisia stereotypian murtamispyrkimyksiä. Ylipäänsä monen, etenkin naispuolisen, haastateltavan kokemus on, että pukeutumiskysymys oli aikaisempina vuosina varsin tärkeä osa esiintymiskulttuuria. Myös itselläni on samanlainen kokemus.

Toisaalta jotkut haastateltavat ovat kokeneet, että heidän harteillaan kanteleensoittajina painaa ”Väinämöisen viitta”. Kantele yhä edelleen liitetään vahvasti perinnesävelmusiikkiin, ja kuvitellaan, että kantele on pienesti piipittävä soitin, jota soitetaan tuohivirsut jalassa. Eräs haastateltavistani puhui useaan otteeseen kapeasta ilmaisusta, joka hänen mielestään on yksi kanteleen vahvimista mielikuvista. Kapea ilmaisu tarkoittaa juuri sitä, että kanteleella kuvitellaan soitettavan vain perinnesävelmusiikkia. Eräs haastateltava kertoo, mitä häneltä on joskus esiintymistilanteessa kysytty:

” Kun kerran nyt tuut soittamaan kannelta, niin voisko se olla jotain iloista? ”

Haastateltava pohti, voisiko tässäkin olla kyse perinnesävelmusiikkioletuksesta.

Monen muun kanteleensoittajan tavoin myös taiteilija Ida Elina on joutunut kohtaamaan vahvojakin ennakkoluuloja. Hän kertoo, että kantele tuomitaan usein jo ennen kuin sitä on kuultukaan. Hän arvelee, että monen mielissä saattaa olla viisikielistä näppäilevä Väinämöinen tai kansallispukeinen ryhmä kanteletta soittavia tyttöjä. (Juupaluoma 2019.)

8.5.1 Paljon puhuva taideteos



Kuva 1. Robert Wilhelm Ekman: Kreeta Haapasalo soittaa talonpoikaistuvassa. (Kansallisgalleria/Antti Kuivalainen).

Taidemaalari Robert Wilhelm Ekman maalasi ensimmäisen Kreeta Haapasalo- aiheisen maalauksensa 1857, kun englantilainen kveekari Thomas Harvey tilasi sen häneltä. Ei ole tietoa, oliko maalaus tuolloin jo tekeillä vai vasta ajatuksen tasolla. Ekmanin kuuluisa teos 'Kreeta Haapasalo soittaa talonpoikaistuvassa' valmistui 1867. Ekman oli tuolloin jo hylännyt Kalevala- aiheet, joita oli suunnitellut käyttävänsä. Kuitenkaan kriitikot tai sen enempää yleisökään eivät olleet antaneet Kalevala-aiheille suosiotaan, mikä ajoi Ekmanin taloudelliseen ja henkiseen umpikujaan. Ekman onnistui saamaan taloudellista apua P. C. Rettigiltä, ja etukäteen saatujen rahojen turvin hän sai taulun valmiiksi. Taideyhdistys tilasi taulusta toisinnon, joka valmistui seuraavana vuonna. Ekman itse piti toisintoa onnistuneempana kuin alkuperäistä teosta. (Ervamaa 1990, 89-93.)

Yksi haastatelluista henkilöistä oli paneutunut kanteleeseen liittyviin mielikuviin erityisesti. Hän nosti esiin taideteoksen nimeltä 'Kreeta Haapasalo soittaa talonpoikaistuvassa'.

Haastateltavan mukaan tässä maalauksessa ilmentyy juuri yksi kanteleen stereotyyppioista. Kuvassa Kreeta soittaa keskellä, ja häntä kuuntelemassa olevat ihmiset edustavat kaikkia säätyjä. Vain pappi puuttuu kuvasta. Kreetaa ympäröi sädekehä ja kuvan tunnelma on rauhallinen. Huomionarvoista haastateltavan mukaan on, että tuvan seinällä on Venäjän tsaarin kuva. Haastateltu käyttää kuvan tunnelmasta sanaa vaaraton. Kuvan valmistumisen aikoihin haastatellun mukaan ympäri maailmaa oli paljon poliittista liikehdintää, ja terrorismi rantautui Eurooppaan. Kansallisajatus nosti päätään. Venäjän oli suurvaltana mietittävä, miten se suhtautuu sitä ympäröiviin kansoihin. Haastateltava sanoo, että Venäjän suhteet Suomen suuriruhtinaskuntaan olivat vahvat, jopa henkilökohtaisella tasolla. Venäjä mietti myös Suomen kohdalla, onko Suomesta uhaksi Venäjälle. Haastateltavan mukaan Ekmanin maalaus on suora viesti Venäjälle ja siinä vakuutellaan Suomen vaarattomuutta. Suomesta annetaan maalauksessa tarkoituksellisesti vaaraton ja rauhallinen kuva. Siinä edistetään omaa kulttuuria tsaarin kuva seinällä. Kuvassa sankariksi asettuu hempeä, kaunis neito, joka soittaa hentoäänistä, kaunista ja hiljaista soitinta, jolla soitetaan uskonnollisia lauluja. Vaarattomuutta oli haastateltavan mielestä helpointa ilmaista niin, että soittajaksi kuvaan on valittu nainen, koska naisia pidettiin tuolloin yleisesti heikompana sukupuolena. Haastateltavan mielestä tämä maalaus oli hyvin voimakas viesti, ja hän uskoo, että kanteleen feminiininen leima juontaa juurensa kuvan aikaiseen poliittiseen tilanteeseen ja tähän maalaukseen.

Jukka Ervamaan mukaan 'Kreeta Haapasalo soittaa talonpoikaistuvassa'- teoksen asetelma ei ole luonnollinen, mikä on laatukuvalle tyypillistä. Laatukuva edustaa ikään kuin aatteellista ihannetta yhteiskuntaluokkien ja sukupuolien yhtenäisyydestä ja tasa-arvosta, ja on jonkinmoisessa ristiriidassa todellisen vallitsevan yhteiskunnallisen tilanteen kanssa. Ekman itsekin on todennut ennen teoksen maalaamista, että haluaisi maalata laatukuvan, jonka kautta pääsisi vertailemaan eri säätyjä ja elämänehtoja. (Ervamaa 1990, 95.)

Haastateltu mainitsee myös Kalevalassa esitetyn kanteleen. Siellä kantele on jopa aseensa omaisessa asemassa, mutta hyvin selvästi sen voima on henkistä. Hänen mukaansa kantele muodostuu sekä tämän että monen muun tekijän vuoksi hyvin vahvaksi symboliksi, johon liittyvät vaarattomuus, naisellisuus, uskonnollisuus, nöyryys, uskollisuus poliittiselle järjestelmälle, hierarkiaan asettuminen eikä missään nimessä kapinallisuutta. Haastateltava uskoo, että vaikka nykyisin kanteletta soittavat eivät ehkä tiedosta tätä selvästi, kanteleeseen liittyvä vahva kulttuurihistoriallinen mielikuva vaikuttaa taustalla edelleen. Nämä syyt osittain aiheuttavat mielikuvan, jonka mukaan kanteleella voidaan ilmaista niin kapeasti.

Haastateltavan mukaan siitä on tullut osa kanteletta, että se on harmiton ja vaaraton. Haastateltavan mielestä kanteleen voima on siinä, että se on niin täysin vastakohtainen kapinallisuudelle ja maskuliinisuudelle, joita esimerkiksi nuorisokulttuuri ja rockmusiikki edustivat maailmaa valloittaessaan. Hänen mielestään harvassa soittimessa on näin vahvoja ja ristiriitaisia mielikuvia kuin kanteleessa.

9 JOHTOPÄÄTÖKSET

Tekemäni haastattelut ovat osoittautuneet hyvin hedelmällisiksi. Parhaimmillaan sain niistä paljon uutta tietoa. Suurin osa haastateltavista oli etukäteen paneutunut haastattelukysymyksiin ja harkitsi vastauksiaan tarkoin.

Haastattelujen perusteella tärkeimmiksi kanteleen sukupuolittumiseen vaikuttaneiksi tekijöiksi nousivat kansallisromantiikan naisihanne sekä muut kanteleeseen liittyvät mielikuvat, suurten soittajien – erityisesti Ulla Katajavuoren – vaikutus sekä musiikkioppilaitosjärjestelmä.

Useimmat haastateltavat puhuivat jonkinlaisesta ”kansallispukupakosta” ja Suomi-neitoihanteesta, jotka kertovat selkeästi kanteleeseen liitetystä mielikuvista. Yksi näiden mielikuvien keskeinen piirre on feminiinisyys. Haastateltavat kertoivat joko kohdanneensa ulkopuolisten asenteina kanteleeseen liitettyjä naisellisia arvoja, kuten pehmeyttä, pyöreyttä, hiljaisuutta ja kauneutta. Monet haastateltavista pitivät näitä myös itse kanteleeseen liittyvinä ominaisuuksina. Feminiinisten arvojen spekulointiin nousseen jo hyvinkin kaukaa historiasta, ja haastateltavat olivat sitä mieltä, että feminiininen leima kanteleessa on jonkinlainen painolasti, koska ihmisten asenteet ovat tiukassa. Haastateltavat puhuivat myös kanteleen ”nuoruudesta” klassisena, instituutioiden sisällä opetettavana soittimena. He kokivat tämän ongelmana kanteleen vakavasti otettavuuden näkökulmasta katsottuna.

Erääksi tärkeäksi tekijäksi haastatteluiden perusteella kanteleen sukupuolittumisilmiössä nousi Ulla Katajavuoren merkitys. Ollen yksi 1900-luvun kuuluisimmista kanteleensoittajista, Katajavuori on vaikuttanut varsin suuresti kanteleen nykykulttuuriin ja taidemusiikkikanteleen kehittymiseen. Haastateltavat kokivat Katajavuoren pitäneen merkittäväällä tavalla yllä jo aiemmin mainittua suomineitomaista imagoa. Kuten nykyisestä populaarimusiikkikulttuurista tiedämme, radiopolitiikalla on suuri merkitys ihmisten musiikkimaun muokkaamisessa. Näin oli varmasti myös jo 1900 – luvun puolivälissä. Tällä tavoin myös Katajavuoren kuuluisuus ja suosittuus voi olla selitettävissä: Pitkän aikaa Katajavuori oli ainoa kanteleensoittaja, jota radiossa saattoi kuulla. Näin ollen Katajavuorella on ollut mahdollisesti paljonkin valtaa viedä

kanteleen soittoa omaan suuntaansa.¹⁰ Katajavuoren vaikutus kanteleen sukupuolittumiseen on siis voinut olla varsin suurtakin.

Musiikkioppilaitosjärjestelmä koettiin haastatteluissa yhdeksi tärkeäksi tekijäksi kanteleen sukupuolittumisilmiössä. Tämä oli pääteltävissä siitä, että useat haastateltavista totesivat kanteleoppilaiden olevan useimmiten tyttöjä. Toisaalta puhuttiin siitä, että esimerkiksi pelimannipiireissä on ainakin vielä jonkin aikaa sitten ollut paljonkin miespuolisia kanteleensoittajia. Jotkut haastateltavat myös nimesivät useita yhtyeitä, joissa miehet soittavat vähäkielisiä eli pienkanteleita. Nämä seikat johtavat vahvaan epäilykseen, että kantele onkin ehkä sukupuolittunut ainoastaan taidemusiikkia opettavien instituutioiden piirissä, ja nimenomaan suurkanteleen (yli 28-kielisen) opetuksen piirissä. Syyksi instituutioissa tapahtuvan kanteleopetuksen sukupuolittumiseen nimettiin ainakin näiden instituutioiden opetusperinne.

9.1 Vastaiskuja mielikuville

Oletukselle, että kanteleen soitto olisikin sukupuolittunutta vain esimerkiksi klassisen musiikin genressä, löytyy paljonkin tukea. Useissa lehtiartikkeleissa kerrotaan esimerkiksi metallimusiikkia soittavista yhtyeistä tai artisteista, jotka ovat ottaneet kanteleen mukaan musiikkiinsa. Ylen toimittaja Minna Rinta-Tassi kirjoittaa Tevana3- yhtyeestä, joka käyttää metallimusiikissa sähkökitaran sijaan kannelta. Jutussa haastatellut, kanteletta soittavat Vilma Timonen ja Tevana3- yhtyeen keulahahmo Juha Jyrkäs kertovat turhautumisestaan ihmisten mielissä tiukasti istuviin kansallisromanttisiin mielikuviiin kanteleesta. Heidän mukaansa Väinämöisen viittaa asetellaan herkästi kanteleensoittajan harteille, ja kannelta pidetään pikemminkin museoesineenä kuin oikeana soittimena. Kuitenkin Juha Jyrkäs toteaa haastattelussa, että kanteleella voi soittaa mitä musiikkia tahansa. (Rinta-Tassi 2011.) Jyrkäsen ja Timosen mainitsema Väinämöisen viitta on tuttu useille kanteleensoittajalle, myös minulle. Kalevalassahan Väinämöinen on voimakas ja mahtava hahmo ja shamaani. Kuitenkin

¹⁰ Katajavuoren vaikutus näkyy yhä edelleen, koska hänen soittamaansa musiikkia käytetään nykyäänkin kanteleensoitonopetuksessa.

Kalevalaa tuntemattomien ihmisten mielissä Väinämöinen on kutistunut pieneksi ukon käppänäksi, joka soittaa viisikielistä kannelta hiljaisella äänellä. Näin ollen kanteleeseen liittyvät mielikuvat ovat sen suuntaisia, että kantele on hiljainen vanhojen ukkojen ja akkojen soitin, jolla vain ”Vaka vanha Väinämöistä” soitellaan. Tästä juontuneen myös aiemmin mainittu kanteleeseen liittyvä perinnesävelmusiikki. Timosen ja Jyrkäksen kuten myös useiden muiden kollegoideni pyrkimyksenä on siis päästä eroon tällaisista oletuksista, joista harteillemme aseteltava Väinämöisen viitta muotoutuu.

Myös Valkeat- yhtye on kunnostautunut ja ottanut kanteleen osaksi yhtyettään. Yhtyeen keulahahmo Miikka Virtapuro kommentoi yhtyeen saamaa kansainvälistä huomiota ja kertoo haluavansa tuoda kaikkien tietoon, kuinka taianomainen musiikkikulttuuri Suomessa on. Valkeat- yhtye on myös tehnyt yhteistyötä kanteleenrakentaja Hannu Koistisen kanssa. Hän kertoo haastattelussa pyrkineensä viimeisten 25 vuoden aikana tekemään kanteleesta kaikkiin musiikkityyleihin sopivan yleissoittimen, ja että tavoite on nyt pitkälti saavutettu. (Muhli 2016.)

Asiaa voidaan lähestyä myös toisesta näkökulmasta käsin: kansanperinne näyttäisi viime vuosina olleen yleisesti ottaen metallimusiikkipiireissä pinnalla. Uinuos- yhtyeen perustajat ovat pitkän linjan metallimusikoita, jotka halusivat kokeilla jotain erilaista. Näin he tulivat kiinnostuneeksi suomalaisesta mytologiasta ja valitsivat soittimikseen sellon, jouhikon ja kanteleen. Yhtyeen jäsenet kertovat pitävänsä näiden soittimien soinnista. Yhtyeeseen kuuluvat Ines Lukkanen, Tero Kalliomäki, Aapo Romu ja Aslak Tolonen. (Lagström 2019.) Myös Amorphis- yhtye on ottanut Elegy- levynsä teemaksi kansanperinteen. Kantelettaren ja Kalevalan teemat puhuttavat jo klassikoksikin muodostuneessa julkaisussa. Kappale My Kantele on noussut suureen suosioon, ja siitä on julkaistu levyllä myös akustinen versio. Myöhemmin kappale on julkaistu myös erillisenä EP:nä. (Krannila 2016.)

Kantele sopii paitsi metallimusiikkiin myös monien ulkomaalaisten musiikkikulttuurien musiikkiin. Tätä on oivallisesti todistanut tansanialaissyntyinen, Sibelius-Akatemiassa tohtoriksi väitellyt Arnold Chivalala. Hän on yhdistänyt supisuomalaista kannelta tansanialaiseen perinnesävelmusiikkiin ja synnyttänyt näin käsitteen ”Chizentele”. Matti Ripatin artikkelin mukaan ”Chi” tulee Chivalalan nimestä, ze tarkoittaa tansanialaista sekä etäisesti kanteleelle sukua olevaa zeze- soitinta, ja ”-ntele” tulee tietenkin kanteleesta. Chivalalan hyväntuulisesta musiikista on kuultavissa tansanialaiset vaikutteet, mutta se ylittää kuitenkin iloisesti erilaisten kulttuurien rajoja. (Ripatti 2013.)

Kantele on vuosikymmenten varrella muuntautunut kansansoittimesta klassiseksi soittimeksi, ja kehityskulku jatkuu: kantele valtaa alaa nykyään myös popmusiikin saralla. Kantelelähtöisen popmusiikin uranuurtajana toimii Ida Elina, viralliselta nimeltään Päivi Kujanen. Kujanen on kotoisin Oulaisista, mutta asuu nykyään Espoossa. Hän aloitti kanteleensoiton 13-vuotiaana ja soitti pitkään klassisella soittotyylillä. Hän alkoi kiinnostua kanteleen käytöstä popmusiikissa kuultuaan erään kitaristin soittavan yhdellä kitaralla sekä rytmin, bassolinjan, soinnut että melodian. Kehitellessään uutta soittotyylä Kujanen lisäsi soittoonsa rumpuja muistuttavia koputuksia ja läpytyksiä. Vuosien varrella perkussionistisesta soittotyylistä on tullut artisti Ida Elinan tavaramerkki, ja nykyään hän kouluttaa soittajia ympäri Suomen. Hän on tehnyt kanteleenrakentaja Pekka Lovikan kanssa yhteistyötä, jonka seurauksena Lovikka kehitti perkussionistiseen soittotyyliin sopivan kanteleen Ida Elinaa varten. (Juupaluoma 2019.)

10 PÄÄTÄNTÖ

Kanteleen sukupuolittuneisuus on hyvin monisyinen ilmiö. Kovin syvälinen paneutuminen kaikkiin tämän ilmiön puoliin ei ole ollut mahdollista tämän tutkielman puitteissa, ja avoimia kysymyksiä jää paljon. Yksiselitteistä vastausta kanteleen sukupuolittumisilmiön juurisyyyhin ei liene olemassakaan, vaan nykyiseen tilanteeseen johtaneita tekijöitä on iso joukko. Sukupuolittumisilmiö tuntuu näkyvän eniten klassisen kantelemusiikin opetuksen piirissä eli institutionaalisessa ympäristössä. Olen pitänyt painopisteen juuri tässä näkökulmassa paitsi sen vuoksi, että oma taustani kiertyy institutionaaliseen klassisen kantelemusiikin opetuksen piiriin, mutta myös siksi, että minulle on kertynyt paljon kokemusta tästä työskennellessäni soiton opettajana nimenomaan tämän kaltaisen opetuksen parissa viikoittain. Tutkielmaani tehdessä paneuduin aiheeseen sekä kirjallisuuden että haastattelumateriaalin kautta. Koska aiempaa tutkimusta tästä aiheesta ei ole tehty, aiheen rajaaminen ja oleellisten asioiden kartoittaminen oli työlästä ja aikaa vievää.

Mielestäni oli tärkeää käsitellä naisten asemaa musiikin historiassa ja yhteiskunnassa. Tärkeäksi tekijäksi naisten musiikin tekemisessä nousi patriarkaalisten yhteiskuntarakenteiden muodostama naiskuva. Naisille on perinteisesti sallittu kovin erilaisia asioita kuin miehille. Patriarkaalinen feminiinisyys liittyy sellaisia arvoja kuin pehmeys, kiltteys, hiljaisuus, kauneus, siveellisyys ja niin edespäin. Kanteleen lähtiessä muotoutumaan klassiseksi soittimeksi sääty-yhteiskunnasta ei ollut kulunut vielä kovin pitkän aikaa. Patriarkalaisuus ja patriarkaalinen feminiinisyys vaikutti sääty-yhteiskunnassa laajalti. Tällöin voi olla, että kantele alkoi automaattisesti lukeutua naisille sallittuihin ja sopiviin soittimiin - sitähan soitetaan istuvassa, siveellisessä asennossa kuten esimerkiksi pianoa, jota laajalti pidettiin naisille sopivana soittimena. Tähän ketjuun liittyisi todennäköisesti myös kansanperinteen siirtyminen rahvaan keskuudesta säätyläisten ”omaisuudeksi”: 1800-luvun loppupuolella säätyläinen kansanosa alkoi kiinnostua kansanlauluista, ja lopulta kävi niin, että kansanlaulut irrotettiin alkuperäisestä ympäristöstään ja merkityksestään ja muokattiin säätyläiseen makuun sopivaksi. Näin ollen ehdotan, että kanteleelle on voinut käydä myös samoin, eli sen irrottua alkuperäisestä tarkoituksestaan runonlaulajien ja kansansoittajien soittimena ja siirrettyä kansanlaulun tavoin säätyläisten vaikutuspiiriin ja säätyläiseen makuun muokattavaksi, siihen alettiin soveltaa säätyläiseen kulttuuriin kuuluvia sopivaisuuskäytäntöjä. Kreeta Haapasalon ura oli kokonaisuudessaan kuin nuo kansanlaulut: se irrotettiin omasta ympäristöstään ja

esitettiin säätyläiseen makuun sopivana, eli köyhänä ja alemmikastisena. Vaikka Kreeta teki merkittävän elämäntyön kanteleen parissa, lopulta hänet pantiin vastakkain uuden musiikin kanssa: enää ei kelvannutkaan vanha kansanlaulu, vaan sivistyneistön sovitettu musiikki nousi tärkeimmäksi.

Kanteleen kehitykseen klassiseksi soittimeksi saattoi vaikuttaa jopa ratkaisevasti Ulla Katajavuoren ura kanteletaiteilijana, kuten haastatteluistanikin on käynyt ilmi. Ullasta tuli monessa mielessä kanteleen kasvot. Hän oli paitsi erittäin kuuluisa taiteilija, hän teki myös mittavan elämäntyön kanteleensoiton opettajana. Voi hyvin kuvitella, että opettajaa, jolla oli merkittävä ura taiteilijana, katsottiin ylöspäin, ihailtiin ja jäljiteltiin. Ullan oltua niin monelle esikuvana voi olla mahdollista, että ikään kuin Ullan esimerkistä tytöt ja naiset päätyivät soittamaan kannelta nimenomaan Ullan lanseeraamaan klassiseen tyyliin. Ullan kuuluisaksi tuloon todennäköisesti vaikutti lähes ratkaisevasti hänen lukuisat esiintymisensä radiossa. Kuten Bakan kirjoittaa, erilaisilla instansseilla on suuri valta siihen, mitä esimerkiksi radiossa soitetaan tai koulun musiikkitunnilla opetetaan, tai että minkälaista musiikkia valitaan esitettäväksi konserteissa (Bakan 2007, 26-27). Näin ollen, vaikka Ullan aikana ei ollutkaan vielä niin runsasta mediatarjontaa kuin nykyään, hän oli onnellisessa asemassa päästyään näiden median päättäjien suosioon. Arvelen, että ilman radioesiintymisiä Ullan ura ei olisi muodostunut läheskään näin merkittäväksi. Ja mikä tärkeintä, olisiko kantele silloin päässyt kehittymään nykyisen kaltaiseksi klassiseksi soittimeksi, ja olisiko sukupuolittumisilmiötä syntynyt lainkaan?

Kuitenkin jotkut haastateltavistani kertoivat, että eivät ole kohdanneet sukupuolittavia opetuskäytäntöjä tai kanteleen sukupuolittumista. Mielenkiintoista tässä on se, että haastateltavista ne, jotka tulivat musiikkioppilaitostaustasta, kertoivat kohdanneensa sukupuolittumista sekä ennakkoasenteita ja Suomi-neitokuvan ihannointia ja noudattamista. Tämähän on myös minun kokemukseni, ja itsekin olen joutunut kohtaamaan ennakkoasenteita. Soittotaustaan kuului varsin tiiviisti suomineitomaisen imagon noudattaminen. Sekä haastateltavien että omaan kokemukseeni pohjautuen päättelen, että edellä mainitut seikat liittyivät nimenomaan institutionaalisessa piirissä tapahtuvaan opetukseen. Mielestäni tässä taustatekijänä saattaa olla edellisessä kappaleessa käsitelty kanteleen kehittyminen klassiseksi soittimeksi sekä Ulla Katajavuoren vaikutus.

Kappaleessa 4.3 Kasvatus ja koulutus sukupuolittumisen osatekijänä käsittelen muun muassa sukupuolen muotoutumista kasvatuksen ja koulutuksen seurauksena. Mielestäni tärkeäksi seikaksi luvussa nousee se, että sukupuolen voidaan nähdä muotoutuvan sukupuoliroolien tai sukupuolta toteuttavien toimintojen kautta. Näihin liittyvät vahvasti totutut tavat, joten voiko olla, että sukupuolittumisilmiö yleisesti ottaen on totutun toistamista? Tai koska kanteleensoittajat neljän viimeisen vuosikymmenen ajalta ovat naisia, onko nyt lipsahdettu siihen, että on totuttu näkemään vain tyttöjä ja naisia kanteleensoittajina?

Mielestäni sukupuolikysymys ei liity ainoastaan kanteleeseen, vaan useissa muissakin soittimissa sukupuolittuneisuutta tuntuu ilmenevän. Jatkotutkimuksessa olisikin mielenkiintoista paneutua sukupuolittumisilmiöön syvemmin: nouseeko sukupuolittuneisuus yleisesti maassamme vallitsevasta koulutuskulttuurista? Onko yhteiskunnassamme kaikesta edistyneisyydestä huolimatta edelleen vallalla rakenteita, jotka suosivat aina jompaakumpaa sukupuolta? Lisäksi koulutukseen liittyen jää useita kysymyksiä avoimeksi: onko opettajuus yleisestikin ottaen naisistumassa, ja jos, niin vaikuttaako tämä kanteleensoitonopettajiksi aikoviin nuoriin? Suosiiko institutionaalinen opetuskuulttuuri tyttöjä? Jos, niin mitä tälle olisi tehtävissä? Kanteleensoiton opetukseen liittyvät mielestäni seuraavat kysymykset: Onko kanteleopetuksen opetusperinne musiikkiopistoissa sellainen, että se suosii tyttöjä? Onko meillä kanteleensoitonopettajilla piilossa olevia, tyttöjä suosivia asenteita, kun niin pitkään oppilaat ovat olleet valtaosin tyttöjä? Toteutammeko kanteleensoittajina jollain tavoin sukupuolittunutta käyttäytymistä tai pidämmekö tiedostamattamme yllä käytänteitä, jotka ohjaavat kanteleensoiton pariin nimenomaan tyttöjä? Tällaista voisi olla kiintoisaa tutkia havainnoimalla soitonopettajien työskentelyä käytännössä. Ennen kaikkea kuitenkin: mitä olisi tehtävä kanteleen irrottamiseksi vääristyneen ”väänämöiskuvan” ja tiukkaan tarttuneen suomineitomaisen leiman ikeestä? Miten tuoda kanteleen voima takaisin? Perinteen arvostus on tiessään, ja nyt olisi mielestäni korkea aika avata kanteleen maailma avoimeksi joka suuntaan ja irrottautua ennakkoluuloista. Kaikenlaisia tekijöitä tarvitaan: tarvitaan heitä, jotka katsovat eteenpäin ja tuovat kanteleen maailmaan uusia tuulia, mutta tarvitaan myös heitä, jotka pitävät yllä perinteisiä soittotekniikoita. Kuten jo aiemmissa kappaleissa kirjoitin, kantele taipuu niin moneen, että soitettavaa varmasti riittäisi sekä tyttö- ja naisoppilaille kuin mies- ja poikaoppilaillekin.

11 LÄHTEET

Alasuutari, P. (2012). Laadullinen tutkimus 2.0. Tampere: Vastapaino.

Argyris, C. & Schön, D. A. (1974). Theory in practice. Increasing professional effectiveness (3.painos). San Francisco: Jossey-Bass Publishers.

Bakan, M. B. (2007). World music: traditions and transformations (2. painos) (1-43). Boston: McGraw – Hill.

Eraut, M. (1994). Developing professional knowledge and competence. Lontoo: The Falmer Press.

Ervamaa, J. (1990). Kreetta Haapasalo R W. Ekmanin taiteessa. Teoksessa Kolehmainen, I. & Valo, V. T. (toim.), *Kreetta Haapasalo - ikoni ja ihminen* (89-91). Kokkola: Keski-Pohjanmaan Kirjapaino.

Eskola, J. & Suoranta, J. (2008). Johdatus laadulliseen tutkimukseen (8. painos). Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Eskola, J. & Vastamäki, J. (2001). Teemahaastattelu: Opit ja opetukset. Teoksessa Aaltola, J. & Valli, R. (toim.), *Ikkunoita tutkimusmetodeihin* (24-42). Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Green, L. (1997). Music, gender, education. Cambridge: Cambridge University Press.

Hirsjärvi, S & Hurme, H. (2008). Tutkimushaastattelu: Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. (2003). Tutki ja kirjoita (6.-9. painos). Vantaa: Dark Oy.

Jauhiainen, A. (2009). Erillinen vai yhteinen koulu? Yhteiskasvatuskeskustelun sukupuolittunut toimijuus. Teoksessa Ojala H., Palmu, T. & Saarinen, J. (toim.) *Sukupuoli ja toimijuus koulutuksessa* (101-135). Tampere: Vastapaino.

Johnson, A. (1990). The Sprite in the Water and the Siren of the Woods. On Swedish Folk Music and Gender. Teoksessa Baumann, M. P. (toim.), *Music, Gender, and Culture* (27-40). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

Karppinen, A. (2011). A Soprano Has No Credibility: Joni Mitchell and the Rock Press (1968-1978). Teoksessa Kotilainen, S., Kovala, U., Vainikkala, E., Huttunen, J., Karppinen, A., Kilpelä, K., Kovanen, M., Pekkinen, S., Pienimäki, M. & Pitkäsalo, E. *Media, kasvatus ja kulttuurin kierto* (s. 63–68). Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Koivisto, N. (2020). Suomalaisia Naissäveltäjiä 1, Heidi Sundblad-Halme (1903-1973). *Rondo Classic, 1/2020*, 54-55.

Koivunen, H. (2000). Hiljainen tieto (3. painos). Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Koskimies, S. (2003). Te näitte mun soittoni riemun – Ulla Katajavuoren elämä. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Laitinen, H. 2010. Carl Axel Gottlund ja Ottawa. Teoksessa Jalkanen, P., Laitinen, H. & Tenhunen A.-L. (toim. Risto Blomster.), *Kantele* (50-55). Hämeenlinna: Kariston Kirjapaino Oy.

Laitinen, H. (1990). Kreeta Haapasalo: Elämänkerta (muistiin merkinnyt Lilli Lilius). Teoksessa Kolehmainen, I. & Valo, V. T. (toim.), *Kreeta Haapasalo - ikoni ja ihminen* (67-87). Kokkola: Keski-Pohjanmaan Kirjapaino.

Laitinen, H. (1990). Torpparinvaimo Greeta Haapasalon matkat kautta koko Suomen suuriruhtinaskunnan ja aina Pietariin ja Tukholmaan saakka. Teoksessa Kolehmainen, I. & Valo, V. T. (toim.), *Kreeta Haapasalo - ikoni ja ihminen* (5-65). Kokkola: Keski-Pohjanmaan Kirjapaino.

Moisala, P. & Valkeila, R. (1994). *Musiikin toinen sukupuoli*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Moran, A. (2012). *Irish Music Abroad: Diasporic Sounds in Birmingham*. Englanti: Cambridge Scholars Publishing.

Naskali, P. (2010). Kasvatus, koulutus ja sukupuoli. Teoksessa Saresma, T., Rossi, L.-M. & Juvonen, T. (toim.), *Käsikirja sukupuoleen* (277-288). Tampere: Vastapaino.

Ojala H., Palmu, T. & Saarinen, J. (toim.) (2009). *Sukupuoli ja toimijuus koulutuksessa*. Tampere: Vastapaino.

Pekkilä, E. (1988). *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja –metodi*. Jyväskylä: Gummerus Oy Kirjapaino.

Pöyhönen, M. (2011). *Muusikon tietämisen tavat: Moniälykyys, hiljainen tieto ja musiikin esittämisen taito korkeakoulun instrumenttituntien näkökulmasta*. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House.

Sadie, J. A. & Samuel, R. (1994). *The New Grove Dictionary of Women Composers* (uusintapainos 1995). Lontoo ja Basingstoke: The Macmillan Press Ltd.

Schippers, H. (2010). *Facing the Music – Shaping Music Education from a Global Perspective* (119-136). Oxford: Oxford University Press.

Toom, A. (2008). Hiljaista tietoa vai tietämistä? Näkökulmia hiljaisen tiedon käsitteen tarkasteluun. Teoksessa Toom, A., Onnismaa, J., & Kajanto, A. (toim.), *Hiljainen tieto* (33-58). Jyväskylä: Gummeruksen Kirjapaino Oy.

Tuomi, J. & Sarajärvi, A. (2009). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi* (5. painos). Helsinki: Tammi.

Väisänen, A.O. (toim) & Asplund, A. (2002). *Kantele- ja jouhikkosävelmiä* (uudistettu painos). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seura.

11.1 Internet-lähteet

Cross, R. Vivaldi's Girls: Music Therapy in 18th century Venice. Haettu 1.4. 2020 osoitteesta <http://www.users.cloud9.net/~recross/why-not/Vivaldi.html>

Goehr, L. (1989). Being True to the Work. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.47, No.1, Winter 1989. Haettu 20.3.2020 osoitteesta <https://www.jstor.org/stable/431993?seq=1>

Huey, S. (2020). The Runaways. Biography by Steve Huey. *AllMusic*. Haettu 6.3.2020 osoitteesta <https://www.allmusic.com/artist/the-runaways-mn0000492275/biography>

Juupaluoma, J. (7.4.2019). Ida Elinan tekemät pop-coverit mullistivat kantelemusiikin, mutta hän kohtaa silti ennakkoluuloja. Haettu 15.4.2020 osoitteesta <https://www.hs.fi/kaupunki/espoo/art-2000006062384.html>

Kansallisgalleria: Robert Wilhelm Ekman: Kreetta Haapasalo soittaa kannelta talonpoikaistuvassa. Haettu 30.4.2020 osoitteesta <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/625394>

Koskimies, S. (2010). Kanteleen Grand Lady Ulla Katajavuori. Haettu 2.12.2019 osoitteesta www.kantele.net/kanteleen-grand-lady-ulla-katajavuori/3743

Koivisto, N. (2019). Sähkövalo, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle – Naisten salonkiorkesterit ja varieteealan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877-1916. Haettu 18.4.2020 osoitteesta <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/304480/Sähköval.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Krannila, V. (14.5.2016). Amorphisin ”Elegy” klassikon julkaisusta kulunut 16 vuotta. Haettu 2.4.2020 osoitteesta <https://metalliluola.fi/amorphisin-elegy-klassikon-julkaisusta-on-kulunut-20-vuotta/>

Lagström, M. (13.1.2019). Metallimuusikot perustivat folkbändin – ”kantele on lumoava soitin”. Haettu 30.1.2020 osoitteesta <https://www.iltamakasiini.fi/artikkeli/735085-metallimuusikot-perustivat-folkbandin-kantele-on-lumoava-soitin>

Muhli, T. (2.12.2016). Valkeat-yhtye yhdistää kansallisoitin kanteleen ja metallimusiikin. Haettu 30.1.2020 osoitteesta <https://www.playgroundmusic.fi/uutiset/valkeat-yhtye-yhdistaa-kansallisoitin-kanteleen-ja-metallimusiikin>

Rinta-Tassi, M. (25.5.2011). Kanteleella käy myös metallimusiikki. Haettu 30.1.2020 osoitteesta <https://yle.fi/uutiset/3-5365595>

Ripatti, M. (3.1.2013). Arnold Chivalala Band: Wito. Tansaniassa syntynyt Arnold Chivalala on omaksunut perisuomalaisen kanteleen ja kehittänyt uuden musiikkityylin. Haettu 15.2.2020 osoitteesta <https://www.maailmankuvalehti.fi/2013/1/pitkat/arnold-chivalala-band-wito>

Toijonen, S. (23.2.2012). Maailman herkkävireisin instrumentti – Wienin filharmonikot soittavat Suomessa. Haettu 18.2.2020 osoitteesta <https://www.kansanuutiset.fi/artikkeli/2741961-maailman-herkkavireisin-instrumentti-wienin-filharmonikot-soittavat-suomessa>

Varonen, M. Kansallispuvussa. Haettu 8.5.2020 osoitteesta <https://kansallispuvussa.com/aino-puku/>

Wayne, D. The Runaways. Haettu 8.3.2020 osoitteesta <http://therunaways.com/>

Trobairitz. Haettu 8.5.2020 osoitteesta <https://en.wikipedia.org/wiki/Trobairitz>

