

# PIANONSOITON DISKURSIIVIS-MATERIAALISIA KYTKENTÖJÄ RAKENTAMASSA

Johanna Tiensuu

Turun yliopisto, Musiikkitiede  
jmtien@utu.fi

## Tiivistelmä

Artikkeli käsittelee diskursiivis-materiaalisen lähestymistavan soveltamista pianonsoiton tutkimukseen. Pianonsoitto tutkimuskohteena on hedelmällinen diskursiivis-materiaalisuuden ymmärtämiselle, koska se on ensisijaisesti erilaisia tekoja. Pedagogisessa ympäristössä nuottikuvaan eksplisiittisesti ja implisiittisesti kirjoitetut soitto-ohjeet realisoidaan opettajan avustuksella soivaksi musiikiksi. Nuottikirjoituksen lisäksi opettaja auttaa oppilasta saavuttamaan tavoitellun soittotuloksen verbaalien ja non-verbaalien soitto-ohjeiden avulla. Soitto-ohjeet voivat olla metaforiakin. Kun opettaja korjaa oppilaan soittoasentoa käsillään, soittajan keho on käsin muokattavaa materiaalia samaan tapaan kuin tanssinopetuksessa.

Olen tehnyt tutkimusta musiikkioppilaitoksessa, josta on asianmukaisesti pyydetty tutkimuslupa. Tutkimuksen painopiste on teoreettinen, mutta siihen sisältyy myös kenttätöitä: osallistuvaa havainnointia (kinesteettinen empatia) ja haastattelut. Olen havainnoinut pianonsoitonopetustilanteita yksityisopetustilanteissa. Diskursiivis-materiaalisuutta on hankala tutkia ilman kenttätöiden tuomaa konkretiaa, vaikka samat asiat olisivat intuitiivisesti ymmärrettävissä omien aikaisempien pianonsoitto- ja opettamiskokemusten kautta.

Tutkimuksen tässä vaiheessa pianonsoitto näyttyy minulle monisyisenä diskursiivis-materiaalisena ilmiönä (Barad 2008). Diskursiivis-materiaaliset käytännöt muokkaavat soittajan ruumiillisuutta, sillä diskursiivinen ja materiaallinen muodostavat aina jollain tavalla toisiaan. Pianonsoitossa diskursiivinen ja materiaallinen yhdistyvät monella tavalla: jokainen soittaja-soitin -yhdistelmä on ainutlaatuinen ja jokainen musiikkiteoksen esitys ainutkertainen. Diskursiivinen sisältää erilaisia pianonsoittoon liittyviä/sisältyviä diskursseja. Materiaalisuus on soittavan ruumiin, soittamisen ja musiikki-instrumentin konkreettisuutta. Diskursiivista ja materiaalista on mahdollista yhdistää luomalla yhteyksiä liikkeiden, sanojen (sanalliset ohjeet, arvioinnit), kehon ominaisuuksien ja niistä tehtävien huomioiden välille (ks. esim. Väättäinen 2003).

**Asiasanat:** pianonsoitto, diskursiivis-materiaalisuus, ruumiillisuus, esittämisen tutkimus

## 1. Johdanto

Pianonsoittoa koskevaa tutkimusta on tehty runsaasti sekä taiteellisen tutkimuksen että musiikkikasvatuksen yhteydessä (ks. esim. Hanken, 2008; Nielsen, 2008; Hyry, 2008; myös Junttu 2008 ja 2010). Omassa tutkimuksessani pianonsoitolla on alisteinen suhde teoriaan nähden, sillä se on itselleni tuttu kenttä, jonka kautta on mahdollista tarkastella erilaisia diskursiivis-materiaalisia suhteita. Osallistun edellä mainitulla lähestymistavalla jälkihanuistiseen keskusteluun,

jossa dualismien purkamisen kautta pyritään kuroma kiinni kielen ja materiaalin välille keinotekoisestikin synnytettyä kuilua (Alaimo & Hekman, 2008; Barad, 2008). Pianonsoitonopetukseen on kerrostunut monenlaisia historiallisesti, sosiaalisesti ja institutionaalisesti rakentuneita diskursseja ja pianopedagogiikan ideaalina on kartesiolainen itseään kontrolloiva subjekti, jonka mieli hallitsee ruumista (vrt. Saastamoinen, 2000).

Tavoitteenani on päästä kiinni soittamisen materiaalisuuteen ja diskursiivisuuteen yhdistämällä havainnointi, haastattelu ja omat pianonsoitto- ja opetuskokemukset sekä taidemusiikkiin kiinteästi liittyvät diskurssit. Musiikkiteoksella on keskeinen asema näissä diskursseissa (Torvinen, 2007). Tarkastelen pianonsoittoa diskursiivis-materiaalisena ilmiönä (Barad, 2008), joka muokkaa soittajan ruumista vuosien ajan. Institutionaalistunut pianonsoitonopetus muokkaa erilaisia, erilaisilla kyvyillä, potentiaaleilla ja rajoituksilla varustettuja kehoja pianonsoittotarkoitukseen (vrt. Tiainen 2005). Soittotilanteisiin liittyy monenlaisia diskursiivis-materiaalisia käytäntöjä, jotka muokkaavat soittajan ruumiillisuutta nimenomaan soittajaruumiillisuudeksi (ks. Riikonen, 2005).

Etsin vastauksia esimerkiksi seuraaviin kysymyksiin: mitä on pianistinen ruumiillisuus ja kuinka se kehittyy? Mitkä ovat ne olosuhteet ja mahdolliset rajoitukset, jotka rakentavat soittajaruumiillisuutta? Missä ja miten diskursiivinen muuttuu materiaaliseksi (tai materiaalinen diskursiiviseksi; miten ne leikkaavat toisiaan? Sen lisäksi olen kiinnostunut siitä, mitkä muut tekijät sekoittuvat soittajuuden kehittymiseen.

Materiaalisuudella tarkoitetaan musiikintutkimuksen kontekstissa yleensä soittajan ja muiden musiikintekijöiden ruumiillisuutta (Moisala, 2009). Materiaalisuus on ruumiin, soittamisen ja musiikki-instrumentin konkreettisuutta.

Tässä artikkelissa esittelen esittämisen tutkimuksen ontologis-epistemologisia lähtökohtia ja selitän, miksi poikkitieteellinen ja monimateriaalinen ote on välttämätön diskursiivis-materiaalisuuden ymmärtämiselle. Länsimaisten taidemusiikin tutkimuksen traditiollakin on osuutensa siihen, miksi tutkimuskohdetta on paitsi järkevää myös välttämätöntä lähestyä valitsemallani tavalla

## **.2. Diskursiivis-materiaalisuus osana dualismien rikkomisen projektia**

Länsimaista modernia tiedettä on luonnehtinut tapa jäsentää maailmaa dualismien avulla, sisältäen mieli-ruumis -dikotomian. Kun myöhemmin ihmistä haluttiin tarkastella hollistisemmin, käsitteellistettiin sosiaalista

maailmaa suhteiden ja riippuvuussuhteiden kautta. Sosiaalipsykologiasta lähtöisin olevassa sosiaalisessa konstruktionismissa on korostettu todellisuuden rakentumista kielen kautta (Saastamoinen, 2000). Nykyään kuitenkin kielen ja diskurssin korostunutta asemaa kritisoidaan niin sosiaalisessa konstruktionismissa kuin feministisessä tutkimuksessa (Alaimo & Hekman, 2008).

Sosiaalisessa konstruktionismissa (Saastamoinen, 2000) ja jälkhumanistisessa performatiivisuudessa (Barad, 2008) on kiinnitetty huomiota samankaltaisiin asioihin. Tällä hetkellä yhteistä molemmille on missio dualismien purkamiseen ja sitä kautta uudenlaiseen tapaan hahmottaa todellisuutta, vaikka sosiaalisessa konstruktionismissa sosiaalisilla suhteilla on korostuneempi merkitys. Aiemmin vähemmälle huomiolle jäänyt diskursiivis-materiaalisen alue vaatiikin tulla huomatuksi.

Pianonsoitossa ja myös muiden soittimien soitossa diskursiivinen ja materiaalinen yhdistyvät monella tavalla siten, että jokainen soittaja-soitin -yhdistelmä on ainutlaatuinen ja jokainen musiikkiteoksen esitys ainutkertainen (ks. esim. Goehr, 1992). Soittajuuden tutkiminen avaakin uusia mahdollisuuksia diskursiivis-materiaalisuuden ymmärtämiselle. Diskursiivinen ja materiaalinen on mahdollista yhdistää luomalla erilaisia yhteyksiä liikkeiden, sanojen (sanalliset, ohjeet, arvioinnit), kehon ominaisuuksien ja niistä tehtävien huomioiden välille, myös soittajan omasta kehostaan tekemistä havainnoista (Väättäinen, 2003). Diskursiivis-materiaalisessa lähestymistavassa yhdistetään todellisuuden kuvaukset käytäntöihin, tekemiseen ja toimintoihin (Barad, 2008).

Pianonsoitosta pedagogisessa kontekstissa on helposti löydettävissä ainakin neljä yhteenkietoutunutta tasoa 1. diskursiivinen, 2. materiaalinen, 3. semioottinen ja 4. sosiaalinen. Ymmärränkin instituutionaalistuneen pianopedagogiikan abstraktina, sosiaalisena, diskursiivis-materiaalisena koneena, joka muokkaa erityistä ruumiillisuutta (vrt. Lines, 2009; myös Tiainen, 2005). Feministiteoreetikko Elisabeth Grosz (1994) näkee kehon avoimena materiaalisuutena, joka on jatkuvassa muutostilassa.

Pianistin ruumis on erilaisten diskurssien ja materiaalien käytäntöjen kohtauspaikka.

Diskursiivis-materiaalisuuteen pianonsoiton yhteydessä liittyvät kiinteästi myös länsimainen taidemusiikkitraditio, partituuri ja instituutionaalistunut pianonsoitonopetus tutkintojärjestelmineen, jonka voi foucault'laisittain hahmottaa monenlaisena vallankäyttönä ja disiplinääriteknologioina (ks. Tiainen, 2005). Diskursiivisen alueelle liittyvät myös musiikkiteoksen määrittelyt ja musiikkiteoksen (eksistentiaalis)- ontologiasta käytävät keskustelut (ks. esim. Torvinen, 2007). Diskursiivis-materiaalisuudessa materiaalilla ja materiaalisuudella on aktiivinen rooli, kuten myös pianopedagogisessa kontekstissa, missä keho on paitsi muokattavaa materiaalia (vrt. Väätäinen 2003), myös aktiivinen toimija suhteessa instrumenttiin, jolla on myös oma toimijuutensa musiikin tuottamisen prosessissa.

Musiikkolähtöinen tarkastelutapa nostaa eri tavalla esille kysymykset soittamisen ruumiillisuudesta kuin partituurilähtöinen musiikin tarkastelutapa. Soittajuus ja soittaminen sijoittuvat ruumiillisuuden alueelle mieli-ruumis -dikotomiassa, kun säveltäminen ja musiikin kuunteleminen on tavallisesti sijoitettu mielen alueelle (Citron, 1993; Leppänen, 2000).

### 3. Musiikkiteoksen hegemoniasta esittämisen tutkimukseen

Musiikkiteoksella on ollut keskeinen asema länsimaisen taidemusiikin diskurssissa samoin kuin soiton opetuksen kontekstissa. Musiikkiteoksia opiskellaan, opetetaan, analysoidaan, esitetään ja tutkitaan. Niistä keskustellaan ja teoksen eri esityksiä vertaillaan toisiinsa. Musiikkiteosta on tarkasteltu partituuriin kirjoitettuna sävellystyön lopputulokseksi pikemminkin kuin jatkuvana prosessina ja samalla on haluttu korostaa sen korkeakulttuurista asemaa (Cook, 2001).

Musiikkiteoksen esittämiselle on esitetty monenlaisia vaatimuksia, esimerkkinä viime vuosikymmenien pyrkimykset historiallisesti mahdollisimman autenttisiin esityksiin (Butt, 2002). Ideaalina on myös, että esitys perustuisi analyyttiselle ymmärrykselle teoksesta. Länsimaisen taidemusiikin kontekstissa esittäminen on välttämättä alisteisessa asemassa teokseen nähden ja prosessi lopputulokseen

nähden. (Cook, 2001.) Prosessin ymmärtäminen on kuitenkin mielenkiintoista ja pedagogisessa kontekstissa usein jopa välttämätöntä (Kontturi & Tiainen, 2007; myös Tiainen, 2005)), vaikka kaikkiin erilaisiin tekijöihin ei pystyisikään vaikuttamaan.

Musiikkitiedettä luonnehti sen alkuaikoina tekstilähtöisyys ja tutkimusmetodeja lainattiin filologiasta ja kirjallisuuden tutkimuksesta. Musiikkiteokset ymmärrettiin ensisijaisesti säveltäjiensä teoksina, joiden sisältämä 'viesti' tuli siirtää mahdollisimman uskollisesti säveltäjältä yleisölle ja esittäjälle jäi ikäänkuin viestin välittäjän rooli (Werktreuideaali) (Cook, 2001; Goehr, 1992; Kivy 1994). Musiikkiteoksen hegemonista asemaa on rikkonut kuitenkin esimerkiksi Christopher Small (1998), joka on hieman provokatiivisesti esittänyt, että sellaista asiaa kuin musiikkiteos ei ole olemassakaan, vaan on olemassa vain laulamisen, soittamisen, kuuntelemisen ja tanssimisen aktiviteetteja ja prosesseja. Musiikkiteosta onkin tarkasteltu niin objektina, subjektina, projektina kuin abjektinakin musiikkifilosofisissa musiikkiteoksen määrittely-yrityksissä (Torvinen, 2007). Lukuisat määrittely-yritykset osoittavat mielestäni sen, että musiikkiteoksen määrittely koetaan paitsi tärkeäksi myös hankalaksi.

Nicholas Cook (2001) on ehdottanut quasi-etnografista tai sosiologista lähestymistapaa esittämisen tutkimukseen. Sosiologista lähestymistapaa on soveltanut esimerkiksi Taina Riikonen (2005), joka on tarkastellut huilistin ja teoksen välistä suhdetta sosiomateriaalisena prosessina käyttäen Ian Burkittin (1999) soveltamaa metaforaa 'ajattelevasta ruumiista', joka toimii osana ekosysteemiä.

Cookin mielestä etnografian tekijällä on auktoriteetin asema suhteessa tutkimuksen kohteeseensa. Cook on kuitenkin sitä mieltä, että esittämistä ei ole välttämätöntä tutkia pelkästään spesifeinä esityksinä tai nauhoituksina. Hänen mielestään esittäminen on ilmiö, joka on kirjoitettu musiikkiteokseen käsikirjoituksenomaisesti ja hän esittääkin, että partituuria olisi järkevää tarkastella käsikirjoituksena (script), eikä pelkästään tekstinä. Esittämisen voi ymmärtää esimerkiksi verkostona (network), johon sisältyvät säveltäjä, notaatio, esittäjä, materiaallinen toteuttaminen ja kuuntelija. Marjaana Virtanen (2007) onkin edellä mainitun kaltaiseen te-

osontologiaan nojautuen tutkinut sitä, miten esitys syntyy interaktiossa säveltäjän, kapellimestarin, esittäjän ja partituurin välillä erilaisten neuvottelujen kautta ja kuinka partituurin sisällekin on kirjoitettu erilaisia rooleja. Poikkitieteellisyys onkin esittämisen tutkimuksen yhteydessä enemmän sääntö kuin poikkeus. Onkin mahdollista puhua poikkitieteellisestä esittämisen tutkimuksen teorias- ta tai sellaisen muodostamisesta.

#### 4. Pianonsoitto diskursiivis- materiaalisena ilmiönä institutionaali- sessa kontekstissa

Pianonsoiton tarkastelu pedagogisessa kontekstissa mahdollistaa huomion kiinnittämisen soittajuuden kehittymisen prosessiin. Soittaminen on ruumiillista toimintaa, vaikka tutkimuksellinen huomio on kiinnitetty aikaisemmin yleisesti soittamiseen kognitiivisena prosessina. Soittaja on ruumiillinen olento, joka hikoilee, tärisee esiintymisjännityksestä (Valentine, 2002; Leppänen, 2000) saattaa kärsiä rasitusvammoista (Kangas, 2006), mutta myös nauttia soittamisesta (Cusick 1994).

Feministiteoreetikko Elisabeth Groszille (1994) keho edustaa avointa materiaalisuutta, joka on jatkuvassa muutostilassa. Avoin materiaalisuuden käsite sisältää erilaisia potentiaaleja ja tendenssejä, jotka joko saavat aikaan kehitystä tai estävät sitä (ks. myös Tiainen, 2007). Koska hypoteesini on, että materiaallinen ja diskursiivinen muodostavat toisiaan, on syytä pyrkiä hahmottamaan niitä moninaisia diskursiivis-materiaalisia käytäntöjä, joiden kohteena soittaja on. Hanna Väättäinen (2003) on tarkastellut diskursiivis-materiaalisuutta tanssinopetuksen yhteydessä.

Olen soveltanut feministi Karen Baradin (2008) ajatuksia materiaalis-diskursiivisuudesta, joiden pohjana on ollut Michel Foucault'n (1977) ja Judith Butlerin (1993) teorioiden edelleen työstäminen. Barad painottaa kunkin ilmiön luonnetta omana sisäisenä maailmanaan, joka koostuu sen oman sisäisen maailman (diskursiivisen käytännön) sisäisistä suhteista, intra-aktioista. Baradilla ontologisenä perusyksikkönä on ilmiö, joksi diskursiivinen käytäntökin lue-

taan. Hän ymmärtää diskursiiviset ilmiöt performatiivisena. Barad määrittelee performatiivisuuden jälkihumanistisesta positiosta käsin, jossa performatiivisuus käsittää materiaalisia ja diskursiivisia, sosiaalisia ja tieteellisiä, inhimillisiä ja ei-inhimillisiä, ja luonnollisia ja kulttuurisia tekijöitä. Dualismit sulautuvat toisiinsa ja muodostavat toisiaan.

Diskursiivisen ja materiaalsen suhteita tarkasteltaessa, Barad pitää Foucault'n vahvuutena sitä, että hänen analyysissään diskursiiviset käytännöt kytkeytyvät myös ruumiin materiaalisuuteen. Foucault'n analyysi ei kuitenkaan ole Baradin mielestä riittävän kattava sen ymmärtämiseksi, miten tarkalleen ottaen diskursiiviset käytännöt tuottavat materiaalisia ruumiita, tai sitä millä tavalla biologinen ja historiallinen kietoutuvat yhteen. Sen lisäksi Barad kritisoi Foucault'ta materiaalin jättämisestä implisiittisesti passiiviseksi. Barad pitääkin tarpeellisenä selvittää, kuinka ruumiin materiaalisuus (esim. anatomia ja fysiologia) ja muut materiaaliset voimat aktiivisesti osallistuvat materialisaation prosesseihin. Hän ymmärtää materiaalisaa- tion prosessiin kuuluvan laajasti erilaisia materiaalis-diskursiivisia voimia: sosiaalisia, kulttuurisia, psyykkisiä, ekonomisia, luonnollisia, fysikaalisia, biologisia, geopolittisia ja geologisia voimia.

Fyysikko Barad palaa joiltain osin kartesiolaiseen lähestymistapaan, jossa maailmaa tutkitaan matemaattisesti aivan kuin se olisi monimutkaisesti rakentunut koneisto (apparatus), joka toimii kausaalisten lakien mukaan. Kausaalisuhteita on tutkittu myös behaviorismissa ja kognitiivisessa psykologiassa (Saastamoinen 2000), joita on sovellettu melko paljon pedagogisessa tutkimuksessa ja oppimista käsittelevissä tutkimuksissa. Fyysikko Baradiin päätyminen ei kuitenkaan tarkoita automaattisesti luonnontieteellistä lähestymistapaa, sillä hän on feministitutkija, joka soveltaa sekä "kovia" että "pehmeitä" tieteellisen esittämistavan konventioita.

Michel Foucault'n (1977) teoretisoinnit diskursiivisista käytännöistä, moderneista disiplinaaritekniologioista ja käytäntöjen verkostoista dispositiivista (koneista) on ollut omankin ajatteluni kehikkona. Disiplinaaritekniologioiden avulla ruumista muokataan, parannetaan ja laitetaan kuriin niin erilaisissa koulutusmuodoissa kuin vankiloissakin.

Ruumista rajoittavat monenlaiset materiaaliset olosuhteet ja vallankäytön mekanismit, jotka pyrkivät tuottamaan toisenlaisia ruumiillisuuksia samalla poissulkien toisenlaisia (ks. myös Tiainen, 2005). Foucault painottaa, että disiplinaaritekniologioilla on seurauksia ruumiille. (Alhanen, 2007; Foucault 1977).

Foucault'n käsite dispositiivi (dispositif), jonka voi suomentaa koneeksi, viittaa käytäntöihin, jotka muodostavat keskenään monenlaisia suhteita toisiinsa nähden, sisältäen sekä diskursiiviset käytännöt että ei-diskursiiviset käytännöt ja niiden jatkuvasti vaihtelevat suhteet. Dispositiivi on käytäntöjen verkko, joka sisältää diskurssit, instituutiot, arkkitehtuurin, säännöt, lait, hallinnolliset toimenpiteet, tieteelliset lausumat, filosofiset ja moraaliset argumentit, puhutun ja ei-puhutun. Käytännöt muodostavat funktionaalisia suhteita: ne voivat vahvistaa tai muuttaa toisiaan. Käytäntöjen väliset suhteet vaihtelevat jatkuvasti ja niiden välinen suhde voi olla myös jännitteinen. Dispositiivissa yksilöitä objektivoidaan ja subjektivoidaan. Heitä pyritään muokkaamaan tietynlaisiksi subjekteiksi ja tietynlaisiin itse-reflektiivisiin suhteisiin (Alhanen, 2007; ks. myös Schön, 1987 ja Nielsen 2008). Michel Foucault on jättänyt ei-diskursiivisen määrittelemättä, vaikka ei kielläkään sen olemassaoloa. Butler on täydentänyt myöhemmin Foucault'n teoriaa tuomalla mukaan materiaalisuuden ja Barad materiaalin toimijuuden (agential realism). Näenkin monen teorian yhdistämisen toisiaan täydentävänä.

Mieke Bal (2002) on ehdottanut käsittekeskeisen metodologian kehittämistä poikkitieteellisyyden (monitieteisyyden) ontologisten ja epistemologisten ongelmien ylittämiseksi. Esimerkiksi ruumiillisuuden tutkimuksen yhteydessä on hyvä pitää mielessä, että ainakin feministisessä tutkimuksessa ruumiillisuuden tutkimus on eri asia kuin ruumiillinen tutkimus. Fenomenologiassa taas ei poissuljeta myöskään ruumiillisia kokemuksia, vaikka kokemuksellisuuden käsite on usein koettu teoreettisesti ongelmalliseksi kokemusten henkilökohtaisuuden vuoksi (Saastamoinen, 2000). Henkilökohtaisia kokemuksia ei voi kuitenkaan erottaa kokonaan ympäröivästä kulttuurista eikä sen historiallisuudesta ja niitä määrittävät niin aika kuin paikkakin. Länsimaisen taidemusiikin

opiskelu ja tutkimuskin kantavat mukanaan traditiota, joka on osa pitempää jatkumoa.

## 5. Kenttätyön kuvailua

Koska olisi jokseenkin hölmöä kritisoida materiaalin puuttumista teorioista, ilman että sisällyttää tutkimukseensa kenttätyön tuomaa konkretiaa, olen tehnyt kenttätyötä musiikkioppilaitoksessa, josta on asianmukaisesti pyydetty ja saatu tutkimuslupa. Kuvailen aluksi kenttätyötä ja liitän havainnollistaviksi esimerkeiksi litteroituja pätkiä nauhoittamastani tavallisesta pianonsoitonopetustilanteesta.

Lähetin sähköpostin kaikille kyseisen musiikkioppilaitoksen pianonsoitonopettajille, ja kysyin lupaa päästä kuuntelemaan opetusta. Kaksi opettajista antoi luvan tulla seuraamaan pianonsoitonopetustaan. Myöskin oppilaita ja heidän vanhempiaan oli informoitu etukäteen. Pääsin seuraamaan opetusta kamarimusiikkisaliin ja pieneen pianonsoitonopetusluokkaan. Molemmissa luokissa oli kaksi instrumenttia käytettävissä, toinen oppilasta varten ja toinen opettajaa varten. Tein lyhyen kenttätyöjakson keväällä 2010. Jakso sisälsi yhdeksän tuntia osallistuvaa havainnointia ja nauhoitin 80 minuuttia opetusta. Kirjoitin kenttäpäiväkirjaa ja litteroin nauhoittamani osuuden.

Musiikkikoulussa oli tyypillinen konservatorioperustainen oppimis- ja opettamissysteemi, jossa painotus on tutkinnoissa ja niiden suorittamisessa (ks. Kingsbury, 1988), vaikka havainnoimassani luokassa opettaja yritti vakuuttaa opiskelijalle, etteivät tutkinnot ole soittamisen ainoa tavoite. Huolellinen valmistautuminen tutkintoihin vie kuitenkin suuren osan opetus- ja soittoharjoittelujasta. Oppilaat saavat opiskeluoikeuden yleensä pääsykokeen kautta, missä arvioidaan esimerkiksi musikaalisuutta.

Tunteja seurattessani eli havainnoidessa tutkijapositioni muodostui osallistuva havainnoiminen. Osallistuvan havainnoinnin etuna on, että se mahdollistaa kuulemisen ja näkemisen lisäksi myös muiden aistien käytön (Grönfors, 2001). Esimerkiksi tuntoaisti, eli taktiilisuus, antoi minulle tietoa luokan flyngelin ominaisuuksista. Ajoittain käytin myös kinesteettistä empatiaa yrittäessäni

ymmärtää, mihin opettaja pyrki ja mikä esti oppilasta saavuttamatta tavoitetta. Kinesteettinen empatia tarkoittaa empaattista asennoitumista jonkun toisen ruumiilliseen kokemukseen, sillä varauksin, että on tietoinen siitä, että jonkun muun ruumiillinen kokemus ei voi koskaan olla täsmälleen sama kuin oma (Parviainen, 2002; Paukkunen 2006; Laukkanen 2010). Siitä syystä oma pianistinen ja pedagoginen tausta on resurssi, jota on järkevää hyödyntää. Havainnointi sisälsi myös kollegiaalista keskustelua opettajan kanssa sekä opettajan ohjeiden vahvistamista. Omien ruumiillisten kokemusten avulla on mahdollista tehdä vertailuja omien ja muiden ruumiillisten kokemusten välillä.

Seuraava litteroitu pätkä havainnollistaa sitä, kuinka tavallinen soittotuntitilanne etenee:

*Nyt mietit, mitä sää äsken soitit, mitä säveliä, sitten c. Pistä pikkurilli seuraavaksi, mee alaspäin, noin! Nyt uudestaan pistät pikkurillin, pistä peukalo c:lle. Mikä sormi menee, noin. Sit soitat toisen asteikon siihen päälle, vähän hitaammin vielä. Sit uudestaan. Mieti et toi, ajatteles nyt, että toi sun kätes olis semmoinen trapetsitaiteilija. Koita saada pysymään se. Aattele se kävelee nuora pitkän mahdollisimman tarkasti, astuu näin, että se pysyy tosi hyvin tasapainossa. Oho, hei sä tiedät, mikä, miten tää loppu menee, tässä tosi tarkkana. Lähestyt tätä ceetä, mee vielä tuosta ylhäältä alaspäin vielä, (naurua), okei ja nyt sitten itsekkin tiedät, että sun pitää olla skarppina tässä kohtaa. Noin lähtee vitoselta, no niin. Otas vielä vasuri, sama juttu, mietit sitä trapetsitaiteilijaa...ja soita vielä toisen kerran, varsinkin ylöspäin mennessä, kuuntele että sää astut yhdelle jalalle ihan oikeesti...yksi sormi kerrallaan...ja hyvinki soi, sama juttu, näin hyvä.*

Soittotuntia havainnoidessa ei ole tarkoituksenomaista kiinnittää huomiota pelkkään dialogiin monesta syystä. Ensimmäinen syy on, että kyseessä on pikemminkin opettajan monologi. Spontaani tilannekohtainen puhe on usein myös sisäisesti epäkoherentti ja epälooginen. Siitä syystä tunti-ilannetta ei ole tarkoituksenmukaista tarkastella tekstinä. Puheella on kuitenkin välittömät soivat seurausensa. Soittoa ohjaava puhe on aloittelijatasolla konkreettisiin yksityiskohtiin keskit-

tyvää. Opettaja ehdottaa esimerkiksi, millä sormella olisi järkevintä soittaa. Myös metaforien avulla pyritään saavuttamaan haluttu soiva lopputulos.

*Hei ajattele sitä painotusta, sinne ja sinne. Nyt vasuri jatkaa, taas nää...yksi vielä...tuli yksi vielä, lähe siitä kolmannen tahdin alusta..Lähtee f:stä, sitten se f, a, f..Se on mitä sää haet sieltä. Sit tarkkana, lähetään tolla. Otetaan sit ne soinnut vielä. Alotetaan vasurilla. Ajattelet niin, että se eka nuotti ois vähän pitempi ja sitten melkeen staccato. Se kuulostaa tommoselta. Sit kato aina tauko. Sit mennä yhdessä, tauko (sormien napsautus)yksi, ota vielä enemmän näin. Ne on aika lyhkäsiä säveliä. Eka lyönti on vähän taa rampampa, taadamtamta, y, (sormien napsautus) tampampa. Varo ettet tee tätä liian lujaa. Oikeestaan melkein aattele et se on kevyt ja se toinen vois olla vähän painavampi, paadampampa, pampampa, mutta ei liikaa, et oikee käsi tekee samalla tavalla. Kuvittele et tuossa ois vaikka tommonen viiva ja nuo ois pisteitä. Nuo on pisteillä varustettuja, vähän silleen niinku hiippailevia säveliä. Ne ei oo ihan semmosia kauheen lyhkäsiä staccatoja riippuen sun lopullisesta vauhdista. Mitä nopeemmin sä soitat, sen lyhkäsempiä niistä sit tulee, oikeessa kädessä sama juttu.*

Edellisessä litteroidussa katkelmassa tulee ilmi, kuinka opettaja pyrkii verbaalisesti luomaan mielikuvaa siitä, miltä soiton tulisi kuulostaa. Sävel voi olla pitkä, lyhyt, painava, kevyt tai vaikkapa hiippaileva.

## 6. Johtopäätöksiä

Kuvailevat adjektiivit ja metaforat eivät välttämättä pysty ilmaisemaan täsmällisesti, miten tulisi soittaa. Niiden avulla pyritään luomaan soivia mielikuvia ja mahdollisuutta eläytyä siihen, miltä soittaminen paitsi kuulostaa myös sitä, millainen soitettava asia on ruumiillisena kokemuksena eli miltä se tuntuu. Näitä asioita on usein mahdotonta erottaa toisistaan pianoa soitettaessa. Kuvailevis- sa adjektiiveissa diskursiivinen ja materiaalinen leikkaavat selkeimmin, etenkin kun sanallistettu opettajan soittokokemus pyritään välittämään oppilaalle siten, että hän pystyisi

mahdollisimman samankaltaiseen soivaan lopputulokseen.

Tässä artikkelissa selitin diskursiivis-materiaalisen lähestymistavan lähtökohtia ja sen soveltamista pianonsoiton tutkimukseen institutionaalisessa pedagogisessa kontekstissa. Taidemusiikin diskurssit rajaavat ja määrittävät soittamista ja soittavaa ruumista monella tavalla. Pedagogisen prosessin kuluessa taidemusiikin diskurssit asettuvat monella tapaa soittajan ruumiiseen. Soittajan ruumis yhdistettynä soivaan instrumenttiin kantaa, edellä kuvattujen yksinkertaisten esimerkkien lisäksi, mukanaan pitempää taidemusiikin esittämiseen ja harjoitteluun liittyvää traditiota ja musiikkiteokseen liittyviä diskursseja.

## Kirjallisuutta

Alaimo, S. & S. Hekman (2008). Introduction: Emerging Models of Materiality in Feminist Theory. Teoksessa *Material Feminisms*. Toim.S. Alaimo & S. Hekman. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Albright, A. (1997). *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Alhanen, K. (2007). *Käytännöt ja ajattelu Michel Foucault'n filosofiassa*. Helsinki: Gaudeamus.

Bal, M. (2002). *Travelling Concepts in the Humanities: a rough guide*. University of Toronto Press.

Barad, K. (2008). *Posthumanist Performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter*. *Material Feminisms*. Ed. Stacy Alaimo & Susan Hekman. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Burkitt, I. (1999). *Bodies of Thought. Embodiment, Identity & Modernity*. London: Sage Publications.

Butler, J. (1993). *Bodies that Matter. On the discursive limits of "sex"*. New York & London: Routledge.

Butt, J. (2002). *Playing with History*. Cambridge: Cambridge University Press.

Citron, M. (1993). *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.

Clarke, E. and J. Davidson (1998). *The Body in Performance. Composition, Performance, Re-*

*ception. Studies in the Creative Process in Music*. Aldershot: Ashgate. pp. 74-92.

Cook, N. (2001). *Between Process and Product: Music and/as Performance*. *MusicTheory Online*7 (Apr.2001)  
<http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mt.o.o1.7.2/mto>.

Cusick, S. (1994). *On a Lesbian Relationship with Music. Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*. New York & London: Routledge.

Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis: the critical study of language*. Pearson Education.

Foucault, M.(1978). *History of Sexuality*, vol.1. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage.

Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. Original work: "Surveiller et Punir. Naissance de la prison" (1975). Harmondsworth: Penguin Books.

Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.

Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Grönfors, M. (2001). *Havaintojen teko aineistonkeräyksen menetelmänä. Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle*. Juhani Aaltola and Raine Valli ed. Jyväskylä: PS-kustannus. pp. 154-172.

Hanken, I. (2008). *Teaching and learning music performance: The Master-Class*. *The Finnish Journal of Music Education*, vol. 11, nr. 1-2.

Hyry, E. (2008). *Soitonopettajan praktinen tieto*. *Musiikkikasvatus* 2008/ 1-2.

Junttu, K. (2010). *Vauhdin hurmaa ja liikkeen hiljaisuutta koskettimilla*. György Kurtágin Játékok-kokoelman inspiroima pedagoginen näkökulma pianonsoiton alkuopetukseen. Sibelius-Academy, DocMus. Kehittäjäkoulutus.  
[http://www.junttu.net/\\_/\\_raportti\\_files/Vauhdin\\_hurmaa\\_ja%20liikkeen\\_hiljaisuutta\\_koskettimilla.pdf](http://www.junttu.net/_/_raportti_files/Vauhdin_hurmaa_ja%20liikkeen_hiljaisuutta_koskettimilla.pdf) 25.5.2011

Junttu, K. (2008). *György Kurtág's Játékok Brings the Body to the Centre of Learning Piano*. *Musiikkikasvatus* 2008/ 1-2.

Kangas, E.(2006). *Rasitusvamma muokkaa soitonopiskelijan identiteettiä*. *Musiikin Suunta* 1/2006.

Kingsbury, H. (1988). *Music, Talent and Performance. A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press.

Kivy, P. (1993). *The Fine Art of Repetition. Essays in the philosophy of music*. Cambridge University Press.

Kontturi, K. and M. Tiainen (2007). *Taide, teoria ja liikkuva vuorovaikutus*.

Osallistuvan taiteentutkimuksen ratkaisuja." Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana. Risto Pitkänen (toim.). *Nykykulttuurin Tutkimuskeskuksen julkaisu 90*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Laukkanen, A. (2010). *Hips don't lie? Affective and Kinesthetic Dance Ethnography. Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences*.

Marianne Liljeström and Susanna Paasonen ed. *Routledge: London*, pp. 126–139.

Leppänen, T. and S. Rojola (2004). *Musiikki ja tutkimus. Feministisiä kytköksiä rakentamassa". Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Marianne Liljeström ed. Tampere: Vastapaino.

Leppänen, T. (2000). *Viulisti, identiteetti ja sukupuoli. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisu 6*. Helsinki: SES.

Lines, D. (2007). *Affects and Percepts: Challenging 'machinic' education through art*.

Conference Presentation. *Philosophy of Education Society of Australasia*.

Moisala, P. (2009). *Musiikin kulttuurisuus tänään – nykyetnomusikologian linjausta*.

*Etnomusikologian vuosikirja, vol. 21*. Helsinki: Suomen etnologinen seura.

Nielsen, S. (2008). *Instrumental practising and self-regulation: A social cognitive perspective*. *The Finnish Journal of Music Education*, vol. 11, nr. 1-2.

Paukkunen, E. (2006). *Ruumiillisen tiedon jäljillä. Musiikin Suunta 1/ 2006*.

Riikonen, T. (2005). *Jälkiä itsessä. Narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon sävel-*

*tämässä musiikissa*. Turun yliopiston julkaisu. Turku: University of Turku.

Saastamoinen, M. (2000). *Identiteettien hybridisoituminen ja sosiaalinen konstruktionismi – nuorallatanssia dualismien rajoilla. Ruumis, minä ja yhteisö. Sosiaalisen konstruktionismin näkökulma*. Kuopion yliopiston selvityksiä E. Yhteiskuntatieteet 21.

Schön, D. (1987). *Educating the Reflective Practitioner*. San Francisco: Jossey-Bass.

Small, C. (1998). *Musicking: the meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.

Tiainen, M. (2007). *Music, Singing and Subjectivity*. *Sonic Interventions*. Sylvia Miszkowski et al. ed. Amsterdam: Rodopi.

Tiainen, M. (2005). *Ääni, ruumiillisuus ja sukupuoli. Musiikin ja teatterin tekijöitä*.

T. Riikonen, M. Tiainen ja M. Virtanen ed. *Acta Musicologica Fennica 25*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

Valentine, E. (2002). *"The Fear of Performance"*. *Musical Performance. A Guide to Understanding*. John Rink ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Virtanen, M. (2007). *Musical Works in the Making. Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojuhani Rautavaara's Piano Concerti*. Turun yliopiston julkaisu, sarja B. Tampere: Tampereen yliopistopaino.

Väätäinen, H. (2003). *Rumbasta rampaan. Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus pyörätuolikielipatanssissa*. Åbo: Åbo Akademi Förlag – Åbo Akademi University Press.

#### Muut lähteet:

Tiensuu, Johanna (2010) JT. *Kenttäpäiväkirja*  
18.3.2010

25.3.2010

17.5.2010

1 Audiotape 80 minuuttia. *Nauhoitettu musiikkikoulussa* 17.5.2010.