

**NAINEN TOIMIJANA POPULAARIMUSIIKISSA. MUUSIKKOUDEEN  
RAKENTUMINEN NELJÄN NAISMUUSIKON  
ELÄMÄKERRALLISESSA PUHEESSA**

Ilona Laitinen

Pro gradu - tutkielma

Musiikkitiede

16.11.2010

Jyväskylän Yliopisto

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty	Humanistinen	Laitos – Department	Musiikin laitos
Tekijä – Author	Ilona Annikki Adéle Laitinen		
Työn nimi – Title			
Nainen toimijana populaarimusiikissa. Muusikkouden rakentuminen neljän naismuusikon elämäkerrallisessa puheessa.			
Oppiaine – Subject	musiikkitiede	Työn laji – Level	Pro gradu - tutkielma
Aika – Month and year	11/2010	Sivumäärä – Number of pages	85
Tiivistelmä – Abstract			
<p>Populaarimusiikkikulttuurin historia on miesvoittainen, mutta naisia toimii edelleen suhteellisen vähän etenkin instrumentalisteina kyseisellä alalla. Koska naisten marginaalisuus on ilmeinen, aihe on saanut osakseen myös tieteellistä kiinnostusta.</p> <p>Tarkastelen musiikin naistutkimuksen alueelle kiinnittyvässä tutkimuksessani muusikkouden rakentumista neljän populaarimusiikkia soittavan naisen muusikkouselämäkertoissa. Elämäkerrat on kerätty erillisiin haastatteluihin, joten tutkimusmateriaalina on lähinnä muusikkoutta koskeva elämäkerrallinen puhe jonka myötä kertomus, elämäkerta, on konstruoitu. Tutkin muusikkouden rakentumista ensisijaisesti toimijuuden ja subjektiuden (naisuus) käsitteiden kautta. Etsin kertomuksista kielellisiä odotuksen ja neuvottelun paikkoja (Tannen 1993, Löyttyniemi 2004), joiden kautta rakentumisen jäljille päästään. Pohdin myös sitä, miten sukupuoli jäsentää ja/tai vaikuttaa näin rakentuvaan muusikon toimijuuteen, ja minkälaiselle subjektin paikalle (kertojapositio) haastateltava asettuu näiden käsitteiden kautta tulkittuna.</p> <p>Tutkimuksessa mukana olleiden naismuusikoiden kertojapositioita voidaan luonnehtia tutkimusmatkaavan, artistisen, suorittavan ja taiteilijamuusikkouden positioiksi. Näistä positioista kerrotuissa kertomuksista muusikkous rakentui pääasiallisesti suhteuttamalla omat taidot, mahdollisuudet ja kokemukset henkilökohtaiseen esiymmärrykseen muusikkoudesta. Tämän lisäksi muusikkoutta rakennettiin tähän ymmärrykseen sopeutumisen ja toisaalta myös siitä rajautumisen prosessien kautta. Ennalta tietynlaiseksi rakentunut ymmärrys muusikkouden toimijuudesta saattoi näin ollen esiintyä muusikkoutta ehdollistavana tekijänä, jolloin se näytti aiheuttavan kertojan kokemat hidasteet ja ristiriitaisuudet muusikoksi kasvamisen prosessissa.</p> <p>Naisuus ajallispaikallisesti rakentuvana subjektiutena jäi kertomuksissa taka-alalle, eli sitä ei juuri tuotettu muusikkouspuheeseen. Toisaalta naiseuden kautta konstruoitunut samuuden ja tuttuuden tunne osoittautui muusikkouden kannalta merkittäväksi. Elämäkerrallisessa muusikkouspuheessa oli havaittavissa, kuinka muusikkous toimijuutena rakentui ja vahvistui selkeästi yhteyksissä, joissa muut naistoimijat esitettiin ohjaajan, mentorin, kollegan tai muun positiivisen ja voimauttavan auktoriteetin toimesta.</p> <p>Muusikkous etenkin diskursiivisena toimijuutena ei ainakaan tässä näytä antavan naisille toisin tekemisen mahdollisuutta eli muusikonidentiteetin on rakennuttava näissä valmiissa subjektiasemissa. Siksi naisen muusikkouden rakentuminen ja vahvistuminen on ”erityistä” ja haastavaa. Nämä haasteet voivat osaltaan selittää sitä miksi naisia toimii edelleen niin vähän instrumentalisteina populaarimusiikissa.</p>			
Asiasanat – Keywords	muusikkous, naisuus, toimijuus, subjekti, odotusanalyysi		
Säilytyspaikka – Depository			
Jyväskylän Yliopiston Musiikin laitoksen kirjasto			
Muita tietoja – Additional information			

## SISÄLTÖ

<b>1 JOHDANTO</b>	<b>4</b>
<b>2 FEMINISMI JA MUSIIKIN NAISTUTKIMUS</b>	<b>6</b>
<b>2.1 Feministisen ajattelun historiaa ja akateemista nykypäivää</b>	<b>6</b>
<b>2.2 Sukupuolinäkökulma toimijuuteen ja subjektiiin</b>	<b>8</b>
2.2.1 <i>Toimijuus</i>	9
2.2.2 <i>Subjekti</i>	11
<b>2.3 Musiikin naistutkimus</b>	<b>13</b>
<b>3 MUUSIKKouden MÄÄRITELMIÄ</b>	<b>17</b>
<b>3.1 Ulkoinen muusikkous: käytännön toimijuutta</b>	<b>18</b>
<b>3.2 Sisäinen muusikkous: identiteetti ja subjektiivinen kokemus</b>	<b>20</b>
<b>4 TUTKIMUSASETELMA</b>	<b>24</b>
<b>4.1 Tutkimuskysymykset ja aineisto</b>	<b>24</b>
<b>4.2 Laadullista narratiivien analyysiä</b>	<b>26</b>
4.2.1 <i>Tutkimuksen laadullisuus</i>	26
4.2.2 <i>Narratiivi (kertomus), narratiivisuus (kerronnallisuus) ja elämäkerta</i>	27
<b>4.3 Odotusanalyysi</b>	<b>29</b>
<b>5 AINEISTON ANALYYSI</b>	<b>32</b>
<b>5.1 TARU: tutkimusmatkaavan muusikkouden positio</b>	<b>32</b>
<b>5.2 SINI: artistisen muusikkouden positio</b>	<b>46</b>
<b>5.3 TAJA : suorittavan muusikkouden positio</b>	<b>57</b>
<b>5.4 SARI: taiteilijamuusikkouden positio</b>	<b>64</b>
<b>6 PÄÄTELMÄT</b>	<b>73</b>
<b>7 LÄHTEET</b>	<b>79</b>

## 1 JOHDANTO

Olen soittanut sähköbassoa jo toistakymmentä vuotta. Ensin kyse oli harrastuksesta, mutta keikkojen määrän kasvettua, työtilaisuuksien monipuolistuttua ja soittamisella hankittujen ansioiden vakiinnuttua pidän itseäni nykyisin jo ihan oikeana muusikkona. Kyllä minua uskotaan, kun kerron olevani basisti, mutta harvassa ovat ne kerrat jolloin asia ei herättäisi myönteistä yllättyneisyyttä. Myös keikoilla kiertäessäni reagointi on näyttäytynyt positiivisena hämmennyksenä, ja olen kuullut paljon kannustavaksi tarkoitettua kommentointia: ”sähän soitat ihan hyvin naiseksi!”. Ylipäätään olen tuntunut herättävän tahtomattani ainakin jonkinlaista, ylimääräistä huomiota vaikka olen koettanut sopeutua ja olla piittaamatta sukupuoleni tuomasta lisämääreestä *naismuusikko*. Toisaalta ymmärrän kyllä ihmetyksen ja yllätyksen jo ihan pelkästään siitä syystä, että perinteisiä populaarimusiikki-instrumentteja soittavia naisia ei tällä musiikin kentällä juurikaan tapaa. Naiset ovat kokemuksieni perusteella edelleen marginaalinen ryhmä alalla.

Naisten vähyys muusikkoina populaarimusiikissa on tunnistettu myös kansallisella tasolla. Uutiskanava Nelonen ja Radio Nova uutisoivat syyskuun 2010 alussa jopa Suomen Tasavallan presidentin haluavan Suomeen lisää naismuusikoita. Tarkemmin kyse oli siitä, että presidentti oli huolissaan naisten jäämisestä osattomaksi musiikkiviennin kehityksestä, jonka ytimenä kuitenkin on Suomen hallitusohjelman mukainen linjaus edistää musiikkisektorin hyvinvointia kaikkia palvelevasti (Lähde: Radio Nova, internetsivut). Kyseistä naisvajausta ilmentää esimerkiksi se, että Teostoon rekisteröityneistä musiikintekijäasiakkaista vain 17 % (lähde: Teosto) ja Muusikkojen liiton päätoimisista jäsenistä n. 26 % sekä sivutoimisista jäsenistä n. 28 % (lähde: Muusikkojen liitto) on tällä hetkellä naisia.

Naisten uupuminen suomalaisesta musiikkielämästä on tunnistettu toki jo aiemmin. Esimerkiksi vuonna 2004 tehtiin silloisen kulttuuriministerin aloitteesta selvitys tasa-arvon toteutumisesta Suomen taiteissa ja kulttuurissa (Mitchell & Kanerva 2004). Selvityksestä käy ilmi, kuinka naisten vähyys erilaisissa musiikkialan toimissa (säveltäjinä, kapellimestareina, muusikkoina) oli jo kymmenisen vuotta sitten tilastollisesti ilmeinen. Esimerkiksi vuonna 2000 vain 15 % viihdemusiikoista ja –laulajista oli naisia (Mitchell & Kanerva 2004, 35),

joten suomalaisten naisten aliedustus kansallisen musiikin kentän toimijoissa on ollut ja on kiistatta selkeää.

Aihe on saanut osakseen myös tieteellistä pohdintaa, ja kiinnostus naismuusikkoutta, naismuusikoiden paikkaa ja harvalukuisuutta kohtaan on ollut varsin monitieteistä ja monikansallistakin. Kyse ei siis pelkästään ole suomalaisesta tai ainoastaan musiikkitieteellisestä huomiosta. Eri tieteenaloja edustavat ammattitutkijat ja opinnäytteiden kirjoittajat ovat rajanneet tätä aihetta koskevat tutkimuksensa käsittelemään mm. musiikkikulttuurien sukupuolittuneisuutta, musiikin historian ”unohtamia” naissäveltäjiä ja muusikoita (esim. Moisala & Valkeila 1994; Reddington, 2007), muusikkonaisten harvalukuisuuden syitä (esim. Lähteenmaa 1989; Bayton 1997), naismuusikoiden kokemuksia (esim. Ryyänen-Karjalainen 2002; Huhtanen 2004) ja monia muita aiheita.

Itse kiinnityn näihin keskusteluihin ja pohdintoihin ennen kaikkea muusikkouden tarkastelun kautta. Haluan ymmärtää, miten populaarimusiikin kentällä toimivat naismuusikot, selkeästi marginaalissa olevat yksilöt, rakentavat itse omaa muusikkouttaan. On myös antoisaa havainnoida miten monin tavoin naiseus on osallisena tässä rakennelmassa, vai onko ollenkaan. Oletan, että muusikkous on yhä ainakin jossain määrin selkeästi miehen toimijuus ja sen rakentaminen naiseuden kautta on haastavaa. Epäilen, että oma naiseus saatetaan joutua jossain määrin uhraamaan, kieltämään tai piilottamaan, jotta muusikkous vahvistuisi, ammattimaistuisi tai tulisi ylipäättään edes mahdolliseksi.

Lähden liikkeelle feministisen ajattelun historiallisesta esittelystä sekä tämän työn kannalta keskeisten feminististen käsitteiden esittelystä. Sen päätteeksi avaan vielä hiukan musiikin naistutkimuksen alaa ja siellä tehtyä tutkimusta tavoitteenani osoittaa oma kiinnittymiseni musiikkitieteen traditioon. Luontevana jatkumona tälle tulen pohtimaan ja jäsentelemään monitieteistä muusikkoustutkimusta ja muusikkoudesta esitettyjä määritelmiä. Näiden pohjalta avautuu lopulta se tutkimusasetelma jonka kautta suoritan varsinaisen tutkimuksen: haastatteluin keräämieni naisten muusikkouselämäkertojen (narratiivien) analyysin. Tämän menettelyn kautta esitän lopulta vastauksia varsinaiseen kysymykseeni naisen muusikkouden rakentumisesta.

## 2 FEMINISMI JA MUSIIKIN NAISTUTKIMUS

### 2.1 Feministisen ajattelun historiaa ja akateemista nykypäivää

*Feminismi* on poliittinen projekti, joka voidaan ymmärtää länsimaisen ajattelun ristiriitaisia naisen määrittelyjä koskevien neuvottelujen sarjaksi (Koivunen & Liljeström 1996, 10). Feministisen liikehdinnän voidaan katsoa saaneen alkunsa vain noin reilut 200 vuotta sitten. Tuolloin eurooppalaiset liberaalifeministit alkoivat vaatia itselleen autonomiaa sekä samoja yhteiskunnallisia oikeuksia kuin miehillä (Rossi 2010, 25). Tämän havahtumisen taustalla nähdään yleisesti Ranskan vallankumouksen myötä vakiintuneet ajatukset vapaudesta ja tasa-arvosta, jotka kannustivat lopulta myös naisia julkisiin kannanottoihin heidän yhteiskunnallisesta asemastaan (esim. Banks 1988, 28.)

Feminismi muuntautui vuosien kuluessa, ja oikeusvaatimuksista alkunsa saanut naisliike oli 1900-luvun puoleen väliin tultaessa kehittynyt lähtökohtiaan kärjistetyimmäksi esitykseksi naisista sorrettuna kansanryhmänä. Tämä *radikaalifeminismiksi* tai *naisten vapautusliikkeeksi* nimetty suuntaus pyrki osoittamaan vielä terävämmin patriarkaalisen vallan muotoja kritisoimalla esimerkiksi naisten alistusta tuottavia ajattelutapoja, valtarakenteiden ja instituutioiden ideologioita, sääntöjä ja normeja (Banks 1988, 227; Koivunen & Liljeström 1996, 12). 1970-luvun koittaessa naisliike oli laajentunut, moninaistunut ja lujittunut, ja sen yleiseksi teoreettiseksi tehtäväksi oli muodostunut tieteen kanonisoidun tiedon sekä tuon tiedon tuottamisen tapojen sukupuolisokeuden kritisointi (Koivunen & Liljeström, 1996, 14). Feminismi oli siis saapunut yliopistoihin, joissa se muotoutui *naistutkimuksen oppiaineeksi*.

Feministinen ajattelu kehittyi edelleen, ja sai uusia vaikutteita mm. marxismista sekä sosialismista. 1980-luvulta lähtien aate on muokkautunut esimerkiksi jälkistrukturalismin ja postmodernismin vaikutuksesta monien erilaisten erojen feminismiksi, ja siksi nykyään voidaankin puhua jo monikollisesti feminismeistä. (Rossi 2010, 25.) Tänä päivänä feminismi on eriytynyt omaksi, teoreettiseksi ja akateemiseksi ajatteluksi, ja vaikka sen juuret ulottuvatkin naisliikkeeseen, se on joskus varsin etäällä käytännöstä (Saresma 2007, 117).

Feminismin tavoitteet eivät ole välttämättä nykyään yhteiskunnallisesti niin näkyviä kuin ennen, vaan tämän päivän tutkimus sukeltaa syvällä mm. teoreettisissa merkityssysteemeissä tai vaikkapa käsiteanalyysissä. Feminististä tutkimusta tehdään lähes jokaisella tieteenalalla, ja näin ollen myös teoriaperinteet ja metodit ovat mitä moninaisimmat (Saresma 2007, 117 - 118). Oleellisinta vaikuttaa olevan esimerkiksi sukupuolen käsitteen kautta tutkiminen, ei niinkään naisten sorron osoittaminen. Nykyfeminismi etsii uudenlaisia strategioita ja ajatustapoja, jotka kyseenalaistavat, häiritsevät ja sekoittavat olemassa olevia järjestyksiä. Tällainen menettely ylittää väistämättä tieteiden rajoja, yhdistelee sellaisia aineksia, joita on tavallisesti totuttu pitämään erillään. (Anttonen, Lempiäinen & Liljeström 2000, 9.) Siksi feminismi onkin ollut nykyisin yhä enemmän ja enemmän hyväksyttävämmäksi käyneen monitieteisyyden sallittu alue jo suhteellisen pitkään, ja näin ollen monitieteisyyttä on ollut myös aihetta perustella. Siksi onkin argumentoitu, että monitieteisesti tuotettua tietoa ei ole syytä pitää yhtään vähemmän vakavasti otettavana kuin perinteistä, tieteenalakohtaisesti tuotettua tietoa, sillä monimutkaistuvassa yhteiskunnassa tarvitaan väistämättä tieteenaloja ylittävää ajattelua ja ymmärtämisen tapoja (emt., 13).

Tämän perusteella tutkijoiden subjektipositioiden korostaminen on myös edellytys feministiselle tiedekritiikille, sillä tieteenalakohtaisesti tutkijat paikantuvat teoreettisiin traditioihin ja tietoteoreettisesti he positioituvat käsitteisiin ja esiyymmärryksiin (Liljeström 2004, 15). Tutkijoiden on tiedettävä – ja alituisen osoitettava - oma positionsa kuin myös käyttämänsä lähdetiedon konteksti sekä sen kirjoittajan positio. Lukijalle täytyy välittyä, onko kyseessä esimerkiksi konstruktionistinen, foucaultlainen valta-ajatteluun pohjaava käsiteapparaatti, vai onko kyse psykoanalyttisesta ja vieläpä sen tiettyyn suuntaukseen perustuvasta käsitteistöstä. (Anttonen, Lempiäinen & Liljeström 2000, 15.) Empiirisessä tutkimuksessa nämä lähtökohdat välittyvät esimerkiksi aineiston ymmärtämisen tavassa sekä sen määrittelyssä. Monesti feminismi toimii vain näkökulmana aineistoon, eli käytännössä kyse on yksinomaan feminististen kysymysten asettamisesta erilaisille aineistoille, ei niinkään sukupuolen määrittelystä tutkimuskohteeksi (Liljeström 2004, 9).

Tänä päivänä feminismi voidaan nähdä myös erityisenä metodologiana, eli tutkijan itsensä valitsemana tiedon tuottamisen tapana tai vastaavasti tiedon tuottamisen kriitikkona. Feminismin keinoin voidaan tiedon tuottamisen lisäksi korostaa tiedon tuottajan ja tuottamisen menetelmien vaikuttimia itse tietoon, tuloksiin. Näin ollen oleelliseksi nousee

jälleen myös tutkijan oma positio, valinta ja paikantuneisuus suhteessa tietoon (Liljeström 2004, 9-10), sillä niiden ajatellaan luonnollisestikin vaikuttavan tutkimustuloksiin.

## 2.2 Sukupuolinäkökulma toimijuuteen ja subjektiin

Sukupuolen käsite on naistutkimuksen ja feminismin keskeisimpiä käsitteitä. Käsitteen keskeisyyden ja merkittävyyden voi hyvin ymmärtää jo sen tosiseikan valossa, että tälläkin hetkellä käydään käsitekamppailua siitä, pitäisikö naistutkimuksen oppiaineen nimeksi suomessa muuttaa sukupuolen tutkimus (esim. Juvonen, Rossi & Saresma 2010, 11). Suomenkielen sana ”sukupuoli” on toki jokseenkin köyhä, ja se virittää meidät lähes väistämättä ymmärtämään sanan ensisijaisesti biologiaan liittyvänä. Siksi etenkin (nais)tutkimuksen kontekstissa oleellisinta on avata käsite kulloiseenkin tutkimusasetelmaan oikeasta aspektista. Näitä aspekteja ovat esimerkiksi *ruumiillinen*-, *anatominen*-, *sosiaalinen*-, *yhteiskunnallinen*- *symbolinen*- tai vaikkapa *kulttuurinen* sukupuoli. (emt., 12.)

Varsinaista sukupuolen käsitettäkin on määritelty ja tutkittu paljon. Tämän saran merkittävintä, ajatuksia ja asenteita edelleen ravistelevaa tutkimusta teki aikanaan Judith Butler, joka kirjoitti kokonaisen kirjan sukupuolen hankaluudesta *Gender trouble* (1990). Kirjassaan hän määrittelee sukupuolen ilmiöksi, joka ei vain ”ole olemassa”, vaan jota tehdään. Butlerin avaimet tähän oivallukseen löytyivät foucault’laisesta vallan tuottamisesta sekä derridalaisesta performatiivisuuden ajatuksesta. (Pulkinen & Rossi 2006, 10.) *Eron*, *vallan*, *roolin*, *identiteetin* tai vaikkapa *toimijuuden* käsitteet saavat hyvin problemaattisia ulottuvuuksia tarkasteltaessa niitä sukupuolen näkökulmasta. Tai toisinpäin: sukupuolen käsite itsessään saa merkityksensä niissä (tieteellisissä) yhteyksissä, joissa sitä käytetään. Esimerkiksi sosiologisessa naistutkimuksessa sukupuoli nähdään alituisen merkityksiään vaihtavana dynaamisena prosessina kulloisessakin ajassa ja paikassa. Se on siis muuntautuva, arkinen ja sosiaalisten kategorioiden läpäisemä prosessi. (Koski 2003, 274.)

Seuraavaksi esittelen sukupuolinäkökulmaa *toimijuuden* ja *subjektin* käsitteisiin. Kyseiset käsitteet ovat keskeisiä oman työni kannalta, sillä tulen tarkastelemaan naisten muusikkouden rakentumista nimenomaan niiden kautta.



### 2.2.1 Toimijuus

Toimijuus on ihmisyyttä, ei vain subjektiutta määrittävä *aspekti*. Esimerkiksi poststrukturalistinen, diskursiivinen toimijuus ei kiinnity toimijaan (subjektiin), vaan se on diskurssin ominaisuus (Ronkainen 1999, 51, 85.), vaikka toimijuudella saatetaan tarkoittaa myös tietävää, ajattelevaa ja toimivaa subjektiutta (Giele & Elder 1998, 10, 17). Kyseessä on laaja, humanistinen käsite, joka avaa mahdollisuuksia monista lähtökohdista rakentuvaan tarkasteluun. Toimijuutta on esimerkiksi käsitelty viime vuosikymmeninä runsaasti sukupuolen näkökulmasta (ks.esim. Gordon 2005, McNay 2000), ja se on paikannettu yleensä tässä yhteydessä rakenteiden, instituutioiden ja yhteisöjen, niihin kiinnittyvien järjestysten, normien, sääntöjen, odotusten, käytäntöjen ja yksilön väliseen suhteeseen (Ojala, Palmu & Saarinen 2009, 14). Näin orientoituneessa toimijuustutkimuksessa voidaan käytännön tasolla analysoida mm. erilaisia diskursiivisia rakenteita ja kysyä minkälaisia kulttuurisia asenneilmastoja ja toimintatilaa erilaiset diskurssit tuottavat toimijuudelle. Käsitteen avulla voidaan myös tarkastella diskursiivisia valtajärjestelmiä tai yhteisöjen välisiä dynamiikoita instituutioiden ja yhteisöjen tasolla tai huomioida miten ihmiset määrittelevät omaa toimijuuttaan. (emt., 16.)

Feminististen tavoitteiden kannalta (diskursiivinen) toimijuus on tärkeä käsite, sillä se liittyy ”tapoihin muuttaa ja luoda uusia määrittelyjä ja haastaa rakenteellisia ja muita epätasa-arvoisuuksia” (Autti, Keskitalo-Foley, Naskali & Sinevaara-Niskanen 2007, 9). Esimerkiksi muusikkous populaarikulttuuriin tai kulloiseenkin kontekstiinsa rakentuvana toimijuutena sisältää jo tietynlaiset oikeudet, vastuut ja ennen kaikkea odotukset toimijalle. Se, millaisia valinnan ja toisin toimimisen mahdollisuuksia on olemassa, liittyy juuri näihin normatiivisiin odotuksiin, arvottamiseen tai vaikkapa yksilön asemaan (Mykkänen 2010, 45). Odotusten kartoittaminen tai niiden rakentumisen tarkastelu toteuttaa välillisesti feminismin emansipatorista tavoitetta. Emansipatorisilla tavoitteilla tarkoitetaan esimerkiksi miesten ja naisten epäsymmetrisen suhteen rikkomista (Koivunen 1996, 77), ja epäsymmetria voi näkyä mm. työn jakautumisessa naisten ja miesten aloihin: sukupuoli rakenteistaa toimijuutta, ja vastaavasti toiminta sukupuolta (Ronkainen 1999, 53.) Toimijuuden kautta yksilö ottaa tai saa paikkansa kulttuurisessa, sosiaalisessa ja materiaalisessa maailmassa. Samalla myös erilaiset mahdollisuudet ja rajoitukset rakentuvat tilanteisesti: ne saattavat asettaa ihmisiä erilaisiin toimijuuksiin. (Gordon 2005, 114-118.)

*Työ- ja ammattikulttuurinen avaus toimijuuteen*

Toimijuutta ja sukupuolta voidaan näin ollen lähestyä myös työ- ja ammattikulttuurien näkökulmasta määrittelemällä työ toimijuuden kontekstiksi, ”sosiaalisesti maailmaksi”. Esimerkiksi Päivi Korvajärvi (2010) on selventänyt työn sukupuolittuneisuutta ja sukupuolistavuutta esittelemällä yleisellä tasolla sitä tutkimusta, jota etenkin feministiset yhteiskuntatutkijat ovat jo vuosia tehneet. Hänen mukaansa on selvää, että työntekijän sukupuoli ja identiteetti ovat vahvasti mukana varsinaisen työn tekemisessä kulloisenkin työn edellyttämässä vuorovaikutuksessa (Korvajärvi 2010, 183), ja siksi aiheesta onkin viritetty monenlaisia tutkimusasetelmia. Korvajärven mukaan kiinnostusta ovat herättäneet esimerkiksi työn ja vanhemmuuden suhde, sekä mahdollisuudet muuttaa sukupuolen välisen työnjaon arvostusta yhteiskunnassa (emt., 184). Pääasiallisesti tutkimustietoa tuotetaan siis yhteiskunnan sukupuolittuneista rakenteista, eli naisten ja miesten erilaisista asemista ja tilanteista työelämässä, sekä toisaalta yhteiskunnassa vallitsevista sukupuolistavista kulttuurisista jäsenyksistä ja käytännöistä -yhteisiksi kiteytyneistä ajattelumalleista ja toimintatavoista (emt. 185.)

Suomalaiset työmarkkinat ovat ainakin rakennetasolla selvästi jakaantuneet sukupuolen mukaan edelleen (Korvajärvi 2010, 185), joten ei siis liene liian yksioikoista väittää että esimerkiksi musiikkiala on Suomessa hyvin miehinen. Korvajärvi kirjoittaa myös, että ”vahva sukupuolten mukainen segregatio sekä palkkatyössä että yrittäjyydessä on ollut ominaista suomalaiselle työelämälle jo pitkään” (Korvajärvi 2010, 186). Hänen mukaansa etenkin ruoanlaitto, vaatteiden valmistaminen ja hoiva ovat olleet naisten ansiotyön ja yrittäjyyden alueita 1700-luvulta lähtien, ja vaikka sukupuolten mukainen segregatio onkin pienentynyt 1950-luvulta lähtien, tahti ei ole ollut läheskään niin nopea kuin esimerkiksi Yhdysvalloissa tai monissa Euroopan maissa. Korvajärven mukaan ”segregatio suuntaa yksilöiden elämää sekä koulutuksen ja ammatin valitsijoina että valintoja ohjaavina kasvattajina”. (emt. 186.) Myös sosiaalistumisella on merkitystä: ”Sukupuolittuneet erot nivoutuvat ammatillisiin identiteetteihin, työhön sisältyviin mielikuviin ja symboleihin sekä työn ja muun elämän merkityksiin ihmisille eri kulttuureissa ja tilanteissa” (emt., 194 - 195). Näin ollen prosessi näyttäytyy kaksisuuntaisena, eli yksilö ei vain sosialisoidu vaan hänet sosiaalistetaan. Ympäristö luo ja ylläpitää mielikuvia, ja kun yksilössä havaitaan tietty erityisorientaatio (esimerkiksi taiteellinen lahjakkuus), ryhmä alkaa suhtautua yksilöön tämän erityisyyden

kautta. Hänet tyypitetään ulkoapäin ”taiteilijaksi”. (Lepistö 1991, Huhtasen 2004, 93 mukaan).

### 2.2.2 *Subjekti*

*Subjekti*, minä, on kulttuurinen konstruktio ja sanaa voidaan käyttää nominaalisesti viittauksena johonkuhun, määrittelemättömään yksilöön (Ronkainen 1999, 26, 30). Subjektille on annettu myös liuta muita määritelmiä, sillä käsite on yleinen, oleellinen ja merkittävä suhteessa koko humanistiseen tutkimustraditioon. Tässä yhteydessä keskityn kuitenkin vain feministisen teorian problematisoimaan subjektin käsitteeseen, jonka lähtökohta artikuloituu selkeimmin jo Simone de Beauvoirin vuonna 1949 kirjoittamassa teoksessa *Toinen sukupuoli*:

”Mies on Subjekti, mies on Absoluutti: nainen on Toinen” (de Beauvoir 1949, 43).

Varsinaisesti subjektin käsite on tullut feministiseen keskusteluun mukaan vasta 1970 - 80 lukujen taitteessa, vaikka periaatteessa koko feministisen tutkimuksen historia voidaan ymmärtää pitkälti kysymykseksi juuri tästä naisten ja subjektiuden suhteesta (Kosonen 1996, 179). Feministisessä teoriassa naiseuden subjekti on sisältynyt toiseuteen: nainen on ollut Toinen, passiivinen ja objektivoitu -syryään asetettu yksilö- patriarkalisessa yhteiskuntajärjestelmässä (Nordlund 1997, 197). Yhtenäinen ja muuttumaton toiseuden subjekti on kuitenkin myöhemmin asetettu kiistanalaiseksi, ja nykyään viitataan mielellään subjektin rakentumiseen. Autenttisen naissubjektin määritelmän sijaan tämän päivän tutkimus haluaa korostaa mm. niitä monimutkaisia, historiallisia, poliittisia ja kulttuurisia tapoja, joilla naissubjektit rakentuvat ja muovautuvat *naisiksi*. (Kosonen 1996, 187.) Perinteinen ymmärrys naiseudesta, joka on aiemmin saanut sisältönsä lähinnä ”toiseudesta”, ei-subjektiudesta (Lempiäinen 2001, 23), näyttäytyy nyt yksilöllisenä ja tilanteisena prosessina, *naiseutena*. Tämä epäkeskinen subjekti, naiseus, vältti kyseisen ominaisuutensa ansiosta esimerkiksi postmodernin, barthesilaisen tuomion kuolleesta *tekijästä* ja niin kutsutusta subjektiuden kriisistä (esim. Miller 1986, 106-107).

Kyseistä *naiseuden* käsitettä on lähtökohtaisesti yksinkertaisin ymmärtää asettamalla se rinnakkain ”nainen” ja ”naisellisuus” käsitteiden kanssa. ”Nainen” käsitteellä viitataan yleensä luokkaan, jaotteluun tai kategoriaan (Lempiäinen 2001, 11), vaikka feministiset teorit sisältyvät toki lukuisia muitakin määritelmiä (ks. esim. Honkanen 1996, 140). ”Naisuus” puolestaan herättää kysymyksen olemuksellisuudesta, etenkin ruumiillisuuden kautta ajateltuna kun taas ”naisellisuus” käsitteellä viitataan ensisijaisesti tyyliin ja performanssiin (emt., 12, 16). Naisuus voi olla myös maskuliinista, eli se ei välttämättä palaudu feminiinisyteen (naisellisuuteen) (Launis 2005, 18). Näitä naiseuden representoimisia on tutkittu ja selitetty paljon, ja esimerkiksi kulttuurisissa representaatioissa naisuutta kontrastoidaan usein miehisyyttä [subjektius] vastaan (Lempiäinen 2001, 37). Monimuotoinen naiseuden käsite tarjoaa myös teoreettisen tilan biologisen ja sosiaalisen sukupuolen yhdistymiselle. Tässä yhteydessä naisuus näyttäytyy enemmänkin vaatimuksena kuin valintana, sillä vaikka naiseuden kategoria nähtäisiin joustavana, naiset joutuvat monissa konkreettisissa tilanteissa edustamaan usein pelkkää sukupuoltaan. Tämä voi tarkoittaa altavastajaan asemaa. (Rantonen 2001, 47.)

Naissubjektin, naiseuden subjektin tarkastelua on toteutettu paljon kerronnallisen tutkimuksen keinoin. Esimerkiksi Suvi Ronkainen kirjoittaa, että sukupuoli ei määrää yksilön kohtaloa tai subjektiviteettia, mutta subjektiviteetin muotoutumisessa keskeisellä sijalla ovat esimerkiksi ne tavat joilla meistä kerrotaan ja miten kerromme itsestämme (Ronkainen 2001, 77). Naisuus nähdään rakentuvan kuvailussa ja sukupuolesta juurensa juontavassa kokemuksessa. Naisuus ymmärretään monesti sukupuoliteknologian tuottamana konstruktiona, epäkeskisenä subjektina, tai naiseuden naamioitumisena, sukupuolen suorittamisen konstruktiona (Lempiäinen 2001, 23). Tätä itsestä kertomisen paikkaa, (naiseuden) konstruktion lähtökohtaa, voidaan kutsua subjektiposiitioksi. Se tarkoittaa ikään kuin tilanteista identiteettiä, minää kuvaavaa jäsenkategorisointia tai narratiivista itsemäärittelyä, henkilöahmotelmaa. Tietyn subjektiposition ottaminen on itsen kuvauksen rakentumisen lähtöpaikka. (Ronkainen 1999, 34-35.)

### 2.3 Musiikin naistutkimus

Feministisen näkökulman vakiinnuttua akateemiseen ajatteluun myös musiikkia ja musiikkielämää alettiin lähestyä sukupuolikysymysten valossa 1970-luvulla, vaikkakin suomessa trendiin herättiin vasta 1980-luvun puolella (Leppänen & Rojola 2004, 70; Leppänen 2007, 194). Alun perin tavoitteena oli nostaa esiin historian unohtamat naissäveltäjät, ja tutkimus alkoi siksi jonkinlaisena ”aartenetsintänä” ja musiikin kaanonin täydennyksenä (Leppänen, Moisala & Sivuoja-Gunaratnam 2003, 225), eli historiallisen musiikin naistutkimuksena ja naisten musiikin tutkimuksena. Sittemmin tutkimuksissa on kiinnostuttu huomattavasti laajemmin yhä spesifimmistä aiheista ja teema-alueista, ja *musiikin naistutkimus* kattaa nykyään niin feministisen musiikintutkimuksen, musiikin ja sukupuolen sekä musiikin ja seksuaalisuuden välisen suhteen tutkimuksen, miestutkimuksen, naisten musiikin tutkimuksen, homo- ja lesbo tutkimuksen sekä queer-tutkimuksen (emt., 225).

Huomionarvoista on, että esimerkiksi Suomessa ensimmäiset musiikin naistutkimuksen tekijät eivät olleet musiikkitieteilijöitä tai etnomusikologeja vaan tutkimusta tekivät lähinnä sosiologit. Tämän nähdään johtuvan siitä, että musiikkitieteen tutkimuskohteeksi määriteltiin pitkään vain musiikki itsessään. Millään ulkomusiikillisella seikalla, kuten esimerkiksi sukupuolella ja seksuaalisuudella, ei ollut mitään tekemistä musiikin kanssa. (Leppänen 2007, 194, 197.) Kun kulttuurinen musiikintutkimus ja populaarimusiikin tutkimus yleistyivät, myös musiikin naistutkimukselle avautui toivottu tila musiikkitieteessä. Populaarimusiikintutkimuksessa sukupuoli asettuu helpommin tutkimuksellisen keskustelun kohteeksi, koska sallittua ja perusteltua oli tarttua myös ”ulkomusiikillisiin” asioihin (Leppänen, Moisala & Sivuoja-Gunaratnam 2003, 226 – 227). Näiden historiallisten syiden seurauksena musiikin naistutkimusta tehdään edelleen myös muilla tieteenaloilla, ja aihe on tuntunut kiinnostavan etenkin eri alojen opinnäytteiden kirjoittajia (ks. esim. Gronow 1999; Koivisto 2004; Myllymäki 2007).

*Musiikin naistutkimus* on se kattokäsite, jonka alle esimerkiksi feministinen musiikintutkimus ja musiikin ja sukupuolen välisen suhteen tutkimus asettuvat. Esimerkiksi *feministiset musiikintutkijat* korostavat sukupuolieroa ja sitä, että miesten hallitseman musiikkimaailman normien, arvojen ja käsitysten mukaan toimiminen ei yksin riitä emansipatorisen tavoitteen saavuttamiseksi (Leppänen, Moisala & Sivuoja-Gunaratnam 2003, 226). Tällä tarkoitetaan

että naisten säveltämän musiikin lisääminen musiikkien kaanoniin ja naisten laajempi osallistuminen musiikkielämään eivät ole riittäviä toimenpiteitä, mikäli samalla ei muuteta varsinaisia käytäntöjä ja käsityksiä. Marginaalisten identiteetin rakentamisen ryhmien alleviivaus ei siis yksin riitä (emt., 226.), joskin se on tarpeellista.

Vaikka populaarimusiikki ja taidemusiikki luovatkin hyvin erilaiset ympäristöt naismuusikoille, säveltäjille ja muille naispuolisille musiikkielämän tekijöille ja toimijoille, esittelen tässä yhteydessä musiikin naistutkimusta yhtenäisenä, musiikin genreistä riippumattomana kokonaisuutena. Pääasiallisina aiheina populaarimusiikkia koskevissa tutkimuksissa on ollut mm. tähtitutkimus, naiset ja tytöt faneina, musiikkivideoiden naiskuvat, naiset ja naismuusikot musiikkiteollisuudessa, naiset populaarimusiikin historiassa sekä sukupuoli ja seksuaalisuus populaarimusiikin eri genreissä (Leppänen, Moisala & Sivuoja-Gunaratnam 2003, 228).

#### *Tutkimusesimerkkejä*

Artikkelissaan *Women and Electric guitar* (1997) Mavis Bayton esittelee lähinnä ympäröivästä kulttuurista esille nousseita seikkoja, jotka saattavat ehkäistä naisten kiinnostusta ryhtyä sähkökitaristeiksi. Hänen artikkelinsa ajatus lähtee liikkeelle siitä empiirisestä havainnosta, että naisia ei yksinkertaisesti työskentele sähkökitaristeina. Varsinaisia syitä tälle Bayton löytää historiasta, kulttuurisista sukupuoleen kohdistuvista konventioista sekä mediasta, siitä miten naiset representoituvat esimerkiksi musiikkialan lehdissä. Hänen mukaansa naiset ovat ennemminkin olleet musiikin kuluttajia –faneja– kuin tuottajia, ja tuottajanakin pääsääntöisesti laulajia, eivät niinkään instrumentalisteja (Bayton 1997, 37).

Myös Baytonilla näyttää olevan perinteinen feministinen, ns. beauvoirilainen lähestymistapa: toiseus. Tässä mies on musiikkielämän normi ja nainen on ei-normi, toinen. Jottei asetelmasta jäisi turhan mielivalentainen tuntu, Bayton perustelee sen tilastollisesti osoittaen brittiläisen paikallistason (keskiverto kaupunki) naisinstrumentalistien määräksi n. 2-4 % (Bayton 1997, 38). Bayton teki tutkimuksena vuosina 1988, 1992 ja 1996, joista viimeisimmän yhteydessä yhteydessä Bayton haastatteli satoja naismuusikoita (emt., 39). Hänen saamansa tulokset osoittavat, että naisilla on periaatteessa ihan yhtä hyvät mahdollisuudet ryhtyä muusikoiksi

kuin miehilläkin. Esimerkiksi erilainen fysiikka, voima, taidot tai musikaalisuus eivät ole todellinen este. Siksi syy on täysin sosiaalinen, ja ongelmia tuottaa lähinnä ympäröivä kulttuuri. (emt., 39.)

Baytonin mukaan tytöt oppivat jo nuorena kuinka olla naisellinen, eikä heillä ole juurikaan valmiita esikuvia esimerkiksi naispuolisista rockmuusikoista: sähkökitaran soittoa pidetään maskuliinisena, jolloin kitaran osto on harvoin tytöille edes vaihtoehto. Näiden seikkojen lisäksi rock assosioituu Baytonin mukaan jossain määrin tekniikkaan, joka sekin on kategorisoitu maskuliiniseksi, sillä vahvistimet, efektit ja muut laitteet saavat useimmat naiset tuntemaan suoranaista tekniikkafobiaa. Myös sukupuoliroolit korostuvat entisestään, mitä raskaammaksi musiikki käy. Tässä Bayton viittaa sukupuolen performatiivisuuteen, ja mainitsee kuinka symbolinomaisena miehisyys jatkeena pidetty ja esitetty sähkökitara voisikaan istua naisen käteen. Koska naisilla ei juuri ole tässä musiikkigenressä esikuvia, on heidän pidettävä roolimalleinaan miehiä. Näin he tulevat toistaneeksi miehisiä manereita, jotka eivät välttämättä toimi naisten tuottamina. (Bayton 1997, 40 – 43.)

Samankaltaisia tutkimustuloksia on saanut Jaana Lähteenmaa, joka osoittaa sosiologian tutkimuksessaan *Tytöt ja rock* (1989) mm. sen, kuinka tytöt eivät voi rockkulttuurissa saada tukea naiselliselle itsetunnolleen. Tämä liittyy Lähteenmaan mukaan rockinstrumentteihin kietoutuneisiin kulttuurisiin konnotaatioihin (”kitara on fallos”) sekä siihen, että rockinstrumenttien soittajat ovat tyypillisesti miehiä. Lähteenmaa allekirjoittaa selkeästi feminismiin emansipatorisen tavoitteen, sillä hän toteaa että vaikka tilanne on tällaisenaan naisten kannalta epätasa-arvoinen, se voi myös muuttua. (Lähteenmaa 1989, 124.) Lähteenmaa tutki tyttöjen suhdetta rockiin hyvin monenlaisista lähtökohdista, kuten kuluttaminen ja produsoiminen, ja päätteli että traditionaalisen rockdiskurssin ja traditionaalisen feminiinisyydiskurssin välillä on ristiriita ja että tyttöjen kulttuuriset käytännöt eivät välttämättä ole niin otollisia produktiiviselle rockin harrastamiselle kuin poikien (Lähteenmaa 1989, 119).

Näiden esimerkkitapausten lisäksi sukupuolen musiikillista rakentumista, musiikin sukupuolittunutta diskurssia, naismuusikoiden diskursiivisia strategioita sekä musiikillisen kaanonin muodostumista ja ylläpitoa ovat tutkineet mm. Susan McClary (1991) sekä Marcia Citron (1993). Useita tutkijoita on myös kiinnostanut identiteetti, joka avaa musiikin

naistutkimukseen hedelmällisiä lähtökohtia. Esimerkiksi Lea Karjalainen-Ryynäseltä julkaistiin vuonna 2002 väitöskirja *Sukupuolesta huolimatta – naiskanttorit suomen evankelisluterilaisessa kirkossa*. Tässä tutkimuksessa hän kuvaa ja kartoittaa sitä, minkälaisia vaikeuksia ja ongelmia naisilla on toimia ja luoda omaa ammatti-identiteettiään vahvalle patriarkaliselle perinteelle rakentuvassa työyhteisössä.

Karjalainen-Ryynänen käsitteli ongelmaansa monitieteisesti, selvittäen mm. historiallisen kirjallisen aineiston ja temaattisten syvähaastattelujen avulla naisten toissijaisuutta kyseisissä ammatissa. Feministisenä kehyksenä toimi näkemys naisista miesten alueella. Tutkija selvitti, mitä naiseus on merkinnyt ja mitä se merkitsee, mitä on olla naiskanttori evankelisluterilaisessa kirkossa sekä minkälaisia paikkoja naisille on annettu. (Karjalainen-Ryynänen 2002, 5 – 6.) Lähtökohtaisesti Karjalainen-Ryynänen piti siis naista *ei-normina*, eli poikkeavuutena sääntöön, Toisena. Tämän lisäksi hän oli kiinnostunut kyseisen toissijaisuuden monitasoisuudesta, sekä siitä, kuinka nainen joutuu edelleen panostamaan työhönsä miestä voimakkaammin saadakseen arvostusta, uskottavuutta, sekä esimerkiksi johtajuutta edellyttäviä tehtäviä. (Karjalainen – Ryynänen 2002, 5 – 6, 16.) Karjalainen-Ryynäsen mukaan yksi merkittävä syy tähän naisten nykyiseen, joskin entistä parempaan, asemaan johtuu historiasta, sillä historiallinen kuva ammatin sukupuolesta näyttää edelleen säilyvän voimakkaana (emt., 16).



### 3 MUUSIKKOUDEEN MÄÄRITELMIÄ

Muusikkoustutkimus on liki kahdenkymmenen vuoden aikana saanut täysin hyväksyttävän paikan musiikkitieteen alueella. Se on monitieteisenä, lähinnä laadullisen tutkimuksen ”vapautta” hyödyntävänä, suuntauksena tuonut viime vuosikymmeninä piristystä teos- ja säveltäjäkeskeiseen musiikintutkimuksen yleiskuvaan. Muusikkouden tarkastelu (musiikin reproduktio) on yleensä aiemmin jätetty toissijaiseksi aiheeksi teos- ja säveltäjäkeskeisessä musiikintutkimuksen perinteessä (Mantere 2006, 50). Musiikin reproduktion tarkastelu on sivuutettu yleensä musiikin autonomiaan vedoten, ja Markus Mantere selittääkin Goehria (1998) lainaten, että esimerkiksi juuri autonominen teoskäsitelmä, teoksen käsitteen hierarkkinen ylemmyys suhteessa esitykseen, sekä ainoastaan puhtaasti musiikillista kategoriaa edustava soitinmusiikki ovat supistaneet muusikkoustutkimuksen keskeisyyttä (Mantere 2006, 49).

Musiikkiteos on nähty musiikkitieteen piirissä aikaisemmin täysin riippumattomana sen tuottamista ja vastaanottamista ympäröivistä tekijöistä, kuten esimerkiksi kulttuurista, ja sen olemassaolo oli sidottu ainoastaan nuottikirjoitukseen –ei esimerkiksi esityksiin (Heinonen 2007, 224). Riikosen mukaan muusikkolähtöinen musiikintutkimus ei voi kuitenkaan perustaa alituisen uusiutuvalle ontologiselle jaottelulle musiikista ja sen esityksestä, vaan muusikoiden elämismaailmoissa musiikki ja esitys rinnastuvat ja risteävät usealla eri tavalla (Riikonen 2005, 49). Siksi muusikkoustutkimuksessa mm. musiikon kokemus, tieto ja käytäntö voivat olla lähtökohtia musiikin, musiikkikulttuurin ja musiikin historian jäsentämiseen (Sivuoja-Gunaratnam & Kurkela 2008, 3). Toisaalta muusikkoustutkimuksilla on pyritty selittämään jopa muusikkouden aivoperustaa (Tervaniemi 2010, 57).

Esittelen seuraavassa muutamia esimerkkejä siitä, kuinka muusikkoutta on tutkittu ja määritelty. Olen jaotellut tähän yhteyteen valikoimani muusikkoustutkimukset lähestymistapojen perusteella ulkoisen ja sisäisen käsitysten avulla. Tällainen jaottelu auttaa lähinnä asian hahmottamisessa<sup>1</sup>. Ensin esittelemäni ulkoisen muusikkouden alle olen asettanut ns. toiminnallisen, *praksiaalinen muusikkouden*, kun taas sisäiseksi muusikkousmääritelmäksi olen tulkinut subjektiivisen, *kokemuksellisen muusikkouden*. Nämä määritelmät kytkeytyvät

<sup>1</sup> Jakaminen ulkoiseen ja sisäiseen on yksilöllisen ajattelun sisäisrakennetuimmista ideoista (Riikonen 2008, 64)

ulkoisen ja sisäisen käsitysten kautta myös sukupuolinäkökulmaan, sillä asetelman löyhänä pohjana toimii Barbara Kerrin 1980-luvun puolessa välissä esittämä ajatus, jonka mukaan naisten saavutusten tiellä on sekä sisäisiä että ulkoisia esteitä. Ulkoihin esteisiin liittyvät jo hyvin varhain opitut sukupuolirooli-stereotyypit kun taas sisäiset esteet ovat enemmän psykologisia. (Uusikylä 2008, 66.)

### **3.1 Ulkoinen muusikkous: käytännön toimijuutta**

Väitöskirjassaan etnomusikologisesta näkökulmasta muusikkoutta käsittelevä Markus Mantere määrittelee muusikon kulttuurisessa kontekstissaan aktiiviseksi ja osallistuvaksi toimijaksi joka myös samalla tuottaa tätä kontekstia (Mantere 2006, 43). Muusikkous näyttäytyy nimenomaan toimintana ja toimijuutena kulttuurisessa, mutta myös sosiaalisessa ja historiallisessa yhteydessä. Mantere on työssään pohtinut omien sanojensa mukaan ennen kaikkea tradition ja esittävän säveltaiteen konventioiden osuutta musiikkikokemuksiimme, kyseenalaistaen esimerkiksi musiikillisten traditioiden auktoriteetin muusikon toiminnan kautta (Mantere 2008, 7). Muutokset, vastavirta, kyseenalaistus ja kritiikki onnistuvat ja ovat oikeutettuja toiminnan ja tietyn toimijuuden kautta: muusikon toimi luo erityisellä tavalla vaikutusmahdollisuuksia.

Varsinaisena tutkimuskohteena Mantereella oli kanadalainen pianisti Glenn Gould, joka omana aikanaan häkellytti yleisöä erikoisilla tulkinnoillaan länsimaisen taidemusiikin tunnetuista ja arvostetuista teoksista. Mantere on väitöskirjassaan otsikkonsa mukaisesti luonut viisi näkökulmaa pianistin muusikkouteen, ja kiteyttänyt muusikkouden Tommi Mäkelää siteeraten luovan yksilöllisyyden ja tekijyyden kognitiiviseksi, mikrososiaaliseksi, henkilö- ja kulttuurihistorialliseksi sekä filosofiseksi ilmiöksi (Mantere 2006, 231). ”Luova muusikkous on kriittistä ajattelua, jonka kautta muusikolla on mahdollisuus argumentointiin, kommunikaatioon ja kritiikkiin” (emt. 232). Tässä yhteydessä on muistutettava, että varsinaisen soittamisen lisäksi Gould kirjoitti paljon musiikista ja esiintyi runsaasti niin radiossa kuin TV-ohjelmissakin. Hän toimi siis hyvin aktiivisesti ja monipuolisesti muusikon roolissaan.

Kulttuurissaan toimiva ja tuottava muusikko on relevantti tutkimuskohde nimenomaan siksi, että se luo avaran ikkunan autenttisuuden tarkastelulle. Mantereen mukaan autenttisuus on musiikkitieteellisesti keskeinen teema, jota on kuitenkin käsitelty perinteisesti nimenomaan säveltäjien kautta. Siksi hän esittääkin että huomiota tulisi jatkossa kiinnittää myös musiikin tulkintaan ja siihen sidoksissa oleviin esteettisiin arvoihin ja normeihin. (Mantere 2008, 23.) Kuinka näitä arvoja ja normeja sitten voitaisiinkaan muutoin lähestyä, kuin lähestymällä muusikoita ja muusikkoutta? Mantereen mukaan muusikkous on mahdollista nähdä intellektuaalisena työnä, musiikillisena argumentointina ja oman maailmankuvan artikulaationa. Näin ollen hän myös viittaa mahdollisuuteen tarkastella muusikkoutta kokemuksellisessa valossa: ”Muusikkous on aktiivinen ja kriittinen maailmassa olemisen muoto, eikä tätä lähtökohtaa tulisi tutkimuksellisesti hukata”. (emt., 23.)

Toiminnallisen, tai ehkä paremminkin käytännöllisen lähtökohdan muusikkouteen luo myös musiikkikasvatusfilosofi David J. Elliott, joka on kirjoittanut jo 1990-luvun puolessa välissä praksiaalisesta musiikkikasvatusfilosofiasta teoksessa *Music Matters* (1995). Vaikka Elliott käsitteleekin pääasiallisesti musiikkikasvattajan kompetenssia ja muusikkouden merkitystä siinä yhteydessä, tulee hän samalla määritelleeksi muusikkoutta yleisemmälläkin tasolla. Elliottin mukaan muusikkous on työssä (= käytännössä) näkyvä ymmärtämisen muoto, eli musiikissa ei ole kyse vain äänistä, vaan myös toiminnasta (Elliott 1995, 68, 49). Lauri Väkevä on tulkinnut Elliottin muusikkous käsityksen käytännöllisen tietämisen tai reflektiivisen käytännön muodoksi, joka voidaan ymmärtää toiminnassa-ajatteluna ja toiminnassa-tietämisestä. Tämä vastaa siis musiikillista ymmärtämistä, joka on luonteeltaan käytännöllistä, käytännöllisen tiedon osaavaa soveltamista musiikillisten käytäntöjen kontekstissa. (Väkevä 1999.)

Muusikkous näyttäytyy nimenomaan toimintana ja käytännöllisenä toimijuutena. Elliott erottaa tästä muodollisesta muusikkouden määrittelystään myös siihen sisältyvät musiikillisen tietämisen muodot, joita ovat formaalinen muusikkous, informaalinen muusikkous, impressionistinen muusikkous ja metakognitiivinen muusikkous (Elliott 1995, 54). Vaikka Elliott esittääkin nämä muusikkouden ulottuvuudet tietyssä mielessä universaaleina, hän korostaa, että kategorioiden tarkka tiedollinen sisältö on kontekstiriippuvainen ja siksi erilaiset muusikkoudet eroavat nimenomaan käytäntöjen tasolla (emt., 54). Formaalisella muusikkoudella tarkoitetaan muodollista, verbaalisesti ja non-verbaalisesti sekä toiminnan

reflektoinnin kautta opittua muusikkoutta. Tällainen formaalinen tieto musiikissa ei sinänsä edes ole Elliottin mukaan musiikillista, vaikka sillä onkin tehtävänsä muusikkoudessa. Hän pitää formaalista muusikkoutta enemmänkin käytännöllisenä apuvälineenä varsinaisen muusikkouden toteuttamisessa, sillä tällainen formaalinen tieto käsittää esimerkiksi ymmärryksen musiikin koodaamisesta; notaatiosta. Formaalisen muusikkouden omaava henkilö ymmärtää musiikillista uskomus- ja merkityssysteemiä, kun taas informaalisen muusikkouden omaava osoittaa ensisijaisesti musiikillista arviointikykyä ja kontekstin hallintaa. Informaalisessa muusikkoudessa keskeistä on siis kokemus ja käytännön ymmärrys, ja siksi sitä onkin mahdollista oppia tulkitsemalla yksilöllisesti formaalista muusikkoutta. (Elliott 1995, 60-64; Väkevä 1999.)

Impressionistinen muusikkous liittyy lähinnä intuition käsitteeseen, tietoisuuden kognitiiviseen osa-alueeseen. Impressionistinen muusikkous kehittyi musiikin ja musiikkiteosten luonnetta käsittelevän musiikkikulttuurisen tiedon lisääntymisen kautta, jolloin tiettyssä vaiheessa saavutetaan erityinen ymmärtämisen ja arvioinnin taso. (Elliott 1995, 64-65.) Monimutkaisinta muusikkouden muotoa edustaa metakognitiivinen muusikkous, jossa yhdistyvät yksilöllinen arvostelukyky, musiikillinen (käytännöllinen) ymmärrys sekä mielikuviutus. Avainkomponentti tämän metakognitiivisen muusikkouden ymmärtämiseen on juuri ”heuristinen mielikuviutus”, joka kuvaa kykyä tuottaa ja pitää yllä musiikillisia mielikuvia. (emt., 66.)

### **3.2 Sisäinen muusikkous: identiteetti ja subjektiivinen kokemus**

Hieman toisenlaista, yhteiskuntapoliittista mutta sisäistä näkökulmaa muusikkoustutkimukseen tuo Ahti Nikkonen (2005), joka tutki ravintolamuusikoiden ammattikunnan nousua ja tuhoa. Vaikka Nikkonen onkin päätenyt tutkimuksessaan jopa tyypittelemään muusikoita J.P. Roosin elämäkertatyyppeihin ja Baumanin elämäntapatyyppien innoittamana (2005, 17 ja 128), muusikkouden lähtökohta ja rakentuminen näyttää olevan hyvin henkilökohtainen ja identiteettiä muokkaava ja jopa sitä määrittävä prosessi. Suurimmalle osalle Nikkosen haastattelemissa muusikoista ravintolamuusikkous on työn ja identiteetin perusta (emt., 130).

Nikkonen tarkasteli ravintolamuusikkoutta lähinnä alkoholi-, työ ja elämänpolitiikan valossa. Poliittisesta, ja näin ollen ns. ulkoisesta lähtökohdasta huolimatta etenkin Nikkosen tutkimuksen elämäkerrallinen juonne avaa ravintolamuusikkouden käsitettä sisäisten, identiteettiä koskevien näkökulmien kautta. Nikkonen kirjoittaa, että ravintolamuusikolle kehittyä omasta muusikkoudestaan tietynlaisia kulttuurisia malleja (manus), jotka muodostavat sitten laajemman kollektiiviseen tajuntaan perustuvan koko elämää orientoivan, osin tiedostetun, osin tiedostamattoman elämäntavan mallin (Nikkonen 2005, 130). Tässä kohdassa ulkoinen kohtaa sisäisen, ja sisäinen ulkoisen. Muusikkous ei siis ole vain ammatti, vaan myös elämäntapa (emt., 130), jota ei niinkään tehdä, tuoteta, luoda tai toimiteta muita varten tai kenenkään muun vuoksi.

Tässä yhteydessä lienee tarpeellista avata *identiteetin* käsitettä, joka liittyy läheisesti aiemmin esittelemiini toimijuuden ja subjektiuden käsitteisiin. Etenkin kulttuurista identiteettiä tutkinut ja problematisoinut Stuart Hall määrittelee identiteetin positioksi, jonka subjektin on pakko omaksua vaikka samalla ”tietääkin” sen olevan jonkin representaatio (Hall 1999, 253). ”Identiteetit ovat siten pisteitä, joissa kiinnitymme tilapäisesti niihin subjektiasemiin, joita diskursiiviset käytänteet meille rakentavat” (emt. 253). Identiteetti ja sen rakentaminen voidaan ajatella myös olevan käsityksen muodostamista omasta yksilöllisyydestä, omista arvoista ja niistä päämääristä, joihin elämä pyrkii. Se on siis jonkinlainen kokoava persoonallisuuden taso, joka liittyy ihmisen yhteisöön. (Fadjukoff 2009, 179-180). Näin ollen sillä on läheinen suhde myös subjektiposition käsitteeseen.

Nikkonenkin kirjoittaa ”kulttuurisista malleista” ja ”kollektiivisesta tajunnasta”, jotka voidaan ymmärtää identiteetin rakennusprosessiin liittyvinä kokoavina rakenteina, representaatioina ja subjektiasemina, joissa sisäinen ja ulkoinen kohtaavat. Juuri diskursiivisten käytänteiden rooli identiteetin rakentumiselle nousee naismuusikoiden kannalta mielenkiintoiseksi, kun ajatellaan populaarimuusikkoutta vapaasti valittavana subjektipositiona, tai omaksuttavana kulttuurisena käyttäytymismallina. Esimerkiksi Nikkosen mukaan tiedotusvälineiden ja suuren yleisön muodostama kuva muusikosta on viinaa ja naisia kaatavan henkilön arkkityyppi. Hän kirjoittaa myös, että toisaalta tällaisen ulkoisen muusikonroolin käyttäytymismallin muodostuminen vahvistuu ja uusiutuu tiettyjen legendojen vuoksi. (Nikkonen 2005, 129, 145.)

Jo pelkästään tällainen käsitys muusikkoudesta voi osaltaan selittää sitä, miksi naispopulaarimuusikoiden on voinut olla hankala omaksua muusikonidentiteettiä.

Identiteettikysymyksen lisäksi varsinkin Nikkosen muodostamat ravintolamuusikon tyypit, toivat mielestäni hyvin oleellisen lisän (populaari)muusikkouden ymmärtämiseen, sillä Nikkonen todella halusi tavoittaa jotakin ravintolamuusikoiden todellisista orientaatioista, ei vain tietynlaiseen elämäntilanteeseen tai tietynlaiseen haastattelutilanteeseen liittyvistä puhetavoista (Nikkonen 2005, 129). Aineistostaan Nikkonen hahmottelikin lopulta orientaatioissaan poikkeavat *elämäntapamuusikon*, *tähtiinpyrkijämuusikon* ja *ohimenijämuusikon* tyypit (emt., 127 – 132), jotka muodostuvat nimenomaan muusikon henkilökohtaisista työn ja elämän valintojen sulaumista. Esimerkiksi *elämäntapamuusikkoutta* määrittävät tyydytys ja onnellisuus paikan vaihtuvuudesta, vapauden tunteesta, joka syntyy ”kodin” vaihtuessa (emt., 131). Orientaatioissa oleellista on nähdäkseni jonkinlaisen kulkuriromantiikan toteuttaminen.

Näiden pääorientaatioiden mukaan jaoteltujen muusikkoustyyppeiden lisäksi Nikkonen löysi myös kaksi muuta muusikkotyyppiä: *kaatajamuusikon* ja *ajopuumuusikon* (Nikkonen 2005, 132). Kaatajamuusikkous on Nikkosen mukaan ” sellainen työhön suhtautumistapa, jossa pääasiana muusikon työssä ovat oheistoiminnot, naisten tai alkoholin ”kaato” (emt., 132). Hän itse viittaa tässä yhteydessä sukupuolen problematiikkaan, ja kirjoittaa kuinka kaatajamuusikon orientaatio on enimmäkseen miesten omaksuma: naisten alkoholinkäyttöä kun pidetään yleensä paljon paheksuttavampana kuin miesten (emt., 132 - 133). Naiset eivät siis sukupuolensa johdosta oikein istu näihin tyyppeihin, ja toisaalta, heidän muusikonidentiteettinsä rakentuminen on väistämättä mielenkiintoinen prosessi mikäli tällaiset Nikkosen määrittämät muusikkouskuvat, ns. valmiit identiteetit, pitävät yhtään paikkaansa.

Anneli Arhon katsontakanta muusikkouteen asettuu myös sisäisen tarkastelun alle. Toisin kuin Nikkosella muusikkouden määrittelyn lähtökohtana Arholla ei ole identiteetti, vaan ehkä vielä monimutkaisempi asetelma: kokemus. Arho tuki muusikon ja teoksen välistä suhdetta väitöskirjassaan *Tiellä teokseen: fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa* (2004), ja hän onnistuikin kirjoittamaan hyvin ansiokkaasti vaikeasti eriteltävästä kokemuksesta, vaikka myönsi että ”esiymmärryksen

ulkoistaminen ei ole systematisoitavissa. Ihmisen tietämys ei rakennu siistille kerälle, jonka voisi tarvittaessa kerä auki” (Arho 2004, 295). Arhon mukaan muusikkous on monitahoista ja –tasoista, koska se voidaan ymmärtää niin yleisellä kuin yksityiselläkin tasolla (tämä jaottelu on hyvin samankaltainen kuin omani: muusikkouden ulkoinen ja sisäinen ilmentyminen). Muusikkous on maailmassa elämistä, eli erilaisissa merkityssuhteissa elämistä. Arhon mukaan musiikillinen toiminta perustuu suurimmaksi osaksi kokemukselliseen tietoon, ja tämä musiikillinen kokemus artikuloiuu soittamisessa, laulamissa, säveltämisessä, analyysissä tai muussa musiikillisessa toiminnassa. (emt., 30).

Arho kirjoittaa, että ei ole olemassa yhdenlaista muusikkoutta, vaan muusikkous muotutuu omanlaisekseen henkilökohtaisten kokemusten myötä ja omat musiikilliset suuntaukset antavat sen näkökulman, josta musiikkia tarkastellaan (Arho 2004, 31). Näyttää siltä, että myös hänen mielestään musiikin tuottaminen on jonkinlaista identiteetin rakennusta ja hän kirjoittaaakin, että musisoimisen tapa kertoo ihmisenä olemisen tavasta: ”Nämä ja monet muut tavat puhua musiikista ovat aina puhuneet jostakin olennaisesta, joka on tunnistettu elämisessä”. Musiikilla on selittämätön, henkilökohtaiseksi koettu merkityksellisyys. (emt., 2004, 80)

Myös Taina Riikonen pitää muusikoiden soittokokemusten tarkastelua oleellisena musiikin esittämisen ja muusikkouden tutkimisen kannalta (Riikonen 2008, 64). Soittokokemuksia voidaan tarkastella monella tapaa kuvaamalla esimerkiksi esittäjän ja säveltäjän välistä vuorovaikutusta tai tarkastelemalla soittokokemuksen kuvailua yhdistyneenä historialliseen reflektioon (emt., 64-65). Muusikkous näyttäytyy Riikosen esittelemissä soittamisen kokemuksesta kuvaavissa tutkimuksissa kokemuksellisenä sosiaalisena prosessina, kehollisena kokemuksesta ja olemuksellisuutena (emt., 71 – 74). Lähestymistapa on siis vahvasti sisäinen, joskin Riikonen kirjoittaa, että sisä- ja ulkopuoliajattelun ohi kurottava kokemusten toiminnallislähtöinen teoretisointi voi tuottaa uusia näkemyksiä niin ontologisille lähestymistavoille kuin sosiaalisia prosesseja tutkiville suuntauksillekin (emt. 80).

## 4 TUTKIMUSASETELMA

### 4.1 Tutkimuskysymykset ja aineisto

Koko tutkimukseni ydin perustuu ajatukselle naiseuden ja muusikkouden problemaattisesta suhteesta populaarimusiikissa. Tutkimuskysymykseni olen muotoillut seuraavasti: Miten muusikkous toimijuutena rakentuu populaarimusiikki-instrumenttia soittavan naismuusikon muusikkouselämäkerrassa? Naiseuden käsite (subjekti) tuo sukupuolinäkökulman mukaan analyysiin, ja siksi tulen myös pohtimaan sitä miten sukupuoli jäsentää ja/tai vaikuttaa näin rakentuvaan muusikon toimijuuteen. Luen neljän naismuusikon elämäkerrallista puhetta omasta muusikkoudestaan feministisesti, aiemmin esittelemäni, muusikkoutta käsittelevän teoriataustan läpi. Koska sitoudun todellisuuskäsitykseen, jonka mukaan todellisuus on sosiaalisesti konstruoitu, näiden yksittäisten ihmisten todellisuuskäsitysten kerääminen on perusteltua. Valitsin aineistonkeruumenetelmäksi strukturoimattoman haastattelun, sillä haastattelun kautta korostuu ihmisen paikka tutkimustilanteen subjektina (ks. esim. Hirsjärvi & Hurme 2000, 15, 35).

Varsinaisten naismuusikoiden tavoittaminen oli haastavaa, koska naisia toimii tällä saralla ilmeisen vähän Suomessa. Etsin ja tavoittelin tuntemieni (ja tuntemattomienkin) muusikoiden sekä musiikinalan muiden toimijoiden kautta populaarimusiikki-instrumentteja soittavia naisia, jotka olivat kiinnostuneita kertomaan omasta elämästään muusikkona. Koska ajatuksena oli tehdä pitkäköjä haastatteluja, tyydyin tämän työn puitteissa valitsemaan haastateltavaksi neljä (4) naista, jotka valikoituivat tutkimukseen toisistaan poikkeavien taustojen ja otokseeni nähden riittävän laajan ikäjakauman perusteella. Haastateltavat on myös valittu eri puolilta Suomea.

Haastattelut suoritettiin syksyn 2008 aikana. Mukana on kaksi itseoppinutta muusikkoa ja kaksi jo lapsena musiikin opiskelun aloittanutta muusikkoa. Heidän ikänsä sijoittuvat välille n.20 - 40 vuotta, ja mukana on yksi basisti, kitaristi sekä kaksi kosketinsoittaja-laulajaa. Tavoitteena oli pääsääntöisesti kuunnella naisten omaa, muusikkoutta käsittelevää elämäkerrallista puhetta, heidän itsensä valitsemia kokemuksia omasta muusikkoudestaan, kohtauksia muusikonelämän varrelta. Pohjustin tilanteita kuitenkin aina johdannolla, jossa



pyysin haastateltavia *pohtimaan muusikkona olemisen ja muusikoksi kasvamisen kannalta merkittäviä tapahtumia*.. Toki haastattelutilanne sisälsi myös joitakin tarkentavia, tilannekohtaisia lisäkysymyksiä vaikka tarkkoja kysymyksiä en ollutkaan laatinut. Kyseessä oli siis strukturoimaton haastattelu, jossa haastattelu tapahtumana tarjosi konseptin vuorovaikutustilanteelle, jolle on luonteenomaista haastattelijan ja haastateltavan roolien eriytyminen (Hirsjärvi & Hurme 2000, 43, 45).

Käytännössä haastateltava reflektoi omaa elämäänsä, muusikoksi tulemistä ja muita tärkeitä käännekohtia ja vaiheita sellaisena kuin hän on ne itse kokenut. Tämä menettelyni on muotoiltu Kaija Huhtasta mukaillen, joka omassa väitöskirjassaan *Pianistista soitonopettajaksi* (2004) tutki tarinoiden merkityksellistämää kokemuksia naisten soitonopettajaksi ryhtymisestä. Hän etsi tarinoista niitä merkityksiä, joita naiset liittävät kertomiinsa soitonopettajaksi tulemisen kokemuksiin, sekä havainnoi millä tavoin kulttuuriset tarinat toimivat soitonopettajanaishille malleina heidän kokemustensa tunnistamisessa ja niistä kertomisessa (Huhtanen 2004, 15). Sovelsin myös Huhtasen käyttämää virta-tekniikkaa, jossa haastateltava saa aluksi piirtää urastaan virranmuotoisen kuvan. Tämä virta-kuva esittää haastateltavan elämäkerrallista muusikkoutta, jossa muusikkouden merkitys, muuntuminen, päämäärän ja suunnan muutokset sekä kehittyminen olivat niitä indikaattoreita, jotka saivat virran kapenemaan, levenemään sekä muodostamaan mutkia. Kaikki haastateltavat eivät kuitenkaan kokeneet piirustustehtävää omakseen, joten se ei ollut haastattelun edellytys.

Haastattelutilanteet kestivät keskimäärin tunnin verran, ja ne järjestettiin haastateltavan toiveiden mukaan erikseen sovitussa paikassa; haastateltavan kotona, kahvilassa tai muussa julkisessa tilassa. Haastattelut nauhoitettiin minidiscille, ja ne litteroitiin myöhemmin kirjalliseen muotoon. Prosessoin litteroinnit edelleen niin, että poistin niistä reduktiomaisesti omat kommenttini, kysymykseni sekä tämän työn kannalta ylimääräiset haastateltavan tuottamat äännähdykset ja muut epäselvät, ei-kielelliset ilmaukset sekä miettimistauot. Sitaatit ovat kuitenkin lähellä puhekieltä, sillä halusin tuoda haastateltavan mahdollisimman autenttisenä esiin. Sen lisäksi numeroin haastateltujen puheenvuorot analyysin helpottamiseksi:

47. öö...ei...kitara varmaan tuli joo siinä kymmenen vuoden vaihteessa. Ja mä muistan että meiän äitille sanoin, että mä haluan opiskella sitä. Niinni, sitte se sano, että ...mä oon liian pieni! hehhe...kierosti...ku se halus musta varmaan vaa säestäjää sille itelleen

47. Kitara varmaan tuli siinä kymmenen vuoden vaihteessa. Ja mä muistan että sanoin meiän äitille, että haluan opiskella sitä. Sitte se sano, että mä oon liian pieni! Kierosti, ku se halus musta varmaan vaa säestäjää sille itelleen

Joissakin sitaateissa tietyt sanat ja ilmaukset on laitettu hakasulkeisiin. Nämä ovat omia lisäyksiäni, jotka eivät kuulu varsinaisen sitaattiin. Kyseiset asiat, ilmaukset ja sanat tulevan kuitenkin esiin sitaattia ympäröivässä, julkaisemattomassa kerronnassa, ja ne ovat siis vähintäänkin sisällölliseltä merkitykseltään haastateltavan itsensä tuottamia. Sanat, viittaukset sekä kieliopilliset lauseen jäsenet on lisätty tekstiin siksi, että sitaatit olisivat ymmärrettäviä ja johdonmukaisia.

Luin aineistoa läpi useita kymmeniä kertoja ja hahmotin haastatteluista ydinnarratiivit, eli varsinaiset kerronnan kautta muodostuvat kertomukset<sup>2</sup>, muusikkouselämäkerrat, jotka haastatteluissa konstruoituivat. Kulloinkin käsiteltävänä olevan kertomuksen ydinnarratiivi esitetään ennen varsinaista analyysia, jotta juonellisuus säilyisi ja yksittäiset sitaatit eivät tuntuisi irrallisilta. Olen myös otsikoinut analyysit haastateltavien peitenimillä, sekä omalla tulkinnallani yksilöllisen kerronnan kautta rakentuvasta subjektipositiviteetista<sup>3</sup>. Jokainen haastateltava allekirjoitti myös haastatteluosuutensa, jossa kerrottiin tutkimuksen taustaa sekä luvattiin täysi anonymiteetti sekä haastatteluiden julkaisu ainoastaan osittain, yksittäisin sitaatein. Haastateltavat ovat saaneet myös lukea alkuperäisen litteroinnin sekä muodostamani ydinnarratiivit ennen tutkimuksen julkaisua.

## 4.2 Laadullista narratiivien analyysyä

### 4.2.1 Tutkimuksen laadullisuus

Itse tutkimusongelma määrittää luonnollisesti sen, minkälainen lähestymistapa, metodologia, antaa ratkaisuun parhaimmat lähtökohdat. Lähes yhtä merkittäviä valinnan määrittäjiä ovat tutkijan omat käsitykset tiedosta, sen luonteesta ja tiedonkeruumenetelmistä, sillä tutkijan

<sup>2</sup> ks. *kertomus* tässä työssä, s.28

<sup>3</sup> ks. *subjektipositio* tässä työssä s. 12

ihmiskuva, todellisuus- ja tietokäsitys värittävät väistämättä tutkimuksen luonnetta (Eronen, Syrjälä & Värri 2007, 7). Sen vuoksi omien lähtökohtien pääpiirteinen valaiseminen on tärkeää.

Laadullista tutkimusta kuvataan usein määrällisen tutkimuksen vastakohtana, vaikka toisaalta suhteessa määrälliseen tutkimukseen sille voidaan esittää huomattavasti enemmän määritelmiä. Näiden määritelmien lähtökohdat ovat vaihdelleet kuluneiden vuosikymmenten aikana, ja laadullinen tutkimus on esitetty milloin tietoteoriakaanonina, milloin tutkimusperinteidensä raamittamana kokonaisuutena. (esim. Tuomi & Sarajärvi 2002, 8). Tällaisiin tieteiden luonnehdintoihin ja sitä kautta niiden luokitteluun vaikuttavan niin tutkimuskohteiden, ongelmien ja menetelmien erot ja yhtäläisyydet kuin myös institutionaaliset tekijät, eli se miten tiede on yliopistoissa, korkeakouluissa ja tutkimuslaitoksissa organisoitu (Uusitalo 2001, 44).

Laadullinen tutkimus voi siis luontevasti ulottua kaikkien reaalitieteiden alueelle. Yksinkertaisemmin ilmaistuna, ”laadullinen” ymmärretään aineiston ja analyysin muodon kuvaukseksi (ei-numeraalinen), vaikkakin lukutapa voi soveltaen olla myös kvantitatiivinen (Eskola & Suoranta 2003, 13). Laadullista tutkimusta on myös kuvailtu käsityöläisyydeksi, ja vaativuudessaan luovaksi prosessiksi. Oivaltavat tulokset voivat syntyä vain teorian empirian vuoropuhelusta, jossa tutkija osoittaa äärimmäistä herkkyyttä omalle aineistolle. (Eronen, Syrjäläinen & Värri 2007, 8.) Tämä selittää osaltaan myös sitä, että yleensä juuri aineiston analyysi on osoittautunut laadullisissa tutkimuksissa kaikkein ongelmallisimmaksi tutkimuksen vaiheeksi (Eskola & Suoranta 2003, 137).

#### *4.2.2 Narratiivi (kertomus), narratiivisuus (kerronnallisuus) ja elämäkerta*

Laadullisessa tutkimuksessa on viimeisen 20 vuoden aikana tapahtunut merkittävä paradigmasiirtymä, jossa perinteinen positivistinen tiedekäsitys on haastettu uudelleen kaikin tavoin: niin metodologisesti, ontologisesti kuin epistemologisestikin. Yleisesti puhutaan narratiivisesta, kielellisestä, tulkinnallisesta, diskursiivisesta tai kontekstuaalisesta käänteestä, tai jopa käänteestä kohti konstruktivismia. (Heikkinen 2001, 118.) Sosiaalitieteissä painotuksen muutosta on kutsuttu myös elämäkerralliseksi käänteeksi (emt., 116).

Tämänkaltainen suunnan tai painotuksen muutos, -käännös-, selittyy ehkä parhaiten todellisuuskäsityksemme muuttumisella objektivistisestä subjektivistiseen, jolloin keskiöön asettuu yksittäisen ihmisen todellisuus yhden ja ainoan totuuskäsityksen sijaan. Loogis-positivistiset variaabelit ja luokkakonstruktiot siirretään syrjään, ja etusijalle nostetaan nyt eletty kokemus (Huhtanen 2004, 22).

Kyseisen käänteen syyt eivät luonnollisestikaan ole kovin yksiselitteiset, mutta on esitetty, että tiedon- ja tiedekäsityksen muutokseen olisi vaikuttanut uudenlainen ymmärrys tietämisen prosessista. Esimerkiksi Hannu Heikkinen kirjoittaa narratiivista tutkimusta käsittelevässä artikkelissaan, että kertomusten kuuleminen ja tuottaminen voidaan nähdä tietämisen prosessina (Heikkinen 2001, 118). Toisella tavalla muotoiltuna, kertomus on tietämisen muoto, ja samalla ehkä jopa ihmisen tärkein väline ajallisuuden ymmärtämiseen (Hyvärinen 2006, 1). Näin ollen narratiivisuus \_kerronnallisuus\_ laadullisena lähestymistapana on omiaan palvelemaan tällaisen tiedon- ja tiedekäsityksen tarpeita.

Kaija Huhtanen on luonnehtinut narratiivista tutkimusta tulkitseväksi tutkimukseksi, ja hän näkee, että sitä kautta sen juuret johtavat raamatuntulkinnan hermeneutiikkaan. Perusluonteeltaan narratiivinen tutkimus on keskittynyt kertomusten tarkasteluun, niiden rakenteeseen ja muotoon, mutta myöhemmin se on laajentunut käsittelemään myös kertomisen kontekstia, sosiaalista todellisuutta. (Huhtanen 2004, 18.) Toisin sanoen, historiallisesti narratiivisuus on sidottu liittyväksi koherenttiin juonen käsitteeseen (Altman 2008, 3) mutta nykyisin puhutaan jopa erityisestä narratologiasta, jossa teoretisoidaan niin kerronnallisuuden rakentumista kuin esimerkiksi sen tyyppejäkin (Pier 2008, 109). On huomattavaa, että narratiivisuus ei ole kovin yksiselitteinen metodi tai edes ajattelutapa. Esimerkiksi kertomus ja tarina ovat narratiivisia muotoja, joiden analyysiin on kehitetty paljon työkaluja. Yhtenäistä nimittäjää, kuten ”narratiivinen analyysi”, ei Matti Hyvärisen mukaan ole edes olemassa, vaan hän kirjoittaa että sen asemesta on vain joukko toisistaan poikkeavia analyysin tekemisen vaihtoehtoja (Hyvärinen 2006, 17).

Narratiivi voidaan määritellä tarinaksi, eli tapahtumasarjan muodostamisena ymmärrettäväksi kokonaisuudeksi (Abbott 2002, 12) tai vastaavasti tekstiksi jolla on temaattisesti organisoitunut juoni (Polkinghorne 1995, 5). Tarinan ja kertomuksen käsitteellinen ero on kuitenkin häilyväinen, eivätkä esimerkiksi sosiaalitieteilijät tee välttämättä lainkaan

käsitteellistä eroa näiden välillä (Hyvärinen 2006, 2). Omassa työssäni ymmärrän narratiivin kuitenkin enemmänkin kertomukseksi: Hyvärisen mukaan kertomuksella kun on aina jokin tietty esittämisen tapa ja järjestys (emt., 2), ja itse olen kerännyt nimenomaan elämäkertoina esitettyjä kertomuksia, puhetta elämäkerrallisesti jäsentyvistä muusikkoudesta. Narratiivi rakentuu ja muokkautuu elämän, kokemuksen ja tulkinnan risteyksessä (Mykkänen 2010, 41), ja narratiivisuus on se lähestymistapa ja viitekehys, joskaan ei yksi ja yhtenäinen aineiston lukemisen tapa tai analyysimenetelmä (Löyttyniemi 2004, 26).

Narratiivien, eli kertomusten tutkimuksen yhteys elämäkertojen tutkimiseen on ilmeinen: myös elämäkerrat ovat kertomuksia. Yleisesti ottaen elämäkertatutkimuksessa on kiinnostuttu sosiaalisista ilmiöistä, jotka saavat merkityksensä osana yksilön elämäkertaa ja joista yksilöllä on jokapäiväiseen elämään liittyviä kokemuksia. Metodologisesti kiinnostus kohdistuu elämäkokemusten konstruointiin ja merkityksellistämiseen. (Paananen 2008, 22-23.) Koska elämäkertojen tutkijoiden ongelmat ja aineistolle esitetyt kysymykset poikkeavat toisistaan, ei yhtä ainoa oikeaa elämäkertojen lukutapaakaan voida löytää. Siksi elämäkertatutkimus ei tässä mielessä täytä itsenäisen koulukunnan vaatimuksia. (Hyvärinen 1998, 311.) Esimerkiksi omaelämäkertojen tutkimukselliset hankaluudet liittyvät niiden subjektiivisuudesta johtuvaan yleistämisen problematiikkaan ja juuri materiaalin analyysimenetelmiin ja käsittelytapoihin (Piela 1993, 7). Olennaista elämäkertojen tutkimuksessa kuitenkin on nostaa esiin tutkittavien ääni, tunteet ja toiminta sekä tarkastella erityisesti elämän käännekohtia, jotka voivat muuttaa huomattavasti niitä merkityksiä, joita ihmiset antavat omalle toiminnalleen ja kokemuksilleen (Syrjälä 2001, 205). Termillä *käännne*, viitataan juuri näihin haastateltujen kertomuksessa hahmottuviin käännekohtiin, jotka selkeästi nousevat puheesta.

### 4.3 Odotusanalyysi

Toimijuuden kannalta oleellinen valinnan ja toisin toimimisen mahdollisuus liittyy mm. normatiivisten odotusten tarkasteluun (esim. Mykkänen 2010, 45; Ojala, Palmu & Saarinen 2009, 14). Siksi onkin perusteltua paneutua naisten muusikkouden rakentumiseen nimenomaan kerronnassa kuuluvien odotusten, kielellisten arvioinnin keinojen kautta. Näitä arvioinnin keinoja voidaan tarkastella erityisen odotusanalyysin kautta (Hyvärinen 1994), jossa lähtökohtana on ajatus identiteetin kuvaamisesta odotusten läpi: mitä odotuksia liittyy

kuvauksen kohteena oleviin tilanteisiin ja niistä kertomiseen ja miten nämä odotukset täyttyvät tai jäävät toteutumatta? (Löyttyniemi 2004, 29). Näitä odotuksia voidaan ilmaista joko suoraan tai epäsuorasti, mutta yleensä paljastavammilta tuntuvat epäsuorat, tahattomasti lausutut arvot ilmaukset.

Muusikkouden ja naiseuden mahdollista problematiikkaa päästään tarkastelemaan kun kiinnitetään huomio näihin kertojien tekemiin, muusikkouselämäkerrassa näkyviin kielellisiin valintoihin. Koska olen haastatellut vain naismuusikoita, naiseus on tämän työn puitteissa oletusarvo. Se minkälaisia odotuksia muusikkouteen liitetään, paljastaa mahdolliset ristiriidat ja ongelmakohdat, joihin nimenomaan nainen voi muusikoksi kasvaessaan ja muusikkona toimiessaan törmätä. Omaan elämään ja toimintaan kohdistuvat odotukset näyttäytyvät usein toisten odotuksiksi, ja siksi kertomalla niiden myötäisesti tai vastaisesti kertoja avaa kertomuksensa ja kerrotun minänsä monille sosiaalisille äänille ja näkökulmille (Löyttyniemi 2004, 30). Siksi odotuksen osoittimin värittyneet paikat voidaan määritellä myös keskeisiksi neuvottelun paikoiksi (emt., 30-31), joissa nimenomaan eri sosiaaliset äänet neuvottelevat.

Deborah Tannen listaa kirjassaan *Framing in Discourse* (1993, 41-53) ”odotuksen osoittimia”, joiden avulla neuvottelupaikkojen ja tihentyneiden odotusten jäljille päästään. Varsinainen odotuksen struktuuri muodostuu Tannenin mukaan henkilön ja hänen käsityksensä kertomisen kontekstissa, jossa nämä odotukset toimivat ja näkyvät kaikilla tasoilla (1993, 41). Paljon Tannen ajatuksia siteerannut ja jatkokehittänyt Matti Hyvärinen toteaa myös, ettei yleensä ole lainkaan vaikea paikantaa näitä kohtia, joissa kertoja siirtyy neutraalimmasta kuvauksesta odotustiheään puheeseen (Hyvärinen 2006, 21). Näissä kohdissa neuvottelu käydään siis puhujan eri sosiaalisten äänien välillä, ja tutkimuksissa kyseisiä kohtia kutsutaankin yleensä *odotustiheiksi* (Löyttyniemi 2004, 77). Vaikka tällainen työkalu, lähestymistapa, on varsinkin elämäkertatutkimuksessa ja ylipäättään kertomuksien tutkimuksessa ollut paljonkin käytössä, Matti Hyvärisen mukaan se ”ei ole metodi siinä mielessä, että se voisi kertoa odotuksen tarkan sisällön” (Hyvärinen 2006, 22). Mielestäni oman tutkimuskysymyksen kannalta merkittävämpää on kuitenkin löytää nuo sosiaaliset äänet (lähinnä naisen ja muusikon äänet), ja osoittaa neuvotteluista mahdolliset ristiriidat, jotka voivat olla merkityksellisiä muusikkoudelle.

Ensimmäisenä Tannenin odotuksen osoittimien listalla on *poisjättäminen*, joka yksinkertaisesti tarkoittaa tarinan kannalta jopa keskeistenkin asioiden, vaikuttimien, tapahtumien tai yksityiskohtien poisjättämistä kertomuksesta (Tannen 1993, 41). Parhaimmillaan poisjättämistä päästään tarkkailemaan ja hyödyntämään eri ihmisten kertomuksia vertailevissa analyyseissä, jollaista myös Tannen käytti esimerkinomaisesti omassa työssään. Toiseksi osoittimeksi Tannen listaa *kertauksen* ja *toiston*, joiden tavoitteena on yleensä saada kertomuksen ydinajatus tai merkittävä asia mahdollisimman hyvin esiin (emt., 41). Tannenin mukaan kertomuksissa esiintyy yleensä kolmenlaisia kertauksen muotoja: *väärät alukkeet* tai *-aloitukset*, *linkittäminen* ja kokonaisen *lausunnon kertaaminen*. Esimerkiksi väärä aluke paljastaa odotuksen siitä, että tarina voisi jatkua toisellakin tavalla. (emt., 42)

Tannenin kuudentoista osoittimen listalla ovat seuraavaksi vuorossa *takauma*, *reunustavat sanat tai fraasit* sekä *negatio*. Takaumalla voidaan Tannenin mukaan luoda tahallinen häiriö ”normaaliin” aikajatkumoon. Varsinaisessa tutkimustilanteessa kerronnalliset takaumat voivat myös reflektoida puhujan roolia ns. koehenkilönä, jolloin kertoja kokee, että hänen odotetaan kertovan niin paljon kuin hän muistaa (Tannen 1993, 43-44). Kyseessä ei siis ole pelkkä kokemuksen representointi, vaan myös kerronnan ajallisuus (Hyvärinen 2006, 21). Reunustavilla sanoilla ja fraaseilla tarkoitetaan tässä yhteydessä puolestaan erilaisia asteittaisuutta ilmaisevia sanoja, kuten esimerkiksi ”jopa” (kuvaa siis vähintä mitä voisi odottaa). Negatiivinen lausunto annetaan yleensä vain silloin kuin se on jossain määrin yleisesti hyväksyttyä. (Tannen 1993, 43-44.)

*Kontrastoivat ilmaukset* ovat kaikkein mielenkiintoisimpia, koska niissä odotus ilmenee selkeimmin. Kontrasteilla tarkoitetaan Tannenin luettelossa ”mutta” ja ”vaan” tyyppisiä erottelevia ja toisaalta yhdistäviä ilmauksia, jotka merkitsevät lähinnä odotuksen kieltämistä (Tannen 1993, 44). Nämä nousevat tekstistä muutoinkin korostuneesti esiin, koska vastakkainasettelu tai esimerkiksi toisensa pois perustelevat ilmaukset herättävät aina mielenkiinnon ja houkuttelevat pohtimaan miksi. Ristiriita kirjoittuu kuin itsestään auki, ja kontrastoinnissa jännite on kirein. Myös *arvioiva kieli*, eli adjektiivit ja kuvailun kohdat ovat ylipäätään kiinnostavia, sillä tällainen ”arvon” ilmaus paljastaa Tannenin mukaan vertailua odotukseen, oletusarvoon (emt., 47). Myös arvioinnit paikat ovat hyvin helposti tunnistettavissa kerronnasta.

Muita vähemmän merkittäviä odotuksen osoittimia oman työni kannalta ovat *modaalinen kerronta* (Tannen 1993, 45), *epätarkat väitteet* (emt., 46), *yleistys* (emt., 46), *vaikutteet* (emt., 47), *tulkinta* (emt., 48), *moraalinen tuominta* (emt., 49), *väärät väittämät* (emt., 50) sekä *lisäykset* (emt., 51). Ensinnäkin näistä osoittimista epätarkat väitteet, yleistys, vaikutteet, tulkinta ovat mielestäni hyvin samankaltaisia, ja niiden välillä on vain pieniä vivahde-eroja. Ne ovat parhaimmillaan hieman toisenlaisen aineiston tutkimisessa (Tannenin esimerkkitutkimuksessa koehenkilöille näytettiin samaa elokuvakatkelmää, josta he sitten kertoivat muistikuviaan. Näitä tarinoita vertailtiin). Vaikka tämä odotuksen struktuuri perustuukin vain nimenomaan menneeseen kokemukseen, sen avulla tutkija voi suodattaa ja rajata havaintoaan sillä tämä kehys paljastaa myös odotuksen kehittymisen (Tannen 1993, 53).

Varsinaisessa analyysissäni olen lihavoanut nämä edellä kuvatut odotuksen osoittimet. Alleviivaukset sen sijaan antavat odotuksen osoittimille kontekstin, vaikkakin alleviivauksia esiintyy myös ilman osoittimia. Tällöin olen halunnut kiinnittää muutoin huomiota alleviivattuun kohtaan, eli olen käsitellyt myös sen sisältöä tekstissä.

## 5 AINEISTON ANALYYSI

### 5.1 TARU: tutkimusmatkaavan muusikkouden positio

*Taru kävi pienenä viulu- ja pianotunneilla, vaikka kotona oli muitakin soittimia. Esimerkiksi hänen veljensä soitti bassoa, ja jossain vaiheessa se alkoi kiinnostaa myös Tarua. Lopulta basso vahvistimineen siirtyi Tarun huoneeseen ja hän alkoi harjoitella kovasti levyjen mukana. Hän myös kuunteli ja äänitti radiosta paljon kaikenlaista musiikkia.*

*Koska koulussa ei ollut minkäänlaista valmiiksi järjestettyä bänditoimintaa, Taru päätyi laittamaan ilmoituksen bändihalukkuudesta lehteen. Ilmoitukseen tuli kaksi vastausta, ja sitä kautta Taru pääsi perustamaan ensimmäistä bändiään. Taru oli ujo, mutta innokas.*



*Lopulta keikkojakin alkoi tulla ja häntä pyydettiin myös muihin bändeihin mukaan. Taru päätti liittyä yhteen hieman ammattimaisemmin töitä tekevään bändiin, vaikka oli vasta pääsemässä lukion ensimmäiseltä luokalta. Tuossa pestissä Taru joutuikin toden teolla hommiin, sillä viiden vuoden aikana bändi keikkaili ahkerasti ja teki muutamia levyjä. Jossain vaiheessa Taru jättäytyi myös pois koulusta ja tentti erään luokan läpi. Kaikki oli Tarulle uutta ja outoa, keikkapalkat huonoja ja keikat järjestetty ilman majoitusta.*

*Kun valtavirran musiikkityyli sitten alkoi kansallisella tasolla pikku hiljaa muuttua, Taru päätti jäädä tästä bändistä pois. Hän muutti uuteen kaupunkiin opiskelemaan ja tutustui taas uusiin muusikoihin. Hän perusti erään naisen kanssa bändin, joka sittemmin myös keikkaili ahkerasti. Tuo bändi otti Tarun mukaan hyvin tuulta alleen, koska ”se oli jotenkin niin erilainen kuin muut bändit”. Kokemus karttui edelleen muillakin musiikin alueilla, sillä Taru pääsi tämän uuden bändin myötä myös kokeilemaan tuottajan- ja sovittajan taitojaan.*

*Tämäkin bändi hajosi ajan myötä, mutta musiikista ja soittamisesta Taru ei luopunut vaikka päättikin mennä päivätöihin. Sitä hän ei kuitenkaan kauaa jaksanut, vaan ”kaikki ne toimistomiljööt kahvitunteineen” tuntuivat ahdistavilta. Lopulta Taru irtisanoutui ja liittyi jälleen uuteen bändiin. Harjoittelu oli intensiivistä ja Taru pääsi tutustumaan hänelle ennen tuntemattomaan musiikkigenreen, joka lopulta imaisi hänet mukaansa oikein kunnolla: ”riehaannuin soittamisesta ihan lopullisesti”. Hän tiedosti vihdoin omat taitonsa ja kykynsä ja ryhtyi pohtimaan miten saisi tietonsa muuttumaan rahaksi.*

*Myöhemmin Tarua pyydettiin erääseen menestyvämpään bändiin. Hän pääsi tekemään radiossakin soineita kappaleita ja keikkailemaan ahkerasti. Vuosien myötä innostus tätä musiikkigenreä kohtaan kuitenkin laantui ja Taru jäi pois bändistä. Hän ryhtyi teatterimuusikoksi ja alkoi opiskella myös kontrabasson soittoa. Koska hänen tavoitteensa on aina ollut soittaa mahdollisimman paljon kaikenlaista musiikkia, hän oli jälleen innoissaan uudesta työpaikastaan. Nykyään hän ei tee ympärivuotista keikkailua vain yhden bändin kanssa, vaan pyrkii tekemään kaikkea mitä eteen tulee. Taru on esimerkiksi aloittanut jazzteorian opinnot, ja soittamisen lisäksi hän on tehnyt jonkin verran levy-tuotantoja. Nyt hän on myös uskaltanut kokeilemaan opettamista.*

.....

Tarun kertomusta kuunnellessani ja lukiessani olin aluksi suoraan sanottuna pettynyt siihen, etten ensi kuulemalta huomannut tarinassa juuri ollenkaan naisen ääntä. Kertomus eteni niin selkeästi ja vahvasti kokemustensa, innokkuutensa ja uteliaisuutensa ansiosta muusikoksi kasvaneen henkilön eheytymistarinaksi, että sukupuolen merkit ja vaikutteet tuntuivat peittyneen kaikkien paljon mielenkiintoisempien tekijä- ja tapahtumamassojen alle. Useampien lukukertojen raapimana teksti alkoi kuitenkin pikku hiljaa näyttää tutkimuskysymysteni kannalta mielenkiintoisemmalta, ja sukupuolen tietoinen ja tiedostamaton häivyttäminen saattaisi avata osaltaan muusikkouden rakentumista ja naiseuden vaikutuksia tässä.

Yleismaailmallisesti Tarua voisi luonnehtia tutkimusmatkaavaksi muusikoksi, itsenäiseksi etsijäksi (ja tässä tapauksessa myös löytäjäksi), joka oli hakenut ja saavuttanut vuosikymmeniä jatkuneella urallaan jo paljon. Määrittämätön luottamus jonkinlaisen kohtalon ohjaavuuteen kuultaa Tarun puheessa kaiken takana, vaikka elämä olikin usein ollut ainakin taloudellisessa mielessä suoranaista veitsen terällä tanssimista. Kertomuksesta ei myöskään löydy mainintoja perus konventionaalisesta perheestä lapsineen, eikä perinteinen palkkatyökään ollut Tarulle juuri maistunut, vaikka hän mainitsi kyllä kokeilleensa sitä. Huomasin, että itse asiassa juuri nämä kertomuksesta puuttuvat, suomalaisen peruskansalaisen *valinnat*, elämänarvot ja tavoitteet saattaisivat johdattaa niille neuvottelun ja odotuksen paikoille, joihin tutkijana kannattaisi kiinnittää huomiota.

Tarun tarina alkaa vahvasti odotuksien latautuneesta soitinvalintapohdinnasta, oman valinnan mahdollisuudesta suhteessa sattumaan. Tämä tilanne edustaa tavallaan myös Tarun muusikkouselämäkerran ensimmäistä käännettä. Katkelmassa niin sanottujen *väärien alukkeiden* tyhjentävä ketju kuvaa erityisen hyvin sitä jonkinasteista kapinaa ja anarkistista asennetta vallitsevia normeja vastaan (eli neuvottelua nykyhetken kanssa): mitä ihmeellistä siinä on, jos nainen haluaa soittaa jotakin naiselle ”epätyypillistä” soitinta? Taru ihmettelee, yllättyy, hämmentyykin ehkä kysyttäessä miksi hän ryhtyi soittamaan juuri sähköbassoa:

*3. Mä en itseasiassa tiedä minkä takia, tai osaa selittää tai oo edes ikinä ajatellu minkätakia mä rupesin just [bassoa] soittamaan, vaik kotona oli paljo muitaki soittimia.---*

Tässä hämmästyksen ja toisaalta jonkinlaisen kysymyksen tarpeettomuuden ilmauksessa kiteytyy mielenkiintoisesti kaksi neuvottelua. Ensinnäkin on otettava huomioon, että Taru on tosiaan tällä hetkellä musiikin ammattilainen, ammattimuusikko, ja hän kertoo omaa tarinaansa musiikkia työkseen tekevän näkökulmasta. Mukana on siis suomalaisesta työelämäkulttuurista ponnistava ääni, joka kieltää sukupuoleen liittyvien asioiden kuulumisen varsinaisen työn kontekstiin<sup>4</sup>. Toiseksi tällainen kerronnallinen lähtökohta näyttää yllättävän Tarun, ja sukupuolinäkökulma tuntuu hänestä henkilökohtaisellakin tasolla epärelevantilta. Neuvottelu käydään siis tavallaan siitä, onko soveliasta edes kyseenalaistaa kenenkään mahdollisuuksia toteuttaa omaa unelmaansa – varsinkaan sukupuolen perusteella. Sukupuolineutraali ”koti” tarjoaa puitteet musiikilliselle ohjautumiselle:

*3. --- Lapset harrasti ja oli pianoa, ja oli käyty viulutunneilla, että, kyllä sitä harrastettiin, **mut** sit mä rupesin soittaa bassoa, et en mä tiedä miks.---*

Ensimmäinen itsenäinen valinta, oman tahdon alleviivaus tapahtuu *kontrastisessa* kohdassa, jossa Taru kertoo muiden soittimien soittamisen olleen ”harrastamista”, kun taas bassoa alettiin jossain vaiheessa ”soittaa”. Valinta oli tehty, ja suunta määrätty omaehtoisesti, vaikka motiivi on edelleen hämärän peitossa. Taru rakentaa siis muusikkoutensa pohjan, ensimmäisen sysäyksen hyvin vahvaksi ja kontrolloivaksi tapahtumaksi *kuvailen ja arvioiden* tilannetta voimakkaasti. Musiikillinen kiinnostus ja yhtäkkinen innostus ovat valtavia:

*5. Mä innostuin siit [basson soittamisesta] ihan **järjettömällä** tavalla ja innostuin [myös] rock-musiikista... Välillä piti yölläki nousta kuuntelemaa niit levyjä ku se oli jotenki niin **tärkeitä**, ja mikää muu ei ollu mitään ku vaan musa. Se oli ihan silkkaa hulluutta.*

Tarua alkoi aika pian liikuttaa soittimen kautta avautunut musiikillinen intohimo, täydellinen hullaantuminen ja mielenkiinnon rajattu kohdistuminen tietynlaiseen musiikkiin. Ei esimerkiksi kodin soitintarjonta tai ulkopuolinen ohjaaminen. Vaikka kuvailu on tässä kohdassa värikästä, Tarun kerronta muusikonuran alkuaikojen tapahtumista osoittautuu

---

<sup>4</sup> ”Suomalaisessa työelämässä on tapana käsittää sukupuoli täysin merkityksettömäksi tai ajatella, että sukupuoleen liittyvät asiat eivät kuulu työpaikalle” (Korvajärvi 2010, 190). Eli, naisen toimenkuvaa ei sinällään voi arvioida sukupuolen kautta – nainen voi näennäisesti tehdä mitä vaan nyky-yhteiskunnassa, eikä sitä tarvitse liiemmin korostaa.

muutoin kielellisesti hyvin neutraaliksi. Varsinaista neuvottelua ei juurikaan esiinny, eikä odotusten osoittimien tarkkailu paljasta kuin lähinnä *epätarkkoja yleistyksiä, kuvailevaa* ja jollain tasolla *arvioivaa* kerrontaa. Kuitenkin, etenkin *arviointi* liikkuu huomattavan paljon voimakkaiden adjektiivien varassa, joilla kertoja korostaa tilanteen merkitystä. Näkisin että muusikkouden siemenen löytyminen artikuloituu nimenomaan tässä muun kerronnan yli korostuneessa ”ylikuvailussa”:

6. --- ihan **valtava** sellanen tiedon jano --- Mä **hirveesti** kuuntelin kaikkee musaa

---

7. --- mun on nyt **pakko** päästä johonki bändii ---

Tällainen kerronta virittää kuulijan heti alkuunsa ulkoisen vallan tunnelmaan, jossa oma kontrolli ei toimi, ja toisaalta sen ei edes tarvitse toimia. Tällaisen vallan, pakottavan voiman alaisuuteen saatetaan antautua jopa vastaan taistelematta. Jotkut voisivat käyttää tässä yhteydessä myös ”kohtalon” määrettä, ja ajatella olevansa valittuja, ei valitsijoita. Ainakin Tarun kerronnassa kohtalon, tai ulkoisen vallan teema kulkee mielestäni myös jollain tavalla sukupuolen problematisoinnin ohi, joten se häivyttää osaltaan voimakkaasti naiseuden merkitystä tai vaikutusta toiminnalle.

Bassonsoiton aloittaminen asettuu Tarun kohdalla varhaismurrosikään. Taru koki tuohon aikaan jonkinlaista irrallisuutta ja antisosiaalisuutta, jota hän selittää muuton aiheuttamalla väsymyksellä:

9. --- Ja ku kouluis ei siihen aikaa ollu mitään sellast koulun järjestämää bänditoimintaa ettei voinu tietää et kuka harrasti ja kuka ei. Mä olin vähä ehkä sillee väsiny [myös] siit muutosta [ja] mä en oikee jaksanu hengailta niitten koulukavereitten kanssa. Ei ehkä sillai ollu kauheen niinku sosiaalinen...

10. Sitte mä päätin ratkaista tämän asian näin, et mä laitoin ilmoituksen lehteen

---

Mielenkiintoista on, että Tarun ”ratkaisu” (kyseessä oli siis jonkinlainen ongelma) oli tietyllä tavalla hyvin poikkeava. Hän koki helpommaksi laittaa anonyymin ilmoituksen lehteen, kuin että olisi lähtenyt tutustumaan ikätovereihinsa. Ehkä hän ei uskonut, että löytäisi sopivia ja

tarpeeksi hyviä soittokavereita, tai sitten hän häpeili asiaa... Tai ehkä hän ei halunnut ja uskaltanut lähestyä poikia tässä asiassa?

Alun poikkeusjärjestelyjen ja paikallisten muusikkopiirien avautumisen jälkeen Tarun bändisoittaminen alkoi vakavoitua suhteellisen pian, ja häntä pyydettiin jo muutaman vuoden kuluttua ammattimaisesti toimivaan bändiin. Tämän vakavoituneemman musiikillisen toiminnan aloittaminen edustaa elämäkerran toista merkittävää käännettä, ja on hyvin mielenkiintoista että Taru haluaa rakentaa edelleen muusikkokuvansa niin vahvasti musiikin itsensä ehdoilla toimivaksi. Hän näyttää asettuvan tietoisesti mukavuusalueensa ulkopuolelle musiikin painostuksesta. Kohtalolle sekä sattumalle annetaan suhteellisen suuret mahdollisuudet, epäsosiaalisesta tulee näkymättömän pakon, ulkoisen vallan alaisuudessa sosiaalinen ja valmiiksi viitoitettu opintojenkin tie ohittuu kuin itsestään:

*18. --- [Se] oli sellasta et me oltii joka viikonloppu jossai keikoilla ja mä sitte jätin sen koulunkäymisenkin pois. Mä tentin yhen luokan siitä ja sit mä olin iltakoulussa ja kirjoitin sieltä.*

Tarun kertojaminää määrittää jo nyt musiikki, ja tulevaisuuden kannalta suurin tavoite on hyvin aikaisessa vaiheessa kirkastunut. Tai ainakin sellaiseksi Taru kerronnassaan tilanteen rakentaa: hän on aina halunnut olla muusikko, jota hän tällä hetkellä on. Jonkinlaista tunnollisuuden taakkaa tai varasuunnitelmaa hän tuntuu kuitenkin kantavan, sillä kouluttautuminen on kulkenut ikään kuin erikoisjärjestelyin mukana.

Taru näyttää mittaavaan nykyistä ja mennyttä muusikkouttaan lähes kaikkien inhimillisten perusominaisuuksien ja sosiaalisen asemoinnin kautta. Kerronnassa ilmenee hyvin mielenkiintoisesti se, kuinka yhteiskunnallista ääntä edustaa enemmänkin ”peruskansalaisuus” varsinaisen ”naiseuden” sijaan: jokaiselle kuuluisivat säälliset työolosuhteet ja vähintäänkin kohtuullinen palkkio tehdystä työstä. Tarun henkilökohtaiset odotukset omista kyvyistä ja mahdollisuuksista ovat täyttyneet, ja hän suhteuttaa tilannetta, neuvottelee muusikkona ja peruskansalaisena sekä mittaa valintansa kestävyyttä. *Toisto, linkittäminen* ja negaation kautta *arviointi* paljastavat elämäkerrasta tällaisen odotustiheän neuvottelun paikan:

19. Et aika **paljo** siinä sai reissattua ja sai **paljo** keikkakokemusta ja sellasta keikkastaminaa ku **se oli todella ankeeta se touhu** siinä vaiheessa. --- **Ei ollu mitään niinku, svengaavaa klubitoimintaa, paitsi jossai muutamias suuremmas kaupungissa. Jossai hevonkuudessa oltiin keikalla, jossa suurimmaks oli vähän ihmisiä joita ei ois voinu vähempää kiinnostaa se bändi.**

20. --- **Hirveesti oli sellasta** ku meil oli ihan surkeet liksat, ni sitte ihan **sellasta** et ajettiin yöllä, **ties mistä** takasin kotiin.

21. **Se oli aika hyvä sellanen**, et ku mä olin niinku miettiny sitä bändihommaa siltäki kannalta ku oli **tollanen** tilaisuus mennä **tollaseen** bändiin missä pääsee ikäänku niinku ammattimaisesti tekemää, levyttämään, käymään keikoilla ni sitte mä olin kans miettiny sitä et tässähän sen näkee et onko musta tähän ylipäätään.---

Tarulle kerrontahetken nykyisyys, hänen tämän hetkinen tilanteensa avaa kertomukseen myös tilan sisäiselle, reaaliaikaiselle neuvottelulle. Hän on tyytyväinen, että näki jo nuorena muusikkona alan nurjan puolen, mutta ei lannistunut siitä. Tässä kohtaavat nuoren ja vanhan henkilön äänet; usko ja aavistus suhteessa varsinaiseen kokemukseen. Ikään kuin odotus olisi täyttynyt juuri toivotulla tavalla.

Vaikka ensimmäiset keikkakokemukset olivatkin olleet suhteellisen rankkoja, ja heti toiminnan ytimeen tempaistu tyttö (tai Tarun omien sanojen mukaan ”vielä lapsi”) oli nähnyt alan kaikki puolet kerralla, Taru ei ollut lannistunut. Musiikki, soittaminen ja yleisö auttavat Tarun kerronnassa voittamaan niin henkilökohtaisen taistelun esiintymisjännittämistä<sup>5</sup> vastaan kuin omanarvontunnon alennuksetkin koskien ankeita työolosuhteita. Katkelmat on poimittu tekstistä sivulta, jossa Taru kertoo ensimmäisestä vakavammin otettavasta bändistään.

22. [Kyllä] mä jo silloin nuorena tajusin et **tää** on aika ankeeta **tää** homma, **mutta** sitte onneks jossai vaiheessa pääsi siitä **pahimmast jännittämisestä**. ---

23. **Mut** sitte ku siitä pääsi yli, varsinki siit **esiintymisestä** ja **esiintymisjännityksestä** ja siit **soittamisen jännittämisestä**, [niin] rupes yhtäkkiä nauttii niist keikoista ja siit soittamisesta ---

<sup>5</sup> Kun esiintymisjännityksestä puhutaan negatiivisessa yhteydessä, sillä tarkoitetaan yleensä esiintymispelkoa. Tämä voidaan tulkita myös sosiaaliseksi peloksi. ( Arjas 2010, 311, 317.)

24. *Niin, sit se itseasiassa se kaikki matkustaminen ja valvominen, -tai eihän se nyt nuorena tunnu missään, tai ei siis niinku oo sillain kauheen raskasta sit kuitenkaa ---*

25. *Mutta että sitte vaan kuitenkin soittaminen on mahtavaa!--- saatto olla esimerkiksi loppuunmyytyjä keikkoja tai saatto olla paikat täynnä- niin sehän oli sit ihan juhlaa. Sithän se oli et täähän on aivan superhienoa!*

Jonkinlainen murroskausi ja muusikkoidentiteetin vahvistuminen näkyy siis tässä kohtaa tarinaa vahvana *kontrastoimisena*, jota vahvistavat myös *toisto, kuvailu* sekä *väärät alukkeet*. Taru ammentaa voimansa ja jaksamisensa edelleen musiikista, vaikka yhä merkittävämpää tilaa saavat myös yleisö ja yksittäisten keikkatilanteiden tunnelma (kontrastit). Muillekin vaikuttimille, kuin vain musiikille, annetaan jo hiukan tilaa.

Tarun muusikkouselämäkerran kolmas käänne näyttäytyy muusikkouden kannalta jonkinlaisena hiipumisena, joka tapahtui juuri varsinaisen aikuisuuden kynnyksellä. Ensimmäinen isompi bändi oli kiireisten aktiivivuosien jälkeen lopahtamassa olosuhteiden ja sisäisten muutosten painamana. Tämä osoittautui tavallaan myös ensimmäiseksi tarinan kohdaksi, jossa musiikki ei varsinaisesti enää kantanutkaan. Tarun oli palattava takaisin varasuunnitelmaan –helpolle reitille-, oli hankittava koulutus ja töitä. *Kontrastoinnin* kautta hän kuitenkin jälleen osoittaa varsinaisten odotustensa vastaisen toiminnan:

28. *En [kuitenkaan] lopettanu [bassonsoittoa siihen]. Elämäntilanne oli vähän semmonen. Mä muutin opiskelemaan --- mut mä lähinnä pakoilin työelämää.*

Uudelle paikkakunnalle muutto, tietynlainen uuden aloittaminen ja sosiaalisen verkoston luominen erottuu tekstistä jälleen ujon teinitytön dialogina, jossa ujous ja arkuus näyttäytyvät hidasteina ja suoranaisine päämäärän hämärtäjinä.

30. *Mutta, sitte tapahtu niin, että mä törmäsin baarissa Laura Avikaiseen\* kerran. --- Ja sit siin ruvettii juttelee kaikenlaista [ja] mä sit siin sanoin et mul ei oo mitää bänditoimintaa ja pitäis jotain hommaa saada, ois kiva.*

*Kontrastilla* osoitetaan jälleen odotuksen täyttyminen ja vanhan tutun kohtalon puuttuminen peliin. Neuvottelu paljastaa hämmennyksen, joka johtuu odotusarvon (opiskelu-> ammatti ->(oikea) työ) ja omien haaveiden (soittaminen -> muusikkous) muodostamasta ristiriitatilanteesta. Ristiriitatilanne kuitenkin laukeaa odotetusti ja Taru pääsee ikään kuin omilleen. Hän löytää jälleen kuin sattuman kaupalla oikeat henkilöt – liekö sattumaa sekín, että merkittävä tien avaaja on nainen?

Muusikkouselämäkertansa neljännessä käänteessä Taru innostuu uudeltaisesta musiikista (rock ei siis enää ole ainoa innostava musiikkityyli), monipuolisemmasta musiikin tekemisestä ja pääsee taas esimerkiksi levyntekoon:

*37. Sit me päädyttiin tekemään sitä levyä silleen et meil ei ollu mitään bändiä varsinaisesti, vaan me sitte buukattiin sinne soittajia tarpeen mukaan. Sit siinä mä esimerkiks tein ensimmäiset jousisovitukset ja silleen arrailtiin kimpas niit biisejä. --- Se oli huvittavaa et me **vaan** niinku pokkana tuotettiin sitä levyä **vaik meil ei ollu mitään käsitystä siitä koko siit niinku tuotantoprosessista tai siit äänityksestä, ja miksauksesta ja tällasesta. Me vaan tehdään tää levy!***

*38. Kyllähän siinä nyt aina jotain vaikeuksia on. --- Et kyl siinä meni muistaakseni aikaa siin levyn teossa*

Muusikkous ja musiikin kanssa työskentely ei näyttäydä Tarulle ainoastaan soittamisena, vaan tässä vaiheessa muusikkous alkaa syventyä, saada taas uusia puolia. Taru kiinnostuu kappaleiden rakentamisesta, eli sovittamisesta ja tuottamisesta. Kertomuksesta ilmenee, kuinka hän *kontrastin* kautta neuvottelee auki yksilölliset mahdollisuutensa kehittyä muusikkona, opin ja erehdyksen kautta. Minkäänlaista käytännön tietoa, teknistä taitoa tai ”prosessiosaamista” hänellä ei siis ollut, mutta innokkuus ja oma tahto ovat jälleen eteenpäin ajavia voimia. Taru on ylpeä siitä, että tällaisetkaan asiat eivät muodostu esteeksi hänen toiminnalleen, vaikkakin ne ovat hidaste varsinaisen työn etenemiselle.

Jälleen kerran kokemus osoittautui projektiluontoiseksi, ja tämäkin kokoonpano hiipui jäsenten henkilökohtaisten elämänmuutosten myötä. Taru joutui jälleen arvioituttamaan uudelleen niin kanttinsa kuin omat motiivinsa muusikon uran jatkamiseen, sillä sen alan työt olivat tällä erää loppumassa. Kaiken lisäksi hän oli päässyt päivätöihin ja keskeyttänyt



opintonsa, lähinnä rahan puutteen ja kyllästymisen takia. Hän ei kuitenkaan kokenut että olisi omalla paikallaan tällaisessa perinteisessä työssä, ja kommentointi paljastaakin jopa jonkinasteista kritiikkiä konventionaalistunutta työelämää kohtaan. Seuraava sitaatti on mainio esimerkki velvollisuudentuntoisen kunnan kansalaisen ja toisaalta sisäisen anarkistin vuoropuhelusta. Neuvottelun paljastaa itsensä kumoava *arviointi* ja sekä *reunustavat sanat* (”täysin” = parasta mitä voisi odottaa):

42. --- *mun mielest päivätyö oli **kamalaa**. Kaikki ne toimistomiljöö[t] kahvitunteineen, se oli **ahistava** paikka! Mulle rupes tulemaan semmonen kevyt ahdistus siellä **vaikka** se sinänsä oli **täysin**, koulutusta vastaava paikka, ja **hyvä** paikkaki siinä mielessä.*

43. --- *Osaltaan siihen [ahdistumiseen] vaikutti se että **me oltiin perustettu** –tai **mua oli taas pyydetty** yhteen bändiin, joka oli taas semmonen cover-bändi*

Mielenkiintoinen kohta edellä esitellyssä katkelmassa on *väärä aluke*, jossa Taru ensin mainitsee olevansa uuden bändin perustajajäsen, mutta muotoilee heti perään asian uudelleen, niin että hänet on pyydetty porukkaan mukaan. Tällainen asetelma rakentaa jälleen tunnelmaa sattumasta tai jonkinlaisesta kohtalosta, joka on vaikuttanut ja johdattanut Tarua hänen urallaan. Tätä bändiä Taru kuvailee parhaimmaksi koulukseen bassonsoittoa ajatellen. Hän kuvailee, kuinka soitonharjoittelu muuttui hyvin intensiiviseksi ja analyyttinen kiinnostus musiikkia kohtaan alkoi herätä. Tässä kohtaa neuvottelut tiivistyvät entisestään ja kerronta lähenee ydinosansa, viidettä käännettä: varsinaiseksi muusikoksi muuttumista. Muusikon ääni ottaa vastuun leimaamalla kehitys- ja kasvuvaiheen suoranaiseksi leikkimiseksi, ja oma kasvuprosessi korostetaan häpeilemättömän suoraan *kontrastilla*:

45. *Ja sit rupes kiinnostumaan siitä [soittamisesta] sillai vähä analyyttisemmin ja mieltii kaikkee tällasta että, mikä on mitäki stailia ja mikä on mikäki soundi. Rupes vähä tsekkaamaa sitä bassonsoittoa ja sitä mitä kaikki muusikot on tehny ajat! Iät ja ajat! **Mutta** mä olin vaa leikkiny popparia kaikki nää ensimmäiset vuodet.*

Taru haluaa itsekin jäädä pohtimaan tätä, oman muusikkoutensa kannalta merkittävintä taitetta, jossa hän kokee tavoittaneensa jotakin keskeistä oletetusta muusikkoudesta. Tarun

muusikkoelämäkerran kannalta kaikkein vaikein ja pisin neuvottelu yhteiskunnallisesti kunniallisen kansalaisen ja intohimon vallassa itseään toteuttavan muusikon välillä on päättymässä. Kieli on vahvasti *arvioivaa, toistavaa*, kuvailevaa ja ehdotonta:

48. *Niin, se oli sellanen, että sitte mä niinku **riehaannuin** ihan lopullisesti täst soittamisesta. Sillon myöski mä ehkä **ihan ensimmäist** kertaa päätin et mä en rupee miettimään enää et mikä musta tulee isona. Et siihen asti mä olin **hirveen** paljo miettiny sitä, että kun ´tästä soittamisesta ei kuitenkaan tule mitään´, niin mitä mä sitte teen, ja mikä se on se varsinainen työ mitä mä sit lopulta joskus rupeen tekemään*

49. *Mä olin lähinnä ajatellu että siin ei oo taloudellisia perusteita ammatiks. Et se, et ei oo mahdollista elättää itseään sillä lailla ---*

50. *Et nyt vaan [pitäis löytää] se keino et miten mä saisin tän tiedon ja taidon jotenki muuttumaan rahaksi. Et sellasii asioita mä mietin sillon.---*

51. *Ja sit tietynlailla jotenkin se **asenne**, mun **asenne** siihen tekemiseen muuttu. Et se ei ollu enää sellasta epämäärästä **haluan olla** poppari tai **haluan olla** muusikko, vaan ihan oikeesti rupes miettimään **miten** pitäis soittaa, **mitä** missäki musassa, **mistä** siin on kysymys ja **miks** tää kuulostaa tältä kun tää kulostaa. ---*

Taru sai lopulta vakuuteltua itsensä sillä tosiasiasialla, että hänen ei kannattaisi tuhjata energiaansa mihinkään muuhun kuin musiikkiin. Hän oli kiinnostunut ja innostunut vain soittamisesta, se todellakin oli hänen kohtalonsa:

52. --- *Mutku emmä niinku oikeen keksiny mitään muuta ja tavallaan musta tuntu niin turhauttavalta et tekis jotain mistä ei ollenkaan oo niin innostunu ku soittamisesta. Mä oon niinku sillai jotenki jääräpää että voi tehdä oikeesti ainoastaan vaan sitä mist on oikeesti kiinnostunu. Eikä halua tuhalata aikaansa mihinkään muuhun ---*

Tästä eteenpäin Tarun puheessa kuuluu enää hyvin harvoin muiden kuin muusikon ääni. Kyseisen ahaa-elämyksensä jälkeen Tarua pyydettiin mukaan sellaiseen bändiin, joka sattui saamaan kohtuullisen paljon julkisuutta ja nostetta alleen. Tämä tarkoitti myös rutkasti

keikkoja, eli taloudellisesti parempia aikoja. Taru haluaa tässäkin yhteydessä korostaa sattuman merkitystä. Hän antaa ymmärtää, että kunhan vain uskaltaa heittäytyä, niin elämä kantaa. Hieman koomisesti hän kuitenkin kuvailee tätä uutta bändiään ”yhdenlaiseksi ammattikouluksi”, jolla hän viittaa todennäköisimmin varsinaisen muusikko-koulutuksen puutteeseensa ja kyseenalaistaa samalla koulutuksen tarpeellisuuden tällä alalla. Kertoessaan tämän bändin toiminnasta ja keikkailusta Taru mainitsee ensimmäisen kerran kaiken muun keikkailuun liittyvän työn, kuten esimerkiksi roudauksen, johon hänkin osallistui - tosin vain ”mikkien laittelijana ja piuhojen vetäjänä”.

Ankeaan uransa alkuun viitaten Taru kertoo kuinka keikkailu oli vihdoinkin kaikin puolin mukavaa. Hän tavallaan kiittää itseään *kontrastoimalla* hyvät kokemukset aiempiin huonoihin, ja korostamalla positiivista muutosta *toistolla*:

*56. --- Sit tehtiin keikkoja ihan älyttömästi. **Mut** nyt se ei ollu enää nii ankeeta, nyt saatiin olla hotelleissa ja keikkapaikat oli keskuslämmityksen piirissä. Ja muusikoitten kohtelu oli Aivan eri luokkaa, et meit todella suurimmaks osaks pidettiin todella hyvänä. Et se oli **kauheen, kauheen** mukavaa hommaa*

Odotus oli vihdoinkin täyttynyt ja usko vaikeidenkin kokemusten kääntymisestä lopulta hyväksi oli kannattanut. Tämä eittämättä vaikutti myös niin ammatilliseen itsetuntoon kuin puhtaaseen omanarvontuntoonkin. Kuitenkin, vaikka asiat olivat nyt hyvin ja pitkään jatkunut sisäinen ristiriita oli saatu purettua, Taru kohtasi tässä vaiheessa ensimmäiset kriisit omalla urallaan muusikkona. Tietynlaisen musiikin soittaminen tietynlaisessa bändissä alkoi yllättäen kyllästyttää Tarua ja hän halusi muutosta. Hän kokee kerronnassaan tarpeelliseksi pysähtyä perustelemaan ja selventämään omaa luonnettaan äkillisten ja ehdottomienkin päätösten ja valintojen tekijänä. Kuvailussa hän kuitenkin pitäytyy epämääräisyyden (*epätarkka kuvailu*) puitteissa:

*57. --- **jotenki sit yhtäkkiä** mä kyllästyin siihen ihan täydellisesti. **Joteki** mä aattelin että ihan mihin tahansa \*bändiin [pääsisin], ni se ois niin paljon haus Kempaa! Ja **tavallaan tietynlaila**, mä olin sitä mieltä et se on ihan tervettä et hommat vaihtuu.*

*58. On vaan aina tullu semmonen että tää on nyt tässä.*

Ovet avautuivat jälleen kuin yllättäen, tällä kertaa teatterin maailmaan. Tarulle tarjoutui sattumalta tilaisuus päästä kokeilemaan jotakin aivan täysin uutta. Uusia haasteita ei tuonut ainoastaan teatterimuusikon pesti, vaan myös uuden instrumentin –kontrabasson- opiskelu. Tässä vaiheessa Tarun kertominen tapahtuu jo täysin muusikon äänellä, mutta mielenkiintoista on, että hänen sisäinen innokkuutena, nuorena totaaliseksi roihuksi syttynyt rakkaus musiikkiin korostuu jälleen voimakkaasti. Tarun kuvaileva, innostunut ja uteliaan rohkea retoriikka ottaa jälleen tilaa kertomuksessa:

*61. **Mut** nyt ku mä sain sitte semmosen tosi hyvän kontrabasson, ni mä jotenki innostuinki siitä ihan **järjettömästi!** --- sitten myös oma sellanen musiikillinen horisontti laajeni ihan **mielettömästi**, koska mäki tajusin että ku mä soitan kontrabassoa, niin mähän voin soitta myös tämän ja tämän ja tämän tyylistä musaa, joka tavallaan sähköbassolla ei ois niin kauheen luontevaa. --- Et yhtäkkii toi soundi avas mulle **hirveesti** kaikkii sellasii mahdollisuuksia ja **valtavan** määrän sellasta musaa, mistä mä en tienny mitään!*

Taru kontrastoi tässä tilanteessa kontrabasson kautta avautunutta, uutta musiikillista heräämistään aiempiin, hieman negatiivisempiin kokemuksiin kontrabasson soittamisesta. Uusi bassotuttavuus avasi ehkä jopa hieman yllättäen Tarun musiikillista maailmankuvaa: Taru ei ollut odottanut, että näin voisi vielä käydä.

Tässä vaiheessa elämäänsä Taru on jo hyväksynyt muusikon työtehtävien projektinomaisuuden, ja osaa jopa nauttia siitä vapaudesta ja valintojen mahdollisuuksista, joita toimi tarjoaa. Hän tuntuu kaikin puolin olevan sinut ammatin varjopuolien kanssa. Hänelle vapaus ja toisaalta epävarmuus estävät vain lamauttavat ahdistuneisuuden ja tylsistymisen tunteet. Hänen tutkimusmatkaileva luonteensa tuntuu löytävän musiikin alueelta, ja nimenomaan populaarimuusikon näkökulmasta käsin alituisen jotakin uutta ja mielenkiintoista kokeiltavaa ja opeteltavaa. Tulevaisuus on avoin ja nykyhetki tarjoaa tärkeimmän sisällön, suunnitelmia kuitenkin on:

*68. --- Varmaan mä jatkan soittamista, ja yritän löytää ylipäättään töitä, et sehän on aina se kynnyksysymys. Mä välil aina mietin sitä, että pitäiskö tavallaan tehdä jotain omaa musaa? Ei sen takia, et mä oisin loistava*

*säveltäjä, vaan sen takia et se avais yhden kulman siitä myös muusikkona, että säveltäis. Se ois taas omanlaisensa homma. Et se on vähä semmonen, jota mä oon silleen varovaisesti ajatellu ---*

Tarun muusikkous näyttää kasvavan ja rakentuvan jonkinlaisissa sykleissä, ja vaikka haaveita ja suunnitelmia on, hänen kertomuksessaan sattumalla, kohtalolla ja jonkinlaisella johdatuksella näyttää olevan tärkeä merkitys. Kertomuksellisesti Tarun muusikkouselämäkerta näyttää jakaantuneen kahteen osaan: muusikoksi kasvamiseen ja muusikkona olemiseen. Muusikoksi kasvamisessa käänteen tekeviä tilanteita (niin muusikkoutta korostavia kuin sitä häivyttäviäkin) ovat oman instrumentin löytäminen, ensimmäiset bändikokemukset, opiskelemaan sekä päivätöihin ”joutuminen”. Vasta valinta varsinaiseksi muusikoksi ryhtymisestä aloittaa tosiasiaassa muusikkona olemisen aikakauden. Siinä taitekohtia ovat niin uudet bändit kuin monipuolistunut musiikin tekeminenkin, uudet aluevaltauksset sovittajana ja tuottajana. Tämä on tilanne, jossa neuvottelut ja odotukset vihdoon täyttyvät ja suurin jännite, koko kertomuksen taustalla vaikuttanut voima purkautuu, vahvistuu ja suunta selkiytyy. Ammatillaisen kertomuksessa käännekohtat ovat loivempia ja kertoja pystyy jo kerrontahetkellä analysoimaan ja purkamaan omaa kokemustaan paremmin.

Ehkä merkittävin neuvottelu Tarun tarinassa käydään yhteiskuntaan kiinnittymättömän, vapaan, itseään toteuttavan individuaalin sekä velvollisuudentuntoisen, ns. kunnan kansalaisen välillä. Feministin silmään mielenkiintoista on myös sukupuolen, naiseuden kautta kertomatta jättäminen: käsite ikään kuin loistaa poissaolollaan. Tästä näkökulmasta mielenkiintoisimmat kohdat, naiseksi kasvaminen, naisena oleminen, naisen roolit ja velvoitteet eivät näytä liittyvän mitenkään muusikoksi kasvamiseen ja muusikkona olemiseen, vaan merkittävin neuvottelu, odotukset ja niiden toteutuminen sekä toteutumatta jääminen näyttävän liittyvän nimenomaan jollakin tavalla hyväksyttävään kansalaisuuteen, ammatilliseen koherenssiin sekä jopa ihmisarvoon, sisäiseen harmoniaan.

Taru kertoo asioita nimenomaan vahvasta toimijan ja tekijän roolista, joka on sinänsä auennut naisille vasta viime vuosikymmeninä. Hieman nurinkurisesti muusikkous on ollut hänelle jonkinlainen subjektipositiopositio –rooli johon voi tietoisesti asettua- jo ennen kuin on kokenut varsinaiseksi muusikoksi tulemisen. Tässä tiettyyn identiteettiin ei siis kasveta, vaan sen voi valita ikään kuin vaatteeksi ylleen, siihen voi naamioitua tilanteisesti jo hyvin

varhaisessa vaiheessa. Populaarimuusikkous (”popparius”) on tässä mielessä esitetty kuin sisällöttömänä kuorena, joka viestii kaiken tarvittavan ulospäin. Taru esimerkiksi mainitsee ”leikkineensä popparia” useat vuodet, tietämättä kuitenkaan lopulta mitä varsinainen muusikkous on, mitä muusikko tekee ja mikä muusikon varsinaisena motivoijana toimii.

Nämä ulkoiset ominaisuudet, vaatimukset ja populaarimuusikkouden kulttuurinen kuva saattoivat jollain tapaa vaikeuttaa Tarun asettumista ja oman muusikkouden löytämistä, joka lopulta tapahtui suhteellisen myöhään monien omatuntopainien ja tulevaisuuspohdintojen seurauksena. Vaikka Taru ei sitä suoraan sanokaan, ehkä jonkinlainen naiselle ominainen tunnollisuus ja vaatimus tavanomaisemmista uravalinnoista pitkittivät myös lopullisen päätöksen tekoa. Myös vapaasti valittavana ollut poppari-identiteetti johti hänet pitkäksi aikaa harhateille.

Kaiken kaikkiaan Tarun esimerkki on mitä mainioin eheytymistarina, jossa muusikon ääni kertoo toiminnasta ja hiljaisempi naisen ääni itsereflektiosta. Muusikoksi ryhtyminen näyttäytyy Tarun puheessa varsinaisena kaikki tai ei mitään –tyyppisenä riskinä. Muusikkous tuotetaan jollakin tavalla sellaiseksi valinnaksi, jota ihan kuka hyvänsä ei voi uskaltaa tehdä ja toisaalta, se vaatii hyvin erityislaatuisen sisäisen palon onnistuakseen. Todellinen identiteetinrakennusprosessi tapahtuu sen sijaan itsereflektion kautta, jonka puolestaan laukaisee jo tehty tai tehtävänä oleva toiminta. Varsinaiseen muusikkouspuheeseen ei haluta edes tuottaa naiseutta, koska se ei näytä tässä asettavan muusikon subjekti-positiolle minkäänlaisia reunaehdoja.

## **5.2 SINI: artistisen muusikkouden positio**

*Kodilla, perheellä ja kasvu-ympäristöllä on ollut suuri merkitys Sinin soitinvalinnassa ja ylipäätään soittamisen opiskeluun ryhtymisessä. Hänen isoveljensä harrastivat musiikkia ja kotona oli jo valmiiksi piano, johon oli helppo tarttua. Soittimella ei siis ollut suurta merkitystä, ja koska mitään uutta soitinta ei tarvinnut ostaa, äiti päätti laittaa tytön suoraan pianotunneille. Sini aloitti klassisen pianon soitonopiskelun yksityistunneilla ja samalla alkoi*

*myös oma sävellystyö. Koska omassa päässä soi kuitenkin populaarimusiikki, Sini kaipasi opetusta reaalisoinnuista ja popmusiikista. Kuudennella luokalla klassinen piano lopulta jäi ja hän pääsi musiikkiopistoon pop/jazz puolelle jatkamaan opintojaan.*

*Hieman myöhemmin, yläasteen alettua Sini pääsi aloittamaan myös bänditunnit, mutta omaa sävellystuotantoaan hän ei niille tunneille koskaan tuonut. Hän esiintyi paljon itsekseen koulun, musiikkiopiston ja perheen tilaisuuksissa, - kuten aiemminkin -, ja esitti omia sävellyksiään niissä. Sini oli kova jännittäjä, mutta hän hyväksyi jännityksen esiintymiseen kuuluvana osatekijänä koska piti yleisövuorovaikutusta tärkeänä.*

*Jälkeenpäin Sini on ollut tyytyväinen siihen, että soitti peruskouluaikaanaan paljon. Lukiovaiheessa soitonopiskelu alkoi kyllästyttää, ja Sini teki mm. paljon teatteria. Opettajan mielestä hänen olisi tullut tehdä jo valintoja harrastuneisuutensa suhteen, sillä oman energian keskittäminen on valintakysymys. Tätä Sini ei aktiivisena ja ahkerana toimijana olisi halunnut itselleen myöntää, tekemisen halu oli kova. Lopulta hän uskoi, että kun vain harjoittelee ja, niin kaiken oppii. Sini halusi tehdä musiikkia.*

*Lukion jälkeen Sini pääsi musiikkioppilaitokseen opiskelemaan soittoa. Hän kuitenkin masentui opiskeluympäristönsä tylsyydestä, pimeydestä ja ihmisten väsymyksestä, eikä hän liioin ollut tyytyväinen saamaansa opetukseenkaan. Opinnäytetyön tekeminen ja oman musiikin voima saivat hänet kuitenkin innostumaan jälleen ja muusikkous alkoi pikkuhiljaa muotoutua omanlaisekseen. Hän jättäytyi jo suhteellisen aikaisessa vaiheessa pois tavallisen muusikon työstä, mutta pettyi siihen että kouluympäristössä tällaista ehdottomuutta ei aina ymmärretty. Sini piti silti oman päänsä: hän on artisti. Hänen mielestään kouluympäristö oli pitkälti irrallinen todellisesta maailmasta, jossa ihmiset ovat nöyriä ja tekevät paljon töitä.*

*Sini ei kammoa musiikkibisnestä, vaikka mainitseekin alan olevan rankka. Hän on valinnut oman tiensä ja hänelle päämäärä on itsensä toteuttaminen. Hän hakeutui masentavista kokemuksistaan huolimatta vielä jatko-opintoihin, jotka osoittautuivat jo hiukan mielekkäimmiksi, koska hän itse osasi ottaa niistä paremmin hyödyn irti. Samoihin aikoihin hän myös solmi artistisopimuksen erään levy-yhtiön kanssa. Hän kuitenkin pettyi nopeasti myös levy-yhtiön toimintaan, vaikkakin ymmärsi vastoinkäymistensä edun oppimisen kannalta. Kokemustensa ja opiskelun myötä hän on jo ammattilainen monessa asiassa.*

*Sinin mielestä ainut keino menestykseen on olla ainutlaatuinen, uniikki. Hän yksilöllistää itseään myös sukupuolensa kautta ja haluaa osoittaa taitonsa nimenomaan naisena. Sini kokee, ettei hänen kuitenkaan tarvitse todistella hyvyyttään kollegoille. Tulevaisuuteen hän suhtautuu avoimesti.*

.....

Sini puhuu vahvalla musiikinopiskelijan äänellä, joka voimistuu kertomuksen loppua kohden. Kaiken kaikkiaan Sinin tarinaa voisi luonnehtia määrätietoisuuden syntymäksi ja kehittymiseksi, alituisen kapenevaksi ja fokuoituvaksi tieksi, jota erinäiset loppuun käsitellyt neuvottelut reunustavat. Sinin kertomus alkaa itseilmaisun tarpeen konkretisoitumisella jatkuen aina omien ilmaisurajojen ja haasteiden löytymisen kautta tien kapenemiseen ja keskittymiseen. Musiikilla itsessään on Siniä liikuttavaa voimaa, mutta hänen suhtautumisensa musiikkiin ja musiikin tekemiseen ei ole ollenkaan niin tutkiva, etsivä ja analyttinen kuin esimerkiksi Tarun. Sinille musiikki tuntuu olevan enemmänkin väline muiden itseilmaisukeinojen joukossa. Sini kertoo ja neuvottelee vahvasti tässä hetkessä, juuri opintonsa päättävänä ja valmistuvana muusikkona.

Käänteentekeviä tapahtumia hänen tarinassaan on muutamia, ja ne liittyvät soittoharrastuksen vakavoitumiseen (yksityistunneilta musiikkiopistoon), ensimmäisiin bändikokemuksiin, musiikin valintaan omaksi tieksi, ammatillisen muusikkokoulutuksen vaatimattomuuteen ja riittämättömyyteen sekä ensimmäisiin kokemuksiin ammatillisuudesta. Nämä hahmottuvat myös niiksi neuvottelun ja odotuksen paikoiksi, joihin huomioni tutkijana kiinnittyy. Onko sukupuolella merkitystä näissä?

Sinin tarinassa ei ole havaittavissa niin selkeää roolivaihdosta harrastelijasta ammatillaiseen kuin vaikkapa Tarun tarinassa. Sini on koko ajan tähdännyt – niin tietoisesti kuin ehkä tiedostamattaankin – ammatillisuuteen, vahvaan musiikilliseen toimijuuteen ja tekijyyteen, joka ehkä johtuu juuri ohjatun musiikinopiskelun merkittävästä roolista hänen elämässään. Neuvottelut ovat Sinille aina poissulkevia ja rajaavia kun taas Tarun kohdalla ne ovat suuntaa antavia, uusia ovia avaavia ja ymmärryksen laajentajia.

Alussa oli koti ja piano. ”Koti” ja ”perhe” yleismaailmallisina, alkuvoimaisina instituutioina virittävät kuulijan heti alkuunsa tunnelmaan turvallisesta lähtökohdasta ja lempeästä



ohjautumisesta musiikin tielle. *Yleistävä, toistava ja modaalinen* kerronta paljastavat odotuksen siitä, että soittamaan ryhdytään tietyllä tavalla olosuhteiden ohjaamana ja musiikin tielle lähteminen liittyy nimenomaan ympäristön vaikutuksiin. Pianon valinnan sattumanvaraisuus osoitetaan *kontrastoimalla* se rumpuihin ja trumpettiin, ja suurempi merkitys annetaan tätäkin kautta kodille ja perheelle, ympäristölle.

*1. Kotona ollu piano, ja sitten, mul on kaks isoveljee, jotka on harrastanu musiikkia, ja suvussa on sillä tavalla ollu, ollu musikaalisuutta*

*7. **Mut** mä luulen, et jos meil ois ollu kotona rummut, ni kylä mä oisin soittanu rumpuja tai jos ois ollu trumpetti, ni mä oisin soittanu trumpettia*

*8. Se piano oli, ja se oli meidän olohuoneessa ja se oli auki ja se kiinnosti*

Jo hyvin aikaisessa vaiheessa Sinin kerronnassa ilmenevät odotukset musiikinopetuksen korkeaan tasoon, vaatimukseen jokaiselle kuuluvasta hyvästä ja laadukkaasta opetuksesta. Hän puhuu ja neuvottelee tässä hetkessä, musiikinopiskelijana. Sini näyttää uskovan, että hänen kiinnostuksensa, taitonsa ja lahjakkuutensa oikeanlainen kanavointi ja kehittäminen ovat lähes täysin kiinni ulkopuolisesta ohjauksesta. Hän kertoo ja kuvaa etenemistään, - kehittymistään soittajana -, opettajien tason ja opiskelun määrän suhteella, ja ilmaisee myös sen että musiikinopiskelun jatkaminen alkeita pidemmälle oli täysin riippuvaista oikeanlaisen opettajan ja oppilaitoksen löytymisestä. Sini aloitti pianotunnit yksityisellä opettajalla, mutta pyrki varhaisteini-iässä musiikkiopiston popjazz-puolelle. Hän ei kuitenkaan osaa selittää miksi:

*13. **Mut** tosiaan, **en mä tiedä** mistä mä keksin hakee \*kaupungin musiikkiopiston popjazz-musiikkilinjalle*

*18. Mä oisin varmaa lopettanu pianonsoiton jos mä en ois päässy sinne, koska kyl se alko kyllästyttää aika paljo, sit se...klassinen*

Sini ei näytä missään vaiheessa kyseenalaistavan sitä, miksi hänen soittimensa on juuri piano, vaikka hän kertookin *negaation* kautta pitävänsä enemmän populaarimusiikista (vielä popimpia soittimia olisivat sähkökitara tai basso) kuin klassisesta musiikista, jonka opiskelu häntä alkoi laimeasti ilmaistuna ”kyllästyttää”.

Sini tietää myös olevansa lahjakas, ja yksilöllisyyden korostaminen tuntuu olevan hänelle ominaista. Vaikka hänen musiikinopiskelijääänensä kuuluu kovana, myös taiteilijan, itsensä toteuttajan ja oman tien kulkijan persoona korostuu, varsinkin kun puhutaan musiikista ylipäätään, musiikkimausta vaikkapa suhteessa ikätovereihin. Sini neuvottelee vahvasti tässä hetkessä ja selitteleekin ehkä hieman häpeillen musiikkimakuaan varhaisteini-iässä, jolloin hän kuunteli paljon mm. Pet Shop-boyseja:

22. *Meil on ollu jotai discoja, niit me ollaa kuunneltu, et jotku biisit oli parempia, toiset huonompia... Mä tykkäsin Pet Shop boysista ihan sairaasti ja se on mun ensimmäinen niinku bändi mitä mä oon niinku fanittanu. Mul oli varmaa kaikki Pet Shop boysien levyt ala-asteella, joka ei kyl kuvasta niinku mitenkää mun nykyistä suhtautumista*

23. ***Mut** se on ollu... niil on hirveen, niil on hyviä melodioita ---*

31. *Kyllä niinku kavereitten kesken on kuunneltu sitte, niinku jotain spaissareita ja tällästä... et se on ollu sitä meiän musaa. **Mut** sitte taas, ehkä itekseen on enemmän diggaillu kaikkee sellasta....[jazzia]*

*Kontrastien ja toiston* kautta hän täyttää oman odotuksensa siitä, että oikea muusikko on jotenkin enemmän perillä siitä, mikä on hyvää ja mikä huonoa musiikkia. Toisaalta tällaista ”nuoruuden hairadusta” lievitetään kontrastilla *mutta*, viittaamalla hyviin melodioihin. Tärkeää on myös tehdä ero ns. ei-muusikoihin, vaikka toisaalta me-muodolla haetaan yhteenkuuluvaisuutta ikätovereihin. Neuvottelussa paljastuu siis eräänlainen erityisyyden vaikeus ja varovaisuus korostaa yksilöllisyyttä liiaksi. Kiinnostuneisuus esimerkiksi valtavirrasta poikkeavaan musiikkiin on jollain tapaa salattava ja pidettävä omana ”juttuna”.

Musiikkiopistoon päästyään Sinille aukeni tie myös ensimmäiseen bändiin. Tätä voisi pitää yhtenä hänen kertomuksen merkittävimmistä osista, joissa muusikkous ikään kuin tihenee ja korostuu, muuttuu ja selkiytyy. Sini kuvaa ensimmäisiä bändikokemuksiaan yhtä sanaa painottaen: pelottava. Tässä kohdassa arka teinityttö astuu esiin, ja asiaa puntaroidaan nyt hyvin korostuneesti sukupuolen kautta. Sini kertoo pelänneensä ja jännittäneensä nimenomaan siksi, että kaikki muut olivat poikia ja opettajakin oli miespuolinen. Kerronnassa ilmeneekin tässä hyvin selkeästi korostunut kohta, jossa *kontrastien ja toiston* kautta kuvataan

auki eräänlainen itseään vastaan kamppailu. Tässä kohdassa neuvottelevat luova muusikko ja tietyllä tavalla väärässä paikassa oleva tyttö:

38. *mä muistan et mä **pelkäsin, pelkäsin!** kaikki muut oli poikia ja sit se oli mies se opettaja ja mä **pelkäsin** sitäkin...*

39. ***Mut** sitte mä vaan aattelin että mä selviän ja mä näytän noille. Sit välillä taas oli semmonen ahdistunu.... **Mut** ehkä se oli sitte se et kuitenki halus tehdä... **mut** sit kuitenki vähä **pelotti** ne pojat ja mitä ne ajattelee*

41. *Se oli jotenki noloo. Sit se niinku alko vaa pikkuhiljaa sit siitä, niinku, rullata se homma*

42. *Kyl se oli sellasii **jännitävii juttui** kuitenki ollu että poikien kanssa siellä...*

Feministisestä näkökulmasta voitaisiin tulkita jännittämisen liittyvän nimenomaan hallitseviin sukupuolten välisiin jännitteisiin. Toinen merkittävä asia, joka tietyllä tavalla vaikuttaa kaiken kerronnan alla, on esiintymisen jännittäminen. Tällainen jännittäminen nousi yllättävän suureksi vaikuttimeksi myös Tarun kertomuksessa, joskaan Taru ei maininnut että olisi jännittänyt soittokavereitaan. Myös esiintymisjännitystä synnyttävä ristiriita purkautuu jälleen kerran *kontrastoinnin ja toiston* kautta. Tällä kertaa ristiriidassa ovat ujon opiskelijatyön ja luovan muusikon äänet. Opiskelija –määreen lisääminen liittyy Sinin henkilökohtaiseen asenteeseen itseään kohtaan. Hän paljastaa tietyllä tavalla kouluttaneensa ja kouluttavansa myös itse itseään: esiintyminen kuuluu muusikkouteen ja on osa kokonaisuutta.

47. *Kyl ne [esiintymiset] aina jännitti kovasti. **Mutta** jotenki, kyl siit kauheesti aina nauttiki*

48. *kyl se on ollu aina tärkeä vuorovaikutus sen yleisön kans. **Mä oon tosi kova jännittäjä –todella kova jännittäjä**. **Mut** jotenki sit se vaan oli semmonen, et se on osa sitä kyllä sitte se, se esiintymistilanne. Musiikki ei tapahdu sillee, pelkästään sitten omille korville **vaan** kyl se on semmonen vuorovaikutus*

Sini hämmentää aika ajoin kertomuksensa ajallista jatkumoa palaamalla kuvaamaan oman muusikkoutensa heräämistä. Toisaalta oman musiikin tekemisen merkityksen ruotiminen

saattoi myös osaltaan johdattaa hänet tässä vaiheessa muistelemaan varhaisimpia kokemuksia oman musiikin tekemisestä:

49. *Ku mä oon menny pianotunneille kuuden vanhana, ni mä oon alkanu tekeen biisejä ja mä oon kirjottanu niitä nuoteille. Ne on ehkä ollu neljä tahtii pitkiä, **mutta** ne on ollu selkeesti tarkka sävellys, jonka mä oon osannu*

Sini haluaa siis *kontrastilla* korostaa, että vaikka varhaiset sävellykset ovat olleet lyhyitä, ne ovat silti täyttäneet sävellyksen määritelmän. Hän korostaa ja perustelee siis tämän hetkistä artistiuttaan. Mielenkiintoista kuitenkin on, että vaikka Sini on omien sanojensa mukaan esittänyt omia kappaleitaan julkisesti jo varsin varhaisessa vaiheessa, muiden käsittelyyn (bänditunnille tms.) hän ei ole niitä oikeastaan koskaan edes halunnut tuoda. Katkelmaa leimaa epämääräinen kuvailu ja toisaalta ehdottomuus:

54. *Mulla itseasias se, se **ei ikinä** oo tullu mielee, et omia kappaleit vois soittaa niinku jotenki bändin kans. Mä en tiä mist se johtuu. **En** mä **ikinä** pyytäny ketään et tulisitko ku mä soitan tän mun biisin pianolla ja laulan, -tai toi tyyppi laulaa-, ni tuu soittaa bassoa ja tulkaa soittaa rumpuja. **Ei** oo **ikinä** ollu!*

55. *Ehkä se oli enemmän viel sillon semmost räpeltämistä. Mul on ollu se oma juttu ---*

56. *Mä en ois enää keksiny tavallaan, et mitä mä nyt sit sanon tolle toiselle, miten se niinku harjotellaan kokoon*

Tämän päivän ammattimuusikko kommentoi hänen puheessaan asiaa silloiseksi ”räpeltämiseksi”, kun taas jo varhain persoonaan juurtunut artisti mainitsee ylpeästi, ettei olisi keksinyt miten päässä soivat kappaleet olisi saatu ”harjoiteltua kokoon”.

Koska itseilmaisun tarve ja itsensä toteuttaminen on aina ollut Sinillä hyvin suuri, hänen oli tiettyssä vaiheessa hyvin vaikea valita mille tielle lopulta lähteä. Vaikka moneen harrastukseen ja toimeen repeävän naisen toimet näyttävät ulospäin pikemminkin päämäärättömyydeltä, Sini itse luonnehtii etsikkoaikaansa ”vahvasti luovaksi ajaksi”. Toisaalta hän myös tunnustaa, että

ei oikein tiennyt mitä haluaa. Muusikkous oli selkeästi jonkinasteisessa kriisissä, *kontrasti* ja *toisto* korostavat tämän:

65. *Se oli just sellasta että, ei oikeen tienny ja halus tehdä kauheesti, mut sit ku rahkeet ei ihan riittäny, ni ei oikeen tienny, et haluuks soittaa pianoo vai ei. Ja sit oli just semmonen et määh kyl lopetan...*

Ratkaisevaksi valinnan avaimeksi näyttäytyy jälleen opiskelu ja koulutus. Sini on käynyt soittotunneilla pitkään ja musiikin (soiton) opiskelu on hänelle ominaista.

71. *Se piano on kuitenkin mulle semmonen kivijalka. Mä oon käynyt tunneilla, siin on mulla semmonen hirveen vahva tekninen osaaminen ja teoreettinen hahamottaminen ---*

84. *Mä oon aina uskonu siihen jos treenaa, et kyl asiat -ku vaan tekee, ni oppii. Mikään ei oo sillai niinku, pienis raameis ku aattelee, ni mikään ei oo mahdotonta*

Sini punnitsee taitojaan ja mahdollisuuksiaan mielenkiintoisesti teknisen ja teoreettisen osaamisen, ei niinkään kiinnostuksen ja luovuuden kautta toisin kuin esimerkiksi Taru. Muutoinkin Sinillä tuntuu olevan jollain tapaa hyvin idealistinen asenne oppimista ja osaamista kohtaan, ja siksi näyttää siltä että kaikkien kokeilujen eräänä tarkoituksena on ollut kahmia vain positiivisia osaamisen ja oppimisen kokemuksilla ilman sen suurempia alakohtaisia tavoitteita. Sini kokee, että kaiken voi saavuttaa kovalla harjoittelulla ja siksi ehkä pianonkin valinta on ollut puntarissa.

Suhteellisen lyhyen etsikkoajan jälkeen Sini siis päätti lopulta keskittyä pianonsoittoon tosissaan.. Hän hakeutui ammatilliseen muusikkokoulutukseen, jonka puutteista hän kertoo suhteellisen paljon. Tällainen kohtaaminen keskellä elämäkertaa rikkoo mielenkiintoisesti tarinan ajallista jatkumoa, ja tuo kertojan tämän hetkisen roolin ja minän pintaan. Jätän kuitenkin siteeraamatta tätä katkosta, sillä työni kannalta merkittävämpää on seurata tämän voimakkaan asenteen vaikutusta ja liikkumista muun tarinan alla, kuin keskittyä varsinaisesti sille varattuun kohtaan.

Merkittävintä on, että Sini painottaa opettajien ja opiskeluympäristön merkitystä hyvin paljon. Tuntuu kuin hänen tulevaisuutensa ja oma kehittyminen olisivat vaarassa näiden puutteiden ja epäkohtien ansiosta: turhautuminen johtaa jopa paikalleen jumittumiseen. Tilanteen pelastaa kuitenkin oma musiikki, sen kirjoittaminen ja esittäminen –artistius. Eron tekeminen muihin muusikoihin ja muusikkouden rajaaminen näkyy ehdottomuudessa, omaehtoisessa valintatilanteiden luomisessa, niistä selviytymisessä sekä suoranaudessa negatiivisessa arvioinnissa ja toistossa:

105. *Aika aikases vaihees mä päätin jättäytyy noist coverbändihääkeikka-hommist pois koska, mä oon niinku säveltäjä ja tuottaja ja artisti. Mä en nauti siitä, mä tiän et se on umpikuja. Toisten musan soittaminen, samalla lailla mitä ne alkuperäset on ne soittanut, se on taiteellinen umpikuja, joka tulee jossain vaihees vastaan, ja mä oon ymmärtäny sen aikasin, et mä en lähe siihen.*

107. *Mä mieluummin sit hankin toisen ammatin ku lähen jotain kissanristiäisiä suhaamaan ympäri Suomee. Se ei oo koskaan ollu mul edes tavote. Ees silloin ku mitään tavoitteita ei oo ollu, ni se ei oo millään tavalla ollu vaihtoehto tai alitajusestikaan sellanen pyrkimys.*

108. *Varsinki nyt kun on aikuinen ni pitää aika selkeitä linjavetoja mun mielest jo tehä. Niinku joko siihen lähtee tai siihe ei lähe, ja jos lähtee johonki muuhun ni tekee sitte muuta*

Tässä kohtaa muusikkous alkaa spesifioitua. Sini ei tavallaan hyväksy pelkän muusikon tittelä omaksi määreekseen, vaan hän haluaa olla enemmän, luoda itse uutta sen sijaan että vain imitoisi muita. Sini haluaa olla, ja omien sanojensa mukaan myös on, artisti. Hän uskoo että tiukka tavoitteen asettelu ja tavoitteisiin pyrkiminen ovat reitti pois tavanomaisemmasta muusikkoudesta.

Kouluympäristö opettajineen on pikku hiljaa tarinan myötä menettänyt auktoriteettiasemaansa Sinin kerronnassa ja nyt suurimpana vaikuttajana näyttää olevan hahmoton ”musiikkibisnes”. Yllättävää kyllä, Sini paljastaa myös sen, että jos hän ei muusikkona pysty mielekkäästi elantaan ansaitsemaan, hän voi tehdä myös jotakin muuta työkseen. Muusikkoutta rajataan siis koko ajan, ja edellisen sitaatin kaltainen ehdottomuus muusikkoudessa vain lisääntyy

kertomuksen edetessä. *Kontrastien* kautta muusikon työstä, paikasta ja toimesta luodaan myös vaikea ja haastava, ja siksi epäonnistuminen tehdään sallituksi:

119. *Mut, kyl musiikki varmasti on aika kova ala. Varmasti semmost, koiran duunii. Mä haluun niinku toteuttaa itteeni, mut kyl mul on muitaki kiinnostuksen kohteita elämäs ku musiikki ja mä voin sit vaik tehä niit sit työkseni jos mä en sit tällä pysty sillä tavalla mielekkäästi elantoa tekemään*

Kova työ on tuonut Sinille myös ensimmäisen artistisopimuksen levy-yhtiön kanssa. Hän ei kuitenkaan ole tyytyväinen levy-yhtiönkään toimintaan, sillä odotukset eivät ole täyttyneet toivotulla tavalla. Vaikka Sini koettaa löytää hyviäkin puolia levy-yhtiön toiminnassa ja hänelle annetuissa ”vapauksissa” yleisvaikutelma tilanteesta jää huonohkoksi. Tavoitellut tilanteet, reittien avaajat ja oman työn mahdollistajat – ammattikoulu, ammattikorkeakoulu ja levy-yhtiö- ovat kaikki osoittautuneet lyhyen ajan sisällä suoranaiseksi pettymyksiksi. *Arvioinnin ja kontrastin* kautta Sini takertuu tilanteen suurimpiin ongelmiin ja koettaa toisaalta kääntää ne edukseen:

137. *Se on semmosta, et mä oon mun oma atk-insinööri, koodaan omat nettisivuni, järjestän ite keikkani tällä hetkellä, kaiken! se on ihan **naurettavaa!** Vuodella siirtyny se levyn julkasu tällä hetkellä!*

139. *---mulle annetaa ihan **sika tiukat** aikataulut, et tuota ite levys. Mä oon kyl saanu ihan **sairaana hyvää** harjotusta siitä itelleni, mut tällä hetkellä ku se on vuoden vanhaa, emmä allekirjota siitä enää ku ehkä puolet enää*

147. *Mä oon niinku ymmärtäny sen homman et kuin monta kokemusta mä oon **rikkaampi** nytte. Ja että kuin paljon on kerenny saavuttaa ja tekee ja oppinu. Nyt alkaa niinku ite tajuumaan **enemmän** että mitä ite haluaa*

Nöyryytykset ja pettymykset ovat kuitenkin opettaneet Sinille paljon, ja mikä tärkeintä, hän on osannut suhtautua kokemuksiinsa oppivaisin mielin. Alkuperäinen artistiuteen tähtäävä ehdoton asenne on pehmennyt, ja Sini on elämänsä varrella löytänyt terveemmän itsevarmuuden nimenomaan näiden negatiivisten kokemusten kautta. Tämä, juuri tämän hetkinen kulminaatiopiste näkyy kerronnassa *toistona*:

153. *Nyt alkaa, kaikkien jotenki niinku tämmösten kyllästymisten ja pettymysten jälkee kuitenkin huomaa, et on niin paljo oppinu siitä et on hakannu päätäsä seinää ja eihän se seinä siit mihinkää liiku. [Nyt] alkaa tajuun sen et on ehkä kuitenkin aika ammattilainen jo monessa asiassa. Nyt just on tullu semmonen olo, et nyt mä pystysin hoitaa aika isojaki juttuja*

Jonkinlaisen harmonian oman artistimuusikkoutensa kanssa löytänyt Sini vaikuttaa edelleen itsevarmalta eteenpäin pyrkijältä, mutta hänen tähänastinen elämänsä on tuonut asenteeseen mukaan omanarvontuntoa ja sitkeyttä.

164. *Kuitenki sit aika semmonen että, sit just muistaa sen et tärkeintä on pysyy liikkeessä. Oon kuitenkin sen verran nuori, vaik itest tuntuu et on tehny jo niin pitkää. Koko ajan tuntuu et aika loppuu. Pitää muistaa et paljon tulee tehtyy*

167. *--- et välil vähä kehuu itteensä tai muistuttaa itteensä siitä et ei tässä nyt yhtää hullummin mee*

Sinin muusikkous on siis ennen kaikkea keskittynyt jonkinlaisen artistimyytin ympärille, ja tätä muusikkouden profiloitumista artistiudeksi voidaankin pitää analyysin merkittävimpänä havaintona. Sini tekee jo hyvissä ajoin eron rivimuusikon ja artistin välille, lukien itsensä nimenomaan jälkimmäiseen kastiin, ”mä oon niinku säveltäjä, tuottaja ja artisti”. Eriyttämisen prosessin voidaan nähdä käynnistyneen jo aiemmin, kun Sini kertoo auki musiikkimakunsa eroa suhteessa ikätovereihin. Sinin kerronta on muutamia epävarmuuden kokemuksia ja suunnan häilyntymisen hetkiä lukuun ottamatta niin määrätietoinen ja eteenpäin pyrkivä kokonaisuus, että jonkinasteinen muusikkous on ollut olemassa hänen elämässään lähes koko ajan, ja niin selkeitä taitteita, kuin esimerkiksi Tarun kerronnassa, ei ilmene. Huomionarvoista kuitenkin on, että vaikka Sini on alusta lähtien selkeästi suuntautunut tekemään ja tuottamaan populaarimusiikkia, hän ei missään vaiheessa näytä pohtineen sitä, miksei hän vaihtanut instrumenttiaan popimpaan soittimeen. Kertomuksensa alussa hän kuitenkin totesi, että saattaisi soittaa rumpuja, jos kotona olisi ollut rumpusetti...

Artistiudessa myös henkilön persoonallisuus ja minuus ovat korostuneemmat, ja maailmaa ei tulkita ehkä niin objektiivisesti. Tämä luo puitteet myös sukupuolen alleviivaamiselle, jota



Sini korostaakin huomattavasti enemmän kuin Taru. Sosiaalisina kertojajäinä hänen tarinastaan voidaan hahmottaa vahvan naisen ja toisaalta aktiivisen opiskelijan äänet, joiden vuoropuhelusta artistius kasvaa ja voimistuu koko tarinan ajan. Kasvuprosessissa mielenkiintoinen vaihe on myös esiintymisjännittämisen ja soittokavereiden jännittämisen voittaminen. Ajallisesti jännittämisen kokemukset korostuvat varhaisaikuisuudessa eli myös jonkinlaisessa kiihtyvässä muusikoksi kasvamisen vaiheessa.

Sinin kerronnassa eräänlainen omanarvontunto kasvaa artistiuden kehittyessä, ja ehkä siksi hänen pettymyksensä myös musiikinopetuksen laatuun kävi hyvin selkeästi ilmi kertomuksessa. Kuitenkin tarinan loppua kohden terävin piikki on hioutunut ja kertoja ottaa vastuuta omasta etenemisestään enemmän itselleen. Tämän voidaan katsoa liittyvän myös yleiseen aikuistumiseen ja kokemuksen karttumiseen.

### **5.3 TAJA : suorittavan muusikkouden positio**

*Perhe vaikutti voimakkaasti Tajan soitonopiskelun aloittamiseen. Hän oli 6-vuotias kun pianonsoitto alkoi. Tämä ei kuitenkaan ollut hänen oma valintansa, vaan vanhemmat olivat päättäneet pianon hankinnasta ja tuntien aloittamisesta. Taja ei olisi edes halunnut tunneille, vaikkakin hän on jälkepäin vanhemmilleen kiitollinen, että he kannustivat soitto-opintojen suorittamisessa loppuun asti. Soittaminen oli Tajalle epämieluisaa alusta lähtien ja hän ei halunnut tehdä mitään harjoittelun eteen. Vanhemmat kuitenkin ohjasivat harjoittelemaan.*

*Pianonsoiton opiskelu jatkui kuin sumussa, ja Taja kertoo, ettei muista esimerkiksi murrosiästä juuri mitään. Hän on vain käynyt tunneilla kun kaverit ovat yksi toisensa jälkeen lopettaneet soittamisen etenkin "hirveiden teorioiden" takia. Taja alkoi kuitenkin oppia enemmän soituita ja komppausta klassisten harjoitteiden ohella, ja tämä johti siihen, että hän alkoi myös lauleskella ja säestää itseään.*

*Teini-iässä hän liittyi viihdeorkesteriin ja sai näin ollen enemmän kokemusta populaarimusiikin soitosta. Opettajat vaihtuivat, ja toiset olivat tiukempia kuin toiset. Jossain vaiheessa Taja harkitsi tosissaan soittamisen lopettamista, mutta lopulta hän päätti opintonsa kunniakkaasti vasta päättötutkintoon. Sitä ennen hän oli innostunut laulamisesta siinä*

*määrin, että oli aloittanut myös laulutunnit. Aluksi hän oli liittynyt nuorisokuoroon kaverin pakottamana ja myöhemmin, vasta lukion viimeisen vuoden aikana hänet patistettiin opettajan toimesta laulutunneille.*

*Koulun päätyttyä hän haki useaan musiikkioppilaitokseen pianistina, vaikka todellisuudessa hänen tavoitteensa oli päästä sinne opiskelemaan laulua. Hän pääsi erääseen oppilaitokseen sisään ja joutui opiskelemaan vuoden pianonsoittoa ennen kuin pääsi vaihtamaan pääaineekseen laulun. Taja on kiitollinen, että opettajat suhtautuivat hänen suunnitelmaansa suopeasti. Lauluopintojen alettua hän oli pettynyt siihen, että klassisessa laulussa opiskelijat yritetään muokata johonkin muottiin. Myös Tajan kaverit ja tuttavat kehottivat häntä luopumaan klassisesta musiikista.*

*Tajan mielestä hänen soittoonsa ovat vaikuttaneet vanhemmat, opettajat ja kotiyleisö, jonka hän on kokenut erittäin kannustavaksi. Soittoa hän ei kuitenkaan koskaan omien sanojensa mukaan tosissaan harjoitellut. Hän on myös kokeillut keikkamuusikon töitä, mutta tähän mennessä hän on huomannut, että keikkailu ei ole hänen ”juttunsa”. Sen sijaan musiikkiteatteri kiinnostaa.*

.....

Haastattellessani Taja minulle tuli jopa hieman huono omatunto siitä, että näinköhän ikävien muistojen muisteleminen ja -kertominen tekee alkuunkaan hyvää. Kertomus oli päällisin puolin sävyttynyt jotenkin negatiiviseksi, ja ainoastaan lopussa tavoitteiden hienoinen kirkastuminen näytti pelastavan tilanteen. Tarina sai jossain määrin onnellisen lopun. Jo pelkästään muusikkouselämäkertansa alussa Taja kertoo, kuinka ei edes olisi halunnut soittotunneille ja kuinka hän ei ole koskaan rakastanut klassista pianonsoittoa. Ehkäpä tämä ristiriita voisi tutkimuksen näkökulmasta paljastaa mielenkiintoisia neuvotteluja, sillä tarina alkoi näyttää yhdeltä suurelta kompromissilta. Minkälaisia ääniä kerronnassa kuuluu, minkä äänen tahto ajaa kaiken yli? Neuvottelut päättyvät Tajan kerronnassa avaamaan harvoin uusia mahdollisuuksia, mutta toisaalta ne eivät sulje mitään poiskaan. Taja ei aktiivisesti etsi omaa muusikkouttaan kuten Taru, mutta ei toisaalta rajaakaan sitä kuten Sini.

Taja ohjattiin hiukan ehkä tahtomattaan pianotunneille. Hän paljastaa tilanteen ristiriidan *kontrastoimalla* ja *toistamalla* vahvasti kerronnassaan, jossa kuuluvat pienen tytön nerokkaastikin kapinoiva ääni ja toisaalta vanhempien auktoriteettia kyseenalaistamaton, kuuliainen lapsi.

4. --- *Mä en oikeasti halunnu*[pianotunneille], *ku mä jo omast mielestä osasin kaiken tosi hienosti. Siis en osannu yhtään mitään, mutta en oikeesti halunnu tunneille.*

5. *Jotenki* sitte se piano vaan ostettiin ja sit mä menin tunneille.---

6. *Oli se nyt ihan, ihan kivaa niinku käydä pianotunneilla, mut mul ei ollu semmosta motivaatiota opetella nuotteja; mä vaa muistelin aina korvalla.*---

Taja myöntää, että ei osannut soittaa ennen pianotunneille menoa, vaikka oli vanhemmilleen väittänyt muuta estääkseen tunneille joutumisen. Hän oli siis jollain tasolla yrittänyt välttää epämieluisaksi ennustamansa kokemuksen. *Kontrastilla* ”mutta” sekä negaation *toistolla* osoitetaan ja painotetaan odotuksen vastainen toiminta. Kerronta on näin alkuun myös hyvin *epätarkkaa kuvailua*, ja Taja määrittelee asioita käyttäen epämääräisiä sanoja, kuten ”jotenkin”, ”semmonen”, ”jossain”, ”varmaan”, ”ehkä”.

Soittaminen on siis alusta lähtien ollut jokseenkin puisevaa ja vastenmielistä. Ennen kaikkea harjoittelu on ollut vaikeaa, ja Taja kuvaakin harjoittelua sekä opiskelua vahvoilla adjektiiveilla, *arvottaen* näin tilannetta:

11. --- *tai se harjotteleminen oli hirveen tylsää!*

12. --- *Mä inhosin sitä yli kaiken!*---

Jotenkin tuntuu, että neuvottelu tapahtuu enemmän tässä hetkessä, ja että Taja on edelleenkin sitä mieltä. Se, miksi Taja on kuitenkin suostunut läpikäymään ikävältä tuntuneen harjoittelu- ja opiskeluputken, on edelleen hiukan epäselvää. Kuitenkin, seuraavat lausunnot antavat pikku hiljaa vihjeitä siitä, miksi ns. kaidalla tiellä on pysytty epämukavista tunteista huolimatta. Jälleen kerran *kontrasti* paljastaa neuvottelun ja hyvin perinteisen odotuksin ladatun asetelman, auktoriteettien (opettajat) miellyttämisen:

12. --- Emmä tiää miten mä oon sit vaa jotenki pötkiny eteenpäi sillai vielä ihan hyvin niinku arvosanoin. [Esimerkiks] opettajat oli aina tyytyväisiä, mut mä en ikinä ollu itteeni mitenkään tyytyväinen.---

Seuraavassa kertomuksesta poimittuja katkelmia, jotka eivät ole kertomuksen ajallisessa järjestyksessä (Tajan kertomus ei etene täysin lineaarisella aikajatkumolla vaan useat *takaumat* värittävätkin hänen puhettaan, hän palaa kertomaan yksityiskohtaisemmin aiemmin mainitsemistaan asioista ja tapahtumista). Tässä näkyy perheen ja vanhempien merkitys muusikkoutta eteenpäin ajavana voimana. Odotuksen osoittimena *toisto*:

66. --- [Siskoa] **ei ikinä** kannustettu samalla tavalla ku mua siinä [soittamisessa]. Isä ei koskaan käseny sen harjotella, **eikä se ikinä** harjotellukkaan, mutta sit taas mua se kokoajan patisti eteenpäin. Sitä [siskoa] sit kannustettiin muissa asioissa.. Ja **ei** siitä ois **ikinä** tullukkaa muusikkoa, että ehkä se kuitenkin sieltä kotoa on tullu.

12. --- Mä muistan aina ku isä sano, että soitat ton rivin viis kertaa ja sitte mä tuun kuuntelemaa. [Sit siinä aina] soittaa ja hinkkaa samaa kohtaa. Mä inhosin sitä yli kaiken. ---

31. Isä oli opettaja ja hirveen semmonen musikaalinen. Mutta äiti on ihan harrastaja vaan, mutta ei ne kummatkaan mitään ammattimuusikkoja [ollu]. Sit on ollu aina paljo musiikkia meillä kotona.

Musiikkiopistossa opiskellut Taja joutui tietenkin myös esiintymään toisinaan oppilaskonsertteihin, joihin hän asennoitui jälleen pakonomaisesti. Ne kuuluivat opiskeluun. Esiintymistilanne rakentuu Tajan puheessa hyvin ristiriitaiseksi, sillä hän kertoo inhonneensa esiintymistä, mutta on samalla kokenut sen mahtavaksi, tietenkin sillä ehdolla että esitys on onnistunut. Onnistumisen odotus on sinänsä hyvin vahva juonellinen painotus ja usein monia elämätarinoita leimaava piirre, sillä onnistumisen vaatimus on tietyllä tavalla vahvasti moneen suuntaan virtaava. Siitä voidaan erottaa niin onnistumisen vastuu itselle kuin onnistumisen vastuu muille, mutta toisaalta nämä ovat samalla saman onnistumisen pakon kaksi eri puolta. Kerronnan katkelmassa esiintyvä verbin *preensens muoto* ("tykkää") osoittaa sen, että Taja neuvottelee myös tässä hetkessä.

15. --- *Mä inhosin niitä [esiintymisiä], mutta sitte se oli niin mahtavaa jos oli onnistunu. --- Mul on siitä jotenki sellanen [tunne]... Mä en tykkää siitä. **Mutta se on ollu silti hienoa esiintyä***

Mielenkiintoista on myös huomata tietynlainen sosiaalisten äänten vähyys Tajan kerronnassa. Hänen oma roolinsa, neuvottelupaikkansa on aina joko oppilaan tai lapsen rooli eli asema joko opetettavan ja johdateltavan paikalla. Kertomuksen loppupuolella Taja esimerkiksi ilmaisee pelkonsa siitä, minkälaista elämä tuleekaan olemaan muusikkona ja musiikinohjaajana nyt kun hän valmistuu ja tulee oleman itse vastuussa kaikesta, ”apua, nyt mun pitää osata kaikki”. Epäusko omiin kykyihin kuuluu puheessa.

Varsinaisesta musiikkiopistoajasta Taja ei omien sanojensa mukaan muista juuri mitään, vaikkakin ”inhottavat teoritunnit” saavat erityismaininnan. Ne olivat ”hirveitä”. Klassisen pianonsoitonopiskelu vaihtuu kuitenkin vihdoinkin lukioaikana laulunopiskeluun – sattumalta tietenkin. Tähänkin tilanteeseen (kuoroon) Taja joutui, ja nimenomaan ”joutui”, aluksi ”kaverin pakottamana”, mutta lopulta laulaminen ”olikin ihan kivaa”. Taja innostui tosissaan. Kuorosta hänet ohjattiin sitten myöhemmin varsinaisille laulutunneille. Tämä tapahtui opettajan toimesta, ja kohtalokkaalla tavalla taipuminen tähän ohjaukseen avaa myös reittiä Tajan tulevalle suunnalle ammattimuusikoksi:

20. --- *Mä menin, ysiluokalla nuorisokuoroon koska mun kaveri pakotti mut siihen. Ja mä aattelin et en mä osaa mitenkää laulaa. **Mut** sit se oli ihan kivaa.*

21. --- *sillonnen musiikkiopiston rehtori –laulunopettaja, naispuolinen, ja sillai jotenki tuttu ihmisenä- ni sano, et etkösä alottas laulun. Ja [mä aattelin], että en minä... Ja sitte se jossain konsertissa tuli sanomaa mulle et sun nimi on siäl paperissa! Sul ei oo enää mitää sanomista, **sä tuut sinne laulutunnille** ---*

22. --- *Se opettaja sai mut harkitsemaa sitä musiikkiuraa. Se oli [kuitenkin] aina ollu semmonen **vastemmielinen** ajatus... et ku pääsee siitä pianosta eroon ni sit ei mitään!*

56. *Ehkä se mun eka laulunopettaja on aika niinku [kannustava]. Siitä se kaikki lähti! Että jos se ei ois sanonu, että sä tuut ens viikolla laulutunnille, niin emmä ois ikinä varmaan tajunnu sitä. ---*

Taja *kontrastoi* hyviä kokemuksiaan ennakkoluuloihin, joita hän *arvottaa* hyvin vahvoihin sanoin. *Toisto* paljastaa myös erityisesti naisopettajan merkityksen suunnannäyttäjänä Tajan uralle. Luottamus tähän naispuoliseen henkilöön ja hänen auktoriteettiinsä näyttäytyy myös kohdassa, jossa Taja määrittelee henkilön *jotenkin tutuksi ihmisenä*. Luoko sama sukupuoli siis suoranaista luottamusta toiseen? Toimiiko jonkintasoisen samuuden ja tuttuuden kokeminen (mitä siis sukupuolikin voi olla) vahavana kannustimena?

Lukion päätyttyä Taja todella päätti hakea ammatilliseen muusikkokoulutukseen, vaikka ei ollut siitä erityisemmin aiemmin haaveillut. Hän halusi jatkaa laulunopiskelua, mutta ”joutui” hakemaan kouluihin pianolla, koska hänellä oli pianistina paljon pidemmälle edenneet opinnot. Taja pääsi kuin pääsikin kouluun heti ensi yrittämällä, mutta ensimmäinen vuosi pelkkä piano pääaineena oli hänelle tuskaa. Lauluun vaihdettuaan hän kuitenkin epäröi edelleen, tuntuuko laulaminenkaan edes jossain määrin omemmalta kuin pianonsoitto. Ylipäätään hän näyttää suhtautuvan omaan muusikkouteensa jotenkin harrastelijamaisesti, soittaminen on *soittelua* ja laulaminen on *laulelua*. Nämä korostetaan *kontrastilla* vaan:

*33. Ne [pianonsoitto ja laulu] yhdessä on semmonen hyvä kompleks. Hirveesti tykkään [esimerkiksi] tehdä semmosia keikkoja vaan yksikseni että saa vaan soittaa ja laulella.---*

Opiskelupaikkakunnalla ja uudessa koulussa Taja opitaan hänen harmikseen tuntemaan lähinnä pianistina ja kosketinsoittajana. Tätä kautta hänelle tarjoutuu myös tilaisuus lähteä bändiin soittamaan, mutta Taja ottaa tarjouksen vastaan ristiriitaisin tuntein.

*40. --- mä aluks aattelin, et voi et, että kosketinsoittaja! että mä en ikinä pääse tästä niinku eteenpäi! Ja sitte mä en oo ikinä kokenu itteeni semmoseksi hyväksi popjazzpianistiksi---*

*41. En mä osaa soittaa kahta pianoa yhtä aikaa, ja [sit] pitää niin kaikkia soundeja vaihtaa ja... ei musta oo siihen! Mulla oli kyllä kaikki soittimet ja kaikki [ja] sit mä vaan aattelin että mä saan siitä rahaa, heh. Mä saan laulaa*

Taja ei haluaisi tulla tunnetuksi kosketinsoittajana, ja alemmuuden tunteet pääsevät jälleen pintaan. *Negaatioiden toiston* kautta hänen koko kertomuksen taustalla vaikuttava

osaamattomuuden tunne korostuu, ja ainoaksi motivaatioksi näyttää nousevan raha sekä laulamisen mahdollisuus. Aktivoitunut keikkailu, uusi soittoympäristö, bändikaverit ja yleisö osoittautuvat kuitenkin positiivisiksi kokemuksiksi.

44. --- *Sekin mua vähän jännitti, kun on tämmönen miesvoittoinen ala... Se on kuitenkin ollu tosi kivaa*

45. *Aluks jännitti hirveesti ja tuntu siltä, että kaikki koko ajan kuuntelee tosi tarkkaan että mitä sä teet ja mitä sä soitat. **Mutta** niin, kyllä se kokoajan ja kokoajan on siinä... --- on ollu tosi hauskaa. **Mutta** kyllä mä sitte oon tavallaan huomannu että ei se semmonen yötyö ja matkustaminen oo niin mun juttu.*

On hyvin mielenkiintoista, että Taja mainitsee ääneen kuinka häntä hieman jännitti ryhtyä työhön myös sen takia että kyseessä on ”miesvoittainen ala”. Tässä yhteydessä voidaan ajatella myös Tarun ja Sinin jännittämisen kokemuksia, jotka liittyivät varsinaiseen esiintymiseen sekä Sinin kohdalla erikseen mainittuna myös miespuolisiin soittokavereihin. Taja asettelee jännittämisen ja toisaalta soittamisen hauskuuden *kontrastiksi* perustellen kokemuksen näin ollen kaikin puolin hyväksi ja opettavaiseksi. Jälkimmäisellä kontrastilla hän kuitenkin perustelee syitä sille, miksi kaikesta huolimatta päätyi lopettamaan bändissä suhteellisen pian.

Vaikka bändikokemus oli lyhyt, Taja sai siitä positiivista energiaa jatkaa muusikoksi kasvuaan. Hän jättää kuitenkin tilan uudelle bändille pohtimalla, että vaikka pesti loppuikin, hän ei halua sulkea pois mahdollisuutta lähteä uudelleen keikkailemaan tilanteen salliessa. Muutoinkin Tajan suunnitelmat ovat tällä hetkellä auki. Suuntaa on selkiytetty, mutta tuntuu, että omalle mukavuusalueelleen Taja ei ole vielä päässyt: näyttää siltä, että hänellä on vielä paljon asioita selvitettävänä. Uskoa kuitenkin on, ja tietynlainen terve sarkasmi näyttävät kuitenkin liittyvät enemmänkin Tajan luonteeseen:

69. --- *Aina menny vähemmän ja paremmin, vähemmän paremmin ja paremmin*

Tajan tähänastinen elämäkerta piirtää siis kuvan tunnollisesta työstä, joka vanhempien, opettajien ja kavereiden painostuksessa ja ohjauksessa muuntautuu pikku hiljaa soittajaksi. Omaa naiseuttaan Taja ei myöskään korosta, mutta perinteisten auktoriteettien (opettajat, vanhemmat) merkitys näyttää olevan suuri: ikävätkin kokemukset käydään läpi ikään kuin vastauksena heidän odotuksiinsa. Avoimeksi jää, johtuiko pianonsoitonopiskelun vastenmielisyys musiikista itsestään, jonkinlaisesta sisäisestä kapinasta vanhempien tahtoa vastaan vai kenties huonosta opetuksesta. Kuitenkin, Taja ei rakenna etenemisestään kovin omaehtoista kuvaa, vaan hän tuntuu ajautuneen tilanteesta toiseen yleensä muiden vaikutuksen alaisena. Eteneminen on tapahtunut kuin itsestään. Feministisessä mielessä tällainen passiivinen toimijuus edustaa perinteistä naisen kuvaa ja paikkaa.

Myös jonkinlainen miellyttämisen tarve hahmottuu Tajan kerronnassa. Hän esimerkiksi kertoo suoraan, kuinka ei ole koskaan ollut itseensä erityisen tyytyväinen, vaikka on edennyt suunnitelman mukaisesti. Kenen suunnitelman? Erityismaininnan saavat kannustava perhe ja opettajat, jotka ovat Tajan sanojen mukaan olleet ”aina tyytyväisiä”. Onnistumisen – eli eräänlaisen miellyttämisen- pakko on leimannut myös Tajan esiintymiskokemuksia, tai lähinnä se on ollut ehto niiden mukavuudelle. Taja on kokenut esiintymisen suorastaan ”mahtavaksi” silloin kun se on mennyt hyvin. Muusikoksi kasvaminen ja kehittyminen on siis tapahtunut alituisessa ristipaineessa, sisäisen vastahakoisuuden ja toisaalta ulkoa tulevien odotuksien sekä niihin vastaamisen törmäyskohdassa. Kokonaisuutena ajatellen Tajan muusikkous on puristunut pikku hiljaa ja varsinaiset sisäiset neuvottelut ovat aina päätyneet kompromissiin.

#### **5.4 SARI: taiteilijamuusikkouden positio**

---

*Äiti vei Sarin ja hänen sisaruksensa pianotunneille vaikka Sari soitti aika paljon myös itseksensä. Musiikki ja sen tekeminen kiinnostivat Saria jopa siinä määrin, että hän soittamisen lisäksi sävelteli jonkin verran. Hän ei kuitenkaan kirjoittanut kappaleita nuoteille.*



*Myöhemmin, noin kymmenenvuotiaana Sari siirtyi musiikkiopistoon pianotunneille, jossa soittoinnon romahdutti ”kamala” puolalaissyntyinen opettaja.*

*Samoihin aikoihin Sari alkoi kiinnostua kitarasta. Hän oli jo lapsena pitänyt langoilla näpertelystä, ja ulkomailla vietettyjen lapsuusvuosien aikana hän olisi halunnut kitaran. Sitä ei kuitenkaan ostettu, vaan Sari oli saanut paikallisen perinnesoittimet, joka muistutti kitaraa. Sarin äiti olisi halunnut työstä harpistin, mutta kun hän sitten lopulta taipui ostamaan kitaran Sarin ollessa noin 14 -vuotias, Sarin pianonsoittokin loppui lähes kokonaan.*

*Sari soitti kitaraa ahkerasti ja innokkaasti mm. veljensä ja hyvän ystävänsä kanssa, mutta alkuhuuma alkoi kuitenkin laantua hänen ollessaan parikymppinen. Soiton esteeksi alkoi muodostua kunnianhimo ja Sari pelkäsi virheiden tekemistä todella paljon. Hän oli päättänyt harjoitella niin paljon ja niin kauan, että hänestä tulisi maailman paras. Myös muutto toiselle paikkakunnalle laittoi soittokuviot uusiksi. Onneksi Sari tutustui kuitenkin pian erääseen toiseen naiskitaristiin, jonka kanssa hän perusti bändin. Sari oli innoissaan, koska nyt hän pääsisi ensimmäistä kertaa soittamaan juuri sitä musiikkia, jota itse halusi eniten tehdä: akustista folkia. Kotopuolella veljen ja ystävän kanssa soitettu musiikki oli enemmän sähköistä rokkia.*

*Sari keräsi toki muitakin bändikokemuksia, ja hän soitti mm. eräässä gospel-bändissä, josta hänet erotettiin. Hän kertoo, että muutenkin bändikuviot ovat aina loppuneet kuin seinään, yleensä bändin jäsenten muuttojen vuoksi. Opintojensa jälkeen Sari päätti jatkaa opiskelua, ja haki ammatilliseen musiikkioppilaitokseen vaikka ei ollut aiemmin soittamista kovin pitkäjänteisesti opiskellutkaan. Hän oli käynyt muutamilla sähkö- ja akustisen kitaran tunneilla, mutta intressit eivät oikein opettajien kanssa kohdanneet. Esimerkiksi sähkökitaraopettaja oli opetuksessaan hyvin laiteorientoitunut. Sari ei siis koskaan päässyt opiskelemaan varsinaista kitaransoittoa.*

*Noin 25 – vuotiaana Sari muutti jälleen uudelle paikkakunnalle ja tapasi miehen, joka ei pitänyt hänen soitostaan. Sari ei saanut soittaa heidän yhteisessä kodissaan, ja lopulta hän laittoi jopa soittimet myyntiin. Hän kuitenkin kuunteli edelleen paljon musiikkia ja kun ero vihdoin tuli, soittaminen ja säveltely alkoivat uudelleen. Myös soittomahdollisuudet lisääntyivät hiljalleen ja bändisoitto alkoi jälleen kiinnostaa.*

*Aluksi ”ihmisen ilmoilla” soittaminen jännitti kauan itsekseen soittanutta Saria, mutta kavereiden rohkaisujen myötä hän alkoi pikku hiljaa rentoutua. Lopulta hän lähti jopa paikkakunnalla aktiivisesti toimivaan jamitoimintaankin mukaan, ja liittyi useampaankin bändiin. Nyt hän lopulta jopa soittaa työkseen.*

.....

Sarin kerronnassa mielenkiintoisinta ja silmiin pistävää on sosiaalisten äänten vähyys. Sari ei siis varsinaisesti joudu tai ajaudu neuvottelemaan, vaan hänen kerrontansa on enemmän kuvailevaa ja toteavaa. Ajallisesti tarinointi vaihtelee asiasta toiseen, ja toisinaan Sari jää kertomaan tapahtumista ja toiminnasta jopa suhteellisen yksityiskohtaisesti, pieniä lisäkertomuksia luoden. Sari kertoo tässä hetkessä, ja reflektoi kertomustaan lähinnä tämän päivän tietämyksen ja kokemuksen valossa. Hän myös keskittyy suhteellisen usein enemmänkin menneiden tunteiden ja tilanteiden kuvailuun, kuin esimerkiksi johdonmukaisen toiminnan esittelyyn. Naisen ääni, ja ylipäätään sukupuolen merkit häipyvät myös hänen puheessaan taka-alalle, ja keskeinen kertojaääni on musiikin ja sen tekemisen kanssa elävä yksilö.

Sarin –kuten myös kaikkien muidenkin haastattelemieni muusikoiden- musiikillisten alkuaikojen merkittävin vaikuttaja on ollut koti, tai tässä tapauksessa lähinnä äiti. Perheessä oli ollut musikaalisuutta ja Sari ”laitettiin” veljiensä kanssa pianotunnille jo suhteellisen nuorena. Sari kuitenkin korostaa nimenomaan äidin ja oman innostuksensa merkitystä varhaiselle pianonsoitolleen *kontrasteilla*, joilla rakennetaan omaehtoisuuden ja valinnanvapauden tunnelmaa:

8. *Äiti laitto meiät tunnille... Olinko mä eka kertaa jonkun vanhan rouvan luona...4-vuotiaana. Kolme neljä vuotiaana varmaa jotain... mutta äiti opetti kans.---ja serkku opetti sitte myöhemmi... mutta se oli aika vähästä. Mutta, mä ite soittelin. Silloha mä säveltelin...*

Soiton aloittamista ei esitetä tässä kohdassa erityisen määrätietoisena valintana, vaan soittaminen ja musiikki ylipäätään ovat vain ilmaisukeinoja, joiden oppimisen on oltava mukavaa ja vapaaehtoista. Sari ei aina ”jaksanut” opetella nuotteja, vaan äiti avusti mm.

rytmien hahmottamisessa. Hän ei myöskään ryhdy kertomaan sen enempää varhaislapsuutensa soittokokemuksista, vaan siirtyy pian kuvamaan musiikkiopistovaihetta, jolloin hän oli n. 10 -vuotias. Tuolloin soittoinnostus katkesi kuin seinään. Kokemus oli suorastaan tyrmäävä, ja tässä ensimmäisessä, merkittävämmässä taitteessa korostuu myös se, ettei Sari halunnut asettua mihinkään muottiin tai putkeen, vaan hän halusi oppia soittamaan pianoa vain ja ainoastaan omilla ehdoillaan. Hänellä ei esimerkiksi ollut motivaatiota harjoitella ”tyhmiä kappaleita” eikä käydä pakollisilla teoriatunneilla. Sari neuvottelee, kapinoi ja kommentoi pianonsoitonopetuksen kaavamaisuutta ja säännöllisyyttä vastaan *negatiivisin arvioin ja epätarkoin väittein*:

31. *Mul oli **semmonen** puolalainen naisopettaja, joka oli **ihan hirvee**. Se leikkas aina mun kynnet niinku **ylilyhkäsiks** ja sit mun piti soittaa **semmosia tyhmiä kappaleita** ja.... ja sitte se aina sano että mä en harjotellu, mikä oli ihan totta, koska sitte ku tuli se **sellanen pakollinen** kerran viikossa, ni mun inspiraatio loppu siihe.*

35. *Ja teoriatunnit –mä en oo vieläkkään suorittanu ykskauttakolmosta*

41. ***Mut** mä olin sen vuoden siellä, ja sit mä lopetin. Oisinko ollu vuottakaan...? Kuitenki ykskautta kolmosen soitin.*

Viimeisen lausahduksen *kontrasti* kertoo kuitenkin siitä, että jonkinlaista taistelutahtoa Sarilla on kuitenkin ollut. Hän ei siis lopettanut heti ikävien kokemustensa jälkeen, vaan jaksoi yrittää vastahakoisesti lähes vuoden verran.

Vaikka pianonsoitto varsinaisesti loppuikin ikävän musiikkiopistokokemuksen myötä, kiinnostus kitaraa kohtaan oli herännyt jo paljon aikaisemmin. Sari oli perheineen viettänyt useamman vuoden lapsuudestaan ulkomailla, ja hän kertoo kuinka hänelle oli eräältäkin matkalta hankittu kitaran sijaan paikallinen, kitaran tyyppinen perinnesoitin. Muutoinkin Sari kuvaa mielenkiintoisesti ja elävästi muutamin *takaumin* kitarakiinnostuksen syntyä, ja tuo samalla kuvaan mukaan myös kotoa tulleen hiljaisen vastustuksen kitaransoittoa kohtaan. Hän rakentaa mielikuvan ajattomasta kiinnostuksesta soitinta kohtaan sekä kitaransoitolle edullisista ominaisuuksistaan kertomalla kuinka häntä ”aina kiinnosti kitara” ja kuinka hän oli aina tykännyt ”näprätä vaikka langoilla”. Sarin äiti ei ollut kuitenkaan lämmennyt ajatukselle moneen vuoteen, vaikka tyttö oli jo pienenä kiinnostunut esimerkiksi kanteleen soitosta, ja

sittemmin soitellut myös ulkomailta hankitulla perinnesoitimmella. Äidin mielestä kielisoittimen olisi tullut olla vaikkapa harppu.

Taivuttelujen ja lopulta myös veljien bändisoitininnostusten myötä Sari sai kuin saikin ensimmäisen kitaransa. Noin viidentoista vuoden ikäisenä hän oli vihdoin saanut tahtonsa läpi, ja äiti oli suostunut ostamaan Sarille puoliakustisen kitaran tämän serkulta. Sarin innostus oli valtaisa, ja varsinaista opetusta kitaran soittoon hän ei edes halunnut. Hän kertoo kuinka sai serkultaan neuvoja sointujen ottamiseen ja kuinka ahaa-elämyksen sattuessa kitaransoitto oli ”rakkautta ensi laulusta lähtien”:

73. *Mä olin tossa... Viistoista. Ja se tapahtu nii, että yhdellä serkkutyöllä oli kitara, ja se oli hyvä akustinen, tai siis semmonen puoliakustinen, elektroakustinen. Ja, sitte meidän äiti sano, että hän voi ostaa sen. Siltä mun serkulta niinku mulle. Ja siitä se sitte lähti.*

75. *Toinen serkku neuvo että miten luetaan noita... -se opiskeli just musiikkikoulun opettajaks, muskariopettajaks tai jotain, ni se oli joutunu opettelee ne sointu-jutut. Ja se neuvo että miten ne otetaan ne otteet ---*

77. *--- mä sain sen kitaran ja mä tajusin miten ne soitetaa --- mä istuin meidän sohvalle, sohvan niinku tolla selkänojalla. Ja sit mulla oli, lasten laulukirja... ja eka biisi Ratiritiralla! Ja siitä se lähti!*

Toiston ja arvioinnin kautta Sari korostaa hyvän soittimen ja oivalluksien merkitystä nopealle hullaantumiselleen kitaransoittoon. Tällaisessa neuvottelussa kuuluu siis vahvasti Sarin tämän hetkinen asema itseoppineena muusikkona, jonka innoitus ja motiivit ovat jonkin muun kuin opettajien ja muiden mentoreiden vastuulla. Ne kumpuavat musiikista, ja tekninen osaaminen on vain välttämätön paha, vaikka Sarilta kilpailuhalua löytyykin.

Sari ei varsinaisesti puhu kitaransoiton harjoittelusta, mutta hän kertoo soittaneensa sitä alusta lähtien hyvin ahkerasti. Myöhemmin kertomuksessaan hän kuitenkin palaa muistelemaan joitakin yksityiskohtia omasta harjoittelustaan. Sari nimittäin kuunteli paljon kitaravetoista (niin sähkö- kuin akustinenkin) musiikkia, sävelteli omia kappaleitaan, soitti yhdessä veljensä ja ystävänsä kanssa bändissä ja yritti käydä muutamaan otteeseen myös kitaratunneilla. Kuin ihmeen kaupalla hän pääsi mm. erään festivaalin yhteydessä järjestetyille akustisen kitaran

kurssille. Sen lisäksi Sari otti yksityisesti joitakin sähkökitaratunteja, mutta ei pitänyt opettajan tyylistä keskittyä niin paljon laitteisiin, vahvistimiin ja efekteihin. Opiskelu ei muutoinkaan tuntunut omalta:

*156. --- Ja siin oli kans se pointti, että mua pelotti, että mulle käy samalla tavalla ku pianon kanssa, että joku tulee, ja tappaa mun inspiraation heti.*

Sarin muusikkoutta ajatellen toinen suvantovaihe tapahtuu hänen ollessaan parikymppinen. Kitaransoitto alkoi yllättäen muuttua ahdistavaksi. Sari itse esittää innostuksen laantumisen syyksi sen, että hän oli asettanut itselleen riman liian korkealle. Muusikkous kääntyi ikään kuin sisäänpäin, ja Sari koki hyvin vaikeaksi muiden kanssa soittamisen. Tilanteen vakavuutta ja odotusten täyttymättömyyttä korostetaan *mm. arvion ja toiston* avulla. Kuitenkaan konkreettisia syitä tämän pelon ja ahdistuksen kasvamiselle Sari ei esitä, vaan tilanne tuntui kehittyneen kuin itsestään. Tätä suvannetta voisi verrata Tarun, Sinin ja Tajan suurin piirtein samoihin ikäkausiin asettuviin, lamauttaviin jännittämisen kokemuksiin, osaamisen/onnistumisen ja epäonnistumisen odotuksiin.

*100. Tossa laskun syy oli se, että mä asetin ittelleni riman niin korkeelle, että mulle oli **tos** **hankala** ees se ajatus, että olis menny soittaa jonkun **niinku... niinku** muiden vaikka etee, tai jotain. Että mä heti aattelin että--- nii ja, jos vaikka joku pyyti, että mä soitan itestää kitaralla, ni se oli **ihan hirveetä!** Mä, et, **en mää, en mä** niinku osaa soittaa.*

*102. Mä pelkäsin sitä niinku virheitten tekemistä ihan hirveesti. Ehkä sen takia et mä aattelin et **musta tulee...** et tää on se juttu! et mä harjottelen niin paljo ja niin kauan, et **musta tulee** niinku **maailman parhaita**.*

Epäonnistumisen ja virheiden tekemisen pelon turruttama Sari muutti opiskelemaan uudelle paikkakunnalle, ja kuin sattuman kaupalla löysi sieltä uuden soittokaverin -toisen folkista kiinnostuneen ja omia kappaleitaan kirjoittavan Kaisan. Sari innostui Kaisan musiikista suunnattomasti, ja uskaltautui jälleen kitaran varteen. Kuin ohimennen hän tulee esittäneeksi myös syyn tälle liekin uudelleen syttymiselle: hän oli parempi kitaristi kuin Kaisa.

*120. --- Se on kans iha hyvä kitaristi, mutta, mä olin parempi!*

Naiset olivat kuitenkin kummatkin hyvin arkoja esiintymään, vaikka keikkojakin tipahteli kohtuullisesti. Sari aloitti tämän yhteistyön myötä myös taustojen laulamisen, mutta kuvailee naisten yhteislaulantaan humoristisesti ”piipitykseksi”. Mielenkiintoista on, että myös Sarin kertomuksessa, kuin myös Tajankin kertomuksesta mainitaan vähintään yksi naispuolinen, oman innostuksen ja musisoinnin jatkumisen kannalta merkittävä henkilö. Nainen näyttäisi olevan kertomuksissa niin merkityksekkään ohjaajan, mentorin, auttajan kuin kollegankin roolissa.

Kun naisten opinnot olivat päättymässä ja valmistuminen koitti, myös yhteissoitto alkoi hiipua. Kaisa muutti pois, ja myös Sari päätti lähteä paikkakunnalta. Sari jatkoi soittoaan muissa bändeissä, mutta tilanteiden muututtua nämäkin viritelmät päättyivät ajallaan ”kuin seinään”. Uudelleen herännyt soittamisen into ajoi Sarin myös hetkellisesti pohtimaan ammatillisen muusikkokoulutuksen mahdollisuutta. Kuin hetken mielijohteesta, hän päätti hakea musiikkikorkeakouluun. Kerronnassa esiintyy tässä kohdassa mielenkiintoinen odotustiheä paikka, jossa tilanteen äkkinäisyyttä ja yllätyksellisyyttä kuvaavien *väärien alukkeiden* ja *toiston* kautta rakennetaan kuvaa valmistautumattomuudesta, ja jonkinlaisesta hetkellisyydestä liittyen hänen ratkaisujen tekemisen tyyliinsä. Ikään kuin negatiivisesti launneen tilanteen lopputulosta, odotuksen täyttymistä pedattaisiin ja selitettäisiin etukäteen.

*184. **Mä hain** tossa loppuvaiheessa, **tai ku mä tiesin** et se [koulu] loppuu, ni sinne **kansanmusiikin Sibik...** tai siis sinne **Sibiksen kansanmusiikkiosastolle**. Sillee **ihan yhtäkkiä** tilasin paperit... sillee että pari päivää aikaa lähettää ne ennen ku se haku menee umpee. Ja... siihenki mä sit laitoin että **äkkiä, et enhän mä niinku tiä** mitään biisejä, ja **enhän mä osaa** nuoteista niinku sillä tavalla lukee. ---niinni, että mitä mä nyt laitan siihe. No sit mä vaan keksin jotain nimiä ---*

Sari ei siis päässyt opiskelemaan kitaransoittoa, mutta uudet tuulet veivät häntä jälleen uuteen kaupunkiin. Uudella asuinpaikkakunnallaan Sari tapasi miehen, joka ei harrastanut musiikkia, eikä hän muutoinkaan tuntenut entuudestaan paikallisia musiikkipiirejä. Hän alkoi pikku hiljaa jälleen etäännyä kitarasta., ja keskittyä uuteen liikunnallisempaan harrastukseensa.

Ehkäpä negatiivinen pääsykoekokemus, uudella tavalla orientoitunut elämä ja jopa miehen painostus saivat Sarin pohtimaan vakavissaan soittamisen lopettamista.

228. *Timo ei kestäny yhtään jos mä soitan kotona. Se oli ihan niinku [et] lopeta se rämpyttäminen. --- Ja sit mä aattelin, että selvä, ei must muusikkoo tuu, ja mä laitoin osan kamoista myyntiin, et mä myyn ne pois, et ei se.... Et se voi olla tämmönen hauska, et mä voin sillon tällön soitella. **Mut** muuten... Mä oikeesti niinku aattelin, et se loppu siihen, et mä en enää...*

Tässä kohdassa sukupuoli ilmenee vastakkainasettelussa, jossa mies kuvataan ikään kuin vastustajana, soiton loppumisen aiheuttajana. Sari painottaa *toiston* ja *kontrastin* avulla ratkaisunsa ehdottomuutta, eikä soiton jatkumiselle jätetä juuri mitään mahdollisuutta. Katkelmasta kuultaa läpi jonkinlainen alistuminen tilanteeseen, ja ehkä ehdollistettu pelko. Pelko siitä että mies lähtee jos soitto jatkuu.

Suhde kuitenkin päättyi aikanaan muista syistä, ja Sari oli jälleen alkanut kirjoittaa kappaleita. Tällä kertaa veljensä vaimon, Mirvan kanssa. Ihmissuhdekiemurat toivat uusia inspiraatioita kappaleisiin ja musiikkia syntyi vauhdilla. Sari on vahvasti sitä mieltä, että elämän heittäly puoleen jos toiseen vaikuttaa suuresti musiikin syntyyn.

258. *Että on se kumminpäin vaa, että on sulla sitte paska fiilis tai sitte semmonen tosi hyvä filis, **mutta** sitte jos on semmonen tasanen normaali ni ei mun milestä sillon, aika harvoin saa aikaseks mitään.*

Sari siis kääntää ikävät kokemukset tässä edukseen, *kontrastoimalla* ne ”tasaiseen” ja ”normaaliin” elämään. Yllättävää kyllä, jälleen intoa ja puhtia musiikin tekemiseen on tuonut yhteistyö juuri Mirvan, toisen naisen kanssa. Sari oli toki ennenkin soittanut suurimmaksi osaksi perheenjäsentensä kanssa, ja siksi veljen vaimon päätyminen uudeksi soittokaveriksi oli jokseenkin luonnollista, mutta kuitenkin yllättävää. Merkityksellistä tälle havahtumiselle lienee jonkinlaisen samuuden ja tuttuuden kokemus, jota sukupuolikin voi edustaa.

256. --- yhtäkkiä meillä aukes se et ruvettiin tekee niinku kappaleita. Jos Mirvalla oli joku kappale, ni mä soinnutin sen --- se oli tosi hauskaa ---

Pikku hiljaa Sari alkoi kuin alkoikin tutustua paikkakunnan musiikkipiireihin vanhojen ystäviensä kautta, ja soittoinnostus alkoi jälleen nostaa päätään. Lopulta hänet houkuteltiin paikalliseen bänditoimintaan mukaan, vaikka jo aiemmin tutuksi tullut epäonnistumisen pelko aktivoitui samaa tahtia. Sari joutui pian vastakkain vanhojen pelkojensa kanssa, sillä hän ei lopulta ollut koskaan päässyt käsittelemään niitä. Vaikka uudet miespuoliset bändikaverit olivat pääasiallisesti Sarin vanhoja tuttuja, hänen pelkonsa vain yltyivät ensimmäisten keikkojen lähestyessä. Suoranainen pakokauhu alkoi vallata hänen mieltään:

286. *Ja mä mietin sitä ku ne kysy, että tuu soittaa siihen, --- Mä en oo soittanu pitkään aikaan missään ihmisten ilmoilla ja meinas tulla taas tää vanha mörkö, että sä mokaat sä mokaat!*

288. *[ne sano että] niinku rämpytät vaan sitä kitaraa. Mä muistan vaa että mä pelkäsin ihan hirvesti kuitenkin koska loppujen lopuks se oli sillee, että kappaleet ilmoitettiin viikko aiemmin. Ei niitä ollu ku kymmenen biisiä, ja sitte oli tottakai jotkut laput joku tehny... ja niinku että CD:ltä pysty kuuntelee niitä juttuja, mutta... se oli kyllä... **aika karseeta!***

Toiston ja arvioinnin kautta Sari korostaa tilanteen ikävyyttä, ja toisaalta merkitystä. Hän ei ollut päässyt yli epäonnistumisen pelostaan. Huomionarvoista on kuitenkin myös se, että naisten kanssa työskennellessään hän ei ollut kokenut samanlaisia pelon ja jännityksen tunteita, joskin esiintyminen oli aina jännittänyt.

Keikat onnistuivat kuitenkin yli Sarin odotusten ja hän yllättyi myös saamastaan positiivisesta palautteesta. Siitä rohkaistuneena Sari aktivoitui myös paikkakunnan jamitoiminnassa ja uskaltautui heittäytymään tilanteeseen vielä enemmän. Tietyllä tavalla tämä avaus on vapauttanut Sarin muusikkouden ja hän kuvaakin kuinka on lopulta oppinut antamaan itselleen myös anteeksi, hyväksymään sen ettei hänen tarvitse olla paras eikä kaikkea tarvitse osata. Sari on myös rohkeammin lähtenyt uusiin bändikuvioihin mukaan, ja tällä hetkellä hän elättää itsensä pääasiallisesti soittamalla. Hän kertoo että muusikkous on vasta nyt kypsynyt, vaikka hän ei edelleenkään koe olevansa ammattilainen. Sarin mielestä ammattimuusikoksi itseään kutsuvalla tulisi olla koulutus ja täysipäiväinen toimi muusikkona. Hän kuitenkin kokee määrittelyn jokseenkin vaikeaksi, sillä ala on kirjava ja mukaan mahtuu monenlaisin



kokemuksin ja opein varustettuja ”muusikoita”. Tällä hetkellä Sarin haaveissa on päästä tekemään omaa musiikkia omalla bändillä.

Sarille muusikkous on joukko musiikillisia tapahtumia ja kokemuksia, joiden seurauksena hän on nyt tässä hetkessä. Kokemuksen ja tilanteet ohjaavat hänen muusikkouttaan. Varsinaiseksi muusikoksi hän ei itseään uskalla tituleerata, sillä hän on kokenut hyvin vahvasti, että muusikkouteen liittyy jonkinlainen koulutus. Muutoinkin hänen kertomuksessaan kapina kaikenlaista musiikillista koulutusta vastaan on keskeistä –hän on tehnyt ja soittanut aina omilla ehdoillaan. Tällainen asetelma näyttää Sarin heti enemmän taiteilijamaisessa roolissa.

## 6 PÄÄTELMÄT

Tutkimustehtävänäni oli tarkastella muusikkouden (toimijuus) rakentumista haastattelemini naisten muusikkouselämäkerroissa. Kiinnitin myös huomiota siihen, miten naiseus (subjekti) jäsentää muusikkoutta ja vaikuttaa siihen, vaikka keräämissäni kertomuksissa naiskertoja käsitteli nimenomaan vain omaa muusikkouttaan. Varsinaiseksi analyysimenetelmäksi valittiin odotusanalyysi, joka paljastaa kerronnan kautta rakentuvat, kulloinkin käsiteltävään aiheeseen liittyvät odotukset. Nämä, kerronnassa tiettyjen odotuksen osoittimien kautta näkyvät, muodostuvat ja/tai ratkeavat odotukset paljastavat yleisiä asenneilmastoja, käsityksiä ja kuvaavat tavallaan myös niitä neuvotteluja, joita kertojan sosiaaliset äänet (esim. nainen, muusikko) käyvät.

Teoreettisesti tärkeintä on ollut ymmärtää toimijuuden ja subjektiuden (naiseus) käsitteet niin muusikkouden kautta, kuin sukupuolen näkökulmastakin. Teoreettisen katsauksen myötä muusikkoudesta on hahmottunut niin ulkoinen (toiminnallinen) kuin sisäinenkin (subjektiivinen) kerros. Ulkoisesti muusikkous ilmenee ennen kaikkea käytännön toimijuutena, kun taas sisäistä muusikkoutta edustavat identiteetti ja kokemus, jotka sisältyvät subjektin käsitteeseen. Tutkimuksen kannalta feministinen näkökulma tulee relevantiksi, kun yhdeksi subjektin määrittäjäksi esitetään naiseus. Toimijuuden ja subjektin kohtauspaikkaa kuvaa (tässä) subjektiposition käsite, josta käsin kertomus suurimmaksi osaksi kerrotaan ja jonka kautta rakentuminen pääasiallisesti tapahtuu.

Naiset määrittivät ja rakensivat omaa toimijuuttaan suhteellisen yhteneväisin keinoin. Muusikkous näyttää rakentuvan kaikkien kerronnassa esiymmärrettynä toimijuutena (asemana, tilana ja mallina) johon asettuminen on täysin vapaa valinta. Muusikkous ei tule luokse, vaan sen luokse on mentävä. Tai: ennalta konstruoitunut ymmärrys sanelee vähintäänkin ne ehdot ja puitteet jossa rakentuminen tapahtuu ja se näyttää aiheuttavan myös estoja ja ristiriitaisuuksia. Kun ajatellaan esiymmärrys esimerkiksi Nikkosen muusikkoudesta esittäminä kulttuurisina *malleina* (Nikkonen 2005, 130), ristiriitojen ja estojen rakentumista ei ole tässä yhteydessä vaikea ymmärtää: mallit näyttäytyivät hyvin maskuliinisina. Myös Karjalainen-Ryynänen argumentoi muusikonidentiteetin konstruoitumisen hankaluuden puolesta vahvalle patriarkaliselle perinteelle rakentuvassa kulttuurissa (Karjalainen-Ryynänen 2002). Esimerkiksi naiseuteen kohdistuvat konventiot sekä tyttöjen kulttuuriset käytännöt eivät näytä olevan osa muusikon toimijuutta (vrt. esim. Bayton 1997; Lähteenmaa 1989).

Muusikon toimijuus *on* siis jotakin, eli se otetaan osin annettuna. Tällaisen esiymmärryksen olemassaoloa puoltaa esimerkiksi se, että mm. Taru kertoo kuinka hän mittasi omia kykyjään ryhtyä muusikoksi (*onko minusta siihen*). Näin rakentuva muusikkous ei toimijuutena näytä antavan tilaa muunlaiselle tavalle tehdä, vaan omat kyvyt ja mahdollisuudet on erikseen punnittava suhteessa siihen mitä muusikkoudella ennalta ymmärretään. Toimijan on suhteutettava ja sopeuduttava, vastattava odotuksiin. Muusikkous näyttää sisältävän odotuksia tietynlaisista tavoista, tyyleistä ja ratkaisuista, ja siksi tätä toimijuutta on helppo pinnallisesti ja harhaanjohtavasti ”leikkiä”, kuten Taru asian ilmaisee.

Myös Sinin kohdalla on havaittavissa, että muusikkoudesta on jonkinlainen esiymmärrys. Hänelle tämä ja näin ymmärretty, tavanomainen muusikkous ei kuitenkaan edusta missään määrin tavoiteltavaa asemaa, koska se avautuu hänen kerronnassaan jonkinlaisena musiikillisena palveluammattina. Siihen Sini ei halua asettua, vaan hän rakentaa muusikkoudestaan yksilöllisemmän ja luovemman, jonkinlaisen artistiuden. Hänelle tavoiteltava muusikkous edustaa ennen kaikkea Mantereen kuvaamaa aktiivista, ja osallistuvaa toimijaa, joka samalla tuottaa kontekstia (Mantere 2006, 43), eli toimii uutta luovassa roolissa. Tällainen toimijuus rakentuu puheessa, jossa hän tekee eroa itsensä ja ulkomaailman (esim. rivimuusikoiden) välillä. Eron teko oli havaittavissa myös

aikaisemmassa vaiheessa hänen kertomuksessaan, jossa hän kuvaa kuinka oli jo nuorempana luokkatovereitaan paremmin perillä siitä, mitä on hyvä musiikki.

Tajan esiymmärryksessä muusikkous näyttäytyy opiskelun kautta, eikä esitä siitä kovin houkuttelevaa kuvaa. Verrattuna esimerkiksi Tarun kertomukseen mielenkiintoista on, että muusikkous voi myös olla jonkun muun auktoriteetin, kuten opettajien tai vanhempien tekemä valinta. Sarin kertomuksessa muusikkous rakentuu kaikkein vahvimmin tilanteisena, eli se voi myös korostua, vahvistua, estyä tai vapautua tilanteen sanelemissa ehdoissa. Myös tässä esiymmärrys näyttäytyy enemmän estävänä kuin vapauttavana, sillä Sarin kohdalla se lisäsi paineita osaamisesta ja onnistumisesta hyvin korkealle. Hänellä oli tietyt kriteerit muusikon taidollisista ominaisuuksista (vrt. Elliottin formaalinen muusikkous: Elliott 1995, 54).

Toimijuuden rakentuminen ja syvälinen omaksuminen näyttäytyy pitkänä prosessina, ja vaatii kykyä asennemuutoksiin ja ennalta luodun ymmärryksen purkuun. Esimerkiksi Tarun muusikkous rakentui musiikillisen innostuksen, omien kykyjen testaamisen, toimijuuden imitoinnin, epävarmuuksien ja lopullisen hyväksynnän kautta varsinaiseksi muusikkoudeksi. Sinin kohdalla muusikkous sen sijaan rajautui rajautumistaan määrätietoisien tavoitteiden asetteluun ja neuvottelujen myötä artistiudeksi. Tajan ja Sarin kertomuksissa rakentunut muusikkouspositio on henkilökohtaisempi, eikä niin yksiselitteisesti määriteltävissä. Tajan positiossa suorittavalla subjektilla näyttää olevan suuri merkitys, kun taas Sarin positio näyttää olevan koko ajan liikkeessä ja neuvottelussa lähinnä itsen kanssa. Siinä itsekritiikki näyttää toimivan portinvartijana. Näin huomataan, että muusikkouden rakentumisen prosessi kulkee kertomuksissa pääasiallisesti *suhteuttamisen* (esiymmärryksen artikuloinnin, sen muokkaamisen ja laadentamisen), *sopeutumisen* (muusikkoudesta opittujen ja ymmärrettyjen asioiden hyväksymisen) sekä *rajaamisen* (muusikkouden tiettyjen puolien valitsemisen) prosessien kuljettamana.

Lähtökohtaiset kertojan subjektipositiot olivat myös hahmotettavissa kertomusten kokonaisuudesta, joskin tämän aineiston perusteella niiden merkitys jää vain luonnehdinnan tasolle. Näissä *tutkimusmatkailijan*, *artistin*, *suorittajan* ja *taitelijan* positioissa ulkoinen toimijuus ja sisäinen naiseuden kokemus painottuivat hiukan eri tavoin. Esimerkiksi artistisessa muusikkouspuheessa muusikkoutta ikään kuin yksilöitetään ja personoidaan

korostetusti oman itsen (eli naiseudenkin) kautta, ja näin ollen myös sukupuolella on merkitystä. Toiminnallisimmaksi hahmottuvassa tutkimusmatkaajamuusikon puheessa ehtojen ja suuntien sanelijaksi osoitetaan vain ja ainoastaan musiikki. Sukupuolen näkökulmasta myös tämä on huomionarvoista, sillä sukupuoli kerrotaan ulos muusikkouden määritelmästä. Tällaisen lähestymistavan voisi tulkita niin, että oma naiseus on hylättävä, peitettävä tai muutoin mitätöitävä rakennettaessa eheää muusikonidentiteettiä. Suorittavaksi muusikkoudeksi luonnehditussa kerronnassa naiseus sen sijaan voidaan tulkita lähinnä jonkinlaiseksi rasiiteeksi ja ehkä myös syyksi muusikkouden rakentumisesta suorituksenomaiseksi. Omaa toimijuutta ja tekemistä vähätellään ja varsinaisen toimijasubjektin paikalle ei uskalleta asettua. Taiteilijan subjektipositiosta kerrotun muusikkouden näkökulmasta naiseudella ei ole suurta merkitystä, joskin pelko autenttisuuden menettämisestä liittyy musiikinopiskelun kaavamaisuuteen. Naiseus voidaan myös katsoa osaksi omaa autenttisuutta.

Ylipäättään varsinainen naiseus näkyy kerronnassa harvoin, tai se on vähintäänkin peitetty ja häivytetty taka-alalle. Kuitenkin, jokaisen kertovan subjektin ääni on kiistatta naisen ääni, ja naiseus rakentuu juuri tässä naisen kuvailussa ja kokemisessa. Koska aika ja paikka tekevät naiseudesta ”liikkuvan määreen”, en voi olla väistämättä pohdintaa siitä, miksi haastatteluhetkessä muusikkoudestaan kertovat naiset eivät näkyvästi rakenna naiseuttaan tässä puheessa? Se ei näytä kuuluvan siihen, ja toisaalta, feministisesti ajatellen: eikö toimijuus voi rakentua *toiseuden* kokemuksessa, eli onko toimivan subjektin, ei-toisen, eräs moottori samuuden kokemus? Kertomuksissa on havaittavissa, kuinka toimijuus rakentuu ja vahvistuu yhteyksissä, joissa muut naistoimijat on esitetty ohjaajan, mentorin, kollegan tai muun positiivisen auktoriteetin asussa. Naiseus nimenomaan tuttuutena ja samuutena kannustaa, kun taas miestoimijoita pelätään, arastellaan ja vierastetaan.

Tuttuuden ja samuuden kokemuksen kohdistuvat tässä suhteellisen lähelle toimijaa. Kyseinen huomio näyttää vähintäänkin mielenkiintoisena, kun ajatellaan esimerkiksi Nikkosen mainitsemia muusikkouden kulttuurisia malleja, jonkinlaisia muusikkoutta kokoavia rakenteita, joiden on tarkoitus edesauttaa muusikkouden omaksumista (Nikkonen 2005, 129). Nämä mallit edustavat Nikkosen mukaan yleistä ”kognitiivista tajuntaa”, joten tuttuuden ja samuuden kokemuksia pitäisi pystyä hakemaan kauempaakin. Toisaalta, esimerkiksi Bayton kirjoitti naismuusikoiden esikuvien puutteesta ja huomioi sen, kuinka naisten on pidettävä

esikuvinaan miehiä (Bayton 1997, 40, 43). Ehkäpä tämä tuttuuden ja samuuden kokemuksen hakeminen kauempaa on mahdotonta, tai vähintäänkin rajattua, koska naisia toimii edelleen niin vähän muusikkoina populaarimusiikissa.

Alan miesvoittoisuuden näkökulmasta aiemmin esittelemäni työn sukupuolistuneisuus nousee huomionarvoiseksi seikaksi. Nämä musiikkialaan liittyvät sukupuolistavat kulttuuriset jäsenyydet ja käytännöt näyttävät edelleen pitävän paikkaansa ihmisten käsityksissä, eli naiset kokevat olevansa jossain määrin ”väärällä” puolella: sukupuolistuneet erot nivoutuvat ammatillisiin, työhön sisältyviin mielikuviin (Korvajärvi 2010, 194). Siksi naiseus konstruoituu kertomuksissa enemmän henkilökohtaiseksi, varsinaiseen muusikkouteen kuulumattomaksi lisäksi. Naiseus ei siis näkyvästi osallistu muusikkouden toimijuuden jäsentämiseen.

Sen lisäksi että muusikkous toimijuutena näyttää olevan vapaavalintainen, -mikäli hyväksyy positiota määrittävät, tietyt ehdot-, valinta vaatii rohkeutta. Rohkeutta siksi, että lähes kaikki haastateltavat ottivat huomioon tähän ammatilliseen toimijuuteen liittyvän taloudellisen epävakauden. Vain uskallus, heittäytyminen, luottaminen ja musiikin tekemisen rakastaminen saattoivat voittaa epävarmuuden. Ne esiintyivät myös suunnitelman onnistumisen kannalta ratkaisevina tekijöinä. Elämäntilanne luo muusikkoudelle suotuisat tai epäsuotuisat puitteet, ja siksi esimerkiksi Taru ja Sini avasivat myös mahdollisuuden elannon ansaitsemiselle jotenkin muutoin kuin soittamalla. Toisaalta näin ollen voidaan ajatella, että elämäntilanne on pidettävä suotuisana muusikkoudelle. Muusikkous rakentaa siksi myös vaatimuksia subjektille ja tätä kautta naiseudelle.

Naisen muusikkouden rakentuminen on monimutkainen prosessi, jossa nainen saattaa törmätä muusikkouden kautta eteen tuleviin ulkoisiin kuin sisäisiin ristiriitaisuuksiin ja esteisiin. Nämä voivat osaltaan hidastaa ja vaikeuttaa naisten ryhtymistä populaarimusiikin soittoon, eli naisen muusikkouden rakentumisen erityisyys voi olla eräs syy siihen, miksi naisia toimii edelleen suhteellisen vähän muusikon toimissa populaarimusiikin kentällä. Koska identiteetti rakentuu diskursiivisten käytänteiden rakentamisessa subjekti-asemissa, kukin diskursiivinen toimijuus määrittää myös naisten tilan, paikan ja esimerkiksi toisin toimimisen mahdollisuudet (ks. esim. Hall 1999, 253; Ojala, Palmu & Saarinen 2009, 16; Mykkänen 2010, 45). Muusikkous etenkin diskursiivisena toimijuutena ei ainakaan vielä näytä antavan

naisille toisin tekemisen mahdollisuutta, ja siksi myös satunnaiset toiseuden kokemukset voivat vahvistua.

### *Tutkimuksen luotettavuudesta*

Narratiivisen tutkimuksen luotettavuuden arvioinnin kriteerit eivät ole edelleenkään vakiintuneet, koska kyseinen tutkimusperinne on vielä suhteellisen uusi. Airi Hirvonen esittelee kuitenkin omassa väitöskirjassaan merkittävimpiä narratiivisen tutkimuksen luotettavuutta mittaavia seikkoja, joita ovat mm. todentuntuisuus, kontekstisidonnaisuus, läpinäkyvyys, tutkimustulosten johdonmukaisuus sekä tutkijan vaikutus aineistoon. (Hirvonen 2003.) Oman työni todentuntuisuutta olen pyrkinyt lisäämään esittämällä esimerkiksi haastatteluista poimimani sitaatit mahdollisimman alkuperäisissä asuissaan, eli kiinteästi puhekielisinä ilmauksina. Kontekstisidonnaisuudella puolestaan ymmärrän teoreettisen taustan esittelyn mahdollisimman hyvin rajattuna nimenomaan aineistoa koskevaksi. Oman työni kannalta tämä oli ehkä haasteellisin osuus, sillä abstraktit käsitteet ja hiukan vaikeasti lähestyttävä tutkimustehtävä asettivat ennen kaikkea kielellisiä ja muotoilullisia haasteita teoreettisten asioiden esittämiseen: toisinaan tuntui, etten saa päässäni loistavaa ajatusta tai huomiota muotoiltua parhaalla mahdollisella ja ymmärrettävällä tavalla. Toisaalta myös monilta eri tieteenaloilta kerättyjen teoreettisten määritelmien ja/tai tutkimusesimerkkien yhdenvertaisuus mietitytti ja sai pohtimaan yhdistelyn mahdollisuuksia. Kuitenkin, työn konstruktionistiseen käsitykseen sitoutuva ote sallii nähdäkseni tiedon ja ymmärryksen rakentumisen monimuotoisuuden. Esitettävät asiat eivät ole yksioikoisia totuuksia, vaan näkökulmia ja lähestymistapoja kulloinkin käsiteltävänä olevaan asiaan. Tärkein seikka on, että ne tukevat omalla tavallaan aineistoa ja sen analyysiä.

Pyrin selostamaan aineiston keruu- ja käsittelytapani mahdollisimman hyvin, jotta lukija vakuuttuisi tutkimukseni läpinäkyvyydestä. Kuitenkaan liian pitkään ja seikkaperäiseen menettelyjen purkamiseen en tämän työn puitteissa edes voinut mennä, sillä muutoin osuus olisi kasvanut suhteessa liian laajaksi muihin tutkimusraportin kannalta olennaisiin osioihin verrattuna. Toisaalta, aineiston pitkä ja tarkka, täysin aukikirjoitettu analyysi toimii myös tutkimukseni läpinäkyvyyden tukena. Lukijaa saattaa myös vakuuttaa minimoitu tutkijan vaikutus aineistoon. Tässä yhteydessä se tarkoittaa sitä, että en halunnut strukturoida haastattelujani mitenkään, vaan tärkeäksi nousivat nimenomaan haastateltavan omat,

muusikkoutta käsittelevät valinnat ja merkityksenannot. Pysin myös esittämään tutkimustulokseni mahdollisimman johdonmukaisesti suhteessa esittämiini kysymyksiin. Tämä oli kuitenkin toisinaan haasteellista, johtuen lähinnä samoista syistä kuin kontekstin kuvaamisessa kohtaamani ongelmat.

### *Jatkotutkimuksen suuntia*

Jatkotutkimusta ajatellen suuntia voisi olla useampiakin. Jo harvemmin problematisoidun *muusikkouden* tarkastelu itsessään (ilman sukupuolinäkökulmaa) voisi tuottaa mielenkiintoista tietoa siitä, miten esimerkiksi yksilöllisin tavoin on mahdollisuus muuttaa ja muokata muusikkoutta ja esiymmärryksiä siitä. Myös yhteiskuntapoliittiselta kannalta tai sosiologisesta lähtökohdasta voitaisiin tarkastella sitä, minkälaisen elämäntilanteen muusikkous vaatii, mikä on muusikkouden kannalta suotuisa elämäntilanne ja minkälaisia uhrauksia ammattimaisen musiikin tekemisen valinta luo. Esiintymisjännitystä voitaisiin myös purkaa siitä lähtökohdasta, minkälaisia esteitä taidolliset ja tiedolliset vaatimukset tai sukupuoli asettavat muusikkoudelle.

Arkikäsitteiden ja tätä kautta -ymmärryksen sukupuolittuneisuuden avaaminen ylipäättään voi parhaimmassa tapauksessa luoda naisille aidosti vapaampaa ja avoimempaa toimintaympäristöä sekä vahvistaa perinteistä poikkeavien, ”uusien” toimintatilojen ja roolien asemia. Tällainen lähtökohta kytkee musiikin sen sosiaalisiin, taloudellisiin ja poliittisiin yhteyksiin, eli siihen aikaan ja paikkaan, jossa musiikkia kuunnellaan, soitetaan ja tehdään. Ilman kyseisen kontekstin huomioonottamista on vaikea ymmärtää vaikkapa sitä, miten erilaiset ihmisryhmät [esim. naiset] rakentavat identiteettiään suhteessa musiikkiin. (Leppänen & Moisala 2003, 72.) Siksi tämänkaltaisen tutkimuksen jatkaminen on tärkeää.

## **7 LÄHTEET**

- Abbot, H. P. 2002. *The Cambridge introduction to narrative*. Cambridge: Cambridge University press.
- Altman, R. 2008. *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press.

- Anttonen, A., Lempiäinen, K. & Liljeström, M. [toim.] 2000. *Feministejä –aikamme ajattelijoita*. Tampere: Vastapaino.
- Arjas, P. 2010. Esiintymisjännitys. Teoksessa Louhivuori, J. & Saarikallio, S. *Musiikkipsykologia*. Jyväskylä: Atena. s. 311 - 325
- Arho, A. 2004. *Tiellä teokseen: fenomenologinentutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. Helsinki: Sibelius Akatemia.
- Autti, M., Keskitalo-Foley, S., Naskali, P. & Sinevaara-Niskanen, H. [toim.] 2007. *Kuulumisia. Feministisiä tulkintoja naisten toimijuuksista*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- Banks, O. 1986. *Faces of Feminism: a study of feminism and social movement*. Oxford: Blackwell
- Bayton, M. 1997. Women and the electric guitar. Teoksessa Whiteley, S. [ed.] *Sexing the groove: popular music and gender*. London: Routledge. s. 37- 49
- Beauvoir, S. 2009. *Toinen sukupuoli I. Tosiasiat ja myytit*. Suom. Koskinen, I., Lunkkari, H. & Ruonakoski, E. Kustannusosakeyhtiö Helsinki: Tammi.
- Butler, J. 2006. *Hankala sukupuoli: feminismi ja identiteetin kumous*. Suom. Pulkkinen, T. & Rossi, L-M. Helsinki: Gaudeamus.
- Citron, M.J. 1993. *Gender and the musical canon*. Cambridge University Press, Cambridge
- Elliot, D. J 1995. *Music matters. A New Philosophy of Music Education*. New York: Oxford University Press.
- Eronen, A., Syrjäläinen, E. & Värrä, V-M. [toim.] 2007. *Avauksia laadullisen tutkimuksen analyysiin*. Tampere: University Press.
- Eskola, J. & Suoranta, J. 2003. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Fadjukoff, P. 2009. Identiteetti persoonallisuuden kokoavana rakenteena. Teoksessa Metsäpelto, R-L. & Feldt, T. [toim.] *Meitä on moneksi. Persoonallisuuden psykologiset perusteet*. Jyväskylä: P-S Kustannus. s.179 - 193
- Giele, J. & Elder, G. H. 1998, Life course research: development of a field. Teoksessa J. Giele ja G. H. Elder [toim.] *Methods of life course research: qualitative and quantitative approaches*. Thousand Oaks (Calif.): Sage. s.5 - 27
- Gordon, T. 2005. Toimijuuden käsitteen dilemma. Teoksessa A. Merman-Solin & I. Pyysiäinen. *Ihmistieteet tänään*. Helsinki: Gaudeamus.
- Gronow, K. 1999. *Siskot soittavat. Tarkastelu naisten paikasta populaarimusiikissa*. Helsingin yliopiston, Viestinnän laitos. Pro gradu



- Hall, S. 1999 *Identiteetti*. Suom. Lehtonen, M. & Herkman, J. Tampere: Vastapaino.
- Heikkinen, Hannu L. T. 2001. Narratiivinen kertomus - todellisuus kertomuksena. Teoksessa Juhani Aaltola & Raine Valli [toim.] *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II. Metodien valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle*. Jyväskylä: PS-kustannus. s.116 - 130
- Heinonen, Y. 2007. Musiikkimuistojen subjektiivinen yhteisöllisyys. Teoksessa Erkki Vainikkala & Henna Mikkola [toim.] *Nyky aika kulttuurintutkimuksessa*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus. s.224 - 244
- Hirsjärvi, S. & Hurme, H. 2000. *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 2005. *Tutki ja kirjoita*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Hirvonen, A. 2003. *Pikkupianisteista musiikin ammattilaisiksi: Solistisen koulutuksen musiikinopiskelijat identiteettinsä rakentajina*. Oulu: Oulun yliopisto. Väitös. [<http://herkules.oulu.fi/isbn9514269365/html/c1235.html>] Viitattu 27.10.2010.
- Honkanen, K. 1996. Nainen. Teoksessa Koivunen, A. & Liljeström, M. [toim.] *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino. s.139 - 157
- Huhtanen, K. 2004. *Pianistista soitonopettajaksi. Tarinat naisten kokemusten merkityksellistäjinä*. Helsinki: Sibelius Akatemia.
- Hyvärinen, M. 1998. Lukemisen neljä käännettä. Teoksessa Hyvärinen, M., Peltonen, E. & Vilkkö, A. [toim.] *Liikkuvat erot: sukupuoli elämäkertatutkimuksessa*. Tampere: Vastapaino. s.311 - 336
- Hyvärinen, M. 2006. *Kerronnallinen tutkimus*. [[http://www.hyvarinen.info/material/HyvarinenKerronnallinen\\_tutkimus.pdf](http://www.hyvarinen.info/material/HyvarinenKerronnallinen_tutkimus.pdf)] Viitattu 8.7.2010.
- Juvonen, T., Rossi, L-M. & Saresma, T. [toim.] 2010. *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino. s. 9 - 17
- Karjalainen – Ryyänen, L. 2002. *Sukupuolesta huolimatta: naiskanttorit suomen evankelisluterilaisessa kirkossa*. Helsinki: Sibelius Akatemia.
- Koivisto, O. 2004. *Naiset rock-instrumentin varressa. Soittamisen ja esiintymisen ruumiilliset merkitykset rock-musiikissa*. Tampereen yliopisto, Musiikintutkimuksen laitos. Pro gradu.
- Koivunen, A. 1996. Emansipaatio. Teoksessa Koivunen, A. & Liljeström, M. [toim.] *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino. s.77 - 109

- Koivunen, A. & Liljeström, M. 1996. Kritiikki, visiot, muutos. Teoksessa Koivunen, A. & Liljeström, M. [toim.] *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino. s.9 - 34
- Korvajärvi, P. 2010 Sukupuolistunut ja sukupuolistava työ. Teoksessa Saresma, T., Rossi, L-M. & Juvonen, T. [toim.] *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino. s.183 - 195
- Koski, L. 2003. Naisten paikat ”miesten maailmassa”: näkökulma sosiologiseen naistutkimukseen. Teoksessa Roivas, M. & Turunen, R. [toim.] *Mikä ero?: kaksikymmentä kirjoitusta yhteiskunnasta, kulttuurista ja sukupuolesta*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. s.273 - 293
- Kosonen, P. 1996. Subjekti. Teoksessa Koivunen, A. & Liljeström, M. [toim.] *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino. s.179 - 205
- Launis, K. 2005. *Kerrotut naiset. Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naiseuden määrittelijöinä*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Lempiäinen, K. 2001. Naisellinen feministi. Naisfeministisubjekti. Teoksessa Nikunen, M. Gordon, T., Kivimäki, S. & Pirinen, R. *Nainen/Naiseus/Naisellisuus*. Tampere University Press. [<http://library.ellibs.com/book/951-44-5469-3?language=fi> ]. s.21- 38. Viitattu 8.7.2010.
- Leppänen, T. 1996. *Teos ja tekijyys. Säveltäjä ja muusikko musiikkiteoksen tuottajina*. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos. Lisensiaatintyö.
- Leppänen, T., Moisala, P. & Sivuoja – Gunaratnam, A. 2003. Musiikin naistutkimus. Teoksessa Eerola, T., Louhivuori, J. & Moisala, P. [toim.]. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura. s. 225 -231
- Leppänen, T. & Rojola, S. 2004. Musiikki ja musiikintutkimus. Feministisiä kytköksiä. Teoksessa Liljeström, M. [toim.] *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Tampere: Vastapaino. s. 70 - 89
- Leppänen, T. 2007. Gendering ”The Music itself”. *Women’s Studies in Music Research in Finland*. Teoksessa Lappalainen, P. & Rojola, L. [ed.] *Women’s Voices. Female Authors and Feminist Criticism in the Finnish Literary Tradition*. Helsinki: Finnish Literature Society. s.194 - 204
- Liljeström, M. 2004. Feministinen metodologia –mitä se on? Teoksessa Liljeström, M. [toim.] *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Tampere: Vastapaino. s.9 - 21
- Lähteenmaa, J. 1989. *Tytöt ja rock*. Helsinki: Kansalaiskasvatuksen keskus.

- Löyttyniemi, V. 2004. *Kerrottu identiteetti ja neuvoteltu sukupuoli*. Jyväskylä: Minerva Kustannus Oy
- Mantere, M. 2006. *Glen Gould: Viisi näkökulmaa pianistin musikkouteen ja kulttuuriseen reseptioon*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Mantere, M. 2008. Muusikkoustudkimuksen kulttuurisia ja aatehistoriallisia mahdollisuuksia- Glen Gould ja tulkinnan ”pohjoinen” ääni. Lehdessä Sivuoja-Gunaratnam, A. & Kurkela, K. [toim.] *Musiikki* 3-4/2008 (38 vuosikerta) s.6 - 26
- McClary, S. 1991. *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McNay, L. 2000. *Gender and Agency. reconfiguring the subject in feminist and social theory*. Cambridge UK: Polity Press.
- Miller, N. K. 1986. Changing the Subject: Authorship, Eriting and the Reader. Teoksessa de Lauretis, T. [ed.] *Feminist studies, Critical studies*. Bloomington (Ind.): Indiana University Press. s.102 - 120
- Mitchell, R. & Kanerva, A. 2004. *Onko sukupuoli merkitystä onko toimenpiteillä vaikutusta taiteissa ja kulttuurissa? Sukupuolivaikutusten arviointia taiteen ja kulttuurin toimialalla*. Helsinki: Cupore.
- Moisala, P. & Valkeila, R. 1994. *Musiikin toinen sukupuoli: naissäveltäjiä keskiajalta nykypäivään*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Muusikkojen liitto. Tilastotietoa 2010. Naisten määrä Muusikkojen liiton päätoimisista ja sivutoimisista jäsenistä. Email [sirpa.seppänen@muusikkojenliitto.fi](mailto:sirpa.seppänen@muusikkojenliitto.fi) 20.10.2010. Tulostettu 20.10.2010
- Mykkänen, J. 2010. Isäksi tulon tarinat, tunteet ja toimijuus. Jyväskylän yliopisto, väitös. [ <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-3802-4> ] Viitattu 20.10.2010.
- Myllymäki, M-K. 2007. *Naismuusikkokuvia Soundi-lehden levyarvioissa*. Jyväskylän yliopisto, Kielten laitos (Suomen kieli). Pro gradu.
- Nikkonen, A. 2004. *Ravintolamuusikon ammatin nousu ja tuho*. Helsinki: Helsingin yliopisto/Suomen Etnomusikologinen seura.
- Nikunen, M., Gordon, T., Kivimäki, S. & Pirinen, R. 2001. *Nainen/Naiseus/Naisellisuus*. Tampere University Press. [<http://library.ellibs.com/book/951-44-5469-3?language=fi>] Viitattu 8.7. 2010.
- Nordlund, C. 1997. Yhteiskunnan tuote vai vapaa yksilö? –Simone de Beauvoir naisen asemasta. Teoksessa Heinämaa, S., Reuter, M. & Saarikangas, K. [toim.] 1997.

- Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia.* Tampere: Gaudeamus. s.193 – 220
- Ojala, H., Palmu, T. & Saarinen, J. [toim.] 2009. *Sukupuoli ja toimijuus koulutuksessa.* Tampere: Vastapaino.
- Paananen, S. 2008. Saksalainen elämäkertametodologia oppimisen tutkimuksessa. Teoksessa Kaasila, R., Rajala, R. & Nurmi, K. E. [toim.] *Narratiivikirja: mentelmiä ja esimerkkejä.* Rovaniemi: Lapin Yliopistokustannus. s.19 - 39
- Piela, U. [toim.] 1993. *Aikanaisia. Kirjoituksia naisten omaelämäkeroista.* Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Pier, J. 2008. *After this, therefore because of this.* Teoksessa Pier, J. & García Landa, J.A. [ed.] *Theorizing Narrativity.* Berlin/New York: Walter de Gruyter. s.109 - 140
- Polkinghorne, D. J. 1995. Narrative configuration in qualitative analysis. Teoksessa Hatch, J.A. & Richard Wisniewski, R. [ed.] *Life History and Narrative.* London/Washington DC: The Falmer press. s.5 - 23
- Rantonen, E. 2001. Naiseus strategiana: esityksiä ja politiikkaa. Teoksessa Nikunen, M., Gordon, T., Kivimäki, S. & Pirinen, R. *Nainen/Naiseus/Naisellisuus.* Tampere University Press. [<http://library.ellibs.com/book/951-44-5469-3?language=fi>] s. 43 – 61 Viitattu 8.7.2010.
- Radio Nova, viihdeutiset internetissä. 2010. Presidentti haluaa lisää naismuusikoita! 7.9.2010. Viitattu 29.9.2010.  
[http://www.radionova.fi/page.php?page\\_id=1207&i=8959](http://www.radionova.fi/page.php?page_id=1207&i=8959)
- Reddington, H. 2007. *The Lost Women of Rock Music. Female Musicians of the Punk Era.* Aldershot, Hants, England: Ashgate.
- Riikonen, T. 2005. Muusikin tekijyys ja musiikkianalyysi. Teoksessa Riikonen, T., Tiainen, M. & Virtanen, M. [toim.] *Musiikin ja teatterin tekijöitä.* Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Riikonen, T. 2008. Soittamisen kokemukset ja muusikon ruumiillisuuden tutkiminen taidemusiikkikulttuureissa. Lehdessä Sivuoja-Gunaratnam, A. & Kurkela, K. [toim.] *Musiikki* 3-4/2008 (38 vuosikerta) s.64 - 83
- Ronkainen, S. 1999. *Ajan ja paikan merkitsemät: subjektiviteetti, tieto ja toimijuus.* Helsinki: Gaudeamus.

- Ronkainen, S. 2001. Naisellisuuden inho. Teoksessa Nikunen, M. Gordon, T., Kivimäki, S. & Pirinen, R. *Nainen/Naiseus/Naisellisuus*. Tampere University Press.  
[\[http://library.ellibs.com/book/951-44-5469-3?language=fi\]](http://library.ellibs.com/book/951-44-5469-3?language=fi) s. 63- 89 Viitattu 8.7.2010.
- Rossi, L-M. 2010. Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin. Teoksessa Juvonen, T., Rossi, L-M. & Saresma, T. [toim.] 2010. *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino. s.21 - 38
- Saresma, T. 2007 . Feministinen kulttuurintutkimus –tutkimuserheen sisarpuoliko? Teoksessa Erkki Vainikkala & Henna Mikkola [toim.] *Nyky aika kulttuurintutkimuksessa*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus. s.116 - 144
- Syrjälä, L. 2001. Elämäkerrat ja tarinat tutkimuksessa. Teoksessa Aaltola, J. & Valli, R. [toim.] *Ikkunoita tutkimusmetodeihin. Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin*. Jyväskylä: PS Kustannus. s.203 - 214
- Tannen, D.1993. *Framing in Discourse*. New York: Oxford University Press.
- Teosto. Tilastotietoa 2010. Naisten määrä musiikin tekijäasikkaista (poislukien perikunnat). Email [mika.kauhanen@teosto.fi](mailto:mika.kauhanen@teosto.fi) 15.10.2010. Tulostettu 20.10.2010
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. 2002. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Tervaniemi, M. 2010. Musiikki ja muusikkous aivoissa. Teoksessa Louhivuori, J. & Saarikallio, S. [toim.] *Musiikkipsykologia*. Jyväskylä, Atena. s.57 - 63
- Uusikylä, K. 2008. *Naislahjakkuus*. Jyväskylä, PS-kustannus.
- Uusitalo, H. 2001. *Tiede, tutkimus ja tutkielma. Johdatus tutkielman maailmaan*. Porvoo/Helsinki: WSOY
- Väkevä, L. (1999). *Musiikin merkitys ja musiikkikasvattajuus David J. Elliottin praksiallisessa musiikkikasvatusfilosofiassa. Pragmatistinen tulkinta*.  
[\[http://wwwedu.oulu.fi/muko/lvakeva/Lisuri.htm\]](http://wwwedu.oulu.fi/muko/lvakeva/Lisuri.htm) ]Viitattu 5.7.2010