

Acta Musicologica Militantia V

DocMus-tohtorikoulun
julkaisuja 21



NAISET, MUSIIKKI, TUTKIMUS – ENNEN JA NYT

Saijaleena Rantanen, Nuppu Koivisto-Kaasik ja Anu Lampela (toim.)



Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt

Acta Musicologica Militantia V
DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 21

NAISET, MUSIIKKI, TUTKIMUS – ENNEN JA NYT

Saijaleena Rantanen, Nappu Koivisto-Kaasik ja Anu Lampela (toim.)





NAISET, MUSIIKKI, TUTKIMUS – ENNEN JA NYT

Sajjaleena Rantanen, Nuppu Koivisto-Kaasik ja Anu Lampela (toim.)

Graafinen suunnittelu
BOND Creative Agency

Taitto
Paul Forsell

Kansi
Jan Rosström

Kansikuva
Suzanne Valadon, *Femme à la Contrebasse*, 1908, öljy kankaalle,
Petit Palais, Geneve. Artefact/Alamy Stock Photo.

Paino
Hansaprint Oy

ISBN 978-952-329-328-1 (nidottu)
ISBN 978-952-329-329-8 (PDF)

ISSN 2490-0125 (nidottu)
ISSN 2490-0540 (PDF)
Acta Musicologica Militantia V

ISSN 2341-8257 (nidottu)
ISSN 2341-8265 (PDF)
DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 21

© Tekijät, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia ja
Tutkimusyhdistys Suoni ry 2023

Helsinki 2023

Sisällysluettelo

- 7 Pikkunen, kokematon sisareni
Elina Saloranta
- 17 Johdanto – Musiikki ja sukupuoli tutkimuksen kohteena
Nuppu Koivisto-Kaasik, Saijaleena Rantanen & Anu Lampela

MUSIIKIN HISTORIAN JA NYKYPÄIVÄN FEMINISTINEN TUTKIMUS: KEINOJA DEKANONISAATIOON

- 31 Feministisiä vastakertomuksia. Suomalaisten
säveltäjänäisten historiaa Mina Boijesta Lilli Thunebergiin
Susanna Välimäki
- 71 Naiset suomiräpissä
Inka Rantakallio
- 79 Säveltäjäidentiteetin rakentuminen jäljittelyn
pedagogiikassa: tapaustutkimus satsiopinnoista
Riikka Talvitie & Heidi Partti



NAISEN ASEMA ESITTÄVÄNÄ TAITEILIJANA, ESITTÄVÄN TAITEEN KAANONIT JA MONIALAISUUS

- 111 Kenestä on maestroksi? Pohdintaa esiintyjien kaanonista ja
historian unohtamista muusikoista
Anna Ramstedt

121 Nelikäätisen pianomusiikin rooli Clara Schumannin (s. Wieck)
elämässä
Cecilia Oinas

141 Soittajaäiti vaatimusten keskellä
Tiina Karakorpi

149 ”Det ser ut som lek, men det är för fosterlandet.” Musiken
i den finländska kvinnogymnastikrörelsen (1876–1939)
Kaj Ahlsved



SUKUPUOLI JA JULKISUUSKUVA

193 ”Missä sun keikkahame on?” Ammattimuusikoiden työhön
liittyvät sosiaaliset ja visuaaliset representaatiot
J. Riikka Ahokas



213 ”Tottahan toki pidän ruoanlaitosta, mutta mieluiten
kuitenkin sävellän.” Säveltävän naisen representaatioita
Ann-Elise Hannikaisen aikakauslehtihaastatteluissa
Markus Virtanen



245 När musiklivet vaknade. Vad har förändrats gällande
jämförbarheten i det finländska musiklivet sedan 2019? Och vad har
vi framför oss?
Wilhelm Kvist

255 Abstraktit ja kirjoittajaesittelyt

271 Toimittajat

Pikkunen, kokematoin sisareni

ELINA SALORANTA

Riga 24 Lokak. 1905

*Minun rakas Annani!*¹

Kun kirjeesi luin, näin siinä itseni menneistä ajoista, niin olin minäkin haltioissani kaikista. – Kaikki oli niin uutta, niin hurmaavaa, ja otin niin täysin voimin uusia vaikutuksia vastaan, aivan kuin sinä nyt siellä Münchenissä. Iloitsen kanssasi kaikesta, nauti sinä vaan täysin voimin, ja ollos onnellinen työssäsi!

Mutta – pikkunen, kokematoin sisareni – varo vaan, ettei sinun ja Berberin² välille muuta suhdetta synny, kuin sellainen, joka on luonnollinen etevän opettajan, ja lahjakkaan oppilaan välillä! – Se raja on niin vaarallinen, ja sitä niin helposti erehtyy.

Niin oli minunkin laitani Milanossa. Olin onnellinen kaikesta minkä opettajani minulle sanoi, ihailin häntä, ja minulla oli täydellinen luottamus ”opettajaan” – En muusta tunteesta voinut epäilläkään, – olinhan vallon kokematoin mailmalla – ja kuitenkin petyin niin pahasti, sillä huomasin pian ettei se suhde enään ollut se oikea, vaan tuli hän liian intresseratuksi minusta, jopa vallon passioneratuksi – ja silloin oli hyvin vaikea enään irtautua, koska oppilas on aivan riippuvainen opettajansa huomiosta ja intressistä.

Minä kärsin paljon tästä suhteesta, sillä tiesin sen olevan väärin, eniten hänen jalon, viattoman vaimonsa tähden, jonka selän takana kaikki tapahtui. – Ainoastaan lähtöni kotiin saattoi katkaista kaikki siteet, enkä millään hinnalla olisi mennyt hänen luokseen takaisin. – Hän oli voimakas

1 Viulisti Anna Forssell / Suolahti (1882–1970).

2 Viulisti Felix Berber (1871–1930).

Kuva 1. Anna ja Elli Forssell. Lähde: Anto Leikolan yksityisarkisto.



luonne, valtasi ihmisen helposti, – minä heikompi, täynnä luottamusta, ja täynnä hyviä ajatuksia opettajastani! – Mutta, oisi voinut käydä hullusti!

Tiedänhän, että minua oikein ymmärrät etkä pahaksi pane mistä sinua varoitin, olethan minun pikku, turvaton sisareni, joka ei vielä maailmaa tunne. Harkitse siis asiaa, äläkä salli B:n intressin sinua kohtaan tulla liian suureksi, muuta kuin opettajanasi! Etkö nähnyt hänen vaimoansa siellä käydessäsi? – Että hänellä jo on kolmas, on minusta vähän paha merkki, mutta sehän on yhdentekevää, kun hän vaan on hyvä opettaja, ja ymmärtää sinua oikealla tavalla kehittää.

*Elli*³

3 Laulaja Elli Forssell-Rozentäle (1871–1943).

Helsinki, 24. lokakuuta 2021

Minun rakas Ellini!

Aivan ensimmäiseksi minun täytyy pyytää sinulta anteeksi: lapsikin tietää, ettei toisten kirjeenvaihtoa saa lukea. Silti minä teen sitä, olen tehnyt jo pitkään, istunut arkistoissa ahmimassa kirjeitäsi, myös niitä, joihin on kirjoitettu ”Yksin Annalle”.

Se kirje, jonka lähetit Annalle lokakuussa 1905, osui silmiini jo pari vuotta sitten, mutta silloin en vielä keksinyt sille käyttöä. Viime syksynä näin sitten kutsun erääseen naismuusikoita käsittelevään tutkimustapahtumaan⁴ ja päätin tarjota kirjettä sinne ”johdannoksi tai välisoitoksi”, kuten abstraktissani hahmottelin. Ehdotus hyväksyttiin, ja tammikuun 25. päivänä 2021 luin kirjeesi satapäiselle yleisölle, joka koostui niin *etevistä opettajista* kuin *lahjakkaista oppilaista*.

Lukiessani koin olevani meedio, joka välittää viestejä elävien ja kuolleiden välillä. Jälkeenpäin tajusin, että tämä kuvastaa laajemminkin sitä hanketta, jonka osaksi olet joutunut ja jota kutsun kirjeenvaihdoksi menneisyyden kanssa.⁵ Siinä poimin menneisyydestä kirjeitä, jotka tuntuvat jollain lailla ajankohtaisilta, ja ”kanavoin” niitä nykyajan ihmisille. Joskus tämä tapahtuu elokuvan⁶ keinoin, joskus niin, että pelkästään luen kirjeitä ääneen. Etenkin seminaarit ja muut tutkimustapahtumat ovat osoittautuneet mainioiksi paikoiksi pitää ”spiritistisiä” istuntoja.

Joissakin tilaisuuksissa, joissa olen lukenut kirjeitäsi, olen pyytänyt yleisöä myös vastaamaan sinulle. *Naismuusikot*-seminaarissa en sitä kuitenkaan tehnyt, sillä koin, että tuo kirje, jossa kerroit sinun ja Benven⁷ suhteesta, oli jo itsessään vastaus tai kannanotto. Se oli vastaus Annalle mutta myös eräälle amerikkalaiselle näyttelijättärel-

4 Naismuusikot -study days 25.–26.1.2021 (Taideyliopisto ja Tutkimusyhdistys Suoni ry).

5 Kyseessä on taiteellinen postdoc-tutkimus, jota teen Taideyliopiston puitteissa.

6 Esim. videoteokset *Kirje Elliltä* (2019) ja *Kirje Liisiltä* (2021).

7 Alessandro Guagni-Benvenuti (1844–1927). Elli oli Milanossa Guagni-Benvenutin oppilaana syksystä 1895 maaliskuuhun 1897. Kotiin lähettämissään kirjeissä Elli kutsui opettajaa Benveksi.

le⁸, joka joitakin vuosia sitten pyysi ihmisiä jakamaan kokemuksiaan seksuaalisesta häirinnästä tai hyväksikäytöstä. Kampanja tunnetaan nimellä #MeToo, joka tarkoittaa suurin piirtein samaa kuin *Niin oli minunkin laitani Milanossa*.⁹

Mitä siellä Milanossa oikein tapahtui? Ja mitä tapahtui Münchenissä, osasiko Anna varoa *sitä rajaa, joka on niin vaarallinen?*

Milanon tapahtumista en ole löytänyt muuta tietoa kuin sen, mikä kirjeessäsi kerroit, mutta Annan ja Berberin kanssakäymisestä on jäänyt enemmän jälkiä. Otetaan nyt vaikka kirje, jonka isä¹⁰ lähetti Annalle hieman sinun jälkeesi, 16. marraskuuta 1905. Kirjeen alussa isä onnittelee Annaa tämän 23. syntymäpäivän johdosta ja toteaa, että *[j]ohan se ikä on semmoinen, että voisit pian olla taiteilijana kypsynyt, etkä ehkä kauan enää tarvitse opettajan johtoa*.¹¹ Sitten hän sanoo:

Eihän minulla ole mitään syytä epäillä sinun opettajaa semmoiseksi kuin Ellin opettajat ovat olleet kaikki – mutta tahdoin vaan sinua huomauttaa siitä, että se oli mahdollista, varsinkin kun Rein tänne telefoneerasi sinulta terveiset, sanoen että olet aikonut erota opistosta¹², johon arvasin Berberin sinua kehoittaneen, ruvetaksesi hänen yksityisoppilaaksi. Olen hyvilläni, että ei sinulla ole ollut siihen pakko, kun hänkin edelleen jää siihen.¹³

En tiedä mitä Anna vastasi isälle, mutta sinulle hän näyttää vakuuttaneen, että huolesi oli turha, koska hän oli Berberille kuin perheenjäsen. Siitä todistaa kirje, jonka lähetit Annalle marraskuun lopulla: *Sinä pikku sisareni – minä niin iloitsen kanssasi kaikesta menestyksestäsi, ja että olet kuin jäsen Berberin perheessä. – Kyllä minä ymmärrän, että*

8 Alyssa Milano (synt. 1972).

9 Yhdysvaltalainen kansalaisaktivisti Tarana Burke (synt. 1973) käytti termiä ”MeToo” jo vuonna 2006.

10 Maanviljelyshallituksen sihteeri Theodor (Forssell) Koskenalho (1837–1909).

11 Isän kirje Annalle 16.11.1905, HKA.

12 Königliche Akademie der Tonkunst (nyk. Hochschule für Musik und Theater München).

13 Isän kirje Annalle 16.11.1905, HKA.

*elämästä nautit!*¹⁴

Tämän jälkeen et enää ota Berberia puheeksi ja pitkään luulin, että asia oli loppuun käsitelty. Äskettäin eräästä arkistosta löytyi kuitenkin kirje, joka tuo Berber-tutkimukseen aivan uutta tietoa. Kirje on Annan itsensä kirjoittama ja osoitettu sinulle:

Ellin rakkaani! En ensinkään muista, olenko sulle hiljan kirjoittanut, olenko vastannut viime kirjeeseesi, mutta tuskinpa. Nyt joka tapauksessa on mulla erityinen tarve saada lähestyä sinua, joka minua aina ymmärrät. [...] Oi Elli, olen taas niin äärettömästi rakastunut, ja aivan eri lailla kuin ennen, se on taas niin uutta ja kummallista. Ja ajattele keneen – Berberiin. Älä nyt pelästy ja rupea varoittamaan ja suremaan, sillä minä olen siitä kovin onnellinen ja se on mulle yleensä parasta, edistyn kaksinkertaisesti.

Asia on siten, että hänen rouvansa on ollut pari viikkoa lapsen kanssa vanhempiensa luona, ja silloin hänen on ollut ikävä kotona ja minä olen ollut hänen kanssaan melkein joka päivä, ajellut automobililla, käynyt hänen kanssaan konserteissa [...] Hän on ollut mulle äärettömän ystävällinen ja huomaavainen, hän pitää minusta paljon, minä olen aivan erityis-asemassa hänen oppilaittensa joukossa, ei hän kenenkään muun kanssa seurustele eikä heistä pidä.

*Tätä kaikkea ei minun heikko sydämeni ole kestänyt, vaan olen todella silmittömästi rakastunut. [...] Eilen illalla oli jossakin määrin huippukohta. Olin hänen kanssaan Burmesterin konsertissa, sieltä hän suorastaan meni asemalle matkustaakseen Leipzigiin. Hän pyysi minua tulemaan asemalle, ja minä menin. Nyt vaan uneksin niistä hetkistä – en niitä saa mielestäni. Meidän välillämme on täydellinen ymmärrys molemmin puolin. Hyvä että hän on taas viikon poissa, niin että kukaan ei huomaa. Itse asiahan on aivan meidän kesken ja viatonta, mutta siitä hyvin helposti voisi tulla ikävyyksiä, jos muut oppilaat jotain huomaavat, sillä he ovat muutenkin mulle kovin kateellisia, että minä aina olen ensi sijassa.*¹⁵

14 Ellin kirje Annalle 13/31.11.1905, HKA. Elli asui 1900-luvun alussa Latviassa, missä noudatettiin juliaanista kalenteria, kun taas Suomessa oli käytössä gregoriaaninen kalenteri. Tässä kirjeessä päivämäärä on ilmoitettu molemmilla tavoilla.

15 Annan kirje Ellille 16.11.1906, RMM.

Kirje on lähetetty syksyllä 1906 eli vuosi sen jälkeen, kun varoitit Annaa kertomalla hänelle Milanon-kokemuksistasi. Sisältönsä puolesta Annan kirje voisi kuitenkin edeltää sinun kirjettäsi tai olla osa samaa tarinaa, sen ensimmäinen luku, jossa kaikki on vielä *aivan meidän kesken ja viatonta*. Siten myös Annan kirje on eräänlainen #MeToo-kertomus, jonka äärellä moni saattaa huokaista: ”Niin oli minunkin laitani.”

Minulle Annan kirjeestä tulee mieleen kolme äskettäin lukemaani kirjaa: Vanessa Springoran *Suostumus*, Elina Kilkun *Ihana tyttö* ja Kate Elizabeth Russellin *Vanessa*. Niiden päähenkilöt ovat Annaa nuorempia – oikeastaan vasta lapsia – mutta yhtä rakastuneita keski-ikäiseen, auktoriteettiasemassa olevaan mieheen, joka ylistää heidän lahjakkuuttaan. Springoran teoksessa mies on kuuluisa kirjailija, jota koko ympäristö ihailee, ja jälkikäteen juuri tämä tuntuu selittävän hänen vetovoimansa:

Miten voisin olla olematta imarreltu siitä, että mies ja vieläpä ”kirjallisuusmies” viitsi katsoa minuun? Kirjat ovat lapsuudesta asti olleet veljiäni ja sisariaani, matkakumppaneita, opastajia ja ystäviä. Minä palvon sokeasti ”kirjailijaa” isolla koolla, ja siksi ihminen ja taiteilijanstatus sekoittuvat mielessäni.¹⁶

Kävikö Annallekin näin, sekoittuivatko ihminen ja taiteilijanstatus myös hänen mielessään? Ja miten tilanne eteni – ymmärsikö Berber vastuunsa opettajana?

Näihin kysymyksiin ei löydy vastausta sen paremmin Annan kuin sinunkaan kirjeistäsi. Isän kirjeistä kuitenkin selviää, että Anna ei olisi millään halunnut palata Suomeen, ja vaikka isä ei ollut tästä ilahtunut, hän antoi Annalle tukensa:

Kun tuo ajatus, että tulisit tänne ”institut-tantiksi” sinua niin kauhistuttaa, niin ehkäpä on parasta että asetumme sille kannalle, että jätät vain toistaiseksi sinne, jos voimme luottaa Berberin ennustukseen, että voit tulla solistiksi ja hankkia siellä taiteilijamainetta ennen kuin täällä ensinkään esiinnytkään.¹⁷

16 Springora 2021, 35.

17 Isän kirje Annalle 15.12.1906, HKA.

Isän tuki ei silti ollut varauksetonta, etenkin kun Anna olisi halunnut seurata Berberiä tämän uuteen ”olopaikkaan” Frankfurtiin:

[M]inua vähän epäilyttää tuo Berberin ehdotus Frankfurtin olosta kokonaisen vuoden. Olkoon vaan että B. on vaikka kuinka etevä opettaja niin johan sinä tulet olleeksi 2 vuotta hänen johdon alla, ja etköhän sinä jo tunne hänen metoodia tarpeeksi. Maailman mainetta hänellä ei myöskään lie, että häntä täällä tuntisi nimeltä kukaan muu kuin Ilmari Krohn, joka on hänen toverinsa ollut.¹⁸

Vielä varauksellisemmin asiaan suhtautuivat veljet, erityisesti Lauri¹⁹, joka ehkä aavisti Annan tunteet Berberiä kohtaan:

Otappa ja analyseeraa vaan järjen keinoilla kaikki, mitä ne ulkomaalaiset herrat taiteilijat ovat sinulle syöttäneet, niin kyllä huomaat että pinta-puolista ja katoavaista se heidän harrastuksensa on. Luulisipa että sinä jo voisit olla siksi paljon ihmistuntija että jaksaisit käyttää järkeäsi tässäkin asiassa. Onko yksikään heidän lupauksistaan, josta sinulle todellakin olisi ollut hyötyä, täyttynyt? Jotakin roskaa he välistä ovat sinulle antaneet ja venyttäneet lupauksiaan, sillä kai he ovat huomanneet, että sinä olet kovin tyytyväinen, kun he joskus puhalttelevat semmoisia sanoja ja saippuakuplia, jotka sinua miellyttävät.²⁰

Laurin kirjeessä on myös eräs teidän aikanne kirjekulttuuriin liittyvä sivuhuomautus, joka riemastuttaa minua suuresti, sillä se resonoi oman meedionpraktiikkani kanssa ja tuntuu jopa oikeuttavan sen. Tuo huomautus kuuluu näin: *Sinun kirjeesi, jossa kerroit plaaneistasi, saapui tänään takaisin kiertomatkaltaan Ellin luota. Vastaavia merkintöjä löytyy muualtakin, esimerkiksi viikkoa aiemmin päivätystä isän kirjeestä, jossa todetaan, että [k]irjeesi 10/III lta saapui juuri, ja lähetään sen heti Liisille pyynnöllä, että hän sen luettuaan lähettää Ellille – siten siitä tulee todellinen ”lähetyskirje”, joka kiertää kaikkien perheen jäsenten luona.²¹* Minä siis koen, että teidän tapanne kierrättää kirjeitä antaa

18 Isän kirje Annalle 19.2.1907, HKA.

19 Lauri (Forssell) Koskenalho (1878–1912).

20 Laurin kirje Annalle 27.3.1907, HKA.

21 Isän kirje Annalle 20.3.1907, HKA.

minullekin luvan välittää niitä eteenpäin. Mielikuvissani liityn osaksi lähetykskirjerinkiänne, vaikka en olekaan perheenjäsen vaan ”tahditon kolmas lukija”²², kuten eräs kirjetutkija sanoisi.

Kirjeeni alussa mainitsin, että joskus, kun luen kirjeitäsi tutkimustapahtumissa, pyydän kuulijoita vastaamaan sinulle. *Naismuusikot*-tapahtumassa en sitä tehnyt enkä muutenkaan ajatellut soveltaa ideaa #MeToo-kirjeeseesi, mutta jokin aika sitten pyörsin päätökseni ja pyysin erään toisen seminaarin²³ osallistujia vastaamaan tuohon kirjeeseen lyhyesti ja anonymisti. Laitan yhden vastauskirjeistä tähän loppuun, välitäthän sen myös Annalle:

Parahin Elli, hyvin olet tiedostanut sen, miten häilyvä on raja ja kuinka imartelevaa huomio on. Uteliaisuuskin ajaa tekoihin, joita sitten kuitenkin myöhemmin katuu. Sitä haluaa antaa itsestään sen erilaisen ja rohkean, hurjapäisenkin naisen kuvan. Ajatus siitä, että olisi jotenkin erityisen taitava, vetovoimainen ja puoleensavetävä, on niin vastustamaton – ja silti hinta, jonka rajan ylittämistä maksaa, on tavattoman kova. Viisaat olivat sanasi Annalle, toivon hyvää teille molemmille ja voimia meille kaikille olla sortumatta imarteluun ja lipevyyteen.

Terveisin Elina

22 Keravuori 2011, 187. Alun perin käsitettä ”tahditon kolmas lukija” (*un tiers lecteur indiscret*) on käyttänyt Mireille Bossis.

23 Pohjoismaisen kesäyliopiston symposiumi *Presence* (Kallio-Kuninkala, Järvenpää 13.–14.8.2021).

Lähteet

Arkistolähteet

Helsingin kaupunginarkisto (HKA)
Anna Suolahden kokoelma

Latvian Kirjallisuus- ja Musiikkimuseo / Rakstniecības un mūzikas muzejs (RMM)
Elli Rozentālen kokoelma

Anto Leikolan yksityisarkisto

Muut lähteet ja taustakirjallisuus²⁴

Keravuori, Kirsi 2011. Itseoppineet ihmiset kirjeenkirjoittajina. Perhekirjeenvaihtoa 1860-luvun saaristossa. Teoksessa Maarit Leskelä-Kärki, Anu Lahtinen & Kirsi Vainio-Korhonen (toim.), *Kirjeet ja historian tutkimus*. Historiallinen Arkisto 134. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 163–191.

Kilkku, Elina 2020. *Ihana tyttö*. Helsinki: Bazar Kustannus.

Leikola, Anto 1982. Nuori, iloinen Anna Forssell. *Kotiliesi* 60: 24.

Ramstedt, Anna 2021. Seksuaalinen häirintä – mitä ja miksi? (Osa 1/2). Teoksessa Inka Rantakallio (toim.), *Toiminta soi – Kirjoituksia yhteiskunnallisesta, toiminnallisesta ja aktivistisesta musiikintutkimuksesta*. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry, <https://www.suoni.fi/etusivu/2021/3/18/seksuaalinen-hairinta-1-2> (luettu 24.10.2021).

Rantanen, Tytti & Taija Roiha 2020. Kertomuksen vaarat #MeToo-liikkeen tarinavetoisessa aktivismissa. Teoksessa Maria Mäkelä, Samuli Björninen, Ville Hämäläinen, Laura Karttunen, Matias Nurminen, Juha Raipola & Tytti Rantanen (toim.), *Kertomuksen vaarat. Kriittisiä ääniä tarinataloudessa*. Tampere: Vastapaino, 161–174.

Russell, Kate Elizabeth 2020 (suom. Sari Karhulahti). *Vanessa*. Helsinki: WSOY.

Springora, Vanessa 2021 (suom. Lotta Toivanen). *Suostumus*. Helsinki: WSOY. Ranskankielinen alkuteos 2020.

Vaherjoki-Honkala, Saara 2006. Elli Forssell-Rozentāle. Taiteilijan muusa aikalaislähteiden valossa. Teoksessa Marjo Mela (toim.), *Janis ja Elli Rozentāls. Elämää ja taidetta*. Helsinki: Rozentāls-seura, 39–88.

24 Tässä yhteydessä tarkoitan taustakirjallisuudella tekstejä, jotka ovat vaikuttaneet ajatteluuni ja niihin valintoihin, joita olen kirjoittaessani tehnyt.

Johdanto

Musiikki ja sukupuoli tutkimuksen kohteena

NUPPU KOIVISTO-KAASIK, SAIJALEENA RANTANEN & ANU LAMPELA

Naiset, musiikki, tutkimus: ennen ja nyt -antologia kuuluu ensimmäisiin suomen kielellä julkaistuihin, musiikin nais- ja sukupuolentutkimusta eri näkökulmista esitteleviin tieteellisiin artikkelikokoelmiin. Tämä ei tietenkään tarkoita, ettei Suomessa olisi tehty musiikin sukupuolentutkimusta pitkäjänteisesti jo vuosikymmenten ajan. Muiden muassa Pirkko Moisala ja Riitta Valkeila (1994), Anne Kauppala (1994), Carita Björkstrand (1999), Susanna Välimäki (2022) ja Marja Mustakallio (2003) ovat urauurtavilla julkaisuillaan rakentaneet alaa jo 1980- ja 1990-luvuilta lähtien, ja esimerkiksi *Musiikki*-lehdessä on julkaistu vuosina 1994 ja 2021 aiheeseen liittyvät teemanumerot.¹ Toisaalta musiikki ja musiikin tekeminen ovat aina sidoksissa ympäröivään yhteiskuntaan, ja musiikintutkimus ammentaa myös muilta oppialoilta ja poikkitieteellisistä paradigmoista. 2020-luvun alussa ala onkin saanut nostetta ja uudenlaista medianäkyvyyttä, kun esimerkiksi muusikko- ja säveltäjänäisten historian tutkimusta on tehty aiempaa perusteellisemmin ja pitkäjänteisemmin.² Kirjamme ei siis ole hyppy tuntemattomaan vaan pohjaa sekä suomalaisille että kansainvälisille tutkimuserinteille käyden niiden kanssa dialogia ja etsien samalla uusia näkökulmia.

Aloite julkaisuun syntyi Taideyliopiston DocMus- ja MuTri-tohtorikoulujen, Taideyliopiston Historiafoorumi -tutkimuskeskuk- sen sekä Tutkimusyhdistys Suoni ry:n tammikuussa 2021 järjestämän ensimmäisen Naismuusikot -study days -tapahtuman yhteydessä.

1 Moisala (toim.) 1994; Wahlfors (toim.) 2021.

2 Esim. Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023; Käpylä & Pääkkölä 2023.

Tapahtuman tarkoitus oli koota yhteisen pöydän ääreen niin musiikkiin ja sukupuoleen perehtyneitä tutkijoita Suomen eri yliopistoista kuin ylipäätään aiheesta kiinnostuneita kuulijoita ja keskustelijoita yli genererajojen. Pitkän linjan tähtäimessä onkin ollut muodostaa musiikin sukupuolentutkimuksen yhteisö tai verkosto, joka olisi avoin kaikille aiheesta kiinnostuneille. Järjestäjien toiveena oli alusta alkaen tehdä tapahtumasta toistuva, ja suursuosion – lähes 200 ilmoittautunutta – saavuttaneet ensimmäiset tutkimuspäivät ovat sittemmin saaneet jatkoa kahteen otteeseen. Tätä kirjoittaessa tutkimuspäivien voidaan jo katsoa vakiintuneen säännölliseksi tapahtumaksi, joka järjestetään vuoron perään suomeksi ja ruotsiksi kotimaiselle yleisölle sekä englanniksi kansainvälisenä symposiumina.

Tutkimuspäivien kokoavana tavoitteena on ollut tarkastella, miten sukupuoli liittyy musiikin tekemiseen, tuottamiseen ja tutkimiseen. Esitelmäkutsuissa olemme halunneet pitää aihevalikoiman mahdollisimman monipuolisena. Esitelmät ovat käsitelleet muun muassa seuraavia teemoja: sukupuoli musisoinnin ja säveltämisen historiassa; sukupuoli, valtarakenteet ja instituutiot musiikkielämässä ennen ja nyt; intersektionaalisuus, sukupuoli ja musiikki; musiikkiteollisuus, julkiuus ja sukupuoli; feministinen musiikintutkimus; kaanonit musiikin opetuksessa, esittämisessä ja tutkimuksessa ja niin edelleen.

Sekä tapahtuman että julkaisun syntyä ovat siivittäneet ajankohdittaiset yhteiskunnalliset ja kulttuurikeskustelut. 2010-luvun puolivälissä laajalle levinnyt, yhdysvaltalaisaktivisti Tarana Burken ajattelulle pohjaava #MeToo-liikehdintä herätti Suomessakin laajaa pohdintaa erityisesti kulttuurialojen toimintatavoista ja sukupuolittuneista rakenteista. Viimeisten neljän vuoden aikana sukupuolesta, musiikista ja feminismistä on nähty merkittäviä uusia avauksia niin tutkimus- ja tietokirjallisuuden saralla – kuten Inka Rantakallion ja Heidi Strandin toimittama *Kuka kuuluu? Kirjoituksia hiphopista ja feminismistä* (2021) – kuin eri mediakanavissa, joista esimerkiksi *Hufvudstadsbladetissa* ja *Imagessa* on aktiivisesti nostettu esille sukupuolten epätasa-arvoa niin

sanotun klassisen musiikin konserteissa.³ Susanna Välimäen johtama *Sävelten tyttäret* -tutkimushanke – ensimmäinen projekti, jossa on systemaattisesti ja alkuperäislähteisiin perustuen kartoitettu suomalaisia säveltäviä naisia 1800- ja 1900-luvuilla – on puolestaan avannut aivan uuden aarrearkun suomalaisen musiikin historiassa.⁴ Kuten esimerkiksi Helsingin Kaupunginorkesterin luotsaama ja yhteistyössä *Sävelten tyttäret* -projektin sekä muiden musiikkialan toimijoiden kanssa toteutettu *Historian unohtamat orkesterimusiikit* -yhteistyöhanke osoittaa, muutosta ja aihetta optimismiin on, joskin työsarkaa riittää vielä paljon.⁵

Merkillepantavaa on, että musiikin alalla sukupuolesta käyty keskustelu tuntuu Suomessa laahaavan jälkijunassa suhteessa muihin taiteenlajeihin. Esimerkiksi teatterintutkimuksen kentällä julkaistiin Hanna Suutelan tutkimus suomalaisista historiallisista näyttelijänaisista jo vuonna 2005, ja Riitta Konttisen kuvataiteilijänaisia käsittelevä suurteos näki päivänvalon vuonna 2008. Kuten aiemmassa tutkimuksessa on tuotu esille, musiikin jälkijättöisyyteen on monia syitä, jotka kietoutuvat pitkälti 1800-luvulla musiikin alalle rakentuneeseen lähes uskonnollissävyytteiseen nerokulttiin ja taiteenlajin ”abstraktiuteen” sekä näistä seuranneisiin sukupuolittuneisiin normeihin. Naisen ei yksinkertaisesti ajateltu kykenevän esimerkiksi säveltämisen kaltaiseen aivotyöhön, ja toisaalta julkisesti konserttilavalla esiintyvä muusikkonainen sai herkästi moraalisesti arveluttavan leiman. Esimerkiksi sellisti-kuvataiteilija Kirsti Gallén-Kallelan (1896–1980) Akseli-isä suorastaan pöyristyi teini-ikäisen tyttären haaveista tulla ammattimuusikoksi ja kehotti tätä suuntaamaan taiteellisen kunnianhimonsa moraalisesti hyväksyttävämmälle alalle kuten kirjallisuuteen tai kuvataiteisiin.⁶ Kirsti Gallén-Kallela ei liioin saanut siveellisyyssyistä kotoa lupaa käydä trioharjoituksissa ilman esiliinaa: olivathan hänen soittoverinsa

3 Esim. Kvist 2019; Saarikoski 2020a ja 2020b; Käpylä & Pääkkölä 2023.

4 Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023.

5 Esim. HUOM 2021; Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023.

6 Gallén-Kallela 1997, 105.

miehiä.⁷ Vaikka asiat ovat sadassa vuodessa muuttuneet monella tavalla, historiallisesti rakentuneet asenteet ja ennakkoluulot vaikuttavat meihin kaikkiin edelleen – joko tietoisesti tai tiedostamatta.

Musiikin- ja sukupuolentutkimuksen monet näkökulmat

Tapoja tutkia musiikkia ja sukupuolta on erilaisia, eikä feministinen-kään (musiikin)tutkimus ole yksioikoinen monoliitti. Myös feminististen liikkeiden historiat ovat eri puolilla maailmaa ja erilaisissa yhteisöissä rakentuneet eri tavoin. On lisäksi syytä muistaa, että naisasialiikkeet ja feminismit edustavat aina omaa aikaansa, ja niihin on Suomessakin liittynyt ongelmallisia piirteitä, kuten rasismia sekä seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen syrjintää. Näihin teemoihin on muun muassa yhteiskuntaluokan ja kulttuuritaustan huomioiva intersektionaalinen suuntaus kiinnittänyt viime vuosina enenevässä määrin huomiota myös musiikintutkimuksen alalla, kuten esimerkiksi Anna Ramstedtin ja Inka Rantakallion katsausartikkelit tässä kokoelmassa osoittavat.⁸

Kuten edellä on todettu, sukupuolen näkökulma on saavuttanut musiikintutkimuksen huomattavasti muita taiteenlajeja myöhemmin. Sama pätee musiikin historian tutkimukseen, joka on sitkeästi rakentunut länsimaisen taidemusiikin varaan. Pitkän aikaa tutkimuksen kohteena olivat lähes poikkeuksetta taidemusiikin kaanoniin liitetyt teokset sekä niitä säveltäneet valkoiset ”suurmiehet”. Kapealla näkökulmalla on ollut vaikutuksia, jotka ovat olleet sidoksissa myös alalla toimivien säveltäjä- ja muusikkonaisten toimintamahdollisuuksiin. Esimerkiksi hiljattain edesmennyt säveltäjä Kaija Saariaho on muistellut uransa alkuaikoja, jolloin kaksi Sibelius-Akatemian sävellyksen opettajaa kieltäytyivät opettamasta häntä. Saariahon mukaan opettajat perustelivat kieltäytymistään sillä, että hän ”oli tyttö ja menisi

7 Emt., 91.

8 Intersektionaalisesta musiikin ja sukupuolen (historian)tutkimuksesta ks. esim. Ege 2020 ja 2022; Bull 2019; Thurman 2021.

pian naimisiin, ja koulutus menisi hukkaan”.⁹ Oireellista on, että myös Saariahon tytär Aliisa Neige Barrière on äitinsä tavoin puhunut avoimesti siitä, kuinka edelleen – vielä tänäkin päivänä – länsimaisessa yhteiskunnassa vallitsee käsitys, jonka mukaan ollakseen hyvä säveltäjä, ”täytyy olla ennen kaikkea mies”.¹⁰ Edelleen taidemusiikin parissa menestyvät naiset luokitellaan ”lasikattojen murtajiksi” tai ”esikuviksi”, ei lahjakkaiksi muusikoiksi tai säveltäjiksi ilman erillisiä määrittelyjä sukupuolesta tai muista, usein laajempiin yhteiskunnallisiin ilmiöihin liitettyistä merkityksistä.

Niin sanotut ”uudet” historiantutkimuksen suuntaukset saavuttivat musiikin historian tutkimuksen noin 20–30 vuotta yleistä historiantutkimusta jäljessä. Uusiin suuntauksiin luetaan esimerkiksi mikrohistoria, nais- ja sukupuolihistoria, ympäristöhistoria, arjen historia, sosiaali- ja aatehistoria sekä erilaisten seksuaali- ja etnisten vähemmistöjen historian tutkimus. Näillä näkökulmilla on ollut ratkaiseva vaikutus musiikin historian tutkimuksen laajenemiseen koskemaan myös naisia, työväkeä, lapsia ja muita, niin sanottuja tavallisen kansan edustajia, jotka olivat pitkään jääneet tutkimuksen marginaaliin. Samalla tutkimuksessa on korostunut kiinnostus alan toimijoiden ruohonjuuritason elämää ja sosiaalisia verkostoja kohtaan.

Uusiin tutkimusnäkökulmiin liittyy keskeisesti myös perinteisen länsimaisen taidemusiikin kaanonin kyseenalaistaminen. Suomen musiikin historian ”suuri kertomus” on saanut osakseen tervetullutta kritiikkiä tutkijoiden alettua kiinnittää huomiota sen eksklusiiviseen ja voimakkaasti sukupuolittuneeseen rakenteeseen. Samalla tutkimuksessa on yleistynyt uudenlaisten ja monipuolisempien lähteiden käyttö musiikkielämän ja sen toimijoiden tarkastelussa Suomessa. Toimijakeskeinen fokus on saanut rinnalleen toimintakeskeisen näkökulman, jonka merkittävänä teoreettisena lähtökohtana on ollut Jukka Sarjalan *musiikin kulttuurihistorian* tutkimuksen määritelmä.¹¹ Siinä

9 Tiikkaja 2023.

10 Hujanen 2021.

11 Sarjala 2002, 176–185.

menetelmää tai tuloksia – myös näitä kaikkia yhtä aikaa.¹³ ”Taiteellinen tutkimus” on kiistelty termi, eikä taiteilijoiden sijoittuminen tutkimuksen kentälle ole ollut kivutonta. Taiteellinen tutkimus nähdään toisinaan tieteellisen tutkimuksen vastinparina ja lähtökohtaisesti erilaisena, kyseenalaistavana ja rajoja rikkovana tutkimisen tapana, johon pätevät erilaiset säännöt kuin tieteen perinteessä on omaksuttu. Jotkut taas mieltävät taiteellisen tutkimuksen olevan yksinkertaisesti tutkimuksen näkökulma muiden joukossa, jolloin vastakkainasettelua taiteellisen ja tieteellisen välillä ei tarvita. Jotta taiteen ja tieteen vuoropuhelu entisestään lisääntyisi, tarvitaan tutkimuspäiviemme kaltaisia, avoimia ja rohkeita kohtaamispaikkoja.

Taiteellinen tutkimus hyödyntää tieteen menetelmiä ja etsii jatkuvasti omiaan. Taiteen mukanaolo vaikuttaa tutkimusasetelmaan ja tuo tutkimukseen uusia näkökulmia. Tässä julkaisussa taiteilija-tutkija Elina Salorannan avauspuheenvuoro on osa laajempaa tutkimusprojektia, jossa lähdeaineistona toimiva kirjeenvaihto on muokkautunut taiteellisesti paitsi kirjoitettuna tekstinä, myös ääneen puhuttuna luentana sekä elokuvana. Cecilia Oinaan artikkelissa pääsemme puolestaan tutustumaan pianon nelikätissoittoon liittyvään analyysiin, jonka kirjoittaja hallitsee omakohtaisesti. Muusikkotutkijan oma kokemus nelikätissoitosta ja myös siihen liittyvästä kehollisesta erityisyydestä tuo tekstiin konkretiaa, jota olisi muulla tavoin hankala hahmottaa. Taiteellisen tutkimuksen kentällä vaikuttaa myös pianisti Tiina Karakorpi, joka tässä artikkelikokoelmassa pohtii pianisti- tai muusikkoäidin ristiriitaisia kokemuksia uran ja vanhemmuuden yhdistämisessä – sekä toisaalta äidin roolia suhteessa isälle miellettyihin vastuisiin, jotka ovat vielä tänäkin päivänä usein hyvin erilaiset. Riikka Talvitien ja Heidi Partin yhteisessä, niin ikään laajempaan tutkimushankkeeseen liittyvässä artikkelissa, Talvitien henkilökohtaisella näkökulmalla on ollut tärkeä tehtävä sukupuolten välisen tasa-arvon toteutumisen tarkastelussa taidemusiikin säveltäjän ammatissa ja koulutuksessa.

13 Taiteellisesta tutkimuksesta mm. Tiainen et al. 2020, 9–10.

Tulevaisuuden suuntaviivoja ja kirjan artikkelit

Ensimmäisiin Naismuusikot-tutkimuspäiviin saapuneet esitelmäehdotukset tulivat hyvin pitkälti länsimaiseen taidemusiikkiin keskittyviltä tutkijoilta. Tämä heijastuu myös käsillä olevassa julkaisussa, vaikka tutkimuspäivien tapaan myös artikkelikokoelma on pyrkinyt äänen ja näkökulmien moninaisuuteen. Viime vuosina tapahtumaa on ollut mahdollista kehittää arvokkaan osallistujapalautteen perusteella monipuolisempaan, enemmän genrerajat ylittävään suuntaan, mikä tulee näkymään tulevaisuudessa tapaamisissa ja mahdollisissa julkaisuissa. Muutos välittyy jo tapahtuman nimessä, joka on vuosien myötä vakiintunut ”musiikki ja sukupuoli”- tai ”muusikkous ja sukupuoli” -johdannaisiin sen sijaan, että siinä korostettaisiin binäärisyyttä tai nais erityisyyttä. Sekä tässä kirjassa julkaistavat artikkelit että tapahtumassa käyty keskustelut myös – tai ehkä erityisesti – kipeistä aiheista, auttanevat meitä kaikkia laajentamaan näkökulmiamme totutun yli. Tehtävää riittää vielä esimerkiksi sukupuolen moninaisuuden sekä intersektionaalisuuden entistä paremmassa huomioimisessa.

Vaikeilta ja ennakoimattomiltakaan tilanteilta emme ole tapahtumissamme välttyneet. Feministinen tutkimus herättää edelleen paljon tunteita, mikä on näkynyt myös tutkimuspäiviemme yhteydessä. Yhteisön sisältä kummunneen palautteen perusteella olemmekin lähteneet suuntaamaan tapahtumaamme siten, että se olisi mahdollisimman monessa mielessä keskinäistä kunnioitusta vaaliva, toiset huomioiva ja feministisin periaattein toimiva verkosto. Kukaan meistä ei ole tutkijana tai ihmisenä täydellinen, mutta keskustelun on pysyttävä asiallisena ja rakentava palaute on kyettävä ottamaan vastaan. Tästä syystä ryhdyimme kehittämään vuonna 2022 tapahtumalle turvallisemman tilan ohjeita, joiden soveltamisessa pyrimme edelleen parempaan. Tarve turvallisemmalle tilalle on viime vuosien aikana näkynyt myös muualla yliopistomaailmassa, ja ohjeistuksia on enenevässä määrin saatavilla.

Naiset, musiikki, tutkimus -kokoelman viidessä vertaisarvioidussa ja kuudessa katsausartikkelissa lähestytään musiikin ja sukupuolen teematiikkaa erilaisia reittejä pitkin – sekä mennyttä että meidän aikaamme

kommentoiden ja peilaten. Tarkastelutavat ulottuvat kulttuurintutkimuksen, yhteiskuntatieteiden ja taiteellisen tutkimuksen menetelmistä sosiaali- ja kulttuurihistorian tutkimukseen. Vaikka artikkeleissa käsitellään erilaisia musiikin tekemisen tapoja eri näkökulmista, niitä yhdistävät sukupuolen ja musiikin leikkauspintoihin liittyvät laajemmat teemat yli genrerajojen.

Kokoelman avaa Elina Salorannan taiteelliseen tutkimushankkeeseen kytkeytyvä essee, joka valottaa historiallisten muusikkonaisten kokeman sukupuolittuneen häirinnän ja naisverkostojen hätkähdyttäviä yhteyksiä nykypäivän #MeToo-keskusteluihin. Tästä edetään pohtimaan feministisen musiikintutkimuksen nykymetodeja sekä keinoja musiikin historian kaanonien kriittiseen tarkasteluun ja purkamiseen. Ensimmäisillä tutkimuspäivillä avainpuhujana toimineen Susanna Välimäen artikkelissa valokeilaan pääsevät patriarkaalisen historiankirjoituksen syrjäyttämät suomalaiset 1800-luvun säveltäjänaiset, kun taas Inka Rantakallio esittelee tekstissään naisten verkostoja rapin ja hiphopin kentällä ennen ja nyt. Riikka Talvitie ja Heidi Partti puolestaan analysoivat artikkelissaan musiikinteorian ja sävellyksen opiskelijoiden kokemuksia satsiopin¹⁴ korkeakouluopinnoista ja pohtivat, miten opetusta olisi mahdollista uudistaa yhdenvertaisemmaksi.

Yksi artikkelikokoelman keskeisistä teemoista on esittävä taiteilijuus ja muusikkous. Anna Ramstedt pohtiikin artikkelissaan, ”kenestä on maestroksi” – eli ketkä valikoidaan soittotunneilla ”esiintyjien kaanoniin” ja nuorten muusikoiden esikuviksi, ja miten sukupuoli sekä valkonormatiivisuus tähän vaikuttavat. Cecilia Oinas puolestaan avaa tekstissään Clara Schumannin merkitystä nelikätisen pianomusiikin kentällä, kun taas Tiina Karakorpi tuo artikkelikokoelmaan musiikkoäidin näkökulman. Esiintymisen ja musiikin tekemisen monipuolista kenttää valottaa niin ikään Kaj Ahlsved artikkelissan naisvoimistelumuusiikin historiasta ja uranuurtajista 1800–1900-luvun Suomessa.

14 Satsiopissa harjoitellaan tutkimalla ja kokeilemalla erilaisia sävellystyyliä ja -metodeja, ja satsiopin opinnot kuuluvat keskeisesti sävellyksen ja musiikinteorian korkeakouluopintoihin. Tarkemmin satsiopista ks. Riikka Talvitien ja Heidi Partin artikkeli tässä kokoelmassa.

Musiikkialan työ on useimmiten julkista, ja sukupuoli vaikuttaa edelleen niihin asenteisiin ja ennakkoluuloihin, joita musiikin alalla toimiviin naisiin kohdistuu mediassa. J. Riikka Ahokkaan haastatteluai-
neistossa nousevatkin esille muun muassa ulkonäön ja perhetilanteen kommentointiin liittyvät paineet, joita naispuolisiin ja muunsukupuoli-
siin muusikoihin edelleen suunnataan. Ilmiö ei ole uusi, kuten Ahokkaan tekstiä seuraava Markus Virtasen teksti osoittaa: esimerkiksi säveltäjä Ann-Elise Hannikainen joutui jo puoli vuosisataa sitten vastaamaan samantyyppisiin sukupuolittuneisiin uteluihin ja oletuksiin kuin ny-
kypäivän muusikot.

Näiden historiallisten kehien ja jatkumoiden edessä on kysyttävä: mitä voisimme tulevaisuudessa tehdä toisin? Muutos sukupuolittuneis-
sa asenteissa ei tapahdu itsestään eikä edistys kulje lineaarisesti eteen-
päin, vaan tasa-arvon ja yhdenvertaisuuden tavoittelu vaatii jatkuvaa, pitkäjänteistä työtä. Muusikkojen liiton vuonna 2022 koordinoiman kyselytutkimuksen tulokset kertovat, että naisista ja muunsukupuoli-
sista alan toimijoista noin 85 prosenttia on kohdannut työtilantees-
sa epäasiallista käytöstä, minkä lisäksi lähes puolet (41 %) kyselyyn
vastanneista naisista oli kokenut seksuaalista häirintää.¹⁵ Wilhelm
Kvist luokki artikkelikokoelman viimeisessä tekstissä katsauksen sii-
hen, millaista kehitystä – tai takapakkia – klassisen musiikin alalla on
2020-luvun alkuvuosina aiheen piirissä tapahtunut ja mihin olemme
suuntaamassa.

Tutkimuksella on keskustelun jatkumon kannalta oleellinen merki-
tys. Sukupuolittuneiden normien ja epätasa-arvon kriittinen tarkaste-
lu, jota voisi kenties kutsua aineiston ”vastakarvaan lukemiseksi”, on
tämänkin artikkelikokoelman tekstien keskiössä riippumatta teksti-
tyypistä tai siitä, käsitelläänkö niissä tämän päivän vai menneisyyden
ilmiöitä. Aidosti kriittinen ja feministinen tutkimusaineiston luenta –
samoin kuin omien ja muiden kokemusten sanallistaminen – muodos-
tavat tavoitteen, jonka avulla tulevaisuuden musiikkialan käytäntöjä
ja toimintakulttuuria on mahdollista muuttaa eettisesti kestävämpään

15 Muusikkojen liitto 2022.

suuntaan. Toivommekin, että käsillä olevalla julkaisulla on annettavaa tällaiselle rakenteelliselle muutokselle.

Alkuperäinen idea Naismuusikot -study daysin järjestämiseen oli MuT Päivi Järviön, joka antoi merkittävän työpanoksensa myös käsillä olevan julkaisun toimittamiseen prosessin alkuvaiheessa. Kiitämme lämpimästi Päiviä tarkkanäköisistä kommenteista ja tekstien editoinnista.

Lähteet

- Björkstrand, Carita 1999. *Kvinnans ställning i det finländska musiksamhället: Utbildningsmöjligheter och yrkesvillkor för kvinnliga organister, musikpedagoger och solister 1890–1939*. Musiikkitieteen väitöskirja. Åbo: Åbo Akademi.
- Bull, Anna 2019. *Class, Control, and Classical Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Ege, Samantha 2020. Composing a Symphonist: Florence Price and the Hand of Black Women's Fellowship. *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 24: 7–27.
- Ege, Samantha 2022. The Art of the Black Feminist Scholar-Performer. *American Music* 40 (4): 487–491.
- Gallén-Kallela, Kirsti (toim. Kaari Raivio) 1997. *Suuren isän varjossa: Kirsti Gallén-Kallelan elämä*. Helsinki: Otava 1997.
- Hujanen, Minna 2021. Historian kovaääniset miehet. *Eeva* 3.1.2021. <https://www.eeva.fi/jutut/kaija-saariaho-ja-aliisa-barriere-historian-kovaaaniset-miehet> (luettu 7.6.2023).
- HUOM 2021. *Historian unohtamat orkesterimusiikit* (HUOM) -hankkeen verkkosivu. <https://helsinginkaupunginorkesteri.fi/fi/huom-historian-unohtamat-orkesterimusiikit> (luettu 28.11.2022).
- Konttinen, Riitta 2008. *Naistaiteilijat Suomessa: Keskiajalta modernismin murrokseen*. Helsinki: Tammi.
- Kvist, Wilhelm 2019: Nekrofilin i den klassiska musiken är sjuklig. *Hufvudstadsbladet* 13.10.2019. <https://www.hbl.fi/artikel/nekrofilin-i-den-klassiska-musiken-ar-sjuklig/> (luettu 7.6.2023).
- Käpylä, Tiina & Anna-Elena Pääkkölä 2023. *Lailasta Almaan – Suomalaisten naisten populaarimusiikin historia*. Helsinki: Into.
- Moisala, Pirkko & Riitta Valkeila 1994. *Musiikin toinen sukupuoli: Naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Moisala, Pirkko (toim.) 1994. *Musiikki* 24/3: *Musiikin naistutkimus, feministinen kritisismi ja sukupuolistava musiikintutkimus*.
- Mustakallio, Marja 2003. *"Teen nyt paljon musiikkia": Fanny Henselin (1805–1847) toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa*. Musiikkitieteen väitöskirja. Turku: Åbo Akademi.

- Muusikkojen liitto 2022. Kysely: Moni kokee epäasiallista käytöstä Suomen musiikkialalla. <https://www.muusikkojenliitto.fi/kysely-moni-kokee-epaasiallista-kaytosta-suomen-musiikkialalla/> (luettu 7.6.2023).
- Rantakallio, Inka & Heini Strand (toim.) 2021. *Kuka kuuluu? Kirjoituksia hiphopista ja feminismistä*. Helsinki: Kosmos.
- Saarikoski, Sonja 2020a. Pitkät jatkot. *Image* 2/2020. <https://www.apu.fi/artikkelit/noyryytysta-seksuaalista-hairintaa-oppilaiden-ja-opettajien-valisia-suhteita-klassisen-musiikin-me-toollan-pitka-historia> (luettu 15.6.2023).
- Saarikoski, Sonja 2020b. Mestarillisia valheita. *Image*. <https://www.apu.fi/artikkelit/mestarillisia-valheita-neromyytin-yllapitaminen-altistaa-myos-muille-vaarinkaytoksille> (luettu 7.6.2023).
- Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: SKS.
- Sivuoja-Gunaratnam [Kauppala], Anne 1994. Femininejä ooppera- ja soitinmusiikissa. *Musiikki* 3: 278–291.
- Suutela, Hanna 2005. *Impyet: Näyttelijättäret Suomalaisen teatterin palveluksessa*. Helsinki: Like.
- Thurman, Kira 2021. *Singing Like Germans: Black Musicians in the Land of Bach, Beethoven, and Brahms*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Tiainen, Milla, Tuire Ranta-Meyer & Laura Wahlfors 2020. Tulevaisuuden musiikintutkimusta etsimässä. *Musiikki* 50/1-2: 5-16.
- Tiikkaja, Samuli 2023. Kaija Saariaho nousi yhdeksi maailman merkittävimmistä säveltäjistä, vaikka oli jäädä ilman opetusta sukupuolensa vuoksi. *Helsingin Sanomat* 2.6.2023. Muistokirjoitus. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000009630841.html> (luettu 7.6.2023).
- Välimäki, Susanna 2022. Composer Betzy Holmberg Deis (1860–1900): A feminist historical and biographical study. *Studia Musicologica Norvegica* 48/1: 18–37.
- Välimäki, Susanna & Nuppu Koivisto-Kaasik 2023. *Sävelten tyttäret: säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Helsinki: SKS.
- Välimäki, Susanna & Sini Mononen (toim.) 2018. *Musiikki muutosvoimana: aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti*. Helsinki: Tutkimusyhdistyksen Suoni ry.
- Wahlfors, Laura (toim.) 2021. *Musiikki* 51/2: *Sukupuoli, seksuaalisuus, musiikin esittäminen ja musikkous*.

MUSIIKIN HISTORIAN JA NYKYPÄIVÄN FEMINISTINEN
TUTKIMUS: KEINOJA DEKANONISAATIOON

Feministisiä vastakertomuksia. Suomalaisten säveltäjänäisten historiaa Mina Boijesta Lilli Thunebergiin

SUSANNA VÄLIMÄKI

Tarkastelen tässä artikkelissa 1800-luvulla syntyneitä suomalaisia säveltäjänaisia feministisen musiikin historian ja erityisesti vaihtoehtoisen vastakertomuksen rakentamisen näkökulmasta. Tutkimusaineisto perustuu johtamaani laajempaan tutkimushankkeeseen *Sävelten tyttäret: Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle* (2018–2023), jossa tutkimme yhdessä musiikinhistorioitsija Nappu Koivisto-Kaasikin kanssa yli sataa historiallista suomalaista säveltäjänaista, jotka ovat syntyneet vuosien 1784–1909 välillä.¹ Nostan tästä joukosta esiin kuusi säveltäjää, joiden tiiviillä elämäkertoilla havainnollistan feminististen vastakertomusten rakentamisen mielekkyyttä, merkitystä ja tärkeyttä Suomen musiikin historian tutkimukselle. Säveltäjät ovat aikajärjestyksessä seuraavat: Mina Boije, Anna Blomqvist, Ingeborg von Bronsart, Agnes Tschetschulin, Ida Moberg ja Lilli Thuneberg.²

1 Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023.

2 Jaoinme Koivisto-Kaasikin kanssa *Sävelten tyttäret* -hankkeessa tutkimamme säveltäjät niin, että meillä oli omat kohdesäveltäjämme. Tässä artikkelissa esittelen vain omia kohdesäveltäjiäni. Olemme kuitenkin työskennelleet aiheen parissa yhdessä vuosikautia, joten ajatteluni on tässäkin artikkelissa velkaa yhteistyölleni Koivisto-Kaasikin kanssa. Hankkeen pääjulkaisussa (Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023) emme kuitenkaan käsittele vastakertomuksen käsitettä, vaan olen työstänyt sitä alun perin tässä artikkelissani ja soveltanut myöhemmin myös toisaalla; ks. Välimäki & Koivisto-Kaasik 2024 (tulossa). Tämän artikkelini elämäkerrat mukailevat paikoin ko. säveltäjistä laatimiani elämäkertoja aiemmissa julkaisuissani sekä *Sävelten tyttäret* -kirjassa: ks. Välimäki 2021a–d; Välimäki & Torvinen 2021; Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 54–57, 94–106, 173–187, 195–199. Kuusivuotisen *Sävelten tyttäret* -hankkeen aikana tutkimusta on edistetty monin eritahtisin julkaisuin.

Laajalle arkistotyölle perustuen tarkastelen näiden naisten säveltäjyyttä seuraavien kysymysten ohjaamana: Minkälaisia säveltäjänuria suomalaiset 1800-luvulla syntyneet naiset loivat? Minkälaisia sukupuoleen liittyviä esteitä heidän uraansa liittyi ja miten he niitä ratkoivat? Miten Suomen musiikin historiaa voidaan kertoa aiemmin historiankirjoituksesta syrjään jätettyjen säveltävien naisten ja heidän luomansa kulttuuriperinnön sekä ylipäätään säveltäjänäisten jatkumon näkökulmasta?

Tutkimusaineistona ovat musiikkikäsikirjoitukset ja historialliset nuottipainatteet; kirjeet, muistelmat ja muu henkilöhistoriallinen aineisto; musiikki-instituutioiden asiakirjat; viranomaisasiakirjat; sekä historiallinen sanoma- ja aikakauslehtiaineisto. Hahmotellessani tällaisen aineiston pohjalta naisten säveltäjyyttä en liitä säveltäjyyden käsitteeseen mitään ennalta määrättyjä institutionaalisia ehtoja tai musiikin lajiin, muotoon tai tyyliin liittyviä kriteereitä. Viittaan säveltämisellä yksinkertaisesti uuden musiikin laatimiseen ensisijaisesti nuottikirjoituksen muodossa. Feministisessä musiikinhistorian tutkimuksessa säveltäjyyteen on suhtauduttava avoimena käsitteenä, joka määrittyy naisten sävellystoiminnan tarkastelussa mahdollisesti uusilla – totutusta poikkeavilla – tavoilla.³ Myös suomalaisuuden ymmärrän avoimeksi ja inklusiiviseksi käsitteeksi. Muusikot ovat perinteisesti olleet liikkuvaa väkeä, ja moni säveltäjänainen työskenteli ja eli useammassa kuin yhdessä maassa ja kulttuuri- ja kielipiirissä. Kansallisuusmääreiden moninaisuus ja luokittelujen monimutkaisuus korostuu historiallisten säveltäjänäisten kohdalla, sillä heistä moni eli yläluokkaisen (usein monikielisen) säätyläistäustansa, koulutuksensa/kasvatuksensa ja työnsä sekä avioliittonsa takia (naisten kansalaisuus määrittyi yleensä aviomiehen mukaan) kosmopoliittisissa kulttuuripiireissä. Kosmopoliittiset säveltäjänaiset tulisi ahtaasta kansallisuusmäärittelystä seuraavan ulossulkemisen sijaan sisällyttää osaksi eri maiden musiikinhistorioita. Suomalaisina säveltäjinä voidaankin pitää historiallisen Suomen alueella syntyneitä tai pysyväisluontoisesti asuneita tai työskennelleitä

3 Esim. Bowers & Tick 1987; Tick 1989; tarkemmin tästä ks. Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 16–17, 26–27.

säveltäjiä sekä muita suomalaistaustaisia säveltäjiä, kuten esimerkiksi Pietarissa suomalaiseen perheeseen Suomen suuriruhtinaskunnan aikana syntyneitä säveltäjiä sekä muita lähitaustaltaan Suomeen juurtuvia säveltäjiä.⁴

Naisten toimijuutta korostava lähestymistapani pohjautuu feministiseen musiikinhistoriaan⁵ ja feministiseen biografiseen tutkimukseen⁶ sekä feministiseen vastakertomuksen käsitteeseen.⁷ Huomioin patriarkaalisen yhteiskunnan sukupuolittavien valtarakenteiden vaikutuksen säveltävien naisten toimintaan mutta ennen kaikkea siitä näkökulmasta, miten naiset itse niitä haastoivat, ylittivät ja kiersivät.⁸ Tarkoitukseni on valottaa naisten säveltämistoiminnan rikkautta ja moninaisuutta sekä heidän säveltäjäjyytensä erilaisia ilmenemistapoja ja ulottuvuuksia 1800-luvulla ja 1900-luvun alkupuolella. Feministisen otteen mukaisesti en ole säveltäjänäisten tarkastelussani kiinnostunut niinkään poikkeusyksilöistä kuin tavallisista säveltävistä naisista.⁹ *Sävelten tyttäret* -hankkeen laajasta säveltäjägalleriasta olisin toki voinut valita muitakin henkilöitä, mutta tämä joukko edustaa mielestäni riittävän erilaisia ja silti tyypillisiä 1800-luvulla syntyneiden suomalaisten säveltäjänäisten elämiä, uria, tuotantoja ja sukupuolittamiseen liittyviä haasteita.¹⁰ Kaikki valitut kohdehenkilöt myös toimivat ammatillisesti musiikkialalla.

Esittelen tarkastelussani ensin valta- ja vastakertomuksen käsitteet Suomen musiikin historian kontekstissa sekä aiempaa tutkimusta 1800-luvulla syntyneistä suomalaisista säveltäjänaisista. Sen jälkeen

4 Tarkemmin suomalaisuuden määrittelystä ks. Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 21–23, 441–442.

5 Esim. Bowers & Tick 1987; Rieger 1988; Citron 1993; Mustakallio 2003; Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, erit. 7–35; ks. myös Koivisto 2019 & 2021; Koivisto-Kaasik 2022; Välimäki 2022a–b.

6 Esim. Caine 1994 & 2019; Halldórsdóttir ym. (toim.) 2016.

7 Lindemann 2001 & 2020; ks. myös esim. LaFrance & McKenzie-Mohr 2014.

8 Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 18; ks. myös Pollock 1995; Bennett 2007.

9 Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 439; vrt. Caine 2019.

10 Artikkelini tarkastelusta on rajattu pois sukutaustan, luokan, kielen ja kansallisuuskysymyksen tarkempi erittely; näistä seikoista ks. Välimäki & Koivisto 2023, 21–23, 441–442.

rakennan kaikista kohdesäveltäjistä tiiviit elämäkerrat pyrkien vastamaan tutkimuskysymyksiini, joihin lopuksi palaan yhteenvedon muodossa ja säveltäjyyden merkitystä kunkin elämässä pohtien.

Valta- ja vastakertomuksia

Tutkimusotteeni sisältää aktivistisen¹¹ ulottuvuuden tähdätessään muutokseen niin musiikkia koskevassa ajattelussa kuin klassisen musiikin kulttuuria luonnehtivissa käytännöissä. Historiatutkimus voi osallistua sukupuolisen tasa-arvon edistämiseen luodessaan vastakertomusta perinteiselle patriarkaaliselle musiikinhistoriankirjoitukselle ja sille virheelliselle valtakertomukselle, jonka mukaan Suomen musiikin historiassa ei ole ollut – joitakin harvinaisia poikkeuksia lukuun ottamatta – säveltäviä naisia.

Valtakertomus eli vallitseva kertomus on normaaliksi ja luonnolliseksi koettu kertomus, jonka enemmistö on omaksunut. Olen käsitellyt muualla tarkemmin suomalaisten säveltäjien historiankirjoitusta hallitsevaa miehistä valtakertomusta, jossa säveltävä nainen ei ole vain marginaalinen vaan pelkkä kuriositeetti tai lähes olematon.¹² Mainittakoon tässä tästä valtakertomuksesta vain muutama esimerkki Suomen klassisen musiikin historian merkkiteoksina pidetyistä yleisesityksistä. Vuonna 1994 ilmestynyt, mittavassa *Suomen musiikin historia* -hankkeessa tuotettu ensyklopedia *Suomalaisia säveltäjiä* sisältää henkilöartikkelit 148 säveltäjästä, joista naisia on kolme ja heistä yksi (Ida Moberg) on syntynyt 1800-luvulla.¹³ Kirjassa on myös suppeamat hakusana-artikkelit 211 säveltäjästä, joista naisia on kolmetoista ja heistä neljä on syntynyt 1800-luvulla (Moberg, Sofie Lithenius, Agnes Tschetschulin, Edith Sohlström).¹⁴ Saman hankkeen julkaisuihin lukeutuva, vuonna 1996 julkaistu teos *Suomen musiikin historia 2:*

11 Esim. Välimäki, Torvinen & Mononen 2018; Välimäki & Koivisto-Kaasik 2024 (tulossa).

12 Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 12–15.

13 Heiniö et al. 1994.

14 Emt., 338–340, 556, 568, 570.

Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918 sisältää 298 nimeä kattavan luettelon ”suomalaisista ja Suomessa toimineista taidemusiikin säveltäjiä”, joista naisia on kaksitoista ja heistä neljä on syntynyt 1800-luvulla (samat nimet kuin edellä).¹⁵ Sulho Rannan vuonna 1945 toimittama elämäkertakokoelma *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta* esittelee yhden 1800-luvulla syntyneen säveltäjänaisen (Moberg), Toivo Haapasen vuonna 1940 julkaistu *Suomen säveltaide* ei yhtään.¹⁶ Mina Boije, Anna Blomqvist, Ingeborg von Bronsart, Lilli Thuneberg ja lukemattomat muut säveltäjänaiset eivät ole päässeet näissä teoksissa edes alaviitteisiin.

Kuten feministinen filosofi Hilde Lindemann määrittelee, vastakertomuksen (engl. *counterstory*) tarkoitus on vastustaa yhteiskunnassa ylläpidettyä valtakertomusta (*master narrative*), jonka avulla tiettyä sosiaalista ryhmää (esimerkiksi naisia) pidetään alistettuna. Valtakertomus vaurioittaa ryhmän ja siihen kuuluvien ihmisten identiteettiä ja estää heitä pääsemästä osalliseksi jostakin yhteiskunnassa tapahtuvasta tai esillä olevasta toiminnasta tai asiasta (esimerkiksi säveltäjäydestä ja naisten säveltämisestä musiikista).¹⁷ Murtaessaan musiikinhistorian kirjoituksen syrjiviä rakenteita ja tuodessaan esille menneiden säveltäjänäisten toimijuuden feministiset vastakertomukset luovat tilaa naisten säveltäjäyhdelle ja naisten säveltämälle musiikille niin historiassa kuin nykypäivässä. Tutkimuksen ohella ne vaikuttavat musiikkielämään, kuten konsertti- ja festivaalikulttuuriin, musiikkijournalismiin, musiikkikoulutukseen ja musiikkikustannukseen. Ne tarjoavat nykypäivän musisoiville ja ylipäättään naisille – kuin myös muillekin sukupuolille – mahdollisuuden työstää identiteettiään naispuolisten esikuvien, naisten jatkumon ja naisten perinnön pohjalta ja tukemana. Feministinen musiikinhistoria kertoo tavallisten säveltäjänäisten erilaisia tarinoita, joissa

15 Salmenhaara 1996, 515–516. Luettelossa mainitaan lisäksi yksi 1700-luvulla syntynyt säveltäjänainen Charlotte Lithander-Carlblom sekä joitakin 1900-luvulla syntyneitä.

16 Ranta (toim.) 1945; Haapanen 1940.

17 Lindemann 2020, 286–288; 2001. Valta- ja vastakertomuksen käsitteitä on kehitelty monilla tutkimusaloilla, kuten afrikkalaisamerikkalaisten ja ylipäättään mustien ihmisten historian tutkimuksessa, kriittisessä rotuteoriassa ja narratologiassa.

kuulemme paitsi heidän äänensä ja historiansa, myös oman aikamme ja itsemme. Vastakertomukset antavat tasa-arvokysymysten kanssa nykypäivässä kamppaileville ihmisille välineitä feministiseen elämään.¹⁸

Aiempi tutkimus 1800-luvulla syntyneistä suomalaisista säveltäjänaisista

1800-luvulla syntyneitä suomalaisia naispuolisia laulajia, pianisteja, musiikinopettajia ja muita muusikoita on kyllä tutkittu mutta säveltäjänaisia ei juuri ollenkaan – ennen *Sävelten tyttäret* -hanketta. Mina Boijea, Anna Blomqvistia ja Lilli Thunebergia ei ollut tutkittu lainkaan. Eniten artikkelini kohdehenkilöistä on tutkittu ulkosuomalaista Bronsartia, joka eli aikuiselämänsä Saksassa ja jota sen takia usein pidetään lähinnä saksalaisena säveltäjänä. Esimerkiksi Melinda Boyd on analysoinut Bronsartin oopperoita ja Katharina Hottmann on tarkastellut tämän saksalais-isänmaallisia liedejä sekä perhekonflikteja.¹⁹ Bronsartin suomalaista taustaa ei ole kuitenkaan huomioitu eikä häntä ole tarkasteltu osana Suomen musiikin historiaa ennen *Sävelten tyttäret* -hanketta.²⁰

Ida Mobergista on tehty kaksi merkittävää musiikkitieteellistä pro gradu -tutkielmaa. Ulla Saari on hahmotellut tutkielmassaan Mobergin elämänvaiheita historiallisen alkuperäisaineiston pohjalta. Helena Holsti-Setälä on eritellyt kolmea Mobergin kuorolle tai kuorolle ja orkesterille sävellettyä teosta antroposofian näkökulmasta ja päivittänyt säveltäjän teosluetteloa käsikirjoitusaineistojen pohjalta.²¹ Saksasta käsin johdetut eurooppalaisia säveltäjä- ja muusikkonaisia kartoittavat

18 Vrt. Ahmed 2017; Bakash & Harcourt (toim.) 2015; Lindemann 2001.

19 Boyd 2002; Hottmann 2009 & 2006.

20 Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023; Välimäki 2021a. Vastaavasti suomalaissyntyistä mutta lähinnä Ruotsissa elänyttä Laura Netzeliä on aiemmin tutkittu vain Ruotsin musiikin historian näkökulmasta; ks. esim. Hambro 2020. Vrt. Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 88–93.

21 Saari 1997; Holsti-Setälä 2015. Olen itse kirjoittanut *Sävelten tyttäret* -hankkeen puitteissa yhdessä Juha Torvisen kanssa artikkelin Mobergista teosofisena/antroposofisena säveltäjänä; Välimäki & Torvinen 2021.

laajat tutkimus- ja tietoaineistohankkeet ovat tuottaneet suppeita haku-sana-artikkeleita Ida Mobergista ja Agnes Tschetschulinista.²² Pirkko Moisala on kirjoittanut lyhyet esittelyt seitsemästä 1800-luvulla syntyneestä naispuolisesta suomalaissäveltäjästä yhdessä Riitta Valkeilan kanssa laatimaansa tietokirjaan *Musiikin toinen sukupuoli: Naisäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan*. Näihin lukeutuvat Mobergin ja Tschetschulinin ohella Minna von Knorring, Betzy Holmberg (Deis), Edith Sohlström, Gertrud Ollus sekä Bronsart.²³ Esittelyt eivät hyödynnä historiallista arkistoaineistoa. Carita Björkstrandin historiatutkimus muusikkonaisen ammatillisesta asemasta suomalaisessa 1900-luvun alun musiikki-elämässä sivuaa joitakin 1800-luvulla syntyneitä säveltäjänaisia, vaikkei se varsinaisesti käsittele säveltäjiä vaan solisteja, kirkkomuusikoita ja musiikkipedagogeja.²⁴ Suomalaisia historiallisia muusikkonaisia koskevissa tutkimuksissa ja tietokirjoissa on harvoin kiinnitetty huomioita sävellystoimintaan, vaikka säveltäminen oli tavanomainen osa muusikkoutta etenkin 1800-luvulla.²⁵ Valtakertomus naisten säveltämisen olemattomuudesta tai merkityksettömyydestä on pitänyt tutkimusta ja yleistä mielipidettä tiukasti otteessaan aina 2020-luvun taitteeseen saakka. Vasta #MeToo-liikkeen ja neljännen aallon feminismin sekä näiden myötä klassisen musiikin piirissä aiempia vuosikymmeniä huomattavasti laajemmalle ja syvemmälle levinneen uuden feministisen liikehdinnän myötä myös valtavirran kulttuuri vaikuttaisi olevan valmis vastaanottamaan säveltäviä naisia esiin tuovia vastakertomuksia Suomen musiikin historiasta.

22 Wenzel 2017 [2009]; Babbe 2012; Moisala 2010.

23 Moisala 1994, 208–224; vrt. Moisala & Valkeila 1994, 10. Bronsart on luokiteltu kirjassa ruotsalaiseksi.

24 Björkstrand 1999.

25 Esim. Tick 1989; Bowers & Tick 1987; Öhrström 1999; vrt. myös Kuha 2017.

Mina Boije

Tunnettuun aatelissukuun syntynyt Mina Boije²⁶ (1818–1873) kuuluu Suomen ensimmäisiin sävellyksiä omalla nimellään julkaisseisiin säveltäjänaisiin, yhdessä Natalia Bergin (1817–1875) ja Fanny Mannsénin (1834–1856) kanssa. Kaikki kolme lukeutuvat myös Suomen varhaisimpiin ammattimaisiin konserttipianisteihin.²⁷

Julkisen konserttipianistin uransa Boije aloitti 1840-luvun taitteessa, silloisessa kotikaupungissaan Turussa. Hän konsertoi muiden muassa pikkusiskonsa, laulaja-säveltäjä Betty Boijen sekä muiden Turun musiikkielämän keskeisten hahmojen, kuten Conrad Greven ja Carl Waseniuksen kanssa, jotka olivat viulisteja, kapellimestareita ja säveltäjiä.²⁸ Samalla Boije toimi pianonsoiton, laulun ja musiikinteorian opettajana. Esimerkiksi Wasenius oli hänen oppilaansa.²⁹ Yksityistuntien ohella Boije todennäköisesti opetti myös säätyläisille tarkoitetuissa tyttökouluissa, kuten teki hänen isosiskonsakin, pianisti-säveltäjä Gustava Boije (1811–1899).³⁰ Pari vuotta Mina Boije toimi pianistina ja musiikinopettajana Ruotsin Blekingessä. Hänellä oli äitinsä puolelta sukua Skoonessa, jossa hän oli asunut varhaislapsuutensa,³¹ niin ikään hän oli opiskellut pianonsoittoa Tukholmassa hollantilais-ruotsalaisen pianisti-säveltäjän Johan (Jan) van Boomin johdolla.³²

Sanomalehtiartikkelien perusteella Boijen piano-ohjelmisto käsitti taiturillisia soolopianoteoksia, pianokonserttoja, 1800-luvun kamarimu-

26 Wilhelmina (Mina) Boije af Gennäs. Ruotsalaisen seurakunnan rippikirja 1841–1848 (AP-I I Aa2:22), 75, Turun tuomiokirkkoseurakunta, Turun toimipiste, Kansallisarkisto (tästä lähtien KA).

27 Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 52–57, 75–77; Välimäki 2022a, 156.

28 *Åbo Tidningar* 7.12.1839, 21.8.1844, 15.11.1845, 7.7.1848, 22.9.1848, 6.10.1848, 21.11.1851 ja 26.4.1853; *Åbo Underrättelser* 15.11.1845, 2.12.1846, 10.7.1847, 7.7.1848, 22.9.1848, 6.10.1848, 19.6.1849, 16.11.1849, 20.11.1849, 21.10.1851, 28.11.1851, 5.12.1851, 16.1.1852 ja 26.4.1853; *Helsingfors Tidningar* 10.12.1851; *Morgonbladet* 6.12.1849.

29 Suomen Naisyhdistys 1896, 42; Kuha 2017, 95, 241.

30 Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 49.

31 Suomen Naisyhdistys 1896, 21; Syntyneet ja kastetut 1733–1814 (II), 410, Helsingörin Pyhän Marian seurakunnan arkisto (Frederiksborg), Tanskan Kansallisarkisto.

32 Suomen Naisyhdistys 1896, 21.

siikin perusteoksia sekä omia sävellyksiä, joiden esityksistä on säilynyt vain niukasti tietoja. Boijen myöhemmällä iällään Yhdysvalloissa julkaisemista taiturillisista pianosävellyksistä voidaan kuitenkin päätellä säveltämisen olleen keskeinen osa hänen muusikkouttaan, mutta naisen ja varsinkaan aatelisen naisen ei ollut sopivaa näyttää tätä puolta itsestään julkisesti. Esimerkiksi Turun Seurahuoneella 27.4.1853 antamassaan konsertissa hän esitti viimeisenä numeronaan säveltämänsä *Masurkan* (teos on kadoksissa). Konserttiohjelmassa ei mainittu säveltäjän nimeä, mutta yhdessä sanomalehden etukäteiskirjoituksessa se paljastettiin.³³ Naiselle oli tavallista esittää ja julkaista omia sävellyksiään nimettömästi tai salanimellä.³⁴

Vuosina 1853–1854 Mina Boije teki Betty-siskonsa ja tämän laulajapuolison Isidor Dannströmin kanssa konserttimatkan Yhdysvaltoihin.³⁵ Mina Boije asettui maahan pysyvästi, asuen ensin Bostonissa, sitten Washington DC:ssa ja lopuksi Philadelphiassa.³⁶ Yhdysvalloissa hän käytti nimestään muotoa Mina de Boye (myös Bo e). Vuodesta 1854 lähtien hän toimi pianonsoiton ja musiikinteorian opettajana arvostetussa tyttökoulussa (*Metropolitan Collegiate Institute for Young Ladies*) Alexandrian kaupungissa, joka sijaitsi kymmenisen kilometriä Washington DC:n keskustasta etelään.³⁷ Samalla hän konsertoi solistina ja kamarimuusikkona.³⁸

Elämänsä viimeiset kahdeksan vuotta Boije asui Philadelphiassa työskennellen pianistina sekä pianonsoiton, laulun ja musiikinteorian

33 *Åbo Underrättelser* 26.4.1853; vrt. myös *Åbo Tidningar* 26.4.1853 ja 29.4.1853; *Åbo Underrättelser* 29.4.1853.

34 Esim. Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 9, 37–38, 42, 54–55, 61, 63, 80, 142, 150, 165, 219, 234, 448.

35 Suomen Naisyhdistys 1896, 21; Forslin 1972; *Morgonbladet* 29.12.1853; *Åbo Tidningar* 30.6.1854; *Helsingfors Tidningar* 5.7.1854; *Finlands Allmänna Tidning* 3.7.1854.

36 Suomen Naisyhdistys 1896, 21; *The Press* (Philadelphia) 23.9.1865; *Philadelphia Inquirer* 22.9.1865 ja 16.9.1869.

37 *Alexandria Gazette* (Alexandria, DC) 30.7.1857, 5.8.1857, 7.8.1857, 8.8.1857, 12.8.1857, 13.8.1857, 14.8.1857, 17.8.1857, 19.8.1857 ja 24.8.1857; ks. myös *Åbo Underrättelser* 6.2.1874.

38 *Daily American Organ* (Washington, DC) 18.6.1855, 19.6.1855 ja 25.10.1855; *Evening Star* (Washington, DC) 20.6.1855, 21.6.1855, 22.6.1855, 25.10.1855, 26.10.1855 ja 27.10.1855.

opettajana.³⁹ Tänä aikana hän julkaisi kaikki ne sävellyksensä, jotka ovat säilyneet meidän päiviimme Michiganin yliopiston ja Kongressin kirjaston historiallisissa nuottikokoelmissa. Nämä briljanttia tyyliä edustavat pianoteokset ovat: poloneesi (1867), *Marce funèbre* (suom. *Surumarssi*, [s.a.]), *Antonio: valse gracieuse* (suom. *Antonio: Uljas valssi*, 1871) sekä *Celestial Reveries* (suom. *Taivaallisia unelmia*, 1873).⁴⁰ Boije kuoli 55-vuotiaana, samana vuonna kuin *Taivaallisia unelmia* julkaisiin.⁴¹ Tämän yhdeksänsivuisen romanttisen tunnelmakappaleen uppottava sointimaailma rakentuu vuolaasta murtosointukudoksesta, pehmeän bassorekisterin ja heleän diskantin luomasta avaran tilan vaikutelmasta sekä laulullisista melodioista (ks. esimerkki 1).⁴²

Löytämäni arkistoaineiston sekä esimerkiksi opusnumeroinnin perusteella näyttää siltä, että vaikka Boijen tiedetään säveltäneen jo nuorempina Suomessa asuessaan (todennäköisesti hän sävelsi jo lapsena), hän alkoi julkaista sävellyksiään vasta lähestyessään viittäkymmentä ikävuotta ja asuessaan ”uudessa maailmassa”. Todennäköisesti Boijen Yhdysvaltoihin jäämiseen vaikutti se, että siellä oli naiselle laajemat mahdollisuudet muusikon- ja säveltäjänuran toteuttamiselle kuin Suomessa. Ilmeisesti myöskään aatelissuvun naispuoliselle jäsenelleen langettamat sosiaaliset paineet ja rajoitteet eivät kantaneet valtameren yli estämään suvustaan erossa elävän taiteilijanaisen itsenäistä ja ammatillista elämää. Tietävästi Boije toimi Yhdysvalloissa myös pal-

39 *The Press* 23.9.1865; *Philadelphia Inquirer* 22.9.1865 ja 16.9.1869; Suomen Naisyhdistys 1896, 21.

40 Mina Boijen (de Boyen) painetut nuottijulkaisut, Michiganin yliopiston kirjasto ja Kongressin kirjasto.

41 *Åbo Underrättelser* 6.2.1874; Suomen Naisyhdistys 1896, 21.

42 Pianisti Laura Mikkola on hiljattain tehnyt *Taivaallisista unelmista* sekä poloneesista kantanauhat Yleisradiolle. Asikainen 2023. Timo Asikaisen tuottamat kantanauhat suomalaisten historiallisten säveltäjänäisten teoksista ovat osa *Sävelten tyttäret* -hankkeen yhteistyötä Yleisradion kanssa.

Celestial Reveries

Mademoiselle Mina de Boye.

MODERATO .
mf
pp *hr*
mf *cresc*
f *dim* *rit.*

18667 . 10 .

Esimerkki 1. Ensimmäinen sivu Mina Boijen pianoteoksesta *Taivaallisia unelmia* (Lee & Walker, 1873). Lähde: Michiganin yliopiston kirjasto. Kuva SV.

kattuna kirkkourkurina, mikä ei olisi ollut mahdollista ajan Suomessa.⁴³ Jos näin oli, hän todennäköisesti sävelsi myös kirkkomusiikkia, kuten koraalialkusoittoja. Mitään Boijen käsikirjoitusaineistoa en ole Suomen eikä Yhdysvaltojen arkistoista toistaiseksi löytänyt. Suomalaisiin arkistoihin ei ole talletettu edes Boijen painettuja nuottijulkaisuja.

Anna Blomqvist

Anna Blomqvist (1840–1925)⁴⁴ oli päätoiminen saksan kielen opettaja Helsingin valtiollisessa ruotsinkielisessä tyttökoulussa (*Svenska Fruntimmersskolan i Helsingfors*), mutta ensimmäiseltä koulutukseltaan hän oli muusikko, laulaja, laulupedagogi ja säveltäjä. Hän opiskeli musiikkia perusteellisesti kotimaassa ja ulkomailla. Sävellystä hän opiskeli muun muassa Theodor Bertholdin johdolla Pietarissa (1859) ja Dresdenissä (1867–1869). Laulua ja laulupedagogiikkaa hän opiskeli Pietarin (1863) ja Dresdenin (1867–1869) ohella Pariisissa konservatorion laulunopettajan Jean Jacques Masset’n johdolla (1869).⁴⁵ Blomqvist lauloi kuuluisassa *Dreyssigsche Singakademie* -sekakuorossa⁴⁶ sekä solistina Fredrik Paciuksen, Filip von Schantzin ja Richard Faltinin johtamissa kirkkoteoksissa.⁴⁷ Hän tutki laulunopetusta kenttätöyön kei-

43 *Åbo Underrättelser* 11.3.1862. Kanttoreiden ja kirkkourkurien naishistoriasta Suomessa ks. Björkstrand 1999, erit. 131–136; Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 168, 200, 335, 416, 431–432. Suomen evankelis-luterilainen kirkko salli naisen kiinnittämisen vakinaiseksi urkuriksi vuodesta 1908 alkaen ja kanttoriksi tai kanttori-urkuriksi vuodesta 1963 alkaen. Tätä ennen naiset toimivat – ainakin 1800-luvun lopulta alkaen – sijaisina, väliaikaisina, ylimääräisinä ja vapaaehtoisina urkureina ja kanttoreina, yleensä räikeästi alipalkattuina tai kokonaan palkatta.

44 Anna Catharina Blomqvist. Syntyneiden ja kastettujen luettelot 1837–1844 (I C:9), 235, Helsingin ruotsalais-suomalaisen seurakunnan arkisto, KA.

45 Ansioluettelot ja todistukset opinnoista, Anna Blomqvistin henkilöarkisto, Kansallisarkisto (tästä lähtien KK).

46 Anna Blomqvist > Elisabeth Blomqvist 1.9.1867 ja 21.6.1869, Blomqvistiana, KK.

47 Konserttiohjelmat, Blomqvistin henkilöarkisto, KK; konserttiohjelmat sekä Anna Blomqvist: ”Minnen 1869” ja ”Minnen: Min musikaliska utveckling och därmed förknipade minnen”, Blomqvistiana, KK.

noin eri oppilaitoksissa Saksassa, Ranskassa ja Venäjällä⁴⁸ ja kirjoitti koululaulun oppikirjan, joka on Suomen varhaisimpia.⁴⁹ Hän osallistui monien musiikki-instituutioiden perustamiseen aina kuoroista ja konserttilyhdistyksistä Helsingin Musiikkiopistoon (nyk. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia).⁵⁰

Vaikka Blomqvistin opettajat ulkomailla olivat konservatorioiden ja muiden korkeatasoisten oppilaitosten tunnettuja opettajia, hän opiskeli heillä yksityisesti, kuten monet naiset tekivät. Hän kertoo muistelmissaan ja kirjeissään, että häntä kannustettiin hakeutumaan Leipzigin konservatorioon mutta että hän ei uskaltanut tehdä sitä. Vaikka Euroopan konservatorioiden opiskelijoista valtaosa oli naisia, varsinkaan sävellysluokille osallistumista ei pidetty naisille sopivana, ja laulunopiskelun taas katsottiin liittyvän teatterimaailmaan ja voivan kyseenalaistaa säädyllisen naisen maineen ja olevan vaarallista. Blomqvist kertoo muistelmissaan, että Pariisin konservatoriossa Masset'n laululuokalla etenkin nuorella naisopiskelijalla oli tarpeen olla oma äiti mukana jokaisella tunnilla esiliinana: muuten miesopiskelija saattoi lähestyä naisopiskelijaa epäsovivasti. Tunnilla oli kerralla kymmenisen opiskelijaa, joista osa oli miehiä ja osa naisia. Luokassa oli pimeää. Naisopiskelija saattoi altistua miesopiskelijan häirinnälle ja seksuaaliselle väkivallalle silloin, kun ei ollut oma vuoro laulaa, ja se saattoi lopulta johtaa esimerkiksi epätoivottuun raskauteen. Näiden seikkojen takia ylempien luokkien perheet eivät yleensä päästäneet tyttäriään konservatorioon opiskelemaan laulua. Blomqvist kertoo myös, että Pariisin-aikanaan oopperaesitysten jälkeen hän käveli majapaikkaansa aina ajotiellä hevuskärryjen keskellä välttyäkseen miesten yksinäisiin naisiin kohdistamalta häirinnältä. Suojatoimiin kuului niin ikään mahdollisimman suuren ja syvälle päähän painetun hatun alle

48 "Minnen 1869" ja "Minnen: Min musikaliska utveckling", KK; Anna Blomqvist > Elisabeth Blomqvist 1.9.1867, 21.6.1869, 11.11.1869, 17.2.1869 ja 26.2.1869, Blomqvistiana, KK.

49 Blomqvist 1885.

50 "Minnen: Min musikaliska utveckling", KK; Karvonen 1957, 26–27.

piiloutuminen ja katseen pitäminen tiukasti alhaalla tienpinnassa.⁵¹

Blomqvistin kirjeistä ja muistelmista käy ilmi, että hän pyrki ammattilaulajaksi mutta suuntautui laulopedagogiksi, koska hän ei kestänyt ooppera- ja konservatoriomaailmaa esiintymisarkuutensa sekä alalla yleisen – nykykielellä ilmaistuna – seksuaalisen ja sukupuoleen kohdistuvan häirinnän takia. Hän harkitsi Saksaan jäämistä laulunopettajan uransa takia, mutta palasi kuitenkin Suomeen, koska halusi kehittää nimenomaan kotimaansa musiikkielämää.⁵² Silti laulunopettamisestakin tuli lopulta vain sivutyö, sillä Blomqvist ei saanut Suomesta vakituista laulunopettajan paikkaa. Hänen mukaansa edelle meni työnhaussa aina joku mies, jolla ei ollut laulunopettajan koulutusta. Näin kävi esimerkiksi Helsingin valtiollisessa ruotsinkielisessä tyttökoulussa (1867). Sieltä kuitenkin tarjottiin saksan kielen opettajan sijaisuutta (1869), josta sittemmin tuli hänen vakitoimensa. Tämän ohella hän opetti laulua, laulopedagogiikkaa, säveltapailua ja musiikinteoriaa opettajia kouluttavilla jatkoluokilla sekä yksityisesti.⁵³ Muun muassa säveltäjä Ida Moberg oli hänen oppilaansa ja suojattinsa.⁵⁴

Blomqvistin kirjeistä, muistelmista sekä sävellyskäsikirjoituksista näkee, miten tärkeällä sijalla säveltäminen oli hänen elämässään. Pohtiessaan uranvalintaansa sisaruksilleen Elisabeth Blomqvistille ja Anton Blomqvistille lähetetyissä nuoruudenkirjeissään säveltäjän ammatti näyttäytyy yhtenä vaihtoehtona laulajan ja musiikinopettajan rinnalla. Isoveljelleen Anna Blomqvist totesi muun muassa: ”Säveltäjiä on tarpeeksi ja kaikki he näkevät nälkää. Tiedän ja tunnen kyllä, että siihen käyttämäni aika on hukattua aikaa.”⁵⁵ Taloudelliset seikat olivat

51 ”Minnen: Min musikaliska utveckling” ja ”Minnen 1869”, KK; Anna Blomqvist > Elisabeth Blomqvist 1.9.1867, 21.6.1869, 11.11.1869, 17.2.1869 ja 26.2.1869, KK.

52 Emt. Seksuaalista sekä sukupuoleen kohdistuvaa häirintää on Suomessa klassisen musiikin kulttuurissa tutkinut Anna Ramstedt. Ks. esim. Ramstedt 2019.

53 ”Minnen: Min musikaliska utveckling”, KK; ansioluettelot ja työtodistukset, Blomqvistin henkilöarkisto, KK.

54 Esim. Moberg 1945.

55 Anna Blomqvist > Anton Blomqvist 14.11.1868, Blomqvistiana, KK. Sävellysoopinnoista ks. myös esim. ”Minnen: Min musikaliska utveckling” sekä Anna Blomqvist > Elisabeth Blomqvist 1.9.1867 ja 21.6.1869, KK.

Esimerkki 2. Anna Blomqvistin kuorolaulun *Gestillte Sehnsucht* (1868) käsikirjoituksen alku. Lähde: Kansalliskirjasto. Kuva SV.

Blomqvistille ratkaisevia, koska hänen oli kyettävä elättämään itsensä, mutta varmasti myös sukupuoleen liittyvät käsitykset ja esteet saivat säveltämisen näyttäytymään hukatulle ajalle. Monet Blomqvistin säilyneet sävellykset ovat peräisin opiskeluajalta Dresdenistä, kuten esimerkiksi hänen 27-vuotiaana säveltämänsä kuorolaulu *Gestillte Sehnsucht* (suom. *Tyyntynyt kaipuu*)⁵⁶ (1868) Friedrich Rückertin tekstiin. Laulun alku on hyvä esimerkki Blomqvistin tyyliin kuuluvasta voimallisesta runolähtöisestä sävel- ja sanamaailmasta (ks. esimerkki 2). Laulun harventuva ja hidastuva kudos sekä hiljenevä dynamiikka ja rauhoittumista ilmentävä soinnuttelu maalaavat runon kuvaaman

56 Tämä runon otsikon suomennos on Aila Gothónin.

ehtootunnelman, jossa koko ”maailma uinahtaa iltatuulen lempeään kuiskaukseen”. Myös laulun matala aloitus heijastelee runon kuvausta horisontissa siintävän metsän vaipumisesta kultaiseen iltaruskoon.

Blomqvist sävelsi ennen kaikkea juuri kuoroteoksia ja yksinlauluja, ja Rückertin ohella muun muassa J. L. Runebergin, Zachris Topeliuksen, Thomas Mooren ja Robert Burnsinkin teksteihin.⁵⁷ Blomqvist ei kuitenkaan esiintynyt valtaviirran musiikkikulttuurissa julkisesti säveltäjänä eikä julkaissut sävellyksiään, ainakaan omalla nimellään.⁵⁸ Niitä silti esitettiin hänen työpaikallaan tyttökoulussa. Tämän voi päätellä Blomqvistin omiin kuorolauluihinsa ja kuorosovituksiinsa tekemistä merkinnöistä sekä koulun juhlia koskevista kuvauksista.⁵⁹ Valjastaessaan sävellystoimintansa osaksi tyttökoulussa tapahtuvaa musiikinopetusta Blomqvist ei haastanut luovan säveltäiteen julkista toimintapiiriä, joka oli miesten hallitsema alue. Vaikka Blomqvist opiskeli sävellystä määrätietoisesti, on todennäköistä, että hän rajasi säveltämisensä yksityisen ja tyttökoulun piiriin sukupuolensa takia.

Ingeborg von Bronsart

Blomqvistin ikätoveri Ingeborg von Bronsart (1840–1913, o.s. Stark/Starck)⁶⁰ teki näyttävän uran säveltäjänä ja pianistina Suomen ulkopuolella. Hän syntyi Pietarissa ruotsinkieliseen suomalaisperheeseen.⁶¹ Hovissa suuriruhtinaan satulaseppänä työskennelleen isän suhteiden ansiosta erikoislahjakas lapsi sai aristokraattisia tukijoita

57 Anna Blomqvistin musiikkikäsikirjoitukset, KK.

58 Blomqvistin koululaulun oppikirja tosin voi sisältää hänen omiakin melodioitaan.

59 Blomqvistin musiikkikäsikirjoitukset, KK.

60 Ingeborg Maria Wilhelmina Bronsart von Schellendorf os. Stark (myös Starck). Syntyneet 1831–1845, 206, Pietarin ruotsalaisen Pyhän Katariinan seurakunnan arkisto, Ruotsin valtionarkisto.

61 Vanhempien suomalainen tausta käy ilmi esimerkiksi seuraavista kirkonkirjoista: Syntyneet 1777–1809, 288, Rantasalmen seurakunnan arkisto, KA (äiti); Syntyneiden ja kastettujen luettelot 1796–1806, 254 sekä Rippikirjat 1804–1813, 219/212, Porvoon ruotsalaisen tuomiokirkkoseurakunnan arkisto, KA (isä); ks. myös Voipio 1965.

ja korkeatasoisia musiikinopettajia, joista mainittakoon hovipianisti Adolph Henselt. Bronsart julkaisi jo lapsena huomattavan määrän sävellyksiään ja lähti 17-vuotiaana (1858) Saksaan jatko-opintoihin Franz Lisztin ohjaukseen.⁶² Samalla hän aloitti konserttipianistin uransa Keski-Euroopassa.⁶³

Bronsart jäi pysyvästi Saksaan, jonka kansalainen hänestä tuli, kun hän avioitui vuonna 1861 saksalaisen kollegansa Hans Bronsart von Schellendorfin kanssa.⁶⁴ Pariskunta eli useita vuosia liikkuva konserttikiertue-elämää.⁶⁵ Bronsart esitti kiertueillaan muun muassa omaa pianokonserttoaan,⁶⁶ joka on sittemmin kadonnut. Avioituminen ei siis välittömästi lopettanut Bronsartin esiintyvän muusikon uraa, kuten avioituneelle naismuusikolle useimmiten kävi. Hän jatkoi konsertoimista vuoteen 1867 saakka, jolloin hän oli 27-vuotias. Tällöin hän joutui lopettamaan konsertoinnin, koska hänen puolisonsa sai paikan Hannoverin Kuninkaallisen teatterin johtajana. Preussin virkamiesten vaimot eivät saaneet esiintyä julkisesti ammattitaiteilijoina, paitsi hyväntekeväisyystilaisuuksissa.⁶⁷ Bronsart oli siten pakotettu kotikonsertointiin, mutta hän teki myös muutaman näyttävän hyväntekeväisyyskonsertin yhdessä Lisztin kanssa (1875–1877).⁶⁸

Useimmiten säveltäjänaiset lopettivat säveltämisen avioiduttuaan, koska vaimon velvollisuudeksi katsottiin huolehtia miehestä, perheestä ja kodista, eikä julkista elämää kodin ulkopuolella pidetty vaimolle soveliaana. Sosiaalisia normeja, yhteisön painostusta ja aviopuolison vaati-

62 Boyd 2002, 7–11; Polko 1898, 136, 238–240.

63 Esim. *Neue Zeitschrift für Musik* 12.11.1858, 25.3.1859, 16.11.1860, 15.2.1861, 22.2.1861 ja 22.3.1861; *Signale für die Musikalische Welt* 48/1858, 49–50/1860, 11–12/1861 ja 19/1861; *Berliner Musikzeitung* 5.12.1860; *Süddeutsche Musik-Zeitung* 16.12.1861.

64 Muuttaneet 1860–1874, 38 sekä Henkikirjat 1831–1840, 258/692, Pyhän Katariinan seurakunnan arkisto, Ruotsin valtionarkisto.

65 Boyd 2002, 12, 14; La Mara 1888, 134–135.

66 *Süddeutsche Musik-Zeitung* 25.7.1864; *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 19.8.1864; Boyd 2002, 13–16, 20–21.

67 Boyd 2002, 16–17; Polko 1898, 242.

68 *Berliner Musik-Zeitung* 1.6.1876; *Musikalisches Wochenblatt* 8.6.1877.

muksia oli usein vaikea vastustaa.⁶⁹ Bronsart ei kuitenkaan lopettanut säveltämistä, vaikka hän luopui konserttipianistin urastaan. Samana vuonna, jona hän joutui lopettamaan esiintymisen, hän sävelsi ensimmäisen oopperansa, muinaiseen Egyptiin sijoittuvan laulunäytelmän *Die Göttin von Saïs* (suom. ”Saisin kuningatar”), josta meidän päiviimme on säilynyt vain libretto.⁷⁰ Bronsartin seuraava ooppera, Johann Wolfgang von Goethen avioliittokomediaan sävelletty *Jery und Bätely*, oli erityisen suuri menestys. Se kantaesitettiin vuonna 1873 Weimarin hoviteatterissa, minkä jälkeen sitä esitettiin monien vuosien ajan yli kymmenessä Saksan teatterissa.⁷¹ Bronsartin menestys säveltäjänä aiheutti konflikteja aviopuolisoiden välille, kuten Katharina Hottmann on osoittanut. Bronsartin puoliso, joka oli säveltäjä, pianisti ja kapellimestari, ei osallistunut *Jery und Bätely* -oopperan ensi-iltaan, koska hänen mielestään ei ollut sopivaa, että vaimo ja äiti keskittyi säveltämiseen niin suurellisesti. Bronsart lähetti miehelleen kirjeitä, joissa hän selitti avioerolakia ja kertoi, ettei luopuisi taiteestaan. Bronsart jatkoi säveltäjänuraansa myös kahden lapsen äitinä. Pariskunta pysyi naimisissa, ja heidän tyttärestään Clara von Bronsartistakin tuli pianisti ja säveltäjä.⁷²

Bronsartin skandinaaviseen mytologiaan perustuva ooppera *Hiarne* (1891) oli niin ikään menestys,⁷³ mutta hänen viimeinen oopperansa *Die Sühne* (suom. ”Sovitus”) sai laimeamman vastaanoton. Dessaun hoviteatterissa vuonna 1909 kantaesitetty teos on sekä tarinaltaan että musiikiltaan modernimpi kuin säveltäjänsä aiemmat oopperat. Saksalaisen kirjailijan Theodor Körnerin näytelmään perustuvassa teoksessa kaksi veljestä rakastaa samaa naista, jonka toinen heistä vahingossa surmaa

69 Esim. Bowers & Tick 1987; Rieger 1988; Citron 1993; Moisala & Valkeila 1994, 14, 237–239.

70 Boyd 2002, 16–17; Polko 1898, 242.

71 Boyd 2002, 18–19; Lipsius 1888, 141; *Berliner Musik-Zeitung* 2.4.1873, 14.5.1873, 2.7.1874, 23.3.1876, 24.5.1877 ja 7.6.1877; *Musikalisches Wochenblatt* 3.7.1874, 5.5.1876, 22.9.1876, 20.4.1877, 18.5.1877, 12.1.1878, 26.12.1879, 21.5.1880 ja 9.3.1882; *Wiener Theater-Kronik* 12.1.1877.

72 Hottmann 2006.

73 Esim. *Wiener Presse* 23.2.1891; *Musikalisches Wochenblatt* 4.2.1891.

mustasukkaisuuden puuskassa. Kuten Boyd huomauttaa, teoksen vastaanotto lienee ollut kielteisempi kuin Bronsartin muiden oopperoiden siksi, että naissäveltäjän odotettiin säveltävän kevyitä laulunäytelmiä tai satuja eikä filosofisia ja psykologisia kysymyksiä luotaavia musiikkidraamoja tai syvällisiä ajankohtaisoopperoita.⁷⁴

Bronsart sävelsi neljän oopperan lisäksi muun muassa yli sata liedä sekä kuoro-, piano- ja kamarimusiikkia. Hän sai työstään useita tunnustuksia ja arvonimiä. Siltikään hän ei sukupuoleen liittyvien lakien ja normien takia voinut toimia säveltäjänä tai muusikkona samalla tavalla kuin miehet, jotka toimivat konservatorioiden professoreina, kapellimestareina ja teatterin johtajina. Bronsart pohti itsekin kirjeissään ystävälleen, musiikkitieteilijä Marie Lipsiukselle sukupuoleen liittyvien käsitysten ja odotusten vaikutusta säveltäjäyhteensä ja elämäänsä.⁷⁵ Bronsart myös unohdettiin heti hänen kuolemansa jälkeen sekä esitysohjelmistoista että musiikin historian kirjoista. Tämä on paljonpuhuva esimerkki säveltäjänäisten syrjinnästä musiikin historian kirjoituksessa ja teoskaanonien muotoutumisessa, etenkin kun otamme huomioon Bronsartin kuuluisuuden omana elinaikanaan. Arkistoaineistoa Bronsartista on kuitenkin säilynyt suhteellisen paljon, koska hän oli naimisissa huomattavana pidetyn miehen kanssa, jonka arkistokoelmiin talletettiin vaimonkin aineistoja. Aineistoa on säilynyt myös muiden Bronsartin miespuolisten tuttavien kokoelmissa. Silti hänen keskeisiä teoksiaan on kadoksissa, kuten esimerkiksi pianokonsertto ja ensimmäinen ooppera. Bronsartin sävellyksiä kyllä julkaistiin, mutta ne olivat ennen kaikkea solo- ja kamarimusiikkiteoksia.⁷⁶

74 Boyd 2002, 8, 318, 324, 326–330.

75 Ks. Boyd 2002, 28.

76 Bronsartin teoksia on enenevästi tuotu esiin 2020-luvun taitteesta alkaen. Suomessa Bronsartin musiikkia ovat esittäneet ja levyttäneet muun muassa viulisti Mirka Malmi ja pianisti Tiina Karakorpi. Margit Rahkonen on tehnyt kantanauhan Bronsartin fantasiasta gis-molli vuonna 1978. Helsingin kaupunginorkesteri esitti Bronsartin alkusoiton oopperasta *Jery und Bätely* vuonna 2021.

Agnes Tschetschulin

Viulisti ja säveltäjä Agnes Tschetschulinilla (1859–1942)⁷⁷ on erityinen asema säveltäjyyden historiassa Suomessa, koska hän oli ensimmäinen Helsingin Musiikkiopiston oppilas, jonka sävellyksiä kuultiin opiston konsertissa.⁷⁸ Saatuaan sieltä päästötodistuksen hän jatkoi opintojaan Berliinin Kuninkaallisessa Musiikkikorkeakoulussa (1885–1889) ollen ensimmäinen siellä opiskellut suomalainen. Toisesta vuodesta alkaen hänen viulun- ja yhtyesoiton opettajanaan oli aikakauden kuuluisimpiin lukeutunut viulunsoitonopettaja Joseph Joachim. Tschetschulinin sävellysopettajia koulussa olivat Woldemar Bargiel, jonka feministinen musiikintutkimus muistaa pianisti-säveltäjä Clara Schumannin velipuolena, sekä Heinrich von Herzogenberg, joka oli pianisti-säveltäjä Elizabeth Herzogenbergin puoliso.⁷⁹

Berliinissä Tschetschulin tutustui viulutaiteilija Marie Soldatiin (Soldat-Roeger, 1863–1955). Tämä perusti vuonna 1887 jousikvartetin, jonka kakkosviulistina Tschetschulin soitti. Kvartetit mainostettiin maailman ensimmäiseksi ammattimaiseksi naisjousikvartetiksi. Sillä oli sama manageri kuin Joachim-kvartetilla ja Berliinin filharmonikoilla: Hermann Wolffin konserttitoimisto.⁸⁰ Naiset perustivat omia yhtyeitään ja orkestereitaan, koska heillä ei ollut pääsyä valtakulttuurin normiyhtyeisiin ja -orkestereihin. Esimerkiksi Berliinin filharmonikot otti ensimmäisen naisen rivistöönnsä vasta sata vuotta myöhemmin (viulisti Madeleine Carruzzon vuonna 1982).⁸¹ Soldatin kvartetti kon-

77 Agnes (Agnia) Tschetschulin. Virkatodistus 23.7.2021, Suomen ortodoksisen kirkon keskusrekisteri; Agnes Tschetschulinin perukirja, Tukholman kaupunginarkisto.

78 Helsingin Musiikkiopiston matrikkeli 1 (1882–1884) ja konserttiohjelmat 1882–1884 ja 1884–1885, Sibelius-Akatemian arkisto, Taideyliopiston arkisto (tästä lähtien SA/TA); *Hufvudstadsbladet* 4.6.1883; *Helsingfors Dagblad* 17.12.1883 ja 30.5.1884; Kuha 2017, 325–326.

79 Agnes Tschetschulinin oppilaskortti, Berliinin Kuninkaallisen Musiikkiakatemian arkisto, Berliinin Taideyliopiston arkisto (UdK); Suomen Naisyhdistys 1896, 182; *Aftonbladet* 30.10.1923.

80 Esim. *Monatsberichte über die Bewegung der Bevölkerung in Leipzig* 30.6.1887; *Neue Zeitschrift für Musik* 6.7.1887; *Musikalisches Wochenblatt* 7.7.1887 ja 23.8.1888; *Monthly Musical Record* 1887 (17/200); *Signale* 38/1887.

81 Berliner Philharmoniker 2022.

sertoi Saksassa parin vuoden ajan.⁸² Samoihin aikoihin berliiniläinen Simrock-kustantamo julkaisi Tschetschulinin viululle ja pianolle säveltämän karaktäärikappaleen *Berceuse* (1888). Myöhemmin Simrock julkaisi Tschetschulinin *Alla Zingarescan* (1890) viululle ja pianolle, *Valse gracieusen* pianolle (1897) sekä *Gavotin* (1906) viululle orkesterin tai pianon säestyksellä.⁸³ Monet ajan viulistit, kuten Soldat, soittivat konserteissaan Tschetschulinin kappaleita, joita sisällytettiin myös viulukappalekokoelmiin ja ohjelmistoluetteluihin.⁸⁴

Vuodet 1891–1904 Tschetschulin työskenteli viulunsoiton ja jousikvartettisoiton opettajana Englannissa Cheltenhamin kuulusissa ja edelleen toimivassa tyttökoulussa (*Cheltenham Ladies' College*), jonka musiikkikoulutus oli konservatoriotasoa.⁸⁵ Hänestä tuli Ison-Britannian kansalainen.⁸⁶ Irtisanouduttuaan tyttökoulusta hän toimi vapaana muusikkona ja yksityisopettajana muun muassa Lontoossa.⁸⁷ Ensimmäisen maailmansodan jälkeen Tschetschulin muutti Tukholmaan, jossa hän asui loppuelämänsä opettaen yksityisesti viulunsoittoa, yhtyesoittoa ja sävellystä.⁸⁸

Tschetschulinin musiikkikäsitteitä ei ole säilynyt – tai ainakaan en ole onnistunut sellaisia löytämään. Niinpä hänen todellisen

82 Esim. *Musikalisches Wochenblatt* 23.8.1888, 13.12.1888, 10.1.1889, 17.1.1889 ja 28.3.1889; *Neue Zeitschrift für Musik* 16.5.1888, 2.1.1889, 23.1.1889 ja 20.2.1889; *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* 29.7.1887, 15.8.1888 ja 20.2.1889; *The Morning Post* 23.6.1890.

83 Agnes Tschetschulinin painetut nuottijulkaisut, KK ja Sibelius-museo (tästä lähtien SM).

84 Esim. *Musikalisches Wochenblatt* 27.3.1890; *The Philadelphia Inquirer* 15.12.1894; *Western Daily Mercury* 8.4.1895; *London Daily Mail* 22.3.1897; *Musical News* (London) 8.5.1897 ja 5.6.1897; *Cheltenham Chronicle* 25.3.1899; *The Bransley Chronicle* 3.11.1906; *Dubuque Telegraph Herald* 14.3.1906; *Cremona* 7/1907; *Akershus Amtsidende* 11.10.1907; *Bedfordshire Mercury* 6.12.1907; *The Irish Times* 4.5.1908; *South Bucks Standard* 7.10.1910 ja 3.4.1913; *Ithaca Journal* 21.4.1915; *The Mansfield Reporter and Sutton Times* 19.11.1915; *The Boston Globe* 4.10.1927.

85 Opettajaluettelot 1895, 1897 ja 1904, Cheltenham Ladies' Collegen arkisto; *The Cheltenham Ladies' College Magazine* 27/1893; Suomen Naisyhdistys 1896, 182.

86 UK Naturalisation Certificates and Declarations, 1870–1916 (29.6.1904), Ancestry.com.

87 *Hufvudstadsbladet* 30.12.1904; *The Cheltenham Ladies' College Magazine* 51/1905, 83.

88 Mélanie Tschetschulin > Hans Fahlbäck 2.2.1945, KK/Svenska Litteratursällskapet i Finland (tästä lähtien SLS); *Svenska Dagbladet* 10.10.1922, 6.11.1923, 8.11.1923 ja 13.1.1925; *Svenska Pressen* 8.11.1923; *Hufvudstadsbladet* 12.11.1923.

säveltuotantonsa laajuutta ja sisältöä on mahdoton arvioida. Myöskään hänen päivä- tai muistikirjojaan tai kirjekokoelmiaan ei vaikuta olevan tallella. Joidenkin sanomalehtiartikkeleiden mukaan hänen orkesterilaulujaan ja muuta orkesterimusiikkiaan esitettiin Cheltenhamissa ja Dresdenissä,⁸⁹ mutta teoksista ei ole löytynyt tarkempia tietoja. Tschetschulinin ensimmäinen sävellysjulkaisu oli 19-vuotiaana sävelletty pianoteos *Marsch tillegnad Finska Gardet vid dess återkomst från kriget 1877–78* (suom. *Suomen Kaartille omistettu marssi sen palatessa sodasta 1877–78*), joka julkaistiin säveltäjän sukupuolen peittäväällä nimerkillä ”A. T.”⁹⁰ Marssista tehtiin myös soittokuntaversio,⁹¹ jonka laati todennäköisesti Suomen Kaartin soittokunnan johtaja Adolf Leander.⁹² Kaartin, Oulun ja Turun pataljoonien soittokunnat soittivat marssia 1880–1890-luvuilla.⁹³ Näiden mainittujen teosten ohella Tschetschulin julkaisi muutamia muita pienimuotoisia teoksia.⁹⁴ Sukulaisten ja lapsuudenystävien kirjeenvaihdosta löytyy tiedonmurusia hänen lapsena ja nuorena säveltämistään teoksista, kuten pianokappaleista ja näytelmämusiikista.⁹⁵ Sanomalehdistä ja Helsingin Musiikkiopiston konserttiohjelmista löytyy tietoja hänen opiskeluaikojensa sävellyksistään, jotka ovat niin ikään sittemmin hävinneet.⁹⁶

Pienimuotoisten karaktäärikappaleiden säveltäminen oli naiselle hyväksytympää kuin laajempien kamarimusiikki- ja orkesteriteosten, ja

89 *Nya Pressen* 11.1.1890 ja 11.1.1910; *Hufvudstadsbladet* 28.1.1909 ja 12.1.1910; *Cheltenham Looker-on* 14.3.1914 ja 21.3.1914.

90 *Hufvudstadsbladet* 3.5.1878; *Morgonbladet* 3.5.1878; *Åbo Posten* 4.5.1878; Tschetschulinin painetut nuottijulkaisut, SM ja KK.

91 Oulun Pataljoonan Soittokunnan stemmakirjat 1890–1920: kappale nro 31.129, Suomen Armeijan Nuotisto 1820–1940, KK.

92 Kiitän Raine Ampujaa marssia ja Leandera koskevista keskusteluista.

93 *Oulun Ilmoituslehti* 23.4.1893, 28.4.1893 ja 8.10.1893; *Tampereen Uutiset* 2.5.1893; *Uleåborgsbladet* 6.5.1893 ja 10.10.1893; *Hufvudstadsbladet* 14.9.1895; Kloss 1950, 60.

94 Tschetschulinin painetut nuottijulkaisut, SM ja KK.

95 Esim. Stansvikin huvinäytelmän ohjelma 21.7.1877, Reinhold Felix von Willebrand > Hugo von Feilitzen (1875–1878) ja Mélanie Tschetschulin > Hans Fahlbeck (1840-luku), von Willebrandin sukuarkisto, KK/SLs.

96 Esim. Helsingin Musiikkiopiston konserttiohjelma 2.4.1884, SA/TA; *Morgonbladet* 3.4.1884 ja 4.4.1884.

niitä oli helpompi saada julki, koska ne olivat hyvin myyvää musiikkia. Tschetschulinin julkaistut sävellykset ovat kuitenkin todennäköisesti vain pieni osa siitä, mitä hän todellisuudessa sävelsi, eivätkä ne välttämättä edes kuvaa hänen kokonaistuotantoaan hyvin. Mediassa ja muissa julkaisuissa, joihin Tschetschulin antoi itsestään tietoja, hän sanoi ammattinsa aina olevan viulisti (tai viulunsoitonopettaja) ja säveltäjä.⁹⁷ Samoin sukulaiset puhuivat kirjeissään Tschetschulinista järjestelmällisesti sekä viulistina että säveltäjänä.⁹⁸ Säveltämiseen ammattimaisesti ja kunnianhimoisesti suhtautunut ja jousikvartettisoittoon erikoistunut Tschetschulin sävelsi todennäköisesti paljon enemmän kuin mitä hän onnistui julkaisemaan: esimerkiksi teoksia orkesterille (muitakin kuin jo mainitun *Gavotin* ja orkesterilaulut), jousikvartetille ja muille kokoonpanoille. Tschetschulin teki vaikuttavan ja kansainvälisen muusikonuran, mutta hänen kirjallista jäämistöään ei ole päätyntyt arkistoihin.⁹⁹

Ida Moberg

Tschetschulinin ikätoveri, säveltäjä ja kapellimestari Ida Moberg (1859–1947) hankki niin ikään perusteellisen ja monipuolisen muusikkokoulutuksen. Hän opiskeli ensin laulua Pietarin konservatoriossa (1879–1882)¹⁰⁰ mutta siirtyi toimittuaan joitakin vuosia laulun- ja pianonsoitonopettajana säveltämisen sekä orkesterin- ja kuoronjohtamisen pariin. Sävellystä hän opiskeli muun muassa Helsingin Filharmoniseen Seuraan kytkeytyneessä Käytännöllisessä orkesterikoulussa Jean

97 Esim. lehtileikkeet, Agnes Tschetschulinin henkilömappi, SM.

98 Mélanie Tschetschulin > Hans Fahlbäck, 1940-luku, KK/ SLS.

99 Kansallismuseossa on laaja kokoelma Tschetschulinin perheen esineistöä sekä joitakin asiakirjoja, mutta kokoelma ei sisällä musiikkikäsi- ja kirjotuksia eikä muutakaan Agnes Tschetschulinin kirjallista jäämistöä. Tschetschulinin musiikkia ovat esittäneet tai levyttäneet muiden muassa pianistit Margit Rahkonen, Tiina Karakorpi ja Laura Wahlfors sekä viulistit Annemarie Åström ja Mirka Malmi.

100 Ida Mobergin (216–220) apuraha-anomusten liitteenä olevat todistukset ja todistuskopiot, Valtion matka-apurahojen saaneiden taiteilijoiden todistuksia 1875–1908), Kirkollisasiaintoimituskunnan arkisto, KA; Ida Moberg > Fredrik Cygnaeus 13./24.2.1880, Åbo Akademin kirjasto (tästä lähtien ÅA).

Sibeliuksen (1893–1895) ja Ilmari Krohnin (1900–1901)¹⁰¹ johdolla sekä Dresdenin kuninkaallisessa konservatoriossa Felix Draeseken (1901–1905) ohjauksessa. Dresdenin konservatoriossa hän opiskeli myös orkesterinjohtoa Hermann Kutzschbachin oppilaana.¹⁰² 1910-luvun taitteessa Moberg palasi Saksaan opiskelemaan teosofiaa, steinerilaista eurytmiaa sekä dalcrozelaista musiikkipedagogiikkaa ja musiikkiliikuntaa.¹⁰³ Ilmeisesti hän aikoi asettua Saksaan pysyvästi, mutta palasi ensimmäisen maailmansodan sytyttyä Suomeen.¹⁰⁴

Mobergin kirjoittamista kirjeistä mentorilleen Anna Blomqvistille ilmenee, että hän pyrki järjestelmällisesti kapellimestarin ja säveltäjän ammattiin. Hän kirjoitti siitä, miten vaikeaa naisen oli saada sävellyksiään esitetyksi tai toimia kapellimestarina. Hän oli kiinnostunut naisorkesteritoiminnasta ja otti yhteyttä Saksassa toimiviin kapellimestarintöihin.¹⁰⁵ Hän ei kuitenkaan itse perustanut naisorkesteria mutta liittyi myöhemmin kannatusjäseneksi säveltäjä ja kapellimestari Heidi Sundblad-Halmeen vuonna 1938 perustamaan Helsingin Naisorkesteriin.¹⁰⁶ Kapellimestarintöitä Moberg ei sukupuolensa takia saanut, mutta hän johti kuoroja ja muita esiintyviä kokoonpanoja työpaikallaan ruotsinkielisessä alakoulunopettajien seminaarissa (*Svenska småskoleseminariet i Helsingfors*) ja muissa kouluissa sekä teosofisissa ja antroposofisissa piireissä. Moberg ansaitsi toimeentulonsa opettamalla

101 Friberg 1906, 42; Moberg 1945, 228; kopio Jean Sibeliuksen 23.11.1904 kirjoittamasta opintotodistuksesta, Ida Mobergin henkilöarkisto, KK.

102 Dresdenin Kuninkaallisen konservatorion päästötodistus (kopio), Mobergin henkilöarkisto, KK; Dresdenin kuninkaallisen konservatorion vuorikertomukset 1902–1903 (s. 60), 1903–1904 (s. 60, 70), 1904–1905 (s. 62), Saksin maakuntakirjaston – Dresdenin valtiollisen ja yliopistokirjaston digitaaliset kokoelmat (SLUB).

103 Moberg 1945, 227; Ida Moberg > Anna Blomqvist 10.10.1910, 15.2.1911, 18.3.1912 ja 10.7.1912, Anna Blomqvistin henkilöarkisto, KK.

104 Per-Olof Mobergin tiedonanto kesäkuussa 2020; Saari 1997, 77–78.

105 Ida Moberg > Anna Blomqvist 15.3.1911 ja 18.3.1912, KK; Ida Moberg > Alma Wikeström 21.3.1908, SM.

106 Helsingin Naisorkesterin jäsenluettelot, Helsingin Naisorkesterin arkisto, Helsingin kaupunginarkisto (tästä lähtien HKA).

musiikkia ja musiikkipedagogiikkaa oppilaitoksissa ja yksityisesti,¹⁰⁷ mutta hän piti itseään ensisijaisesti säveltäjänä.¹⁰⁸

Moberg vaikuttaisi olleen 1900-luvun alussa hetken osa suomalaisen musiikin valtakulttuuria, sillä hänen *Soluppgång*- eli *Auringonnousu*-orkesterisarjansa ensimmäinen osa kuultiin Helsingin filharmonisen orkesterin suomalaisen viikon konsertissa Jean Sibeliuksen, Oskar Merikannon ja Toivo Kuulan suosikkiteosten ohella. Hän myös johti teoksensa itse tässä konsertissa.¹⁰⁹ Hieman aiemmin Moberg oli johtanut Helsingin filharmonista orkesteria sävellyskonsertissaan (1906), jossa kuultiin muun muassa sinfonia (1904) ja a-molli-alkusoitto (1904).¹¹⁰ Orkesteri soitti Mobergin teoksia myös joissakin populaarikonserteissa,¹¹¹ ja hän menestyi kuoromusiikin sävellyskilpailuissa.¹¹² Mahdollisesti Mobergia tukivat hänen musiikkinsa esiin saamisessa hänen muusikkokollegansa teosofisista piireistä, kuten Oskar Merikanto ja Johannes (Juho) Leino,¹¹³ sekä orkesterikoulussa solmitut suhteet; ehkä myös kotimaisten sanomalehtien raportit Mobergin sävellysten Saksanesityksistä vaikuttivat asiaan. Mutta 1910-luvun jälkeen Mobergin musiikkia ei enää esitetty valtavirran musiikki-instituutioissa. Silti hän jatkoi määrätietoisesti orkesteri- ja laulumusiikin säveltämistä. Suurimmaksi osaksi hänen teoksensa – esimerkiksi ooppera *Asiens ljus* (suom. ”Aasian valo”), viulukonsertto ja monet sävelrunot – jäivät

107 Ida Mobergin eläkehakemukset ja työtodistukset (kopiot), Ida Mobergin henkilöarkisto, KK.

108 Esim. Moberg 1945; *Hufvudstadsbladet* 15.2.1947.

109 *Helsingin Sanomat* 3.10.1913. *Auringonnousu* on palannut sekä Helsingin kaupunginorkesterin että muiden orkesterien ohjelmistoihin 2020-luvulla. Viulukonsertto kuultiin viulisti Mirka Malmin, kapellimestari Emilia Hovingin ja Wegelius Kamarijousten konsertissa 22.11.2020.

110 Ida Mobergin sävellyskonserttien ohjelma 28.2.1906, Ida Mobergin henkilömappi, SM; *Nya Pressen* 21.2.1906 ja 1.3.1906; *Uusi Suometar* 22.2.1906; *Hufvudstadsbladet* 25.2.1906 ja 3.3.1906; *Helsingin Sanomat* 2.3.1906; *Finsk Musikrevy* 5/1906, 100–101; *Finsk Tidskrift* 1.4.1906; *Säveletär* 4/1906; ks. myös Saari 1997, 39–63.

111 Esim. konserttiohjelma 5.1.1909, Helsingin filharmonisen orkesterin (kaupunginorkesterin) arkisto, HKA.

112 Esim. *Nya Pressen* 12.5.1909.

113 Ks. Välimäki & Torvinen 2021.

esittämättä hänen elinaikanaan.

Mobergin sävellyskäsikirjoituksia on säilynyt arkistoissa kohtalaisen paljon, verrattuna moniin muihin säveltäjänaisiin.¹¹⁴ Tämä johtuu siitä, että hänen jäämistöstään vastasivat hänelle läheiset naiset, jotka arvostivat hänen säveltäjäyyttään ja lahjoittivat hänen sävellyskäsikirjoituksensa Sibelius-Akatemiaan,¹¹⁵ jonka kirjastossa työskenteli Mobergin nuorempi kollega ja Helsingin Naisorkesterin kannatusyhdistyksen aktiivijäsen, säveltäjä Helvi Leiviskä. Silti useita Mobergin teoksia on kadoksissa, kuten esimerkiksi sinfonia, alkusoitto a-molli, sävelrunoja, yksinlauluja, pianotriot ja muuta kamarimusiikkia.¹¹⁶ Säveltäjänaiesten tutkimuksen kannalta on tärkeää pohtia sitä, että Mobergin elinaikana hänen teoksistaan kustannettiin vain yksi pianokappale, jokunen yksin- ja kuorolaulu sekä pienten lasten musiikinopetukseen tarkoitettu laulukokoelma.¹¹⁷ Vaikka näiden nuottijulkaisujen lisäksi huomioisimme sanomalehdissä julkaistut tiedot Mobergin sävellysten esityksistä, ilman Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kirjastossa säilyneitä musiikkikäsikirjoituksia käsityksemme hänen säveltäjäystään olisi aivan toinen: emme tietäisi hänen säveltäneen lukuisia orkesterirunoelmia, kantaatteja, kamarimusiikkiteoksia, yksinlauluja, viulukonserton ja Gautama Buddhan elämästä kertovan *Asiens ljus*-oopperan (ks. esimerkki 3). Tällaisen ymmärryksen valossa meidän tulee arvioida Boijea, Tschetschulinia ja muita säveltäjänaisia, joita ympäröi arkistojen hiljaisuus. Julkaistujen sävellysten pieni määrä tai sävellyskäsikirjoitusten ja sävellysluetteloiden puuttuminen ei tarkoita sitä, etteikö nainen saattanut säveltää huomattavan tuotannon eli ylipäätään paljon muuta kuin mitä jälkeenjääneet lähteet suoraan osoittavat. Arkistot ovat syrjineet naisia eikä naisten jäämistöjä aikoinaan

114 Ida Mobergin musiikkikäsikirjoitukset, Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kirjasto (tästä lähtien SibAK).

115 Ks. Ernst Linko > Thyra Albrecht 4.12.1947 ja Ernst Linko > [Ida Mobergin veljentytär] Ida Anna Moberg 3.6.1954 sekä Ida Mobergin testamentti 4.7.1943, Mobergin henkilöarkisto, KK.

116 Vrt. esim. Mobergin teosluettelo 1935, Mobergin henkilöarkisto, KK.

117 Ida Mobergin painetut nuottijulkaisut, SM ja KK.

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are: Piccolo, Flauto (1. and 2.), Oboe (1. and 2.), Clarinetto (1. and 2.), Fagotto (1. and 2.), Corno (1., 2., 3., and 4.), Tromba (1. and 2.), Trombone Alto, Trombone Tenoro, Trombone Basso, Tamb. pet., Triangel, Gr. Cassa, Timpani, Violine 1., Violine 2., Viola, Cello, and Bass. The score includes musical notation, dynamics like 'f' and 'p', and some handwritten annotations. The page number '57' is visible in the top right corner.

Esimerkki 3. Partituurisivu Ida Mobergin *Asiens ljus* -oopperan (n. 1910-luku/1947) käsikirjoituksesta. Buddhalaisuuden perustajan Siddhartha Gautaman kääntymyksestä kertovan oopperan libretto perustuu Edwin Arnoldin runomutoiseen teokseen *The Light of Asia: The Great Renunciation* (1879). Lähde: Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kirjasto. Kuva: SV.

pidetty tallettamisen arvoisina,¹¹⁸ joten historiallisten säveltäjänäisten musiikkikäsitteitä ja muuta aineistoa on vain harvoin päätynyt julkisiin arkistoihin.

Lilli Thuneberg

Monet 1800-luvulla ja 1900-luvun taitteessa toimineet suomalaiset säveltäjänäiset sävelsivät lastenmusiikkia, koululauluja ja hengellisiä lauluja. Tällöin säveltäjä ei varsinaisesti astunut naisille epäsovinnaksi ja lähes kielletyksi katsotulle julkiselle konserttimusiikin alueelle vaan jäi säveltäjänä ikään kuin kodin piiriin.¹¹⁹ Tämä oli yksi säveltävälle naiselle tarjolla ollut mahdollisuus toimia kulttuurissa, joka suhtautui naisten säveltämiseen vihamielisesti. Lastenmusiikista muodostui säveltäjänäisten vaihtoehtoinen toimintakenttä ja kukoistava kulttuurinen jatkumo.¹²⁰

Lilli Thuneberg (1862–1920)¹²¹ loi lastenmusiikin alueella huomattavan laajan tuotannon: lauluja, laulusarjoja, laululeikkejä ja näytelmämusiikkia.¹²² Hän oli varakas ja pystyi julkaisemaan itse hienosti kuvitetut nuottikirjansa, jotka tulivat kauppoihin usein joulun alla.¹²³ Hänen musiikkinsa oli suosittua, ja sitä soitettiin ja laulettiin kodeissa ja kouluissa sekä esitettiin lapsille suunnatuissa konserteissa ja hyväntekeväisyystapahtumissa.¹²⁴ Thunebergin lauluja sisällytettiin koulujen laulukirjoihin, ja niitä löytyy nykyisistäkin lastenlaulukirjoista. Tunnetuimpia esimerkkejä ovat Jeanne Oterdahlin teksteihin sävelletyt

118 Esim. Allen 1986; Tick & Bowers 1987; Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 16.

119 Vrt. Moisala & Valkeila 1994, 14, 237–239.

120 Tästä tarkemmin ks. Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023.

121 Edith Louise (Lilli) Thuneberg o.s. Thuneberg. Turun ruotsalaisen seurakunnan rippikirja 1856–1865, 133, Turun tuomiokirkkoseurakunnan arkisto, Turun toimipiste, KA; *Hufvudstadsbladet* 9.1.1920; Lilli Leinberg: ”Krönika”, Gertrud Wichmannin arkisto, KA.

122 Lilli Thunebergin painetut nuottijulkaisut, SM.

123 *Nya Pressen* 19.12.1907, 21.12.1907 ja 18.12.1911; *Hufvudstadsbladet* 18.12.1907, 13.12.1910, 18.12.1907, 17.12.1915, 20.12.1915 ja 10.1.1920; *Suomalainen Kansa* 17.12.1907 ja 20.12.1907.

124 Esim. Esther Niska-Forsmanin konsertin ohjelma 29.12.1907, Lilli Thunebergin henkilömappi, SM; *Uusi Suomi* 3.1.1926; *Hufvudstadsbladet* 3.1.1926.

En vårvintersaga (Kevättalven tarina) ja *Kantareller (Sieniset; myös Herra ja Rouva Sieninen)* sekä Zachris Topeliuksen tekstiin sävelletty *Behåll din krona! (Säilytä kruunus!)*.

Thunebergin lastenmusiikkia tarkastellessa huomaa, etteivät kaikki laulut ole tarkoitettu lasten laulettavaksi.¹²⁵ Osa on pikemminkin aikuisille laulajille tarkoitettuja liedsarjoja, jotka on naamioitu lastenmusiikin näköisiksi julkaisuksi. Satuaiheisten laulusarjojen yleisö voi olla yhtä hyvin aikuisia kuin lapsia, ja lapsille suunnatulla taidemusiikilla, kuten musiikkisaduilla, on pitkät perinteet muun muassa venäläisessä musiikkikulttuurissa. Hyvä esimerkki tällaisesta Thunebergin liedistä on ruotsalaisen kirjailija-kuvataiteilija Elsa Beskowin (1874–1953) tekstiin sävelletty *Pyrola (Talvikki)* (ks. esimerkki 4). Siinä kuuluvat Thunebergin tyylin perustekijät: sulokas melodia, kirkkaat soinnit, värikkäät yksityiskohdat, kuten esimerkiksi soittorasiamaainen väli-soitto, sekä elämänfilosofinen syvyys. Laulumelodian ambitus on sopraanoääntä vastaava f¹–g².

Lastenmusiikin ohella Thuneberg sävelsi kuorolauluja. Hengellisiä lauluja hän julkaisi *De Värnlösas Jul* -lehdessä, eli hyväntekeväisyystoiminnan nimissä, sekä yhtenä omakustanteisena kokoelmana.¹²⁶ Osa Sibelius-museon kokoelmassa olevista Thunebergin nuottikirjoista on tullut museoon testamenttilahjoituksena opettajasiskosten Berta ja Annie Edelfeltin eli säveltäjä Alexandra Brandt Edelfeltin tyttärien kuolinpesästä,¹²⁷ todennäköisesti Thunebergin musiikkia käytettiin opetuksessa Berta ja Annie Edelfeltin pitämässä pikkulastenkoulussa. Testamenttilahjoitus on esimerkki siitä, miten naisten musiikillista kulttuuriperintöä ovat usein säilyttäneet toiset naiset.¹²⁸ Thunebergin kirjeitä on säilynyt poikkeuksellisen paljon, sillä hän kuului tunnettuun kulttuurisukuun, ja hänen isänsä oli Suomen Nuorten Miesten Kristillisen Yhdistyksen uranuurtaja, kielten opettaja (Otto)

125 Vrt. *Hufvudstadsbladet* 18.12.1907.

126 *Några melodier till sånger av L. S. / Muutamia sävelmiä L. S.:n sanoihin* (tekstit Lina Sandell, suom. Mikael Nyberg) (1919), Thunebergin painetut nuottijulkaisut, SM.

127 Ks. leimat Thunebergin painetuissa nuottijulkaisuissa, SM.

128 Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 25.

Ivar Thuneberg.¹²⁹ Ivarin ja hänen ainoan tyttärensä välisiä kirjeitä löytyy arkistoista joitakin tuhansia.¹³⁰ Elämäkerrallista tietoa Lilli Thunebergistä löytyy myös hänen tätinsä, säveltäjä Lilli Leinbergin (o.s. Thuneberg) muistelmista ja kirjekokoelmista, jotka ovat säilyneet tämän puolison, Jyväskylän seminaarin johtajan Karl Gabriel Leinbergin suvun kokoelmissa.¹³¹

Lastenmusiikin säveltäjänä Lilli Thuneberg pysyi ajan sukupuolinormiston suhteen ”säädyllisellä” ja siten turvallisella säveltämisen alueella, jonka ei katsottu haastavan miesten sävellystoimintaa, ylittävän sukupuolitettuja rajoja tai kyseenalaistavan säveltäjänaisen naiseutta. Ehkä siksi hänen musiikkinsa on saanut katkeamattomana historiallisena perintönä jäädä elämään laulukirjoissa, toisin kuin muiden käsittelemieni säveltäjänaisen musiikki. Mahdollisesti Thuneberg suuntautui säveltäjänä lastenmusiikkiin ainakin osittain juuri sen takia, että siellä oli naisella tilaa toimia. Thuneberg poikkeaa muista tässä artikkelissa tarkastelemistani säveltäjistä myös siinä, ettei hän ilmeisesti hankkinut juurikaan muodollista säveltäjän tai muusikon koulutusta yksityisopintonsa ja tyttökoulusivistyksensä lisäksi. Lasten- ja hengellisen musiikin säveltämisen ohella Thuneberg toimi yksityisenä pianonsoitonopettajana¹³² sekä teollisuusmiehensä puolisona ja adoptiotyttärensä äitinä.¹³³ Musiikinhistoriankirjoissa häntä ei mainita, koska patriarkaalinen musiikinhistoriankirjoitus ei ole arvostanut lastenmusiikin säveltämistä.

Lopuksi

Kaikkien artikkelissa tarkasteltujen säveltäjänaisen elämä, urat ja tuotannot ovat vaikuttavia esimerkkejä siitä, miten 1800-luvulla syn-

129 Esim. Hjelt 1923.

130 Lilli ja Ivar Thunebergin kirjeenvaihto, Ivar Thunebergin ja Fanny Thunebergin arkisto, ÅA.

131 Esim. Lilli Leinberg: ”Lefnadsteckningar af närmaste anförvanter”, Gertrud Wichmannin arkisto, KA.

132 Esim. *Hufvudstadsbladet* 24.1.1915.

133 Leinberg: ”Krönika”, KA.

**Pyrola.
Talvikki.**

Moderato.

Py - ro - la Py - ro - la ti - gan - de står du, en - sam och skygg i din
Täl - vik - ki kal - vas, så kat - see - si sul - jet, tåh - ti - en kai - hos - sa

stjärn - lång - tan går du, sän - ker ditt hu - vud för so - - lens glans.
kai - nos - ti kul - - jet, lois - tol - ta au - rin - gon pti - loi - tat päån.

Höj då ditt ö - ga från mar - ken du kä - ra Se små lin - ne - or så
Sie - vät nuo sil - mäs, oi, puo - leem - me luo - os, kaik - ki - en kat - set - la

täc - ka och skä - - ra vän - li - ga vin - ka dig med till dans.
su - lout - tas suo - - os, tans - si - hin saat - taä sua, ys - - tä - väis - - täån.

Linéornas dans.

2. Solsken och ungdom och glädje försmår du,
aldrig dock stjärnornas drömvärldar när du.
Snabbt fly sommarens stunder bort.
Höj då ditt huvud mot solen, du kära!
Ån är det sommar, men hösten är nära.
Hösten är nära och livet kort.

2. Nuoruuden onnesta riemuita saahan!
— Saavu sä koskaan et haaveesi maahan.
Kesämme kiireellä pois pakenee.
Siis anna auringon silmiäsi loistaa!
Syksy jo huomenna suvemmi poistaa,
lämmön ja valkeuden vangitse.

Esimerkki 4. Lilli Thunebergin laulu *Pyrola (Talvikki)* kokoelmasta *Sångartävlan i Blomstertäppan (Kukkakummulla)* (1915). Elsa Beskowin tekstin suomennos on Jussi Snellmanin (1915). Lähde: Sibelius-museo. Kuva: SV.

tyneet suomalaiset naiset ovat harjoittaneet musiikin tekemistä patriarkaalisen yhteiskunnan rakenteissa luovien. He pyrkivät määrätietoisesti säveltämisen ammattilaisiksi tai esiintyviksi ja opettaviksi muusikoiksi, joiden työhön kuului myös säveltäminen. Näin siitä huolimatta, ettei ympäristö kannustanut heitä säveltämiseen. Suurin osa tarkastelluista säveltäjänaisista hankki perusteellisen musiikkikoulutuksen usealta opettajalta, monesta oppilaitoksesta ja useammas- ta kuin yhdestä maasta. Moni opiskeli, asui pitkään tai teki uransa osittain tai kokonaan Suomen ulkopuolella: säveltäjänaiset hakivat tilaa, mahdollisuuksia ja oppia ulkomailta. Tämä naisten ammatillinen pätevytyminen ja verkostoituminen kotimaan ulkopuolella on tuttu ilmiö monilta muiltakin aloilta.¹³⁴ Useimmat olivat naimattomia; artikkelin kuudesta kohdesäveltäjästä aviossa oli vain kaksi (Bronsart ja Thuneberg). Kaikki olivat äidinkieleltään ruotsinkielisiä. Iso osa näiden säveltäjien teoksista on kadoksissa. Naisten oli yleensä vaikea saada musiikkia kustannetuksi, ja heidän musiikkikäsikirjoituksiaan on arkistoissa niukasti. Niinpä monen kohdalla on haasteellista arvioida heidän aikoinaan säveltämänsä tuotannon laajuutta ja luonnetta.

Mina Boije on varhainen esimerkki ammattilaisuuteen järjestelmällisesti suuntautuneesta säveltäjä-pianistista sekä keskieurooppalaiseen virtuoosisuuden ihanteeseen perustuvasta esiintyneestä taiteilijasta. Luultavasti hän muutti Yhdysvaltoihin siksi, että siellä oli naiselle Suomea laajemmat mahdollisuudet toimia ammattimuusikkona. Hän asui koillisrannikolla, jossa naisliike oli voimakas, ja hän julkaisi kaikki sävellyksensä siellä. Anna Blomqvist ei löytänyt Suomesta vakituista työtä musiikkialalta vaan ajautui kielenopettajaksi. Hän ei koskaan julkaissut sävellyksiään, mutta hän kehitti merkittävällä tavalla tyttö- koulujen musiikkikulttuuria ja valtavirran musiikkielämää sekä toimi mentorina nuoremmille naispuolisille säveltäjille ja muusikoille, kuten Ida Mobergille. Blomqvist oli musiikkiorganisaattori ja naisasianainen, joka koulutti, tuki ja innoitti useita naissukupolvia musiikin ja muiden taiteiden sekä tieteiden aloille. Ingeborg von Bronsart menestyi sävel-

¹³⁴ Esim. Lehtinen 2004; Konttinen 2010.

täjänä siinä mitassa kuin se ylipäänsä oli naiselle mahdollista. Hän ei koskaan asunut Suomessa vaan teki uransa Saksassa toimien ennen kaikkea valtakulttuurin musiikki-instituutioiden piirissä. Hänen teoksiaan esitettiin keskeisissä teattereissa, konserttisaleissa ja festivaaleilla, ja hän oli kansainvälinen kuuluisuus.

Agnes Tschetschulin oli Helsingin Musiikkiopiston varhaisin tähtioppilas. Hän suuntautui Saksan ja Englannin ammattipiireihin luoden uraansa naisverkostoissa. Hänen karaktäärikappaleitaan julkaistiin hänen elinaikanaan Saksassa, Englannissa, Ruotsissa ja Suomessa, ja hänen viulukappaleitaan sisällytettiin kokoelmajulkaisuihin ja ohjelmistoppaisiin. Viulukappaleidensa ansiosta Tschetschulin oli 1800-luvulla yksi soitetuimmista suomalaissäveltäjistä ulkomailla. Ida Moberg asui useaan otteeseen ulkomailla mutta asettui lopulta Suomeen. Hän loi johdonmukaisesti orkesteri- ja vokaalimusiikin säveltäjän uraansa ja menestyi sävellyskilpailuissa. Hän toimi muusikkona teosofisissa ja antroposofisissa piireissä sekä tyttökouluissa ja alakoulun seminaarissa, mutta sai musiikkiansa jonkin verran kuuluville myös valtavirran konserttikulttuurissa. Hänellä oli säveltäjäntyössään vankka naisten tukiverkosto. Lilli Thuneberg loi omaperäisen tuotannon lasten musiikin ja hengellisten laulujen säveltäjänä ja oli tällä alueella tunnettu tekijä. Hän on tarkastelemistani säveltäjistä ainoa, joka ei työnsä takia opiskellut tai elänyt missään vaiheessa ulkomailla. Pysytteleminen naiselle soveliaana pidetyssä säveltämisen lajissa ei myöskään pakottanut häntä lähtemään ulkomaille, sillä lastenmusiikin säveltäjänä hänellä oli tilaa ja mahdollisuuksia myös Suomessa.

Artikkelissa esiteltyt elämäkerrat todistavat yhdessä ja erikseen, että säveltäjyyden ja ylipäätään musiikin historiasta on syytä Suomessakin kertoa tarinoita, joiden päähenkilöt ovat naisia. Säveltäjänäisten elämäkerrat muodostavat vastakertomuksen sille Suomen musiikin historian valtakertomukselle, joka vähättelee säveltäviä naisia ja väittää virheellisesti heidän perinnettään olemattomaksi. Määrätietoisella historian toisin valottamisella valtakertomusta voidaan muuttaa, ja vastakertomuksilla on monenlaisia emansipatorisia ja kriittisiä vaikutuksia. Feministiset vastakertomukset kiinnittävät huomiomme tutkimuksessa itsestäänselvyyksiksi kivettyneiden oletusten ja määrittelyjen kriittisen

arvioinnin tärkeyteen. Ne tuovat selkeästi esille kaiken musiikinhistoriantutkimuksen kietoutumisen tutkimuspoliittisiin valintoihin sekä tutkijoiden ja kunkin aikakauden vallalla oleviin käsityksiin siitä, mikä on musiikissa ja musiikin historiassa huomion ja kertomisen arvoista. Feministisen musiikinhistorian tarkoitus ei ole niinkään lisätä naisia aiempaan kertomukseen kuin haastaa aiempi kertomus, osoittaa sen rajoittuneisuus ja ongelmallisuus, luoda uudenlaisia kertomisen tapoja ja siten uudistaa musiikinhistoriankirjoitusta. Aiempaa moninai-
semmat tarinat säveltäjyyden historiasta luovat moniulotteisempaa ja kattavampaa kuvaa historiallisesta todellisuudesta sekä tekevät tilaa sosiaalisesti kestävämmälle huomisolle.

Lähteet

Painamattomat arkistolähteet

- Berliinin Taideyliopiston (UdK) arkisto
 Kuninkaallisen musiikkikorkeakoulun arkisto
 Agnes Tschetschulinin opiskelijakortti
- Cheltenham Ladies' Collegen arkisto, Cheltenham, Iso-Britannia
 Opettajaluettelot 1895, 1897, 1904
- Helsingin kaupunginarkisto (HKA)
 Helsingin filharmonisen orkesterin (kaupunginorkesterin) arkisto
 Konserttien käsiohjelmat
- Helsingin Naisorkesterin arkisto
 Jäsenluettelot
- Kansallisarkisto (KA), Helsinki
 Gertrud Wichmannin arkisto
 Lilli Leinbergin käsikirjoituksia (1868–1914): ”Levnadsteckningar af närmaste anförvandtar” ja ”Krönika”
- Helsingin ruotsalais-suomalaisen seurakunnan arkisto
 Syntyneiden ja kastettujen luettelot 1837–1844
- Kirkollisasiaintoimituskunnan arkisto: diariomattomat saapuneet asiakirjat
 Valtion matka-apurahoja saaneiden taiteilijoiden todistuksia (1875–1908):
 Ida Moberg
- Porvoon ruotsalaisen tuomiokirkkoseurakunnan arkisto
 Rippikirjat 1804–1813
 Syntyneet ja kastetut 1796–1806
- Rantasalmen seurakunnan arkisto
 Syntyneet 1777–1809

- Kansallisarkiston (KA) Turun toimipiste
Turun tuomiokirkkoseurakunnan arkisto
Turun ruotsalaisen seurakunnan rippikirjat 1841–1848 ja 1856–1865
- Kansalliskirjasto (KK), Helsinki
Anna (Catharina) Blomqvistin henkilöarkisto
Ida Mobergin kirjeet Anna Blomqvistille
Opinto- ja työtodistukset, ansioluettelot, konserttiohjelmat
- Anna (Catharina) Blomqvistin musiikkikäsikirjoitukset
Blomqvistianana
Anna Blomqvistin kirjeet Anton Blomqvistille
Anna Blomqvistin kirjeet Elisabeth Blomqvistille
Anna Blomqvistin käsikirjoitukset: ”Minnen 1869” ja ”Minnen: Min musikaliska utveckling och därmed förknipade minnen”
Konserttiohjelmat
- Ida Mobergin henkilöarkisto
Ida Mobergin eläkehakemukset, opiskelu- ja työtodistukset, testamentti (1943) ja teosluettelo (1935)
Ernst Lingon kirjeet Thyra Albrechtille ja Ida Anna Mobergille
- Suomen Armeijan Nuotisto 1820–1940
Oulun Pataljoonan Soittokunnan stemmakirjat 1890–1920
- Kansalliskirjasto: Svenska Litteratursällskapet i Finland (KK/SLS), Helsinki
Von Willebrand-suvun arkisto
Melanie Tschetschulinin kirjeet Hans Fahlbeckille
Reinhold Felix von Willebrandin kirjeet Hugo von Feilitzenille
Stansvikin huvinäytelmän käsiohjelma 21.7.1877
- Ruotsin valtionarkisto, Tukholma
Pietarin ruotsalaisen Pyhän Katariinan seurakunnan arkisto
Henkikirjat 1831–1840
Muuttaneet 1860–1874
Syntyneet 1831–1845
- Sibelius-museo, Turku
Agnes Tschetschulinin henkilömappi
Lehtileikkeet
Ida Mobergin kirje Alma Wikeströmille
Ida Mobergin henkilömappi
Konserttiohjelmat
Lilli Thunebergin henkilömappi
Konserttiohjelmat
- Suomen ortodoksisen kirkon keskusrekisteri, Kuopio
Agnes Tschetschulinin virkatodistus
- Taideyliopiston arkisto, Helsinki
Sibelius-Akatemian arkisto: Helsingin Musiikkiopiston arkisto
Oppilasmatriikkelit ja konserttiohjelmat 1882–1885
- Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kirjasto, Helsinki
Ida Mobergin musiikkikäsikirjoitukset

- Tanskan Kansallisarkisto, Kööpenhamina
Helsingörin Pyhän Marian seurakunnan arkisto (Frederiksborg)
Syntyneet ja kastetut 1733–1814
- Tukholman kaupunginarkisto
Agnes Tschetschulinin perukirja
- Åbo Akademin kirjasto
Ida Mobergin kirje Fredrik Cygnaeukselle
Ivar Thunebergin ja Fanny Thunebergin arkisto
Lilli ja Ivar Thunebergin kirjeenvaihto
- Painetut arkistolähteet, tietokannat ja tiedonannot
- Ancestry.com: UK, Naturalisation Certificates and Declarations, 1870–1916: Agnes Tschetschulin
- Asikainen, Timo 2023. Sähköposti kirjoittajalle.
- Blomqvist, Anna 1885. *Elementära sångöfningar – Alkeisharjoituksia laulussa kouluja varten*. Suomenkielisen tekstin toimittanut P. J. Hannikainen. Helsingfors: G. W. Edlund. Mikrookorttikopio, Kansalliskirjasto.
- British Newspapers Archive, British Library, Iso-Britannia
- Cheltenham Ladies' Collegien arkisto, Cheltenham, Iso-Britannia
The Cheltenham Ladies' College Magazine -lehdet
- Chronicling America: Historic American Newspapers, Kongressin kirjasto, Yhdysvallat, <https://chroniclingamerica.loc.gov/newspapers/>
- Itävallan Kansalliskirjaston historiallinen sanomalehtiarkisto: ANNO AustriaN Newspapers Online – Digitale Zeitungs- und Zeitschriftenlesesaal der Österreichischen Nationalbibliothek, <https://anno.onb.ac.at/index.html>
- Historiallinen sanomalehtikirjasto – Kansalliskirjaston digitoidut aineistot
<https://digi.kansalliskirjasto.fi>
- Kansalliskirjaston (KK) kotimaisten nuottien kokoelma
Agnes Tschetschulinin painetut nuottijulkaisut
Ida Mobergin painetut nuottijulkaisut
- Kongressin kirjasto, Washington DC, Yhdysvallat
Music for the Nation: Amerikkalaiset nuottijulkaisut n. 1870–1885
Mina de Boyen painetut nuottijulkaisut
- Michiganin yliopiston kirjasto, Ann Arbor, Yhdysvallat
Thomas A. Edisonin amerikkalaisten nuottijulkaisujen kokoelma
Mina de Boyen painetut nuottijulkaisut
- Moberg, Ida 1945. Ida Moberg. *Suomen säveltäjiä puoleentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Helsinki: WSOY. 227–230.
- NewspaperArchive.com, digitaalinen sanomalehtiarkisto-palvelu, <https://newspaperarchive.com>
- Pennsylvania Newspaper Archive, Penn State University Libraries, Yhdysvallat, <https://panewsarchive.psu.edu>
- Per-Olof Mobergin suullinen tiedonanto, kesäkuu 2022.

Ruotsin Kuninkaallisen kirjaston digitaalinen sanomalehtiarkisto: Svenska Dagstidningar, Kungliga biblioteket, <https://tidningar.kb.se>

Saksin maakuntakirjaston – Dresdenin valtiollisen ja yliopistokirjaston digitaaliset kokoelmat: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, SLUB, <https://sachsen.digital/>

Dresdenin kuninkaallisen konservatorion vuosikertomukset 1902–1903

Sibelius-museo, Turku

Agnes Tschetschulinin painetut nuottijulkaisut

Ida Mobergin painetut nuottijulkaisut

Lilli Thunebergin painetut nuottijulkaisut

Kirjallisuus

Ahmed, Sarah 2017. *Living a Feminist Life*. Durham, NC: Duke University Press.

Allen, Judith 1986. Evidence and Silence: Feminism and the Limits of History. Teoksessa Carole Pateman & Elizabeth Grosz (toim.), *Feminist Challenges: Social and Political Theory*. Boston: Northeastern University Press, 173–189.

Babbe, Annkatrin 2012. Agnes Tschetschulin. Teoksessa Freia Hoffmann (toim.), *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*. Bremen: Sophie Drinker Institut. <http://www.sophie-drinker-institut.de/tschetschulin-agnes> (luettu 4.8.2020).

Bakash, Rawwida & Wendy Harcourt (toim.). 2015. *The Oxford Handbook of Transnational Feminist Movements: Knowledge, Power and Social Change*. Oxford: Oxford University Press.

Bamberg, Michael & Molly Andrews (toim.) 2004. *Considering Counter-Narratives. Narrating, Resisting, Making Sense*. Studies in Narrative 4. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Bennett, Judith M. 2007. *History Matters: Patriarchy and the Challenge of Feminism*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.

Berliner Philharmoniker 2022. Madeleine Carruzzo. Berliinin filharmonikoiden verkkosivut, <https://www.berliner-philharmoniker.de/orchester/musiker/madeleine-carruzzo/> (luettu 30.1.2022).

Björkstrand, Carita 1999. *Kvinnans ställning i det finländska musiksamhället: utbildningsmöjligheter och yrkesvillkor för kvinnliga organister, musikpedagoger och solister 1890–1939*. Musiikkitieteen väitöskirja. Åbo: Åbo Akademi.

Bowers, Jane & Judith Tick (toim.) 1987. *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*. Urbana, IL: University of Illinois Press.

Boyd, Melinda 2002. *Opera or the Doing of Women: The Dramatic Works of Ingeborg von Bronsart (1840–1913)*. School of Music. Vancouver: University of British Columbia.

Caine, Barbara 1994. Feminist Biography and Feminist History. *Women's History Review* 3/2: 247–261.

Caine, Barbara 2019. *Biography and History*. 2nd Edition. London: Bloomsbury.

Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.

Erla Hulda Halldórsdóttir, Tiina Kinnunen, Maarit Leskelä-Kärki & Birgitte Possing (toim.) 2016. *Biography, Gender and History: Nordic Perspectives*. Cultural History Series No. 14. Turku: k&h.

- Forslin, Alfhid 1972. En näktergal från Åbo. Miniaturporträtt av sångerskan Betty Boije. *Suomen Turku / Åbo, vår stad* 1: 22–25.
- Friberg, Maikki 1906. Nainen säveltäjänä. *Naisten ääni* 3: 41–42.
- Haapanen, Toivo 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Hambro, Camilla 2020: *Laura Netzel*. Möklinta: Gidlunds.
- Heiniö, Mikko, Pekka Jalkanen, Seija Lappalainen & Erkki Salmenhaara 1994: *Suomalaisia säveltäjiä*. Helsinki: WSOY.
- Hjelt, Arthur 1923. *En ungdomens vän: Drag ur lektor Ivar Thunebergs levnad*. Helsinki: Schildt.
- Holsti-Setälä, Helena 2015. *Ida Moberg (1859–1947): Aatteellisen naisen säveltäjäkuva*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto. <https://www.utupub.fi/handle/10024/123314>
- Hottmann, Katharina 2006. Musikalische Professionalisierung im Konfliktfeld der Familie: Ingeborg, Hans und Clara von Bronsart. Teoksessa Corinna Herr & Monika Woitas (toim.), *Musik mit Methode: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Köln ym: Böhlau, 75–90.
- Hottmann, Katharina 2009. "Frisch auf zum letzten Kampf und Streit, ihr Männer all' und Knaben": Patriotische Lieder Ingeborg von Bronsarts im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71. Teoksessa Rebecca Grotjhan (toim.), *Deutsche Frauen, deutscher Sang: Musik in der deutschen Kulturnation*. München: Allitera, 70–104.
- Karvonen, Arvi 1957. *Sibelius-Akatemia 75 vuotta. Helsingin Musiikkiopisto 1882–1924, Helsingin Konservatorio 1924–1939, Sibelius-Akatemia 1939–*. Helsinki: Otava.
- Klosse, Greta von 1950. Säveltäjänaiset Suomen kulttuuritekijöinä vuosisadan vaihteessa. *Musiikki* 5–6: 60–61.
- Koivisto [Koivisto-Kaasik], Nuppu 2019. *Sähkövalo, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: Naisten salonkiorkesterit ja varieteealan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. Acta Musicologica Fennica 34. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Koivisto [Koivisto-Kaasik], Nuppu 2021. Säveltäjäyys, sukupuoli, sanomalehtijulkisuus: Vera Vinogradova-Bieckin ja Miina Härman toiminta sotienvälisessä Virossa. *Musiikki* 2: 23–54.
- Koivisto-Kaasik, Nuppu 2022. Musiikkikirjeitä Dresdenistä – Anna Ingman kriitikkona ja musiikkijournalistina 1800-luvun lopun Saksassa. *Niin & näin* 1: 20–32.
- Kontinen, Riitta 2010: *Naiset taiteen rajoilla: Naistaiteilijat Suomessa 1800-luvulla*. Helsinki: Tammi.
- Kuha, Jukka 2017. *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa: Toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969*. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis 27. Helsinki: Helsingin yliopisto, Musiikkitiede.
- Lafrance, Michelle & Suzanne McKenzie-Mohr 2019. Women Counter-Storying Their Lives. Teoksessa Lafrance & McKenzie-Mohr (toim.), *Women Voicing Resistance: Discursive and Narrative Approaches*. London: Routledge, 1–15.
- Lipsius, Marie (La Mara) 1888. *Die Frauen im Tonleben der Gegenwart: Musikalische Studienkopf, Bd. 5*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Lehtiö, Pirkko 2004. *Nainen ja kutsumus: Naisteologien tie virkaan 1800-luvun lopulta vuoteen 1963*. Helsinki: Kirjapaja.

- Lindemann, Hilde 2001. *Damaged Identities, Narrative Repair*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Lindemann, Hilde 2020. Counter the Counterstory: Narrative Approaches to Narratives. *Journal of Ethics and Social Philosophy* 17 (3): 286–298.
- Moisala, Pirkko 1994. Suomen ja naapurimaiden naissäveltäjät. Teoksessa Pirkko Moisala & Riitta Valkeila (toim.), *Musiikin toinen sukupuoli. Naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan*. Helsinki: Kirjayhtymä, 187–306.
- Moisala, Pirkko 2010. Moberg, Ida. Teoksessa Annette Kreuziger-Herr & Melanie Unseld (toim.), *Lexikon Musik und Gender*. Kassel: Bärenreiter, 366–367.
- Moisala, Pirkko & Riitta Valkeila 1994. *Musiikin toinen sukupuoli. Naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Mustakallio, Marja 2003. ”Teen nyt paljon musiikkia”: Fanny Henselin (1805–1847) toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa. Musiikkitieteen väitöskirja. Åbo: Åbo Akademi.
- Polko, Elise 1898. Ingeborg von Bronsart [”Ingeborg von Bronsart: Biographisches Skizzenblatt”]. Saksasta englanniksi kääntänyt rouva Crosby. *Music, a Monthly Magazine, Devoted to the Art, Science, Technic and Literature of Music* 14: 236–244. [Ilmestynyt alun perin lehdessä *Neue Musik-Zeitung* 9/1888: 142–143.]
- Pollock, Griselda 1995. Feminist Interventions in the Histories of Art. Teoksessa Eric Fernie (toim.), *Art History and Its Methods*. London: Phaidon Press, 296–313.
- Ramstedt, Anna 2021. Seksuaalinen häirintä – mitä ja miksi? Osat 1–2. *Toiminta soi: kirjoituksia yhteiskunnallisesta, toiminnallisesta ja aktivistisesta musiikintutkimuksesta* 18–19.3.2021. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry, <https://www.suoni.fi/fi/toiminta-soi/2021/3/18/seksuaalinen-hairinta-1-2> (luettu 27.6.2023).
- Ranta, Sulho (toim.) 1945: *Suomen säveltäjiä puoleentoista vuosisadan ajalta*. Helsinki: WSOY.
- Rieger, Eva 1988. *Frau, Musik und Männerherrschaft: zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*. Kassel: Furore.
- Saari, Ulla 1997. *Ida Moberg (1859–1947): Unohdettu säveltäjä*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.
- Salmenhaara, Erkki 1996: *Suomen musiikin historia 2: Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Helsinki: WSOY.
- Suomen Naisyhdistys 1896. *Biograafisia tietoja Suomen naisista eri työaloilla*. Helsinki: Suomen Naisyhdistys.
- Tick, Judith 1989. *American Women Composers Before 1870*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Voipio, P. J. 1965. Starck. *Genos: Suomen Sukututkimusseuran aikakauskirja* 36: 68–69.
- Välimäki, Susanna 2021a. Bronsart, Ingeborg von. *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: SKS. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kgb-010154> (luettu 1.6.2023).
- Välimäki, Susanna 2021b. Blomqvist, Anna. *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: SKS. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kgb-010153> (luettu 1.6.2023).
- Välimäki, Susanna 2021c. Moberg, Ida. *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: SKS. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kgb-010166> (luettu 1.6.2023).

- Välimäki, Susanna 2021d. Tschetschulin, Agnes. *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: SKS. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sk:skb-009090> (luettu 1.6.2023).
- Välimäki, Susanna 2022a. Romantiikan pianisti-säveltäjä Fanny Mannsén: taiteilijaura 1800-luvun puolivälin Suomessa. Teoksessa Markus Mantere, Elisa Järvi & Markus Kuikka (toim.), *Kartanoista kaikkien soittimeksi III: Pianonsoiton historiaa Suomessa*. Helsinki: Taideyliopiston SA. 155–202. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-262-8>.
- Välimäki, Susanna 2022b. Composer Betzy Holmberg Deis (1860–1900): A feminist historical and biographical study. *Studia Musicologica Norvegica* 48 (1) s. 18–37. <https://doi.org/10.18261/smn.48.1.3>.
- Välimäki, Susanna & Juha Torvinen 2021. Musiikki salatietona: säveltäjä-antroposofi Ida Moberg ja henkinen kilvoittelu. Teoksessa Maarit Leskelä-Kärki & Antti Harmainen (toim.), *Uuden etsijät: Salatieteiden ja okkultismin suomalainen kulttuurihistoria 1880–1930*. Helsinki: Teos, 185–203, 282–285, 300–302.
- Välimäki, Susanna, Juha Torvinen & Sini Mononen 2018. Johdanto: Aktivistinen musiikintutkimus. Teoksessa Sini Mononen & Susanna Välimäki (toim.), *Musiikki muutosvoimana: Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti*. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry, 7–14.
- Välimäki, Susanna & Nuppu Koivisto-Kaasik 2023. *Sävelten tyttäret: Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Historiallinen arkisto 154. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Välimäki, Susanna & Nuppu Koivisto-Kaasik 2024 (tulossa). Music Historians as Feminist Activists: Gender Mainstreaming in Contemporary Concert Repertoires. Teoksessa Kim Ramstedt, Susanna Välimäki, Kaj Ahlsved & Sini Mononen (toim.), *Music Research and Activism: Perspectives from Finland*. Bristol: Intellect.
- Wenzel, Silke 2017 [2009]. Agnes Tschetschulin. *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*. Toim. Beatrix Borchard & Nina Noeske. Hamburg: Hochschule für Musik und Theater Hamburg. http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Agnes_Tschetschulin (luettu 4.8.2020).
- Öhrström, Eva 1987. *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*. Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen nr. 15. Göteborg: Göterborgs universitet.

Naiset suomiräpissä

INKA RANTAKALLIO

Esitän alla lyhyen yhteenvedon siitä, miten naispuoliset rap-artistit ovat näkyneet suomiräpin historiassa, sen tutkimuksessa ja sitä koskevassa populaarissa kirjallisuudessa. Pohdin myös heidän vastaanottoaan miesvaltaisessa, usein maskuliinista ilmaisua korostavassa rap-genressä. Olen itse toiminut tutkijan uran ohella Sonja Kuittisen ja Fanni Noroilan muodostaman rap-duo SOFAn keikka-DJ:nä ja rap-musiikkiin erikoistuneena freelance-toimittajana sekä kriitikkona. Kiinnostukseni räppäävien naisten toimintaan ja sen ohittamiseen on syttynyt osaksi tämän seurauksena. Kuten musiikin historiassa yleensä, myös räpissä naisten toimintaa on dokumentoitu ja tutkittu huomattavasti miehiä vähemmän.

Hiphop-kulttuuri, jonka neljäksi keskeiseksi elementiksi nimetään yleensä rap, breikkaus, graffitimaalaus sekä DJ-toiminta, muodostui New Yorkin Bronxissa Yhdysvalloissa afrikkalaisamerikkalaisten, afrikkalaiskaribialaisten, latino- sekä maahanmuuttajataustaisten lähiöiden nuorisokulttuuriksi 1970-luvulla.¹ Suomalainen rap-musiikki alkoi kehittyä 1980-luvun lopulla osana laajempaa kotimaista hiphop-alakulttuuria, joskin käytännössä kaikki räppäsivät aluksi englanniksi yhdysvaltalaisia rap-esikuvia seuraten. Suomenkielistäkin rap-musiikkia tehtiin jo 1980–1990-luvun vaihteessa, mutta se painottui huumoriräppiin, jonka ei yleensä ole katsottu edustavan silloista hiphop-alakulttuuria.² Muutamat naiset tekivät graffiteja.³ Esimerkiksi Anna Anttila ja Emma Doubell valokuvasivat hiphop-tapahtumia, ja viimeksi mainittu omak-

1 Rose 1994.

2 Sykäri et al. 2019b, 7–8, 24.

3 Lähteenmaa 1991.

sui myös keikkamyyjän roolin.⁴ Epävirallisten lähteiden perusteella 1980-luvulla oli räppääviä naisia mahdollisesti yksi tai kaksi.⁵

1990-luvulla suomalainen rap oli pitkälti maan alla, ja tekijöitä oli vähän. Naisia oli tuolloinkin hiphop-kulttuurissa mukana tanssijoina ja graffitimaalareina.⁶ 2000-luvun vaihteessa, kun suomalaisen rap-musiikin tekijöiden joukko kasvoi ja moninaistui, myös useat naiset alkoivat tehdä aktiivisesti räppiä. Ensimmäinen suomiräppiin keskittyvä tietokirja, toimittaja Jani Mikkosen *Riimi riimistä: suomalaisen hiphop-musiikin nousu ja uho* käsittelee vuosituhannen alussa räpänneitä artisteja, mukaan lukien naisten muodostamaa Femcees Finland -vertaisverkostoa.⁷ Verkoston perustivat räppärit Yavis, Sirius, Miss J, Afrodite, Troija, Mariska ja Kana Helsingissä elokuussa 2002, ja se toimi parin vuoden ajan.⁸ Verkoston verkkosivuston mukaan ideana oli ”luoda pohja keskinäiselle arvostukselle ja tukea ja edesauttaa yhteistyötä eri artistien kesken” sekä toimia ”keskusteluareenana ja ponnahduslautana uusille ja vanhoille artisteille”. Verkosto järjesti omia tapahtumia ja sivustolla oli muun muassa artistiprofileja ja vinkkejä musiikintekoon. Kaikkiaan räppääviä naisia oli 2000-luvun alkupuolella ainakin kaksitai kolmekymmentä ympäri Suomea.⁹ Vuosikymmenen jälkipuoliskolla suomirap meni jälleen hetkeksi maan alle, jolloin myös valtaosa naisista lopetti tai jäi tauolle räpin teosta, ennen genren uutta valtavirtasuosiota 2010-luvulla.¹⁰

Femcees Finlandin jalanjäljissä on jatkanut NiceRap. Vuonna 2017

4 Miettinen 2019.

5 Tieto pohjautuu hiphop-alakulttuurissa 1980-luvulla toimineiden miesten kanssa käymiini keskusteluihin. Koska miesten ja naisten musiikillinen toiminta on historiallisesti usein ollut eriytynyttä (esim. Moisala 1994), kuten esimerkiksi graffitimaalauskin (Fransberg 2021, 157–159), on todennäköistä, etteivät kentällä toimineet miehet ole olleet kovin tietoisia naisten toiminnasta. Siksi on uskottavaa, että naispuolisia räppäreitä sekä muita ei-miespuolisia hiphop-harrastajia on ollut tiedettyä enemmän.

6 Kurkihovi, henkilökohtainen tiedonanto 18.1.2022.

7 Mikkonen 2004, 96–97, 100, 115–117.

8 Rantakallio 2021, 74; ks. myös Mikkonen 2004, 116.

9 Rantakallio 2021, 75–76, 78.

10 Sykäri et al. 2019b, 25.

Helsingissä noin kolmenkymmenen naisoletetun kokoontumisen tiimoilta perustettu naisille ja muille ei-miehille tarkoitettu NiceRap-yhteisö toimii suljettuna Facebook-ryhmänä. Rap-artisti Mon-Sala, joka järjesti edellä mainitun kokouksen ja ylläpitää Facebook-ryhmää, katsoo NiceRapin tarkoituksena olevan vertaistuen ja uusien kontaktien luominen sekä tekijöiden voimaannuttaminen näyttämällä, että heitä on runsaasti.¹¹ NiceRapin ja Femcees Finlandin kaltaiset verkostot ovat tarjonneet tiloja, joissa voi tulla nähdyksi räppärinä eikä vain sukupuolensa edustajana.¹²

Kattavin esitys naisten toiminnasta suomiräpissä on toimittaja Heini Strandin 27 räppärin haastatteluihin perustuva tietokirja *Hyvä verse – Suomiräpin naiset* (2019). Kirjassa tilaa saavat niin räpin tekemisen ja kuuntelemisen riemu, räppäreiden kokemat epävarmuudet ja syrjäntäkokemukset kuin tekijöiden tyylillinen erilaisuus. Kirjassa kuullaan sekä vanhemman että nuoremman sukupolven tekijöiden näkemyksiä: vanhimmat ovat syntyneet 1970-luvulla, nuorimmat 1990-luvun jälkipuoliskolla. Kirjan keskeinen ansio onkin näyttää tekijyyden moninaisuuden lisäksi se, että naisilla on jo pitkä historia suomiräpin parissa. Kirja purkaa siten ajatusta naisräppäreistä harvinaisena poikkeuksena genressään.

Myös muutamassa opinnäytteessä on valotettu naisten roolia ja heidän kohtaamiaan haasteita suomirap-kentällä. Esimerkiksi Johanna Järvinen on käsitellyt ”ainokaisuutta” eli räppäävien naisten hypernäkyytyttä miesvaltaisessa räpissä sekä naisten kohtaamia sukupuolistereotypioita.¹³ Ilona Raivion opinnäyte kiinnitti huomion siihen, miten miesartistien rap-sanoituksissa yleinen seksismi voi vaikuttaa myös naistekijöihin ulossulkevasti, ja edisti julkista keskustelua rap-kentän

11 Rantakallio 2021, 79, 82; ks. myös Horn 2021. NiceRap-ryhmässä oli joulukuussa 2022 yhteensä 144 jäsentä, joista kaikki eivät kuitenkaan tee rap-musiikkia, vaan osa työskentelee hiphopin parissa esimerkiksi levy-yhtiössä tai tutkijoina.

12 Femcees Finlandin ja NiceRapin toiminnasta ja tarkoituseristä ks. Rantakallio 2021.

13 Järvinen 2019; ks. myös Horn 2021.

epätasa-arvosta ja naisten asemasta.¹⁴

Ensimmäisessä kotimaisessa hiphop-tutkimuksen antologiassa *Hiphop Suomessa. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*¹⁵ musiikin-tutkijat Susanna Välimäki ja Inka Rantakallio sivuavat yksittäisten naistekijöiden, Terttu Järvelän ja MC Lehmän, musiikkia artikkeleissaan. Muutoin naistekijöitä käsitellään lähinnä Kirsikka Ruohosen ja Nora Hornin alias räppäreiden Adikia ja Mon-Sala kirjoittamassa artikkelissa. Teksti pureutuu naisten kokemiin haasteisiin ja yhdessä tekemisestä voimaantumiseen räpin kentällä esimerkiksi NiceRap-yhteisön sekä vuoden ajan (2018–2019) festivaalilavoilla keikkailleen D.R.E.A.M.G.I.R.L.S-kokoonpanon kautta. Ruohonen ja Horn kirjoittavat artikkelissaan osuvasti, kuinka naisten vähäisen osallistumisen rap-musiikkiin on tulkittu (virheellisesti) johtuvan taitojen tai mielenkiinnon puutteesta.¹⁶ Lisäksi he huomauttavat, että ”usein niidenkin mielestä, jotka näennäisesti tukevat naispuolisia tekijöitä, nainen räpissä on mielenkiintoinen kuriositeetti, välihuomio ja kaunis lisäys, mutta ei varteenotettava skenen uudistaja tai yhteistyökumppani”¹⁷ – eli korkeintaan niin sanotusti hyvä naiseksi.

Heini Strandin ja Inka Rantakallion toimittamassa tietokirjassa *Kuka kuuluu? Kirjoituksia hiphopista ja feminismistä* naisnäkökulma on esillä niin tanssijoiden, toimittajien, DJ:iden kuin räppärien suulla.¹⁸ Kirjassa naispuoliset räppärit kuvaavat, kuinka innoittavia ja keskeisiä esikuvat ja vertaistuki ovat olleet heille oman musiikin toteuttamiseksi. Samalla esiin nousee tarve musiikkialan päättäjien heräämiselle: pelkkä tekijöiden määrällinen lisääminen ei riitä muuttamaan alan syrjiviä rakenteita ja miesvaltaisuutta, ellei joku nosta naisia ja muita vähemmistöjä festivaaleille, soittolistoilta, televisioon ja mainostauluihin. Esimerkkinä tämänkaltaisesta norminmuutoksesta mainitaan

14 Raivio 2017; ks. Sandell 2017. Strand (2019, 71) huomauttaa, että ”[s]eksismi kuuluu räpissä muuallakin kuin verseissä ja riimeissä”.

15 Sykäri et al. 2019a.

16 Ruohonen & Horn 2019, 279.

17 Ruohonen & Horn 2019, 272.

18 Rantakallio & Strand 2021.

muun muassa Dreamgirls.

Naisten osaamisen vähättely on ollut läpi musiikin historian keino kontrolloida naisten musiikillista toimintaa. Niinpä monet räpistä kiinnostuneet naiset eivät ole uskaltaneet alkaa esittää musiikkiaan julkisesti,¹⁹ ja siksi naisten omat tapahtumat ja verkostot ovat olleet monille tärkeitä. Suomiräpin naisten historian kiintopisteiksi ja kulttuurisen muistin ankkureiksi nousevatkin vertaisverkostot Femcees Finland ja NiceRap, sekä esikuvallisesti Dreamgirls, joka viimeistään todisti epäilyille, että naisetkin ovat taitavia räppääjiä. Valitettavasti Femceesin tekemä pioneerityö on tähän asti usein unohdettu suomiräpin historiankirjoituksessa niin tietokirjoissa kuin dokumenttiohjelmassa. Yleinen narratiivi vielä aivan viime vuosiin asti rap-skenessä ja mediassa on ollut, ettei naisräppäreitä juuri ole, tai ainakaan he eivät ole vielä riittävän taitavia ja kokeneita.²⁰ Moni nainen on kertonut sisäistäneensä genressä tyypillisen misogynynisen ajattelutavan, jonka mukaan naiset eivät osaa räpätä, naisen ääni ei kuulosta hyvältä, eivätkä naisten musiikissaan käsittelemät aiheet ole kiinnostavia.²¹

Esimerkiksi Dreamgirlsissä toimineiden Yeboyahin, Adikian, ja F:n saamat Emma-ehdokkuudet kuitenkin vihjaavat, että naisartistit ovat normalisoitumassa osaksi räpin valtavirtaa. Usein tämä on silti vaatinut, että joku on avannut heille ovia, joiden kautta murtautua ulos ”naisräpin” näennäisestä alagenrestä. Räppäävien naisten historian ja nykyisyyden tutkiminen on rap-musiikin valtavirtasuosion sekä lisääntyneen naistekijöiden määrän myötä ajankohtaista niin Suomessa kuin kansainvälisesti. Hiphop-kulttuurin itseilmaisua ja yhdenvertaisuutta korostava sanoma on vedonnut vuosikymmenestä toiseen kaikenlaisiin ihmisiin, ei pelkästään miehiin.

19 Strand 2019, 60.

20 Rantakallio 2021, 83.

21 Ruohonen 2021; Strand 2019, 60–65.

Lähteet

Haastattelut

Kurkihovi, Virpi 2022. Henkilökohtainen tiedonanto puhelimitse 18.1.2022.

Kirjallisuus

Fransberg, Malin 2021. *Helsinki Graffiti Subculture. Meanings of Control and Gender in the Aftermath of Zero Tolerance*. Väitöskirja. Tampere University Dissertations 398. Tampere: Tampereen yliopisto.

Horn, Nora 2021. Toistemme onnen sepät – Yhteistyön ja verkostojen merkitys naispuolisille tekijöille. Teoksessa Inka Rantakallio & Heini Strand (toim.), *Kuka kuuluu? Kirjoituksia hiphopista ja feminismitä*. Helsinki: Kosmos, 225–235.

Järvinen, Johanna 2019. *Suomiräpin ainokaiset: millä tavoin naispuoliset räppärit kokevat naiseutensa vaikuttavan heidän toimintaansa suomalaisessa rap-skenessä?* Sosiologian Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto.

Lähtenmaa, Jaana 1991. *Hip-hoppareita, lähiöläisiä ja kultturelleja: nuorisoryhmistä 80-luvun lopun Helsingissä*. Helsinki: Helsingin kaupungin nuorisoasiainkeskus.

Miettinen, Karri 2019. *Nauhat – Suomiräpin underground 1988–96*. Albumin kansiteksti. Svart Records.

Mikkonen, Jani 2004. *Räimi riimistä: suomalaisen hiphop-musiikin nousu ja uho*. Helsinki: Otava.

Moisala, Pirkko 1994. Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna – esimerkkejä sukupuolistavasta musiikintutkimuksesta. *Musiikki* 24/3, 246–277.

Raivio, Ilona 2017. *Datajournalismin soveltaminen. Seksismi suomalaisissa hiphop-sanoituksissa*. Opinnäyte. Elokuvan ja television koulutusohjelma. Helsinki: Metropolia.

Rantakallio, Inka 2021. Femcees Finland, NiceRap ja vastatilojen voima: Suomiräpin naisten vertaisverkostojen historiaa. *Etnomusikologian Vuosikirja* 33, 67–93.

Rantakallio, Inka & Heini Strand (toim.) 2021. *Kuka kuuluu? Kirjoituksia hiphopista ja feminismitä*. Helsinki: Kosmos.

Rose, Tricia 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover (N.H.): Wesleyan University Press.

Ruohonen, Kirsikka 2021. Paha Narttu – Cool girlistä suomiräpin subjektiksi. Teoksessa Inka Rantakallio & Heini Strand (toim.), *Kuka kuuluu? Kirjoituksia hiphopista ja feminismitä*. Helsinki: Kosmos, 195–203.

Ruohonen, Kirsikka & Nora Horn 2019. ”Hei jäbä veti hyvin!” – naisverkostojen tärkeydestä. Teoksessa Venla Sykäri, Inka Rantakallio, Elina Westinen & Dragana Cvetanović (toim.), *Hiphop Suomessa. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura, 270–280.

Sandell, Ellinoora 2017. Suomiräpissä nainen on usein ämmä, hutsu, narttu tai huora. *Yle* 28.6.2017, <https://yle.fi/uutiset/3-9671755> (luettu 17.1.2022).

Strand, Heini 2019. *Hyvä verse – Suomiräpin naiset*. Helsinki: Into.

Sykäri, Venla, Inka Rantakallio, Elina Westinen & Dragana Cvetanović (toim.) 2019a. *Hiphop Suomessa. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura.

Sykäri, Venla, Inka Rantakallio, Elina Westinen & Dragana Cvetanović 2019b. Johdanto: Hiphop Suomessa 35 vuotta. Teoksessa Venla Sykäri, Inka Rantakallio, Elina Westinen & Dragana Cvetanović (toim.), *Hiphop Suomessa. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura, 7-32.

Säveltäjäidentiteetin rakentuminen jäljittelyn pedagogiikassa: tapaustutkimus satsiopinnoista

RIIKKA TALVITIE & HEIDI PARTTI

Vaikka tasa-arvotyö etenee Suomessa monella rintamalla, ovat koulutusalat ja työmarkkinat maassamme erittäin jyrkästi sukupuolen mukaan eriytyneitä.¹ Vastaavasti sukupuolen mukainen segregaatio näkyy myös taiteen alalla² ja erityisesti länsimaisen taidemusiikin säveltämisessä, johon tässä artikkelissa keskitymme. Tilannetta kuvaa taidemusiikin säveltäjiä edustavan Suomen Säveltäjät ry:n jäsenistö: yhdistyksen aktiivisista tasa-arvoponnisteluista huolimatta jäsenistä naisoletettuja on edelleen vain noin 13 prosenttia.³ Viime aikoina myös naisten säveltämän musiikin vähäinen esilläolo konserttiohjelmissa ja suoranaanainen historiankirjoituksesta pois pyyhkiytyminen on syystä nostettu esiin huolestuttavina ilmentyminä musiikkikulttuurin epätaasa-arvoisuudesta.⁴

Tämän tutkimuksen syntyyn myötävaikutti vuosina 2019–2020 toteutettu *Yhdenvertaisesti säveltäen* -pilottihanke, joka pyrki osaltaan edistämään tasa-arvoisia osallistumismahdollisuuksia ja tutkimaan sukupuolen mukaista ammatillista eriytymistä säveltämisen alalla.⁵ Me tämän artikkelin kirjoittajat toimimme hankkeen suunnittelu- ja toteu-

1 Esim. Tilastokeskus 2021; THL 2022.

2 Hirvi-Ijäs et al. 2017.

3 Suomen Säveltäjät 2023.

4 Esim. Siren 2019; Välimäki & Koivisto 2019; Suomen Säveltäjät 2022.

5 Suomen Säveltäjät 2021; Partti 2019.

tusvastuussa. Hanke tarjosi sekä yksilöllistä että ryhmässä tapahtuvaa säveltämisen opetusta ja mentorointia ensisijaisesti 15–19-vuotiaille nuorille. Opiskelijoiden, opettajien ja tutkijoiden yhteisissä tapaamisissa vieraili hankkeen aikana useita suomalaisia säveltäjiä ja muusikkoja, joiden kanssa nuorten oli mahdollista keskustella niin säveltämisen käytännön kysymyksistä kuin uraan liittyvistä pohdinnoista. Joiltain osin hanke onnistui käynnistämään keskustelua säveltämisen alan rooli- ja työnjaosta, mutta toisaalta se toi myös esille sukupuoleen liittyvän segregaaation moniulotteisen ja intersektionaalisen luonteen. Pyrkiessämme *Yhdenvertaisesti säveltäen* -hankkeessa vastaamaan kysymykseen, miksi säveltämistä harrastavat naisoletetut hakeutuvat säveltämisen ammattiopintoihin harvemmin kuin vastaavan ikäluokan miesoletetut, havaitsimme, että hankkeeseen osallistuneiden nuorten pohdinnat koskivat sukupuolikysymyksen lisäksi laajemmin säveltämisen oppimista, ammatillista identiteettiä ja säveltäjäyteen liittyviä mielikuvia. Tästä syystä sukupuolikysymystä oli vaikea lähestyä irrallisena tutkimuskysymyksenä asettamatta sitä laajempaan sävellyspedagogiseen ja kulttuurintutkimukselliseen viitekehykseen.⁶ Samalla jouduimme toteamaan aiheeseen liittyvän tutkimustiedon vähäisyyden. Vaikka säveltämisen opetusta on viime vuosina tutkittu enenevässä määrin suomalaisen koulun ja musiikin perusopetuksen konteksteissa,⁷ on erityisesti musiikin korkeakouluasteella tapahtuva säveltämisen opetus tutkimuksellisesti jokseenkin kartoittamatonta aluetta. Tutkimuksellista tietoa opiskeltavista asioista, oppiaineiden sisällöistä tai opintojen tavoitteista suhteessa säveltäjän ammattikuvaan ja ammatilliseen itseymmärrykseen on saatavilla erittäin niukasti, jos lainkaan.

Yhdenvertaisesti säveltäen -hankkeen aikana meille avautui lukuisia mahdollisuuksia keskustella sekä hankkeeseen osallistuneiden nuorten että heitä ohjanneiden säveltäjä-opettajien kanssa. Usein yhteiset keskustelumme koskivat sitä, minkälaista nuorten säveltämisen opetuksen

6 Partti 2021; Partti & Devaney (tulossa).

7 Esim. Kuoppamäki 2013; Muhonen 2016; Partti 2023.

tulisi olla erityisesti siinä tapauksessa, että oppilas tähtää säveltämisen ammattipintoihin. Pitäisikö oppilasta kannustaa vapaaseen musiikin luomiseen ilman musiikillisia tyyli- ja genererajoituksia? Vai tulisiko sävellysopetuksen valmistaa nuorta alan korkeinta opetusta tarjoavan Taideyliopiston Sibelius-Akatemian pääsykokeisiin, jolloin opiskelun pääpaino on pikemminkin musiikin historiallisten ja teoreettisten valmiuksien kehittämisessä?⁸ Koska näissä pohdintoissa sekä musiikilliseen kaanoniin että jäljittelyyn perustuvaan pedagogiikkaan liittyvät kysymykset nousivat keskeiseen asemaan, lähdimme työstämään niitä tässä tutkimuksessa eteenpäin.

Tässä kirjoituksessa tarkastelemme jäljittelyyn perustuvaa säveltämisen pedagogiikkaa yksittäisen oppiaineen, satsiopin⁹, kautta. Satsioppi on pakollinen osa Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian kandi- ja maisterivaiheen opintoja, ja sitä opiskellaan yleensä useita vuosia. Tutkimuksemme aineisto muodostuu kolmen säveltämisen pedagogiikan opiskelijan haastatteluista koskien opiskelijoiden kokemuksia satsiopinnoista. Tutkimuksemme lähtökohtana on ymmärrys musiikista sosiaalisena ja siten myös poliittisena ilmiönä. Musiikki eri muodoissaan on inhimillistä toimintaa ja kulttuurinen käytäntö, johon liittyvät merkitykset ja tulkinnat vaihtelevat eri aikakausina ja erilaisissa konteksteissa.¹⁰ Sosiaalisen oikeudenmukaisuuden näkökulmat, kuten esimerkiksi sukupuolten väliseen tasa-arvoon liittyvät kysymykset, eivät näin ollen ole ”ulkomusiikillisia” tai alisteisia esteettisille arvoille ja valinnoille, vaan sisäänrakennettuja musiikillisiin käytäntöihin.¹¹ Siksi myös säveltämiseen ja sen opettamiseen liittyviä tavoitteita, tapoja ja menetelmiä on tarkasteltava suhteessa niiden ihmisten elämään ja identiteetteihin, joihin musiikki sosiaalise-

8 Taideyliopiston Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian koulutusohjelman hakuohjeissa todetaan, että ”sävellyksen koulutuksen lähtötaso edellyttää muita Sibelius-Akatemian koulutuksia laajempia musiikinteoreettisia ja analyyttisiä valmiuksia, hyviä perusvalmiuksia musiikinharjoittamisessa, laajaa länsimaisen musiikin tuntemusta ja luovaa musikaalisuutta” (Taideyliopisto 2022a).

9 Taideyliopisto 2022b.

10 Esim. Elliott 1995; Small 1998.

11 Bowman 2007.

na ilmiönä olennaisesti kytkeytyy. Tutkimus avaa yhden näkökulman korkeakoulutuksessa tapahtuvan säveltämisen opettamiseen ja sen taustalla vaikuttaviin ihanteisiin sekä pyrkii tarkastelemaan kriittisesti niitä mahdollisuuksia ja haasteita, joita länsimaisen taidemusiikin tradition välittäminen eteenpäin satsiopin muodossa tarjoaa säveltäjän ammatilliselle identiteetille.

Säveltäjän ammatillisen identiteetin rakentuminen

Tie taidemusiikin ammattisäveltäjäksi on sangen pitkä ja muodostuu useimmiten monipuolisista musiikkiopinnoista (mm. instrumenttiopinnot, musiikinteorian ja -historian, säveltäjäopin ja musiikkianalyysin opinnot) jo ennen säveltämisen korkeakouluopintoja. Kyetäkseen toimimaan ammatissaan säveltäjän on siis hallittava koko joukko tietoja, taitoja, valmiuksia ja osaamista, mutta ennen kaikkea kyettävä nivoamaan käytännöllinen ja teoreettinen tieto sekä itesesätelytaito mielekkäällä tavalla. Ammatin harjoittamisessa tarvittavien erityistietojen ja -taitojen omaksuminen on tärkeä osa ammattiin astumista ja ammatillisen identiteetin rakentumisprosessia. Ammatillisella identiteetillä tarkoitamme ihmisen käsitystä itsestään ammatillisena toimijana, kuten säveltäjänä. Identiteetti on sekä persoonallinen että sosiaalinen konstruktio, joka on luonteeltaan dynaaminen ja rakentuu yhä uudelleen vuorovaikutuksessa meitä ympäröivään maailmaan ja kokemuksiimme siitä.¹² Näin ollen ymmärrämme säveltämiseen tarvittavan asiantuntijuuden ja siten myös säveltäjien ammatillisen identiteetin toisiinsa kietoutuneina sekä sosiaalisina ilmiöinä, joiden rakentuminen edellyttää paitsi yhteisön jäseneksi pääsemistä myös yhteisön (näkyvien tai näkymättömien) arvojen, ihanteiden ja normien omaksumista. Onkin luontevaa tutkia säveltämisen pedagogisia ja identiteettiin liittyviä kysymyksiä erityisesti ammatillisuuden (professionaalisuuden) kehikossa, joka sosiologisen tulkintaperinteen mukaisesti viittaa ammattiryhmän autonomiaan määritellä itse työnsä reunaehdot. Vaikka taidemusiikin

12 Eteläpelto & Vähäsantanen 2008.

säveltäjien ammattiryhmä ei hahmotu sellaisena selväpiirteisenä professiona kuin esimerkiksi lääkärit tai juristit, voidaan säveltäjillä havaita jaettua ammatillista itseymmärrystä, joka kiertyy osaksi ammattikunnan traditioita, arvoja ja asiantuntijuutta. Näitä käsityksiä on halki vuosikymmenten pyritty myös Suomessa sanallistamaan esimerkiksi sellaisissa teoksissa kuin *Ammatti: säveltäjä*¹³, *Ammatti: säveltäjä 2006*¹⁴, *Minä, säveltäjä 1*¹⁵, *Minä, säveltäjä 2*¹⁶, *Säveltäjän maailmat*¹⁷ sekä *Miksi nykymusiikki on niin vaikeaa*¹⁸. Siitä huolimatta, että säveltäjät muodostavat rakenteellisesti löyhän ammattiryhmän, on selvää, että profession sisältä nousevat käsitykset ja ihanteet koskien ammatin reunaehtoja ohjaavat säveltäjien työtä merkittävässä määrin. Tässä mielessä yksittäisen säveltäjän ammatillinen identiteetti rakentuu suhteessa säveltäjien laajempaan (symboliseen) yhteisöön. Syventääksemme edelleen yksilön, yhteisön ja ammattikentän välisten yhteyksien ymmärrystä hyödynnämme tutkimuksessa myös habituksen¹⁹ käsitettä, joka kuvaa paitsi yksilöiden myös esimerkiksi yhteisöjen ja instituutioiden käyttäytymistäipumuksia. Habitus muovautuu vuorovaikutuksessa sosiaalisilla kentillä (*field*), jolla Bourdieu viittaa yhteiskunnassa muodostuviin voimasuhteiden hierarkkisiin tiloihin ja (taloudellisten, kulttuuristen ja sosiaalisten) pääomien kilpailuareenoihin. Tutkimuksessamme kentän voidaan ymmärtää koostuvan erityisesti sävellysojintojen kautta rakentuneista kokemuksista, ihanteista, normeista, rooleista ja ammatillisista orientaatioista. Säveltäjän ammatillisessa habituksessa on kyse eräänlaisesta ”säveltäjän elämäntavan” sisäistämisestä; kyvystä toimia luontevasti ja ennakoida eteen tulevia tilanteita omassa (ammatillisessa) toimintaympäristössä.

13 Hako & Nieminen 1981.

14 Hako & Nieminen 2006.

15 Hako 2002.

16 Torvinen & Tuovinen 2002.

17 Hako 2005.

18 Rähälä 2021.

19 Bourdieu 1984; 1990.

Satsioppi esimerkkinä ”jäljittelyn pedagogiikasta”

Satsioppi, joka on Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa yksi säveltämisen korkeakouluopintojen laajimmista oppiaineista, voidaan ymmärtää keskeisenä osana säveltäjän ammatillisen identiteetin ja habituksen rakentumista. Säveltämisen opetus tapahtuu aina suhteessa traditioon, ja opetuksen keskeisenä osana on tyylinmukainen jäljittely. Tässä yhteydessä tarkoitamme jäljittelyllä aikaisempien musiikkiteosten tyyllisten piirteiden toisintamista niin, että imitoiva toiminta pitää sisällään säveltäjän luovan tulkinnan ja uuden mahdollisuuden, kun taas kopiointi on puhdasta mekaanista toistamista. Tyyllillä viittaamme tunnistettaviin musiikillisiin piirteisiin, jotka voivat olla ominaisia yksittäiselle säveltäjälle, aikakaudelle, maantieteelliselle alueelle tai musiikin sosiaaliselle käyttötarkoitukselle. Sibelius-Akatemiassa annettavassa säveltämisen ja musiikinteorian korkeakouluopetuksessa säveltäjien ja tyylien historiallinen jäljittely tapahtuu erityisesti satsiopiksi kutsutussa oppiaineessa. Satsiopin kohdalla jäljittely on painottunut pääasiassa yksittäisten säveltäjien ja osin myös aikakausien tyyllisten piirteiden tarkasteluun. Kun Sibelius-Akatemian edeltäjä Helsingin Musiikkiopisto perustettiin syyskuussa 1882, kuului sävellysopetusohjelmaan lähes alusta alkaen. Myös satsiopin kaltainen oppiaine, kenraalibasso, sisältyi opetukseen jo tuolloin.²⁰ Toimiessaan sävellyksen professorina (1959–1963) Joonas Kokkonen uudisti sävellystä tukevien soinnutus- ja kontrapunktiaineiden sisältöjä merkittävästi, ja kontrapunktiopetukseen liitettiin tyylinmukaisuuden vaatimus.²¹

Tarkastelemme satsioppia esimerkkinä ”jäljittelyn pedagogiikaksi” kutsumastamme suuntauksesta. Satsiopissa korostuu ymmärrys säveltämisestä käsityötaitona, jota voidaan oppia ja opettaa, sekä ymmärrys asiantuntijuuden kytkeytymisestä ammattiyhteisön määrittelemiін arvoihin ja ihanteisiin esimerkiksi laadusta ja historiallisesti merkittävistä pidettävistä tyyleistä. Tällainen ammatillisuuden, käsityötaitojen ja ammattikunnan arvojen yhteenkietoutuminen ei toki ole uusi

20 Pajamo 2007, 18–24.

21 Emt., 74.

tai ainoastaan säveltäjien ammattikuntaan liittyvä ilmiö. Jo keskiajan ammattikunnat näyttäytyvät paitsi ammatillisina, myös ideologisina yhteenliittyminä, joiden puitteissa uudelle sukupolvelle siirtyivät sekä ammattiin liittyvät käsityötaidot että omaan säätyyn sopivat käytöstarvat.²² Imitointi ja kopiointi pedagogisina menetelminä ovat sisältyneet laajasti niin käsityöammattien kuin eri taidelajien opetteluun kautta historian. Vähintään romantiikan kaudesta lähtien taiteentekemiseen on liittynyt myös voimakas nerokultti. Täten nuoret taiteilijanalut ovat imitoineet vanhemmilta mestareilta teknisten taitojen lisäksi myös ”nerouteen” liitettjä ihanteita.²³ Kuvataiteen alalla 1900-luvun aikana tapahtunut koulutusparadigman muutos tarjoaa kiinnostavan vertailukohdan myös säveltämisen opetukseen. Modernismin myötä kuvataiteen opetuksessa siirryttiin vähitellen mestareiden ja tunnettujen teosten jäljittelystä kohti kuvan perusteiden opiskelua.²⁴ Kuvataideakatemia historiikissa kuvataan kuitenkin, kuinka klassisiin arvoihin ja tradition välittämiseen pohjautuva opetussuunnitelma pysyi lähes samankaltaisena aina 1980-luvulle asti, jolloin käsite- ja mediataiteen ajattelutavat johdattivat huomattaviin muutoksiin oppiaineiden sisällöissä.²⁵ Nykyään Taideyliopiston Kuvataideakatemia opetussuunnitelmassa korostetaan yksilöllisyyttä, valinnanvapautta ja henkilökohtaista ohjausta.²⁶ Sibelius-Akatemia sävellyspedagogiikassa käsityötaidon rakentumisen keskeinen merkitys nimenomaan jäljittelyyn perustuvan pedagogiikan kautta on pitänyt pintansa. Satsiopin keskeinen asema ja käsityötaidon vaaliminen sävellysopinnoissa on tuonut Sibelius-Akatemiassa annettavalle säveltämisen korkeakouluopetukselle myös kansainvälistä mainetta.²⁷

22 Onnismaa 2008, 11.

23 Shiff 2003, 148–149; Räsänen 2008, 80–85.

24 Remes & Rajalin 2014.

25 Stewen 1998.

26 Taideyliopisto 2023a.

27 Hako 2018.

Jäljittelyn pedagogiikalle pohjautuvan satsiopin tarkastelu avaa kiinnostavan näkymän myös alan arvostusten ja ihanteiden tarkasteluun. Taiteen kentällä nämä ihanteet ja arvostukset heijastuvat erityisesti eri taidemuotojen kaanoneissa. Länsimainen klassisen musiikin kaanon on muotoutunut pitkän ajan kuluessa ja vaikka sen edustamaa ydinohjelmistoa perustellaan usein esteettisin argumentein, on selvää, että kaanon on myös ”poliittinen tosiasia”.²⁸ Kaanonissa manifestoituvat erottelut hyvästä ja huonosta, merkittävästä ja arvottomasta ovat kontekstisidonnaisia ja sopimuksenvaraisia. Kaanon on siis sekä sisään- että ulossulkeva mekanismi: musiikilliset ulossulkemiset ovat aina myös poliittisia valintoja ja paitsi teosten, myös tiettyjen ihmisten tai ihmisryhmien ulossulkemista.²⁹ Etenkin naisten säveltämä musiikki loistaa poissaolollaan, mikä on helposti nähtävissä esimerkiksi konserttiohjelmistoissa ja musiikin historian opetussisällöissä. Satsiopissa työskennellään kaanonin parissa. Näin ollen oppiaine voi osaltaan vahvistaa kaanonin rakentumiseen liittyviä poliittisia valintoja, vastaavasti kuin satsiopin avulla on mahdollista haastaa sekä purkaa kaanonia ja siihen liittyvää (sukupuolittunutta) ymmärrystä³⁰ säveltäjäydestä.

Tutkimuksen aineisto ja menetelmälliset valinnat

Tutkimuksen konteksti on rajattu Taideyliopiston Sibelius-Akatemiaan, joka tarjoaa Suomessa säveltämisen ylintä opetusta.³¹ Artikkelin molemmat kirjoittajat työskentelevät Sibelius-Akatemiassa. Ensimmäinen kirjoittaja myös opettaa säveltämistä yksikössä, jossa annettavaan opetukseen tämä tutkimus kohdistuu. Vaikka emme suoraan tutki omaa opetustamme, asemamme ”sisäpiiriläisinä” asettaa meidät kirjoittajina erityiseen asemaan suhteessa tutkimaamme ilmiöön. Yhtäältä tutkija-opettajan positio mahdollistaa aiheen syvällisen ymmärryksen, toi-

28 Murtomäki 2020.

29 Bowman 2007.

30 Bull 2019; Werner et al. 2020.

31 Korkeakouluasteella sävellystä voi opiskella pääaineisena myös Tampereen ammattikorkeakoulussa (TAMK) musiikkipedagogin tutkinto-ohjelmassa.

saalta olemme pyrkineet kiinnittämään erityistä huomiota valintojemme ja toimintamme vastuullisuuteen sekä eettiseen läpinäkyvyyteen. Tutkimuksessa ei ole tavoiteltu täydellistä objektiivisuutta, vaan tunnistamme asemamme aktiivisina toimijoina tutkimallamme kentällä, jota myös pyrimme oman työmme kautta jatkuvasti kehittämään.³²

Laadullisen tapaustutkimuksen³³ aineisto muodostuu kolmen säveltämisen pedagogiikan opiskelijan puolitsrukturoiduista teemahaastatteluista. Tavoitimme haastateltavat omien verkostojemme kautta. Osallistuminen tutkimukseen oli vapaaehtoista, ja haastateltavat antoivat tietoon perustuvan kirjallisen suostumuksen osallistumisesta tutkimukseen. Artikkelin ensimmäinen kirjoittaja haastatteli kutakin opiskelijaa kerran (haastattelujen pituus 51–63 minuuttia) etäyhteyden välityksellä. Samalla haastattelut nauhoitettiin aineiston analyysia varten. Haastattelukysymykset pyrkivät pureutumaan haastateltavien omiin kokemuksiin satsiopin opiskelusta. Kysymykset koskivat satsiopin sisältöjä ja tavoitteita sekä opetus- ja arviointikäytäntöjä. Kontekstualisoidaksemme haastattelujen kautta saavutettua ymmärrystä satsiopin tavoitteista ja opetusmenetelmistä hyödynnämme myös Taideyliopiston Sibelius-Akatemian satsiopinintoihin liittyviä opetussuunnitelmatekstejä sekä Paavo Heiniseen kirjoitusta *Sävellyksen opetus* (1992), jolla on ollut merkittävä vaikutus Sibelius-Akatemiassa annettavaan opetukseen. Molemmat tutkijat saivat äänitallenteet aineiston analyysia varten. Tutkijat litteroivat aineiston tarvittavin osin ja samalla aineisto pseudonymisoitiin. Myös epäsuorat tunnistetiedot (esim. sukupuoli ja ikä) on poistettu.

Pyrimme laadullisen sisällönanalyysin³⁴ avulla vastaamaan seuraavaan tutkimuskysymykseen: *Millaisia merkityksiä haastateltavat antavat satsiopille osana säveltäjän ammatillisen identiteetin kasvua?* Teemoittelun tuloksena olemme nostaneet aineistosta esiin kolme tutkimuskysymyksen kannalta keskeistä asiakokonaisuutta (asiantuntijuuden kasvu, am-

32 Niikko 2018.

33 Stake 1995.

34 Eskola & Suoranta 1998; Tuomi & Sarajärvi 2002.

mattikuntaan liittyminen, ammatilliset identiteettineuvottelut), joiden havainnollistamisessa hyödynnämme myös suoria aineistositaatteja. Suorista sitaateista on poistettu epäolennaiset täytesanat (esim. ”niinku”) ja muokattu yleiskielisemmiksi ymmärrettävyyden lisäämiseksi. Jotta tutkimuksen konteksti aukeaisi lukijalle mahdollisimman hyvin, aloitamme päätelmien esittelyn Sibelius-Akatemian satsiopintojen kokonaisuuden, tavoitteiden ja sisältöjen käsittelyllä.

Satsioppi Sibelius-Akatemian sävellysopinnoissa

Historiallisesti säveltämisen opiskelu on tapahtunut musiikinteorian opiskelun muodossa. Säveltämisen ja musiikinteorian pedagogiikat erkaantuivat vähitellen toisistaan vasta 1800–1900-lukujen aikana.³⁵ Kuten Williams esittää, nykyaikainen sävellysopetus voidaan jakaa kahteen osa-alueeseen: toisaalta sävellystekniikan ja toisaalta luovuuden opettamiseen/oppimiseen. Vaikka musiikkianalyysin ja teorian opetus on keskeisellä sijalla useimmissa konservatorioissa ja muissa säveltämisen korkeakouluopetusta tarjoavissa instituutioissa maailmanlaajuisesti, painottuu Williamsin mukaan modernien sävellyskäytäntöjen opettaminen monissa paikoin kuitenkin luovuuteen ja sitä kautta laajempiin taiteellisiin kysymyksiin.³⁶ Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa sävellystekniikan osuus on sen sijaan korostunut. Satsioppi, joka on nostettu säveltämisen rinnalle yhtä laajaksi oppiainekokonaisuudeksi, muodostaa yli kolmanneksen maisterin tutkintoon vaadittavista sävellysopinnoista.³⁷ Satsilliset lähtökohdat kietoutuvat suurelta osin myös pääaineisiin sävellystunteihin.

35 Williams 2010, 50–57. Williams kuvaa esimerkkinä sävellyksen ja musiikin teorian oppiaineiden erkaantumisesta vuonna 1795 perustetun Pariisin konservatorion vaiheita 1800-luvun aikana.

36 Williams 2010, 12.

37 Junchaya 2019, 120; ks. myös Damström 2014.

Satsiopin asema ja rakenne

Säveltämisen opetus jakautuu kahteen kokonaisuuteen: musiikin kandidaatin (Sävellys 1) ja maisterin tutkintoon (Sävellys 2). Tämä jaottelu pohjaa pidempään jäljittelyn pedagogiikan traditioon, jota erityisesti säveltäjä ja Sibelius-Akatemian pitkäaikainen sävellyksen professori Paavo Heininen on kirjoituksessaan sanallistanut:

En ole jakanut sävellyso opiskelua vuosikursseiksi. Mutta käytännössä on syntynyt selvät kaksi painopistealuetta. Siten 'sävellys I' on vuosisatamme perinteistä satsi- ja motiivitekniikkaa, uuden musiikin klassikkojen sävelkieltä, dodekafonia mukaanlukien mutta ei sarjallisuus. Se on yhtäaikaan musiikin modernismin historiallista tyylioppia ja säveltäjän itsekuria, säveltäjän treenausta omaksi työnjohtajakseen. Tärkeitä ovat melodiset ja harmoniset seikat ja pienoismuotojen hallinta. Mutta tärkeämpää on oppia elämään oikealla tavalla sävellyksellisten ongelmien ja tehtävänasettelujen kanssa. Tottua tekemään työtä koko ajan riittävän runsaasti, so. runsain tuloksin mutta ei liian runsain. Se merkitsee etsinnöissä, harkinnoissa ja hiomisissa sovellettavan vaatimustason suhteuttamista tilanteeseen siten, että tällä viikolla ja tänä vuonna vaaditaan parasta, mikä on *nyt* ulottuvilla – eikä tavoitella (turhaan) sitä, mikä tulee olemaan ensi vuoden taso.³⁸

Heinisen hahmottelema pedagoginen ajattelu on edelleen nähtävissä Sibelius-Akatemian sävellyso pinnoissa. Sävellys 1 -kurssin aikana opiskelijan tavoitteena on kehittää ”sävellysteknistä osaamistaan sujuvan taiteellisen työskentelyn edellyttämälle tasolle muun muassa melodian, rytmin, harmonian, kontrapunktin, pienoismuotojen ja tekstuurin osalta melko lyhyiden ja kokoonpanoltaan suppeiden teosten parissa”.³⁹ Työskentelyä tukee soveltuvien historiallisten esimerkkiteosten analysointi. Eräs haastateltavista kuvaa ensimmäisiä sävellystuntejansa, jossa omien sävellysharjoitusten tavoitteet limittyivät musiikilliseen

38 Heininen 1992, 1.

39 Taideyliopisto 2023b.

jäljittelyyn:

Kandivaiheessa sävellystunnillakin saattoi saada semmoisia kommentteja vaikka että oisko parempi että tässä nyt menisi näin, että olisi jotenkin vaikka kivempi vastaliike, pitäiskö olla näin että olisi yhteneväisempi intervallikieli tai jotain semmoisia [...] tavallaan satsilliseen ajatteluun perustuvia kommentteja saattoi tulla aika paljon. [...] Mun ihan ekoilla sävellystunneilla me itse asiassa tutkittiin Bartókin pianokappaleita ja piti tehdä niistä jonkun tehtävänannon kautta tai niistä inspiroituen omia lyhyitä pianokappaleita. (H2.)

Sävellys 2 -kurssin päämääränä on syventää aiempia teknisiä valmiuksia, laajentaa keinovaroja uusille alueille sekä kokeilla itselle vieraiden tekniikoiden, jäsennystapojen ja kokoonpanojen hyödyntämistä.⁴⁰ Heinisen visiossa kokonaisuuden ”ytimenä on sarjallisuudessa syntyneen polyparametrisyyden valloittaminen” ja eräänlainen ”spekulatiivismatemaattis-filosofinen mahdollisuuksien kartoitus”.⁴¹ Vaikka nykyistä maisterivaiheen sävellysovetusta ei ole niinkään rajattu sarjallisuuden mahdollisuuksiin, on Sävellys 1 ja 2 -kurssien välinen painopisteiden ero edelleen havaittavissa eri sävellysopettajien käytännöissä. Sävellysovetuksen ja satsiopin välisestä jaottelusta haastateltavamme toteaa:

Enemmän on [Sävellys 2 -kurssilla] puhuttu tommosista muodontaan ja aikaan liittyvistä [kysymyksistä], toisaalta myös ehkä instrumentaatioteknisiin juttuihin liittyen. Kun taas sitten satsissa ollaan sille vastapainoksi keskitytty nimenomaan säveliin ja rytmeihin ja itse musiikkiin. Se on ainakin itselleni ollut aika toimiva jako. (H2.)

Sibelius-Akatemian opinnoissa satsioppi jakautuu kolmeen opintokokonaisuuteen: Satsiopin perusteisiin sekä Satsioppi 1 ja 2 -kursseihin. Satsiopin perusteissa käydään läpi länsimaisen tonaalisen musiikin

40 Taideyliopisto 2023c.

41 Heininen 1992, 3.

harmonian, äänenkuljetuksen ja kontrapunktin keskeisimpiä periaatteita. Kurssin pohjana ei ole niinkään yhden säveltäjän tyyli, vaan sen tarkoituksena on valmistaa laajemmin satsillisten keinovarojen ymmärtämiseen. Satsiopin perusteiden opetus tapahtuu pääasiassa ryhmässä, minkä lisäksi jokaisella opiskelijalla on tehtävien tarkistukseen tarkoitettuja yksilö- tai paritunteja. Opiskelija suorittaa viikoittaisia henkilökohtaisia harmonia- ja kontrapunktitehtäviä sekä niitä tukevia analyysitehtäviä.⁴² Satsioppi 1 ja 2 toteutetaan viikoittain tapahtuvana henkilökohtaisena opetuksena. Satsioppi 1 on kandiopintojen aikana suoritettava kurssi, jota käydään keskimäärin kahden vuoden ajan. Henkilökohtaisen satsioppitunnin lisäksi on laskettu, että opiskelija työskentelee itsenäisesti vähintään 173 tuntia lukukaudessa.⁴³ Satsioppi 2 on maisteriopintojen aikana suoritettava opintojakso, jonka laajuus vaihtelee eri sävellys- ja musiikiteorianopiskelijoiden kohdalla yksilöllisesti.⁴⁴

Satsiopin tavoitteet ja sisällöt

Sibelius-Akatemian verkkosivujen oppiainekuvauksen mukaan satsiopin tavoitteena on ”auttaa hallitsemaan erilaisia sävellyksellisiä keinovaroja sekä ymmärtämään niiden suhdetta musiikilliseen ilmaisuun, tyyliin, laatuun ja elämykseen.” Satsiopintojen aikana opiskelija syventyy ”valikoimaan historiallisesti merkittäviä tyytlejä” kyetäkseen lopulta itse tuottamaan ”tutkitun kaltaista satsia”.⁴⁵ Haastateltavamme hahmottivat satsiopin keskeisenä, joskin varsin työläänä osana opintojaan. Erään haastateltavan mukaan satsioppi on eräänlaista ”mallisäveltämistä, jossa jonkin aikakauden tai tietyn säveltäjän sävellystyyliä opiskellaan analysoimalla ensin kyseistä tyyliä edustavia teoksia ja sitten pyritään tuottamaan itse samantyyliisiä kappaleita” (H1).

42 Taideyliopisto 2023d.

43 Taideyliopisto 2023e.

44 Taideyliopisto 2023f.

45 Taideyliopisto 2022b.

Tyypillisiä aiheita Satsioppi 1 -kurssilla ovat kaikkien haastateltavien mukaan renessanssin vokaalipolyfonia sekä J. S. Bachin homofoniset ja polyfoniset klaveerisävellykset. Sibelius-Akatemiassa annettavaa opetusta ohjaavan opinto-oppaan mukaan Satsioppi 2:ssa syventymiskohteiden (n. 1–4 kpl) valinta vaihtelee huomattavasti opiskelijoiden tarpeiden ja opettajan harkinnan perusteella. Sävellyksen pääaineopiskelijoiden Satsioppi 2 suuntautuu post-tonaalisuuteen.⁴⁶ Huomionarvoista on, että Satsioppi 1 ja 2 -kursseilla jäljitellään kuitenkin pääasiassa yksittäisiä säveltäjiä, eikä niinkään eri aikakausiin liittyviä yleisiä historiallisia tyyliä tai sävellystyyppejä. Opiskelija ennättää koko satsiopintojen aikana jäljitellä noin kolmesta viiteen säveltäjää. Satsioppi 1:ssä tällaisia jäljiteltäviä säveltäjiä ovat esimerkiksi J. S. Bach, Palestrina ja di Lasso, ja Satsioppi 2:ssa Haydn, Schumann, Debussy, Ravel, Bartók, Schönberg, Webern ja Hindemith. Satsiopissa pääpaino on historiallisten tyylien jäljittelyssä 1900-luvun alkuun asti. Sen jälkeen syntyneet moninaiset sävellystekniikat kuuluvat satsiopin sijaan sävellystuntien alle. Haastateltavat opiskelijat kertovat vaihtelevissa määrin neuvotelleensa jäljiteltävistä säveltäjistä yhdessä satsiopin opettajien kanssa. Osittain valinnat voivat liittyä opiskelijoiden muihin kiinnostuksen kohteisiin tai muilla kursseilla kuten soitinnuksessa opiskeltaviin asioihin. Osittain valintaan vaikuttavat opettajien osaamisalueet. Haastateltavat eivät maininneet yhtään naisoletettua säveltäjää jäljitelyjen esikuvien joukossa.

Vaikka jäljitellyt säveltäjät vaihtelivat haastateltavien joukossa, kaikki haastateltavat kertoivat jäljitelleensä J. S. Bachia ja erityisesti tämän inventioita ja fuugia. Inventioiden ollessa harjoittelun kohteena analyysi rajattiin Bachin kaksi- ja kolmiäänisiin inventioihin.

Tyylilliset rajaukset olivat toisinaan hyvinkin voimakkaita: esimerkiksi inventiota sävelletessä käytössä olivat vain ne sävellykselliset keinovarot, joita Bach käytti omista inventioissaan. Jos päädyin kirjoittamaan jotain, mikä muistutti vaikkapa jonkin ranskalaisen sarjan

46 Taideyliopisto 2023f.

teoksen alkua, se ei kelvannut invention teemaksi. (H1.)

Osa haastateltavista piti tutustumista Bachiin satsiopin antoisimpana vaiheena, osa taas poti motivaatio-ongelmaa juuri Bachin kohdalla. Bachin musiikin koettiin asettavan riman kohtuuttoman korkealle opintojen alussa oleville opiskelijoille. Eräs haastatelluista pohtii historiallisten esikuvien kypsän kauden sävellystuotannon (kuten esimerkiksi Bachin *Das Wohltemperierte Klavier* -kokoelman) analyysiin ja jäljittelyyn liittyvää ongelmallisuutta:

Jos oppilas näkee vain valmiita kypsän kauden mestariteoksia, häneltä jää täysin näkemättä välivaiheet, joiden kautta säveltäjä päätyi kypsään tyyliinsä. [...] Muistan Bach-satsiopintojen aikana nähneeni yhden varhaisen version jostain hänen inventiostaan, mikä oli erittäin valaiseva kokemus. Sen avulla ymmärsin, että Bachkin työsti teoksiaan, eikä ollut aina tyytyväinen ensimmäiseen versioon. Ei siis todennäköisesti ole edes mahdollista omaksua vuoden-parin satsiopintojen aikana jonkun toisen säveltäjän tyyliä: hänhän on itse käyttänyt tyyliä kehittämiseen suuren osan elämästään! (H1.)

Keskittymistä ainoastaan säveltäjien kypsän kauden kanonisoituihin ”huipputöihin” voikin tulkita osaltaan ylläpitävän ja toistavan myyttiä (maskuliinisesta ja individuaalisesta) säveltäjänerosta⁴⁷ ja samalla jättävän pimentoon ammatillisen asiantuntijuuden kasvuun liittyvän vaiheittaisen kehittymisen ja sosiokulttuurisen luonteen. Kuten haastateltava esittää, tämän asiantuntijuuden kehityskaaren artikulointi osana satsiopintoja voisi auttaa opiskelijaa hahmottamaan asiantuntijuuden luonteen jatkuvasti etenevänä ongelmanratkaisuprosessina ja oman osaamisen syventämisenä.⁴⁸

Vaikka haastateltavat kertoivat keskustelleensa jonkin verran satsiopin tavoitteista yhdessä opettajien kanssa, he olisivat toivoneet yksilöllisempiä tavoitteita esimerkiksi suhteessa omaan sävellystyöhönsä.

47 Ks. esim. Burnard 2012; Scharff 2018.

48 Ks. Tynjälä 1999.

Eräs haastatelluista esittää ehdotuksen, että kaikilla opiskelijoilla voisi esimerkiksi maisterivaiheessa olla jokin oma tutkimusaihe. Tällöin opiskelija etsisi oman rajatun aineiston, esimerkiksi argentiinalaisen tangon alueelta, ja analysoisi tätä satsiopin keinoin. Opiskelija opettelisi näin tärkeän jäljittelemisen taidon tulevaisuuden varalle. Samalla asetelma mahdollistaisi myös kriittistä vertailua ja laajemmin kaanonia purkavien toimintatapojen muotoutumista. Lisäksi haastateltavat ehdottivat mm. jäljittelyä monitaiteisessa kontekstissa ja satsioppia elokuvakurs- sin osana. Haastateltavien kokemuksen mukaan tällaista opiskelijoiden yksilölliset polut huomioivaa liikkumavaraa on opinnoissa varsin rajal- lisesti. Sen sijaan jäljiteltävien kohteiden tyylinmukaisuus näyttäytyi usein ensisijaisemmalta tavoitteelta kuin opiskelijoiden oman sävellys- työn edistäminen.

Muistan keskustelleeni tästä satsiopettajani kanssa. Kysyin häneltä, onko tavoitteena oppia säveltämään kuin Bach vai oppia tärkeimpiä hänen sävellystyylinsä kuuluvia piirteitä. Opettajani sanoi muistaakse- ni, että vähän molempia, mutta että tärkeintä olisi tietynlaisen ”hyvän maun” kehittyminen. (H1.)

Haastateltavan kuvaus keskustelustaan opettajansa kanssa avaa kiinnostavan näkymän satsiopin ja säveltäjän ammatillisen itseym- määryksen väliseen suhteeseen. Muusikon ammatillinen identiteetti käsittää paitsi eksplisiittisesti musiikillisen asiantuntijuuden (esim. instrumentin soittoon tai musiikin historiaan ja teoriaan liittyvät tiedot ja taidot), myös erilaiset sosiokulttuuriset vivahteet ja habituksen (*vocational habitus*)⁴⁹, johon voidaan katsoa liittyvän esimerkiksi ammat- tislängin, käyttäytymissäännöstön ammattiin liittyvissä sosiaalisissa tilanteissa (esimerkiksi konserttikäyttäytyminen) sekä erottelukyvyn ”hyvän/arvostettavan” ja ”huonon/arvottoman” välillä.⁵⁰ Bourdieuta mukaillaksemme, säveltäjän habitus on eräänlainen uskomusten ja alan historiaan kietoutuvien ominaisuuksien kokonaisuus, joka paitsi asettaa

49 Colley et al. 2003; Perkins & Triantafyllaki 2013.

50 Sagiv & Hall 2015, 115.

kentän toiminnalle ehdot, on myös itsessään tuon toiminnan tulos.⁵¹ Säveltäjän ammatillinen habitus on näin ymmärrettynä eräänlainen kuva ”ihannesäveltäjästä”: jaettu, joskin jatkuvasti neuvoteltavissa oleva, käsitys siitä, millainen henkilö on säveltäjän ammattiin sopiva. Haastateltavan mainitseman ”hyvän maun” kehittyminen on keskeinen osa tuota ihannetta. Tarkastelemme seuraavassa osiossa tarkemmin näitä ammatillisen itseymmärryksen muovautumisen prosesseja.

Satsiopin merkitykset säveltäjäidentiteetin rakentumisessa

Haastattelemamme opiskelijat pitivät satsioppia lähtökohtaisesti tärkeänä aineena. Haastatteluissa satsiopin merkitykset kietoutuvat useisiin erilaisiin ammattisäveltäjäksi kasvamisen kysymyksiin ja tavoitteisiin, erityisesti työssä tarvittavan asiantuntijuuden kasvuun, säveltäjien ammattikuntaan liittymiseen sekä ammatillisten identiteetti-neuvottelujen mahdollisuuksiin.

Säveltäjän asiantuntijuuden kasvu

Satsiopin nähtiin kehittävän säveltäjän asiantuntijuutta ja valmistavan sitä kautta erilaisissa musiikillisissa tilanteissa toimimiseen. Haastateltavat kertoivat satsiopin myös auttavan ymmärtämään toonaalisen musiikin rakenteita ja hahmottamaan laajoja kokonaisuuksia suhteellisen nopeasti sekä tarjoavan taidon teosten yksityiskohtaiseen analyysiin sekä oman osaamisen syventämiseen.

Musta on mahtavaa, että mulla on ollut niin perusteellinen koulutus, että mitä ikinä mä haluunkaan tehdä, niin mulla on siihen sellaiset ajattelun ainekset tai lähtökohdat. [...] jos mä päättäisin nyt, et mä halun tehdä jotakin Bach-tyylistä urkumusiikkia, niin mä tietäisin heti, miten mä voin tehdä sitä. Ei mun tarvii käyttää sitä, mut mulla on se

51 Bourdieu 1976 [1985], 106.

potentiaali ja se tekee musta tosi joustavan säveltäjän [...] mä tiedän, että mä pystyn oppimaan mitä vaan. Mulla on se oppimisen taito. (H3.)

Tärkeänä pidettiin myös pedagogisten valmiuksien omaksumista satsiopintojen kautta. Kaikki haastateltavat opettavat säveltämistä esimerkiksi taiteen perusopetuksen kentällä, jossa nuorten sävelkieli ”on yleensä aika perinteistä, se on lähellä sitä, mitä he on käyttänyt soittotunneilla” (H3). Näin ollen kyky ohjata erityisesti tonaalisen musiikin säveltämisessä on olennaista.

Mä en ehkä omassa tyyliissä säveltäis fuugaa, mutta jos mun joku sävellysoppilas haluaa tehdä näin, mun pitää osata siitä jotain sanoa ja ymmärtää syvällisesti, että mikä se on. [...] Tosi monet oppilaat tekee semmoista musiikkia, joka on jossain määrin tonaalista tai modaalista. Siinä on tosi tärkeätä, että mä sävellyksen opettajana ymmärrän myös sen tonaalisen viitekehyksen. (H3.)

Satsiopin opiskelu perustuu jäljiteltävän säveltäjän teosten yksityiskohtaiseen analysointiin, jota tapahtuu monella tasolla, niin yksittäisten säveltasojen kuin laajempien muotojen kohdalla. Satsioppi 1 ja 2 -kurssien päätteeksi opiskelijat jättävät portfolionsa arvioitaviksi lautakunnalle. Tähän portfolioon on koottu kurssin aikana tehtyjä kokonaisia sävellyksiä, kuten inventioita ja fuugia, sekä lyhyempiä katkelmia ja tutkielmia joidenkin teostyyppien pohjalta, kuten variaatioita erilaisista teemoista ja näiden erilaisia soinnutuksia. Haastatteluissa opiskelijat kuvasivat analyysin, ymmärryksen lisääntymisen ja oman tekemisen välistä suhdetta jonkinlaisena kehänä, jossa aina palataan takaisin analysoimaan alkuperäisiä kohteita. Teosten analysointi dialogisesti yhdessä opettajan kanssa oli kaikille haastateltaville kurssin antoisinta osuutta. Motivaatio satsiopintoja kohtaan liittyi läheisesti myös siihen, missä määrin jäljiteltävien ilmiöiden koettiin olevan siirrettävissä opiskelijan oman tyylin keinovaroiksi. Joskus suhde toisten jäljittelyn ja oman äänen löytämisen välillä tuntui sängen haastavalta. Erityisesti portfolioiden arvioinnin koettiin liittyvän ulkopuolelta tuleviin tiukkoihin tyylinmukaisiin tavoitteisiin, jotka eivät läheskään aina kohdanneet opiskelijan omia tavoitteita.

Käytännössä huomasin jossain vaiheessa, että harjoitustöistä pääsee helpoimmalla, kun valitsee esikuvana toimivan säveltäjän tuotannosta jonkin kappaleen, josta lähtee tekemään niin suoraa kopiota kuin mahdollista. Otin siis mallikappaleesta lähes suoraan muotorakenteen ja tekstuurin ja muokkasin teoksen motiiveja ja intervallien suuntia niin, että lopputulos ei enää vaikuttanut täysin suoralta kopiolta. (H1.)

Oppimisen omistajuuden sijaan haastateltavan kuvauksessa korostuu kurssin suorittamiseen liittyvän selviytymisstrategian löytyminen. Myös muiden haastateltavien kuvaukset erityisesti portfolioiden arviointikäytännöistä viestivät sellaisesta taustalla vaikuttavasta yksilökeskeisestä oppimiskäsityksestä, jossa oppija näyttäytyy ennemmin toiminnan kohteena kuin tiedon aktiivisena prosessoijana. Vaikka tällainen behavioristinen lähestymistapa voi joissain tilanteissa olla perusteltu – musiikin alueella sillä ainakin on vankka perinne⁵² – se tarjoaa varsin rajalliset mahdollisuudet merkityksellisen ja kokonaisvaltaisen asiantuntijuuden kehittämiseen.⁵³

Säveltäjien ammattikuntaan liittyminen

Ymmärtääksemme syvällisemmin säveltäjän työssä tarvittavan asiantuntijuuden rakentumista satsiopinnoissa, on syytä tarkastella haastateltavien kuvaamia merkityksiä yksilökeskeistä oppimiskäsitystä laajemmasta näkökulmasta. Oppimista ei tällöin tarkastella ainoastaan yksilön kognitiivisena toimintana, vaan erottamattomana osana identiteettityötä. Oppimisessa ei siis ole kyse vain tietojen ja taitojen (passiivisesta ja ulkoisesti säädeltävissä olevasta) omaksumisesta, vaan aktiivisesta *osallistumisesta*; eräänlaisesta sosiaalisesta ja vuorovaikutteisesta matkasta, jonka aikana sävellysopiskelija ottaa osaa yhteisön käytäntöihin ja sen sosiaalisesti neuvoteltuihin normeihin sekä luo merkityksiä kokemuksilleen.⁵⁴ Näin ollen ammatillinen tieto on aina

52 Ks. Hargreaves 1986.

53 Partti et al. 2013.

54 Wenger 1998.

sosiaalisesti rakentunutta osaamista.⁵⁵ Tämä oppimisen ja asiantuntijuuden sosiaalinen luonne tulee esiin erään haastateltavan kuvauksessa liittyen Bachin teosten analyysiin, jota haastateltava kuvaa mahdollisuudeksi käydä ”keskustelua aikakausten yli” (H3):

[Satsioppi] auttaa ymmärtämään, miten joku toinen säveltäjä on ajatellut, ja sitten parhaimmillaan esimerkiksi, kun mä olen tutkinut Bachin koraaleja [...] niin mulla on ollut semmoinen olo, että se Bach ois tässä mun vieressä ja [sanoisi:] ”Haha! Huomasitko tuon jutun?” Ja sitten mä oon että ”onpas hieno juttu – vau!” Ihan kuin tavallaan oppisi sen toisen säveltäjän ajattelua. Siinä on musta parhaimmillaan maagisia hetkiä. Tuntuu että pääsee toisen pään sisään. Tää on päätyntä tommoiseen ratkaisuun, mut se voisi mennä myös noin tai noin. (H3.)

Haastateltavan kokemus musiikillisesta vuorovaikutuksesta Bachin kanssa valaisee säveltäjien ammattikunnan yllirajaista luonnetta: asiantuntijuus ja ammatillinen itseymmärrys rakentuvat osana ja suhteessa säveltäjien yhteisöön, jota eivät sido maantieteelliset tai edes ajalliset rajoitukset. Edesmenneiden säveltäjien teokset – tässä tapauksessa aivan erityisesti länsimaisen taidemusiikin kaanon – voidaan ymmärtää välittävinä artefakteina, jotka osaltaan mahdollistavat osallistumisen sosiaaliin ja kulttuuriin toimintoihin ja sitä kautta myös oppimisen ja siihen liittyvän identiteettityön.⁵⁶ Satsioppi voi toisin sanoen mahdollistaa aloittelevan säveltäjän pääsyn osaksi sellaisia välittömiä ja välillisiä yhteisöjä ja verkostoja, joissa ammatillista osaamista ja käytäntöjä luodaan sekä jaetaan.⁵⁷

Ammatilliset identiteettineuvottelut

Asiantuntijuuden tarkastelu edellä kuvatun mukaisena verkottuneena toimintana on erityisen merkittävää säveltäjien ammatillisen identi-

55 Perkins & Triantafyllaki 2013.

56 Ks. Paavola & Hakkarainen 2005; 2008.

57 Ks. esim. Wenger 1998.

teetin (sosiaalisen) rakentumisen ymmärtämiseksi. Sävellysohjelmat arvoivat satsiopien tarjoamia tietoja ja taitoja, joita soveltaa omassa sävellystyössään ja arvioivat oman sävellysteknisen osaamisensa lisääntyvän analyysitehtävien ja jäljittelyharjoitusten myötä huomattavasti. Mutta kuten edellä esitimme, haastatteluista välittyy myös jatkuva neuvottelu, jopa ristiveto, omien tavoitteiden ja satsiopintojen kautta välitettävien ammatillisten arvostusten välillä.

[Satsiopissa] on musta se haaste, että siinä täytyy löytää omaääninen tapa käyttää niitä välineitä, joita tietty musiikillinen konteksti tai ryhmä konteksteja tarjoaa. Ja sehän on itsessään hirveän paradoksaalista: pyrkii imitoimaan jotain, mutta sitten pitäis kuitenkin olla persoonallinen ja omaääninen. Mulla se on tullut sitä kautta, että vähän ehdottaa jotakin aika viljelejäkin sointuprogressioita tai epätavallisia vaikka harmoniarytmejä tai vaikka joku outo modulaatio, joka kuitenkin jollain tavalla käy järkeen. Musta se satsitunti on myös kiinnostava areena siinä tavallaan, että niitä voidaan yhdessä pohtia, että olisiko tää perustaltavissa. (H2.)

Haastateltavan kuvaama satsiopintoihin liittyvä ristiriita tarkan työllillisen jäljittelyn ja tavoiteltavan omaperäisen sävelkielen välillä valottaa oppimisen, osallistumisen ja identiteetin yhteenkietoutumista: identiteetti ei ole ”annettu”, vaan rakentuu niistä (oppimis)yhteisöissä käydyistä merkitysneuvotteluista, joiden kautta opiskelijat tulkitsevat ja pyrkivät ymmärtämään kokemuksiaan näissä yhteisöissä. Neuvottelut kuuluvat siis olennaisena osana ammatilliseen identiteettiin, joka viittaa paitsi ihmisen käsityksiin työnsä tavoitteista ja arvoista, myös itsestään suhteessa työhön ja ammatillisuuteen.⁵⁸ Säveltäjän ammatillinen identiteetti kurkottaa ulos- ja eteenpäin: kohti ihanteita siitä, millaiseksi säveltäjäksi haluan tulla ja mihin viiteryhmään koen kuuluvani tai samastuvani. Tässä valossa Heinisen hahmottelema pedagogiikka, jossa sävellysohjelmoijoiden identiteettikysymykset pyritään eristämään oppimisprosesseista ja ikään kuin jättämään odotta-

58 Eteläpelto & Vähäsantanen 2008.

maan myöhempää käsittelyä, näyttäytyy jokseenkin ongelmallisena. Heininen kirjoittaa:

Sävellyksen opiskelu on jossakin mielessä juuri opiskelua eikä vielä säveltämistä. Siten nuoren ihmisen kysymyksen ”mikä on minun”, ”kuka minä olen” ei pitäisi olla vielä pelissä mukana ollenkaan aktiivisesti, vaan ulkopuolella odottamassa. Silti koko ajan tiedetään, että kysymys on olemassa, ja tiedetään, että kun kokemus ja tekniikka ovat sillä tasolla, että tuo kysymys voidaan eksplisiittisesti ottaa esille, on se todennäköisesti jo implisiittisesti ratkennut.⁵⁹

Onkin oireellista, että haastateltavat kertovat koetelleensa historialliseen ja tyylinmukaiseen jäljittelyyn perustuvan satsiopin rajoja. Eräs haastateltavista esimerkiksi kertoo kokemuksestaan, jossa valitsi jäljittelyn keinoikseen parodian ja tyylinmukaisen ilmaisun tietoisesti välttelyyn:

Se oli mulle henkilökohtaisesti sellaista irvailua tai trauman purkamista. [...] Mä koin sen jotenkin hirveän vapauttavaksi. Kerrankin mä sain käyttää sitä alkuperäistä materiaalia, sitten mä käytin sen ihan pääläelleen. Musta se tehtävänanto ei ollut kauhean inspiroiva. Te halutte varioida jotain vanhaa biisiä? No, täältä tulee! (H3.)

Tradition ja jäljittelyn lähestyminen uudesta näkökulmasta tarjosi haastateltavalle mahdollisuuden omien henkilökohtaisten asioidensa käsittelyyn sävellystyön aikana yhtä hyvin kuin kriittiseen pohdintaan teoksen tilaajan esittämiä toiveita kohtaan. Jos ajatellaan, että tyylinmukainen jäljittely tarkoittaa perinteisten tulkintojen ja sukupuoliasetelmien toistamista samanlaisina kuin olemme valtakulttuurissa tottuneet, avaa parodisointi sen sijaan tietoisesti ja aktiivisen tavan jäljitellä toisin.⁶⁰ Haastateltaviemme lisäksi esimerkkejä samantapaisesta rajojen koettelusta löytyy myös historiasta. Säveltäjä Magnus Lindberg

59 Heininen 1992, 6.

60 Talvitie 2021.

kertoo, kuinka hän aikanaan yritti säveltää orkesterikappaletta opettajaltaan Paavo Heiniseltä salaa.⁶¹ Myös Pajamo tuo esiin sävellyso opiskelijoiden harjoittaman ”kaksoiselämän”: samalla kun Jean Sibelius opiskeli Martin Wegeliuksen johdolla ja teki vaadittuja harjoituksia, hän kuitenkin sävelsi itsenäisesti teoksia, joiden tyyli oli vapaampaa ja sävelmaailmaltaan omaperäisempää.⁶²

Sävellyso opiskelijoiden ajoittain avoimeksi vastarinnaksi purkautuva pyristely omien ammatillisten tavoitteiden ja toisaalta satsiopintojen kautta tulevien (koettujen) odotusten ristipaineessa kuvaa hyvin ammatillisen itseymmärryksen kahtalaista luonnetta. Yhtäältä säveltäjän identiteetti on eräänlaista ruumiillistunutta professionalismia, habitusta, joka kantaa mukanaan ja tuottaa uudelleen ammattikentän normeja ja historiaa. Toisaalta edes habituksen muodostuminen ei tarkoita suoraviivaista sosiaalistumista kentän ihanteisiin, vaan dynaamista yksilöllisen ja sosiaalisen välistä – joskus myös jännitteistä – vuoropuhelua.⁶³ Säveltäjän identiteetti on näin ollen jatkuvaa ammatillista kasvua ja sosiaalista neuvottelua ammattikentän arvoista, tavoista ja ihanteista.

Loppupohdinta: kohti tasa-arvoa säveltämisen pedagogiikan kautta?

Tutkimuksemme on kapea otanta yhdestä sävellyso pintojen kannalta olennaisesta tukiaineesta – satsiopista. Olemme tässä kirjoituksessa kuvanneet satsiopin keskeistä asemaa säveltäjän identiteetin rakentumisessa Taideyliopiston Sibelius-Akatemian sävellyso pinnoissa ja niitä arvoja sekä asenteita, joita voi nähdä jäljittelyn pedagogiikkaan pohjautuvan satsioppikäytännön taustalla. Oppiaineen käytäntöjä ja pedagogisia tavoitteita olemme lähestyneet opiskelijoiden kokemusten kautta, joita olemme tarkastelleet muun muassa sosiaalipsykologian ja sosiologian kirjallisuutta hyödyntävässä käsitteellisessä kehykses-

61 Lindberg 2006, 84.

62 Pajamo 2007, 32.

63 Perkins et al. 2013.

sä. Näin olemme pyrkineet avaamaan laajemmin säveltämisen pedagogiikan tutkimusta ammattiopinnoissa. Säveltämisen tutkimuksen kontekstissa voidaan ajatella, että kysymys on perustavanlaatuisesta näkökulman vaihdoksesta, jossa huomio siirtyy tutkittavista teoksista ja tekijöistä kohti pedagogisia käytäntöjä ja ammatinharjoittamiseen olennaisesti liittyviä arvoja, jotka välittyvät tradition mukana. Voidaankin pohtia, millaista ymmärrystä voisimme saada säveltämisestä, jos säveltämisen opetus, joka on perinteisesti tapahtunut suljettujen ovien takana yksilöopetuksena, avattaisiin ulkopuolisille havainnoitsijoille. Tätä kautta avautuisi mahdollisuus analysoida opetustilanteita laajemmin pedagogisen tutkimuksen viitekehyksessä ja samalla kannustaa opettajia sekä opiskelijoita reflektoimaan oppiaineiden sisältöjä ja opetustilanteiden vuorovaikutusta yhteiskunnallisesti ajankohtaisten tutkimusalojen, kuten sukupuolentutkimuksen, näkökulmasta. Säveltämisen pedagogiikan tutkimuksella on mahdollista tuoda arvokasta tietoa tradition ja säveltäjäidentiteetin välisestä suhteesta musiikkitieteellisen näkökulman rinnalle ja näin lisätä ymmärrystä säveltäjien epätasaisesta sukupuolijakaumasta suhteessa länsimaisen taidemusiikin traditioon.

Rajoituksistaan huolimatta tässä artikkelissa esitelty tarkastelumme satsiopin merkityksistä tuo esiin sävellyspedagogiikan ja kaanonin välisen läheisen vuorovaikutuksen. Tutkimuksemme osoittaa, kuinka satsiopin kautta tutustutaan paitsi sävellysteknisiin ratkaisuihin ja tullaan osaksi ammatillisia yhteisöjä, myös (uudelleen)tuotetaan säveltäjän ammatillista habitusta, kuten jaettua käsitystä ”hyvästä mausta”. Tutkimuksessamme jäljittely satsiopinnoissa näyttäytyy tyylinmukaisena eikä sinänsä vaikuta tähtäävän uudenluomiseen. Pikemminkin satsiopinnot asettuvat osaksi taiteen kentän klassista jäljittelyperinnettä, johon on usein liittynyt myös ajatus ”nerouden” ja aikaisempien taiteellisten saavutusten imitaatiosta puhtaan kopioinnin sijaan.⁶⁴

64 Shiff 2003, 148–149; Räsänen 2008, 80–85. Räsänen kuvaa kuvataideopetuksen käytäntöjä havainnollistavia taidekasvatuksen malleja, jotka painottavat joko jäljittelyä, muotoa tai itseilmaisua. Jäljittelyyn perustavan taidekasvatuksen taustalta löytyy klassinen taidekoulutuksen jäljittelytraditio.

Saavuttaakseen originaalisuutensa taiteilijan täytyy tämän ajattelun mukaan asettaa itsensä ensin tradition sisään, esimerkiksi juuri aikaisempia mestareita jäljitellen. Kun klassiset arvot ”työstyvät” tai ”monistuvat” jäljittelyn myötä, johtaa tämä eräänlaiseen ajattomaan prosessiin, jossa ”nerot” tunnistavat, jäljittelevät ja uudelleenluovat ”neroutta”.⁶⁵ Prosessin lopputuloksena voimme nähdä länsimaisen kulttuurin koostuvan joukosta kollektiivisia arvoja, mikä tarkoittaa konsensusta hyvästä taiteesta ja esteettisestä laadusta ja saa muotonsa kaanonissa. Näin säveltämisen opiskelun pedagogiset konventiot, jotka pyrkivät ”nerouden” jäljittelyyn, ”hyvän maun” omaksumiseen ja sen osoittamiseen, omalta osaltaan vahvistavat kaanonin, joka tutkimuksemme näyttäytyi sangen suppeana ja ulossulkevana.

Tutkimuksemme herättää kysymään, voisiko säveltämisen pedagogiikka toimia toisin. Voisiko se kaanonin ja habituksen uudelleen tuottamisen sijaan tavoitella nimenomaan sellaisen kriittisen ajattelun kehittymistä, jonka varassa kaanon – ja siihen liittyvät ideologiset sidonnaisuudet ja vallankäyttö – voidaan kyseenalaistaa? Kaanonin monipuolistamiseksi on ensin ymmärrettävä, miten kaanon muotoutuu ja toimii, mutta ei vain esitettävän repertuaarin tai musiikintutkimuksessa hyödynnetyn aineiston osalta,⁶⁶ vaan yhtä lailla myös suhteessa jäljittelyyn perustuvaan säveltämisen pedagogiikkaan. Tällöin keskiöön nousevat sellaiset kysymykset kuin esimerkiksi ketä jäljitellään, kuka päättää jäljittelyn kohteet, miten jäljitellään ja miten jäljittelyä arvioidaan. Säveltämisen korkeakouluopinnoissa tällaista kriittistä tarkastelua ja sanallistamista voidaan ajatella yhtenä tulevaisuuteen suuntaavana metataitona. Näiden säveltäjän metataitojen harjoittamisen luonteva paikka lienee juuri satsiopinnot, joissa voitaisiin systemaattisesti ja yhdessä opiskelijoiden kanssa pohtia tehtyjen valintojen perusteluja ja seuraamuksia sekä asiantuntijatiedon sidonnaisuuksia ympäröivään kulttuuriseen kontekstiin ja sen mukanaan kantamiin arvoihin ja asenteisiin.⁶⁷

65 Shiff 2003, 149.

66 Citron 2007.

67 Ks. Mateiro & Westvall 2013.

Säveltäjä Rebecka Ahvenniemi toteaa tutkimuksessaan, että säveltämisen ammattilaiseksi kasvamisessa on pohjimmiltaan kyse omien vaikuttimien tiedostamisesta: oman taiteellisen ilmaisun löytäminen versoa ympäröivien arvojen ja normien kriittisestä reflektiosta.⁶⁸ Koska ammattikunnan normit ovat usein näkymättömiä, säveltämisen opetuksen keskeiseksi tehtäväksi voidaan ymmärtää implisiittisten käsitysten ja arvostusten näkyväksi työstäminen sekä välineiden antaminen taantumuksellisten arvojen ja syrjivien normien kriittiseen tarkasteluun ja haastamiseen. Tämä edellyttää säveltämisen opetuksen hahmottamista sosiokulttuuriseen todellisuuteen kytkeytyvänä toimintana ja pedagogisten tavoitteiden tarkastelua ei ainoastaan esteettisestä, vaan myös *eettisestä* näkökulmasta: toimintana, jonka kautta on mahdollista tunnistaa epätasa-arvoa tuottavia mekanismeja ja toimia toisin oikeudenmukaisemman ja tasavertaisemman maailman rakentamiseksi.⁶⁹ Tätä työtä ei kuitenkaan voi jättää vain yksilöiden, kuten yksittäisten sävellysopettajien ja -opiskelijoiden, tehtäväksi, vaan tarvitsemme ammattialan yhteistä keskustelua säveltämisen opetuksen arvoista ja tavoitteista. Suomessa säveltämisen ylintä opetusta tarjoavalla Taideyliopiston Sibelius-Akatemialla on erityinen vastuu ja mahdollisuus tämän keskustelun ja pedagogisen kehittämisen edistämiseksi. Käytännön opetustyön rinnalla tutkimus on yksi keino avata sävellysopetuksen sisältöjä ja vuorovaikutusta sekä tuoda säveltämisen pedagogiikkaan liittyviä eettisiä ulottuvuuksia entistä näkyvämmiksi.

Lähteet

Ahvenniemi, Rebecka Sofia 2021. *Musical Composition as Lingering Reflection. Exploring the Critical Potential of Music*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Bourdieu, Pierre 1976 [1985] (suom. J. P. Roos). *Sosiologian kysymyksiä*. Tampere: Vastapaino.

Bourdieu, Pierre 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.

Bourdieu, Pierre 1990. *The Logic of Practice*. Redwood City: Stanford University Press.

68 Ahvenniemi 2021, 5.

69 Partti & Devaney (tulossa).

- Bowman, Wayne 2007. Who is the "We"? Rethinking Professionalism in Music Education. *Action, Criticism, and Theory for Music Education* 6/4: 109–131. http://act.maydaygroup.org/articles/Bowman6_4.pdf (luettu 23.2.2023).
- Bull, Anna 2019. *Class, Control, and Classical Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Burnard, Pamela 2012. *Musical Creativities in Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Citron, Marcia J. 2007. Women and the Western Art Canon: Where Are We Now? *Notes* 64/2: 209–215.
- Damström, Cecilia 2014. *En jämförelse av studieplanerna i komposition vid tre olika högskolor*. Tampere: Tampereen ammattikorkeakoulu.
- Colley, Helen, David James, Kim Diment, Kim & Michael Tedder 2003. Learning as Becoming in Vocational Education and Training: Class, Gender and the Role of Vocational Habitus. *Journal of Vocational Education and Training* 55/4: 471–498. <https://doi.org/10.1080/13636820300200240>
- Elliott, David 1995. *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*. Oxford: Oxford University Press.
- Eskola, Jari & Juha Suoranta 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Eteläpelto, Anneli & Katja Vähäsantanen 2008. Ammatillinen identiteetti persoonallisena ja sosiaalisena konstruktiona. Teoksessa Anneli Eteläpelto & Jussi Onnismaa (toim.) *Ammatillisuus ja ammatillinen kasvu*. Aikuiskasvatuksen 46. vuosikirja. Helsinki: Kansanvalistusseura, 26–49.
- Hako, Pekka (toim.) 2002. *Minä, säveltäjä I. Nykysäveltäjät kirjoittavat työstään*. Helsinki: Summa.
- Hako, Pekka (toim.) 2005. *Säveltäjän maailmat. Näkökulmia aikamme suomalaiseen taidemusiikkiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hako, Pekka 2018. Composition Teaching in Transition. *Finnish Music Quarterly*, <https://fmq.fi/articles/composition-teaching-in-transition> (luettu 23.2.2023).
- Hako, Pekka & Risto Nieminen (toim.) 1981. *Ammatti: säveltäjä. Yhentoista suomalaisen säveltäjän puheenvuoro aikamme musiikista*. Helsinki: Synkooppi.
- Hako, Pekka & Risto Nieminen (toim.) 2006. *Ammatti: säveltäjä 2006*. Helsinki: Like.
- Hargreaves, David 1986. *The Developmental Psychology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heininen, Paavo 1992. Sävellyksen opetus. *Sävellys ja musiikinteoria* 2/92: 1–14.
- Hirvi-Ijäs, Maria, Kaija Rensujeff, Sakarias Sokka & Eero Koski 2017. *Taiteen ja kulttuurin barometri 2017. Nuoret taiteentekijät*. Helsinki: Kulttuuripolitiikan tutkimuskeskus Cupore.
- Junchaya, Rafael Leonardo 2019. *Teaching Music Composition. Creating Form in Time*. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis 29. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kuoppamäki, Anna 2013. Säveltäminen yhteisöllisen vuorovaikutuksen ja toimijuuden rakentajana – tarinoita musiikin perusteiden tunneilta. Teoksessa Juha Ojala & Lauri Väkevä (toim.), *Säveltäjäksi kasvattaminen. Pedagogisia näkökulmia musiikin luovaan tekijyyteen*. Helsinki: Opetushallitus, 148–162.
- Lindberg, Magnus 2006. Luonnos omakuvaksi. Teoksessa Pekka Hako & Risto Nieminen (toim.), *Ammatti: säveltäjä*. Helsinki: Like, 77–90.

- Mateiro, Teresa & Maria Westvall 2013. The Cultural Dimensions of Music Teachers' Professional Knowledge. Teoksessa Eva Georgii-Hemming, Pamela Burnard & Sven-Erik Holgersen (toim.), *Professional Knowledge in Music Teacher Education*. Milton Park: Routledge, 157–172.
- Muhonen, Sari 2016. *Songcrafting Practice: A Teacher Inquiry into the Potential to Support Collaborative Creation and Creative Agency within School Music Education*. Studia Musica 67. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Murtomäki, Veijo 2020. Romanttisen pianomusiikin kaanon. Muhi - Musiikin historiaa -sivusto. <https://muhi.uniarts.fi/romanttisen-pianomusiikin-kaanon/> (luettu 23.2.2023).
- Niikko, Anneli 2018. Tutkiva opettaja ongelmanratkaisijana. Teoksessa Raine Valli (toim.), *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1*. Jyväskylä: PS-Kustannus, 251–266.
- Onnismaa, Jussi 2008. Johdanto. Teoksessa Anneli Eteläpelto & Jussi Onnismaa (toim.), *Ammatillisuus ja ammatillinen kasvu*. Aikuiskasvatuksen 46. vuosikirja. Helsinki: Kansanvalistusseura, 11–23.
- Paavola, Sami & Kai Hakkarainen 2005. The Knowledge Creation Metaphor: An Emergent Epistemological Approach to Learning. *Science & Education* 14: 535–557.
- Paavola, Sami & Kai Hakkarainen 2008. Välittyneisyys ja dialogisuus innovatiivisten tietoyhteisöjen perustana. Teoksessa Ritva Engeström & Jaakko Virkkunen (toim.), *Kulttuurinen välittyneisyys toiminnassa ja oppimisessa*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 47–80.
- Pajamo, Reijo 2007. *Musiikkiopistosta musiikkiyliopistoksi. Sibelius-Akatemia 125 vuotta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Partti, Heidi 2019. Yhdenvertaisesti säveltäen -hanke pyrkii edistämään tasa-arvoisia osallistumismahdollisuuksia. *Musiikkikasvatus* 1 & 2/22: 174–178.
- Partti, Heidi 2021. The stories we tell, the world we create. Research and the arts as a disruption and source of hope. [Keynote-puhe, Siba Research Days, Taideyliopisto].
- Partti, Heidi 2023. Composition Pedagogy in Finland: From the Margins to the Centre of Music Education. Teoksessa Michele Kaschub (toim.), *Oxford Handbook of Music Composition Pedagogy*. Oxford: Oxford University Press, 777–796.
- Partti, Heidi & Devaney, Kirsty (tulossa). Advancing Gender Inequality in and through Music Composing Studies. *Nordic Research in Music Education* [lähetetty arvioitavaksi 14.2.2023].
- Partti, Heidi, Heidi Westerlund & Cecilia Björk 2013. Oppimiskäsitykset reflektiivisen musiikkikasvattajan toiminnan ohjaajina. Teoksessa Marja-Leena Juntunen, Hanna M. Nikkanen & Heidi Westerlund (toim.), *Musiikkikasvattaja - Kohti reflektiivistä käytäntöä*. Jyväskylä: PS-Kustannus, 54–70.
- Perkins, Rosie & Angeliki Triantafyllaki 2013. School and Conservatoire Music Teachers' "Vocational Habitus": Lessons for Music Teacher Education. Teoksessa Eva Georgii-Hemming, Pamela Burnard & Sven-Erik Holgersen (toim.), *Professional Knowledge in Music Teacher Education*. London: Routledge, 173–188.
- Remes, Marjo & Eija Rajalin 2014. Tekemällä oppimista projektityöpajoissa. Teoksessa Timo Jokela, Antti Salokannel ja Elina Härkönen (toim.), *Traditio ja murros: Kuvataiteilijakoulutuksen pedagogiikassa*. Rovaniemi: Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisuja, 59–74.
- Räihälä, Osmo Tapio 2021. *Miksi nykymusiikki on niin vaikeaa?* Helsinki: Atena.
- Räsänen, Marjo 2008. *Kuvakulttuurit ja integroiva taideopetus*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

- Sagiv, Dan & Clare A. Hall 2015. Producing a Classical Habitus: Reconsidering Instrumental Music Teaching Methods. Teoksessa Pamela Burnard, Ylva H. Trulsson & Johan Söderman (toim.), *Bourdieu and the Sociology of Music Education*. London: Routledge, 113–126.
- Scharff, Christina 2018. *Gender, Subjectivity, and Cultural Work. The Classical Music Profession*. London: Routledge.
- Shiff, Richard 2003. Originality. Teoksessa Robert S. Nelson & Richard Shiff (toim.), *Critical Terms for Art History, Second Edition*. Chicago: The University of Chicago Press, 145–159.
- Sirén, Vesa 2019. Suomen klassisen musiikin festivaaleilla vain viisi prosenttia säveltäjistä on naisia, mutta Pekka Kuusisto päätti koota all female -festivaalin ja se oli yllättävän helppoa. *Helsingin Sanomat* 9.9.2019. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006232076.html> (luettu 24.2.2023).
- Small, Christopher 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Stake, Robert E. 1995. *The Art of Case Study Research*. Thousand Oaks: Sage.
- Stewen, Riikka (toim.) 1998. *Silmän oppivuodet. Ajatuksia taiteesta ja taiteen opettamisesta. Kuvataideakatemia 1848–1998*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Suomen Säveltäjät 2021. Yhdenvertaisesti säveltäen -hanke lyhyesti. <https://composers.fi/yhdenvertaisesti-saveltaen-hanke-lyhyesti/> (luettu 23.2.2023).
- Suomen Säveltäjät 2022. Pilottiselvitys: Kotimaisen nykymusiikin tila ja yhdenvertaisuus Suomen taidemusiikin kentällä. <https://composers.fi/wp-content/uploads/nykymusiikkilukujen-selvitys-suomen-saveltajat-ja-suomen-sinfoniaorkesterit-marraskuu2022.pdf> (luettu 23.2.2023).
- Suomen Säveltäjät 2023. Yhdistyksen jäsenet. <https://composers.fi/tietoa-meista/jasenet/> (luettu 23.2.2023).
- Taideyliopisto 2022a. Sävellyksen koulutusohjelman hakuohjeet. <https://www.uniarts.fi/ohjeet/nain-haet-savellyksen-ja-musiikinteorian-koulutusohjelmaan/> (luettu 23.2.2023).
- Taideyliopisto 2022b. Mitä satsioppi on? <https://www.uniarts.fi/ohjeet/mita-satsioppi-on/> (luettu 23.2.2023).
- Taideyliopisto 2023a. Kuvataideakatemia. <https://www.uniarts.fi/yksikot/kuvataideakatemia/> (luettu 23.2.2023).
- Taideyliopisto 2023b. Sävellys 1. Opinto-opas. <https://opinto-opas.uniarts.fi/fi/opintojakso/S-STS1-S21/12082> (luettu 23.2.2023).
- Taideyliopisto 2023c. Sävellys 2. Opinto-opas. <https://opinto-opas.uniarts.fi/fi/opintojakso/S-STS7-S21/12084> (luettu 23.2.2023).
- Taideyliopisto 2023d. Satsiopin perusteet. <https://opinto-opas.uniarts.fi/fi/opintojakso/S-ST44B/9694> (luettu 23.2.2023).
- Taideyliopisto 2023e. Satsioppi 1. <https://opinto-opas.uniarts.fi/fi/opintojakso/S-ST11A-S21/11983> (luettu 23.2.2023).
- Taideyliopisto 2023f. Satsioppi 2. <https://opinto-opas.uniarts.fi/fi/opintojakso/S-ST35-S21/12680> (luettu 23.2.2023).
- Talvitie, Riikka 2021. Produktiivinen mimesis: Miten sukupuoli piirtyy säveltäjän materiaaliin. *Musiikki* 51/2: 153–161. <https://doi.org/10.51816/musiikki.110853> (luettu 23.2.2023).

Terveyden ja hyvinvoinnin laitos (THL) 2021. Ammattialojen sukupuolen mukainen segregaatio. <https://thl.fi/fi/web/sukupuolten-tasa-arvo/tasa-arvon-tila/tyo-ja-toimeentulo/ammattialojen-sukupuolen-mukainen-segregaatio> (luettu 27.11.2021).

Tilastokeskus 2021. Sukupuolten tasa-arvo Suomessa 2021. https://www.stat.fi/tup/julkaisut/tiedostot/julkaisuluettelo/yyti_sts_202100_2021_23460_net.pdf (luettu 21.2.2023).

Torvinen, Juha & Petri Tuovinen 2002. *Minä, säveltäjä 2. Nykysäveltäjät kertovat työstään*. Helsinki: Summa.

Tuomi, Jouni & Anneli Sarajärvi 2002. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.

Tynjälä, Päivi 1999. Konstruktivistinen oppimiskäsitys ja asiantuntijuuden edellytysten rakentaminen koulutuksessa. Teoksessa Anneli Eteläpelto & Päivi Tynjälä (toim.), *Oppiminen ja asiantuntijuus. Työelämän ja koulutuksen näkökulmia*. Helsinki: WSOY, 160–179.

Välimäki, Susanna & Nappu Koivisto 2019. A Celebration of Historical Finnish Women Who Wrote Music, Part 1: Activists Strive for Gender Equality. FMQ. <https://fmq.fi/articles/activists-strive-for-gender-equality> (luettu 23.2.2023).

Wenger, Etienne 1998. *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Werner, Ann, Tami Gadir & Sam De Boise 2020. Broadening Research in Gender and Music Practice. *Popular Music* 39/3–4, 636–651. <https://doi.org/10.1017/S0261143020000495>

Williams, Benjamin John 2010. *Music Composition Pedagogy. A History, Philosophy and Guide*. Ohio: The Ohio State University.

NAISEN ASEMA ESITTÄVÄNÄ TAITEILIJANA, ESITTÄVÄN
TAITEEN KAAONIT JA MONIALAISUUS

Kenestä on maestroksi? Pohdintaa esiintyjien kaanonista ja historian unohtamista muusikoista

ANNA RAMSTEDT

Länsimaisen klassisen musiikin keskiössä on monella tapaa edelleen säveltäjien ja teosten kaanon, eli tiettyjen merkittävimpinä pidettyjen säveltäjien ja teosten joukko. Vaikka kaanonista on tehty kriittistä musiikintutkimusta enenevässä määrin sitten 1980-luvun,¹ valkoiset miehet ovat edelleenkin keskeisimmät säveltäjänimet niin klassisen musiikin konserteissa, kilpailuohjelmistoissa kuin myös oppilaitoksissa. Sukupuolen merkitystä kaanonissa tutkineen Marcia J. Citronin mukaan kaanonin rakentuminen on monimutkainen asenteita ja arvoja muodostava prosessi, jossa jotkin teokset määrittävät ”mestariteoksiksi”.² Toisin kuin klassisen musiikin kaanon antaa ymmärtää, historia

1 Ks. Kerman 1984; Bergeron & Bohlman 1992; Goehr 1992; Citron 2000 [1993]; Weber 1999 [2001]; Weber 2003; Kurkela & Väkevä 2009; Ewell 2020; Walker 2020; Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023.

2 Citron 2000 [1993], 193.

on täynnä naisia³ ja rodullistettuja⁴ säveltäjiä ja muusikoita, jotka ovat saavutuksistaan ja taidoistaan huolimatta pudotettu kaanonin ulkopuolelle.⁵

Tässä väitöskirja-artikkeliini⁶ pohjautuvassa katsauspuheenvuorossa keskityn usein tarkastellun säveltäjien kaanonin sijaan historian ihannoimien muusikoiden kaanoniin ja sen muodostumiseen. Teoskaanonin lailla tutkimusmateriaalissani muodostunut ”esiintyjien kaanon” ylläpitää epätasa-arvoista mielikuvaa siitä, että ammatillisuus edelleen liitetään ennen kaikkea valkoisiin miehiin. Tarkastelen sitä, miten erityisesti konserttiarvosteluiden voidaan osaltaan nähdä vaikuttaneen siihen, miksi monet naiset ja rodullistetut klassisen musiikin muusikot ovat jääneet unohduksiin.

Esiintyjien kaanon

Väitöskirjatutkimuksessani tarkastelen epätasa-arvon sosiaalista rakentumista klassisen musiikin esitys- ja esittäjäihanteissa. Tutkimus perustuu neljäntoista valkoisen naispuolisen suomalaisen pianistin, viulistin, alttoviulistin ja sellistin haastatteluihin.⁷ Tutkimuksessani ilmenee, että haastattelemani pianisteja ja sellistejä oli nuoruudessaan ja opiskeluvuosinaan eri tavoin ohjattu kuuntelemaan ennen kaikkea

-
- 3 Välimäki ja Koivisto-Kaasik toteavat tutkimuksessaan historiallisista suomalaisista säveltäjänaisista, että joitakin ”heistä voisi pohtia nykykäsitteitä soveltaen esimerkiksi muun- tai transsukupuolisuuden, transmieheyden tai ei-binäärisen sukupuolen näkökulmasta, toki samalla muistaen, että käsitteet ovat eri aikakauteen liittyviä”. Ks. lisää Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 18.
- 4 Tässä tekstissä viitataan ”rotuun” sosiaalisena konstruktiona, jonka avulla tuotetaan valtasuhteita. Rodullistamisella puolestaan viitataan prosesseihin, joiden kautta henkilöitä erotellaan toisistaan. ”Ei-valkoiseksi rodullistamisella” viitataan valkoisuusnormin tuottamaan rodullistamiseen, jossa poissulkemisen kautta rakentuu ei-valkoisten ryhmä (Keskinen, Mkwesha & Seikkula 2021, 51–55). Suomenkielisessä keskustelussa termiä ”rodullistettu” on käytetty viittamaan ”ei-valkoisiin ryhmiin, esimerkiksi mustiin, ruskeisiin ja aasialaistaustaisiin ihmisiin” (Keskinen, Mkwesha & Seikkula 2021, 52).
- 5 de Lerma 1990; Pendle 2001 [1991]; Koivisto 2019; Thurman 2021; Välimäki & Koivisto-Kaasik 2024 (tulossa).
- 6 Ramstedt 2023.
- 7 Ramstedt 2023.

valkoisia eurooppalaisia miesmuusikoita.⁸ Naispuolisten roolimallien puuttuminen ja naismuusikoiden väheksyminen vaikutti monella tapaa haastateltaviin. Monelle tutkimukseen osallistuneelle oli ollut nuorena haasteellista kuvitella itseään varteenotettavana ammattimuusikkona. Suurin osa haastateltavista esitti myös syvän huolensa siitä, että nykypäivän nuorilla pianisteilla ja sellisteillä ei edelleenkään välttämättä ole sukupuolensa roolimallia.⁹

Tutkimusmateriaalissa yleisesti ihannoituihin muusikoihin luokutuivat pianistit Claudio Arrau (1903–1991), Sviatoslav Richter (1915–1997), Emil Gilels (1916–1985), Arturo Benedetti Michelangeli (1920–1995), Murray Perahia (1947–), Krystian Zimerman (1956–) ja Ivo Pogorelich (1958–) sekä sellistit Yo-yo Ma (1955–), Daniil Shafran (1923–1997) ja Truls Mørk (1961–). Haastatteluissa mainittiin myös suomalaisia miespuolisia pianisteja ja sellistejä. Muun muassa haastateltavien opettajat olivat kannustaneet haastateltavia kuuntelemaan näiden muusikoiden levyjä ja videoita, ja joskus näitä kuunneltiin ja katsottiin myös soittotunneilla. Jotkut haastateltavat jopa kokivat, että naispuolisia muusikoita oli systemaattisesti arvotettu ei-varteenotettaviksi.¹⁰

Citron kirjoittaa säveltäjiin ja sävelteoksiin liittyen, että koska äänitykset ovat toistettavia esityksiä, myös äänitykset itsessään voivat tulla kanonisoiduiksi.¹¹ Koska tutkimuksessani ilmenevä luettelo arvovaltaisimmiksi ja parhaimmiksi luokitelluista levyistä koostuu lähinnä yllä mainittujen miesmuusikoiden levytyksistä, esitän, että tämä ”maestrojen luettelo” muodostaa *esiintyjien kaanonin*, joka teoskaanonin tavoin ylläpitää ja heijastaa sekä klassisen musiikkiin liittyviä ideaaleja että eriarvoistavia rakenteita.¹²

8 Ramstedt 2023, 99.

9 Ramstedt 2023, 102.

10 Ramstedt 2023, 99.

11 Citron 2000 [1993], 193.

12 Ramstedt 2023, 99–100.

Historian varjossa

Kaanonin muodostumiseen vaikuttavat Citronin mukaan instituutiot ja niiden henkilöstöt, musiikkikriitikot, kustannuslaitokset, levy-yhtiöt, musiikkioppilaitokset, musiikkitieteellinen yhteisö, yleisö sekä erilaiset säätiöt ja muut rahoittavat organisaatiot.¹³ Citron kiteyttää, että kaanonin rakentuminen on sosiaalisia rakenteita heijastava monimutkainen prosessi.¹⁴

Kanonisoimisprosessia voisi soveltaa myös kuvaamaan, miten juuri yllä mainitut miespianistit ja -sellistit ovat päätyneet esiintyjien kaanoniin. Tähän vaikuttavat monet seikat, mutta päälimmäisenä kysymys on siitä, kuka saa tunnustusta ja kuka muistetaan historiasta. Susanna Välimäen ja Nuppu Koivisto-Kaasikin mukaan ”[n]aiset haiketuivat sankoin joukoin musiikin ammattiopintoihin 1800-luvun ja 1900-luvun alkupuolen Euroopassa”.¹⁵ Jopa 70–80 prosenttia Euroopan konservatorioiden opiskelijoista oli naisia.¹⁶ Naisten uramahdollisuuksia rajoittivat kuitenkin ”musiikkialalla moninkertaiset ideologiset ja institutionaaliset esteet, portinvartijat ja lasikatot”. Toisin sanoen harva naisista sai laajempaa tunnustusta tai pääsi merkittäviin virkoihin.¹⁷

Saksalaiseen musiikkikulttuuriin erikoistunut historiantutkija Kira Thurman osoittaa puolestaan kirjassaan *Singing like Germans – Black Musicians in the land of Bach, Beethoven, and Brahms*,¹⁸ että saksalaisessa kulttuurielämässä mustat muusikot toimivat merkittävässä asemassa orkesterimuusikoista oopperalaulajiin ja orkesterinjohtajiin 1800-luvun lopusta 1900-luvun alkupuolelle. Mustat muusikot esiintyivät niin kuninkaallisissa palatseissa kuin Richard Wagnerin syntymäpäivilläkin.¹⁹ Thurmanin mukaan ”mustien muusikoiden tarina Keski-Euroopassa

13 Citron 2000 [1993], 193.

14 Citron 2000 [1993], 193.

15 Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 9.

16 Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 10; ks. myös Hoffmann ym. 2021.

17 Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 10.

18 Thurman 2021, 61.

19 Thurman 2021, 61.

on sekä tarina Beethovenia esittäneistä mustista muusikoista että valkoisista saksalaisista, jotka unohtivat heidät”.²⁰

Kaanonin ajattomat maestrot

Citron muistuttaa, että taiteilijoista kirjoitetut konserttiarviot vaikuttavat kaanonin muodostumiseen ja siihen, minkälaisia tarinoita ja mielikuvia taiteilijoihin liitetään.²¹ Pianistien ja sellistien konserttiarvioiden tarkastelu voikin auttaa ymmärtämään syitä siihen, miksi jotkut heistä ovat jääneet kaanonin ulkopuolelle.

Muusikkonaisista kirjoitetuissa konserttiarvosteluissa ilmenee sukupuolittuneita ennakkoluuloja ja mielikuvia niin 1800-luvun puolivälin Pariisissa, 1950-luvun Lontoossa kuin 1920–1970-luvun Suomessa.²² Klassisen musiikin valkoisuus ja muusikoiden rodullistaminen puolestaan paljastuu mustien klassisten muusikoiden konserttiarvosteluissa vuosien 1850–1950 välisen ajan Keski-Euroopassa.²³ Musiikintutkija Sini Mononen kiteyttääkin, että rasistiset ja seksistiset asenteet ovat hallitsevia musiikkikritiikin historiassa.²⁴

Tällaiset asenteet näkyvät muun muassa afroamerikkalaisesta pianistista Hazel Harrisonista (1883–1969) kirjoitetuissa konserttiarvioissa hänen soitettuaan Berliinin filharmonikoiden kanssa Griegin ja Chopinin pianokonserttojen solistina vuonna 1904. Konsertti jätettiin suurimmaksi osaksi huomioimatta ja siitä tehtiin vain muutamia arvosteluja. Arvostelut sisälsivät kuitenkin monia Harrisonia rodullistavia ilmauksia ja oletuksia, jotka paljastavat, että sekä hänen rotunsa ja myös sukupuolensa nähtiin ”huomattavina musiikillisina ongelmina, jotka hänen piti voittaa soittaakseen valkoisten miessäveltäjien mu-

20 ”The story of Black classical musicians in Central Europe is a story of both Black musicians performing Beethoven and white Germans who forgot them” (Thurman 2021, 272). Sitaatin suomenkielinen käännös kirjoittajan.

21 Citron 2000 [1993], 193.

22 Ellis 1997; Lim 2012; Ramstedt 2020; Ramstedt 2021.

23 Thurman 2021.

24 Mononen 2024 (tulossa).

siikkia”.²⁵ Thurman väittääkin, että valkoisuutta pidettiin ”välttämättömänä edellytyksenä klassisen musiikin esittämiselle”.²⁶

Kun naisista ja rodullistetuista muusikoista kirjoitetuissa konserttiarvioissa pohdittiin esiintyjien ulkonäköä ja kyseenalaistettiin heidän taitojaan, valkoisiin miesmuusikoihin saatettiin heidän konserttiarvioissaan viitata ”suurmiehinä”, ”maestroina” ja ”neroina”. Tässä kohden on muistettava, että kriitikot itse olivat lähes poikkeuksetta valkoisia miehiä, sillä ennen 1900-luvun puoliväliä journalistiikkaa ei nähty ylipäättään naiselle sopivana työnä. Myös lukijakunnan oletettiin koostuvan ennen kaikkea valkoisista miehistä.²⁷ Mononen kiteyttää, että ”patriarkaalin ja mytologisoitu musiikkikulttuuri määritteli, miten musiikkikritiikkiä kirjoitettiin, mistä konserteista kirjoitettiin, ja minkälaisia esteettisiä tai kulttuurisia perspektiivejä yhdistettiin musiikkiin ja miten kaanon rakentui”.²⁸

Esimerkiksi pianisti Vladimir Horowitzia (1903–1989) nimitetään ”nerokkaaksi pianotaituriksi”²⁹, kun pianisti Annie Fischeriin (1914–1995) viitataan ”tavattoman pikkuisena naisena”, jolta, vastoin odotuksia, löytyykin (miehistä) voimaa.³⁰ Mainittakoon, että Fischer esiintyi orkesterisolistina kiertueilla jo 12-vuotiaana ja voitti maineikkaan Franz Liszt -pianokilpailun vain 19-vuotiaana vuonna 1933.³¹ Mielikuvat nerosta, suurmiehestä ja maestrosta pohjautuvat 1800-luvun nerokä-

25 ”The reviews of Harrison that do exist focus on both her race and her gender as significant musical problems that she had to overcome in order to perform the music of white male composers” (Thurman, 2021, 87). Sitaatin suomenkielinen käännös kirjoittajan.

26 ”Whiteness was [...] a necessary qualification to perform classical music” (Thurman 2021, 90). Sitaatin suomenkielinen käännös kirjoittajan.

27 Mononen 2024 (tulossa).

28 ”The patriarchal and mythologized music culture regulated how music criticism was written, what it covered, what kind of aesthetic or cultural perspectives were associated with music, and how the canon was built (e.g. Hamer 2019: 274).” Ks. myös Mononen 2024 (tulossa). Sitaatin suomenkielinen käännös kirjoittajan.

29 *Suomen Kuvalehti* 29.1.1927.

30 *Helsingin Sanomat* 1.4.1938.

31 Liszt Academy.

sitteeseen, jolla viitattiin taiteilijan ylimaalliseen statukseen.³² Kuten musiikintutkija Pirkko Moisala toteaa, "[j]umalasta peräisin oleva nerous" saattoi tuoda taiteilijalle paitsi legitimaatiota myös valtaa. Nerona, maestrona ja suurmiehenä noustaan Moisalan mukaan "massojen yläpuolelle".³³ Näin neroon liittyy myös mielikuva pysyvyydestä. Tämä heijastuu muun muassa *Suomen Musiikkilehden* Jean Sibeliusta (1865–1957) käsittelevässä tekstissä, jossa hänestä kirjoitetaan seuraavasti: "Hänen nimensä piirtyy ihmiskunnan suurimpien sarjaan ja säilyy siellä, *maestro Jean Sibelius*" [sic].³⁴

Lopuksi

Siinä missä suurmies/maestro/nero-narratiivit "ihmiskunnan suurimmista" heijastavat ajattomuutta ja jatkuvuutta, ulkonäköön ja poikkeavuuteen kohdistetut käsitteet antavat puolestaan mielikuvan hetkellisyydestä, tilannekohtaisuudesta ja maallisesta rajallisuudesta. Narratiivien realisoituminen näkyy siinä, keiden historiallisten muusikoiden nimet ja levytykset ovat piirtyneet ja säilyneet suurimpien sarjassa nykyaikaan. Koska haastatteluaineistoni perusteella rakentuva pianistien ja sellistien kaanon muodostuu lähes täysin valkoisista miespuolisista muusikoista, se rakentaa poissulkemisen kautta kuvan myös siitä, kenen kehosta on mestariksi.

Kuten Citron muistuttaa, kaanoniin vaikuttaa paitsi teoksen sävellysajankohdan ympäröivä sosiaalinen maisema myös ympäröivä sosiaalinen maailma ennen ja jälkeen sävellysajankohdan, mukaan lukien nykyaika. Toisin sanoen kaanon on dynaamisuudessaan myös nykypäivänä muuttuva ja muuntuva. Loppujen lopuksi kaanonissa on kyse siitä, kenen musiikkia esitetään ja jälleen-esitetään.³⁵ Tai tässä yhteydessä siitä, kenen esittämänä musiikkia kuunnellaan ja jälleen-kuunnellaan.

32 Citron 2001 [1993], 201.

33 Moisala 2006, 319.

34 *Suomen Musiikkilehti* 1.12.1928.

35 Citron 2000 [1993], 193.

Mielikuvat ja tarinat, jotka edellä kuvatuissa konserttiarvosteluissa liitettiin sittemmin unohtuneisiin muusikoihin, eivät siis ole pysyviä. Jos kuuntelemme kaanonin ulkopuolelle jääneitä muusikoita, säveltäjiä ja heidän levytyksiään sekä kerromme heidän tarinansa, he voivat jälkikäteen saada ansaitsemansa tunnustuksensa klassisen musiikin historiassa.

Lähteet

Sanoma- ja aikakauslehdet

Historiallinen sanomalehtikirjasto – Kansalliskirjaston digitoidut aineistot <https://digi.kansalliskirjasto.fi>

Helsingin Sanomat 14.1938

Suomen Kuvalehti 29.1.1927

Suomen Musiikkilehti 1.12.1928

Kirjallisuus

Bergeron, Katherine & Philip V. Bohlman (toim.) 1992. *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Citron, Marcia J. 2000 [1993]. *Gender and the Musical Canon*. Urbana & Chicago, IL: University of Illinois Press.

de Lerma, Dominique-René 1990. Black Composers in Europe: A Work List. *Black Music Research Journal* 10/2: 275–334.

Ellis, Katherine 1997. Female pianists and their male critics in Nineteenth-Century Paris. *Journal of the American Musicological Society* 50/2–3: 353–385.

Ewell, Philip A. 2020. Music Theory and the White Racial Frame. *MTO – A Journal of the Society for Music Theory* 26/2. <https://doi.org/10.30535/mto.26.2.4>

Goehr, Lydia 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.

Hamer, Laura 2019. The Gender Paradox: Criticism of Women and Women as Critics. Teoksessa Christopher Dingle (toim.), *The Cambridge History of Music Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 231–248.

Hoffmann, Freia (toim.) 2021. *Handbuch Konservatorien. Institutionelle Musikausbildung im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag.

Kerman, Joseph 1983. A few canonic variations. *Critical Inquiry* 10/1: 107–126.

Keskinen, Suvi, Faith Mkwasha & Minna Seikkula (toim.) 2021. Teoreettisen keskustelun avaimet – rasismi, valkoisuus ja koloniaalisuuden purkaminen. Teoksessa Suvi Keskinen, Faith Mkwasha & Minna Seikkula (toim.), *Rasismi, valta ja vastarinta – rodullistaminen, valkoisuus ja koloniaalisuus Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus. 45–68.

- Koivisto, Nappu 2019. *Sähkövalo, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: naisten salonkiorkesterit ja varieteetalan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. Väitöskirja. Acta Musicologica Fennica 34. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Kurkela, Vesa & Lauri Väkevä (toim.) 2009. *De-canonizing music history*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Liszt Academy. Alumni: *Annie Fischer*. <https://lfze.hu/notable-alumni/fischer-annie-1837> (luettu 23.11.2021).
- Lim, Lemy 2012. The Female Body and Reviews of Women Pianists in the 1950s London. *Women: A Cultural Review* 23/2: 161–181.
- Moisala, Pirkko 2006. Musiikki säveltäjänrouden kontekstissa – Kaija Saariahon musiikin kokemuksen herättämiä pohdintoja. Teoksessa Taava Koskinen (toim.), *Kirjoituksia neroudesta – myytit kultit, persoonat*. Tampere: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 312–334.
- Mononen, Sini 2024 (tulossa). Music, Criticism and Activism. Teoksessa Kim Ramstedt, Susanna Välimäki, Kaj Ahlsved & Sini Mononen (toim.), *The Activist Turn in Music Research*. Bristol: Intellect Books.
- Pendle, Karin (toim.) 2001 [1991]. *Women and Music: A History*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Ramstedt, Anna 2020. Dags att damma av inspelningarna av historiens glömda pianister: 1900-talet är fyllt av framgångsrika kvinnliga pianister. *Hufvudstadsbladet* 11.8.2020, <https://www.hbl.fi/artikel/54ae5c69-9b1d-4bea-96c0-d31ed670fd2c> (luettu 13.1.2023).
- Ramstedt, Anna 2021. “Den stora och goda musik de små fruntimren åstadkommer”: cellons historia är full av fördomar och förenklade uttalanden. *Hufvudstadsbladet* 21.7.2021, <https://www.hbl.fi/artikel/a03c79d6-6241-4f69-9a4d-116098976398> (luettu 13.1.2023).
- Ramstedt, Anna 2023. “A Man is Practically the General Norm” – A Case Study of Gender Inequality and Whiteness in the Classical Music Scene in Finland. *NORA - Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 31/1: 91–107. <https://doi.org/10.1080/08038740.2022.2088611>.
- Thurman, Kira 2021. *Singing Like Germans: Black Musicians in the Land of Bach, Beethoven, and Brahms*. Cornell, NY: Cornell University Press.
- Walker, Margaret E. 2020. Towards a Decolonized Music History Curriculum. *Journal of Music History Pedagogy* 10/1: 1–19.
- Weber, William 2003. Consequences of Canon – The Institutionalization of Enmity Between Contemporary and Classical Music. *Common Knowledge* 9/1: 78–99. <https://muse-jhu-edu.libproxy.helsinki.fi/article/37415>.
- Weber, William 1999 [2001]. The History of Musical Canon. Teoksessa Nicholas Cook & Mark Everist (toim.), *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 336–335.
- Välimäki, Susanna & Nappu Koivisto-Kaasik 2023. *Sävelten tyttäret. Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Välimäki, Susanna & Nappu Koivisto-Kaasik 2024 (tulossa). Music Historians as Feminist Activists: Gender Mainstreaming in Contemporary Concert Repertoires. Teoksessa Kim Ramstedt, Susanna Välimäki, Kaj Ahlsved & Sini Mononen (toim.), *The Activist Turn in Music Research*. Bristol: Intellect Books.

Nelikätisen pianomusiikin rooli Clara Schumannin (s. Wieck) elämässä

CECILIA OINAS

Clara Schumann (s. Wieck) (1819–1896) oli yksi oman aikansa tunnetuimpia eurooppalaisia konserttipianisteja. Tämän lisäksi hän oli merkittävä säveltäjä ja pedagogi sekä puolisonsa Robert Schumannin (1809–1856) teosten editoija. Tässä katsausartikkelissa esittelen Clara Schumannin vähemmän tunnettua puolta duosoittajana nelikäteisessä pianomusiikissa. Käyn läpi, millaista nelikätisohjelmistoa Schumann soitti lapsuudesta vanhuuteen ja miten hänen ohjelmistovalintansa heijastelivat yleisemmin nelikäätisen pianomusiikin nousua 1800-luvulla, jolloin pianojen yleistyminen porvariskodeissa loi tarpeen painattaa myös kotimuisointiin sopivia nelikäätisteoksia ja -sovituksia.¹ Aihe on siksikin mielenkiintoinen, että Schumannin elinvuodet sijoittuvat samaan kohtaan, jolloin nelikäätinen pianomusiikki sai yhä enemmän jalansijaa. Thomas Christensenin mukaan voidaan puhua jopa eräänlaisesta nelikäätismaniasta, joka pyyhki yli koko Euroopan ja Pohjois-Amerikan.²

Samalla nelikäätisfokukseni peilaa Schumannin kahta puolta: hänen julkista rooliaan juhlittuna konserttipianistina sekä yksityisempää rooliaan muusikkoystäviensä ja -perheensä luotettavana duopartnerina. Tutkimuskysymykseni ovat: Millainen oli Clara Schumannin nelikäätisohjelmisto? Keiden kanssa ja millaisissa tilaisuuksissa hän esitti nelikäätistä musiikkia? Miten Schumann ja hänen lähipiirinsä suhtautuivat nelikäätisen pianomusiikin taktiiliin erityisluonteeseen, jossa soittajien

1 Christensen 1999.

2 Emt.

kehot ja kädet ovat jatkuvasti lähekkäin – vai suhtautuivatko mitenkään? Vaikuttiko pianon ja pianonsoiton sukupuolittuneisuus myös Clara Schumannin valitsemaan ohjelmistoon tai siihen, miten hänen soittoaan arvioitiin? Vai saavuttiko Clara Schumann sen harvinaisen aseman, jossa hänen sukupuolensa ikään kuin annettiin anteeksi erityisen painavien taiteellisten ansioidensa vuoksi?⁸ Artikkelini pohjautuu Oxfordin yliopiston *Clara Schumann (née Wieck) and her World* -konferenssissa vuonna 2019 pitämäni luentokonserttiin ”Fo(u)r clever hands – or fo(u)r more beautiful hands? Clara Schumann as a four-hand partner”, jonka pidin yhdessä pianisti Anna Kuvajan kanssa.⁴

Artikkelin lähdemateriaalin muodostavat Schumannin elämäkertoista, erityisesti Nancy B. Reichin (1989) monografiasta lainatut kirjeet, päiväkirjamerkinnot sekä tiedossa olevat konserttiohjelmit ja muu repertuaari.⁵ Näistä välittyy varsin monipuolinen kuva nelikäti- sen musiikin merkityksestä Clara Schumannin elämässä. Tavallista oli, että kappaleita esitettiin *ad hoc*, yksityisissä tilaisuuksissa muusikkoystäväpiirin ja perhetuttujen ympäröimänä. Schumann soitti duoja luonnollisesti myös miehensä Robert Schumannin sekä lapsista erityisesti vanhimman, Marie Schumannin (1841–1929) kanssa. Nelikätiselle musiikille löytyi tilausta kuitenkin myös Clara Schumannin omissa resitaaleissa, joissa ajan tavan mukaan oli tyypillistä, että ohjelmistoon sisältyi myös kamarimusiikkiosuuksia. Artikkelini valottaa sitä tosiseikkaa, että myöhempien aikojen kuvaukset nelikätissoitosta yksinomaan porvariston nostalgisena ajanvietteenä⁶ eivät pidä täysin paikkaansa, koska sävellyksiä kirjoitettiin myös konserttisaleja ja virtuoosipianisteja, kuten Clara Schumannia, ajatellen. Ne tarjosivat kuulijoille mielenkiintoisen, kenties jännittävänkin kokemuksen nähdä kaksi soittajaa fyysisesti lähellä toisiaan – ja vieläpä niin, että asianosaiset eivät välttämättä olleet perheenjäseniä keskenään. Viktoriaanisessa,

3 Tähän liittyy Nancy B. Reichin usein siteerattu kommentti siitä, miten Clara Schumannin katsottiin olevan ”sukupuolensa yläpuolella” (Reich 1989, 177).

4 <https://claraschumannbicentenary.com>.

5 Esim. Reich 1985; Susskind Pettler 1980; Schlegel 2019.

6 Adorno 1982 [1933], 303–306.



Kuva 1. Clara Schumann vuonna 1857. Kuva: Franz Hanfstaengl. Lähde: <https://commons.wikimedia.org>.

tarkalleen säädelyssä moraalikoodistossa nelikätisen musiikin soittaminen oli harvoja poikkeuksia tällaisen taktiilin tapahtuman julkiselle todistamiselle, johon palaan artikkelissani vielä myöhemmin.

Clara Schumannin soittajaimago: virtuoosittaresta pianomusiikin vakavahenkiseksi sanansaattajaksi

Pianomusiikin ja pianonsoiton sukupuolittuneesta kuvastosta 1800-luvulla on kirjoitettu paljon.⁷ Kuten Richard Leppert toteaa, piano miellettiin naisten soittimeksi siitä huolimatta, että konsertoivat virtuoosipianistit olivat lähes poikkeuksetta miehiä.⁸ Naispuoliset konserttipianistit olivat tässä mielessä mielenkiintoisessa välitilassa: yhtäältä he soittivat omalle sukupuolelleen sopivaksi katsottua instrumenttia, mutta toisaalta heidän soittamistaan ei yleensä mielletty ammatilliseksi toiminnaksi vaan kodin seinien sisäpuolella tapahtuvaksi ajanvietteeksi lukemisen, ompelutöiden ja muiden sopivaksi katsottujen toimien ohella. Näitä feminiinisiä odotuksia vastaan Clara Schumannilla oli kuitenkin monia aseita: ensinnäkin hänellä oli alusta asti tukena vahvoja miespuolisia hahmoja – isänsä Friedrich Wieck, myöhemmin Robert Schumann, lukuisat musiikkikriitikot sekä aikalaissäveltäjät, joiden kanssa Clara Schumann teki yhteistyötä joko soittamalla heidän kanssaan yhdessä (usein juuri pianoduona) tai esittämällä heidän sävellyksiään.

Lisäksi se, että Clara Schumann ei kuulunut sosiaaliselta asemaltaan ylimpään aristokratiaan vaan porvaristoon, mahdollisti konserttoimisen jo nuoresta iästä lähtien – yläluokkaisilla naisilla tämä olisi katsottu sopimattomaksi, kuten esimerkiksi Fanny Mendelssohn-Henselin (1805–1847) tapauksessa. Schumannin vakavahenkiseksi kuvatulla luonteella saattoi myös olla vaikutusta: hänen soittajaimagonsa muuttui 1830–1840-lukujen taitteessa, kun monet virtuoosisemmat hittiteokset jäivät vähitellen pois ja tilalle tuli J. S. Bachia, Beethovenia, Felix

7 Esim. Leppert 1992 ja Parakilas 2000.

8 Leppert 1992, 111–112.

Mendelssohnia, Robert Schumannia ja myöhemmin Brahmsia – kaikki saksalaisen kielialueen musiikillisen tradition vahvoja sanansaattajia.⁹ Janine Klassen kutsuukin Clara Schumannin 1840-luvulta alkaen olevaa konserttirepertuaaria ”musiikilliseksi museoksi”, johon sisältyi yleensä jotain Beethovenilta ja sitten ”jotain muuta”.¹⁰

On lisäksi huomattavaa, että Clara Schumannin julkisuuskuva oli jatkuvaa tasapainottelua sukupuoleen liittyvien normien välillä: esimerkiksi April L. Prince on huomauttanut, että suurin osa Clara Schumannin olemassa olevista muotokuvista pyrkii vahvistamaan stereotyyppisen feminiinistä kuvastoa, jossa nainen on passiivinen ja pikemminkin katseen kohteena kuin aktiivinen toimija. Princen mukaan kaikista olemassa, tai tiedossa, olevista Clara Schumannia esittäivistä kuvista (62 kpl) vain seitsemässä on piano tai nuotti mukana ja näissäkin vain yhdessä (!) hänet on piirretty soittamassa yhdessä viulisti Joseph Joachimin kanssa. Kaikissa muissa Schumann istuu pianon ääressä, mutta liikkumatta.¹¹ Pianonsoiton (nais)amatööri vs. (mies)-ammattilainen -kahtiajakoon nelikäätinen pianomusiikki tuo näin ollen mielenkiintoisen lisän, onhan se lähtökohtaisesti yhdistelmä yksityistä ja julkista, diktatuuria ja demokratiaa, fyysistä ja metafyyssistä. Tähän kaikkeen Clara Schumannin soittajapersoonaa solahti koko painollaan, kuten seuraavissa luvuissa näemme.

9 Stefaniak 2017. Toisaalta Stefaniak kirjoittaa, miten Schumann säilytti tiettyjä virtuoositeoksia edelleen konserttiohjelmistossaan eikä ainoastaan siksi, että ne olisivat suosittuja bravuurinumeroita vaan niitä soittaessa esittäjä pystyi musiikin keinoin välittämään yleisölle fyysisen ja sensuaalisen puolensa, jota pidettiin romantiikan estetiikassa hyvin keskeisenä asiana (Stefaniak 2017, 700–701).

10 Klassen 1990.

11 Prince 2017, 111. Ks. myös sivun alaviite nro 14. Princen mainitsemassa (vain yhdessä) ”aktiivisessa” kuvassa kyse on Adolph von Menzelin kuuluisasta piirroksesta vuodelta 1854, josta on olemassa myös von Menzelin konsertin aikana piirtämä versio. Mielenkiintoista on, että alkuperäisessä versiossa Schumann on kuvattu huomattavan paljon fyysisemmin, kasvojen ryppyjä myöten, kun taas lopullisessa versiossa kuvaa on muokattu ”säyseämmäksi” (Prince 2017, 129–135).

Nelikätinen pianomusiikki

Nelikätinen pianomusiikki edustaa genrenä mielenkiintoista hybridiä taide- ja käyttömusiikin (*Gebrauchsmusik*) välillä. Yhtäältä se on tunnettu sovituksistaan (orkesteri-, vokaali- ja kamarimusiikki) sekä pedagogisesti käyttökelpoisista, teknisesti helpohkoista teoksistaan, toisaalta monet säveltäjät ovat kirjoittaneet taiteellisesti kunnianhimoista ja pianoteknisesti innovatiivista musiikkia juuri tälle kokoonpanolle. Nelikäätisen pianomusiikin kulta-aikana voidaan pitää 1800-lukua. Porvariston nousun myötä myös pianolla oli paikkansa varakkaiden perheiden olohuoneissa, ja markkinat amatööritasoiselle nelikäätiselle musiikille olivat valtavat. Nelikäätinen pianomusiikki oli näin ollen yksi keskeisimpiä yksityiskodeissa tapahtuvan yhteismusisoinnin muotoja aina 1900-luvun ensimmäiselle vuosikymmenelle asti.¹²



Kuva 2. Edvard Grieg ja Nina Hagerup Grieg pianon ääressä vuonna 1906. Kuvaaja tuntematon. Lähde: Palmer 2019.

12 Christensen 1999, 256–259. Vaikka merkittäviä nelikäätiselle kokoonpanolle kirjoittaneita säveltäjiä löytyy jo 1700-luvun jälkipuoliskolta (esim. W. A. Mozart ja Muzio Clementi), sen rooli on huomattavan tärkeämpi 1800-luvulla, ja valtaosa 1800-luvun tunnetuista pianistisäveltäjistä (esimerkiksi Franz Schubert, Robert Schumann, Felix Mendelssohn, Fanny Mendelssohn, Johannes Brahms, Antonin Dvořák, Pjotr Tšaikovski ja Edvard Grieg sekä 1800–1900-luvun vaihteessa Gabriel Fauré, Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie ja Sergei Rahmaninov) sävelsi ja sovitti nelikäätistä pianomusiikkia.

Sukupuolikonventiot ovat nelikäteisessä pianomusiikissa vahvasti läsnä vielä tänäkin päivänä. Primo- eli koskettimien diskanttipuoli mielletään usein naisen, secondo- eli bassopuoli puolestaan miehen reiviiriksi. Tämä johtuu sekä visuaalisesta puolesta (primo näkyy paremmin yleisölle secondon pysyessä taka-alalla) että soittajille miellettyistä rooleista: primo on ”laululintu”, joka soittaa melodiaosuudet, secondo on puolestaan harmoniasta, pulssista ja bassosta huolehtiva ”kapellimestari”, joka ohjaa musiikkia alhaalta käsin.¹³ Secondo määrittelee myös pedaalinkäyttöä, jonka merkitys kokonaisuuteen on huomattava. Virtuosisemmissä nelikätesteoksissa on kuitenkin huomattavaa, että teknisesti haastavampi osuus kasautuu yleensä enemmän primon harteille, erityisesti hankalan väliääntä soittavan vasemman käden vuoksi. Toisaalta opettaja–oppilas-duoissa primoa soittaa yleensä oppilas, secondoa opettaja, mikä puolestaan korostaa secondon valta-asemaa rooleissa.

Näin ollen nelikäteiseen pianomusiikkiin liittyy visuaalinen, jopa voyeuristinen puoli enemmän kuin missään muussa kamarikokoonpanossa.¹⁴ Adrian Daub muotoilee ajatuksiaan nelikäteisen pianomusiikin roolista 1800-luvun kirjallisuudessa ja taiteessa seuraavalla tavalla:

Se, mitä kaksi ihmistä tekee yhden soittimen ääressä, ei ole koskaan täysin yksityistä, ja heidän tekemistään yleensä tarkkailtiin sen mukaan. Mutta vaikka nelikäteinen pianomusiikki houkutteli katsojia, se myös sulki katsojat ulkopuolelle paljon radikaalimmin kuin mikään muu kotimuisoinnin muoto.¹⁵

13 Daub 2014, 119. Nelikätissoiton haasteista, mukaan lukien pedaalinkäyttö, katso myös Tötterström 2003.

14 Viktoriaanisen aikakauden kirjailijoiden ja kuvataiteilijoiden teoksissa kehojen, käsien ja jalkojen lähekkäisyys nelikäteissoitossa herätti mielikuvia moraalisesti epäilyttävästä kanssakäymisestä. Esimerkiksi Charles de Bernardin (1804–1850) novellissa *Gerfaut* (1838) kuvataan rakastavaisten salainen kohtaaminen, eräänlainen *pas de deux* koskettimien äärellä, samalla kun esiliinana toimiva täti torkkuu samassa huoneessa (Daub 2014, 17).

15 ”What two people do on one instrument is never fully private, and their activity tended to be viewed accordingly. But if four-hand players encouraged spectatorship, they also shut out spectators far more radically than other forms of *Hausmusik*.” Daub 2014, 11. Käännös kirjoittajan.

Nelikätisen pianomusiikin esittämisellä on niin ikään kahtalainen luonne: yhtäältä sitä soitetaan usein *prima vistana* ilman suurempia valmisteluja, jolloin oleellisempaa on soittamisen ilo yhdessä kuin teknisesti ja tulkinnallisesti viimeistelty esitys.¹⁶ Mutta toisaalta nelikä-tisten teosten hiominen yhteen viimeistä piirtoa myöten on äärimmäisen haasteellista ja vaatii soittajilta joustavuutta, empatiaa ja kykyä muuttaa totuttuja soittotapojaan.¹⁷ Tämä johtuu siitä, että nelikä-tisen pianomusiikin soittaminen on kehollisesti hyvin toisenlainen kokemus kuin soolopianoteoksissa: kun kaksi pianistia jakaa saman koskettimiston, pianistit joutuvat yleensä mukauttamaan itselle ominaisia liikera-tojaan ainakin jonkin verran. Koska pianistit lisäksi istuvat vierekkäin, on nelikä-tisduossa vaikeaa pitää yllä katsekontaktia ja kommunikointi tapahtuu ensisijaisesti kehokontaktin sekä muiden pienien signaalien kautta.

Viktoriaanisella aikakaudella tällainen fyysinen läheisyys saattoi näyttäytyä arveluttavana, mikäli soittajat eivät kuuluneet samaan per-heeseen. Clara Schumann sai ammattimuusikkona tähän kuitenkin huomattavasti enemmän vapauksia – itse asiassa Schumann ei nuoruusvuosiensa jälkeen esiintynyt julkisesti muiden kuin miespuolisten muusikoiden kanssa. Tähän voi olla monia syitä, yksi tärkeimmistä lienee naispuolisten ammattimuusikoiden vähyyys Clara Schumannin lähipiirissä, Schumannien muusikkoystäväpiirin miesvaltaisuus se-kä mahdollisesti Claran omat näkemykset muista naispuolisista pia-nisteista potentiaalisina kilpailijoina. On mielenkiintoista, että Clara Schumannin tapauksessa nelikä-tissoittotapahtumista ei löydy juuri-kaan dokumentointia piirrosten tai kirjallisten kuvausten muodossa. Myöskään nelikä-tissoiton fyysinen puoli ei nouse millään tavalla esille. Tietoa nelikä-tisestä soitosta saamme vähitellen, pala palalta pienistä maininnoista kirjeissä ja päiväkirjoissa sekä konserttiohjelmien tarkas-telusta. Kehollinen kokemus teosten soittamisesta on tullut tässä tutki-muksessa etupäässä autoetnografisesti, Clara Schumannin nelikä-tis-

16 Christensen 1999, 294.

17 Haddon & Hutchinson 2015.

ohjelmistoa läpikäymällä. Tämän pohjalta koostimme Kuvajan kanssa myös 2019 Oxfordissa pidetyn luentokonserttimme (ks. liite 1 lopussa).

Katsaus Clara Schumannin varhaiseen nelikäätisohjelmistoon

Nelivuotias Clara aloitti piano-opintonsa isänsä Friedrich Wieckin (1785–1873) ohjaamana, ja lapsuus- ja nuoruusvuosien ohjelmisto kirjattiin tarkasti ylös ensimmäisestä päivästä lähtien. Siihen kuului alusta alkaen myös nelikäätisiä kappaleita, joita Clara harjoitteli ensin isänsä kanssa esimerkiksi primon oikean käden osuutta soittaen (ks. taulukko 1). Isä Wieckin päämääränä oli luoda pianon ihmelapsi, jollaiseksi Clara sitten todella osoittautuikin. On huomattavaa, että vaikka dokumentoinneissa isän vaikutus näyttää tärkeimmältä, myös Claran äiti Mariane Wieck-Bargiel (s. Tromlitz) (1797–1872) oli lahjakas pianisti ja laulaja. Riitaisa avioero Friedrich Wieckistä huoltajuuskiistoinen vaikuttivat kuitenkin siihen, että pieni Clara vietti pitkiä aikoja ilman äitiään. Isän opetusmenetelmät olivat ankaria, ja hyväksynnän sai ainoastaan soittamalla oikein.

Clara Schumannin debyytti Leipzigin Gewandhausissa vuonna 1828 sisälsi pianovirtuoosi Friedrich Kalkbrennerin (1785–1849) nelikäätisvariaatiot Rossinin *Mooses*-opperasta yhdessä isänsä toisen edistyneen oppilaan, Marianne Tomlitzin kanssa. Toinen Rossini-aiheinen nelikäätisteos, jota Schumann soitti noin 10-vuotiaana, oli Henri Herzin *Suuret variaatiot Wilhelm Tellin suosittuun marssiin* (kuva 3). Koska kysyntä tällaisille nelikäätissovituksille oli kova, Herzin variaatiot julkaistiin jo samana vuonna kuin itse ooppera, vuonna 1829. Clara Schumann piti nämä Herzin variaatiot ohjelmistossaan (vaikka emme tiedä, kenen kanssa hän niitä soitti), ja esitti ne ainakin vielä kaksi vuotta myöhemmin vuonna 1831. Tuon aikakauden virtuoosiset bravuuriosuudet painottuivat yleensä diskantti- eli primo-osuuden soittajalle, joka oli todennäköisesti juuri Claran stemma. Eri variaatiot sisältävät ajan tapan tyypillisiä kuvioiteja, muutamia hitaita *cantabile*-variaatioita sekä mollimuunnoksen. Kenties kaikista eniten fantasiaa löytyy Herzin ennen varsinaista teeman esittelyä säveltämästä johdannosta, jossa

- 1824 Übungen mit stillstehenden Händen
Leichte Akkompagnements nach dem Gehör zu Tänzen
1. Heft Logier-System
- 1825 alle Dur- und Moll-Tonleitern, Dreiklänge in jeder Lage
Spohr: Polonaise aus "Faust"
Friedrich Wieck: Tänze und größere Übungen
Czerny: Sonate op. 50 Nr. 1, 2, vierhändig (l. Hand), Decameron, vierhändig, Nr. 1, 2, 3, 6
Cramer: Etüde, Heft I, erste Übung
Czerny: Rondo mignon, Nr. 3 (re. Hand), **Variationen op. 125 u. 132, vierhändig (re.)**
Diabelli: Walzer à 4 mains
Field: Polonaise Es-Dur
Haslinger: Concertino à 4 mains (li. Hand) mit Quartettbegleitung
Horr: 3 Walzer nach Themen aus dem "Berggeist" von Spohr
Leidesdorf: Bagatelles op. 43, vierhändig (li. Hand)
Moscheles: Rondo op. 145 (li. Hand)
Mozart: 2 Sonaten
E. Müller: Caprice C-Dur
Weber: Aufforderung zum Tanz à 4 mains (linke Hand)
- 1827 Clementi: Exercises, I. Heft
Czerny: Variationen op. 140 und 141 à 4 mains (li. Hand), op. 20 (li. Hand), op. 43, op. 25 à 4
Frommel: 3 Themen, op. 89 Nr. 1, 2, 3
Hummel: 1. Konzert G-Dur mit Orchesterbegleitung
Leidesdorf: Variationen 4 mains (li. Hand), Pièces choisies 1-6, zweihändig
Mayseder: Duo à 4 mains
Mozart: Konzert Es-Dur
Pleyel: Sonatinen
Ries: Variationi didanti, à 4 mains (li. Hand)
J. Scherdt: Variationen à 4 mains, op. 48, 58, Etüden, Heft I
Schmidt: Etüden, Heft I
Spohr: Begleitung zu seinen Liedern op. 25
Spohr: Quatuor à 4 mains, Lieder op. 25
Vanhal: Sonatinen, Heft 1 und 2, vierhändig
- 1828 Beethoven: Menuetto aus dem Klaviertrio c-Moll op. 1 Nr. 3
Czerny: Großes Triller-Rondo, Variationen op. 87
Dusseck: Rondo aus dem 12. Konzert à 4 mains
Herz: Passagen
Hummel: Trio op. 96
Hüntten: Trio op. 56, Variationen op. 26
Kalkbrenner: Trois Andantes (Romances) op. 54, Variationen für Klavier zu 4 Händen über einen Marsch aus der Oper "Moses" von Rossini op. 94
Ries: Etüden
Scherdt: op. 56, Variationen, op. 53
Schmidt: op. 56

Taulukko 1. Clara Schumannin (s. Wieck) soittama ohjelmisto 1824–1828 (5–9-vuotiaana). Nelikätinen ohjelmisto on lihavoitu ja alleviivattu. Lähde: Nauhaus, Julia M. 2009. Clara Wieck-Schumann's study and concert repertoire. *Schumann Portal - The Internet portal of the Schumann Network*, <https://www.schumann-portal.de/chronological.html> (luettu 30.11.2021). © Copyright: SchumannPortal / SchumannNetwork, Bonn Office, Germany.

63 2213786 J

GRANDES VARIATIONS

sur une Marche favorite
de l'Opéra:

Guillaume Tell

de

ROSSINI

pour le Pianoforte à quatre mains

par

HENRI HERZ

Pianiste de S. M. le Roi de France.

Oeuvre 50. **VIENNE,** *Paris, 2. - 1. de C.*

chez Pietro Meehetti q^m Carlo,
Place St-Michel N^o 1157.

E. C. Gilly
1829.

72077

Kuva 3. Henri Herz: *Suuret variaatiot Wilhelm Tellin suosittuun marssiin*, vuoden 1829 ensipainoksen kansilehti (Mainz: Schott).

duopartnerit pääsevät ilakoimaan oopperamaisilla äkkiväärillä pysähdyksillä, nopeilla yhteisjuoksutuksilla sekä unisono-soitolla.

Nelikätiselle kokoonpanolle kirjoitettiin 1800-luvulla myös laajoja ja virtuoosisia teoksia, joita Clara Schumann esitti lukuisia ja useim-

miten säveltäjien itsensä kanssa. Kymmenen vuotta vanhempi Felix Mendelssohn (1809–1847), jonka kanssa Clara Schumann ystäväystyi jo teini-ikäisenä Mendelssohnin työskennellessä kapellimestarina Leipzigissä, oli sekä ystävä että musiikillinen tukija (hän muun muassa johti Schumannin 16-vuotiaana säveltämän a-mollipianokonserton). Robert kirjoitti päiväkirjassaan, miten Felix rakasti soittaa pianoduoja Claran kanssa hyvin reippaissa tempoissa, erityisesti kun molemmat soittivat *prima vista* suoraan nuoteista.¹⁸ Mendelssohn omisti 1841 sävelletyn virtuoosisen nelikätisteoksensa *Allegro brillantin* (op. 92) Claralle, ja kaksikko esitti teosta lukuisissa eri yhteyksissä sekä julkisissa että yksityisissä tilaisuuksissa. Teos oli myös Felixin symbolinen tuki Claran ja Robertin oikeusteitse käytyyn taisteluun Friedrich Wieckin kanssa, joka kieltäytyi antamasta suostumustaan parin avioliittoon.

Allegro brillantiin samaan aikaan sävelletty *Andante*-alkusoitto on Mendelssohnin kuuluisien sanattomien laulujen tyylinen oma pieni mestariteoksensa nelikätiskirjallisuudessa.¹⁹ Sen ensimmäiset parikymmentä tahtia ovat todella epätavallisia nelikätiskappaleeksi, sillä molemmat soittajat soittavat omat osuutensa aina yksin – kuin soolona – mutta fraasit ja soittajat vaihtuvat saumattomasti muutaman tahdin välein. Vaikka tämän voisikin tulkita vain pyrkimykseksi saattaa soittajat fyysisesti mahdollisimman lähelle toisiaan, se voidaan nähdä myös esimerkkinä tasa-arvoisesta soittamisesta, jossa molemmat pianistit vastaavat vuorollaan melodiasta, säestyksestä ja bassolinjasta. Kappaleen voi lisäksi ymmärtää musiikillisena metaforana Clara ja Robert Schumannista, saumattomasti yhteen soittavasta parista, jossa toinen täydentää edellisen ajatuksen ja lisää vielä jotain omaansa.²⁰ *Andante*-alkusoitto huipentuu hetkeen, jossa molemmat soittajat soit-

18 Reich 1989, 219.

19 *Allegro brillant* julkaistiin Mendelssohnin kuoleman jälkeen 1851 postuumisti, mutta jostain syystä erikseen ilman *Andantea*. Vasta vuonna 1994 julkaistussa Henlen editiossa *andante* ja *allegro* ovat jälleen parina, kuten Mendelssohn alun perin oli suunnitellut. Ks. https://www.youtube.com/watch?v=p5FtS8S__Sg.

20 Mendelssohnin tapauksessa on muistettava, että hän soitti paljon nelikätistä ohjelmistoa myös sisarensa, säveltäjä ja pianisti Fanny Mendelssohn-Henselin kanssa, jonka kanssa hän epäilemättä oli tottunut saumattomaan yhteistyöhön duosoitossa.

tavat vihdoin unisonossa kappaleen teemaa, minkä jälkeen asettelu muuttuu takaisin perinteisemmäksi primo–secondo-soitoksi.

On huomattavaa, että vaikka Robert Schumann sävelsi lukuisia nelikäätisiä teoksia (ks. taulukko 2), joita hän myös soitti mielellään vaimonsa kanssa, ne eivät juuri löytäneet tietään Clara Schumannin konserttiohjelmistoon. Clara Schumann esitti ainoastaan nelikäätissarjaa *Bilder auf Osten* muun muassa Johannes Brahmsin kanssa, mutta sitäkin vasta miehensä kuoleman jälkeen. Tämä herättää eräitä kysymyksiä: halusiko Robert, että Clara soittaisi teoksia vain hänen kanssaan yksityisesti (hylättyään konserttipianistin uran Robert karttoi julkisia esiintymisiä)? Vai oliko kyse siitä, että Robert Schumannin nelikäätisteokset ovat enemmän kotimuisointiin tarkoitettuja karakterikappaleita, jotka eivät olisi toimineet niin hyvin isommissa konserttisaleissa? On myös mahdollista, että kappaleisiin sisältyi paljon henkilökohtaisia muistoja, minkä vuoksi Clara ei halunnut esittää niitä kenenkään muun kuin puolisonsa tai muiden perheenjäsentensä kanssa.

- | | |
|------|---|
| 1848 | <i>Bilder aus Osten</i> op. 66 |
| 1849 | <i>Zwölf vierhändige Klavierstücke für kleine und große Kinder</i> op. 85 |
| 1849 | <i>Spanisches Liebeslieder für eine und mehrere Stimmen (Sopran, Alt, Tenor und Baß) mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen</i> op. 138 |
| 1851 | <i>Ballszenen</i> op. 109 |
| 1853 | <i>Kinderball. Sechs leichte Tanzstücke zu vier Händen das Pianoforte</i> op. 130 |

Taulukko 2: Robert Schumannin nelikäätisteokset.

Päiväkirjamerkinnöistä ja kirjeistä kuitenkin tihkuu tietoa yksityisemmistä soittotapahtumista omien ja perheystävien kodeissa. Esimerkiksi Robertin *Ballszenen*-sarja sai ensiesityksensä Schumannien Düsseldorfin kodissa 1. syyskuuta 1851. Tuolloin juhlittiin sekä vanhimman tyttären Marien 10-vuotissyntymäpäivää että kuuluisan kollegan, Franz Lisztin yllätysvierailua Düsseldorfin. Lähteiden mukaan on erittäin todennäköistä, että Clara Schumann ensiesitti teoksen tuolloin juuri Lisztin kanssa. Vaikka heidän ystävyytensä myöhemmin viileni musiikillisen maun ja persoonien erilaisuuden vuoksi, on lämmittävä, että muusikkoina he olivat valmiita hautaamaan erimielisyytensä ne-

likätissoittonsa ajaksi.²¹

Sen sijaan Clara Schumannin ja neljätoista vuotta nuoremman Johannes Brahmsin välinen ystävyys oli yksi syvimpiä ja pisimpiä molempien elämässä, vuodesta 1853 vuoteen 1896, Claran kuolemaan asti. Koska molemmat olivat loistavia pianisteja ja kamarimuusikkoja, he soittivat lukuisissa yhteyksissä nelikätistä musiikkia, jota Brahms kutsui leikkisästi keksityllä sanalla ”Kattermäng”, ranskankielisen *quatre-mains* (neljä kättä) ääntämistä mukaillen. Schumannilla oli ohjelmistossaan monia Brahmsin nelikätisteoksia, kuten *Unkarilaiset tanssit*, jotka ovat vielä tunnetumpia orkesteriversiona, sekä 16 valssia op. 39 (1865), jotka säveltäjä omisti ystävälleen, musiikkitieteilijä ja -kriitikko Eduard Hanslickille (1825–1904). Schumann soitti valssien ensiesityksen Oldenburgissa 1866 yhdessä pianisti Albert Dietrichin (1829–1908) kanssa. Tuon ajan tavan mukaan oli tyypillistä, että monista piano-teoksista oli olemassa sekä soolo- että nelikätisversioita, ja teknisesti vaikeampia kappaleita saatettiin helpottaa sovituksissa. Rinnakkaiselo harrastelijamaisen ja vakavamman musiikintekemisen välillä on näkyvissä esimerkiksi siinä, että nelikätisversion lisäksi Brahms kirjoitti valsseista kaksi soolopianoversiota, joista yksi oli tarkoitettu ”älykkäille käsille” ja toinen ”kenties hieman kauniimmille käsille”.²²

Clara Schumann sävelsi vain yhden oman nelikätisteoksen, *Marssin Es-duuri* (1879), joka jäi samalla hänen viimeiseksi sävellyksekseen (ks. kuva 4). Se on kirjoitettu Schumannien Dresdenin aikaisen ystäväperheen, Pauline ja Julius Hübnerin kultahääpäivää varten. *Geburtstagsmarch* esitettiin 21. toukokuuta 1879 Frau Sewellen ja Frau Gliemannin esittämänä Schumannin itsensä ollessa estynyt tulemaan paikalle.²³ Schumann lähetti muutamaa kuukautta myöhemmin teoksesta kopion Brahmsille seuraavin saatesanoin: ”Tulet vastaanottamaan tänään tuotokseni. Jos hymyilet sille säälien, tee se salaa. Voit kuitenkin harjoittaa niin paljon kritiikkiä kuin haluat, sillä pystyn otta-

21 Draheim 2008, xx.

22 Eich 2015, v.

23 Nauhaus 1996, Preface. Valitettavasti Sewellen ja Gliemannin etunimet eivät käy ilmi kyseisestä lähteestä.

maan sitä vastaan oikein hyvin”.²⁴ Vaikka Clara Schumann editoi teosta vielä myöhemminkin lukuisia kertoja, teosta ei julkaistu Schumannin elinaikana vaan se sai ensipainoksensa vasta sata vuotta säveltäjän kuoleman jälkeen, vuonna 1996. Teoksen muoto on melko konservatiivinen verrattuna hänen aikaisempiin sävellyksiinsä, mutta sisältää mielenkiintoisia romanttisia harmoniakulkuja erityisesti sen C-osassa.²⁵



Kuva 4. Clara Schumann vuonna 1878. Kuva: Franz Hanfstaengl. Lähde: ARCHIVIO GBB / Alamy Stock Photo.

24 Litzmann 1925, 73.

25 Linkki esitykseen: <https://youtu.be/SHn5CmelaHI>.

Alkuperäisteoksien lisäksi Schumann teki lukuisia sovituksia Robert Schumannin orkesteriteoksista. Toisinaan nämä tehtiin myös yhdessä, kuten sinfonioissa C-duuri ja Es-duuri ("Reiniläinen"), vaikka ainoastaan Robertin nimi näkyi julkaistuissa sovituksissa. Orkesteriteoksien rinnalla myös Robert Schumannin Es-duuri-pianokvintetosta löytyy sovitus neljälle kädelle, jonka syntyhistoria on varsin mielenkiintoinen: Robert omisti kvintettonsa Claralle, joka kantaesitti teoksen 1842. Se säilyi yhtenä Clara Schumannin lempiteoksista läpi hänen elämänsä ajan, ja hän esitti teosta yli 50 kertaa sekä alkuperäisversioina että erilaisina sovituksina.

Kesällä 1854, jolloin Robert oli parantolassa ja Clara oli synnyttänyt vastikään heidän nuorimman lapsensa Felixin, 21-vuotias Johannes Brahms päätti kirjoittaa nelikätissovituksen rakastetusta kvintetosta sekä soolopianoversion kvinteton scherzo-osasta (III) piristääkseen Claraa. Käsin kirjoitetut sovitukset piilotettiin Schumannien keittiökaappiin, josta Clara löysi ne syntymäpäivänään 13. syyskuuta.²⁶ Muutamaa kuukautta myöhemmin Brahms tarjosi kvintetosta tehtyä nelikätissovitusta Breitkopf & Härtelille, mutta se palautettiin takaisin, koska kustantaja piti sitä liian vaikeana amatööreille soitettavaksi. Brahms lähetti sovituksensa Clara Schumannille ja kysyi, olisiko tämä voinut muokata sitä. Tämän yhteistyön seurauksena Breitkopf julkaisi kvinteton nelikätissovituksen lopulta vuonna 1858.²⁷ Vaikka sovittajan nimi on painoksessa Clara Schumann, sovitus on itse asiassa Schumannin ja Brahmsin yhteistyö.²⁸ Erikoinen yksityiskohta on se, että Brahmsin soolopianoversio scherzo-osasta sisältää lähes täysin samat sävelet kuin nelikätisversiokin. Tästä voi päätellä, että soolopianoversio on todella virtuoosinen. Toisaalta kvinteton kamarimusiikillinen luonne tulee selkeämmin esille nelikätisversiossa, jossa leikkisä teemojen vuorottelu tapahtuu primon ja secondon välillä ja – kuten arvata saattaa – soittajien kädet ovat todella

26 Biba et al. 2017, 93.

27 Emt., 93.

28 Linkki koko teokseen: <https://open.spotify.com/album/3WqanCoJ5HzCmOVsDgWOjl?si=vvhu2Wo7S8qYMImcZaUqdg>.

lähekkäin toisiaan.

Lopuksi

Clara Schumann oli jo nuoresta pitäen tunnustettu konserttipianisti ja aikuisiällään vakavahenkinen taiteilija, jota kuvattiin henkilönä, jonka olemus ja henki oli oman sukupuolensa yläpuolella. Hänen aikuisiän soittajaimagonsa ei toisaalta täysin taipunut feminiiniseen *Hausmusik*-ideaaliin, vaikka Princen mukaan Schumannin muotokuvissa valtaa ja menestystä yritettiin ”loiventaa” pehmeämmällä kotikuvastolla.²⁹ Kaikesta huolimatta hänen nuoruutensa jälkeen konserttiarvosteluissa otettiin harvoin kantaa sukupuoleen liittyviin seikkoihin. On myös mielenkiintoista, että kaikki hänen soittajapartnerinsa olivat lähes poikkeuksetta miehiä, joihin lukeutuivat muun muassa Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Johannes Brahms ja viulisti Joseph Joachim. Yhteistyötä miespuolisten kollegoiden kanssa ei kuitenkaan katsottu moraalisesti arveluttavaksi, vaan se pikemminkin korosti Schumannin musiikillista kaikkivoipaisuutta – tai kuten Prince kirjoittaa: ”Hän ei ollut vain musiikillinen pyhimys ja papitar vaan hallitseva pianomaa ilman kuningatar”.³⁰

Tässä katsausartikkelissa olen pohtinut Clara Schumannia, romantiikan ajan nelikäätismusisointia yksityisenä ja julkisena tapahtumana sekä Schumannin nelikäätisohjelmistoa lapsuudesta vanhuuteen. Kirjeiden, päiväkirjamerkintöjen ja elämäkertojen perusteella vaikuttaa siltä, että aikuisuuden kynnyksestä eteenpäin musiikin tekeminen ilmeni Clara Schumannin maailmassa idealisoituna, metafysisenä tapahtumana, joka oli Schumannille myös pakoa pois karusta todellisuudesta: hänen kahdeksasta lapsestaan neljä kuoli Claran eläessä, osalla heistä oli vakavia mielenterveydellisiä ongelmia ja Clara käytännössä elätti Robertin kuoleman jälkeen sekä lapsensa että heidän perheensä aina kuolemaansa asti. Schumann oli aikansa loistavimpia

29 Prince 2017, 120.

30 Emt., 139.

soolosoittajia ja kamarimuusikkoja. Kuitenkaan emme tiedä varmasti, millaista hänen kanssaan oli soittaa juuri nelikätistä musiikkia, koska hänen nelikätissoitostaan ei ole tähän mennessä löytynyt aikalaiskuvauksia. Hän ei ole myöskään kommentoinut nelikätissoiton piirteitä missään dokumentoidussa yhteydessä. Se kuitenkin tiedetään, että myös kotimuisointiin suhtauduttiin Schumannien talossa äärimmäisellä vakavuudella. Samaan aikaan nelikätinen musiikki on yksi intiimein musisoinnin muoto, joka muodostaa hyvin erityisen siteen kahden pianistin – ja ihmisen – välille. Tämä saattoi vaikuttaa osaltaan siihen, miten lähes jokainen säveltäjä, jonka kanssa Clara Schumann teki yhteistyötä, esiintyi hänen kanssaan myös pianoduona. Voisiko jopa olla, että monissa Claran pianoduoissa toteutettiin samanaikaisesti hienovaraista diplomatiata, jossa teoksen viimeinen loppusointi toimi eräänlaisena sinettinä ystävyydelle, yhteistyölle ja avunannolle?

Lähteet

- Adorno, Theodor 1982 [1933]. Vierhändig, noch einmal. Teoksessa R. Tiedemann (toim.), *Gesammelte Schriften XVII*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 303–306.
- Biba, Otto, Gernot Gruber, Robert Pascall & Wolfgang Sandberger 2017. Kritischer Bericht. Teoksessa Valerie Woodring Goertzen (toim.), *Johannes Brahms: Arrangements von Werken anderer Komponisten. Für Klavier zu Zwei Händen oder für die Linke hand allein*. München: G. Henle Verlag.
- Christensen, Thomas 1999. Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception. *Journal of the American Musicological Society* 52/2: 255–298.
- Daub, Adrian 2014. *Four-Handed Monsters: Four-Hand Piano Playing and Nineteenth-Century Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Draheim, Joachim 2008. Preface. Teoksessa Joachim Draheim (toim.), *Robert Schumann: Werke für Klavier zu vier Händen, Band 2*. Wien: Wiener Urtext Edition.
- Eich, Katrin 2015. Preface. Teoksessa Katrin Eich (toim.), *Brahms: Walzer Op. 39*. Henle: Urtext Edition, V–VI.
- Haddon, Elizabeth & Mark Hutchinson 2015. Empathy in Piano Duet Rehearsal and Performance. *Empirical Musicology Review* 10/2: 140–53.
- Klassen, Janine 1990. *Clara Wieck-Schumann: die Virtuosa als Komponistin*. Kassel: Bärenreiter.
- Leppert, Richard 1992. Sexual Identity, Death, and the Family Piano. *19th-Century Music* 16/2: 105–128.
- Litzmann, Berthold 1925. *Schumann: ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, i (Leipzig, 1902, 8/1925), ii (1905, 7/1925), iii (1908, 6/1923). Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Mendelssohn, Felix 1841. *Andante et Allegro Brilliant for Four Hands, Op. 92*. Tzu-Yin Huang & Hsiu-Jung Hou 11.12.2020. https://www.youtube.com/watch?v=p5FtS8S__Sg (luettu 31.7.2023).

Nauhaus, Gerd 1996. Preface. Teoksessa Gerd Nauhaus (toim.), *Clara Schumann: March Es-dur für Klavier zu 4-Händen*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Nauhaus, Julia M. 2009. Clara Wieck-Schumann's study and concert repertoire. *Schumann Portal – The Internet portal of the Schumann Network*, <https://www.schumann-portal.de/chronological.html> (luettu 30.11.2021).

Palmer, Ellie 2019. 10 Facts about the Great Edward Grieg. *Pianist*, <https://www.pianistmagazine.com/blogs/10-facts-about-the-great-edvard-grieg/> (luettu 1.10.2023).

Parakilas, James 2000. *Piano Roles: Three Hundred years of Life with the Piano*. Yale: Yale University Press.

Prince, April L. 2017. (Re)Considering the Priestess: Clara Schumann, Historiography, and the Visual. *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 21: 107–140.

Reich, Nancy B. 1985. *Clara Schumann. The Artist and the Woman*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Schlegel, Teresa 2019. *On tour. Clara Schumann als Konzertvirtuosin auf den Bühnen Europas*. Bonn: Stadtmuseum Bonn.

Schumann, Clara 1978. *March in E-Flat Major* (version for piano 4 hands). Ines Walachowski & Anna Walachowski 16.3.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=SHn5CmelaHI> (luettu 31.7.2023).

Schumann Network. *Clara Schumann*. Photo Gallery, <https://www.schumann-portal.de/around-1878.html> (luettu 2.10.2023).

Schumann, Robert 1842–1843. *Quintetto, Op. 44 & Quartetto, Op. 47*. Dua Pianistico Palmas: *Quintetto, Op. 44 & Quartetto, Op. 47. Transcriptions for Piano Four Hands*. La Bottega Discantica 2010. <https://open.spotify.com/album/3WqanCoJ5HzCmOVsDgWOjl?si=vvhu2Wo7S8qYmIlcZaUqdg&nd=1> (luettu 31.7.2023).

Stefaniak, Alexander 2017. Clara Schumann's Interiorities and the Cutting Edge of Popular Pianism. *Journal of the American Musicological Society* 70/3: 697–765.

Susskind Pettler, Pamela 1980. Clara Schumann's Recitals, 1832–50. *19th-Century Music* 4/1: 70–76.

Tötterström, Jouko 2003. *Nelikätinen shamaani. Pianoduon historiaa ja käytännön ongelmia*. Lisensiaattitutkinnon kirjallinen työ, Sibelius-Akatemia, Kehittäjäkoulutus, Kuopion osasto.

Liite 1. Luentokonsertin ohjelma.

Clara Schumann (née Wieck) and her World:
International Bicentenary Conference 14–16 June 2019,
Lady Margaret Hall, Norham Gardens, Oxford UK

CECILIA OINAS and ANNA KUVAJA, piano

Clara Schumann: March in E flat 1879

Henri Herz: *Grandes variations sur un marche favorite de 'Guillaume Tell'* Op. 50 1829 (Introduzione – Marcia – Var I, III, & IV)

Felix Mendelssohn: *Andante and Allegro brillant* Op. 92 (only Andante)
1841

Johannes Brahms: *Walzer* Op. 39 No. 6 in C sharp major 1865

Robert Schumann: *Ballszenen* Op. 109: No. 3 Walzer 1851

Brahms: *Walzer* Op. 39, No. 9 in D minor

Ignaz Moscheles: *Grande Sonate* Op. 47 in E flat major (I mvt, only exposition) 1842

R. Schumann: Piano Quintet Op. 44 in E flat major, III mvt, four-hand arrangement by Clara Schumann and Johannes Brahms 1857

Soittajaäiti vaatimusten keskellä

TIINA KARAKORPI

Osallistuin Taideyliopiston Historiafoorumin, Sibelius-Akatemian tohtorikoulujen ja Tutkimusyhdistys Suoni ry:n järjestämän verkkotapahtuman, Naismuusikot -study daysin, aloituspaneeliin (25.1.2021) ja pohdin alustuksessani äitiyden merkitystä soittajan työnkuvassa. Puhuin alustuspuheenvuorossani niistä haasteista ja asetelmista, joita äitinä olen kohdannut. Vaikka asia on mielestäni tärkeä, puheenvuoroa suunnitellessani huomasin, kuinka vähän aihetta oli tarkasteltu.

Paneelin jälkeen olen löytänyt kaksi kiinnostavaa artikkelia, joissa pohditaan kuinka taiteilija yhdistää työn ja vanhemmuuden. Nämä ovat tietokirjailija Eula Bissin ”Eula Biss on How Motherhood Radicalized Adrienne Rich” (2021) ja muusikko, kirjailija Janet Horvathin blogikirjoitus ”Notes from a Cello-Playing Mom – Practicing and Performing Still Has to Be Done” (2021). Molemmissa teksteissä on kokemukseen perustuvia vinkkejä harjoitteluajan ja luovan ajallisen tilan löytämiseksi pikkulapsiarjessa. Juuri sellaisia olisin itse kaivannut, kun sain lapseni yli kymmenen vuotta sitten. Itselläni ei ollut ammattimuusikkovanhempia tai mallia siihen, miten parisuhteessa toimitaan tasa-arvoisesti kodin sekä intensiivisen, henkistä pääomaa ja aikaa vaativan työn välillä. Vanhemmuus omassa lapsuusperheessäni oli äärimmäisen äitivetoista. Minulla ei siis ollut mallia siitä, miten molemmat vanhemmat hoitavat tasa-arvoisesti sekä kodin että intensiiviset, henkistä pääomaa ja aikaa vaativat työt. Mutta kuinka monella 1970–1980-lukujen vaihteessa syntyneellä äidillä olisi ollut tällainen malli käytössään?

Äidin rooli on ladattu syyllisyydellä. Voisin kirjoittaa yleisesti soittaja- tai muusikkovanhemmuudesta, mutta koen, että vanhemmuuden tehtävänjaossa sukupuolella on edelleen merkitystä. Keskustellessani muiden äitien kanssa yhteinen kokemus on aina sama: neuvolat, koulut

ja varhaiskasvatustilat olettavat ensisijaisesti äidin hoitavan lasta ja lapsen asioita. Jos isä vie lasta esimerkiksi neuvolaan, äidin perään kysytään. Kun äiti vie lapsen neuvolaan, isää ei kysytä. Kirjailija Eula Biss kirjoittaa, kuinka Yhdysvalloissa kahden isän perheeltä kysellään äitiä, mutta samalla heidän annetaan olla rauhassa velvollisuusoletuksilta. Bissin artikkeli on kaiken kaikkiaan raikas ja mielenkiintoinen. Vaikka hän käsittelee kirjailijan työn ja äitiyden yhdistämistä, asetelmat ja kokemukset ovat mielestäni yhtäläiset muusikkoäidin asetelmien ja kokemusten kanssa. Bissin mukaan haluamme ajatella kodin olevan yksityinen paikka, jossa luodaan omat toimivat tavat. Mutta kodin hierarkkiseen töiden jakoon, tulotason ja kahden aikuisen parisuhteen tasapainoon vaikuttaa aina väistämättä ympäröivä yhteiskunta. Biss tarkastelee äitiyden instituutiota, johon hän ei itse halunnut astua. Hän kirjoittaa opetustyön, kirjoitustyön ja lastenhoidon yhteensovittamisen haasteellisuudesta sekä matrofobiasta eli pelosta muuttua omaksi äidikseen tai oman äitinsä kuvaksi todeten, kuinka ”äitiyden instituutio vaikuttaa jokaiseen, myös heihin, joilla ei ole lapsia”.¹

Identiteettinä äitiys ja taiteilijuus ovat molemmat vahvoja ja vangitsevia – hyvässä ja pahassa. Kuten Bissin artikkelistakin käy ilmi, hänen tapauksessaan kirjoittaminen, muusikon tapauksessa soiton harjoittelu ja soittokunnan ylläpito, eivät suoralta kädeltä tuo rahaa. Pienten lasten kanssa eletessä luovat työt ovat taloudellisesti jopa miinuspuolella, koska usein lastenhoito on kuitenkin jotenkin järjestettävä. Olisikin tärkeää puhua, miten perheen sisällä vanhempien työt arvotetaan suhteessa toisiinsa. Onko jommankumman työ arvokkaampaa kuin toisen?

Mitä itse sitten kaipasin kipeimmin lasten ollessa pieniä? Kaipasin muun muassa sitä, että joku ottaisi kiinni kädestä ja sanoisi: nyt soitamaan, minä hoidan kodin ja lapset, käyn kaupassa ja siivoan, mietin koulu- ja harrastusaikataulut, vaatehankinnat. Kaipasin myös imeytyksestä alkaneen äidin rooliin lokeroimisen ja jatkuvan arvioinnin kohteena olemisen loppumista.

1 Biss 2021.

Äitien hurjimpia syylistäjiä tuntuvat usein olevan muut äidit. Vaikuttaako tähän patriarkaalisisessa heteronormatiivisessa ydinperheihannointiyhteisössä syntyvä äitiyden ”paine kattila”, jossa me kaikki äidit yritämme selviytyä yksinämme? Onko niin, että kun itse olemme selviytyneet kivuliaasti yksin, emme soisi myöskään toisille äideille tai seuraaville sukupolville helpotusta ja apua? Biss kirjoittaakin, miten hän huomasi, kuinka helppoa on syyttää äitiä itseään siitä, mitä äitiys on hänelle tehnyt.²

Taiteilijan työn päämäärä on viime kädessä löytää merkityksiä vaila-kategoriaa. Jotta tämä soittamisen, säveltämisen tai kirjoittamisen välityksellä tapahtuisi, tarvitsee tekijä tilaa ja aikaa myös etsiä ja eksyä. Sekä nykyolosuhteissa että satoja vuosia taaksepäin äidin elämä on ja on ollut konkretiaa, aikatauluttamista ja suorittamista. Miten taiteilijasoittajaäidille mahdollistuisi vapaa prosessointi ja tila oman taiteen tekemiselle?

Rebecca Solnit pohtii esseessään *Woolfin pimeys – Selittämättömän syleilyssä* vaeltamisen vapauden – joka on verrattavissa edellä mainittuun taiteen tekemisen tilaan – tärkeyttä näin:

Viime kädessä maapallon tuhoutumisen syy on ehkä suurelta osin mielikuvituksen epäonnistuminen tai sen pimentyminen, kun laskemisen järjestelmät eivät osaa laskea sitä mikä merkitsee. Kapina tätä tuhoa vastaan on mielikuvituksen kapinaa. Se vaatii etusijan antamista vi-vahteille ja nautinnoille, joita ei voi ostaa ja joista yritykset eivät määrää; merkitysten luomista niiden kuluttamisen sijaan; antautumista hitaudelle, vaeltamiselle, harhailulle, tutkimiselle, henkisyydelle ja epävarmuudelle.³

Filosofi Julia Kristeva puolestaan kysyy: ”Mitä äiti haluaa?” Kristevan mukaan kysymys äidin halusta on maailman ja yhteiskunnan kannalta painavampi kuin Freudin kysymys, ”mitä nainen haluaa”.⁴

2 Biss 2021.

3 Solnit 2014, 96–97.

4 Saarikangas 1997, 114.

Julia Kristeva kritisoi Freudin ajattelua myös äidin identiteetistä: ”äiti on ollut vain passiivinen pinta, jota vasten lapsen persoonallisuus muotoutuu”. Kristeva kirjoittaa: ”raskaus on äidille saman ja toisen välillä häilymistä, raja- ja välitila”. Ja toisaalta ”äitiyden merkitysten uudelleen pohtiminen luo myös mahdollisuuksia naisen ja äidin käsitteiden toisistaan irrottamiselle ja mahdollisen tien ulos äitiydellä traumatisoimisesta”.⁵ Kristeva on myös kysynyt, onko maallinen sivistys ainoa, josta puuttuu keskustelu äitiydestä.⁶

Liitän tämän tekstin loppuun Naismuusikot -study days -tapahtuman aloituspaneelissa pitämäni alustuspuheenvuoron, jonka mainitsin aiemmin. Se on luonteeltaan luonnosmainen ja runollinen, ja mielestäni sen vahvuus on muotoilun vapaassa ilmaisussa. Puheenvuoron tarkoitus oli herättää keskustelua ja toivon mukaan se tarjoaa alkusysäyksen käsitellä tätä aihepiiriä syvällisemmin ja perusteellisemmin. Onneksi äitiydestä kirjoitetaan ja puhutaan yhä avoimemmin. Tämän tekstin viimeistelyn aikana vuonna 2022 ilmestyi suomalainen kokoelma *Kasvukausia – kirjoituksia äitiydestä* (toim. Ida Pimenoff), jonka esseet sisältävät rehellistä pohdintaa muun muassa äitien rooleista sekä työn ja kodin yhteensovittamisesta. Alustuspuheenvuoroni tarjoaa näkymän muusikon tilanteesta vuonna 2021.

*Saiskos kymppitonnilla naia? hän sanoi minulle bussipysäkillä kello 0.42
tyhjät kadut ympärillämme huurtuvina.
Ensin minä pudistin päätäni, mutta sitten sanoin:
Ei rahasta, mutta jos imuroit ja tiskaat.
Silloin hän vuorostaan kieltäytyi
ja kääntyi alakuloisena mennäkseen pois.*

Eeva Kilpi 1972⁷

5 Saarikangas 1997, 103–121.

6 Siltala 2012, 363.

7 Kilpi 2006, 79.

Kun ajattelen nuorta musiikinopiskelijatyttöä, lapsesta asti soittanutta, jonka vanhemmat ovat mahdollistaneet soittoharrastuksen, mieleeni nousee kysymys, minkälaisien katseiden ja odotusten risti-paineessa tyttö kehittyä ja kasvaa. Nuori soittajanainen on rakkautta kaipaava, hyväksyntää etsivä, siirtymävaihetta elävä ja epävarma.

Tuore soittajaäiti on yhtä lailla rakkautta kaipaava, hyväksyntää etsivä, siirtymävaihetta elävä ja epävarma. Minkälaisia ennakkokuvia soitonopiskelijanaisella on omasta tulevaisuudestaan? Näkeekö hän itsensä soittajana ammattikentällä ja konserttilavoilla? Tulevaisuuden kuva on mahdollistaja. Soittajaäitikin tarvitsee esikuvia.

On oma valinta olla soittaja. Se on myös vahva osa soittajan identiteettiä. Oma valinta on myös olla oman lapsen kanssa. Soittajaäiti kaipaa yhteiskunnalta ja ympäröiviltä läheisiltä tilaa, ymmärrystä ja tukea. Uuden tilanteen pyörteessä hänen on yksin mahdotonta löytää kaikkia osapuolia tyydyttävä toimintamalli.

Ihan äskettäin julkaistu kansainvälinen tutkimus paljasti, että suomalaiset vanhemmat ovat uupuneita kansainvälisessä vertailussa. Äidit ovat isiiä uupuneempia. Kulttuurimme yksilökeskeisyys ja kilpailuhenkisyys aiheuttavat ahdistusta myös vanhemmuudessa, jossa onnistuminen on loputon vertailun ja kilpailun kohde. Ahdistusta aiheuttaa myös epätasa-arvo: vuonna 2018 vain 10 % suomalaisista isistä käytti mahdollisuuttaan isyyysvapaaseen.⁸ Soittajaäidin painava kysymys on: kuinka yhdistän taiteellisen työn ja perheen? Minun urani ja sinun urasi sekä lasten hyvinvointi. Ajankäyttö ja talous – näihin oman itsen ja tilanteen hyväksyminen konkretisoituu. Soittajaäidin ajankäytön vaatimukset ovat suuret: soittajan työssä suurin osa on sellaista näkymätöntä, mistä ei seuraa välitöntä näkyvää tulosta tai taloudellista hyötyä. Näin on myös äidin näkymättömän työn laita.

Soittajan työ vaatii ympärilleen paljon aikaa ja tilaa. Niin vaatii lapsikin. Kaksi sisältörikasta työtä – kaksi vahvaa identiteettiä.

Yhteisö ei välttämättä ymmärrä soittajaäidin työn välttämättömyyttä ja ajankäytöllistä vaativuutta. Mikä voisi olla ratkaisu? Mistä

8 Loula 2020.

löytyisi myötäelävä tukiverkosto taiteilijaäidille?

Hyvä veli -verkostoja vastaava hyvä sisko -verkosto? Etsin osumia haulla *artist mother*. Löysin kuvataiteilijaäitien aktiivisen yhteisön New Yorkista. Myös popmuusikkojen parista löytyi haastatteluja ja artikkeleita ammattimuusikkoina toimivista äideistä. Klassisen musiikin kentältä en löytänyt nopealla vilkaisulla yhtäkään. Löytyi kylläkin artikkeli kuuluisien säveltäjien äideistä.

Soittajaäidiltä puuttuvat siis vertaistuki, mallit ja esikuvat. Tilanteen problemaattisuuden näkyväksi tekeminen auttaa tuoretta soittajaäitiä antamaan itselleen luvan taiteelliseen työhön. Toisaalta äitiys antaa sisältöä soittajuuteen: kehollisuus ja sen tiedostaminen ovat tärkeä osa soittajan työtä. Äitiyden kokemuksen intensiivisyys ja kehollisuus rikastavat ja syventävät soittajaäidin muusikkoutta. Muun muassa äidin tiedostettu fyysisyys on voimavara, ja se on jätetty hyödyntämättä soittajien ammattikentällä. On tärkeää myöntää äidin erityislaatuinen suhde pieneen lapseen ja auttaa äitiä sieltä käsin yhdistämään ura ja vanhemmuus – ei kielletä, eikä vaienneta.

Lopuksi ote tohtorintutkintoni kirjallisesta työstä, jonka kirjoitin vuonna 2015 pienten lasten soittavana äitinä:

Äitiyden sitovuus on kivuliasta, mutta niin on myös irti päästäminen. Nämä kahtaalle repivät kivut tulevat mukanani kokemusmaailmaani; kehooni ja soittooni. Soittaessani kykenen käsittelemään äitiyteeni liittyviä syyllisyyden tunteita ja näin ollen vapautumaan niistä: äitiys on mahdollistanut myötätunnon soitossani, anteeksianto ulottuu muukalaiseen itsessäni.⁹

Lähteet

Biss, Eula 2021. Eula Biss on How Motherhood Radicalized Adrienne Rich. *Literary Hub*, <https://lithub.com/eula-biss-on-how-motherhood-radicalized-adrienne-rich/> (luettu 25.8.2021).

Horvath, Janet 2021. Notes From a Cello-Playing Mom – Practicing and Performing Still Has to Be Done. *Interlude.hk*, <https://interlude.hk/notes-from-a-cello-playing-mom-practicing-and-performing-still-has-to-be-done/> (luettu 1.9.2021).

⁹ Karakorpi 2015, 90.

- Karakorpi, Tiina 2015. *Pohdintoja soivilta kehiltä – Soittajan emansipaatio*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Kilpi, Eeva 2006. *Perhonen ylittää tien, kootut runot 1972–2000*. Helsinki: WSOY.
- Kristeva, Julia 1993. *Puhuwa subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Helsinki: Gaudeamus.
- Loula, Pihla 2020. Suomalaisvanhemmat kuuluvat maailman uupuneimpien joukkoon. *Helsingin Sanomat* 18.12.2020.
- Pimenoff, Ida (toim.) 2022. *Kasvukausia. Kirjoituksia äitiydestä*. Helsinki: WSOY
- Saarikangas, Kirsi 1997. *Äitiyden esittäminen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Siltala, Pirkko 2012. *Psykoanalyttisia esseitä*. Helsinki: Prometheus kustannus Oy.
- Solnit, Rebecca 2014 (suom. Pauliina Vanhatalo). Woolfin pimeys – Selittämättömän syleilyssä. Teoksessa Rebecca Solnit, *Miehet selittävät minulle asioita*. Helsinki: Kustantamo S&S, 78–98.

”Det ser ut som lek, men det är för fosterlandet.” Musiken i den finländska kvinnogymnastikrörelsen (1876–1939)

KAJ AHL SVED

Musik var viktigt för nationsbygget kring sekelskiftet 1900, men även idrott spelade en viktig roll för fostrandet av nationellt medvetna och friska medborgare.¹ Historiskt sett har både idrott och musik varit verktyg för folkbildning, speciellt inom ramen för folk- och massrörelserna. Intresset för kroppskultur gynnades av den allmänna värnpliktslag som trädde i kraft 1878. En god idrottare var en god soldat och det skapades manliga ideal som framhävde kroppsstyrka och god kondition.² I detta samhällsklimat grundades och verkade de första gymnastikföreningarna i Finland: den första för män, Helsingfors turnförening, grundades 1875 men redan året därpå, 1876, grundade Elin Kallio (1859–1927, född Waenerberg) tillsammans med Betty Sahlstén (1857–1927, gift Lagerblad) Gymnastikföreningen för fruntimmer i Helsingfors, Nordens äldsta gymnastikförening för kvinnor.³

Kvinnorna kom med andra ord tidigt med i gymnastikrörelsen, och ett särdrag för den finländska idrotten blev en stark kvinnogymnastikrörelse där kvinnlig emancipation innefattade fostrandet av kvinnor

1 Se t.ex. Smeds & Mäkinen 1984; Rantanen 2013; Laine 2013.

2 Hentilä 1989, 216; Halila 1959, 15–16.

3 *Helsingfors Dagblad* 16.9.1876; Laine 1991, 50.

som var friska till kropp och själ och kunde jobba för fosterlandets väl.⁴ Medan män i allt större utsträckning kom att tävla om medaljer och rekord blev gymnastik den gren som kvinnor anammade eftersom den inte var någon utpräglad tävlingsgren, fokuserade på hälsa och man undvek kroppskontakt.⁵ Fokus på kvinnors hälsa var centralt men i ett större perspektiv var avsikten att bereda kvinnan för en aktiv roll i samhället, speciellt efter att rösträtten har uppnåtts.⁶ Idrotten, i detta fall gymnastiken, var ett fält där kvinnor kunde hävda sin plats i samhället.⁷

Grundandet av en gymnastikförening för kvinnor var ändå djärvt och radikalt eftersom gymnastik av en del ansågs som en direkt farlig och opassande aktivitet som förmanligade kvinnan vars huvudsakliga samhällsroll ansågs vara att föda barn. Kvinnornas föreningsaktivitet bröt även mot de borgerliga idealen enligt vilka kvinnan var en passiv och fragil skapelse vars huvudsakliga plats var i hemmet: ”gymnastikkvinnorna” jobbade i sitt eget intresse och inte i välgörenhetssyfte, vilket var unikt ur kvinnorörelsesynvinkel.⁸

Motståndet och fördomarna mot idrottande kvinnor var, precis som när det gällde musicerande kvinnor, starka från många håll, men kvinnorna hade det aningen lättare att organisera sig än männen vars föreningsaktiviteter granskades mer ingående av myndigheterna i storfurstendömet Finland vid 1800-talets slut. Det första idrottsförbundet som grundades i Finland blev därför tvåspråkiga Finska kvinnors gymnastikförbund 1896. Genom sitt eget förbund kunde kvinnorna själva bestämma över riktningen för gymnastiken, vilket ur ett nordiskt perspektiv var något unikt.⁹ Borgarkvinnorna hade, ledda av förgrundsgestalten Elin ”Mamma” Kallio, i ett tidigt skede som uttalat syfte att

4 Laine 2013, 1626; Laine 1991.

5 Laine 1991, 52.

6 Halmesvirta 2012, 312.

7 Se t.ex. Tolvhed 2015.

8 Roselius 2016, 15–16; Laine 1991, 50–51.

9 Laine 1991, 51.

nå ut till barn och arbetarkvinnor.¹⁰ Finland var ett litet land och allas friska kroppar behövdes.

När kvinnorna organiserade sig till egna gymnastikfester med start 1897 omfattades inledningsvis samma musikaliska praktiker som för herrarna, men man kan också identifiera olika stilperioder i koreografierna vilka har kopplingar till själva musikanvändningen.¹¹ *Gymnastsång* som Elin Kallio skrev 1901 blev en mycket populär samlingssång¹² och förebådade den gymnastikmusikkultur som på 1930-talet innefattade allt från gymnastiksånger och sånglekar till specialskrivna musik för träning, uppvisning och manifesterandet av identitet. Finland utvecklades till en stormakt inom kvinnlig gymnastik på 1920- och 1930-talet, inte minst genom inflytelserika ledare som Elli Björkstén (1870–1947) och Hilma Jalkanen (1889–1964), för vilka musiken hade en uppgift att fylla inom gymnastiken. Även Anni Collan (1876–1962) hade stor betydelse, speciellt genom sitt intresse och engagemang för lekens fostrande roll. Kvinnornas gymnastikverksamhet och gymnastiska målsättningar verkar, liksom folkrörelsers mångsidiga bruk av musik, ha stötts av en omfattande musikanvändning på många nivåer. Den är således ett intressant exempel på sammansmältningen av idrott och musik som folkbildande och demokratiserande verktyg.

Syftet med den här artikeln är att belysa hur musik har använts inom den tidigaste kvinnogymnastiken. Jag ser idrotten och i det här fallet kvinnogymnastikrörelsen som en förändringskraft (för kvinnor och barn, inklusive arbetarkvinnor), och mitt syfte är att belysa vilken roll musiken har haft i rörelsens uppdrag att fostra välmående människor på individnivå och för fosterlandets väl. De frågor som har styrt studien är: Hur har musik använts i olika skeden och situationer inom kvinnogymnastikrörelsen? Vilken musik har använts, vem har skrivit den och vilken roll har den haft i arbetet för jämställdhet och social rättvisa?

10 Laine & Sarje 2002, 34.

11 Ahlsved 2021; Sarje 2011.

12 Se Ahlsved 2020.

Studien fokuserar på skärningspunkten mellan två kulturella fält: kvinnors gymnastiserande (idrottande) och kvinnors musicerande i bred mening. Musik i anslutning till gymnastik – ”gymnastikmusik” – resulterar alltså i skärningspunkter mellan områden där mäns aktiviteter varit normgivande eller högre skattade. Både inom idrottens och musikens område har kvinnors verksamhetsförutsättningar varit kringskurna av samhällliga normer som prioriterat mäns prestationer och prestationsförmåga.¹³ Musikaliska aktiviteter på just gymnastikens område har inte heller varit speciellt högt skattade av aktörer på vare sig gymnastikens eller musikens område och har således osynliggjorts och förbisetts som ett resultat av mångdubbel negligering. Mot bakgrund av ovanstående resonemang kring maktordningar kan studien ses som feministisk och kvinnohistorisk musikforskning som fokuserar på det negligerade och tidigare förbisedda. Eftersom marginaliserade musikaliska praktiker, tidigare förbisedda inom musikhistorieskrivningen lyfts fram, kan forskningen även ses ha synliggörande uppgifter.¹⁴

Den kvinnliga gymnastikrörelsen har skildrats ur många perspektiv och ofta med fokus på gymnastikförbundens historia¹⁵, inflytelserika personer i rörelserna¹⁶ eller föreningshistoria¹⁷. Gymnastikens tidiga historia i Finland är starkt förknippad med de två syskonföreningarna Helsingfors gymnastikklubb¹⁸ och Gymnastikföreningen för fruntimmer i Helsingfors eftersom dessa var föregångare på sina respektive områden. Bland forskare med ett mera social- eller kulturhistoriskt perspektiv kan man lyfta idrottshistorikern Leena Laine och dansforskaren Aino Sarje

-
- 13 Se t.ex. McClary 1991; Citron 1993; Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023; Tolvhed 2015. Trots att idrott, historiskt sett, har varit en manlig domän har gymnastikdirektörsyrket inneburit en möjlighet för kvinnor att göra karriär, inte minst som sjukgymnast. Se t.ex. Yttergren & Bolling 2022.
- 14 Se Suoranta & Rynnänen 2014, 31–32; Rantanen 2019, 76–89.
- 15 Kleemola 1996; Hihnala 1996; Meinander 1996.
- 16 Kleemola et al. 1986; Laine 2000.
- 17 T.ex. Roselius 2016.
- 18 Sjöblom 2000.

som i ett forskningsprojekt lyft fram gymnastikfesterna. Sarje också har fokuserat bl.a. på uppvisningarnas koreografier och i den kontexten ytligt berört musikanvändningen.¹⁹ Den levande musiken var fokus för Taina Korells magisteruppsats där hon intervjuat tre erfarna kvinnliga gymnastikpianister angående deras tankar och erfarenheter av (piano)musik som stöd för gymnastikundervisning. Utöver att hon lyfter fram den idag bortglömda traditionen med levande musik till gymnastik speglar hon verksamheten mot dagens musikanvändning.²⁰ Ett stort antal gymnastikpublikationer har haft ett pedagogiskt perspektiv och fokuserat på hur gymnastik och musik kan sammanföras i gymnastikundervisningen. Av dessa har ett fåtal blickat bakåt i historien, dock utan en kritisk närläsning av den mångsidiga musikanvändningen inom den tidigaste gymnastiken.²¹ Vetenskapliga studier som fokuserat på musikens roll inom den lyser således ännu med sin frånvaro.

I min forskning lutar jag mig mot ett musiketnologiskt synsätt som kan spåras tillbaka till Alan Merriam som särskiljer musikens användning, dvs. bruk, från dess funktion.²² Det tidigare syftar på detaljerade skildringar av mänskliga handlingar (praktiker) medan det senare syftar på musikens bredare betydelser och bakomliggande syfte; funktioner är således forskarens slutsatser. Detta synsätt prioriterar också kontextbundna skildringar av vad människor gör med musik (och musik med människor) framför detaljerad analys av musikens former och strukturer.²³ Vad gäller musikens förmåga att bidra till sammanhållning och konstruerande av identitet är mina resonemang influerade av Simon Frith som konstaterat att musik, liksom identitet, inte handlar om ”att vara” utan om ”att bli”.²⁴ Sång och musik är kraftfulla verktyg för att leva ut identiteter.

19 Laine & Sarje (red.) 2004; Sarje 2011.

20 Korell 2006.

21 T.ex. Kemppi 1969; Lampinen 1987. Se även Lampinen 1986.

22 Merriam 1964, 209–227.

23 Jfr Sarjala 2002, 176–185.

24 Frith 1996, 109.

Materialet för undersökningen utgörs av primärmaterial från Finlands idrottsmuseums arkiv och Handskriftssamlingarna vid Åbo Akademis bibliotek samt sekundärmaterial i form av publicerade musikalier (noter, sångböcker etc.) som lokaliserats via arkivens samlingar. Övrigt sekundärmaterial är exempelvis gymnastiktidskrifter såsom *Kisakenttä* och *Työläisnaisten urheilulehti* som är fritt tillgängliga via Finlands nationalbiblioteks digitala tidskriftsarkiv. Utgående från skildringar i dagspressen men också publicerade noter och sångböcker samt gymnastiklitteratur har jag försökt skapa mig en bild av hur musik i anslutning till gymnastik har använts och utvecklats.²⁵ För detta har skildringar i facklitteratur varit centrala. Vartefter gymnastikrörelsen växte och antog nya dimensioner i mötet med nya grupper och målsättning växte också nya bruksområden för musik fram. Denna artikel är ett första försök att skildra några huvuddrag.

Vad då kvinnogymnastikrörelsen?

Idrottsrörelsen kan, i likhet med till exempel nykterhets-, ungdoms- och arbetarrörelsen, ses som en folkbildande massrörelse²⁶ som genom sin aktivitet bidrog till samhällsbygget inte minst kring sekelskiftet 1900.²⁷ Med kvinnogymnastikrörelse syftar jag på den gymnastiska verksamhet som i Finland får sin begynnelse i och med grundandet av Gymnastikföreningen för fruntimmer i Helsingfors år 1876. Föreningen var likt dess broderförening HGK föregångare i Finland. År 1896 grundade Elin Kallio Finska kvinnors gymnastikförbund, och hon verkade som ordförande fram till att förbundet 1917 delades i en finsk och

25 Detta kan även ses som hur man med etnologiska eller kulturanalytiska perspektiv skriver kulturhistoria genom fokus på hur kulturmönster skapas och förändras (Frykman & Löfgren 1985).

26 Eftersom idrottsverksamheten främst omfattade män har mass- eller folkrörelsetanken också kritiserats, inte minst i Sverige där Eva Olofsson påpekat att det är mera lämpligt att se idrottsrörelsen som en *mansrörelse* än en massrörelse (Olofsson 1989, 56; se även Alsarve 2014, 16–18). Motståndet mot kvinnors idrottande var också starkt i Finland, men de svenska kvinnornas situation försvårades av Riksidrottsförbundets hegemoniska ställning och att många av de svenska föreningarna leddes av militärer.

27 Halmesvirta 2012, 213; Halila 1959, 16, 20–21.

svensk sektion. Anni Collan (1876–1962) blev ordförande för den finska sektionen och Elli Björkstén för den svenska. År 1921 gick sektionerna sina egna vägar som självständiga förbund då Suomen naisten liikuntakasvatusliitto (SNLL) respektive Svenskt förbund för fysisk fostran för Finlands kvinnor (FFF, senare Finlands svenska kvinnogymnastikförbund) grundades. Kallios försonliga sätt visade sig när Gymnastikföreningen i Helsingfors på Anni Collans initiativ splittrades på språklig grund 1905 så tog Kallio plats även i styrelsen för den nya föreningen Helsingin naisvoimistelijat (”Helsingfors kvinnliga gymnaster”). Den svenska gymnastikföreningen leddes då av Elli Björkstén som var betydligt mera svensksinnad än Kallio.²⁸ Kallio försökte stå över klass- och språkfrågor och vägrade låta språket definiera henne. Kallio förblev en modersgestalt för kvinnogymnastikrörelsen fram till sin död.

Förbundet och speciellt gymnastikföreningen i Helsingfors hade redan kring sekelskiftet 1900 som målsättning att även nå ut till arbetarkvinnorna. Detta var i praktiken inte så enkelt eftersom arbetarkvinnorna inte var någon enhetlig grupp.²⁹ Centralt blev därför utbildandet av gymnastikledare för föreningarna vilket gjordes sommartid, särskilt vid gymnastikinstitutet i Varala (grundat 1909). Inbördeskriget och uteslutandet av de röda ur idrottsföreningarna resulterade i en kraftig polarisering av den finländska idrotts- och gymnastikrörelsen på 1920-talet. I och med bildandet av Suomen työväen urheiluliitto (TUL, Arbetarnas idrottsförbund i Finland) 1919, som många av arbetarnas idrotts- och gymnastikföreningar anslöt sig till, var gymnastikfältet splittrat enligt språk och klass. Alla de tre rörelserna var kulturbärande organisationer som sammansvetsades av tidskriftsutgivning och egna gymnastikfester. Väl medveten om de ideologiska skillinjerna strävar jag efter att – i Kallios anda – se gymnastikrörelsen som en helhet där kärnan ligger i det som förenar, nämligen kvinnors gymnastiserande och musikanvändningen i anslutning till det.

28 Se t.ex. Roselius 2016, 58–62.

29 Laine 2000, 19.

Kvinnogymnastiken på frammarsch

Pionjärerna inom den finländska kvinnogymnastiken utbildade sig till gymnastikdirektörer vid Gymnastiska centralinstitutet i Stockholm fram tills att kvinnor fick utbilda sig till gymnastiklärare vid Kejsarliga Alexandersuniversitetet i Helsingfors 1894. Den finländska gymnastiken tog influenser från många håll, bland annat från linggymnastiken i Sverige men även från Tyskland.³⁰ Den tyska gymnastikens ”fader” Friedrich Ludvig Jahn (1778–1852) sammanfogade militärparader och gymnastikuppvisningar med nationalistiska strävanden och ville genom dessa påvisa ett organiserat idealsamhälle.³¹ Till Jahns idé hörde att gymnastisera ute i det fria. I slutet av 1800-talet anammade man i Finland denna tyska uppvisningskultur, speciellt gällande större massuppvisningar. Dessa passade bra att arrangeras utomhus eftersom det också fanns rätt få gymnastiksalar.³² Föreningarnas våruppvisningar ordnades vanligen inomhus.

Gymnastikfesternas fältuppvisningar blev mycket populära i Finland och omskrivs som en form av festpropaganda som bidrog till att sprida intresset för gymnastik.³³ Gymnastikuppvisningar och tävlingar blev också en del av programmet vid sång- och musikfesterna som ordnades i Finland; exempelvis vid sångfesten i Vasa 1894 deltog Gymnastikföreningen för fruntimmer i Helsingfors som enda kvinnliga förening med en uppvisning. De största manifestationerna skedde vid nationella gymnastikfester; 1886 hade Gymnastikföreningen för fruntimmer i Helsingfors enbart en egen uppvisning dit exempelvis pressen inte inbjudits, men i den andra nationella gymnastikfesten 1894 deltog kvinnorna på samma villkor som männen.³⁴ Detta kan enligt Sarje tolkas som att de kvinnliga gymnasterna bröt sociala strukturer genom att marschera på det som tidigare uppfattats som manliga domäner.

30 Se t.ex. Meinander 1996, 14; Hentilä 1989, 216–217.

31 Jahn 1816, 223 cit. i Sarje 2011.

32 Koivusalo 1982, 72–73.

33 Laine 1984, 143.

34 Se t.ex. Sarje 2011; Ahlsved 2021, 25–30.

Uppvisningsfältet blev gemensamt och samtidigt ådagalades tanken om att jämställdhet ska uppnås tillsammans med männen.³⁵ Man påvisade att kvinnan och hennes bildning och fysiska hälsa var viktig inte bara för henne personligen (som framtida mor) men också för fosterlandet. Kvinnans kropp skulle frigöras så att hon kunde verka jämställt med mannen i sitt arbete för fosterlandet; hem och familj kom först efter detta. Emancipationen anpassades till den finländska nationalismens ideal.³⁶

Trots att massuppvisningar genomfördes till kommandorop och med hjälp av förgymnaster hade musik en central uppgift, inte minst vid gymnasternas inmarsch. Man marscherade vanligtvis in till tonerna av fosterländska marscher. Här kombineras musikens förmåga att bidra till struktur som stöder och koordinerar kroppsliga rörelsemönster med dess kapacitet att ge aktiviteterna en fosterländsk tolkningsram.³⁷ I denna praktik kan man se spår av militärexercis eftersom parader till musik var ett centralt sätt för militärtrupper att öva men att också inför publik uppvisa makt.³⁸ Det gymnastiska målet var att lära sig förflyttningsrörelser och marschera med god kroppshållning och sedan genomföra olika typer av figurerade uppmarscher som manifesterade fostran till noggrannhet, disciplin och ansvarsfullhet.³⁹ Via kollektiv underkastelse till ett visst system eller program visade kvinnorna vilken tillgång och maktfaktor de kunde vara för samhället. Uppmarschen var en central del av gymnastiktruppens sätt att ta plats – både metaforiskt (i samhället) och på uppvisningsplatsen.

Finska kvinnors gymnastikförbund beslöt att ordna gymnastikfest vartannat år med start i Björneborg 1897. Gymnastikfesterna knöt samman gymnastikrörelsen och gav den synlighet utanför Helsingfors. De gemensamma uppvisningarna var festernas huvudnummer, men

35 Sarje 2011, 65. Se även Mickwitz 2006, 13–14.

36 Laine & Sarje 2002, 19; Halmesvirta 2012, 224.

37 Jfr Denora 2000, 105.

38 Vuolio 2004, 63.

39 Se t.ex. Kallio 1921 [1901], 71–74. Sång kunde förekomma vid inövningen.

deltagarna fick även ta del av de senaste rönen inom gymnastik.⁴⁰ I fältuppvisningarna under den autonoma tiden, vilka präglades av stånds-kvinnornas gymnastiserande, visades sig värderingar som hälsa och jämställdhet.⁴¹ Ur ett musikaliskt perspektiv skilde sig dessa inte avsevärt från herrarnas uppvisningar: kvinnorna marscherade in och ut till tonerna av hornmusik. Efter uppmarschen genomfördes fria övningar på kommando men så småningom också stav- och redskapsgymnastik. Redskapsgymnastik eller annan fri gymnastik (t.ex. hopprep) verkar ha ackompanjerats av musik, men den har inte nödvändigtvis varit synkroniserad i motsats till exempelvis uppvisning av lekar och folkdanser.⁴² Arméns ensembler anlätades för uppvisningar utomhus och bidrog med socialt och kulturellt kapital som ramade in gymnastiken som en nationell angelägenhet. Arméns orkestrar hade även behov av extra inkomster.⁴³ Vartefter hornseptetter grundades i anslutning till massrörelserna tedde det sig naturligt att anlita orkestrar med likartad ideologisk hemvist som gymnasterna, till exempel arbetarföreningarnas orkestrar för arbetarföreningarnas uppvisningar.⁴⁴

Likt sångfesterna präglades större gymnastikfester av program som uppfördes gemensamt och av de enskilda föreningarna, och det var inte ovanligt att gymnastikfestligheterna inleddes med ett festtåg som utmynnade i att gymnasterna anlände till festplatsen.⁴⁵ Den musik som spelades i samband med inmarscherna var samtidigt fosterländska marscher. Exempelvis 1897 genomförde 112 kvinnliga gymnaster

40 Kleemola 1996, 28–30.

41 Sarje 2011, 64.

42 *Nya Pressen* 3.6.1894; se även Ahlsved 2021, 29.

43 Se Vuolio 1985, 64–65.

44 I de publikationer som gavs ut efter gymnastikfesterna 1897–1911 kan man sällan utläsa vilken orkester som spelat, men i den noggranna redovisningen framgår ofta vad man har betalat för musiken.

45 Se vidare Ahlsved 2021, 25–27.



Bild 1. Trots kyligt väder sågs den gemensamma uppvisningen vid gymnastikfesten i Åbo 1899 av 400 personer. Elin Kallio ledde uppvisningen. Åbo bataljons musikkår spelade under ledning av Aleksei Apostol (1866–1927). Uppvisningar ordnades även i Brandkårhuset. Bild: TAHTO/ Idrottsmuseet.

en uppmarsch till *Boernas frihetsmarsch*.⁴⁶ Samma marsch framfördes även vid festen i Viborg 1904. Även när de enskilda föreningarna marscherade fram för att genomföra sina enskilda uppvisningar vid de nationella gymnastikfesterna spelades marschmusik. Exempelvis vid gymnastikfesten 1901 ledde Ida Nyström (1870–1939) Wasa gymnastikförening till tonerna av *Wasa marsch*, medan gymnastikläraren och kompositören Edith Sohlströms (1870–1934) vitklädda gymnaster från Björneborg ackompanjerades av *Björneborgarnas marsch*.⁴⁷ Just dessa marscher fungerade som Vasa respektive Björneborgs kvinnliga gym-

46 I den publikation som gavs ut efter gymnastikfesten (Finska kvinnors gymnastikförbund 1897) uppgavs detta namn, men det torde ha rört sig om ett arrangemang av *Transvaals nationalsång*. Bland annat Robert Kajanus (1856–1933) gjorde ett populärt arrangemang av musikstycket som fick namnet *Boernes marsch*.

47 *Nutid* 1.8.1901, 256–262.

nasters "honnörmarscher" vid förbundets uppvisningar kring sekelskiftet. *Boernas marsch* verkar ha haft en speciell betydelse för Finska kvinnors gymnastikförbund som helhet och var antagligen medvetet vald för att symbolisera Finlands och boernas kamp mot förtryck.

Bruket av fosterländska marscher, sjungandet av fosterländska sånger, men också landskapssånger, visar att även de kvinnliga gymnasterna gymnastiserade för fosterlandet: även kvinnornas välmående och fysiska hälsa var viktigt för den finländska samhällsutvecklingen. Här kan man dra en parallell till hur arbetarrörelsens körer, speciellt damkörerna, genom att sjunga fosterländska sånger och traditionell manskörsrepertoar underströk att arbetarrörelsen arbetade för hela fosterlandets väl samt att "kultur, konst, politik, historia och Finlands framtid också tillhörde kvinnorna".⁴⁸



Bild 2. Fältuppvisning vid gymnastikfesten i Uleåborg 1909. Nere till höger ser man hur hornorkestern beskådar uppvisningen. Foto: TAHTO/Idrottsmuseet.

48 "[K]ulttuuri, taide, politiikka, historia ja Suomen tulevaisuus kuuluivat myös naisille." Välimäki 2020, 159.

I den mån föreningarna eller de olika förbunden fick specialskriven musik – en egen förenings- eller förbundsmarsch – skulle den komma att ersätta bruket av de fosterländska marscherna i inmarschsituationen.⁴⁹ Gymnastik- och idrottsföreningarna övertog denna tradition från arméns bruk av honnörsmarscher.⁵⁰ Frivilliga sammanslutningar exempelvis studentkörerna och -nationerna men även skolor och de frivilliga brandkårerna hade ofta egen musik.⁵¹ Marscher skrivna för idrotts- eller gymnastikföreningar påvisade handlingskraft och social och samhällelig status, men ända fram till början av 1920-talet marscherade kvinnorna in till samtidens populära (fosterländska) marscher i samband med sina större gymnastikfester.

Den tidiga gymnastiken var kopplad till kvinnorörelsen. Om det vittnar ett litet intermezzo i Helsingfors år 1901. Efter en bejublad uppvisning intog gymnasterna engelskt te i Kajaniemi då man överraskades av sång av den ”väl kända, lilla fruntimmerssångföreningen Wårföreningen”.⁵² Kören som åsyftas är ”Vår förening”, den djärva damkör, Finlands första, som trotsade samtidens normer och sjöng offentligt. Kören hade sin verksamma period 1864–1867, stod Zachris Topelius (1818–1898) nära och antas ha framträtt för sista gången på hans begravning i mars 1898.⁵³ Tydligen har pionjärerna inom kvinnors offentliga konstutövande gjort ytterligare ett uppträdande för att visa sitt stöd för pionjärerna inom den (offentliga) kvinnliga gymnastiken.

49 Exempelvis Edith Sohlström komponerade en marsch till Gymnastikföreningen i Helsingfors, Aura Lahonen en marsch till Helsingforsföreningen Säkenet medan Åboföreningen Palästra fick en marsch av Elin Krank (1870–1949).

50 Se Ahlsved 2021 om *Helsingfors gymnastikklubbs marsch*.

51 Pettersson 1914, 113–145; I *Suomen Urheilulehti* 1.2.1901 nr 1, 10–11 publicerades Jyväskylä flickskolas sång *Tipolaisten marssi* (”Kycklingarnas marsch”).

52 Finska kvinnors gymnastikförbund 1901, 13.

53 Ylivuori 2020.

Gymnast(ik)sång som identitetskonstruktör och pedagogiskt verktyg

Framförandet av marschmusik och sjungandet av fosterländska sånger med nationalistisk laddning genomsyrar gymnastiken överlag. Manskören och den patriotiska sången har även setts som gymnastikens närmaste parallell.⁵⁴ Inom den kvinnliga gymnastikrörelsen har också andra typer av sånger använts, dels i pedagogiskt syfte, dels för att skapa sammanhållning baserad på en gemensam position.

Att konstruera gymnastikidentitet genom sång var viktigt vid sekelskiftet 1900 eftersom det bidrog till att skapa samhörighet mellan modigt gymnastiserande kvinnor från olika samhällsklasser och språkgrupper. Ett centralt verktyg blev *Gymnastsång* som Elin Kallio skrev inför gymnastikfesten i Helsingfors 1901. Den publicerades i gymnastikföreningens historik och sjöngs i samband med föreningens 25-årsfest, men gymnastikföreningens namn nämns inte i sången.⁵⁵ Den antar därför karaktären av en lystringssång för kvinnliga gymnaster i allmänhet och kopplas således till syftet att skapa sammanhållning bland dem som förenas kring gymnastikens uppgift att stödja utvecklingen av kropp, själ och fosterland.⁵⁶

Den melodi som Kallio angav för sin gymnastsång var den populära *Boernes marsch* (*Transvaals frihetssång*) som ofta ackompanjerade kvinnornas gemensamma uppmarsch. Melodin är boerrepubliken Transvaals nationalsång *Transvaalsche Volkslied* komponerad 1875 av den holländska kompositören och kvinnorrättskämpen Catharina Felicia van Rees (1831–1915).⁵⁷ Troligtvis sympatiserade Kallio med boernas kamp och möjligtvis såg hon i sången symboliska likheter med Finlands kamp mot ryskt förtryck.⁵⁸

Det faktum att Kallio valde en melodi som var känd bidrog till att

54 Se Jonsson 1990, 18–20.

55 Kallio 1926 [1901], 51.

56 Se Ahlsved 2020 för en mera ingående diskussion om marschens tillkomshistoria.

57 Swanepoel 1979, 217.

58 Laine & Sarje (2002, 19) gör liknande antaganden.

sången spreds till olika sociala miljöer oberoende av notläsningsförmåga. När gymnastsången gavs ut på finska i översättning av poeten Irene Mendelin (1864–1944) ingick den i utgåvan *Voimistel- ja leikkilauluja* (”Gymnastik- och leksånger”). Nothäftet innehöll även J.W. Åkermarks (1861–1941) *Leikkimään!* (orig. på svenska *Ut till lek!*). Kallios marsch har ingått i många sångböcker men fick kring 1913 också en ny melodi som var mindre storslagen. Den hade ett mindre tonomfång, färre pauser, var mindre kromatisk och således bättre lämpad att användas som marschsång inom skolgymnastiken.

I den nya finska versionen av Kallios gymnastsång manifesteras de kvinnliga gymnastikledarnas syn på sång och lek som viktiga ingredienser i gymnastiken. Lekar men också folkdanser blev enligt Leena Laine en del av den kvinnliga gymnastikrörelsens idrottspolitiska kamp mot tävlingsidrotten.⁵⁹ Detta resulterade i att danser, lekar och sånglekar spreds i ett stort antal böcker men även i gymnastiktidskriften *Kisakenttä*.⁶⁰ I varje nummer av *Kisakenttä* hade redaktionen med Anni Collan i spetsen som mål att publicera en lek som ännu inte fanns på finska. Det första numret av *Kisakenttä* pryddes av noterna till sången *Me pyydämme*, översatt till finska av Aune Krohn (1881–1967).⁶¹ Det inom rörelsen populära mottot ”Det ser ut som lek, men det är för fosterlandet” som prydde gymnastiksalen i Varala påminner om det högre syftet med leken och gymnastiken, men avslöjar även något om hur de kvinnliga gymnasternas icke-tävlingsinriktade hurtighet uppfattades i allmänhetens fördomsfulla ögon.

Sång i kombination med gymnastik har en lång historia, och inom

59 Laine 2015, 235.

60 ”Kisakenttä” kan på svenska översättas till spel- eller lekplan.

61 *Kisakenttä* 15.1.1911, 1. Sången heter *Vi sträva (att livsglädje fånga)* och har text skriven av svenska gymnastikdirektören Karin Karling (1883–1957). Melodin är Felix Körlings (1864–1937) *En glad trall* (ca 1905). Karlings sång har publicerats i många svenska sångböcker och även blivit en populär scoutsång. I vissa sammanhang har den fått namnet ”Centralisternas sång”, vilket antyder att den härstammar från Gymnastiska centralinstitutet (GCI) i Stockholm. Se Ahlsved (under utgivning).

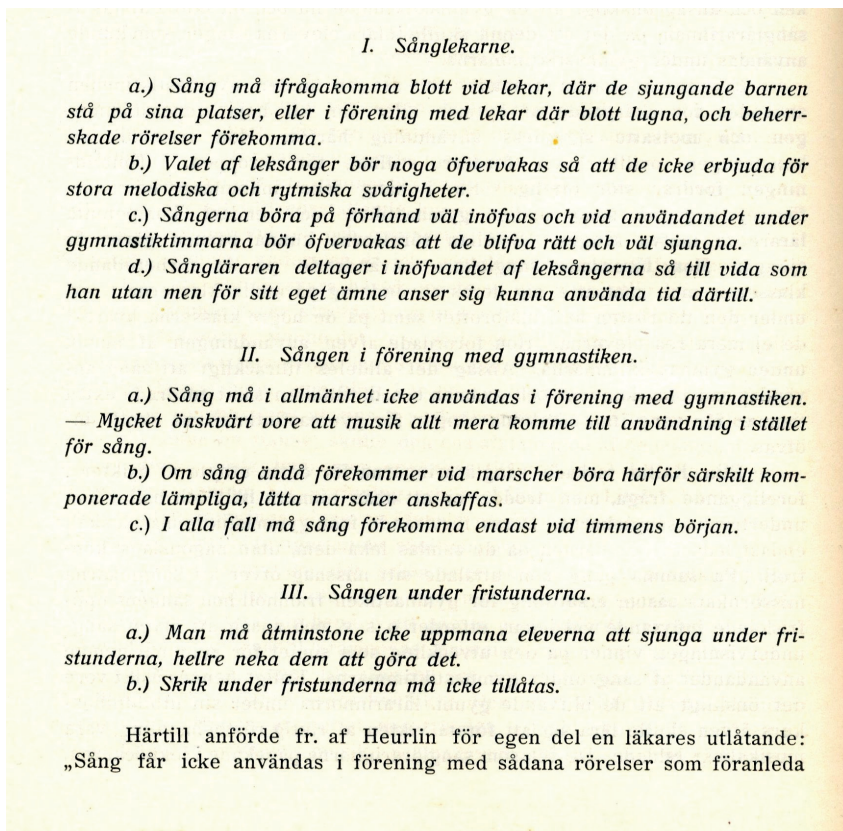


Bild 3. I samband med gymnastikfesten 1911 ordnades en diskussion där man dryftade hur gymnastik och sång som läroämnen kunde stödja varandra i folkskolorna. Bildkälla: Finska kvinnors gymnastikförbund 1911, 138.

den tyska Turnerrörelsen har sångboksutgivningen varit livlig.⁶² Redan 1872 gav den svenska författaren och pedagogen Concordia Löfving (1843–1947) ut *Gymnastik-sånger för flickor*, en sångbok som man kan anta att de som utbildade sig till gymnasikdirektörer i Sverige var be-

62 I Gymnastik- och idrottshögskolans bibliotek i Stockholm finns många tyska sångböcker (de tidigaste från 1840-talet) som riktar sig till gymnaster. Motsvarande samlingar böcker har inte påträffats i Finland.

kanta med, även de finländska studenterna.⁶³ Vartefter gymnastikpedagogiken utvecklades höjdes alltmer kritiska röster mot att kombinera sång och gymnastik: man var rädd för att sången skulle förstöra barnens röster om den inte inövades korrekt eller om sången var olämplig för barnens röster (vilket exempelvis fosterländska marscher ofta var). I kombination med rörelse kunde barn bli andfådda, vilket gjorde att sången utfördes dåligt eller rentav skadligt. För att råda bot på detta behövdes lämpliga sånger men också en systematik i hur sången lärdes in, något som Kallio redan var inne på i sin bok *Voimistelun käsikirja* (”Handbok i gymnastik”).⁶⁴ Det gymnastiska målet var att marscher skulle kunna genomföras utan sång; på inget annat sätt kunde gymnastikens större samhälleliga målsättningar nås. Man gymnastiserade inte för att gymnastisera: sång var således, likt lek, verktyg för att förbättra livskvaliteten utanför den gymnastiska miljön. I sånglekar var dock sång och lek sammansmälta på ett annat sätt: leken kunde inte utföras utan sång eller musik.

Det tillkom också nya sånger med koppling till kursgårdar som var centrala för gymnastikledarutbildningarna. Dessa platser var meningsfulla sammanhang där sång hade en viktig funktion som överskred den rent pedagogiska.⁶⁵ Institut som exempelvis Varala och Tanhuvaara var kvinnornas paradis, utbildningsplatser och ”symboliska hem”.⁶⁶

Tanhuvaaran laulu (”Tanhuvaaras sång”), komponerad av Väinö Pesola (1886–1966) till text av Elli Marjanen, präglas av den samhörighet kvinnorna upplevde via gymnastiken. Sången publicerades i trestämmigt damkörsarrangemang i *Kisakenttä* 1922 och sjöngs första gången i kör tillsammans med ett antal andra sånger vid SNLL:s andra nationella gymnastikfest i Viborg samma år som Tanhuvaara

63 Concordia Löfvings *Gymnastik-sånger för flickor* innehöll t.ex. Mozarts ”Sköna maj” och patriotiska sånger samt kända svenska folksånger och visor. Löfving 1872; se vidare Ahlsved (under utgivning).

64 Kallio 1921 [1901].

65 Kvinnorna grundade institut/gymnastikhem i Varala (1909), Tanhuvaara (1922, SNLL), Pajulahti (1929, TUL:s kvinnor) och Solvalla (FSGF).

66 Laine & Sarje 2002, 44. Se Ainikki Kivis (1899–1955) ”Varalan laulu” i Varala 1949, 52.

invigdes.⁶⁷

Ännu större symbolvärde fick *Päivänlasten marssi*, en dikt av Hilja Vilkema (1887–1976) satt till musik av Väinö Pesola. Den blev SNLL:s egen marsch som framfördes gemensamt i samband med förbundets festligheter. Den komponerades för SNLL:s internationella gymnastikfest sommaren 1929 eftersom den publicerades i *Kisakenttä* våren innan men också i den festpublikation som gavs ut.⁶⁸ Redan 1933 fanns den upptagen i boken *Marssi- ja leikkilauluja*, en samling marschsånger och sånglekar som gymnastiklärarinnor vid sommarkurser 1932 hade godkänt för användning i skolorna.⁶⁹ Där fanns den under kategorin ”marschsånger”, en kategori som inte tillhörde någon specifik årskurs.

I texten till *Päivänlasten marssi* uppmanas kvinnor att glömma arbetet för en stund och komma och leka tillsammans med andra systrar som inte har ”många lediga stunder”. Det är oklart om det är gymnastiken eller gemenskapen som får systrarna att återvända till vardagen med ny kraft. I vilket fall som helst kan man i sången se att man tilltalar en kvinna i en prekär situation.⁷⁰ Sångens tonsättare Väinö Pesola var verksam inom arbetarrörelsen och har beskrivits som en brobyggare mellan det borgerliga musiklivet och arbetarrörelsens dito. Hans fru Esteri Pesola (1891–1971, född Salminen) var gymnastiklärare och bland annat viceordförande i SNLL från 1922. Intresset för gymnastik var likt musik något som förenade arbetare och borgare – men i olika ideologiskt färgade förbund.

År 1938 gav SNLL ut en egen sångbok, *Reipas laulu* (”Hurtig sång”), som innehöll de vanligaste sångerna som sjöngs och som gymnaster-

67 *Kisakenttä* 1.6.1922 nr 6, 24–25. SNLL:s förbundsstyrelse hade vid ett möte fastlagit att alla föreningar i kör skulle sjunga *On herra suur* (O store Gud), *Vårt land*, *Karjalaisten laulu*, *Tuntureilla*, *Kevätlaulu*, *Tanhuvaaran laulu* och *Voimistelijain laulu*. *Kisakenttä* 1.1.1922 nr 4, 2.

68 *Kisakenttä* 1.5.1929, 122–125; SNLL 1929, 25–26.

69 SNLL 1933, 3 (alkusanat).

70 I *Opettajain lehti* nr 42 (1933), 608–609 lyfter man fram att det ofta finns behov av nya marschsånger i skolorna, därför publicerade man dem i facktidsskrifter. Just *Päivänlasten marssi* ansågs ha högstämmda ord och en lätt och slagkraftig melodi. Pojkar föreslogs byta ut ”siskot” (systrar) mot ”veikot” (gossar/bröder).

na kunde.⁷¹ Boken var i fickstorlek och i den hade samlats till exempel sakrala sånger och landskapssånger men också marsch- och sånglekar på finska. Sångerna listas enligt begynnelseord och av gymnastiksångerna ingår exempelvis *Mi riemu kautta* (Kallios gymnastsång), *Me pyydämme* (Vi sträva) samt *Rivit marssii* (Päivänlasten marssi) och *Tuulee tuuli* (Tanhuvaaran laulu) – sånger som kunde användas både som (in)marschmusik och instrument för manifesterande av identitet. I *Reipas Laulu* saknas sånger på svenska men även arbetarrörelsens sånger lyser med sin frånvaro. Detta antyder att de tre gymnastikrörelserna hade en gemensam repertoar (fosterländska sånger och vissa gymnastiksånger) som framfördes i samband med förbundsöverskridande verksamhet och kvinnlig gymnastik i bredaste bemärkelse. Denna kompletterades med en språkligt och ideologiskt färgad repertoar som framfördes i anslutning till förbundens och föreningarnas egna evenemang.⁷²

Musik för gymnastiska övningar på 1920- och 1930-talet

Sång- och lekböckerna var viktiga för gymnastiklärarna ute i skolorna. Det var ofta samma kvinnor som ledde gymnastikföreningar, men för föreningarna behövdes också material för mera krävande övningar; föreningarnas aktiviteter var mer specialiserade. Redan 1911 var det Finska kvinnors gymnastikförbunds uttalade målsättning att (instrumental)musik borde användas i stället för sång.⁷³ På 1920-talet började denna målsättning realiseras på ett mera medvetet sätt, och man kan börja tala om utvecklande av något som kunde kallas ”gym-

71 SNLL 1948 [1938]; *Kisakenttä* 1.7.1938 nr 12, 232.

72 Inom den finlandssvenska gymnastiken hänvisade man ofta till sångboken *Sjung!* medan arbetarrörelsens sånger har publicerats i ett stort antal böcker.

73 Finska kvinnors gymnastikförbund 1911, 138.

nastikmusik”.⁷⁴

En av pionjärerna inom musik i gymnastiksammanhang, Aura Lahonen (1897–1981), skriver i en artikel i *Kisakenttä* 1953 att gymnastikmusik kan delas in tre olika grupper: 1) befintlig musik 2) improviserad musik och 3) musik som är specialskriven för rörelserna.⁷⁵ Den tredje kategorin delas, enligt Lahonen, upp i ”uppvisningsmusik och övningsmusik”. Övningsmusiken var en form av pedagogisk musik skriven för gymnastikundervisningen – men inledningsvis bestod även den kategorin av ett urval ”befintlig musik”. I detta avsnitt beskriver jag processen kring hur befintlig musik kom att användas och hur den kompletterades med specialskriven musik.

Utmaningen med den tidiga pedagogiska gymnastikmusiken var att gymnastiken skedde på musikens villkor – det vill säga man klippte och klistrade ihop helheter, en process som enligt Väinö Laherma (1905–1983) var ganska omständlig.⁷⁶ På grund av knapp övningsstid kunde musiker, speciellt hornorkestrar, komma in och stjälpas hela uppvisningen. Med övningsmusik avses i detta sammanhang detsamma som uppvisningsmusik, men i ett tidigt skede sjöngs ofta musiken man tränade till.

Laherma sammanställde två instruktionsböcker som var riktade till pojkgyrnastiken, men de utannonserades även i *Työläisnaisten Urheilulehti*.⁷⁷ De instrument han rekommenderade var hornmusik, piano, dragspel, violin, gitarr och mandolin. Egentligen kunde vilket som helst instrument användas eller så kunde gymnasterna sjunga själva. Tillgången till instrument, speciellt piano, var begränsad och

74 I Sverige gav tonsättaren Alice Tegnér (1864–1943) i samarbete med danspedagogen och organisten Anna Behle (1876–1966) redan 1917 ut ett häfte med pianomusik som hette *Musik till övningar i rytmisk gymnastik. Jaques Dalcroze-metoden*. Tegnér, som var en mångsidig tonsättare, har också komponerat gymnastiksånger och idrottsvisor. Behle var en pionjär inom den fria dansen i Sverige och bland hennes elever kan nämnas t.ex. Maggie Gripenberg (1881–1976) som blev inflytelserik i Finland. Om Behle se Hammergren 2018.

75 Lahonen 1953, 219. Om Lahonen se Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 339–342.

76 Laherma 1923a.

77 Laherma 1923a & Laherma 1923b; *Työläisnaisten Urheilulehti* 1924 nr 1.



**VOIMISTELUN
RYTMILLISENÄ TUKENA**

on *piano* sopivin, mutta taitava harmonikansoittaja voi suuremmalla *hanurilla* aikaansaada melkein samanvertaista. Ulkomailla käytetään pienemmissä harjoituksissa *lyömäsoittimia*: gonggong ja kolmikko, pikkurumpu ja lautaset j.n.e., osanottajien itsensä soittamina. — Kaikkia näitä soittimia saatte edullisimmin seuraavissa soitinvälinekaupoissa:

HELSINKI
O/Y FAZERIN MUSIIKKIKAUPPA
Aleksanterinkatu 11, Puhel. 11902

KUOPION MUSIIKKIKAUPPA O/Y
Vuorikatu 23

TAMPEREEN MUSIIKKIKAUPPA O/Y
Hämeenkatu 31

WAASAN MUSIIKKIKAUPPA O/Y
Vaasanpuistikko 14

VIIPURIN UUSI MUSIIKKIKAUPPA O/Y
Torkkelinkatu 11

Pyydettäessä luetteloja ilmaiseksi

Bild 4. I Väinö Lahermas bok *Sauvaliikkeitä musiikin mukaan* fanns det en annons för affärer som sålde instrument lämpade för gymnastik. Bild ur Laherma 1923b.

man kunde av nöd även använda andra instrument, exempelvis dragspel.⁷⁸ Melodierna som hans övningar bygger på är kända finska folkmelodier och inspirationen kom från kvinnornas uppvisning vid TUL:s

78 Gymnastikläraren Hilda Laaksonen (1899–1975) ansåg däremot att piano, violin och cello är mest lämpliga som stöd för gymnastik. I nödfall kunde man sjunga (eller nynna själv) utan ord. Dragspel och mandolin lämpar sig enligt henne inte alls medan hornmusik är för tung (stark) när den framförs på scen. Hon är dock ense med Laherma om att det viktiga är att musikerna är med på så många övningar som möjligt. *Työläisnaisten Urheilulehti* 1.12.1924 nr 12, 164.

gymnastikfest:

Det som förra sommaren sporrade TUL:s gymnastikfest till sådan styrka och fart var tillämpningen av musik på gymnastik. Den ingöt ny glans, ny glöd i gymnastiken, den försatte sinnena i ny stämning, ryckte med både gymnasterna och publiken. Man tog och gav entusiasm.⁷⁹

Det som hade imponerat på Laherma vid TUL:s första kvinnliga uppvisning 1922 var en inmarsch till *Työläismarssi* ("Arbetarmarschen") vilken följdes av ett program med rörelser som skulle utföras till den finska folksången *Kalliolle, kukkulalle*.⁸⁰ Noggranna instruktioner med fotografier hade ingått i *Työläisnaisten Urheilulehti* ("Arbetarkvinnornas idrottstidskrift").⁸¹ Det rörde sig inte om någon sånglek utan om gymnastik där folkmelodin gav rörelserna rytm och struktur. Vid själva uppvisningen spelade antagligen hornorkestern så att gymnasterna slapp sjunga själva. Detta var en typisk tillämpning av befintlig musik. Elli Björksténs levnadstecknare gymnastikläraren Gertrud Wichmann (1893–1994) ger en övergripande sammanfattning: "[E]n marsch till gång, en polka eller sirlig menuett till stegarter, en vals till någon mera estetiskt betonad rörelse och naturligtvis en livfull marsch till de obligatoriska redskapshoppen."⁸²

Elli Björkstén var en av de allra första som i början av 1920-talet införde musik för även de fristående övningarna, men en av de allra första böckerna riktade till kvinnor var *Voimistelun rytmiharjoituksia musiikin mukaan* (1925, "Gymnastikens rytmövningar till musik").⁸³ I

79 "Se sytyke, kiihotin, mikä TUL:n viimekesäisille voimistelujuhille antoi sellaisen voiman ja vauhdin, oli musiikin sovelluttaminen voimisteluun. Se valoi voimisteluun uutta loistetta, uutta hohdetta, se viritti mielet uuteen vireeseen, veti voimakkaasti mukaansa sekä voimistelijat että yleisön. Otettiin ja annettiin intoa." Laherma 1923a.

80 Uppvisningen omnämns även i Laine 1996, 30. Vid de individuella uppvisningarna skulle varje förening presentera ett eget gymnastikprogram, en folkdans och en sång- eller tävlingslek.

81 *Työläisnaisten Urheilulehti* 1.2.1922 nr 2, 17–19.

82 Wichmann 1965, 186.

83 Jalkanen & Rauramo 1925.

förordet konstaterar Hilma Jalkanen att det råder brist på ändamålsenlig musik eftersom det för att åstadkomma sådan krävs omfattande musikkännedom och praktisk erfarenhet. Hennes sammanställning består av vanligt förekommande övningar för vilka lämplig musik har anpassats. Enligt Jalkanen kunde gymnastikledare genom att förändra tempot anpassa musiken till likartade, svårare övningar. Enligt henne själv är musiken ”lättillgänglig så att även de som inte är så beivrade i instrument ska kunna spela den utan problem, ifall de äger ett gott rytmiskt sinne”.⁸⁴ I brist på instrument kunde melodierna också sjungas, inte minst de kända folkmelodierna men också marscherna *Atenarnes sång* (Jean Sibelius, 1865–1957) och *Alte Kameraden* (Carl Teike, 1864–1922) som rekommenderades för steg- och gångövningar. I övrigt dominerades materialet av förhållandevis lättspelad musik, inte minst pianomusik av etydkaratär av till exempel Carl Czerny (1791–1857). I den mån böckerna användes inom skolundervisningen kunde man anta att lärarinnan hade grundläggande kunskaper i pianospel. Detta var dock inte alltid fallet i de mindre föreningarna, speciellt på landsbygden eller i arbetarnas gymnastikföreningar, vilket var orsaken till att man förhöll sig rätt liberalt till instrument och möjligheten att använda sång. På så sätt utestängde man inte de sammanhang där instrument eller notläsningsförmåga saknades. Det rörde sig således om kompromisser på många nivåer: musiken skulle vara lättspelad eller bekant så man kunde sjunga den vid behov.

Anpassningen av musik för gymnastiska ändamål innebar ofta att man ”våldförde sig på musiken”, till exempel förändrades grundpulsen från tudelad till tredelad. Man var alltså tvungen att förändra musiken för att den skulle kunna tjäna som stöd för gymnastik. Lahonen påpekar att detta var tidskrävande både för läraren och för ackompanjötören, men för att hitta musik som kunde användas rakt av krävdes mycket tid och stor repertoarkännedom.⁸⁵ Specialkomponerad musik för övningar ersatte inte praxis med användning av befintlig musik,

84 ”[...] helpotajuista, että vähemmänkin soitantoon perehtyneet henkilöt voivat sitä vaikeuksitta soittaa, jos omaavat hyvän rytmitajun” (Jalkanen & Rauramo 1925).

85 ”Musiikin pahoinpitely”, Lahonen 1971, 368.

men en utlösande faktor för att man började prioritera att tonsätta musik för rörelserna kan ha varit det praktiska problemet att ackompanjatören helt enkelt inte fått fram lämplig musik (noter) och i stället börjat improvisera till de rörelser som tränades på lektionen. På detta sätt formades improviserande gymnastikpianister samtidigt som små egna alster av gymnastikmusik kom till stånd. Så småningom började programmen i sin helhet genomföras till specialskrivna musik.⁸⁶

Gymnastikteoretikern Elli Björkstén satte stort fokus på kommandot eftersom hon ansåg att den klingande rösten var det finaste instrumentet.⁸⁷ Men hon återkommer ofta till musik i sin bok *Kvinnogymnastik* och lägger stort ansvar på ledaren att identifiera för vilka övningar musik kunde vara lämplig. Exempelvis för att träna styrka ansåg hon den inte lämplig, men den kunde underlätta uppövningen av koordinationen och förbättra uthålligheten.⁸⁸ Vidare ansåg hon att musiken kunde tjäna frigörande eftersom den hade en effekt på gymnastens känslor och själsliv:

Musikens stora förtjänst ligger i dess stimulerande förmåga. Eleverna känna sig glada och upplivade, de ryckas helt med (förutsatt att takten är god); uppmärksamheten avledes från kroppen och de mekaniska svårigheterna vid gång. Gången blir härigenom fullt automatisk. Allt detta sammantaget gynnar uppkomsten av lätta, spänstiga rörelser.⁸⁹

I dessa tankar kan man även se kopplingar till syftet med bakgrundsmusik i gymkontext i modern tid, där den har som syfte att fungera som motiverande faktor och motverka fysisk trötthet.⁹⁰ I Björksténs pedagogik ser man en sammansmältning av gymnastens kropps- och själsliv. Musiken skulle bidra med "lätthet" och "energi" och i slutändan den "grace" och "själfullhet" som hon eftersträvade i sin gymnastik.

86 Lahonen 1953, 208.

87 Wichmann 1965, 187–188.

88 Björkstén 1926 [1913], 117.

89 Björkstén 1926 [1913], 117.

90 Facci 2013, 144.

Detta kan till viss del förklara att Björkstén i en ofta citerad passage i sin bok kritiserar bruket av sentimentala finska folkmelodier inom den finska kvinnogymnastiken:

Sentimentala melodier få icke förekomma. De böra vara friska och eggande, sålunda helt sammangå med den anda av friskhet och hurtighet, som genomgår hela gymnastiken.⁹¹

Även om denna kritik i huvudsak kan ses i relation till musikens suggestiva förmåga bör man även väga in Björksténs ”finlandssvenska” identitet och i viss mån ovilja att lära sig finska. Björkstén var nordist och hade sina favoritpianister som hon anlitade på veckolånga kurser i Finland och Norden, till exempel norskorna Hildur Hvistendahl (1874–1968) och Ragnhild Magnus Bang (1874–1948), danskan Asta Federspiel Haugen-Johansen (1880–1951) samt finländska Elisabeth Mellenius (1888–1977).⁹² Hon var väldigt inflytelserik utomlands och brevväxlingen med hennes nordiska kolleger kunde vara intensiv. Vid Björksténs kurser ibland annat Sverige användes musik men inom den formella gymnastiklärarutbildningen på GCI i Stockholm tog man avstånd från användning av musik ända fram till 1950-talet.⁹³

Björksténs levnadstecknare Gertrud Wichmann skriver att pianisternas musik skulle ”inspirera de gymnastiserande till större kraft, renare form, större mjukhet, ja till inlevelse i själva rörelsen”.⁹⁴ Även gymnastikpianisten Aura Lahonen har konstaterat att musiken kan inspirera gymnasten och avlägsna nervositet.⁹⁵ Musiken kunde stimulera till ett personligt kreativt arbete för gymnasten – viljan att individuellt uttrycka rytmen. I förordet till boken *Soita sinä, me voimistelemme* (Salminen & Karte 1933) (”Spela du, vi gymnastiserar”, Salminen &

91 Björkstén 1926 [1913], 118.

92 Wichmann 1965, 188–190; Meinander 1996, 68–69. Om Mellenius se Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 291–292.

93 Näsmark 1986.

94 Wichmann 1965, 189.

95 Lahonen 1953, 209. Jfr Ahlsved 2021, 18.

Karte 1933) lyfter gymnastikläraren Helvi Salminen (1892–1961) fram detta mera fria och kreativa arbete, och hur musiken kan bidra till en personlig rörelsekonst (liikuntataide) utifrån de tonbilder som gymnasten upplever. Enligt Salminen var det viktigt att gymnasten tekniskt kunde rörelsen innan man tillförde musik. Den fria gymnastikens tid var dock, enligt Sarje, förbi eftersom kvinnogymnastiken i reformpedagogisk anda mot mitten av 1930-talet börjat prioritera återhållsamhet och kollektivet.⁹⁶

Vad gäller pianistens roll så utkristalliserades det ett musikerskap – en musikeridentitet – som fokuserade på ackompanjerandet av gymnastik. Ordet ”musikant” (musikanti)⁹⁷ har på senare tid föreslagits som yrkestitel eftersom musicerandet på gymnastik- och danslektioner utvecklades till något mer än att ”bara” ackompanjera: det var ett djupt samarbete med läraren som också innefattade improvisation. I böcker med matriklar över inflytelserika kvinnor inom förbunden omnämns en del av dessa musicerande kvinnor (och män), men när de var aktiva beklagade man sig ofta över att pianisternas namn föll bort ur programbladen för uppvisningarna.⁹⁸ Bland de mest inflytelserika pianisterna kan nämnas Aura Lahonen och Toini Jalonen (1904–2006), båda utbildade bland annat vid Helsingfors konservatorium.⁹⁹ De skrev även musikrelaterade texter i *Kisakenttä*. Inom arbetarrörelsen var den mycket produktiva Sylvia Lehtoranta-Pietilä (1909–2010) väldigt flitigt anlitad.¹⁰⁰ Dessa tre är exempel på pianister som genom erfarenhet skaffade sig en bred repertoarkännedom, men de var även välutbildade inom musikens område och undervisade i musikens teori på gymnastikkurser.

Eftersom bristen på material för undervisningen verkar har varit mer eller mindre kronisk publicerades det även nothäften med special-

96 Sarje 2010, 92–94.

97 Se Lampinen 1987, 90; Hihnala 1996, 213; Laine 2000, 229.

98 Se Kleemola et al. 1986, 142–149; Kleemola 1996, 269–272; Hihnala 1996.

99 Om Jalonen och Lahonen se Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 434–438.

100 Se Laine 2000, 229; Kaasinen 2010; Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023.

skrivna gymnastikmusiken för piano.¹⁰¹ Den kanske mest kända helheten i Finland är Elsa Aros *Voimistelumusikkia Gymnastikmusik* som gavs ut 1953 och är en samling ”lättspelade små stycken” sammanställda av henne.¹⁰² Elsa Aro (1910–1970) var konsertpianist men verkade också som gymnastikackompanjör. Hon komponerade och ackompanjerade bland annat musiken för kvinnornas uppvisning vid de olympiska spelen i Berlin 1936 (koreografi Hilma Jalkanen). Av de skandinaviska pianister som Björkstén influerade till utgivning av egen musik kan nämnas till exempel Ragnhild Magnus Bang¹⁰³ och den danska gymnastikläraren Anne Marie Börup (1888–1980) som gav ut häften med småstycken i urval, egna och andras, anpassade för specifika återkommande övningar. Att publicera nothäften med musik lämpad för gymnastik löste det praktiska problemet med att hitta lämplig färdig musik. Dock ställdes det krav på att det skulle finnas en ackompanjör – helst en pianist – som kunde läsa noter. Gymnastikläraren skulle helst inte spela själv.

Massuppvisningarnas renässans i det självständiga Finland

Det är en vag gräns mellan den musik som användes i gymnastikundervisningen och den som framfördes i samband med uppvisningar. Ofta rörde det sig om samma musik. Så småningom blev det vanligt att det komponerades specialskrivna musik för uppvisningarna. I ett större sammanhang grundar sig detta på att de stora uppvisningarna fick en form av renässans på 1920- och 1930-talet: det självständiga Finland skulle visa sig friskt och levnadsglatt. Uppvisningarnas andra stilperiod från cirka 1920-talet fram till kring 1970 präglades av disciplin och massornas kontroll samt ett politiskt patos: målet var att

101 Även utländskt material marknadsfördes i Finland. *Kisakenttä* 1.3.1938 nr 6, 6.

102 Aro 1953.

103 *March of Glory* (1933), *Spring marsj* och *Tå-marsj* (1933) är två utgåvor som är tillägnade Elli Björkstén. *March of Glory* har ofta spelats i samband med finlandssvenska gymnastikfester.

påvisa folkets goda kondition.¹⁰⁴

Sång- och lekrepertoaren visades ofta upp som element i uppvisningarna, men de föll så småningom bort vilket ledde till att fältuppvisningarna blev ganska mekaniska och enformiga. Man plockade även bort redskapsgymnastiken och lyfte in nymodigheter som hopprep, ringar och bollar. Sarje konstaterar att programmen därför kunde vara mycket tunga och att musiken behövdes för att få liv i dem.¹⁰⁵ Redan på 1800-talet hände det att redskapsgymnastik genomfördes till musik, men det som sker på 1920-talet och som sammanfaller med mera systematisk användning av musik i samband med övningar, är att fältuppvisningarna blir större. Det växer då fram ett önskemål att de ska vara mer synkroniserade med musiken.

På 1930-talet sågs uppvisningar fortsättningsvis som ett bra sätt att sprida information om gymnastiken, men uppvisningarna sågs också som en symbol för fostran och samhällsdisciplin och deltagarantalet som en mätare för intresset.¹⁰⁶ Det fick konsekvenser för koreografierna som skulle vara lätta och lämpliga för massorna; marscher och raka linjer gjorde comeback. Även om kvantitet var ett sätt att påvisa kvalitet började man också dela upp uppvisningar enligt svårighetsgrad (ålder) så att till exempel flickor deltog med egna nummer. Det här innebar förstås att det blev mera musik för pianisterna att spela respektive tonsätta. När musiken blev ett sätt att kontrollera och koordinera massorna blev det en nödvändighet att den var genomkomponerad. I det här avseendet kan man se en viss likhet med till exempel filmmusikens utveckling där stumfilmspianister först ackompanjerade film med befintlig musik för att sedan ersättas av genomkomponerad musik.

Musiken gjorde först inträde i de enskilda föreningarnas uppvisningar, till exempel vid föreningen Nais-ylioppilas voimistelijats uppvisning 1925.¹⁰⁷ Vid kvinnogymnastikföreningen Säkenets 25-årsupp-

104 Sarje 2011, 64, 66.

105 Sarje 2011, 66.

106 *Kisakenttä* 1.5.1925 nr 5, 111.

107 *Kisakenttä* 1.5.1925 nr 5, 123.

visning på Operan i Helsingfors 1926 var hela gymnastikprogrammet ackompanjerat och vid pianot satt Aura Lahonen. Om uppvisningen skriver signaturen M.E. i branchstidningen *Nordisk Kvinnogymnastik*: ”Melodierna i allmänhet väl valda, saknade tyvärr även vid denna uppvisning de nyanseringar som återspeglar rörelsernas karaktär, och härigenom göra musiken till en så betydande faktor i den moderna gymnastiken.”¹⁰⁸ Föreningarnas elittruppers uppvisningar var mera specialiserade, vilket ställde större krav på nyansering i förhållandet till rörelsernas karaktär. De redan existerande melodierna verkade inte längre räcka till för att möta förväntningarna på gymnastikens innehåll och riktning.



Bild 5. Gymnastikuppvisning vid SNLL:s internationella gymnastikfest i Helsingfors 1929. Foto: TAHTO/Idrottsmuseet.

På 1920-talet ökade musikens andel av fältuppvisningarna gradvis, och kvinnornas uppvisning vid TUL:s första förbundsfest år 1927 lyfts ofta fram som den första uppvisningen med musikackompanje-

108 *Nordisk Kvinnogymnastik* 1.5.1926 nr 5, 104–105. Lahonen hade också komponerat en marsch till Säkenet som gruppen marscherade in till. Den har publicerats i *Kisakenttä* 1934 nr 4, 8–9. Signaturen M.E. är troligtvis gymnastikläraren Maja Ek.

mang till hela programmet.¹⁰⁹ Väinö Pesola skrev det antagligen första *genomkomponerade* gymnastikprogrammet, dvs. musiken till Hilma Jalkanens program för Suomalainen naisvoimisteluseurats uppvisning på Nationalteatern 1928. Det var en uppvisning där man spånt väntade på åt vilket håll Jalkanen skulle utveckla gymnastiken efter studieresor till Tyskland och Österrike.¹¹⁰ Pesola komponerade även musiken för föreningens uppvisning 1929 och i pressen konstaterade man att ”det var till stor hjälp att varje rörelse hade egen musik”.¹¹¹

På 1930-talet när uppvisningarna växte och kunde innefatta hundratal eller tusentals deltagare var syftet att väcka starka känslor av gemenskap. Piano var det som oftast användes, ibland till och med två så att musiken skulle höras bättre innan högtalare började användas. Användning av stor orkester kunde upplevas konstlad – syftet var att sammansmältningen av musik och gymnastik som estetiskt uttryck för en frisk och frigjord kvinna var det som skulle skapa starka intryck. I den sammansmältningen var musik en ingrediens men även rörelser, klädsel med mera spelade in. En överdådig användning av musik kunde överskugga gymnastiken. Enligt Toini Jalonen vara den ideala uppvisningsmusiken sådan att åskådaren inte uppfattade gymnastiken och musiken åtskilt: de skulle forma en helhet som var en njutning både för örat och för ögat.¹¹² Tyvärr, påpekar Lahonen, blev uppvisningsmusiken ofta bakgrundsmusik som bara bidrog med stämning men som inte alls stödde gymnastiken. Ibland hördes pianomusiken dåligt till publiken och i dessa situationer blev den enbart till stöd för gymnasterna.¹¹³

Hur omfattande musikanvändningen var i slutet av 1930-talet får man en bild av när man kastar ett öga på programmet för Suomen

109 Lahonen 1953, 207–208; Kleemola 1996, 265. I kvinnornas uppvisning deltog hela 1608 gymnaster vilket var nytt rekord i Finland. *Työläsaisten Urheilulehti* 1.7.1927 nr 7–8, 125–127.

110 *Kisakenttä* 1.3.1928 nr 3, 107.

111 *Kisakenttä* 1.11.1929 nr 11–12, 355.

112 Jalonen 1951, 84–85.

113 Se t.ex. *Kisakenttä* 1.11.1929 nr 11–12, 357.

voimistelun suurkisat (”Finlands gymnastikfestspel”) som arrangerades under fyra dagar sommaren 1938. Festen var en manifestation där Finland visade upp folkets fysiska kondition. En hel dag var vigd åt kvinnogymnastiken. Pressbevakningen var omfattande och Väinö Pesola recenserade gymnasternas musikanvändning i en artikel i *Kisakenttä*. I den konstaterar han att det inte längre är helt rätt att tala om musiken som ”ackompanjemang” eftersom man nu ”gymnastiserar i tät förbindelse med musiken”. Missbruk av befintlig musik, med bearbetningar likt de som beskrivits ovan, förekom ännu, men de största synderna kom enligt Pesola från ”de skandinaviska vännerna”.¹¹⁴

Kvinnor som medverkade i olika roller var bland andra Aura Lahonen, Elsa Aro, Marita von Markowitz (1904–?, gift von Deringer), Sylvia Lehtoranta (gift Lehtoranta-Pietilä), Mary Hougberg (1898–1964) och Tirpa Vesterä. Lahonen hade gjort musiken till inte mindre än fem program. Kompositören Ida Moberg (1859–1947) hade arrangerat Hougbergs musik till SNLL:s gymnastikuppvisningar med ringar. Hougberg var likt sin lärare Maggie Gripenberg (1881–1976) danslärare. Den senare var enligt Pesola också en driven pianist och improvisatör. Pianot var förstärkt och spelades via högtalarsystemet, men Sulho Rantas (1901–1960) musik till det program som Hilma Jalkanen skapat för SNLL:s 40-årsuppvisning utfördes av Helsingfors teaterorkester. Pesola konstaterade att gymnastik och musik håller på att få allt fastare former och att speciellt kvinnorna är ”i takt med tiden”. Finland, och uttryckligen kvinnorna, var en stormakt inom trupp gymnastik. Pesola konstaterar att när gymnastiken håller världsklass så måste också musiken göra det.¹¹⁵

Som framgår av Pesolas artikel var många pianister engagerade i både framförandet och komponerandet av musik för gymnastik. Elina Lampinen skriver att gymnastikrörelsen från och med 1940-talet blev självförsörjande på musik, vilket berodde på etablerade manliga tonsättares ointresse:

114 Pesola 1938, 231–232.

115 Pesola 1938, 232.

Eftersom musik fungerar som ackompanjemang till rörelse är det förståeligt att professionella kompositörer inte i allmänhet är pigga på att komponera musik för gymnastik – ingen tonsättare vill väl komponera ackompanjemang.¹¹⁶

Den här slutsatsen drar hon eftersom till exempel Väinö Pesola, Onni Karte (1899–1974) och Sulho Ranta som varit aktiva med att skriva musik för större uppvisningar inte längre förekommer som upphovs personer. Man kan visserligen hålla med Lampinens resonemang om att ”professionella kompositörer” faller bort – men om detta beror på en ovilja att tonsätta ”ackompanjemang” är något som behöver problematiseras.

Trots att det inte är Lampinens avsikt nedvärderar hon musikens brukskontext och samtidigt musikernas hantverk genom att anta att ”professionella kompositörer” kan skriva god gymnastikmusik. I själva verket kan man fråga sig om tonsättare av konsertmusik ens längre hade en sådan insyn i kontexten att de kunde tonsätta bra gymnastikmusik med alla dess krav och önskemål – kvinnogymnastiken hade dessutom en mera omfattande användning av musik än männens. Gymnastikpianisten Toini Jalonen är inne på samma linje och konstaterar att kraven som ställs på gymnastikmusik fylls bättre om man har en lång erfarenhet av verksamheten:

Hos oss är tonsättandet av gymnastikuppvisningar huvudsakligen i händerna på en amatör och det är orsaken till att kompositionerna i musikalisk mening inte alltid är helt dugliga. Ändå skulle jag vilja säga att de fyller sin funktion bättre än ackompanjemang gjorda av någon professionell kompositör eftersom en gymnastikackompanjator efter år av arbete har satt sig in i gymnastiken på ett helt annat sätt och har haft möjlighet att följa gymnastikens utveckling mera grundligt än någon som bara ser föreställningar då och då. Att känna till gymnastik

116 ”Koska musiikki toimii liikkeen säestäjänä, on ymmärrettävää, etteivät ammattisäveltäjät yleensä ole halukkaita säveltämään musiikkia voimistelua varten – eihän kukaan säveltäjä halua säveltää säestystä” (Lampinen 1987, 22–23).

är helt avgörande för att kunna göra ackompanjemang.¹¹⁷

Jalonen påpekar att gymnastikmusiken görs av ”amatörer” och att kompositionerna ur musikaliskt perspektiv därför inte är helt ”dugliga” (päteviä). Hur amatörskapet definieras är här förstas intressant. Antagligen åsyftas uttryckligen brist på studier i komposition eftersom de tonsättande pianisterna i allmänhet var välutbildade. Men eftersom musiken i första hand är tonsatt för att smälta samman till en helhet med koreografin är kunskapen om brukskontexten central, och likt film- eller teatermusikkontexten är det inte ens meningen att musiken ska fungera utan bild, handling eller rörelse. Sådana krav är orimliga i kontexter där musiken är tonsatt eller bearbetad för att fungera så att säga i bakgrunden.¹¹⁸

Man behöver dra sig till minnes den finländska kvinnogymnastikrörelsens tidigaste skede, då kvinnorna själva fick bestämma över dess riktning och innehåll. I den meningen är det enligt mig kanske det mest naturliga att även den musikaliska utvecklingen gick åt det hållet att det var de kvinnliga pianisterna själva som tonsatte uppvisningsmusiken: det var ju de som hade mest erfarenhet och den nya uppvisningsmusiken krävde även ett samarbete mellan kompositörer och koreografer. Detta är även i linje med Sarjes resonemang att den kvinnliga gymnastikens fältuppvisningar är en form av kvinnlig ritual som skapar och förstärker bilden av en social ordning där kvinnans position är god.¹¹⁹ Samtidigt visar kvinnorna sin organisationsförmåga och villighet att underkasta sig ett visst system där allas insats är viktig.

Det behöver påpekas att även om musik på individnivå, som tidigare lyfts fram, kan inbjuda till frihet och frigörelse genom tolkningen, och

117 ”Meillähän voimisteluesitysten säveltäminen on pääasiassa amatöörin käsissä, josta johtuu juuri se, että sävellykset eivät aina musiikillisessa mielessä ole täysin päteviä. Silti sanoisin, että ne täyttävät tehtävänsä paremmin kuin jonkun ammattisäveltäjän tekemät säestykset, koska voimistelunsäestäjä vuosikausia työtään tehden perehtyy itse voimisteluun aivan toisella tavalla ja on tilaisuudessa seuraamaan voimistelun kehitystä perusteellisemmin kuin sellainen, joka vain silloin tällöin näkee tällaisia esityksiä. Voimistelun tuntuminen on aivan ensiarvoisen tärkeätä säestyksen laatijalle.” Jalonen 1951, 84.

118 Jfr Stockfelt 1988.

119 Sarje 2004, 54.

även om gymnastikrörelsen som sådan kunde vara en frizon för och av kvinnor, gjorde gymnastiken som folkrörelse mer eller mindre en helomvändning på 1930-talet. I förhållande till den tidigaste generationen av gymnastikledare som lyft fram kvinnans hälsa som avgörande för hennes framtida roll i samhället sågs den ”nya” kvinnogymnastikens uppgift, när vissa rättigheter (t.ex. rösträtt) nu hade uppnåtts, vara att rusta kvinnan för moderskapet och det viktiga arbetet i hemmet. Att vara hustru och mor var den viktigaste samhällsinsatsen.¹²⁰ Detta förbeådade i sin tur uppkomsten av så kallad husmorsgymnastik.

Slutsatser

Musikanvändningen i samband med kvinnogymnastik har varit omfattande och det har inte varit möjligt att skildra utvecklingen från bruket av marschmusik till specialskriven musik med någon stor detaljrikedom i den här artikeln. Det man kan konstatera är att i den inledande fasen var marschmusik den dominerande formen och den fosterländska musiken ramade in gymnastiken som en fosterländsk aktivitet. De musikaliska praktikerna hos kvinnorna var i princip likartade som de som utvecklades för männen, och jag instämmer därför med Sarje som konstaterar att i dessa manifesteras rörelsens syn på jämställdhet – att mannen och kvinnan skulle arbeta sida vid sida för fosterlandet.

Vartefter gymnastiken etablerar sig utvecklas många nya praktiker som också kan musikaliseras. De fosterländska marscherna och patriotiska sångerna försvinner inte men kompletteras med föreningsmarscher genom vilka föreningarna och deras medlemmar kan leva ut en egen föreningsidentitet. Gymnastikledarna, föreningarna och förbundet kan nu i stället fokusera på till exempel produktionen av material som kan användas i föreningarna men också på ledarutbildning. De sånglekböcker och marschsånger som produceras samt sånger som sprids via tidskriften *Kisakenttä* blir centralt undervisningsmaterial i skolor och visar på att kvinnorna ville nå ut till gymnaster i olika åldrar och

120 Laine 1991, 51; Lundquist Wanneberg 2005, 51–52; Sarje 2010, 93–94.

sociala miljöer – speciellt genom skolgymnastiken. När kvinnogymnastiken var ung var spridandet av information om gymnastikens hälsofrämjande effekter på individnivå och samhällelig nivå viktigt och musik blev ett centralt verktyg. Kallios egen *Gymnastsång* men även andra marschsånger som till exempel *Me pyydämme/Vi sträva* visar att sång och musik haft både pedagogiska och sammanlänkande funktioner mellan gymnaster. Genom sång kunde kvinnliga gymnaster känna samhörighet med en större skara av kvinnor. Sång bidrog till att man kunde föreställa sig en gymnastikrörelse- och gemenskap i vilken man ingick även mellan de stora gymnastikfesterna.¹²¹

Efter Finlands självständighet var kvinnogymnastikfältet splittrat i tre olika förbund. Musiken, i form av exempelvis förbundsmarscher och ideologiska sånger, bidrog till att manifesteras olika typer av kvinnor, till exempel den finländska kvinnan, den finlandssvenska kvinnan och den arbetande kvinnan. Den specialskrivna gymnastikmusiken som komponerades för att uttryckligen fungera som stöd för de kroppsliga rörelserna var inte politisk musik i samma bemärkelse som när man marscherade in till *Työläismarssi*, avslutade gymnastikfesten med ett hornkapell som spelade *Internationalen*, eller när gymnastikfester har inkluderat sjungandet av exempelvis *Modersmålets sång*. Den specialskrivna musiken ingick i en politiserad kontext och bidrog till att kroppsrörelser och fysisk fostran som en del av ett större ideologiskt arbete kunde genomföras. Den specialskrivna musiken för *uppvisningarna* sätter fokus på kollektivet, medan den specialskrivna musiken för *gymnastiska övningar* mera fokuserar på utvecklandet av individen.

Alla pianister har inte komponerat uppvisningsmusik, men man kan inte låta bli att nämna pionjären Aura Lahonen vars musik och musicerande verkar ha varit väldigt uppskattade. En annan föregångare är Toini Jalonen som sedermera erhållit konstnärspension för sina insatser. På finlandssvenskt håll kan nämnas till exempel Elisabeth Mellenius. Sylvia Lehtoranta-Pietilä, ”hela TUL:s ’musikant’”, har ackompanjerat i många gymnastikskolor och skrivit mycket gymnastik-

121 Jfr Anderson 2006.

musik.¹²² Hennes verksamhet sträcker sig tidsmässigt även till stor del utanför den här artikeln avgränsningar, men hennes över 200 numrerade verk skulle förtjäna en noggrannare musikvetenskaplig analys. Detsamma gäller många andra pianister vars arbetsbild skulle kunna vara föremål för mikrohistoriska studier. Varför valde de som konsertpianister att söka sig till gymnastikkontexter och hur var försörjningsmöjligheterna?

Framtida forskning med en mediehistorisk vinkling skulle kunna bidra till en större förståelse för att gymnastikens musikanvändning och utveckling inte endast är relaterad till tillgången på instrument eller anpassning av lämplig musik; den är även sammankopplad med ny teknologi för spridning av musik. När uppvisningarna omfattade allt fler personer användes både radio och skivinspelningar för att gymnasterna skulle kunna öva inför den stora gemensamma prestationen. Exempelvis 1930 spelades Väinö Pesolas musik för SVUL:s gemensamma uppvisning in. Inspelningar gjordes inte enbart inom den borgerliga gymnastikrörelsen – redan 1934 spelades Onni Kartes musik för kvinnornas uppvisning vid TUL:s andra förbundsfest in. Skivorna kunde köpas för 100 mark och noterna inklusive koreografin i fråga publicerades i *Työläisnaisten Urheilulehti*.¹²³ De kvinnliga gymnasterna tog med andra ord inte bara i bruk olika typer av medieteknologier för spridning av musik, man kombinerade även dessa för att sprida information till så många som möjligt och knyta samman stad och landsbygd till stora gymnastiska manifestationer. Detta krävde stor organisationsförmåga.

Man kan fråga sig om gymnastiken överhuvudtaget skulle ha fått ett sådant genomslag i Finland om verksamheten inte hade stötts av en mångsidig musikanvändning. Kvinnogymnastiken utvecklades till ett (om än ideologiskt splittrat) kulturellt fält där kvinnor hade handlingsutrymme och möjlighet att själva utveckla den gymnastisk-estetiska verksamheten. Frågan infinner sig om ett litet land som Finland i dag hade skördat stora internationella framgångar i estetiska grenar prä-

122 Hihnala 1996, 213.

123 *Työläisnaisten Urheilulehti* 1933 nr 7, 115.

lade av musikanvändning (till exempel truppgymnastik och cheerleading¹²⁴) utan den kompetens samt organisations- och initiativförmåga som kvinnogymnastikrörelsen och dess ledande kvinnor bidragit med till idrottsrörelsen och det finländska samhället i stort.

Referenser

Arkivkällor

Finlands idrottsmuseum

Elin Kallios arkiv

Elli Björksténs arkiv

Finlands svenska gymnastikförbunds arkiv

Hilma Jalkanens arkiv

Helsingin naisvoimistelijat, HNV:s arkiv

Suomen naisten liikuntakasvatusliitto, SNLL:s arkiv

Suomen työväen urheiluliitto, TUL:s arkiv

Sylvia Lehtoranta-Pietiläs arkiv

Toini Jalonens arkiv

Handskriftssamlingarna vid Åbo Akademis bibliotek

Elli Björksténs brevsamling

Tidningar och tidskrifter

Helsingfors Dagblad

Helsingin Sanomat

Hufvudstadsbladet

Kisakenttä

Nordisk Kvinnogymnastik

Nutid

Nya Pressen

Opettajain Lehti

Sporten

Suomen Urheilulehti

124 Om tävlingsmusikens betydelse för cheerleading, se Pinta 2021.

Työläisnaisten Urheilulehti

Åbo Underrättelser

Litteratur

- Ahlsved, Kaj (under utgivning). ”Sångpraktiker inom den svenska idrottsrörelsen (ca 1872–1939)”. *Idrott, historia och samhälle*.
- Ahlsved, Kaj 2020. ”Vårt lif är friskt, vårt lif är gladt, ty se, gymnaster äro vi”. Elin Kallios *Gymnastsång* och kvinnogymnastikens tidigaste skeden i musikalisk belysning. I Sini Mononen, Janne Palkisto & Inka Rantakallio (red.), *Musiikki ja merkityksenanto. Juhlakirja Susanna Välimäelle*. Helsingfors: Forskningsföreningen Suoni rf, 181–210.
- Ahlsved, Kaj 2021. Idrottspropagandans klingande former. Helsingfors gymnastikklubbs uppvisningsverksamhet 1875–1900. *Finsk Tidskrift* 7–8: 9–40.
- Anderson, Benedict 2006. *Imagined Communities*. London: Verso.
- Aro, Elsa 1953. *Voimistelumusikkia. Gymnastikmusik*. Helsingfors: Westerlunds.
- Björkstén, Elli 1926 [1913]. *Kvinnogymnastik. Första delen*. [Andra upplagan.] Helsingfors: Holger Schildts förlag.
- Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Facci, Serena 2013. An Anthropology of Soundtracks in Gym Centres. I Marta García Quiñones, Anahid Kassabian och Elena Boschi (red.), *Ubiquitous Musics. The Everyday Sounds that We Don't Always Notice*. Farnham, Surrey: Ashgate, 139–160.
- Finska kvinnors gymnastikförbund 1897. *1:sta Gymnastikfesten i Björneborg 1897*.
- Finska kvinnors gymnastikförbund 1901. *3:dje gymnastikfest i Helsingfors 1901*.
- Finska kvinnors gymnastikförbund 1904. *4:de Gymnastikfesten i Viborg 1904*.
- Finska kvinnors gymnastikförbund 1909. *VI gymnastikfesten i Uleåborg år 1909*.
- Finska kvinnors gymnastikförbund 1911. *VII gymnastikfesten i Uleåborg år 1911*.
- Frith, Simon 1996. Music and identity. I Stuart Hall och Paul du Gay (red.), *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 108–127.
- Frykman, Jonas & Orvar Löfgren 1985. Inledning. I Jonas Frykman & Orvar Löfgren (red.), *Modärna tider. Vison och vardag i folkhemmet*. Stockholm: Liber förlag, 11–19.
- Halila, Aimo 1959. *Suomen miesvoimistelu- ja urheiluseurat vuoteen 1915*. Helsingfors: Suomen historiallinen seura.
- Halmesvirta, Anssi 2012. Emancipation Through Sports. Doctors and the Rise of the Female Body in Finland c. 1900–1920. *The International Journal of the History of Sport* 29/2: 212–227.
- Hammergren, Lena 2018. Anna Charlotta Behle. *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon* (läst 6.3.2022).
- Hentilä, Seppo 1989. Urheilu, kansakunta ja luokat. I Risto Alapuro, Ilkka Liikanen, Kerstin Smeds & Henrik Stenius (red.), *Kansa liikkeessä*. Helsingfors: Kirjayhtymä, 213–235.
- Hihnala, Paula (red.) 1996. *Liikkeen puolesta. Työväen Urheiluliiton naisia 1919–1996*. Helsingfors: Suomen Työväen Urheiluliitto.

- Jalkanen, Hilma & Olga Rauramo 1925. *Voimistelun rytmiharjoituksia musiikin mukaan*. Helsingfors: Otava.
- Jalonen, Toini 1951. Vähän voimistelumusiikistakin. *Kisakenttä* 41: 84–85.
- Jonsson, Leif 1990. *Ljusets riddarvakt. 1800-talets studentsång utövad som offentlig samhällskonst*. Uppsala: Uppsala universitet.
- Kaasinen, Eevi. Musiikinopettaja Sylvia Lehtoranta-Pietilä. [Nekrolog] *Helsingin Sanomat* 7.8.2010. <https://www.hs.fi/ihmiset/art-2000004747985.html> (läst 9.1.2022).
- Kallio, Elin 1921 [1901]. *Voimistelun käsikirja*. [Fjärde upplagan.] Helsingfors: Otava.
- Kallio, Elin 1926 [1901]. *Minnen från Gymnastikföreningens för fruntimmer i Helsingfors 25-åriga tillvaro*. [Andra upplagan 1926.] Helsingfors: Lindbergs tryckeri aktiebolag.
- Kemppi, Kirsti 1969. *Liikuntarytmikan perusteet*. Borgå: WSOY.
- Kleemola, Irja 1996. *Naisliikuntaa 100 vuotta. Suomen naisten liikuntakasvatusliitto 1896–1994*. Helsingfors: Otava.
- Kleemola, Irja, Anu Kimmunen & Lelia Suoma 1986. *SNLL:n vaikuttajanaisia. Seuratyöntekijöitä ja -johtajia 1896–1986*. Suomen Naisten Liikuntakasvatusliitto.
- Koivusalo, Irja 1982. *Voimistelu maamme oppikoulujen aineena vuosina 1843–1917*. Liikuntatieteellisen Seuran julkaisu 83. Helsingfors: Liikuntatieteellinen Seura.
- Korell, Taina 2006. *Naisvoimistelun säestäjää etsimässä. Kertomus voimistelun säestyksen maailmasta 1900-luvun alusta 2000-luvulle*. Liikuntapedagogiikan pro gradu [magisteruppsats i idrottspedagogik], Jyväskylä universitet.
- Laherma, Väinö 1923a. *Vapaaliikkeitä musiikin mukaan*. Helsingfors: Työväen urheilulehti osakeyhtiö.
- Laherma, Väinö 1923b. *Sauvaliikkeitä musiikin mukaan*. Helsingfors: Työväen urheilulehti osakeyhtiö.
- Lahonen, Aura 1953. Voimistelun säestyksestä. *Kisakenttä* 43: 207–209; 219–221; 235–237; 251–253.
- Laine, Leena 1984. *Vapaaehtoisten järjestöjen kehitys ja toiminta ruumiinkulttuurin alueella Suomessa v. 1856–1917*. Liikuntatieteellisen seuran julkaisu 93 A. Villmanstrand: Etelä-Saimaan Kustannus.
- Laine, Leena 1991. Kropp, idrott och kvinnohistoria. *Tidskrift för Genusvetenskap* 12/4:48–58.
- Laine, Leena 1996. Voimistelevat ja urheilevat aatteen sisaret. I Paula Hihnala (red.), *Liikkeen puolesta. Työväen Urheiluliiton naisia 1919–1996*. Helsingfors: Suomen Työväen Urheiluliitto, 9–89.
- Laine, Leena 2000. *Työväen urheiluliikkeen naiset*. Helsingfors: Otava.
- Laine, Leena 2013. Sport for the Nation: Class and Gender in the Formation of Finnish Sporting Life. *The International Journal of the History of Sport* 30/14: 1618–1636.
- Laine, Leena 2015. Tanhut, nationalismit ja sukupuoli. I Heikki Roiko-Jokela & Esa Sironen (red.), *Urheilun toinen puoli*. Finlands idrottshistoriska förenings årsbok 2015, 223–248.
- Laine, Leena & Aino Sarje 2002. *Suomalaisen naisvoimistelun maailmat*. Helsingfors: Naisvoimistelun tuki 2002.

- Laine, Leena & Aino Sarje (red.) 2004. *Naisvoimistelun juhlaa. Seminaariraportti*. Korjattu 2. painos. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Liikunnan sosiaalitieteiden laitos.
- Lampinen, Elina 1986. *Voimistelumusiikki. Kehitys, erityispiirteet ja käyttö opetuksen apuvälineenä*. Liikuntapedagogiikan pro gradu-tyo [magistersuppsats i idrottspedagogik], Jyväskylän yliopisto.
- Lampinen, Elina 1987. *Musiikki voimistelussa ja tanssissa*. Helsingfors: Kirjayhtymä.
- Lundquist Wanneberg, Pia 2005. Elli Björkstén – en genusordningens förnyare eller förvaltare? *Idraetshistorisk Årbog* 2005: 45–54.
- Löfving, Concordia 1872. *Gymnastik-sånger för flickor, samlade af C. Löfving. Antagna till begagnande vid Kongl. Lärarinne-Seminarium och Normalskolan m.fl. Läroanstalter i Stockholm*. Stockholm: Palmqvists förlag.
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Meinander, Henrik 1996. *Lik martallen som rågfältet. Hundra år finlandssvensk gymnastik*. Ekenäs: Finlands Svenska Gymnastikförbund.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- Mickwitz, Margaretha 2006. *Pionjärtiden och röströten*. I Margaretha Mickwitz, Elisabeth Nordgren & Agneta von Essen (red.), *100 år av jämställdhet?* Otalampi: Sahlgrens förlag, 11–22.
- Näsmark, Anna-Lisa 1986. Centralrörelse. *Tidskrift i gymnastik och idrott* 4/1986: 37–41.
- Pesola, Väinö 1938. Suurkisojen musiikin arviointi. *Kisakenttä* 12: 231–232.
- Pettersson, Viktor Alfred 1914. *Frivilliga Brandkåren i Helsingfors 1864–1914. Minnesblad ur kårens 50-års historia*. Helsingfors: Aktiebolaget Lilius & Hertzberg.
- Pinta, Hanna Maria 2021. *Kilpailumusiikin merkitykset cheerleadingissa. Miksi musiikkia tarvitaan ja miten se tilataan?* Musiikkitieteen pro gradu-tyo [magisteruppsats i musikvetenskap], Helsingfors universitet.
- Rantanen, Saijaleena 2013. Laulu- ja soittojuhlat suomalaisen kansakunnan rakentajina 1800-luvun lopulla. *Musiikki* 43/3–4: 61–84.
- Rantanen, Saijaleena 2019. Forskaren som historieskrivare – vems musik skildrar vi? I Sini Mononen, Susanna Välimäki & Kaj Ahlsved (red.), *Musiken som förändringskraft. Manifest för aktivistisk musikkforskning*. Helsingfors: Forskningsföreningen Suoni rf., 74–88.
- Roselius, Aapo 2016. *Gymnastik och passion. En berättelse om gymnastikföreningen i Helsingfors 1876–2016*. Helsingfors: Helsingfors gymnastikförening rf.
- Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa?* Helsingfors: Finska litteratursällskapet (SKS).
- Sarje, Aino 2010. Naisvoimisteluskupolvién ihanteet aikansa kasvatuskulttuurin heijastumina. *Kasvatus & Aika* 42: 83–98.
- Sarje, Aino 2011. Suomalaisen naisvoimistelun kenttänäytösten tyylisuunnat. *Liikunta & Tiede* 48/1: 63–69.
- Sarje, Aino 2004. Suomalaisen naisvoimistelun kenttänäytökset 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä. I Leena Laine & Aino Sarje (red.), *Naisvoimistelun juhlaa. Seminaariraportti*. Korjattu 2. painos. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Liikunnan sosiaalitieteiden laitos, 51–72.

- Salminen, Helvi & Onni Karte 1933. *Soita sinä, me voimistelemme. Voimistelutehtäviä säestyksin*. Helsinki: Otava.
- Sjöblom, Kenth 2000. *Hälsa, glädje, kamratskap. Helsingfors gymnastikklubb 1875–2000*. Helsingfors gymnastikklubb rf.
- Smeds, Kerstin & Timo Mäkinen 1984. *Kaiu, kaiu lauluni. Laulu ja soittojuhlien historia*. Helsinki: Otava.
- SNLL 1948 [1938]. *Reipas laulu*. [2 painos.] Helsingfors: Suomen naisten liikuntakasvatusliitto.
- SNLL 1933. *Marssi- ja leikkilauluja*. Helsingfors: Suomen naisten liikuntakasvatusliitto.
- SNLL 1929. *SNLL:n kansainvälisten naisvoimistelujuhlien lauluvihko Helsingissä kesäkuun 27.–30. 1929*. Helsingfors: Suomen naisten liikuntakasvatusliitto.
- Stockfelt, Ola 1988. *Musik som lyssnandets konst*. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Suoranta, Juha & Sanna Rynänen 2014. *Taisteleva tutkimus*. Helsingfors: Into.
- Swanepoel, Aletta M. 1979. *Music Inspired by the Afrikaner Cause (1852–1902), with Special Reference to the Transvaal Volkslied*. Magisteruppsats i musikvetenskap, University of South Africa.
- Tolvhed, Helena 2015. *På damsidan. Femininitet, motstånd och makt i svensk idrott 1920–1990*. Göteborg: Makadam.
- Varala (red. okänd) 1949. *Varala 1909–1949*. Tampereen kirjapaino osakeyhtiö.
- Vuolio, Jukka 1985. Piirteitä suomalaisesta sotilasmusiikista autonomian aikana. I Timo Leisiö (red.), *Muutoksia musiikissa, musiikkia muutoksissa*. Ikalis: Suomen harmonikkainstituutti, 56–71.
- Vuolio, Jukka 2004. Kunniamarssit – yleiseurooppalaista tunnusmusiikkia. *Musiikin suunta*. 1: 61–70.
- Välimäki, Susanna & Nuppu Koivisto-Kaasik 2023. *Sävelten tyttären. Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Helsingfors: Finska Litteratursällskapet (SKS).
- Välimäki, Susanna 2020. Oikeus ääneen. Turun Työväenyhdistyksen Naiskuoron alkuvaiheet 1897–1918 – mikrohistoriallinen tutkimus naisliikkeen musiikkitoiminnasta. I Sajjaleena Rantanen, Susanna Välimäki & Sini Mononen (red.), *Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana*. Helsingfors: Forskningsföreningen Suoni ry & Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 125–177.
- Wichmann, Gertrud 1965. *Elli Björkstén*. Helsingfors: Nordiskt förbund för kvinnogymnastik. Finlands svenska kvinnogymnastikförbund.
- Ylivuori, Sakari 2020. När sju modiga kvinnor höjde rösten gick jämställdheten för långt. *Hufvudstadsbladet* 8.3.2020, <https://www.hbl.fi/artikel/nar-sju-modiga-kvinnor-hojde-rostengick-jamstalldheten-for-langt/> (läst 22.12.2021).
- Yttergren, Leif & Hans Bolling 2022. *Kroppens apostlar. Kvinnliga gymnastikdirektörer 1864–2020*. Stockholm: Stockholmia förlag.

SUKUPUOLI JA JULKISUUSKUVA

”Missä sun keikkahame on?” Ammattimuusikoiden työhön liittyvät sosiaaliset ja visuaaliset representaatiot

J. RIIKKA AHOKAS

Oletettuun sukupuoleen liittyvät odotukset ja normit läpäisevät yhteiskunnassamme erilaiset alat, sukupolvet ja jopa yhteiskuntaluokat. Niin oletetusti sukupuoleltaan naiseksi kuin miehiinkin kohdistuu odotuksia ja normeja, joiden mukaisesti heidän oletetaan ja odotetaan toimivan.¹ Sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvät määrittelyt ovat myös aina olleet vallan välineitä² ja nämä kulttuurisesti³ ja sosiaalisesti⁴ määrittyvät representaatiot muokkaavat meitä syntymähetkestämme lähtien.

Tässä artikkelissa keskitytään ammattimuusikoiden varsinaisen työn ulkopuolelle jääviin visuaalisiin ja sosiaalisiin representaatioihin ja niihin liittyviin mahdollisiin haasteisiin. Tutkimuksen kohteina ovat sukupuoleltaan oletetusti naiseksi syntyneet ammattimuusikot. Visuaalisen kuvaston haasteet voivat olla esimerkiksi ulkonäkötoiveita työtilanteissa tai sukupuolittuneisiin normeihin liittyvää asettelua viestinnässä. Sosiaaliset representaatiot taas vaikuttavat esimerkiksi siihen, miten ihmisten ”odotetaan” toimivan. Naturalisoituneisiin sosiaalisiin representaatioihin liittyvät haasteet voivat esimerkiksi tulla esille soveltumattomina heteronormatiivisina kulttuurisina normeina. Artikkelin pääasiallinen fokus on siinä, miten tutkimuksen kohteet, eli

1 Blackstone 2003; Butler 1990; Scharff 2010; Scharff 2021.

2 Nummenmaa 2019, 105; Scharff 2010.

3 Butler 1990, 11.

4 Sakki & Menard 2014.

tutkimukseen haastatellut henkilöt, joita nimitetään jatkossa asiantuntijoiksi, suhtautuivat näihin mahdollisiin haasteisiin, tai käsittelivät niitä suhteessa omaan urakehitykseensä. Yksi artikkelin tavoitteista on ammattimuusikoiden työhyvinvointiin liittyvään keskusteluun osallistuminen ja työhyvinvoinnin tukeminen.

Esiintyville ammattimuusikoille lavalla ja julkisuudessa toimiminen on luonnollinen osa työtä, ja lavalle ja julkisuuteen nouseminen pitää aina sisällään sen mahdollisuuden, ettei työ miellytä jokaista katsojaa tai kuulijaa. Jokainen esiintyminen on aina siis kuin riski, joka on otettava. Ammattimuusikoiden urakehityksessä visuaalisten representaatioiden⁵ tärkeys uralle on huomattava. Ulkonäkö, eli taitelijan oma visuaalinen representaatio, on esiintyvälle taitelijalle tärkeä työväline. Kuten yksi asiantuntijoista oman kokemuksensa näkökulmasta asian kiteyttää:

[...] kyllä mä uskon ja tiedänkin sen että sillä (ulkonäöllä) on merkitystä ja sitten siihen en voi kyllä mitään 100 % vastausta antaa että millä tavalla, mutta se ei oo kuitenkaan, mä en halua uskoa siihen, että se mitä mä oon nyt niinkun tähän mennessä [...] saanut tehdä ja saanut aikaiseksi että se ei liity mun ulkonäköön ainenkaan täysin [...] että mieluummin haluan ajatella tosiaan niin että teot puhuu puolestaan ja sit se ulkonäkö on niinkun hyvä työväline siinä.

Tämän artikkelin aineisto kerättiin naisoletettujen muusikoiden urakehityksen mahdollistumiseen ja mahdollistamiseen sekä instrumenttien historiaan keskittyneen podcast-ohjelman⁶ yhteydessä keväällä 2021. Asiantuntijoille yhteiset teemat hahmottuivat jo haastattelu- ja aineistonkeruuvaiheessa ja yksi näistä aineistosta ylös nousseista ja työn edetessä tarkentuneista, asiantuntijoita yhdistäneistä teemoista, oli heidän muodostamansa coping-mekanismit. Haastateltavat asiantuntijat näyttivät muodostaneen itselleen coping-mekanismia, joiden avulla he käsittelivät työhönsä liittyviä ulkopuolisia paineita. Aineiston seitsemästä asiantuntijasta jokainen oli joutunut työssään miettimään

5 Juntunen 2021.

6 Ahokas & Saksala 2021.

oman ammattitaitonsa ja ammatillisen kompetenssinsa ulkopuolelle jääviä, oletettuun sukupuoleen liittyviä ulkomusiikillisia, ulkonäköön tai viestintään liittyviä haasteita tai vaatimuksia sekä omaa suhtautumistaan näihin haasteisiin. Tässä artikkelissa tähän teemaan tartuttiin valitsemalla alkuperäisestä kahdenkymmenkahden kysymyksen haastattelurungosta kaksi selkeästi visuaalisiin⁷ ja naturalisoituneisiin sosiaalisiin representaatioihin⁸ keskittyvää kysymystä, joille toteutettiin yksityiskohtaisempi temaattinen analyysi.

Tutkimalla näitä työhyvinvoinnin tueksi luotuja coping-mekanismien ja tavoitteena on kartoittaa ammattikoulutus- ja työkentän työskenteledellytyksiä. Tavoitteena on, että coping-mekanismien tarkastelulla kyettäisiin edistämään kuormittavien toimintamallien purkua ja toivottavasti myös jarruttamaan tarpeettomien mekanismien muodostumista.

Representaatiot ja oletettu sukupuoli

Meidän länsimaisessa yhteiskunnassamme sukupuoleen liittyvät representaatiot ja representaatio-oletukset ovat usein binäärisiä ja yksi voimakas määrittäjä on heteronormatiivisuus.⁹ Oletettu sukupuoli määrittää siis huomattavan paljon visuaalisia, sosiaalisia, henkilökohtaisia ja ulkopuolelta asetettuja representaatioita, joihin ammattimuusikot joutuvat työssään sopeutumaan ja vastaamaan, tai jonka kautta heidän artistipersoonansa arvioidaan. Äärimmillään median toteuttamissa representaatioissa henkilön määrittely oletetun sukupuolen kautta voi olla hyvinkin harhaanjohtavaa tai johdattelevaa – varsinkin, jos oletettuun sukupuoleen liitetyt tai liitettävät representaatiot ovat ammattitaidon kannalta vähätteleviä, tarpeettomia tai epätosia.

Tässä yhteydessä sosiaalisten representaatioiden käsitteellä viitataan sosiaalipsykologian teoriaan (”sosiaalisten representaatioiden

7 Sukupuolentutkimus; esimerkiksi Paasonen 2010.

8 Sosiaalipsykologia; esimerkiksi Sakki & Menard 2014.

9 Scharff 2010.

lähestymistapa”)¹⁰ ja etenkin niin sanottujen *naturalisoituneiden* sosiaalisten representaatioiden käsitteeseen. Naturalisoituneet sosiaaliset representaatiot selittävät niitä malleja, joiden mukaisesti esimerkiksi naisoletettujen ammattimuusikoiden toivotaan tämän artikkelin kontekstissa toteuttavan, tai heitä ohjataan toteuttamaan, visuaalista-, henkilökohtaista- tai mediarepresentaatiotaan. Muunsukupuolisten ja / tai naisoletettujen ammatillisten esikuvien puuttumista voi pitää yhtenä esimerkkinä hallitsevista heteronormatiivisista naturalisoituneista sosiaalisista representaatioista. Yksi naturalisoituneisiin representaatioihin liitetty teoreettinen ajatus on, miten eri tavalla nämä käsitteet ja niiden oikeudenmukaisuus tai aitous erilaisille ihmisryhmille kuvastuvat. Toisin sanoen, näiden naturalisoituneiden representaatioiden toistaminen ja toteuttaminen on laajalti automatisoitunutta eli tiedostamatonta. Toinen tämän artikkelin kannalta tärkeä *visuaalisiin* representaatioihin liittyvä kehys on sukupuolentutkimuksen representaatiotutkimus,¹¹ jossa representaatiot ja representaatioiden muodostuminen nähdään yhtä lailla jatkuvana prosessina; niissä tunnistetaan historiallisia konventioita ja jatkuvuuksia, mutta myös muutoksia suhteessa aikaan.

Tämän artikkelin aineistoanalyysi toteutettiin laajemmasta haastatteluaineistosta kapeasti rajatulle aineisto-otokselle. Aineistoa lähestyttiin deduktiivisesti, koska sitä oli jo käytetty podcast-ohjelmassa. Tutkimustehtäväksi muodostui aikaisemman laajemman haastatteluaineiston kartoituksen perusteella yhden asiantuntijoita yhdistäneen teeman, coping-ilmion, tarkastelu. Tutkimuskysymykseksi muodostettiin: minkälaisia coping-mekanismeja naismuusikot käyttävät (ja miksi) ja miten he käyttävät näitä mekanismeja oman urakehityksensä tukena ja voimavarana? Coping-mekanismien käsitettä käytetään erityisesti psykologian¹² ja yhteiskuntatieteiden¹³ tutkimuksen aloilla. Sillä kuvataan erilaisia toimintamalleja, joiden avulla selviydytään esimerkiksi

10 Jodelet 2008; Sakki & Menard 2014.

11 Paasonen 2010.

12 Molinelli & Grimaldo 2012.

13 Baqutayan 2015.

stressiä aiheuttavista haasteista ja tilanteista. ”Ja miksi” -lisäkysymys otettiin mukaan, jotta haastatteluissa kuvatuille toimintamalleille saataisiin konteksti, jossa toimintaa voidaan tarkastella. Tarkoitus ei ole kuitenkaan keskittyä toiminnan syihin, vaan enemmänkin tarkastella mahdollisia coping-mekanismeja ilmiönä.

Aineisto ja tutkimusmenetelmät

Asiantuntijat pyydettiin mukaan edellä mainittuun podcastiin¹⁴ liittyvään tutkimustyöhön sen perusteella, että heidän pääinstrumenttinsa tai musiikillinen alansa on tämänhetkisen naisoletetuille ammattimuusikoille mielletyn instrumenttinormin vastainen. Heidän instrumenttivalintansa (esimerkiksi lyömäsoittaja) tai alansa (säveltäjä) poikkesivat niistä normeista, joita naisoletettujen muusikoiden ajatellaan tai oletetaan noudattavan, tai mitä he tilastollisesti määräytyvät noudattamaan.¹⁵ Musiikkikasvatuksen tutkijan Harold Abelesin pitkäaikaisseurannan mukaan (mittauspisteet vuosina 1978, 1993 ja 2007) musiikkiopisto-oppilaiden sukupuolittuneissa instrumenttivalinnoissa ei viime vuosikymmenien aikana ole juurikaan ollut suurta vaihtelua, eli nämä instrumenttivalintoihin liittyvät normit vaikuttaisivat olevan hyvinkin staattisia.¹⁶

Tähän artikkeliin valikoituneiden asiantuntijoiden ikäjakauma oli heidän lukumääräänsä (seitsemän ammattimuusikkoa) nähden kattava. Aineisto koostuu kolmen eri sukupolven, 1980-, 1970- ja 1960-luvulla syntyneen ammattilaisen nauhoitetusta haastattelusta. Nuorin haastateltava oli haastatteluhetkellä 33- ja vanhin 57-vuotias. Ammattimuusikoiden urakehityksen eri vaiheet tulivat myös melko kattavasti edustetuiksi; asiantuntijoista kolme oli juuri julkaisemassa esi-koissoololevyään ja neljä asiantuntijaa oli toiminut alalla vakiintuneesti jo kymmeniä vuosia. Ikä oli selkeästi yksi indikaattori, joka vaikutti

14 Ahokas & Saksala 2021.

15 Abeles & Porter 1978; Abeles 2009; Fortney et al. 1993; Moisala & Valkeila 1994; Steblin 1995.

16 Abeles 2009

siihen, miten asiantuntijat kokivat työnsä mahdolliset ulkomusiikilliset haasteet ja miten he niitä käsittelivät. Haastattelumenetelmänä käytettiin puolistrukturoitua haastattelua, jossa haastateltaville esitetään samat tai likipitään samat kysymykset samassa järjestyksessä.¹⁷ Kaksi mukaan valittua haastattelukysymystä olivat: 1) oletko joutunut tekemään valintoja suhteessa mediaan, eli laskelmoimaan tai varautumaan omaan sukupuoleen liittyvään asetteluun liittyen uraan, tai uraan liittyvään tiedottamiseen? Ja 2) onko ulkoisilla tekijöillä ollut merkitystä urakehityksessä / onko sinuun asetettu esimerkiksi ulkonäköön liittyviä odotuksia? Kuusi haastattelua seitsemästä toteutettiin online-videohaastatteluna ja yksi haastatteluista pystyttiin toteuttamaan henkilökohtaisesti haastateltavan omalla työhuoneella Helsingissä. Jokaisen haastattelun yhteydessä asiantuntijoilta pyydettiin lupa haastatteluaineiston käyttöön muusikkonaisten urakehitykseen liittyvässä kirjallisessa julkaisussa. Kokonaisuudessaan haastattelujen strukturoitu kysymysrunko keskittyi asiantuntijoiden urakehitykseen, sekä uraa mahdollistaviin ja mahdollistaneisiin tekijöihin.

Kumpikin tässä artikkelissa käytetty haastattelukysymys kohdentui selkeästi asiantuntijoiden kokemuksiin omaan työhön liittyvistä visuaalisista ja sosiaalisista representaatioista. Tämän artikkelin aineisto pyrkii siis fokusoimaan siihen, miten asiantuntijat kokivat tai olivat kokematta työhönsä liitoksissa olevat, mutta itse ammatin harjoittamisen ulkopuolelle jäävät, visuaalisiin ja / tai sosiaalisiin representaatioihin liittyvät haasteet. Toinen tähän artikkeliin valittu haastattelukysymys (oletko joutunut tekemään valintoja suhteessa mediaan, eli laskelmoimaan tai varautumaan omaan sukupuoleen liittyvään asetteluun liittyen uraan tai uraan liittyvään tiedottamiseen?) oli aseteltu tietoisesti niin, että asiantuntijat tiedostivat toimintamallin ja usein tätä kautta myös mahdolliset motiivit omien toimintamalliensa takana. Yksi fokuksista on se, miten sukupuoli määritellään ulkopuolelta¹⁸ ja miten naisoletetut muusikot käsittelevät näihin odotuksiin liittyviä mahdol-

17 Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.

18 Butler 1990, 84.

lisiä haasteita.

Aineistoon oli tutustuttu kattavasti jo ennen valittujen haastattelukysymysten rajaamista, koska sitä oli käytetty podcast-ohjelmassa. Podcast-ohjelmaa työstettäessä haastatteluaineistoa kertyi asiantuntijasta riippuen 45–120 minuuttia haastateltavaa kohden. Jokaisesta seitsemästä nauhoitetusta haastattelusta rajattiin näiden kahden artikkelin analyysiin valitun kysymyksen vastaukset, jonka jälkeen ne litteroitiin. Litteroitua aineistoa näistä kahdesta kysymyksestä kertyi yhteensä yhdeksän liuskaa. Tälle rajatulle litteroidulle aineistolle toteutettiin kvalitatiivisen aineiston temaattinen analyysi. Käytetyn mallin mukaisesti analyysin voi jakaa kuuteen vaiheeseen: 1. aineistoon tutustuminen, 2. alkuperäisten koodien luominen, 3. teemojen etsiminen, 4. teemojen tarkistaminen, 5. teemojen määrittely ja nimeäminen sekä 6. raportin tuottaminen.¹⁹ Asiantuntijoiden iän oli huomattu aiheuttavan vaihtelua aineistossa ja siksi haastattelut litteroitiin ikäjärjestyksessä. Tämä toimi yhtenä temaattisen analyysin protokollan mukaisena ensimmäisenä varsinaisena aineistoon tutustumisvaiheena. Tutkimuskysymyksen kannalta oleellisimpien perussegmenttien ja -elementtien (alkuperäisten koodien) hahmottelu oli aloitettu jo alustavan, koko kahdenkymmenkahden haastattelukysymyksen laadulliseen haastatteluaineistoon kohdistuneen aineistoanalyysin aikana. Siksi ensimmäiset koodit, ”tiedottaminen” ja ”ulkonäköön liittyvät odotukset” muodostettiin selkeästi kahden mukaan rajatun haastattelukysymyksen perusteella.

Aineiston tarkastelu ja tulokset

Tämän artikkelin tutkimustehtävänä oli ammattimuusikoiden työhyvinvointiin liittyvän coping-ilmio-teeman tarkastelu. Analyysi toteutettiin Kigerin ja Varpion kvalitatiivisen aineiston temaattisen analyysin mukaisesti. Koodattujen vastausten pohjalta muodostettiin teemoja ”teemojen etsiminen, tarkistaminen, määrittely ja nimeäminen”-mal-

19 Kiger & Varpio 2020.

lin mukaisesti.²⁰ Koska on kyse kolmella eri vuosikymmenellä kasvaneiden asiantuntijoiden henkilökohtaisista kokemuksista, yhteisten teemojen löytäminen näin suppeasta aineistosta oli luonnollisesti haastavaa. Ensimmäiseksi aineistosta muodostettiin neljä asiantuntijoiden kokemuksia yhdistävää, visuaalisiin, sosiaalisiin ja media- representaatioihin keskittyvää teemaa, joita olivat *1. oletetun sukupuolen mainitseminen tai feminiinisten adjektiivien turha käyttö omaan työhön liittyvässä viestinnässä*, *2. oman vanhemmuuden vaikutus uraan (siihen liittyvä viestintä)*, *3. meikkaamattomuus* ja *4. ulkopuolinen ulkomuotoon liittyvän tietynlaisen roolin positiivinen vahvistaminen / vahvistamatta jättäminen*²¹.

Artikkelin tutkimuskysymystä ”minkälaisia mekanismeja naismuusikot käyttävät (ja miksi) ja miten he käyttävät näitä mekanismeja oman urakehityksensä tukena ja voimavarana?” käytettiin teemojen uudelleen tarkistamisessa. Koodatuista transkriptioista muodostettiin vielä kaksi uutta, niin sanottua korkeamman tason teemaa, jotka liittyivät selkeämmin siihen, miten asiantuntijat mahdollisesti hyödynsivät jotain mekanismeja hyvinvointinsa tukena. Valitun temaattisen analyysin mallin mukaisesti teemoja tarkistettiin, ja kaksi tutkimuskysymykseen suoraan vastaavaa teemaa, *5. systemaattinen ratkaisukeskeinen mekanismi* ja *6. hyväksyminen / yläpuolelle nouseminen* lisättiin vielä mukaan.

Visuaalisen kuvaston representaatiot

Kysymykseen ”onko ulkoisilla tekijöillä ollut merkitystä urakehityksessä? / onko sinuun asetettu esimerkiksi ulkonäköön liittyviä odotuksia?” kuusi seitsemästä asiantuntijasta vastasi suoraan ”kyllä”. Kaikki asiantuntijat olivat tietoisesti joutuneet työstämään työhyvinvointia edistäviä toimintamalleja ulkomusiikillisista, ulkonäköön liittyvistä odotuksista ja paineista johtuen. Ulkopuolelta tulevat odotukset saattoivat olla suoria kehotuksia tietynlaisista vaatteista tai hiuksista, tai sitten asiantuntijan kokema ulkonäköön liittyvä odotus saattoi tulla

²⁰ Kiger & Varpio 2020.

²¹ Psykologian termi, joka kuvaa oppimista tukevaa palkitsemista.

esille positiivisen vahvistamisen lisääntymisenä tai loppumisena suhteessa asiantuntijan ulkonäössä tapahtuneisiin muutoksiin. Tämä väli­lytty kuvaavasti seuraavassa vastauksessa:

[...] enemmän mä luulen et mä oon saanu pukeutua niinkun mä haluan mut sit samaan tahtiin kuitenkin niin se sellainen mä koen että se vaatteisiin ja liittyvä kontrolli tapahtuu silleen tosi huomaamatta että silloin kun mä oon pistänyt päälleni mekon ja mulla on ollu pitkä tukka ja mä oon meikannu niin silloin ihmiset on tullut ihan hirveesti sanoon että ootpa sä nätti [...] ja sitten kun mä vihdoin uskalsin leikata mun hiukset lyhyiks mitä mä oisin aina halunnut tehdä niin sitte se hiljaisuus oli tosi käsin kosketeltavaa siin kohdassa A et ennen oli aina tullut tosi paljon tietynlaista huomioo et onhan siihen sisäänkirjoitettuna se et mitä sulta tietyl tavalla sit kuitenkin toivotaan.

Ulkonäköön liittyvissä odotuksissa koettiin myös selvää epäreiluutta suhteessa miesoletettuihin. Vaikka ehostus ja meikkaus, esiintyvien taiteilijoiden niin sanottuihin esiintymisrituaaleihin liittyvä naamioi­tuminen ja puvustus koettiin asiantuntijakohtaisesti nautinnollisena ja iloa tuottavana asiana, osa asiantuntijoista piti maskeeraukseen liitty­viä normeja epätasa-arvoisina. Samojen sääntöjen ei koettu koskevan sukupuoleltaan miesoletettuja muusikoita, kuten asiantuntija seuraavassa avaa:

Oon miettinyt esimerkiksi tätä, että onko tällä hetkellä se normaali odotus, että nainen on hillitysti meikattu onks se normaalin näköinen nainen ja sitten se, joka ei oo meikannut yhtään, että onko se sitten sen näköinen nainen, että toi ei oo meikannut yhtään? Ja sit onko samanlaiset odotukset miehelle? Niin kyllä siinä voi jonkinlainen totuuden jyvä olla.

Asiantuntijat siis kokivat, että heidän työhönsä liittyi visuaaliseen, jollain tasolla normittuneeseen tai naturalisoituneeseen kuvastoon si­doksissa olevia odotuksia, joiden mukaan heidän odotettiin toteuttavan

oman työnsä julkisuuteen liittyviä puolia.²² Aineistosta esiin nousseet teemat *3. meikkaamattomuus ja 4. ulkopuolinen ulkomuotoon liittyvän tietynlaisen roolin positiivinen vahvistaminen / vahvistamatta jättäminen* olivat vahvasti oletettuun sukupuoleen sidoksissa olevia teemoja, joiden työstämiseen asiantuntijat olivat kehittäneet myös erilaisia selviytymismalleja. Esimerkkinä yhdestä visuaaliseen kuvastoon liittyvästä coping-toimintamallista voidaan pitää asiantuntijan tietoisesti sosiaaliseen mediaan jakamia meikittömiä kuvia itsestään. Tämä tehtiin myös selkeästi sen takia, että vääristyneeksi koettuun sosiaalisen median kuvastoon, eli meikattuihin ”normaalin” näköisten naisoletettujen kuvastoon kyettäisiin vaikuttamaan ja saataisiin aikaiseksi muutosta. Seuraavassa asiantuntija reflektoi motiiveja omien meikittömien kuvien jakamisen takana:

[...] myöskin se että mä itse koen että se on tärkeää että naisena kun yleensä miehet ei meikkaa niin paljon että naisena [...] että hei että naiset oikeasti voidaan olla julkisuudessa ilman sitä meikkiä ja sua ei lynkata sen takia välttämättä.

Vanhemmuus

Vanhemmuuden vaikutus uraan oli aihe, joka tuli esiin uraan liittyvässä viestinnässä kaikkien perheellisten asiantuntijoiden vastauksissa. Ymmärrettävästi asiantuntijat kokivat tärkeäksi sen, että saivat jatkaa töitään lasten saannista huolimatta, ja tämä tuli esille erilaisin tavoin. Asiantuntijat saattoivat esimerkiksi ennakoivasti tiedottaa julkisuudessa lastensaannin yhteydessä, että ”ura ei nyt tule mitenkään katkeamaan”. Seuraavassa kommentissa asiantuntija kuvaa omaa suhtautumistaan vanhemmuuteen liittyvään viestintään:

[...] mutta en mä tiedä voi olla et mä vielä tulevina vuosina kyseenalaistan sen että miten mä miks mun piti niin saada tehdä no nyt mä

22 Jodelet 2008; Sakki & Menard 2014.

sen tajuun tavallaan koska tää [...] *mä olin aika poikki* [...] et kaks lasta ilman niinkun et yhtään minkäänlaista äitiyslomaa niin onhan se tällä työtahdilla aika aika rankkaa kaks huonosti nukkuvaa lasta viel kaiken lisäksi mutta joo mut et siinä ehkä niinkun tavallaan et semmonen aika aggressiivinen niinkun tiedotus siitä että ”Hommat jatkuu niinkun ennenkin” [...] niin en tiedä oisko niinkun nykyään kun kattoo että monet pitää isyyslomiakin mikä on hienoa niin tota joo siinä joo se on ehkä semmonen mut en mä oo muuten en koe.

Toinen esille tullut, vanhemmuuteen ja ammatinharjoittamiseen liittyvä coping-mekanismi oli lasten esille kirjoittaminen ansioluettelossa, jolla toivottiin tietynlaista ammatillista kompensatiota suhteessa lapsille annettuun aikaan:

[...] kyllä mä oon ajatellut että mulla on siinä mun lasten syntymävuodetkin ja oon ajatellut että miks tää näyttää tältä tää mun CV että miks mä en oo saanut enempää aikaan [...] miks mä en oo päässyt pitemmälle niin sitte joku ajattelis että no sillä on ollut vilkasta perhe-elämää tossa vaiheessa ja olenkin tietoisesti halunnut antaa lapsille aikaa silloin kun ne oli pieniä ja se on ollu ehkä sitten jostain mun urakehityksestä pois että se näkyis siellä niin kyllä sellaisen ajatuksen myönnän että eihän sen pakko ois näkyä siellä CV:ssä.

Urakehityksestä tiedotus suhteessa lasten saamiseen oli siis defensiivistä, ja asiantuntijat joutuivat tietoisesti painottamaan sitä ”että haluavat edetä urallaan kuitenkin ihan tavallisesti” vanhemmuudesta riippumatta. Aineiston asiantuntijoiden kokemus äidiksi tulemisesta indikoi myös sitä miten vähän vanhemmuuden nähtiin olevan mahdollista osana ammattimuusikon elämää. Lapsille annettua aikaa jouduttiin julkisesti puolustelemaan.

Vääristelevä tai epätosi viestintä

Kuten johdannossa jo sivuttiin, oletettuun sukupuoleen liittyvissä representaatioissa tai representaatio-oletuksissa heteronormatiivisuus on

länsimaisessa yhteiskunnassamme voimakas määrittäjä.²³ Tästä johdun oletettu sukupuoli toimii tai on toiminut myös ikään kuin sisäänrakennettuna heteronormatiivisena filterinä tai linssinä journalismissa. Asiantuntijoiden kokemia, tiedotuksessa esiin tulleita, oletettuun sukupuoleen liittyviä odotuksia tai esityksiä ei oikeastaan voi selittää muulla kuin toimittajien omalla, usein tiedostamattomalla heteronormatiivisella maailmankuvalla. Monen asiantuntijan vastauksissa yleisemmin esille tullut ongelma liittyi ”naismuusikko”-termin, ”nais”-etuliitteen tai vaihtoehtoisesti feminiinisten adjektiivien (”kaunis”, ”siro”) ja määrittelyjen tarpeettomaan käyttöön.

Yksi selviytymismalli oli vastata odotuksiin ne ylittämällä, kuten seuraavassa asiantuntija reflektoi:

[...] niin on ollut tämmöistä että ”kaunis” harmonikan soittaja tai jotain tällaista ja silloin nuoruudessa mä oon aatellut voi ei nyt pitää käydä kampaajalla tai siellä sun täällä että vastaa niin kuin sitä odotusta mitä on kirjoitettu tonne [...] ja sit miettii että se on nyt nimenomaan sellaista mikä on liittynyt tähän naismuusikkouteen niin kyllä että mitä jos se ois ollut vaan että [...] ”a great accordionist” tulee konsertoimaan mutta kun siinä on että ”a beautiful accordionist from Finland” tulee soittamaan (naurahtaa) niin kauheet paineet heräs.

Instrumentteihin liittyvät oletettuun sukupuoleen sidoksissa olevat sosiaaliset representaatiot ovat voimakkaita ja hitaasti muuttuvia.²⁴ Tässä kapeassa haastatteluaineistossa nämä instrumentteihin ja sukupuoleen liittyvät normit tulivat esille niin, että asiantuntijat olivat joutuneet tietoisesti korostamaan omaa instrumentalistisuuttaan (esimerkiksi ”kantelisti”) haastatteluissa, koska heitä oli mediassa määriteltä ”laulajiksi”, vaikka heidän pääinstrumenttinsa oli jotain muuta. Toisin sanoen he olivat joutuneet luomaan coping-mekanismiin, jolla he tietoisesti korostivat viestinnässä omasta työstään puolia, joiden pitäisi

23 Scharff 2010.

24 Abeles & Porter 1978; Abeles 2009; Fortney et al. 1993; Moisala & Valkeila 1994; Steblin 1995.

ammattitasolla olla itsestäänselvyyksiä – eli tietävätkö toimittajat kyseessä olevan ammattimuusikon oikean pääinstrumentin.

Työhyvinvointiin liittyvä suojamekanismi-ilmiö

Teemojen tarkistuksen avulla aineistosta nostettiin esiin vielä kaksi selkeästi työhyvinvointiin ja coping-mekanismeihin liittyvää teemaa. Nämä nimettiin *5. systemaattinen ratkaisukeskeinen mekanismi* ja *6. hyväksyminen / yläpuolelle nouseminen* -teemaksi. Yksipuolisesta, heteronormatiivisesta tiedotus- ja ammattikoulutuskulttuurista johutuva sukupuolineutraalien tai muunsukupuolisten muusikkoesikuvien puuttuminen on silmiinpistävää, eikä asiasta käydä laajaa julkista, ammattikoulutustason keskustelua. Tämän aineiston asiantuntijat olivat esimerkiksi systemaattisesti etsineet ”nais”-tai ”mies”-muusikkokeroista poikkeavien ammattimuusikoiden ja -säveltäjien musiikkia ja luoneet henkilökohtaisia soittolistoja, niin sanottuja ei-binäärisiä standardilistoja oman työskentelynsä tueksi.

Standardikappaleilla ja -listoilla viitataan tässä yhteydessä ammattikoulutuksessa käytettävään standardikappaleohjelmistoon (ohjelmistot ja kuuntelukappaleet). Tässä artikkelissa pop–jazz-koulutuksen puolelta tulevaa ”standardi”-käsitettä käytetään myös muiden musiikillisten genren alueella. Klassisen musiikin puolella tämänkaltaisen standarditradition voi katsoa olevan vieläkin määrittävämpi kuin populaarimusiikin puolella klassisessa genressä käytössä olevasta opetus-, kilpailu- ja esitysohjelmistosta johtuen. Standardiohjelmistolla tässä viitataan myös ammattiopetuksen alkuvaiheessa käytettävään ohjelmistoon, joka määritetään ulkopuolelta opintojen aluksi uusille, niin sanotuille ”tabula rasa” -opiskelijoille. Koska myös tämä standardiohjelmisto on muodostunut hyvin heteronormatiivisen musiikillisen tradition kehitystyönä, se on hyvin yksipuolinen. Tämä voi olla hämmentävää esimerkiksi niiden aloittelevien opiskelijoiden mielestä, jotka eivät mahdollisesti identifioitu heteronormatiivisiin malleihin.

Coping-mekanismit voi siis nostaa itse kehitetyt, ei-binääriset soittolistat. Seuraavassa sitaatissa tämänkaltaista työskentelyä reflektoi yksi asiantuntijoista:

[...] mut mulle se on ollu ihan niinkun tarve ite tehdä niinkun biisilistoja ja soittolistoja ja ettiä sellaisia artisteja ja olla silleen, että mä näen tässä konkreettisesti todisteen edessäni ja kuulen korvissani, että tää on ihanaa musaa mä tykkään tästä ja tätä on tehny eri sukupuolen erilaiset edustajat ja erilaiset ihmiset et sellast on olemassa.

Asiantuntijat olivat hyvin tiedostavia viestintään ja mediaan liittävistä asettelusta. Jopa niin tiedostavia, että yhtenä coping-mekanismina voidaan pitää sitä, että jossain vaiheessa uraansa asiantuntijat eivät enää kiinnittäneet sukupuolittuneeseen ja / tai vääristyneeseen tiedotukseen niin paljon huomiota vaan nousivat ikään kuin sen yläpuolelle (*6. hyväksyminen / yläpuolelle nouseminen*). Tämä tuli esille varsinkin urallaan jo pidemmän aikaa vaikuttaneiden taiteilijoiden kohdalla. Selkeästi työhyvinvointia edistävä toimintamallit liittyivät haasteiden ymmärtämiseen, tietynlaiseen hyväksymiseen, yläpuolelle nousemiseen tai itsensä voittamiseen. Yläpuolelle nouseminen tuli esimerkiksi esille suhteessa aikaan:

[...] mutta että se, se on ehkä asia mitä mä enää ihan hulluna silleen mieti sillä lailla et sitä välil käytetään sitä sanaa et on naismusikko tai musikko tai jotain mut mä huomaan et ehkä myös tässä nyt tässä mä en sitä hirveesti mieti mut jossain vaiheessa [...] mut jossain vaiheessa se häiritsi mua ihan tosi paljon et mä tietoisesti jätin sanan, nais-etuliitteen sieltä pois.

Ja mahdolliset vääristymät nähtiin esimerkiksi sukupolvikysymyksinä, tai kulttuurisiin standardeihin liittyvinä:

Mutta ne on ollut ehkä enemmän niin kuin sukupolvikysymyksiä mä en jotenkin niinkun jaksa [...] se tiedätsä enemmänkin niinkun musta huvittavaa kuin loukkaavaa mutta tota, tämmösiä sitten ehkä kulttuuriin statuksiin ja normeihin liittyviä juttuja mutta ei sillä lailla, kun ehkä kysymyksessä tarkoitetaan, että kokisinks mä, että mun täytyisi olla viehättävämpi tai jotenkin muuten semmost, en oo sen ainenkaan antanut itseeni vaikuttaa.

Pohdinta

Tämän artikkelin tutkimustehtävä oli ammattimuusikoiden työhyvinvointiin liittyvän coping-ilmiö-teeman tarkastelu. Tutkimuskysymyksesi muodostettiin, ”minkälaisia coping-mekanismeja naismuusikot käyttävät (ja miksi) ja miten he käyttävät näitä mekanismeja oman urakehityksensä tukena ja voimavarana”. Tähän tartuttiin temaattisella analyysillä²⁵, joka toteutettiin laajemmasta haastattelumateriaalista rajatulle kahden haastattelukysymyksen aineistolle. Ensin rajatusta aineistosta muodostettiin neljä teemaa, jotka määrittelivät asiantuntijoiden kokemuksille yhteiset kontekstit, jonka jälkeen muodostettiin kaksi niin sanottua ylemmän tason teemaa, jotka antoivat vastauksen tälle työlle asetetulle varsinaiselle tutkimuskysymykselle.

Oletettuun sukupuoleen sidoksissa oleva normisto²⁶ on tämän aineiston perusteella yleistettävissä myös naisoletettujen ammattimuusikoiden representaatioihin eli siihen, miten ja miltä heidän odotetaan näyttävän, miten heidät halutaan tuoda esille mediassa tai miten heidän odotetaan toimivan. Esikuvallisesti näillä representaatioilla on, ymmärrettävästi, suuri vaikutus ja merkitys²⁷ ja median vastuu tämän normiston luomisessa ja ylläpitämisessä on huomattava²⁸. Kuten yksi asiantuntijoista omaa kokemustaan omaan visuaaliseen representaatioonsa liittyvästä ulkopuolisesta ohjauksesta reflektoi:

Ja sit niin yhel keikal olik se viime vai toissa vuonna, viime vuonna vielä, olin niinkun haalari päällä keikalla niin se, se keikkajärkkääjä kysy et ensinnäkin et miks sä oot leikannu hiukset ne entiset oli paljon paremmat ja sitte että missä sun keikkahame on? Ja sit mä sanoin et mä laitan tän niin se vaan katto mua päästä varpasiin ja se vaan käveli pois. Ja sit mun piti, ja sit taputettiin samantien lavalle niin mä muistan että ne on ollut semmoisia et siin pitää niin kuin sekunneissa

25 Kiger & Varpio 2020.

26 Blackstone 2003; Butler 1990; Scharff 2010; Scharff 2021; Scharff 2022.

27 Ward & Harrison 2005; Paasonen 2010.

28 Eisend 2019; Zobl & Drüeke 2012; Paasonen 2010.

kerätä se jotenkin, semmonen niinku filis et vitsi et on pakko päästä yli. Koska samantien pitää kävellä vaikka satojen ihmisten eteen lavalle ja kasata se homma vaik tuntuis itte siltä et miks sä sanoit mulle niin kuin tällä lailla?

Oman henkilökohtaisen musiikillisen kontekstin rakentaminen on jokaiselle ammattimuusikolle tärkeä, omaa uraa ja musiikillista identiteettiä tukeva prosessi. *Systemaattinen mekanismi* -teemaan kuulunut strategia, jossa asiantuntija etsi systemaattisesti muunsukupuolisten muusikoiden ja säveltäjien musiikkia oman työnsä kontekstiksi, voidaan luonnehtia selkeästi työhyvinvointia tukevaksi ja ammatilliseen kehitykseen liittyväksi, ratkaisukeskeiseksi selviytymismekanismiksi (*Problem-Focused Coping*).²⁹ Ammattikoulutuksen standardikappaleista sensuroitujen tai -artisti-listoilta poissuljettujen taiteilijoiden musiikin etsiminen ja vaihtoehtoisten soittolistojen muodostaminen on hyvin tärkeää nostaa esille myös ammattikoulutuksen kehitystyön kannalta. Sensuroidun ja ”poiskirjoitetun” aineiston mallia voi havainnoida myös naisoletettujen taiteilijoiden työhön liittyen viimeisten satojen vuosien ajalta.³⁰ Ja tämän aineiston perusteella voisi argumentoida sen olevan yleistettävissä myös muunsukupuolisiin tai sukupuoleltaan määrittelemättömiin taiteilijoihin, ja heidän työhönsä. Muusikoiden ammattikoulutuksen laaduntarkkailun kannalta tämänkaltaisten puutteiden huomioiminen on tärkeää, sillä esikuvat ja oman musiikillisen kontekstin löytäminen ovat oman taiteilijaidentiteetin kehittymisen kannalta perustavanlaatuisen tärkeitä asioita.

Kuudes, asiantuntijoiden hyvinvointiin liittyvä teema *6. hyväksyminen / yläpuolelle nouseminen* on aikaisemmassa tutkimuksessa tunnistettu ilmiö. Kuten sukupuolen, median ja kulttuurin tutkija Christina Scharff artikkelissaan ”From Unspeakability to Inequality Talk: Why Conversations about Inequalities May Not Pave the Way for Change” toteaa, vaikeneminen, jonka hän kärjistää synonyymiksi hyväksymi-

29 Baqutayan 2015.

30 Myers 2000; Välimäki 2021.

selle, ei kuitenkaan tue rakenteellista, yhteiskunnallista, muutosta.³¹ Vaikuttaisi siltä, että hyvinvoinnin ja yhteiskunnallisen vaikuttamisen välillä tasapainoilu on ikään kuin eksistentiaalinen dilemma, jonka kanssa jokaisen naisoletetun on opittava elämään. Koska yksi tämän artikkelin tavoitteista oli hyvinvoinnin tukeminen, on tärkeää nostaa tämä teema myös pohdinnan kohteeksi. Scharffin viiltävä analyysi siitä, miten hyväksyminen voidaan nähdä yhtä hyvin vaikenemisena, haastaa tutkimaan ja miettimään sitä, miten tämän hyvin defensiivisen ”hyväksymisen” mekanismin voisi nostaa seuraavalle tasolle, hyvinvointia ja urakehitystä kuitenkin vaalien. Historiantutkimuksen kautta taiteilijanaisten urakehityksen reflektointi antaa meille hyvän kuvan siitä, miten hitaasti mahdollinen muutos voi edes tapahtua; osa 1800-luvun taiteilijoiden haasteista on identtisiä 2000-luvun taiteilijoiden haasteiden kanssa.³² Tämän perusteella voisi siis päätellä, että 200 vuotta ei ole tarpeeksi pitkä aika rakenteellisiin, kattaviin ja yhteiskunnallisiin muutoksiin.

Lasten saaminen on meidän yhteiskunnassamme vieläkin urakehityksen kannalta ikään kuin ”rangaistus”. Perheelle ja lapsille annettu aika ei kompensoidu urakehitykseen ja kilpailu on näin ollen lapsia saaville naisille harvoin tasa-arvoinen. Tästä syystä raskaus nähdään usein työpanoksen kannalta negatiivisena asiana.³³ Tämä näkyi selvästi myös tämän aineiston äideiksi tulleiden asiantuntijoiden kokemuksissa. Yhteiskunnallisesti tämän kaltaisiin epäkohtiin vaikuttaminen olisi ensisijaisen tärkeää; onhan vaikeaa edetä urallaan tasa-arvoisesti, jos perheen perustaminen on uran kannalta mahdollista vain miesoletetuille ja / tai niille, jotka eivät synnytä. Nais- ja miesoletettujen palkkaero on toinen todellinen, yhteiskunnallisesti hyvinvointiin ja urakehityksen mahdollistumiseen vaikuttava muuttuja.³⁴ Äidiksi tuleminen, perheen perustaminen, tai esimerkiksi uran katkaisevan äitiysloman harkit-

31 Scharff 2021, 10, 18.

32 Myers 2000; Välimäki 2021.

33 *Helsingin Sanomat* 17.2.2022.

34 *Helsingin Sanomat* 22.8.2022.

seminen näillä parametreilla vaikuttaa urakehityksen kannalta hyvin haastavalta. Naisoletettujen ammattimuusikoiden vanhemmuuden ja uran yhdistämisen tukemiseen tarvittaisiin sekä sosiaalisia että yhteiskunnallisia rakenteellisia muutoksia. Selkeitä korjauksia tarvittaisiin palkkaeroihin sekä joustavampien ”äitiyden” mallien eli sosiaalisten representaatioiden työstämiseen. Kunnallisesti tarjottava vuorotyötarha on loistava esimerkki tällaisesta joustavuudesta, mutta tarha-ajan ulkopuolelle jäävä synnyttäneiden vauva-aika kotona nähdään vieläkin uran kannalta usein negatiivisena asiana.

Tämän artikkelin fokuksessa oli laajemmasta tutkimusaineistosta esiin noussut ilmiö naisoletettujen muusikoiden uraan liittyvistä ulkomusiikillisista paineista, joista johtuen he ovat mahdollisesti kehittäneet eräänlaisia coping-malleja oman työhyvinvointinsa tueksi. Rajatun aineiston temaattinen tarkastelu³⁵ antoi tälle työlle toimivan kontekstin. Jatkotutkimuksen kannalta koko aineisto on potentiaalinen; samalla tutkimuskysymyksellä voisi suorittaa koko tutkimusaineistolle (7 muusikkoa, 22 kysymystä) laajemman, muihin mahdollisiin teemoihin keskittyvän analyysin. Toinen esimerkki potentiaalisesta teemasta ovat ääniestetiikkaan sekä (esimerkiksi äänenmuodostus-)normeihin liittyvät sukupuolittuneet säännöt ja haasteet, ja näihin ilmiöihin olisi mielenkiintoista keskittyä samankaltaisella asetelmalla.

Musiikkikasvatuksen kentällä puhutaan jo paljon siitä, miten lapsia pitäisi ohjata soittamaan sukupuolineutraalisti instrumentteja, esimerkiksi ohjaamalla tyttöjä soittamaan rumpuja, tai muita bändisoittimia. Tämän artikkelin suunniteltu fokus oli musiikin ammattiopinnoissa sekä ammattimuusikoiden urakehityksessä, mutta onko kyse sittenkään vain ammattitason opiskelusta? Onko sittenkin yhtä tärkeää kiinnittää ulkomusiikillisiin sukupuoleen liittyviin odotuksiin huomiota jo mahdollisimman varhaisessa vaiheessa? Miten ja milloin musiikillinen identiteetti rakentuu tai rakennetaan? Esteettiset normit luovat raamit musiikin tekemiselle jo hyvin varhaisessa vaiheessa. Tämän päivän koulumaailmassa musiikillisesti raju tyttö saa vieläkin erilaisen pa-

35 Kiger & Varpio 2020.

lautteen omasta toiminnastaan kuin raju poika ja herkkä tyttö erilaisen kuin herkkä poika. Erilaiset esteettiset normit sitovat vielä niin nais-, kuin miesoletettujakin muusikoita. Musiikin tasa-arvo ja esteettinen vapaus vaatii vielä työtä.³⁶

Lähteet

- Abeles, Harold 2009. Are Musical Instrument Gender Associations Changing? *Journal of Research in Music Education* 57/2: 127–139.
- Abeles, Harold & Susan Porter 1978. The Sex-Stereotyping of Musical Instruments. *Journal of Research in Music Education* 26/2: 65–75.
- Ahokas, J. Riikka & Tuuli Saksala (toim.) 2021. *Mestarit – siellä missä tytöt soittaa kitaraa*. Podcast-sarja. Yle Audio Areena, <https://areena.yle.fi/audio/1-50852880>.
- Bağutayan, Shadiya Mohamed Saleh 2015. Stress and Coping Mechanisms: A historical Overview. *Mediterranean Journal of Social Sciences* 6/2 S1: 479–488.
- Blackstone, Amy M. 2003. Gender Roles and Society. Teoksessa Julia Miller, Richard Lerner ja Lawrence Schiamberg (toim.), *Human Ecology: An Encyclopedia of Children, Families, Communities, and Environments*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 335–338.
- Butler, Judith 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Eisend, Martin 2019. Gender Roles. *Journal of Advertising* 48/1: 72–80.
- Fortney, Patrick M., J. David Boyle & Nicholas J. DeCarbo 1993. A Study of Middle School Band Students’ Instrument Choices. *Journal of Research in Music Education* 41/1: 28–39.
- Hämäläinen, Marko 2022. Naisten ja miesten välinen palkkaero ei kaventunut. *Helsingin Sanomat* 22.8.2022, A23.
- Juntunen, Riikka 2021. Lihavan naislaulajuuden muodostuminen musiikkireality-ohjelmissa. *Musiikki* 51/2: 83–108.
- Jodelet, Denise 2008. Social Representations: The Beautiful Invention. *Journal for the Theory of Social Behavior* 38/4: 411–430.
- Kiger, Michelle E. & Lara Varpio 2020. Thematic Analysis of Qualitative Data: AMEE Guide No. 131. *Medical Teacher* 42/8: 846–854.
- Moisala, Pirkko & Riitta Valkeila 1994. *Musiikin toinen sukupuoli: Naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Molinelli, Bernardo & Valentino Grimaldo 2012. *Handbook of the Psychology of Coping: New Research*. New York: Nova Science Publishers, Inc.

36 Kiitos arvokkaista kommentista Nuppu Koivisto-Kaasik, Saijaleena Rantanen, Päivi Järviö (SibA), Aino-Kaisa Koistinen (JY) ja Tuuli Ojala.

- Myers, Margaret 2000. Searching for Data About European Ladies' Orchestras, 1870–1950. Teoksessa Pirkko Moisala & Beverley Diamond (toim.), *Music and Gender*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 189–213.
- Nummenmaa, Lauri 2019. *Tunnekartasto; kuinka tunteet tekevät meistä ihmisiä*. Helsinki: Tammi.
- Paasonen, Susanna 2010. Sukupuoli ja representaatio. Teoksessa Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 39–49.
- Pulkkinen, Johannes, 2022. Reaktiot perheutiseen yllättivät yrittäjän. *Helsingin Sanomat* 17.2.2022, A30.
- Saaranen-Kauppinen, Anita & Anna Puusniekka 2006. Haastattelu. *KvaliMOT Menetelmäopetuksen tietovaranto*. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto.
- Sakki, Inari & Rusten Menard 2014. Ankkurointi, naturalisointi ja muutos sosiaalisten representaatioiden tutkimuksessa. Teoksessa Liisa Myyry, Salla Ahola, Marja Ahokas & Inari Sakki (toim.), *Arkiajattelu, tieto ja oikeudenmukaisuus* (Sosiaalitieteiden laitoksen julkaisuja; 2014/14). Helsinki: Gaudeamus, 68–91.
- Scharff, Christina 2010. Young Women's Negotiations of Heterosexual Conventions: Theorizing Sexuality in Constructions of "the Feminist". *Sociology* 44/5: 827–842.
- Scharff, Christina 2021. From Unspeakability to Inequality Talk: Why Conversations about Inequalities may not Pave the Way for Change. *Open Library of Humanities* 7/2: 1–21.
- Scharff, Christina 2022. It's a Kind of Macho Culture. Teoksessa Dagmar Abfalter & Rosa Reitsamer (toim.), *Music as Labour: Inequalities and Activism in the Past and Present*. London and New York: Routledge Research in the Creative and Cultural Industries, 144–158.
- Steblin, Rita, 1995. The Gender Stereotyping of Musical Instruments in the Western Tradition. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes* 16/1: 128–144.
- Välimäki, Susanna 2021. Säveltävien naisten elämäkerrat esille – Uusi tieto muokkaa sekä historiakuvaamme että tulevaisuutta. Vähäisiä Lisiä, Kirjoituksia kulttuurista, tutkimuksesta ja kulttuuriperinnöstä -blogi 6.4.2021. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ward, L. Monique & Kristen Harrison 2005. The Impact of Media Use on Girls' Beliefs About Gender Roles, Their Bodies, and Sexual Relationships: A Research Synthesis. Teoksessa Ellen Cole & Jessica Henderson Daniel (toim.), *Featuring Females: Feminist Analyses of Media*. Washington: American Psychological Association, 3–23.
- Zobl, Elke & Ricarda Drüeke 2012. *Feminist Media: Participatory Spaces, Networks and Cultural Citizenship*. Bielefeld: Transcript Verlag.

”Tottahan toki pidän ruoanlaitosta, mutta mieluiten kuitenkin sävellän.”¹ Säveltävän naisen representaatioita Ann-Elise Hannikaisen aikakauslehtihaastatteluissa

MARKUS VIRTANEN

Marraskuussa 1973 säveltäjä Ann-Elise Hannikainen (1946–2012) oli aikakauslehti *Jaanan* kansikuvan päähenkilö yhdessä opettajansa ja tulevan kumppaninsa Ernesto Halffterin (1905–1989) kanssa (kuva 1). Kansikuvassa Hannikainen ja Halffter poseeraavat flyygelin äärellä Hannikaisen isän, Suomen Espanjan suurlähettilään Heikki Hannikaisen (1915–1989) residenssissä Madridissa. Sensaationhakuinen otsikko kertoo, että ”Suomen suurlähettilään tytär räjäytti musiikkipommin Espanjassa”. Kyseessä oli todennäköisesti ensimmäinen kerta, kun suomalainen nainen nostettiin lehden kansikuvaan päähenkilöksi säveltäjän roolissa.

Lehdessä olevassa haastattelussa² Hannikainen kertoo säveltäjän uran alkutaipaleestaan ja tuoreen *Anerfálicas*-orkesteriteoksen (1973) kantaesityksestä Valenciassa. Sittemmin Hannikaisesta tuli suosittu haastateltava suomalaisiin aikakauslehtiin. Useimmille aikansa suo-

1 Mandelin-Dixon/*P.S.* 1976a.

2 Nordenstreng/*Jaana* 1973, 2–8. Tarkemmin Hannikaisen elämästä ja urasta ks. Virtanen 2021a ja 2021b.

malaislukijoille hän oli luultavasti ensimmäinen representaatio säveltävästä naisesta. Ennen Hannikaista tuon roolin mediassa oli Suomessa täyttänyt lähes yksin Helvi Leiviskä (1902–1982), joka ei ehkä ikänsäkään vuoksi ollut yhtä kiinnostava ja mahdollinen haastateltava 1970-luvun naistenlehdissä.³ Ann-Elise Hannikainenkaan ei tosiasiansa ollut sukupolvensa ainoa säveltävä nainen Suomessa: heitä olivat tuohon aikaan ainakin Marja Vesterinen (s. 1937), Pirjo Bergström (1939–2011), Marjatta Meritähti (s. 1943), Anneli Arho (s. 1952), Kaija Saariaho (1952–2023) ja Carita Holmström (s. 1954).⁴ He kaikki ovat luoneet musiikkia, joka on suoraan tai osittain liittynyt osaksi klassisen musiikin kulttuuria. Saariahoa lukuun ottamatta heidän työskentelynsä painopiste on kuitenkin ollut muualla kuin sävellystyössä tai klassisessa musiikissa eivätkä he siksi ole profiloituneet mediassa samalla tavoin kuin Hannikainen, joka kuvattiin haastatteluissa poikkeuksetta klassisen musiikin säveltäjänä.⁵

Tässä artikkelissa pyrin perehtymään tarkemmin siihen, millaista kuvaa säveltävästä naisesta luotiin 1970-luvun ja 1980-luvun alun suomalaisessa aikakauslehdistössä. Tarkastelen aihetta aikakauslehdissä vuosina 1973–1984 julkaistun 11 Ann-Elise Hannikaisen haastattelun

-
- 3 Todellisuudessa suomalaisia säveltäviä naisia oli Helvi Leiviskän aikana enemmän kuin historiankirjoituksessa on tähän mennessä totuttu kertomaan. Yksittäisinä esimerkkeinä mainittakoon Sofie Lithenius (1847–1926), Ida Moberg (1859–1947), Agnes Tschetschulin (1859–1942), Edith Sohlström (1870–1934), Elisabeth von Tiesenhausen-Forstén (1896–1963), Aura Lahonen (1897–1981), Eva Järnefelt-Sajari (1901–1995), Helvi Mäkinen (1902–1988), Brita von Troil (1902–1988), Heidi Sundblad-Halme (1903–1973), Toini Jalonen (1904–2006) ja Sylvia Lehtoranta-Pietilä (1909–2010) (ks. tarkemmin Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023).
- 4 Tätä artikkelia kirjoittaessani tulin lisäksi tietoiseksi säveltäjä Marja Rantanen-Maruanista (s. 1939), joka on valmistunut Sibelius-Akatemiasta koulumusiikkiosastolta 1965, opiskellut sävellystä muun muassa Iánnis Xenákiksen (1922–2001) oppilaana ja työskennellyt säveltäjänä ja pianonsoiton opettajana Pariisissa (Dahlström 1982; Lipasti-Halonen 1984). Hänen olemassaolonsa on tyystin sivuutettu suomalaisen musiikin historiankirjoituksessa.
- 5 Elektroakustista musiikkia säveltänyt Vesterinen oli varsinaiselta ammatiltaan arkkitehti (ks. Ojanen 2014), Bergström, Meritähti ja Holmström taas tunnettiin enemmän teatteri-, lasten- ja populaarimusiikin tekijöinä ja esittäjinä. Anneli Arho puolestaan siirtyi jo varhain opetustehtäviin, ja hänen tuotantonsa on jäänyt suppeaksi. 1970-luvun loppupuolella debytoinut Kaija Saariaho on näin ollen tästä joukosta selkein vertailukohhta Hannikaiselle.



Kuva 1. Ann-Elise Hannikainen ja Ernesto Halffter. Lähde: *Jaana* 27.11.1973.

kautta.⁶ Artikkelissani kysyn, millaisia sukupuolittuneita säveltäjyyden representaatioita Ann-Elise Hannikaisen haastattelut sisältävät ja miten ne haastatteluissa tuotetaan. Jotta haastattelut eivät kontekstualisoituisi ainoastaan osaksi naisista kertovia lehtijuttuja, teen artikkelissani myös ekskursion, jossa luen Hannikaisen haastatteluita säveltävän aikalaismiehen Pehr Henrik Nordgrenin (1944–2008) haastatteluita vasten. Tutkimusaineistossani ovat kaikki tiedossani olevat Hannikaisen Suomessa aikakauslehdille antamat haastattelut. Rajaan aineiston ulkopuolelle aikakauslehtinäkökulman vuoksi konserttikritiikit, sanomalehdistöjulkisuuden, radiohaastattelut sekä Hannikaisen asuinmaassa Espanjassa julkaistut mediatekstit.

Tutkimukseni perustuu konstruktionistiseen representaatioanalyysiin, jonka juuret ovat kulttuurintutkimuksessa ja joka tässä artikkelissa yhdistyy myös sukupuolentutkimukseen. Susanna Paasonen määrittelee konstruktionistisen representaatioanalyysin tutkimusotteeksi, joka tutkii ”kulttuuristen kuvien rakentumista, historiallisuutta ja merkityksiä – sitä, millaisia ulottuvuuksia ja seurauksia niillä on; kuinka ne kirjautuvat materiaaliseen todellisuuteen ja toisin päin”.⁷ Käytännössä tutkimukseni etenee siten, että olen ensin pyrkinyt useamman lukukerran avulla tunnistamaan aineistosta ne toistuvat tai muuten huomiota herättävät teemat, joissa säveltäjäyys ja sukupuoli kohtaavat. Tämän jälkeen tarkastelen, millainen kuva naisen säveltäjäyydestä näiden teemojen kautta syntyy ja millaiset yksittäiset representationaaliset valinnat teksteissä kuvaa luovat.

Oman tutkijapositioni kannalta hahmotan tutkimukseni osaksi feminististä musiikintutkimusta⁸, jonka yhtenä keskeisenä piirteenä voidaan

6 Nordenstreng/*Jaana* 1973, 2–8; Pankola/*Uusi Maaailma* 1974, 57–59; Nordenstreng/*Jaana* 1975, 18–22; Jokela/*Kotiliesi* 1976, 6; Jokitaipale/*Anna* 1976, 26–27; Mandelin-Dixon/*P.S.* 1976a, Mandelin-Dixon/*Astra* 1976b, 6–7; Tyrkkö/*Suomen Kuvalehti* 1977, 24; Karhu/*Me Naiset* 1979, 4–7; Hämäläinen/*Me Naiset* 1982, 4–9; Nyström/*Me Naiset* 1984, 30–31.

7 Paasonen 2015, 47.

8 Ks. esim. Battersby 1989; Citron 2000 [1993]; Gates ja Hartl 2021; Macarthur 2010; McClary 2002 [1991] ja Solie 1993. Klassista musiikkia käsittelevästä suomalaisesta feministisestä musiikintutkimuksesta ks. esim. Koivisto 2019; Leppänen 2000; Moisala & Valkeila 1994; Tuomi 2022; Välimäki 2022 ja Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023.

pitää avointa pyrkimystä muuttaa yhteiskuntaa tasa-arvoisemmaksi. Tämä ei kuitenkaan tarkoita mustavalkoista, aiempien vuosikymmenten nyt moitittavilta vaikuttavien piirteiden sormella osoittelua tai tuomitsemista. Koen tutkimukseni ennemminkin taustoittavan omalta osaltaan sitä musiikkia ja säveltäjäyttä koskevaa arkipäivän ajattelua, jota yhä uusinnetaan ja joka on osa suomalaisen klassisen musiikin kentässä esiintyvää vallankäyttöä ja yhä käynnissä olevaa tasa-arvokamppailua. Viime vuosina Suomessa on käyty keskustelua muun muassa #MeToo-liikkeen esiin nostamista väärinkäytöksistä klassisen musiikin opetuksessa ja työyhteisöissä⁹, naisen edellytyksistä johtaa tietynlaista orkesterimusiikkia¹⁰ sekä sinfoniaorkesterien ohjelmistovalinnoista, joissa säveltäjien sukupuolijakauma on yhä huomattavan vino¹¹. Musiikintutkimuksessa näkökulmaani sivuavaa tutkimusta on tehty muun muassa populaarimusiikin artistien tekijäkuvien rakentuneisuudesta¹², naisfolklaulajien mediakuvasta¹³ sekä Sibelius-viulukilpailuun osallistuneiden viulistien mediakuvasta¹⁴.

Representaatio ja sukupuoli tutkimuksen keskiössä

Representaatio on monissa eri tieteissä käytetty käsite, joka ytimekkäimmillään on määriteltävissä jonkin poissaolevan asian tekemiseksi läsnäolevaksi.¹⁵ Representaatiolla viitataan sekä symbolisiin merkkeihin, jotka viittaavat johonkin muuhun, että itse merkityksenantoon toimintana ja prosessina.¹⁶ Tässä artikkelissa hahmotan representaatioiden luonteen konstruktivistiseksi: en kysy, kuinka hyvin tai huonosti

9 Ks. Seye 2018; Saarikoski 2020a, 30–41 ja 2020b.

10 Ks. Airola 2014; Tiikkaja 2014; Kvist 2019b; Sonck 2019.

11 Ks. Kvist 2019a; Teikari 2021; Torvinen 2020.

12 Ahonen 2007.

13 Karjalainen 2020.

14 Leppänen 2000.

15 Sanan etymologiasta ja historiasta tarkemmin ks. Nuuttila & Lehtinen 2010, 10.

16 Paasonen 2015, 40.

tutkimusaineistoni heijastaa syntyaikojensa ”todellisuutta” vaan miten ja millaisia merkityksiä se tuottaa lukijoille.

Representaatioissa on aina esittävä, edustava ja tuottava ulottuvuus.¹⁷ Tutkimusaineistoni kohdalla tämä tarkoittaa sitä, että samalla, kun Ann-Elise Hannikaisen haastattelut esittävät Hannikaista, ne myös edustavat eli tekevät näkyväksi laajempia kategorioita kuten säveltäjäyyttä ja säveltäviä naisia. Tuottavuus taas liittyy siihen, miten representaatiot osallistuvat erilaisten arvojen, mielikuvien ja määritelmien rakentamiseen, muokkaamiseen ja kierrättämiseen.¹⁸ Konstruktivistisesta näkökulmasta Hannikaisen haastattelut ovat luoneet aktiivisesti käsitystä siitä, millaista on ylipäättänsä säveltäjä, mitä merkitsee olla säveltävä nainen, millä lailla se poikkeaa (jos poikkeaa) miessäveltäjäydestä, miten musiikkia ylipäättänsä sävelletään, mistä säveltäjä saa inspiraationsa ja niin edelleen. Leena-Maija Rossi huomauttaa kuitenkin, että se, että ilmiöistä puhutaan representaatioiden tuottamina, ei poissulje ilmiöiden todellisuutta. Representaationäkökulma kiinnittää huomion asioiden sosiaaliseen ja kulttuuriseen muotoutuneisuuteen.¹⁹

Representaatiot eivät ole luonteeltaan sattumanvaraisia, vaan niitä määrittävät usein medioiden ja muiden sosiokulttuuristen viitekehysten konventiot ja normit. Sen lisäksi representaatioita luetaan ja tulkitaan vääjäämättä suhteessa muihin samankaltaisiin representaatioihin sekä aikaisempien vuosien tai vuosikymmenten kuvastoihin. Tätä historiallista kokonaisuutta kuvataan representaatiojärjestelmän käsitteellä. Paasonen mukaan siinä on kyse ”vuosikymmenten ja -satojen mittaan kasautuneesta tekstien, kuvien, kuvausten, oletusten, yhteyksien ja arvostelmien kokonaisuudesta”.²⁰

Representaatio liittyy käsitteenä olennaisesti myös artikkelini toiseen keskeiseen käsitteeseen eli sukupuoleen. Ymmärrän sosiaalisen ja

17 Emt.

18 Emt., 41. Katso myös Hall 1997, 10–11.

19 Rossi 2010, 268–269.

20 Paasonen 2015, 42.

kulttuurisen sukupuolen tässä artikkelissa Judith Butlerin usein siteeratun ajatuksen mukaisesti esityksellisenä ilmiönä.²¹ Tällöin sukupuoli hahmotetaan jonain, jota tuotetaan aktiivisesti erilaisissa instituutioissa, sosiaalisissa suhteissa, arkisissa käytännöissä ja puheessa. Paasonen mukaan representaatiot osallistuvat tähän sukupuolten tuottamiseen, minkä vuoksi representaatiotutkimuksessa onkin perinteisesti tarkasteltu erilaisten ihmisryhmien kuvaamisen tapoja. Sukupuolta sekä kuvitellaan että kuvitetaan representaatioiden avulla.²² Sukupuoli ei kuitenkaan esiinny representaatioissa yksinään vaan se yhdistyy usein moniin yksilöä määrittäviin eri tekijöihin kuten ikään, etniseen taustaan, sosioekonomiseen asemaan, koulutukseen jne. Tätä erojen risteävyyttä kuvataan Kimberlé Crenshaw'n luomalla intersektionaalisuuden käsitteellä.²³

Aikakauslehdet klassisen musiikin tutkimusaineistona

Säveltävistä naisista ja naisten asemasta säveltäjinä kirjoitettiin suomalaisessa lehdistössä harvakseltaan pitkin 1900-luvun alkupuolta.²⁴ Toisen maailmansodan jälkeen aihe näyttää kuitenkin kadonneen julkisesta keskustelusta.²⁵ 1960-luvulla virinneen tasa-arvoliikkeen myötä säveltävät naiset tulivat jälleen vähitellen ajankohtaisiksi, kun keskustelu naisten asemasta yhteiskunnassa ja eri ammateissa lisääntyi.²⁶

21 Butler 1990.

22 Paasonen 2015, 46.

23 Ks. esim. Collins & Bilge 2016; Crenshaw 1989; Rossi 2021.

24 Ks. esim. Anonyymi 1901; Friberg 1906, 41–42; Key 1916, 131–134; Klemetti 1917, 172–185; Merikanto 1922, 268–271; Anonyymi 1928, 168–169; Vilkkema 1930, 403–404; Elmgren-Heinonen 1932, 182; Parmas 1938a, 338–339; Parmas 1938b, 25–27. Ennen tutkimaani ajanjaksoa julkaistuissa suomalaisen musiikinhistorian yleisesityksissä säveltäviä naisia ei juurikaan mainita (Karila 1961; Maasalo 1964; Maasalo 1969; Mäkinen & Nummi 1965; Nummi 1967). Poikkeuksen muodostaa Toivo Haapasen *Suomen säveltaide* (1940, 159), jossa Helvi Leiviskä nostetaan esille ”naissäveltäjänä, joka on esiintynyt lahjakkuutta, jopa suuripiirteisistä henkistä otetta todistavin teoksin”.

25 Poikkeuksena ks. Klosse 1950.

26 Ks. Jallinoja 1983; Mickwitz et al. 2008.

Mediassa tämä näkyi paitsi Ann-Elise Hannikaisen saamassa huomiossa, myös monien muiden klassisen musiikin alalla toimineiden naisten haastatteluissa aikakauslehdissä (ks. tarkemmin taulukko 1). Musiikkialan *Rondo*-lehdessä naisnäkökulma nostettiin esille vuonna 1980 monissa jutuissa, joissa käsiteltiin naisten mahdollisuuksia toimia klassisen musiikin ammateissa sekä sitä, miksi säveltäviä naisia ei ole enempää.²⁷ Asian ajankohtaisuudesta kertoo myös säveltäjä Einojuhani Rautavaaran (1928–2016) laaja kirjoitus, jossa hän käsittelee naisten kulttuurisia, psykologisia ja seksuaalisia [sic!] edellytyksiä – tai pikemminkin niiden puutetta – toimia säveltäjinä.²⁸ Säveltävät naiset olivat myös jonkin verran esillä televisiossa ja radiossa.²⁹

Klassisen musiikin alalla työskennelleet naiset saivat ylipäättään varsin paljon julkisuutta esimerkiksi aikakauslehdissä kuten myöhemmin tässä artikkelissa käy ilmi. Tutkimusaineistossani ovat edustettuina aikakauslehdet *Anna*, *Astra*, *Jaana*, *Kotiliesi*, *Me Naiset*, *P.S.*, *Suomen Kuvalehti* ja *Uusi Maailma*.³⁰ Aineistostani *Astra*, *Suomen Kuvalehti* ja *Uusi Maailma* edustavat niin sanottuja yleisaikakauslehtiä, *Anna*, *Jaana*, *Kotiliesi*, *Me Naiset* ja *P.S.* taas enemmän naistenlehtiä. Jaottelu ei kuitenkaan ole yksiselitteinen, koska suomalaiset naistenlehdet ovat perinteisesti olleet lähellä yleisaikakauslehtigenreä poiketen näin esimerkiksi brittiläisistä ja ruotsalaisista naistenlehdistä.³¹ Tutkimusaineistoni kaikkia lehtiä voisi kutsua myös yleisesti kaupalliseksi aikakausleh-

27 Fuhrman 1980, 26–27; Karlson 1980a, 10–11; Karlson 1980b, 12; Karlson 1980c, 13; Saariaho 1980, 21–23.

28 Rautavaara 1973, 4–8. Tarkempi analyysi Rautavaaran ajattelusta, ks. Tiainen 2005, 75–78.

29 Helvi Leiviskästä kertova dokumentti *Fuga pastoralis. Säveltäjämuotokuva* (toim. Maina Liukkonen) esitettiin ensi kerran televisiossa 1979 ja musiikkialan miesvaltaisuutta käsitellyt ohjelma *Ja, se kvinnor. Entäs naiset* (toim. Anki Lindqvist) 1980. Radion rinnakkaisohjelmassa (nykyinen Yle Radio 1) oli muun muassa sellaisia ohjelmia kuin *Naissäveltäjien nuottipiirtimestä* (1973) ja *Aleksandra Pahmutova, menestyvä naissäveltäjä Neuvostoliitossa* (1975). Ks. myös Santalahti 1972; Ramsay 1977; Belinki 1980; Haapakoski & Belinki 1981; Wessman 1981; Vesterinen 1982 ja Matllar 1983.

30 Lehtien ilmestymisvuodet: *Anna* 1963–, *Astra* 1919–, *Jaana* 1962–1985, *Me Naiset* 1952–, *P.S.* 1976–1979, *Suomen Kuvalehti* 1916– ja *Uusi Maailma* 1963–1979.

31 Kivikuru 1996, 62.

distöksi, sillä kaikki tutkimani lehdet pyrkivät Kivistön sanoin löytämään ”pieniä tai isoja kohderyhmiä ja tarjoamaan näille ryhmille kiinnostavia lehtiä ja maksimoida näin julkaisijan taloudellinen tulos”.³² Aineistooni kuuluvien lehtien homogeenisyydestä kertoo myös se, että joitakin haastatteluja julkaistiin kahteen kertaan eri lehdissä hieman muokattuina.³³

Yleisyydestään huolimatta naistenlehti-ilmaisuus on tutkimuksessa ongelmallinen, koska se pitää usein sisällään erilaisia negatiivisia ennako-oletuksia sisällön viihteellisyydestä, kaupallisuudesta ja epäyhteiskunnallisuudesta.³⁴ Tosiasiassa naistenlehdet ovat tarjonneet keskusteluareenan monille yhteiskunnallisille teemoille kuten esimerkiksi politiikkaan pyrkineille naisille, yksinhuoltajien asemalle ja sukupuolirooleille koti- ja työelämässä.³⁵ *Kotilieden*, *Eevan* ja *Me Naiset* -lehden vuosien 1968–2008 vuosikertoja tarkastelleiden Ruohon ja Saarenmaan mukaan lehdissä näkyy parlamentarismien ja tasa-arvon vahvistuminen sekä toisaalta kasvava kiinnostus kulttuurin, politiikan, tieteen ja elinkeinoelämän edustajia kohtaan.³⁶

Aineistostani *Kotiliesi* on perinteikäs, alun perin kotiäideille ja kotitalousammattilaisille suunnattu lehti, jota on kuvattu hengeltään valistavaksi, porvarilliseksi ja kotitalousideologiaa edustavaksi.³⁷ *Me Naiset* -lehdessä taas on ollut urbaanimpi kaupunkilaisnäkökulma. *Anna* ja *Jaana* puolestaan kiinnittyvät 1960-luvun modernisaatioprosessiin ja suomalaisen elintason yleiseen nousuun sekä kulutustuotteiden yhä aktiivisempaan markkinointiin nuorille naisille.³⁸ *Jaana* pyrki myös erottumaan selkeästi *Kotilieden* kotitalousnäkökulmasta jättämällä

32 Kivistö 2016, 69.

33 Esimerkkinä tästä ovat Ann-Elise Hannikaisen ja Seppo Nummen haastattelut (toim. Mary Mandelin-Dixon), jotka julkaistiin vuonna 1976 ruotsiksi *Astra*-lehdessä ja suomeksi hieman muokattuina *P.S.*-lehdessä.

34 Ruoho & Saarenmaa 2011, 8.

35 Kivistö 2016, 50–51; Malmberg 1991, 285–286.

36 Ruoho & Saarenmaa 2011, 77.

37 Turunen 2014.

38 Ruoho & Saarenmaa 2011, 44–45, 58.

tietoisesti pois kaiken arkielämään liittyvän aineksen.³⁹ Siinä missä *Anna* pyrki avoimesti seuraamaan ja osallistumaan naisen yhteiskunnallisen asemaan muutokseen, *Jaana* keskittyi puhtaasti viihteeseen.⁴⁰ Yhtyneitten kuvalehtien julkaisema *P.S.*, alaotsikoltaan *Paljon puhuva, suoraan sanova*, jäi lyhytaikaiseksi sensaatiolehdiksi, joka tavoitteli irtolumeromyynnillä erityisesti nuorempia lukijoita. Lehti voidaan nähdä Yhtyneiden kuvalehtien yrityksenä vastata Urpo Lahtisen (1931–1994) omistamalle *Hymy*-lehdelle, joka oli juoru- ja sensaatiojournalismin edelläkävijä Suomessa.⁴¹ Aineistoni ainoa ruotsinkielinen julkaisu *Astra* puolestaan erottuu muista lehdistä, sillä se on avoimesti feministinen aikakauslehti, jota tutkimallani ajanjaksolla julkaisi Suomen ruotsalaisen kansanpuolueen (RKP) naisjärjestö Svenska Kvinnoförbundet rf.

Aikakauslehdet ylipäättänsä ja etenkin naistenlehdet ovat olleet suosittu tutkimuskohde sekä Suomessa että kansainvälisesti.⁴² Erityisen kiinnostaviksi naistenlehdet on koettu tutkittaessa naisen roolin muutosta. Jo 1970-luvulla Ullamaija Kivikuru toi esiin, että ”tyypillisistä tyypillisin on tutkimus, jossa käsitellään naisen roolin muuttumista sotien jälkeen Eevassa, Uudessa Annassa ja Uudessa Naisessa”.⁴³ Tässä mielessä oma tutkimukseni asettuu jossain määrin perinteiseen kehykseen. Suomalaisen klassisen musiikin kentän tutkimuksessa tutkimusaineistoni on kuitenkin poikkeuksellinen. Tätä voi selittää se, että klassinen musiikki on perinteisesti haluttu nähdä autonomisena, muusta yhteiskunnasta ja kulttuurista irrallisena ilmiönä, jolloin tutkimusaineistotkin on kokemukseni mukaan haettu esimerkiksi säveltäjien omista kirjoituksista tai ammattilaisten kirjoittamista musiikkikritiikeistä. Voi myös pohtia, onko korkeakulttuurin piiriin asemoituneen klassisen musiikin parissa vierastettu tutkimusaineistona naistenlehtiä, jotka on

39 Malmberg 1991, 235.

40 Emt., 235, 238.

41 *Hymy*-lehden merkityksestä ks. Kosonen 2005 ja Siltanen 2015.

42 Ks. esim. Töyry 2005.

43 Kivikuru 1974, 30.

helppo hahmottaa osaksi populaarikulttuuria.⁴⁴ Kaikkea tätä vasten on mielenkiintoista havaita, että tutkimusaineistoni muodostavien lehtien vuosikerroissa julkaistiin tutkimallani ajanjaksolla varsin paljon klas-sista musiikkia edustavien ihmisten haastatteluita (taulukko 1).

Taulukkoa 1 varten olen käynyt läpi tutkimusaineistoni muodos-tavien aikakauslehtien kaikki ne vuosikerrat, joissa on myös Ann-Elise Hannikaisen haastattelu. Samalla kun taulukko kontekstualisoi Hannikaiseen kohdistunutta kiinnostusta, se antaa myös karkean yleis-käsityksen siitä, millaista suomalaisen aikakauslehdistön mielenkiinto on ylipäätään ollut klassisen musiikin toimijoita kohtaan tutkimallani ajanjaksolla. Erityisen selvästi nähtävissä on kiinnostus (nais)ooppe-ralaulajia kohtaan. Tämä noudattaa Saarilammen *Rondo*-lehdestä te-kemää havaintoa, jonka mukaan laulajat ovat olleet kapellimestarien ja säveltäjien ohella kiinnostavimpia haastateltavia klassisen musiikin toimijoista.⁴⁵ Laulajiin liittyy kapellimestarien tavoin vahva tähtikultti ja kansainvälinen ura, mikä selittänee tätä ilmiötä. Kapellimestareiden osuus taulukon 1 lehdissä on kuitenkin pieni, mikä on selitettävissä sil-lä, että Sibeliuksen orkesterinjohdon professorina toimineen Jorma Panulan oppilaat alkoivat saada kansainvälistä mainetta vasta 1980-luvun puolivälissä.⁴⁶

Kaiken kaikkiaan voidaan todeta, että aikakauslehdet ovat osallistu-neet hyvin aktiivisesti klassisen musiikin toimijoiden esille tuomiseen. Tämä vahvistaa jo aiemmin kirjallisuudessa esitettyä näkemystä nais-tenlehdistä merkittävänä naisten ja koko suomalaisen yhteiskunnan foo-rumeina. Se osoittaa myös sen, että yleisaikakauslehtiä ja naistenlehtiä ei voi ohittaa lähdeaineistoina, jos suomalaisen säveltaiteen historiaa halutaan kirjoittaa moniäänisesti.

44 Naistenlehtiin tutkimuksessa kohdistuvista ennakkoluuloista ks. Ruoho ja Saarenmaa 2011.

45 Saarilampi 2007, 44. Saarilammen tutkimusaineistossa naispuoliset oopperalaulajat eivät kuitenkaan ole esillä lainkaan siinä määrin kuin taulukon 1 lehdissä. Saarilammen aineisto koostuu *Rondo*-lehdessä vuosina 1974–2006 julkaistuista henkilöhaastatteluista. Jos Saarilammen aineiston rajaa oman tutkimukseni aikarajauksella 1973–1984, siihen kuuluu vain kolmen naislaulajan haastattelut (Saarilampi 2007, 178–180).

46 Ks. tarkemmin Konttinen 2003 ja 2008.

Lehti	Haastateltavan ammatti	Haastatellut naiset	Lkm	Haastatellut miehet	Lkm
<i>Jaana</i> , vuosikerta 1973 (22 numeroa)	Oboisti	-	-	Aale Lindgren	1
	Oopperanjohtaja	-	-	Kaj Kauhanen	1
	Oopperalaulaja	Heljä Angervo	3	Ture Ara	3
		Maiju Kuusaja		Matti Kastu	
		Linda Widstedt		Veikko Tyrväinen	
	Pianisti	-	-	Dmitry Hintze	1
Säveltäjä	Ann-Elise Hannikainen	1	Gottfrid Gräsbeck	2	
<i>Uusi maailma</i> , vuosikerta 1974 (26 numeroa)	Laulupedagogi	-	-	Luigi Ricci	1
	Oopperalaulaja	Heljä Angervo	2	Patrick McCarthy	2
		Sijja Mellanen		Matti Piipponen	
	Oopperanjohtaja	-	-	Alfons Almi	1
	Säveltäjä	Ann-Elise Hannikainen	1	-	-
	Viulisti	Kaija Kaila-Kyylä	1	-	-
<i>Jaana</i> , vuosikerta 1975 (53 numeroa)	Kitaristi	-	-	Juan Antonio Muro	1
	Oopperalaulaja	Heljä Angervo	8	Heikki Hannula	7
		Ghita Gothóni		Jorma Hynninen	
		Liisa Linko-Malmio		Timo Mustakallio	
		Tamara Lund		Seppo Ruohonen	
		Anita Seitava		Pekka Salomaa	
		Merja Raatikainen		Aatos Tapala	
		Aulikki Rautawaara		Martti Wallén	
		Taru Valjakka			
	Säveltäjä	Ann-Elise Hannikainen	1	Aaro Kentala	3
				Tauno Marttinen	
			Kari Rydman		
<i>Anna</i> , vuosikerta 1976 (53 numeroa)	Oopperalaulaja	Aune Antti	3		
		Tamara Lund			
		Aulikki Rautawaara			
	Pianisti	Liisa Pohjola	1	Izumi Tateno	1
	Säveltäjä	Ann-Elise Hannikainen	1	Kari Rydman	1
<i>Kotiliesi</i> , vuosikerta 1976 (24 numeroa)	Viulisti	-	-	Heimo Haitto	1
	Kirkkomuusikko	-	-	Eero Erkkilä	1
	Oopperalaulaja	-	-	Reino Lempinen	2
				Olli Rantaseppä	
Säveltäjä	Ann-Elise Hannikainen	1	-	-	
<i>P.S.</i> , vuosikerta 1976 (8 numeroa)	Festivaalijohtaja	-	-	Seppo Nummi	1
	Säveltäjä	Pirjo Bergström	2	Matti Rag Paananen	2
		Ann-Elise Hannikainen		Henrik Otto Donner	
Viulisti	-	-	Heimo Haitto	1	
<i>Astra</i> , vuosikerta 1976 (12 numeroa)	Festivaalijohtaja	-	-	Seppo Nummi	1
	Säveltäjä	Ann-Elise Hannikainen	1	-	-
<i>Suomen Kuvalehti</i> , vuosikerta 1977 (50 numeroa)	Kapellimestari	-	-	Herbert von Karajan (kahdesti)	1
	Festivaalijohtaja	Yoshiko Arai-Kimmanen	1	Seppo Kimanen	1
	Oopperalaulaja	Heljä Angervo	2	Jorma Hynninen	2
		Irja Auroora		Martti Talvela	
	Pianisti	-	-	Ralf Gothóni	2
	Säveltäjä	Ann-Elise Hannikainen	1	Erik T. Tawaststjerna	4
			Kalevi Aho		

				Pehr-Henrik Nordgren	
				Kari Rydman	
				Aulis Sallinen	
<i>Me Naiset</i> , vuosikerta 1979 (51 numeroa)	Viulisti	-	-	Igor Oistrach	1
	Kapellimestari	-	-	Ari Angervo	1
	Festivaalijohtaja	-	-	Timo Mustakallio	1
	Oopperalaulaja	Tuula Ylömäki	2	Alfons Almi	3
		Raili Viljakainen		Tuomo Heikkilä	
	Pianisti	Käbi Laretei	2	Erik T. Tawaststjerna	1
		Hui-Ying Liu		Vilho Vartiainen	
	Selliisti	-	-	Seppo Kimanen	2
				Raimo Sariola	
	Sellopedagogi	-	-	Csaba Szilvay	1
Säveltäjä	Ann-Elise Hannikainen	1	-	-	
<i>Me Naiset</i> , vuosikerta 1982 (51 numeroa)	Viulisti	Yoshiko Arai	1	-	-
	Viulupedagogi	-	1	Géza Szilvay	1
	Oopperalaulaja	Pia-Gunn Anckar	6	Kim Borg	3
		Maire Virkkunen-Harki		Nicolai Gedda	
		Johanna Nurmimaa		Seppo Ruohonen	
		Katariina Pyrrö			
		Pirkko-Liisa Tikka			
		Merja Wirkkala			
	Pianisti	Monna Relander	3	-	-
		Minna Pöllänen			
	Katariina Liimatainen				
Selliisti	Riitta Pesola	1	-	-	
Sellopedagogi	-	-	Csaba Szilvay	1	
Säveltäjä	Ann-Elise Hannikainen	1	Kari Rydman	1	
Viulupedagogi	-	-	Géza Szilvay		
<i>Me Naiset</i> , vuosikerta 1984 (51 numeroa)	Kapellimestari	-	-	Esa-Pekka Salonen	1
				Jorma Hynninen	2
	Oopperalaulaja	Päivi Heikinheimo	4	Jorma Hynninen	2
		Aila Knihtilä		Jaakko Ryhänen	
		Tamara Lund			
		Satu Sippola-Nurminen			
	Pianisti	Anne Kauppi	1	-	-
	Säveltäjä	Ann-Elise Hannikainen	3	-	-
		Marja Rantanen			
		Kajja Saariaho			

Taulukko 1. Klassisen musiikin ammateissa työskentelevien naisten ja miesten haastatteluista suomalaisissa aikakauslehdissä vuosina 1973–1984.

Säveltävä nainen Ann-Elise Hannikaisen
haastatteluissa

Sukupuoli oli läsnä Ann-Elise Hannikaisen julkisuuskuvassa jo hänen uransa alusta lähtien.⁴⁷ Kun Hannikaisen pianoteos *Tema con XI Variazioni* (1968) esitettiin Helsingissä toukokuussa 1970, Erkki Salmenhaara totesi arvostelussaan, että ”hieman yllättävästi illan mielenkiintoisinta antia tuntui edustavan sen ainoa naissäveltäjä, Ann-Elise Hannikainen pianomuunnelmineen”.⁴⁸ Ilman tällaista suoraa nais-etuliitettä tai muuta viittausta sukupuoleen Hannikaisesta ei tutkimusaineistossani kirjoitettu kertaakaan.⁴⁹ Salmenhaaran äänensävyistä välittyvää negatiivista asennetta ei sellaisenaan esiinny Hannikaisen haastatteluissa, mutta muutoin säveltävä nainen näytetään aineistossa poikkeavuutena ja lähes historiattomana ilmiönä. Haastatteluissa tuodaan esiin joitakin yksittäisiä säveltäjänäisten nimiä kuten Helvi Leiviskä, Nadia Boulanger (1887–1979), Lili Boulanger (1893–1918) ja Matilde Salvador (1918–2007), mutta yleisviesti on, että säveltävät naiset ”ovat tavattoman harvinaisia”⁵⁰ ja että he eivät ole saavuttaneet maailmanmainetta säveltäjinä. Yhdeksi selittäväksi tekijäksi hahmottuu naisten säveltämän musiikin kesto ja soitinnus. Nordenstreng toteaa, että säveltävistä naisista Suomessa ”vain Helvi Leiviskä on säveltänyt *suuria* teoksia”⁵¹ (kurs. M. V.). Suuruudella toimittaja viitanee tässä Leiviskän orkesterituotantoon ja teosten keston. Nämä kaksi tekijää, esityskoneiston koko ja musiikin ajallinen pituus, ovat olleet klassisen musiikin arvon mittareita jo 1800-luvun

47 Jo ennen ammattiuraansa Hannikaista haastateltiin isänsä diplomaattiuran vuoksi ulkomaisiin lehtiin. Näissä haastatteluissa sukupuoli on niin ikään esillä esimerkiksi ulkonäköä, ihonväriä, vaatetusta ja ammatinvalintaa koskevien huomioiden kautta (ks. esimerkiksi Anonyymi 1966).

48 Salmenhaara/*Helsingin Sanomat* 1970.

49 Tutkimusaineistoni ulkopuolelle rajautuvien Ann-Elise Hannikaisen konserttiarvosteluiden sukupuolittuneisuudesta ks. Virtanen 2021b.

50 Nordenstreng/*Jaana* 1975, 18–22.

51 Nordenstreng/*Jaana* 1973, 2–8.

alkupuolelta lähtien.⁵² Säveltävien naisten mahdollisuudet luoda suurimuotoisia orkesteriteoksia taas ovat historiallisesti olleet heikot, koska työhön vaadittavat koulutukselliset ja sosioekonomiset edellytykset ovat pitkään olleet ainoastaan (säveltävien) miesten ulottuvissa.

Toinen näkökulma säveltävien naisten vähyyteen luodaan Ann-Elise Hannikaisen puheesta välittyvien sisäistettyjen ennakkoluulojen ja suoranaisen misogynian kautta.⁵³ Hannikainen arvelee, että ”naisten pitkäjänteisyys ei riitä”⁵⁴ musiikin säveltämiseen, minkä lisäksi hän on huomannut itsessään ja musiikissaan, ”että määrätty logiikka puuttuu”⁵⁵. Hannikaisen tärkein auktoriteetti, opettaja Ernesto Halffter, oli hänkin sitä mieltä, että ”vain harvat naiset haluavat ja pystyvät todella pitkäjännitteiseen ja suurta keskittymiskykyä vaativaan toimintaan, jollaista sävellystyö on”.⁵⁶ Vaikuttaa siis siltä, että Hannikainen on tiedostamattaan omaksunut ympäröivästä maailmasta miehiset ennakkoluulot säveltäviä naisia kohtaan. Samanlaiseen ilmiöön viittaa myös aineistosta implisiittisesti ilmi käyvä ”hyvän” klassisen musiikin ideaali ja toisaalta sen toteuttamisen vaikeus: ”Minulle muodostuu ongelmaksi ideoitten runsaus. Joskus en tiedä mitä niillä tekisin ja välillä saan moitteita liian monista musiikillisista ajatuksista samassa teoksessa”.⁵⁷

Toisaalta sukupuoli hahmottuu aineistossa myös tekijänä, josta voi olla säveltävälle naiselle hyötyä musiikin esille saamisessa. Hannikaisen mukaan ”nainen erottuu heti”⁵⁸ maailman tuhansien miessäveltäjien joukosta, minkä lisäksi ”ihmiset kiinnostuvat naissäveltäjästä eritavalla kuin miehestä”⁵⁹:

52 Ks. tarkemmin Citron 2000 [1993], 130–131.

53 Sisäistetyistä misogyniasta tarkemmin ks. Bearman et al. 2009.

54 Karhu/*Me Naiset* 1979, 4–7.

55 Emt.

56 Nordenstreng/*Jaana* 1973, 2–8.

57 Nyström/*Me Naiset* 1984, 30–31. Yhtenäisyyden ja organisuuden ihanteista klassisessa musiikissa ks. Kramer 2016, 83–95.

58 Nyström/*Me Naiset* 1984, 30–31.

59 Emt.

Kun minut esitellään ihmisille, että tässä on nyt säveltäjä Hannikainen, niin ne katsovat hiukan pitkään. Sillä lailla, että jahah, tommonen pimu. Mutta sen jälkeen kun olen esiintynyt tai minun teoksiani on soitettu, on suhtautuminen muuttunut.⁶⁰

Kyse ei ole Hannikaisen mielestä pelkästään säveltäjänäisten ja -miesten välisestä määräerosta vaan siitä, millaista musiikkia nainen *luonnostaan* säveltää. Hänen mielestään ”miespuolisilla kollegoilla tuntuu olevan pakonomainen tarve julistautua jonkin oppisuunnan kannattajaksi”,⁶¹ kun taas säveltävän naisen on sukupuolensa tuoman erillisyyden turvin helpompaa olla aidosti uskollinen omalle taiteelliselle visiölleen.

Hannikaisen ajattelu lähestyy essentialistista ihmiskäsitystä, jonka mukaan ihmisillä on pysyviä ja muuttumattomia, sisäsyntyisiä ominaisuuksia.⁶² Hannikainen ei ole ajattelunsa kanssa yksin, sillä myös aika-laissäveltäjä Anneli Arho on esittänyt näkemyksiä naisten ja miesten biologisista eroista ja niiden vaikutuksesta naisten säveltäjäksi hakeutumiseen sekä siihen, millaista musiikkia naiset luovat.⁶³ Nykyisestä tasa-arvoihanteesta ja binäärisen sukupuolikäsityksen kyseenalaistavasta ajattelusta käsin nämä lausumat ovat varsin kaukaisia, ja niitä onkin mielestäni mielekkäintä lähestyä oman aikansa ihmiskuvan ja asenneilmapiirin kontekstissa. Hannikaisen kohdalla voidaan myös pohtia, tarjosiko essentialistinen sukupuolikäsitys hänelle suojan, jonka turvin tonaalisesta perinteestä ammentavan musiikin säveltäminen tuntui mahdollisemmalta.

Samaan aikaan, kun naisen säveltäjäisyys on Hannikaisen haastatte-
luissa historiallisesti eriskummallinen poikkeus, se on kuitenkin myös
jotain, jonka toivotaan yleistyvän:

Eikö näin naistenvuoden kunniaksi olisi aiheellista että ainoan nuoren
naissäveltäjämme musiikkia saataisiin kuulla vaikkapa radiosta. Se

60 Karhu/*Me Naiset* 1979, 4–7.

61 Emt.

62 Ks. tarkemmin Gelman 2003; Mikkola 2018 ja Oyama 2000.

63 Karlson 1980c, 13; Irjala 1992, 42.

varmasti rohkaisisi niitä tyttöjä, jotka vastoin omia toiveitaan ohjataan ”naisille sopiville” musiikin aloille. Kaikkia heitä joita ei kukaan ole innostamassa ilmaisemaan ajatuksiaan luomalla uutta musiikkia ja osaltaan elävöittämään ja rikastuttamaan miesten itselleen vuosisatoja sitten omimaa sävellystaiteen aluetta.⁶⁴

Hannikainen esitetäänkin lukijalle suomalaisnaisten toivona ja esikuvana, jolle ”Espanjan kriitikot ennustavat mahtavaa tulevaisuutta”.⁶⁵ Se tarkoittaa toimittajan mukaan sitä hetkeä, jolloin Hannikainen on päässyt konserttiohjelmistoon ”itsensä Brahmsin ja Debussyn rinnalle”.⁶⁶

Säveltävän naisen keho ja mieli

Tutkimusaineistossani säveltävä nainen esitetään vahvasti kehollisena olentona. Ann-Elise Hannikaisen kehoa ja ulkonäköä kommentoidaan hänen haastatteluissaan eri tavoin, joskus suuremmin ja joskus ohimennen. Hannikainen esitetään toisaalta transsendenttinä olentona, joka on ”pieni ja hento – ikään kuin läpikuultava”⁶⁷, mutta toisaalta myös vahvan lihallisenä naisena, joka on ”viehättävä ja uskomattoman upea ilmestys”⁶⁸ ja jopa

[...] häiritsevän kaunis naiseksi, joka on saanut jotain aikaan. Hän on viehättävä ja hyväkäyttöksinen. Sitä paitsi hän osaa hymyillä ja nauraa oikeissa paikoissa. Ja leikkiä pikku boheemia. Mieluummin hänen uskoi käväisseen missimittelöissä tuoden suuren pokaalin kotipianon kulmalle kuin istuvan siinä vaativien koskettimien ääressä, kynän ja lehtiön kera.⁶⁹

64 Nordenstreng/*Jaana* 1975, 18–22.

65 Nordenstreng/*Jaana* 1973, 2–8.

66 Emt.

67 Mandelin-Dixon/*P.S.* 1976a.

68 Karhu/*Me Naiset* 1979, 4–7.

69 Pankola/*Uusi Maailma* 1974, 57–59.

Esimerkkien polariteetti syntyy toimittajien oletetuista sukupuolista: ensiksi mainitun sitaatin on kirjoittanut nainen ja kaksi jälkimmäistä heteroseksuaaleiksi oletamani miehet.

Representaatioiden intersektionaalinen luonne käy ilmi muun muassa siinä, miten aineistossani säveltävän naisen ulkonäkö kiinnitetään etniseen taustaan, kansallisuuteen ja sukuhistoriaan. Hannikaisessa sanotaan olevan ”paljon espanjalaista, vaikka kasvopiirteet ja erityisesti tummat kirkkaat silmät tuovat mieleen Hannikaisen suvun”.⁷⁰ Huolimatta tästä ”suuren [suomalaisen] suvun jälkeläisyydestä”,⁷¹ hänessä nähdään ”myös sitä luontaista arvokkuutta, jota tavataan espanjalaisissa”.⁷² Toisaalta säveltäjä itse vakuuttaa olevansa suomalainen ”henkeen ja vereen”.⁷³ Hannikainen halutaan näin ollen esittää paradoksaalisesti samaan aikaan suomalaisena säveltäjänä, joka on kuitenkin niin kansainvälinen, että se on jopa nähtävissä hänen psykofyysisestä olemuksestaan.⁷⁴

Kolmas kehollisuuden näkökulma Hannikaisen haastatteluissa on säveltävän naisen fyysinen terveys. Tältä osin säveltävä nainen näytettyy aineistossa perinteisenä romanttisena taiteilijana, jonka elämää varjostaa kärsimys: Hannikainen sairasti nivelreumaa, mikä vaikutti ratkaisevasti hänen uraansa pianistina ja sai hänet lopulta valitsemaan säveltäjän uran. Lukijat saavat tietää, miten säveltäjään on kokeiltu ”erilaisia hoitokeinoja: kultahoitoa, sulfaa, penisilliiniä, nesteen poistoa särkeivistä jäsenistä”.⁷⁵ Vielä puoli vuotta ennen oman pianokonserttonsa (1976) kantaesitystä Hannikainen ”ei pystynyt jalkapohjien nivelkipujen vuoksi käyttämään kenkiä eikä kävelemään”.⁷⁶ Kärsimyksen rinnalla kulkee kuitenkin myös vaikeuksien kautta voittoon -narratiivi,

70 Nordenstreng/*Jaana* 1975, 18–22.

71 Nyström/*Me Naiset* 1984, 30–31.

72 Mandelin-Dixon/*P.S.* 1976a.

73 Karhu/*Me Naiset* 1979, 4–7.

74 Muusikkonaisen sukupuolen ja etnisen taustan välisestä suhteesta mediakuvassa, ks. Tuomi 2022.

75 Jokitaipale/*Anna* 1976, 26–27.

76 Jokela/*Kotiliesi* 1976, 6.

jossa konserttiyleisössä istuvat voivat lopulta nähdä ”miten kauniisti hän [Hannikainen] liikkui konserttialissa, miten elegantisti hän pysyi käyttämään käsiään [ja] sormiaan”.⁷⁷ On syytä todeta, että kun Hannikaisen viimeiseksi jäänyt lehtihaastattelu julkaistiin 1984, hänen mediakuvastaan jäi puuttumaan se tosiasia, että lopulta nivelreuma esti kokonaan hänen pianonsoittonsa ja vaikutti ratkaisevasti myös sävellystyön lopettamiseen 1990-luvun alussa.⁷⁸

Persoonaltaan Hannikainen esitetään romanttisen taiteilijakuvan mukaisesti ”mystisyyteen taipuvaisena”⁷⁹, ”järkyttävän aitona ja herkkänä”⁸⁰ ihmisenä, joka ”rakastaa eläimiä[,] jopa hyttysiäkin”⁸¹. Säveltävän naisen herkkyyks ei kuitenkaan näy ainoastaan taiteen luomisessa vaan myös esimerkiksi uuden teoksen kantaesitystilanteessa, jossa hän on siinä määrin ”ihan mahdottoman hermostunut”⁸² että joutuu ottamaan ”pikkuisen rauhoituspillerin”⁸³. Toimittaja tulee näin paljastaneeksi Hannikaisesta jotain sellaista inhimillistä, jota ei arviointi mukaan ole ollut tapana tuoda esiin säveltävien miesten kohdalla. Lukijaa muistutetaankin ikään kuin varmuuden vuoksi siitä, että ”herkkyyks ei kuitenkaan sulje pois sitä tosiasiaa, että hän [Hannikainen] on hyvin älyllinen ihminen”.⁸⁴

77 Emt.

78 Virtanen 2021a.

79 Nordenstreng/*Jaana* 1975, 18–22.

80 Nordenstreng/*Jaana* 1973, 2–8.

81 Nordenstreng/*Jaana* 1975, 18–22.

82 Nordenstreng/*Jaana* 1973, 2–8.

83 Emt.

84 Nordenstreng/*Jaana* 1975, 18–22.

”Uneksija toteuttaa kohtalooan”⁸⁵ –
 ekskursio säveltäjämiehen representaatioihin

Jotta Ann-Elise Hannikaisen haastattelut eivät asettuisi ainoastaan osaksi naisista kertovia lehtijuttuja, luen seuraavassa Hannikaisen haastatteluita esimerkinomaisesti säveltävän miehen representaatioita vasten. Esimerkkisäveltäjäksi olen valinnut Pehr Henrik Nordgrenin, joka oli Hannikaisen aikalainen⁸⁶ ja jonka elämässä oli monia yhtäläisyyksiä Hannikaisen elämään: kummallakin oli vahva yhteys johonkin Suomen ulkopuoliseen musiikkikulttuuriin (Hannikaisella Espanjaan, Nordgrenilla Japaniin), heillä molemmilla oli taiteilijasukutausta, molempien äidinkieli oli ruotsi ja molemmat olivat hankkineet säveltäjäkoulutuksensa Sibelius-Akatemian ulkopuolelta.⁸⁷

Keskeinen ero tarkastelemieni Hannikaisen ja Nordgrenin⁸⁸ haastatteluiden välillä on se, että siinä missä Hannikaisen haastattelut keskittyvät useimmiten säveltäjän persoonaan, henkilöhistoriaan tai joihinkin ulkoisiin tapahtumiin, Nordgrenin haastatteluissa fokuksessa oli itse musiikki ja se mitä säveltäjä musiikista ajattelee. Tästä erosta seuraa, että säveltävä nainen näyttäytyy Hannikaisen haastatteluissa enemmän objektina eli toimittajan kuvailun kohteena. Samaan aikaan Nordgrenin haastatteluissa säveltävä mies on selkeästi itsenäinen toimija, jota hänen ”hieman viileä ja voittopuolisesti älyllinen”⁸⁹ luonteensa korostaa. Toinen perusero on siinä, että säveltävän miehen sukupuoli ei herätä ennakkoluuloja, joita vastaan haastatteluissa pitäisi kamppailla. Mies säveltäjänä on aineistossani normi, jota ei tarvitse perustella sen

85 Pyysalo/*Suomen Kuvalehti* 1984.

86 Nordgren ja Hannikainen myös tunsivat toisensa. He tapasivat ensimmäisen kerran oletettavasti vuonna 1969, jolloin molemmilta säveltäjiltä kantaesitettiin teokset *Ung Nordisk Musik* -tapahtumassa Norjan Trondheimissa.

87 Ann-Elise Hannikainen kyllä opiskeli sävellystä sivuaineena Sibelius-Akatemiassa Einar Englundin johdolla, mutta Hannikainen piti tätä lyhyttä ajanjaksoa lähinnä jo aiemmin oppimansa kertauksena. Varsinaisen sävellyssoppinsa Hannikainen koki saaneensa Espanjassa Ernsto Halffterilta. Virtanen 2021a. Pehr Henrik Nordgrenin urasta tarkemmin ks. Aho 2006.

88 Pyysalo/*Suomen Kuvalehti* 1977, 8–10 ja 1984, 51–54.

89 Pyysalo/*Suomen Kuvalehti* 1977, 8–10.

kummemmin. Hannikaisen kohdalla palstatilaa sen sijaan vievät sellaisenaan kulttuurista omaksutut ja toistetut ennakkoluulot ja niiden kumoaminen.

Nordgreniin liitetään haastatteluissa monia miehisiä säveltäjäkliseitä. Ensinnäkin säveltäminen esitetään ”kohtalon toteuttamisena”⁹⁰ ja psyykkisenä välttämättömyytenä ja suoranaishana pakkona: säveltäjä säveltää musiikkiinsa sen, mitä ei ”normaalilla tavalla saa persoonallisuudestaan ulos”⁹¹. Vaikka Nordgrenin sosiaaliseen sukupuoleen ei juuri haastatteluissa kiinnitetäkään huomiota, täysin vailla ulkonäköä koskevia huomautuksia hänkään ei selviä. Siinä missä Hannikaisen kohdalla ihailaan ja ihmetellään hänen kauneuttaan, Nordgren kuvataan romanttisen taiteilijamyytin mukaisena olentona, joka ei kiinnitä ulkonäköönsä huomiota. Nordgren on ”kadunmiehen oloinen hahmo”,⁹² ”tupsulakkinen, repsottavaan keinoturkistakkiin ja haaltuneisiin farkkuihin pukeutunut hajamielinen mies”.⁹³ Kuvaus Nordgrenista vastaa monin osin taiteilijakuvauksiin jo 1800-luvulla vakiintunutta stereotypiaa taiteilijasta epäsosiaalisena ja maailmasta irtaantuneena hahmona. Säveltäjä Einojuhani Rautavaara on kuvannut tällaisen erakkohahmon elämää siten, että (mies)säveltäjän pitäisi harjoittaa askeesia ja elää ”munkinkaltaista erakon elämää”.⁹⁴ Ironista kyllä, toinen tarkastelemistani Nordgrenin haastatteluista käsittelee juuri Nordgrenin kamarioopperaa *Den svarta munken* (suom. *Musta munkki*, 1981).

Ulkonäön kuvailun sijasta Nordgrenin haastatteluissa keskeisimmässä roolissa ovat säveltäjän ajatukset sävellystyöstä ja omasta musiikista. Hieman yllättäen Nordgren ottaa myös kantaa säveltävien naisten musiikkiin stereotyyppisesti yhdistettyyn lyyrisyyteen eli tunnelmallisuuteen, herkkyyteen tai haaveellisuuteen.⁹⁵ Se ei Nordgrenille

90 Pyysalo/*Suomen Kuvalehti* 1984, 51–54.

91 Emt.

92 Emt.

93 Emt.

94 Sit. Tiainen 2005, 78.

95 Kielitoimiston sanakirja, hakusana *lyyrinen*.

tunnu mahdolliselta: ”Minun on vaikea kuvitella tekeväni puhtaasti lyyristä musiikkia. Koen musiikin sellaiseksi ilmaisumuodoksi, jolla voidaan ilmaista hyvin vastakohtaisia tunteita”.⁹⁶ Voidaan kysyä, miten Nordgren on päätenyt edes puhumaan haastattelussa lyyrisestä musiikista. Kuultaako aiheesta lävitse toimittajan tietoisuus siitä, että lyyristä musiikkia on pidetty feminiinisenä ja että lyyrisyys ja miessukupuoli siten sulkisivat toisensa pois?

Toinen musiikin kuvailua koskeva ero Hannikaisen ja Nordgrenin haastatteluissa liittyy eri kulttuurien vaikutukseen säveltäjän musiikkiin. Siinä missä Hannikaiselle on selvää, että hänen kokemuksensa eri asuinpaikoista ympäri maailmaa kuuluvat hänen sävelkielessään, Nordgren haluaa rajata tällaiset vaikutteet pois tai ainakin vähätellä niiden merkitystä: hän ”varoittaa [...] ärtyneeseen sävyyn puhumasta sävellyksiensä yhteydessä liikaa japanilaisvaikutteista”.⁹⁷ Näin Nordgren tulee suojelleeksi miehen säveltämän musiikin absoluuttisuutta ja autonomisuutta. Eksoottisten japanilaisvaikutteiden sijaan Nordgren korostaa mieluummin musiikkinsa yhteyksiä suomalaiseen perinteeseen, mikä kumpuaa ”[19]60-luvulla alkunsa saaneesta rakkaudesta kansanmusiikkiin”.⁹⁸ Tällöinkin klassisen musiikin kentällä toimiva säveltävä mies pysyttelee tietyn esteettisen välimatkan päässä omalle sävelkielelle vieraista komponenteista ja ”koristelee [kansanmusiikkiaiheet] atonaalisella sointuympäristöllä tai kluster-tekniikalla”.⁹⁹ Toisaalta Nordgren ei epäröi kertoa, että hän on ”alkanut kiinnostua duuri- ja mollisointujen kauneusarvosta”.¹⁰⁰ Tässä Nordgrenin ja traditiotietoisien Hannikaisen voidaan nähdä lähentyvän toisiaan, vaikkakin Nordgrenin sanavalinnat ovat varovaisia ja tonaliteettia ikään kuin analyttisesti etäältä tarkastelevia.

96 Pyysalo/*Suomen Kuvalehti* 1977, 8–10.

97 Emt.

98 Emt.

99 Emt.

100 Emt.

Hannikaisen ja Nordgrenin haastatteluissa olevat peruserot voivat joiltakin osin selittyä sillä, että tarkasteleman Nordgrenin haastattelut sijoittuvat asiapitoiseen *Suomen Kuvalehteen*, kun taas Hannikaisen haastattelut julkaistiin enimmäkseen naistenlehdissä, jotka ovat perinteisesti henkilökeskeisiä. Väitän, että lehtien väliset tyyli- ja näkökulmaerot eivät kuitenkaan selitä kokonaan Hannikaisen ja Nordgrenin haastatteluiden sävyeroja. Kuvaavaa on, että kun Hannikaista itseään haastateltiin *Suomen Kuvalehteen* vuonna 1977 Nordgrenin kanssa samassa vuosikerrassa, hänen lyhyt haastattelunsa sijoittui Maarit Tyrkön toimittamalle Ihmisiä-palstalle, jossa kerrottiin julkisuuden henkilöiden ajankohtaisista tekemisistä ja joka oli luonteeltaan selvästi lähempänä naistenlehtiformaattia. Siinä missä tuolloin 33-vuotias Nordgren esitettiin jo kypsänä, omaan työskentelyynsä analyttisesti suhtautuvana taiteilijana, 31-vuotiasta Hannikaista kuvattiin ennen kaikkea ”kuumaksi nimeksi”¹⁰¹, jonka tulevaisuuteen kohdistettiin suuria odotuksia. Tämä sama suomalaisen naistaiteilijan kansainväliseen läpimurtoon ladattu odotus näkyy voimakkaasti taulukossa 1 kuvamieni naisoopperalajien lukuisissa haastatteluissa.

Lopuksi

Ann-Elise Hannikainen oli epäilemättä näkyvin säveltävä nainen 1970-luvun ja 1980-luvun alun suomalaisessa aikakauslehdistössä. On siis syytä olettaa, että hänen mediakuvansa on osallistunut tuolloin tapahtuneeseen perinteisten sukupuoliroolien rikkoutumiseen ja uudelleenneuvotteluun. Hannikaisen haastattelut näyttivät, että myös nuori nainen voi olla menestyvä klassisen musiikin säveltäjä. Samalla Hannikaisen haastattelut ovat tulleet vaikuttaneeksi käsityksiin siitä, millaista on olla säveltävä nainen, mitä säveltävä nainen ajattelee, millaista musiikkia säveltävä nainen luo, miltä hän näyttää, ja kuka ylipäätään voi olla säveltävä nainen. Tässä tulee esiin representaatioiden poliittinen luonne. Kulttuurintutkimuksen näkökulmasta politiikka on

101 Tyrkkö/*Suomen Kuvalehti* 1977, 24.

kamppailua juuri merkityksistä: siitä, mitä ylipäättään voi olla olemassa, mistä voidaan puhua ja miten.¹⁰²

Tässä artikkelissa olen pyrkinyt tarkastelemaan sitä, millaisia sukupuolittuneita säveltäjyyden representaatioita vuosina 1973–1984 julkaistut Ann-Elise Hannikaisen aikakauslehtihaastattelut sisältävät ja miten ne haastatteluissa tuotetaan. Tutkimukseni perusteella säveltäjänaisen ura näyttäytyy vahvasti sukupuolittuneena: hän on musiikkimaailman altavastaaja ja anomalia, poikkeus miehisestä normista sekä naiselle varatusta roolista. Kuten artikkelini otsikko kertoo, Hannikainenkin tiesi, että ympäröivän kulttuurin hänelle osoittama työpaikka olisi ennemmin ollut kodin keittiö kuin säveltäjän työhuone: ”Toinen suuri suomalainen säveltäjä selosti minulle, ettei nainen voi säveltää vaan hän kuuluu keittiöön lieden ääreen. Tottahan toki pidän ruuanlaitosta, mutta mieluiten kuitenkin sävellän!”¹⁰³ Poikkeavuutensa ansiosta säveltävä nainen voi toisaalta herättää huomiota niin hyvässä kuin pahassa. Aineistoni perusteella sukupuoli voikin olla myös voimavara, joka auttaa erottautumaan ja saa yleisön kiinnostumaan taiteilijasta. Toisaalta sukupuoli ei ole ainoa säveltäjää määrittävä tekijä, mikä näkyy siinä, miten Hannikaisen sukupuoleen yhdistyy aineistossa sellaisia risteäviä tekijöitä kuten kuuluminen diplomaattiperheeseen ja kulttuurisukuun sekä työskenteleminen ulkomailla.

Hannikaisen haastattelut sisältävät myös elementtejä, joiden kuvaukset lähestyvät Stuart Hallin käsitystä stereotyyppioista representaatiojärjestelmänä. Hallin mukaan stereotyyppiä voidaan kuvata mekanismiksi, joka pyrkii liioittelemaan, yksinkertaistamaan ja jäähmettämään kohteensa. Tällaisissa representaatioissa yksilöt edustavat pelkästään laajempia ryhmiä ja he lakkaavat olemasta omia yksilöitään.¹⁰⁴ Hannikaisen kohdalla tällaisena elementtinä voidaan pitää etenkin hänen sairauttaan ja sen luomaa tragedian tuntua: romantiikan ajan stereotyyppian mukaan taide ja kärsimys kuuluvat yhteen. Toisaalta

102 Rossi 2010, 262–263.

103 Mandelin-Dixon/P.S. 1976a.

104 Hall 1997, 247–248.

stereotyyppiä jakavat Hallin mukaan kohteensa hyväksyttäviin normaaleihin ja ei-hyväksyttäviin epänormaaleihin. Siinä missä säveltävä mies kuvataan aineistossani romanttisen taiteilijastereotypian mukaisesti maailmasta irtaantuneeksi erakkotaiteilijaksi, säveltävä nainen joutuu aineistossani rikkomaan stereotypian pohtiessaan sellaisia kysymyksiä kuin avioliitto ja perheen perustaminen: ”Etkö epäröisi liittää nuorta elämäsi häneen [Ernesto Halffteriin]?, [...] Entä miten on lasten laita?”, Hannikaiselta kysytään.¹⁰⁵

Kuten musiikintutkija Milla Tiainen on huomauttanut, taiteen alalla työskentelevän naisen odotetaan yhä jakavan aikansa taiteen ja perheen kesken, kun taas miehelle keskittyminen uraan sallitaan paljon helpommin.¹⁰⁶ Näin oli asia epäilemättä myös Hannikaisen aikana. Filosofin Christine Battersbyn onkin kuvannut taiteilijuuden ja naiseuden toisensa lähes kokonaan poissulkeviksi identiteeteiksi. Hänen mukaansa naistaiteilijan täytyy poiketa sukupuolestaan kyetäkseen työhönsä, sisäistää alansa miehiset toimintatavat ja näin ollen olla käytännössä mies.¹⁰⁷ Hannikaisella ei ollut lapsia, joten voidaan vain spekuloida, millä lailla perheenäidin rooli olisi mahtunut osaksi hänen säveltäjäkuvaansa. Äitiys olisi epäilemättä ollut mediakuvassa paitsi lukijoita kiinnostava myös miehistä säveltäjäkuvaan vahvasti haastava tekijä. Jatkossa tätä näkökulmaa olisikin kiinnostavaa tarkastella Hannikaisen jälkeen debytoineiden suomalaisten säveltäjänaiesten kohdalla. Ann-Elise Hannikaisen haastatteluihin voisi saada laajempaa perspektiiviä lähilukemalla esimerkiksi säveltäjä Kaija Saariahon ja häntä seuranneiden sukupolvien edustajien¹⁰⁸ haastatteluja. Samalla tulisi tältä osin näkyväksi suomalaisen yhteiskunnan mahdollinen muutos.

105 Mandelin-Dixon/*P.S.* 1976a.

106 Tiainen 2005, 78.

107 Battersby 1989, 3–4, 6.

108 Esimerkiksi Riikka Talvitien, Outi Tarkkaisen ja Lotta Wennäkosken haastatteluissa säveltäjän sukupuoli näyttäisi olevan monin tavoin esillä (ks. esim. Susi/*Me Naiset* 2003, 26–28; Vuori/*Anna* 2003, 132–135; Haimakainen/*Pirta* 2008, 24–25; Kangasluoma/*Me Naiset* 2010, 31; Vesa/*Finnish Music Quarterly* 2012, 8–13; Saarikoski/*Suomen Kwalehti* 2017, 52–53).

Lähteet

Painetut lähteet

Airola, Outi 2014. Jorma Panula naiskapellimestareista: ”Saahan ne yrittää”, <https://www.mtvuutiset.fi/artikkeli/jorma-panula-nainen-ei-sovi-kapellimestariksi/3132774#gs.9j796l> (luettu 29.8.2021).

Anonyymi 1901. Naisen asema säveltaiteessa. *Uusi Suometar* 22.8.1901.

Anonyymi 1928. Signe Lund. Norjalainen naissäveltäjä. *Suomen musiikkilehti* 11: 168–169.

Anonyymi 1966. Ann Hannikainen: ”Sólo estoy enamorada de mi piano”. *Revista de Expreso* 8.7.1966.

Belinki, Karmela (toim.) 1980. Naisen vuosikymmen. Suomen naistaiteen alkuvaiheita – mamsellien taidettako. DIG-477200-0, AST-60632-0. Radio-ohjelma, Yleisradio.

Elmgren-Heinonen, Tuomi 1932. Helvi Leiviskä: nuori naissäveltäjämme. *Suomen nainen* 12: 182.

Friberg, Maikki 1906. Nainen säveltäjänä. *Naisten ääni* 3: 41–42.

Fuhrman, Arthur 1980. Soittaako Nainen Ensiviulua. *Rondo* 2: 26–27.

Haapakoski, Martti ja Belinki, Karmela (toim.) 1981. Uuden maailman naissäveltäjiä. DIG-376576-0, AST-62893-0. Radio-ohjelma, Yleisradio.

Haimakainen, Tuula 2008. Omat laulut laatimani, omat saamani sävelet. *Pirta* 47/4: 24–25.

Hämäläinen, Helena 1982. Suomalaisen säveltaiteen kehossa Hannikaisen Aavarannassa ei sävel ole vaiennut. *Me Naiset* 28: 4–9.

Jokela, Eila 1976. Pienet palat. Meren helmi ja piinapenkki. *Kotiliesi* 17: 6.

Jokitaipale, Eeva-Helena 1976. Sairaus on väistynyt Ann-Elisen elämästä. *Anna* 36: 26–27.

Kangasluoma, Maija 2010. Jättiläisten hartioilla. *Me Naiset* 11: 31.

Karhu, Tapani 1979. Säveltäjä Ann-Elise Hannikainen ihmettelee: Miksei minua haluta kuunnella Suomessa? *Me Naiset* 22: 4–7.

Karlson, Anu 1980a. Johdatusta feministiseen ajatteluun. *Rondo* 2: 10–11.

Karlson, Anu 1980b. MIES, miksi nainen vaikenee? *Rondo* 2: 12.

Karlson, Anu 1980c. He eivät vaikene. *Rondo* 2: 13.

Key, Ellen 1916. Nainen ajattelijana – ajattelijat naisesta. *Sana* 5: 131–134.

Klemetti, Heikki 1917. Naiset musiikinharjoittajina. *Valvoja* 3–4: 172–185.

Klosse, Greta von 1950. Säveltäjänaiset Suomen kulttuuritekijöinä vuosisadan vaihteessa. *Musiikki* 5–6: 60–61.

Knuutila, Tarja & Aki Petteri Lehtinen (toim.) 2010. *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus, 7–31.

Kvist, Wilhelm 2019a. Orkestrarna säger att könsbalansen är viktig – men bara 4,3 procent av verken är av kvinnliga tonsättare. *Hufvudstadsbladet* 3.9.2019, <https://www.hbl.fi/artikel/hbl-granskar-orkestrarna-sager-att-konsbalansen-ar-viktig-men-bara-43-procent-av-verken-ar-av-kv/> (luettu 29.8.2021).

- Kvist, Wilhelm 2019b. Dags att be om ursäkt för sexismen, Leif Segerstam. *Hufvudstadsbladet* 16.12.2019. <https://www.hbl.fi/artikel/dags-att-be-om-ursakt-for-sexismen-leif-segerstam/> (luettu 29.8.2021).
- Lipasti-Halonen, Marke 1984. Säveltäjän elämä on tylsää väittää Marja Rantanen. *Me Naiset* 42.
- Liukkonen, Maina 1979 (toim.). *Fuga pastoralis. Säveltäjämuotokuva* [Helvi Leiviskästä]. MEDIA_2016_01206012. Dokumenttielokuva, Yleisradio.
- Mandelin-Dixon, Mary 1976a. Ann-Elise Hannikainen: Suomalainen mies väheksyy naista. *P.S.* 6.
- Mandelin-Dixon, Mary 1976b. Sin egen solist. *Astra* 10: 6–7.
- Mattlar, Marjatta (toim.) 1983. *Siskot säveltävät*. DIG-295173-0, AST-25149-0. Radio-ohjelma, Yleisradio.
- Merikanto, Oskar 1922. Naissäveltäjiä. *Naisten ääni* 21–23: 268–271.
- Nordenstreng, Irmeli 1973. Rakkaus ja tragedia ovat innoittajani. *Jaana* 18: 2–8.
- Nordenstreng, Irmeli 1975. On ihme, että hän voi soittaa. *Jaana* 16: 18–22.
- Nyström, Sirkka 1984. Ann-Elise Hannikainen. Säveltäminen on kuin laittaisi monimutkaista ruokaa. *Me Naiset* 32: 30–31.
- Pankola, Rauno 1974. Suru inspiroi Ann-Elise Hannikaista. Espanjalaiset ihastuivat suomalaissäveltäjään. *Uusi Maailma*: 57–59.
- Parmas, Dagmar 1938a. Naiset säveltäjinä. *Toveritar* 22–23: 338–339.
- Parmas, Dagmar 1938b. Pohjoismaisia naissäveltäjiä 1800-luvulla. *Naisten ääni* 3: 25–27.
- Pyysalo, Riitta 1977. Lapsuuteni rukous kuultiin. Olen säveltäjä. *Suomen Kuvalehti* 48: 8–10.
- Pyysalo, Riitta 1984. Uneksija toteuttaa kohtaloaan. *Suomen Kuvalehti* 12: 51–54.
- Ramsay, Sisko (toim.) 1977. *Musiikilta se maistui. Säveltäjä Helvi Leiviskä muistelee*. DIG-321556-0, AST-49105-0 ja DIG-321557-0, AST-46863-0. Radio-ohjelma, Yleisradio.
- Rautavaara, Einojuhani 1973. Naiset säveltäjinä. *Rondo* 8: 4–8.
- Saariaho, Kaija 1980. Säveltäjä jota ei koskaan tullut. *Rondo* 2: 21–23.
- Saarikoski, Sonja 2017. ”Ei mikään suurmies”. *Suomen Kuvalehti* 10: 52–53.
- Saarikoski, Sonja 2020a. Pitkät jatkot – Me too -keskustelu on vallannut alan toisensa jälkeen, mutta klassisen musiikin kenttä on ollut yllättävän hiljaa. *Image* 2: 30–41.
- Saarikoski, Sonja 2020b. Nöyryytyksen kulttuuri elää klassisen musiikin piireissä: ”Pilasit kaiken – Kannattais käydä vähemmän jääkaapilla ja keskittyä soittamiseen”. *Image* 19.2.2020, <https://www.apu.fi/artikkelit/noyryytyksen-kulttuuri-kllassisessa-musiikissa-pilasit-kaiken> (luettu 29.8.2021).
- Salmenhaara, Erkki 1970. Oppilassävellyksiä. *Helsingin Sanomat* 15.5.1970.
- Santalahti, Leena (toim.) 1972. *Säveltäjä Helvi Leiviskä 70 vuotta 25.5.1972*. DIG-659746-0, ARK-4375-1. Radio-ohjelma, Yleisradio.
- Seye, Elina 2018. Tutkimus seksuaalisesta häirinnästä musiikkialalla, https://www.muusikkojenliitto.fi/wp-content/uploads/2018/08/Seksuaalinhairinta_tutkimusraportti.pdf (luettu 29.8.2021).

Sonck, Fredrik 2019. Leif Segerstam bemöter kritiken: Efter metoo har jag fått tänka om. *Hufvudstadsbladet* 17.12.2019, <https://www.hbl.fi/artikel/leif-segerstam-efter-metoo-har-jag-fatt-tank-om/> (luettu 29.8.2021).

Susi, Pauliina 2003. Lotta Wennäkoski. Säveltäjä. *Kotiliesi* 12: 26–28.

Teikari, Anne 2021. Klassisen musiikin tasa-arvo ei voi kärsiä tasa-arvon lisäämisestä, koska laadulla ei ole tunteita – toisin kuin asemaansa puolustavalla ihmisellä. Yle Kulttuuricocktail, <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2021/04/14/anne-teikarin-kolumni-klassisen-musiikin-laatu-ei-voi-karsia-tasa-arvon> (luettu 29.8.2021).

Tiikkaja, Samuli 2014. Naiskapellimestarit yllättyivät Jorma Panulan kommentteista. *Helsingin Sanomat* 14.4.2014, <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002720866.html> (luettu 29.9.2021).

Torvinen, Juha 2020. Ääriajattelu uhkaa taidemusiikkikulttuuria. Tutkimusyhdistys Suoni ry, <https://www.suoni.fi/etusivu/2020/10/16/aariajattelun-uhka> (luettu 29.8.2021).

Tyrkkö, Maarit 1977. Ann[-]Elise Hannikainen on kuuma nimi. *Suomen Kuvalehti* 49: 24.

Vesa, Karoliina 2012. "A composer of this world". *Finnish Music Quarterly* 4: 8–13.

Vesterinen, Leena (toim.) 1982. *Nainen taiteilijana. Marjatta Meritähhti, Marjatta Tapiola, Arja Tiainen ja Leena Vesterinen keskustelevat*. DIG-674185-0, ARK-8205-1. Radio-ohjelma, Yleisradio.

Vilkemaa, Hilja 1930. Eurooppalaisia hahmoja II. Elisabet Kuyper. *Naisten ääni* 21: 403–404.

Vuori, Suna 2003. Lotta Wennäkoski: pää sfääreissä, jalat maassa. *Anna* 41: 132–135.

Wessman, Harri (toim.) 1981. *Musiktimmen. Carita Holmström – ett komponistporträtt*. DIG-266198-0, AST-53836-0. Radio-ohjelma, Yleisradio.

Kirjallisuus

Aho, Kalevi 2006. Nordgren, Pehr Henrik. *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kgb-001503> (luettu 1.11.2021).

Ahonen, Laura 2007. *Mediated Music Makers: Constructing Author Images in Popular Music*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Bearman, Steve, Neill Korobov & Avril Thorne 2009. The Fabric of Internalized Sexism. *Journal of Integrated Social Sciences* 1/1: 10–47.

Battersby, Christine 1989. *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. Lontoo: The Women's Press.

Buttler, Judith 2006 [1990]. *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. Helsinki: Gaudeamus.

Citron, Marcia J. 2000 [1993]. *Gender and the Musical Canon*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

Collins, Patricia Hill & Sirma Bilge 2016. *Intersectionality*. Cambridge: Polity Press.

Crenshaw, Kimberlé 1989. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum* 1: 139–167.

Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akademin 1882–1982*. Sibelius-Akademins publikationer 1. Helsingfors: Sibelius-Akademin.

- Gates, Eugene ja Hartl, Karla (toim.) 2021. *The Women in Music Anthology*. Toronto: The Kapralova Society.
- Gelman, Susan A. 2003. *The Essential Child: Origins of Essentialism in Everyday Thought*. New York: Oxford University Press.
- Haapanen, Toivo 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Hall, Stuart (toim.) 1997. *Representation – Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage and the Open University.
- Heiniö, Mikko 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä. Kansalliset attributit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuudessa 1975–1985*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Irjala, Auli 1992. Anneli Arho: nainen joka säveltää. *Naistutkimus* 5/4: 42.
- Jallinoja, Riitta 1983. *Suomalaisen naisasialiikkeen taistelukaudet. Naisasialiike naisten elämäntilanteen muutoksen ja yhteiskunnallis-aatteellisen murroksen heijastajana*. Porvoo: WSOY.
- Karila, Tauno 1961. *Composers of Finland*. Helsinki: Suomen Säveltäjät [ry.].
- Karjalainen, Noora 2020. *Woman, Artist, Other. Female Folk Singers in the Media*. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kivikuru, Ullamaija 1974. Miksei meitä tutkita? Teoksessa *SAL vuosikirja 1974*. Helsinki: Suomen Aikakauslehdentoimittajain Liitto: 30–34.
- Kivikuri, Ullamaija 1996. *Vieraita lehtiä. Aikakauslehti ajan ja paikan risteyksessä*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kivistö, Tapio 2016. *Kohti aikakauslehden ydintä. Suomalainen aikakauslehti, lukijan tarpeet ja mediamurros*. Jyväskylä Studies in Humanities 289. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Koivisto, Nappu 2019. *Sähkövalo, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: Naisten salonkiorkesterit ja varietealan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Konttinen, Anu 2003. *Panulan luokka*. Helsinki: Otava.
- Konttinen, Anu 2008. *Conducting Gestures. Institutional and Educational Construction of Conductors in Finland, 1973–1993*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kosonen, Laura 2005. *”Haistakaa paska koko valtiolta” – Hymy-lehti poliittisen ja journalistisen populismin leikkauspisteessä 1960–1970-lukujen taitteessa*. Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto.
- Kramer, Jonathan D. 2016. *Postmodern Music, Postmodern Listening*. New York: Bloomsbury.
- Leppänen, Taru 2000. *Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Väitöskirja. Turun yliopisto. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Maasalo, Kai 1964. *Suomalaisia sävellyksiä*. Porvoo: WSOY.
- Maasalo, Kai 1969. *Suomalaisia sävellyksiä II. Melartinista Kilpiseen*. Porvoo: WSOY.
- Macarthur, Sally 2010. *Towards a Twenty-First-Century Feminist Politics of Music*. London: Routledge.
- Malmberg, Raili 1991. Naisten ja kotien lehdet aikansa kuvastimina. Teoksessa Päiviö Tommila (toim.), *Suomen lehdistön historia 8: Yleisaikakauslehdet*. Kuopio: Kustannuskiila, 191–292.

- McClary, Susan 2002 [1991]. *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mickwitz, Margaretha, Agneta von Essen & Elisabeth Nordgren 2008. *Roolien murtaajat. Tasa-arvokeskustelua 1960-luvulta 2000-luvulle*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mikkola, Mari 2018. Gender Essentialism and Anti-Essentialism. Teoksessa Ann Garry, Serene J. Khader & Alison Stone (toim.), *The Routledge Companion to Feminist Philosophy*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 168–179.
- Moisala, Pirkko & Riitta Valkeila 1994. *Musiikin toinen sukupuoli: Naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Mäkinen, Timo & Seppo Nummi 1965. *Musica Fennica*. Helsinki: Otava.
- Nummi, Seppo 1967. *Modern musik: Finlands musikhistoria från första världskriget fram till vår tid*. Stockholm: Sveriges Finlandsföreningars Riksförbund.
- Ojanen, Mikko 2014. Jukka Ruohomäen ensimmäisen sävellyskauden elektroakustinen musiikki. *Musiikki* 44/1–2: 146–183.
- Oyama, Susan 2000. *Evolution's Eye: A Systems View of the Biology-Culture Divide*. Durham and London: Duke University Press.
- Paasonen, Susanna 2015. Sukupuoli ja representaatio. Teoksessa Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen, *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 39–55.
- Ranta, Sulho 1945. *Sävelten mestareita*. Porvoo: WSOY.
- Rossi, Leena-Maija 2010. Esityksiä, edustamista ja eroja. Representaatio on politiikkaa. Teoksessa Tarja Knuuttila & Aki Petteri Lehtinen (toim.), *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteidien työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus, 261–275.
- Rossi, Leena-Maija 2021. Intersektionaalisuus – kun sukupuoli ei riitä. *Niin & näin*, 28/1: 74–75.
- Ruoho, Iiris & Laura Saarenmaa 2011. *Edunvalvonnasta elämänpolitiikkaan. Naistenlehdet journalismina ja julkisuutena*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Saarilampi, Marja-Liisa 2007. *Meediotaiteilijasta mediataitajaksi. Taiteilijan kulttuuriset tarinat musiikkialan erikoislehdessä*. Studia Musica 31. Sibelius-Akatemia.
- Siltanen, Mikko 2015. "Vai pilaan minä koko ammattikunnan maineen": toimittaja Veikko Ennala ja Hymylehti kuusikymmentäluvun suomalaisen aikakauslehtijournalismin soraääninä. Pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto.
- Solie, Ruth A. 1993. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press.
- Tiainen, Milla 2005. *Säveltäjän sijainnit. Taiteilija, musiikki ja historiallinen kesto Paavo Heinisen ja Einojuhani Rautavaaran teksteissä*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 82. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Tuomi, Liisa 2022. *Poplaulaja mediassa. Popmusiikin naiskuva 2000-luvun alun suomalaisissa sanoma- ja aikakauslehdissä*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Turunen, Arja 2014. Naistenlehdet Suomessa 1880-luvulta 1930-luvulle. *Media & viestintä* 37/2: 38–56.
- Töyry, Maija 2005. *Varhaiset naistenlehdet ja naisten elämän ristiriidat. Neuvottehuja lukijasopimuksesta*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Virtanen, Markus 2021a. Hannikainen, Ann-Elise. *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-010156> (luettu 24.10.2021).

Virtanen, Markus 2021b. Nukkekodin varpusen moraaliton konsertto: arvoja, ihanteita ja uuden musiikin kuvia Ann-Elise Hannikaisen pianokonsertton lehdistöreseptiossa vuonna 1976. *Musiikki* 51/3: 48–73.

Välimäki, Susanna 2022. Composer Betzy Holmberg Deis (1860–1900). A Feminist Historical and Biographical Study. *Studia Musicologica Norvegica* 48/1: 18–37.

Välimäki, Susanna & Nappu Koivisto 2019. A Series of Articles Celebrates Historical Finnish Women who Wrote Music. *Finnish Music Quarterly*, <https://fmq.fi/articles/a-celebration-of-women-who-wrote-music> (luettu 4.12.2020).

Välimäki, Susanna & Nappu Koivisto-Kaasik 2023. *Sävelten tyttäret: Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

När musiklivet vaknade. Vad har förändrats gällande jämfästltheten i det finländska musiklivet sedan 2019? Och vad har vi framför oss?

WILHELM KVIST¹

Det är knappast en överdrift att säga att jämfästltheten på det finländska musikfältet hösten 2019 diskuterades intensivare än kanske någonsin tidigare. Den offentliga debatt som uppkom i kölvattnet av journalistiska granskningar och rapporter om jämfästltheten på orkester- och festivalfältet spred sig snabbt och gav upphov till fler debattinlägg, radiodebatter, paneldiskussioner och diskussionstrådar på sociala medier. Beroende på perspektiv går det att hävda att debatten pågick i ett par månader, hela hösten eller fram till att pandemin förändrade allt i mars 2020. Någon kunde till och med påstå att debatten pågår alltjämt, när jämfästlthet tangeras i diskussioner och nya utredningar initieras. Den som vill hävda detta gör klokt i att samtidigt notera att diskussionen radikalt har ändrat form och delvis förs i andra forum i dag.

Jag har tidigare i essäform summerat några av de argument som anfördes huvudsakligen på sociala medier i debattens initialskede.² Några år senare har tillräckligt mycket vatten runnit i åarna för att också kunna se debatten som en reaktion på en mångfald av parallella utvecklingsströmmar som hade pågått olika länge i musiklivet dessförinnan, såväl nationellt som internationellt.

1 Skribenten har en bindning till orkesterfältet genom sin fru, musikern och kulturhistorikern Laura Kokko, violinist i Sinfonia Lahti.

2 Kvist 2019.

Den finländska jämställdhetsdebatten på tröskeln till 2020-talet har sedan tidigare kopplats ihop med #MeToo-vågen, som om denna beredde rum för mera ingående, branschvisa diskussioner och utredningar om upplevelser av ojämställdhet och erfarenheter av trakasserier. Det går också att se jämställdhetsdebatten som en fördröjd reaktion på den utveckling som hade ägt rum i Sverige, där musiklivet och kulturpolitiken åtminstone sedan de stora statliga utredningarna i mitten av 2000-talet målmedvetet gått in för att bereda plats för fler kvinnor på scenerna.³ Likaså går det att se hur den finländska debatten inspirerades av diskussioner på andra konstområden och inom andra språk-områden, inte minst angloamerikanska strömningar som drivit frågor om samhällelig rättvisa på ett mera övergripande plan. Debatten hade kanske aldrig tagit skruv utan de anmärkningar om ojämställdhet som recensenter hade smusslat in i sina recensioner långt innan eller de insatser som enskilda aktörer som Mirka Malmi, Linda Suolahti, Kajsa Dahlbäck, Barbro Sundback, Anna-Maria Helsing, Susanna Välimäki, Nuppu Koivisto-Kaasik, Jussi Mattila, Petteri Nieminen med flera hade gjort redan innan för att lyfta fram kvinnliga kompositörer.⁴ Debattens bränsle var de siffror som lades fram över den finländska orkesterrepertoarens uppbyggnad och som presenterades efter modell av Marin Alsop-ledda Boston Symphony Orchestras Writer-in-Residence Ricky O'Bannons visualiseringar av den amerikanska orkesterrepertoaren några år tidigare.⁵ På ett djupare plan tror jag debatten kom att handla om den konflikt som musiker, musikvetare och musikälskare upplevde mellan å ena sidan den historiebild som hade tagits fram, utvecklats och nyanserats genom årtionden av musikvetenskaplig forskning, å andra sidan den som förmedlades via etablerade institutioners upprepningar av samma upplägg i tämligen oförändrad form vecka efter vecka, år

3 Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet 2006; Orkesterutredningen 2006.

4 Bland andra Välimäki problematiserar epitetet ”kvinnlig” i förhållande till tonsättare och dirigenter. Medan det är viktigt att fortsätta tala om kvinnliga aktörer så länge diskriminering existerar, är det också viktigt att vara uppmärksam på att tillägget kvinnlig ”alltid uttrycker klassificering och marginalisering, annanhet [...]”. Se Välimäki 2018, 40–41.

5 O'Bannon u.å.

efter år – en repertoar som många institutioner upplevde sig förpliktade att hålla fast vid och bevara för kommande generationer.

Värt att notera är att det 2019 ingalunda var första gången jämställdheten i musiklivet debatterades. Till exempel i samband med en dirigentkurs i Vasa våren 2014 stormade det häftigt efter Jorma Panulas uttalanden om kvinnliga dirigenters förmodade inkompetens. Den gången var musiklivets egna representanter snabbast att lägga locket på och förklara att allt stod väl till.⁶ Mot den bakgrunden kan man säga debatten 2019 gav musiklivets ansvariga en andra chans att lägga saker och ting till rätta.

Den här texten gör inga anspråk på att ge en heltäckande bild av jämställdhetsdebattens byggstenar eller utmaningarna med jämställdhetsarbete vid konstinstitutioner i allmänhet eller konsertlivets komplexa strukturer.⁷ Däremot kan jag i egenskap av journalist, kritiker och spirande forskare tillföra ett perspektiv på hur konstinstitutionerna i Finland har reagerat på de krav om mera jämställd repertoar som framförts.

Förändrade attityder

I all korthet kan en förändring i attityder på musikfältet skönjas genom den uppsjö av jämställdhetsfrämjande handlingar som musiklivets aktörer har skridit till inom loppet av ett par år. Jag avser bland annat en ökning av andelen kvinnliga tonsättare och dirigenter på symfoniorkestrarnas konsertprogram; initierade specialsatsningar av Helsingfors stadsorkester (Orkestermusik som historien glömt) och Vasa stadsorkester (Womentums); snabba svar från musiklivets aktörer i form av debattinlägg, paneldiskussioner och radiodebatter; en ökad (själv)medvetenhet om institutionernas sociala ansvar och påverkningsmöjligheter; frivilliga initiativ att göra upp jämställdhetsplaner (Wegelius kammarstråkar); förändrade radiospellistor i exem-

6 STT 2014.

7 För mera ingående översikter, se Wahlfors 2021; Werner 2019; Wald-Fuhrmann m.fl. 2021.

pelvis Yle Radio 1; en revidering och omvärdering av den pedagogiska litteraturen inom den grundläggande konstundervisningen; förbättrad tillgång till noter, till exempel genom nya editeringsprojekt och notutgåvor; ökad aktivitet bland forskare bland annat inom det nystiftade Kvinnor och musik-nätverket med tillhörande studiedagar vid Sibelius-Akademien; nya doktorsprojekt med genus som bärande tema; och en ökad sensibilitet inför också andra former av diskriminering baserad på etnicitet, nationalitet, sexuell läggning, religion, funktionsvariationer med mera.

Samtidigt är det minst lika relevant att titta på vad som inte har förändrats. Musiklivet har till exempel inte blivit mera toppstyrt trots högljudda krav på jämställdhet, orkestrarna har inte kollektivt och offentligt förbundit sig vid konkreta mål för att främja jämställdhet, kvotering har inte införts och principerna om konstnärlig frihet och styrning på armlängds avstånd (och tolkningarna av desamma) har i huvudsak hållits intakt. Vi har heller inte sett några proklameringar från statens sida att följa upp jämställdheten inom kulturlivet och kräva aktiva insatser från kulturfältets sida. I stället har de politiska makthavarna, personifierade i både kultur- och jämställdhetsministrar, låtit förstå att "det inte finns någon trollstav" och att de inte kommer att vidta några åtgärder för att aktivt främja jämställdheten inom musiklivet.⁸ Det förefaller inte finnas något skönjbart samband mellan en institutions jämställdhetspolitik och dess finansiering, trots att exempelvis den nya scenkonstlagen betonar kulturell mångfald och trots att sökande till det nya statsandelssystemet ombetts göra upp jämställdhetsplaner som en del av sina ansökningar. Alltjämt förekommer problem med att göra och följa upp effektiva jämställdhets- och likabehandlingsplaner, som skulle garantera aktiva handlingar från orkestrarnas sida för att främja jämställdhet. Vilka effekter den nya scenkonstlagen får på jämställdheten i musiklivet får framtiden utvisa.

Väldigt få signaler har hörts från orkesterfältets makthavares håll om att man inom det finländska klassiska musiklivet skulle vilja ge

8 Kvist 2020.

upp kvalitetsbegreppet, eller revidera det kraftigt, trots att en alltför snäv definition på kvalitet tidigare utpekats som en orsak till kvinnliga tonsättares frånvaro på programmen. Många av musiklivets aktörer förefaller snarare vilja värna kvalitet, bland annat genom att först gallra och sälla, innan de sätter upp verk av okända kompositörer. Det ger anledning för forskare att gräva djupare i orkestrarnas (eller orkesterrepresentanternas) kvalitetsuppfattningar.

Något av det mest iögonfallande är att så få frågetecken har ristats kring repertoaren inom konstformen med den största apparaten och de största musklerna. Bortsett från Kaija Saariahos operor, ett par skolorer (av Cecilia Damström och Sari Kaasinen) och enskilda balettnummer (Lera Auerbach) har det varit tunnsått med kvinnliga tonsättare på Nationaloperan. Operafestivalen i Nyslott sätter sommaren 2023 upp sin första opera någonsin av en kvinnlig tonsättare, Outi Tarkiainens *A Room of One's Own*, som uruppfördes i Tyskland i maj 2022 – Lotta Wennäkoskis färdigskrivna Kirkegaardopera, som utannonserades redan 2018 och fullbordades 2021, väntar därmed fortsättningsvis i skrivbordslådan. Som konstform har operan i många avseenden skönats från den offentliga granskning som orkestrarna utsatts för.

Kollektivt uppvaknande

Det här kan vara ett uttryck för önsketänkande, men jag vågar se tecknen på att det finländska musiklivet på senare år har drabbats av ett uppvaknande som kan betecknas som kollektivt och inte enbart fått konsekvenser för hur musiklivet ser ut utan också för hur musiklivets aktörer i allmänhet och orkestrarna i synnerhet nu uppfattar sig själva, sitt ansvar och sina verksamhetsförutsättningar. Ett konkret tecken på detta må utgöras av Finlands symfoniorkestrar som redan i debattens inledningsskede i september 2019 meddelade att organisationen skulle förnya principerna för sin datainsamling och hädanefter också föra statistik över tonsättarnas, dirigenternas och solisternas kön. Beskedet var en viktig signal om att orkestrarna tog frågan på allvar. En annan viktig signal var att symfoniorkestrarna under de nationella orkesterdagarna våren 2021 avsatte en eftermiddag åt att dela erfarenheter från

de jämställdhetsprojekt som enskilda medlemsorkestrar hade initierat.

Coronapandemin och de förknippade restriktionerna vände som bekant upp och ner på hela konsertlivet. En oväntad effekt var att orkestrarna i vissa fall fick programmera på autopilot. Frågor om repertoarval stod inte alltid högst på agendan när samma konsertprogram omformades många gånger om och datum flyttades upprepade gånger. En mera positiv konsekvens var att den ofrivilliga pausen möjliggjorde den typ av research och repertoararbete som orkestrarna under tidigare år hade skjutit på framtiden eller avfärdat med hänvisning till tidsbrist. Hur och i vilken mån coronakrisen – och de kringskurna verksamhetsförutsättningarna – till slut påverkade repertoarpolitiken får framtiden utvisa, men redan i dag ser vi att flera finländska symfoniorkestrar i högre grad än tidigare har varit beredda att placera verk av kvinnliga tonsättare på de konsertprogram som utannonserats efter 2020. Verk av kvinnliga tonsättare, historiska såväl som levande, har helt enkelt blivit betydligt mera allmänt förekommande.

Helsingfors stadsorkesters särskilda satsning på verk av historiska kvinnliga tonsättare med koppling till Finland är i det här sammanhanget unik eftersom initiativet genomförs i nära samarbete med forskare från Sibelius-Akademien, Helsingfors universitet, arkiv och förlag.⁹ Satsningar som HSO:s ger anledning till optimism för alla som betonat musikforskningens praktiska tillämpningar och samhällsrelevans. Det innebär att det finns en efterfrågan på forskarnas kunskap och en beställning på att dela med sig av kunskapen utanför universitetets väggar. Det är en inbjudan till forskaren att genom sina handlingar främja jämställdhet, jämlikhet och social hållbarhet i vidare bemärkelse. Samverkan med konsertlivet erbjuder en konkret möjlighet att omsätta teori i praktik.

Arne Herman som forskat i symfoniorkestrarna ur ett hållbarhetsperspektiv argumenterar med hjälp av kultursociologen Pascal Gielen teori om konstnärliga biotoper att symfoniorkestrarnas programpolitik

9 Se Kvist (på kommande); HSO u.å.

är ett resultat av ett ständigt avvägande mellan flera faktorer.¹⁰ Herman utgår från Gielens fyrfältsdiagram där konstinstitutioners agerande kan förstås mot bakgrund av samtida rörelser inom fyra delområden. Utvecklingen drivs av konstinstitutionernas egna konstnärliga ambitioner (inom hemmets sfär), kollegernas ageranden (den kollegiala sfären), av marknadens krav (marknadssfären) och interaktionen med samhället (samhällssfären där konst blir kultur). Mot bakgrund av den aktivitet som det finländska orkesterfältet hittills uppvisat för att bättre bemöta kraven på jämställdhet förefaller det uppenbart att aktiviteter har pågått inom alla dessa sfärer.

Orkestrarnas vilja att förändra repertoaren, i större eller mindre utsträckning, har i förlängningen också konsekvenser för hur vi uppfattar deras samhälleliga roll. Orkestrarnas sociala agens begränsar sig sålunda inte till de uppsökande och gemenskapsskapande verksamhetsformer som Tina Ramnarine listar.¹¹ Snarare kan symfoniorkestrarna genom aktiva insatser bli försvarare av mänskliga rättigheter.¹² Ökad interaktion med samhället betyder sannolikt också att orkestrarna kan transformera sig själva. Orkestrarnas roll som försvarare av mänskliga rättigheter och främjare av social hållbarhet och rättvisa är därmed inte till fullo känd. Exakt hur långt en enskild orkester är villig att gå i sina kulturpolitiska strävanden vilka begränsningar den till slut upplever i sitt svängrum må bli föremål för framtida studier.

Avslutningsvis

En ordboksdefinition definierar jämställdhet som jämlikhet mellan könen, särskilt mellan kvinnor och män, medan jämlikhet i likhet med jämbördighet och likvärdighet åsyftar alla människors lika värde. I dag vet vi att jämställdheten i musiklivet debatteras i betydligt vidare cirklar än tidigare, inte enbart vid universitet och i konserthus, utan

10 Herman 2020; Gielen 2010.

11 Ramnarine 2011.

12 Jfr Sandell 2017; Janes & Sandell 2019; Jansen 2021.

också inom musikutbildningen där lärare på alla nivåer konkret får ta ställning till hur de förhåller sig till kanon och tradition och vilka attityder de vill förmedla till sina elever. Det vi ser är att debatten om jämställdhet inom musiklivet har muterat till att beröra många olika former av ojämlikhet, inklusive förtryck, trakasserier och övergrepp. Punkstoo- ja Metaltoo-kampanjerna kan betraktas som branschspecifika vidareutvecklingar av #MeToo-rörelsen. Black Lives Matter-rörelsens entré i Finland med efterföljande diskussioner har öppnat ögonen för den dominerande vithetsnormen. Ceyda Berk-Söderholms enträgna arbete inom Globe Art Point har fäst vikt vid utländskfödda konstnärers verksamhetsmöjligheter i Finland. Som sociala aktörer har musiklivets aktörer otaliga intressenter och komplexa frågor att förhålla sig till. Det centrala är att se sitt ansvar och sina påverkansmöjligheter och inte lägga sig platt inför frågeställningarna.

Referenser

- Gielen, Pascal 2010. The Art Institution in a Globalizing World. *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 40/4: 279–96. <https://doi.org/10.1080/10632921.2010.525065>
- Herman, Arne 2020. *Orchestrating Creativity: The Musical Canon as a Regulative Concept*. Doktorsavhandling. Antwerpen: Antwerpens universitet.
- HSo u.å. Orkestermusik som historien glömt. <https://helsinginkaupunginorkesteri.fi/sv/orkestermusik-som-historien-glomt> (läst 1.11.2022).
- Janes, Robert R. & Richard Sandell (red.) 2019. *Museum Activism*. Museum Meanings. Abingdon, Oxon; New York: Routledge.
- Jansen, Hilary 2021. *The American Symphony Orchestra Today: Problems in Community, Diversity, and Representation*. Doktorsavhandling. New York: City University of New York.
- Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet 2006. *Plats på scen: Betänkande av Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet*. Statens offentliga utredningar. SOU 2006:42. Stockholm: Justitiedepartementet. https://www.riksdagen.se/sv/dokument-lagar/dokument/statens-offentliga-utredningar/plats-pa-scen_GUB342 (läst 30.5.2021).
- Kvist, Wilhelm 2019. Nekrofilin i den klassiska musiken är sjuklig. *Hufvudstadsbladet*, 13 oktober 2019. <https://www.hbl.fi/artikel/nekrofilin-i-den-klassiska-musiken-ar-sjuklig/> (läst 1.3.2022).
- Kvist, Wilhelm 2020. Essä: Exkluderandet fortsätter, staten samtycker och ingen förändring är i sikte. *Hufvudstadsbladet*, 19 december 2020. <https://www.hbl.fi/artikel/exkluderandet-fortsatter-staten-samtycker-och-ingen-forandring-ar-i-sikte/> (läst 1.3.2022).
- O'Bannon, Ricky u.å. The 2014–15 Orchestra Season by the Numbers. <https://qa.bsomusic.org/stories/the-2014-15-orchestra-season-by-the-numbers/> (läst 30.11.2021).

Orkesterutredningen 2006. *Den professionella orkestermusiken i Sverige*. Statens offentliga utredningar. SOU 2006:34. Stockholm: Utbildnings- och kulturdepartementet.

Ramnarine, Tina K. 2011. The Orchestration of Civil Society: Community and Conscience in Symphony Orchestras. *Ethnomusicology Forum* 20/3: 327–51. <https://doi.org/10.1080/17411912.2011.638515>

Sandell, Richard 2017. *Museums, Moralities and Human Rights*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315312095>

STT 2014. Taidemusiikkimaailma tasa-arvoistumassa. *MTV Uutiset*, 4 april 2014. <https://www.mtvuutiset.fi/artikkeli/taidemusiikkimaailma-tasa-arvoistumassa/3141340> (läst 30.5.2021).

Välimäki, Susanna. 2018. Forskaren i radio och tv: Hur tala till människor om musik och varför göra det? I Sini Mononen, Susanna Välimäki & Kaj Ahlsved (red.), *Musiken som förändringskraft: Manifest för aktivistisk musikkforskning*. Acta Musicologica Militantia 2. Helsingfors: Forskningsföreningen Suoni rf.

Wahlfors, Laura 2021. Sukupuoli, seksuaalisuus, musiikin esittäminen ja muusikkous – muusikot ja tutkijat ajankohtaisten kysymysten äärellä. *Musiikki* 51/2: 3–22. <https://doi.org/10.51816/musiikki.110847>

Wald-Fuhrmann, Melanie, Hauke Egermann, Anna Czepiel, Katherine O'Neill, Christian Weining, Deborah Meier, Wolfgang Tschacher, Folkert Uhde, Jutta Toelle, och Martin Tröndle 2021. Music Listening in Classical Concerts: Theory, Literature Review, and Research Program. *Frontiers in Psychology* 12:1324. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.638783>

Werner, Ann 2019. What Does Gender Have to Do with Music, Anyway? Mapping the Relation between Music and Gender. *Per Musi*, 39 (maj): 1–11. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2019.5266>

Abstraktit ja kirjoittajaesittelyt

Kaj Ahlsved

”Det ser ut som lek, men det är för fosterlandet.” Musiken i den finländska kvinnogymnastikrörelsen (1876–1939)

Kring sekelskiftet 1900 spelade både musik och idrott en viktig roll för fostrandet av nationellt medvetna och friska medborgare. Ett särdrag för den finländska idrotten blev en stark kvinnogymnastikrörelse där kvinnlig emancipation innefattade fostrandet av kvinnor som var friska till kropp och själ och kunde jobba för fosterlandet. De gymnastiska målsättningarna verkar, likt inom andra folkrörelser, ha stötts av en omfattande musikanvändning. Musik i anslutning till gymnastik är således ett intressant exempel på sammansmältningen av idrott och musik som folkbildande och demokratiserande verktyg. Syftet med den här artikeln är att belysa hur musik har använts och vilken roll den har haft i kvinnogymnastikrörelsens uppdrag att fostra välmående människor på individnivå och för fosterlandets väl.

Utgående från ett omfattande arkivmaterial, skildringar i dagspressen, publicerade noter, sångböcker och gymnastiklitteratur illustrerar artikeln hur musik i anslutning till gymnastik har använts och utvecklats från sekelskiftets bruk av marschmusik och -sånger fram till 1930-talet då musikkulturen innefattade allt från gymnastiksånger och sånglekar till improviserad och specialskriven musik för träning, uppvisning och manifesterandet av identitet. Studien, som kan ses som feministisk och kvinnohistorisk musikforskning, lyfter bl.a. fram inflytelserika kvinnliga gymnastikpianister som bidragit till att Finland mot slutet av 1930-talet blivit en stormakt på kvinnogymnastikens område.

FD Kaj Ahlsved är forskare, musikkritiker och musikpedagog affilierad med Åbo Akademi. I sin doktorsavhandling (2017) studerade

han musikanvändning i lagsportkontexter (boboll, fotboll och ishockey) med fokus på ljudlandskap, identitet och dramaturgi. Ahlsved är grundande medlem i Forskningsföreningen Suoni rf och för närvarande engagerad i Suonis forskningsprojekt *Musikforskare i samhället: Aktivistisk musikforskning för främjande av social rättvisa* (2020–2025) som finansieras av Konestiftelsen. Inom ramen för Suonis forskningsprojekt studerar han sammanhang där musik och idrott som två samhällseliga förändringskrafter möts. Detta innefattar bl.a. studier av gymnastikrörelser och arbetar- och borgerliga idrottsföreningars musikpraktiker samt utgivning av idrottsrelaterad musik fram till 1939. Våren 2021 erhöll Ahlsved Kungl. Gustav Adolf Akademiens Bernadottestipendium och han verkade som gästforskare vid Umeå universitet 2021–2023.

J. Riikka Ahokas

”Missä sun keikkahame on?” Ammattimuusikoiden työhön liittyvät sosiaaliset ja visuaaliset representaatiot

Sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvät oletukset ja representaatiot ovat osa musiikkia ja vaikuttavat monialaisesti ammattimusiikkikenttään; niin sen normeihin kuin kentällä ammattimusiikkona toimimiseenkin. Artikkelissa keskitytään ammattimuusikoiden työhyvinvointiin ja sen tueksi mahdollisesti muodostettuihin coping-mekanismeihin, ja työn yhtenä tavoitteena on muusikoiden ammattikoulutuksen kehitystyön tukeminen.

Tutkimuksen aineisto kerättiin seitsemältä naisoletetulta ammattimuusikolta. Rajatulle kahden kysymyksen haastatteluaineistolle toteutettiin temaattinen analyysi. Tutkimuksessa käytetään limittäin sosiaalipsykologian naturalisoituneiden sosiaalisten representaatioiden, ja sukupuolentutkimuksen visuaalisten representaatioiden teorioita. Tutkimuksen yhtenä tarkoituksena on coping-mekanismien tarkastelu työhyvinvointia tukevana ilmiönä.

Haastateltavat asiantuntijat edustivat kolmella eri vuosikymmenellä (1960-, 1970- ja 1980-luvuilla) syntyneitä ammattimuusikoita, ja tämä

aineisto viittaa siihen, että ikä, tai mahdollisesti vaihtoehtoisesti uran pituus, voi olla yksi coping-mekanismiin vaikuttava tekijä. Tässä aineistossa asiantuntijoiden oletettuun sukupuoleen liittyvät coping-mekanismit olivat joko ratkaisukeskeisiä systemaattisia toimintamalleja tai niin sanottua yläpuolelle nousemista ja / tai hyväksymistä.

Artikkelin lopuksi todetaan, että alkuperäinen laajempi kahdenkymmenen kahden kysymyksen haastatteluaineisto odottaa vielä laajempaa tämänkaltaista tai vielä tarkemmin esimerkiksi musiikin esteettisiin normeihin keskittyvää analyysiä.

J. Riikka Ahokas on Helsingissä asuva musiikintutkija. Hän työskentelee tieteen ja käytännön rajapinnoilla tavoitteenaan tieteellisen tutkimuksen käytännön implementoinnin, kehitystyön ja toistettavuuden (validoinnin) mahdollisimman kattava toteutus. Ahokas tekee musiikillisen rytmin vaikutuksiin keskittyvää väitöskirjatutkimustaan Jyväskylän yliopistoon. Ahokas kuvaa tämän kirjan artikkeliin liittyviä tutkimusintressejään näin: ”Minua kiinnostaa, kiehtoo ja herättelee se, miten ihmisten pelkoa kyettäisiin hillitsemään. Ihmisten pelkoa omasta tutusta poikkeavaa, uutta ja erilaista kohtaan. Kun tämä pelko kyettäisiin muuntamaan arvostukseksi, normeja ei enää ehkä tarvittaisi, niitä ei enää tarvitsisi muodostaa.”

Tiina Karakorpi

Soittajaäiti vaatimusten keskellä

Pohdin puheenvuorossani soittajaäidin tilannetta nykypäivän Suomessa. Soittajaäidin painava kysymys on: kuinka yhdistän taiteellisen työn ja perheen? Äitiyden kokemuksen intensiivisyys ja kehollisuus rikastavat ja syventävät soittajaäidin muusikkoutta. Muun muassa äidin tiedostettu fyysisyys on voimavara, ja se on jätetty hyödyntämättä soittajien ammattikentällä. Tärkeää on myöntää äidin erityislaatuinen suhde pieneen lapseen ja auttaa äitiä sieltä käsin yhdistämään ura ja vanhemmuus – ei kielletä, eikä vaienneta.

MuT Tiina Karakorpi on suomalainen pianisti, joka on tehnyt pitkän uran Suomessa ja ulkomailla, esiintynyt solistina ja kamarimuusikkona erilaisissa kokoonpanoissa sekä suomalaisissa että kansainvälisissä ryhmissä. Arctia-pianotrion kanssa Karakorpi menestyi kilpailuissa sekä konsertoi ja opiskeli ECMA:ssa Keski-Euroopassa merkittävien muusikoiden ohjauksessa. Solistina hän jatko-opiskeli muun muassa Accademia Musicale di Romassa. Ajan myötä Karakorpi alkoi kiinnostua taidemusiikin marginaaleista yhteiskunnallisesti. Taiteellisessa tohtorintutkinnossaan Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa hän syventyi pohtimaan äitiyden kehollisuuden ja taiteilijuuden yhdistämistä. Karakorven taiteellisen tohtorintutkinnon keskiössä oli säveltäjä ja pianisti Fanny Mendelssohn, jonka elämän ja pianismin välityksellä hänellä heräsi kiinnostus tutkia äidin kehollisuutta suhteessa pianistin työhön ja taidemaailmaan. Jatko-opintojen jälkeen Karakorpi on jatkanut naisnäkökulman esilletuomista klassisen musiikin kentällä ja muun muassa etsinyt, esittänyt ja levyttänyt naisten säveltämää musiikkia viime vuosisadoilta sekä kantaesittänyt elävien naisten teoksia.

Wilhelm Kvist

**När musiklivet vaknade. Vad har förändrats gällande
jämställdheten i det finländska musiklivet sedan 2019?
Och vad har vi framför oss?**

Hösten 2019 diskuterades jämställdheten på musikfältet kanske intensivare än någonsin i offentligheten i Finland. Vilka verkningar fick diskussionen och hur har konstitutionerna bemött kraven på jämställdhet i verksamheten? Vad är det som musiklivet måhända mest enträget håller fast vid? Denna text är ägnad att ge en reflekterande överblick över vad som har förändrats i musiklivet hittills och vad som kanske kommer att förändras under kommande år.

MuM Wilhelm Kvist har verkat som musikredaktör vid *Hufvudstadsbladet* sedan 2010 och musikkritiker vid samma tidning sedan 2005. För

sina insatser inom journalistiken tilldelades han det finlandssvenska publicistpriset Topeliuspriset 2020. För närvarande förbereder han en doktorsavhandling vid Helsingfors universitet om de finländska orkestrarnas repertoarpolitik. Forskningen bedrivs med finansiering från Svenska kulturfonden och Victoriastiftelsen. Kvist var läsåret 2022–23 knuten till forskningsavdelningen vid Finska litteratursällskapet (SKS).

Cecilia Oinas

Nelikätisen pianomusiikin rooli Clara Schumannin (s. Wieck) elämässä

Clara Schumann (s. Wieck) (1819–1896) oli yksi oman aikansa tunnetuimpia konserttipianisteja, jonka lisäksi hän oli merkittävä säveltäjä, pedagogi ja Robert Schumannin (1809–1856) teosten editoija. Artikkelissa keskityn esittelemään Clara Schumannin vähemmän tunnettua puolta nelikätisen pianomusiikin tulkitsijana. Erityisen kiinnostavaksi aiheen tekee se, että Schumannin elinvuodet osuvat yksiin nelikätisen pianomusiikin kulta-ajan kanssa: pianojen yleistyminen porvariskodeissa loi tarpeen painattaa kotimuisointiin sopivaa nelikätismusiikkia. Artikkelissa käyn läpi sitä, millaista ohjelmistoa Clara Schumann soitti lapsuudesta vanhuuteen ja miten hänen ohjelmistovalintansa heijastelivat yleisemmin nelikätisen pianomusiikin nousua 1800-luvulla. Artikkelin lähdemateriaalina toimivat Clara Schumannin elämäkerrat, kirjeet, päiväkirjamerkinnät sekä tiedossa olevat konserttiohjelmistot. Näistä välittyy varsin monipuolinen kuva nelikätisen musiikin merkityksestä Clara Schumannin elämässä: kuten usein, kappaleita esitettiin *ad hoc*, yksityisissä tilaisuuksissa muusikkoystäväpiirin ja perhetuttujen ympäröimänä. Nelikätiselle musiikille löytyi tilausta kuitenkin myös Schumannin omissa resitaaleissa, joissa ajan tavan mukaan oli tavallista, että konserttiohjelma koostui niin kamari- kuin sooloteoksista.

Vaikka nelikätiseen musisointiin liitetään usein intiimiys kahden

soittajan fyysisen läheisyyden vuoksi, mistä johtuen asiaan suhtauttiin viktoriaanisella aikakaudella kahtiajakoisesti, on mielenkiintoista, ettei tämä puoli näyttäydy oikeastaan millään tavalla Clara Schumanniin liittyvissä aikalaiskuvauksissa eikä edes hänen omissa päiväkirjamerkinnoissään ja kirjeissään. Tämä tukee osaltaan ajatusta siitä, että Clara Schumannia pidettiin yleisesti ”sukupuolensa yläpuolella” olevana taiteilijana, jonka soittoa ei tulkittu hänen feminiinisten ominaisuuksiensa näkökulmasta vaan pikemminkin vakavamielisenä musiikin metafyyssisenä sanansaattajana, eräänlaisena *Werktreue*-ideaalin ruumiillistumana. Artikkelini nelikätisfokus peilaa Clara Schumannin kahta puolta: hänen julkista rooliaan juhlistuna konserttipianistina, mutta myös yksityisempää roolia läheisten muusikkoystäviensä duopartnerina ja muusana.

MuT Cecilia Oinas on suomalais-unkarilainen musiikintutkija, pianisti ja musiikinteorian lehtori Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Tutkijana Oinasta kiinnostavat muun muassa musiikkianalyysin ja esityksen välinen vuorovaikutus, esitystutkimus, nelikätisen pianomusiikin kehollisuus sekä muusikoiden välinen kommunikaatio kaikissa eri muodoissaan. Oinas on julkaissut tutkimustaan lukuisissa vertaisarvioituissa tieteellisissä lehdissä, kuten *Music Theory Online*, *Smt-V*, *Music&Practice* ja *Music Performance Research*, sekä esitelmöinyt aktiivisesti kansainvälisissä konferensseissa, muun muassa Yhdysvalloissa, Itävallassa, Iso-Britanniassa, Irlannissa, Italiassa, Norjassa, Puolassa, Virossa ja Hollannissa. Sibelius-Akatemian tohtoriopintojen lisäksi Oinas on opiskellut Budapestin Liszt-Akatemiassa sekä City University of New Yorkin Graduate Centerissä. Vuonna 2018–2019 Oinas työskenteli postdoc-tutkijana Grazin taideyliopistossa aiheenaan nelikätinen pianomusiikki. Siellä hän myös järjesti kansainvälisen nelikätissymposiumin, *Vierhändig, immer einmal!* Taideyliopiston musiikinteorian lehtorina Oinas osallistuu aktiivisesti musiikin hahmotusaineiden kehittämiseen kohti esittäjälähtöisempää lähestymistapaa. Pianistina hänen sydäntään lähinnä on kamarimusiikki, josta hän ammentaa jatkuvasti inspiraatiota niin opetukseen kuin tutkimukseensa.

Anna Ramstedt

Kenestä on maestroksi? Pohdintaa esiintyjien kaanonista ja historian unohtamista muusikoista

Tämä katsausartikkeli liittyy väitöskirjatutkimukseeni, jossa tarkastelen epätasa-arvon sosiaalista rakentumista klassisen musiikin esityshanteissa ja esittäjäideaaleissa. Tutkimus perustuu syksyn 2019 ja kevään 2020 aikana tehtyihin neljäntoista ammattimuusikon haastatteluihin. Tutkimuksessani kysyn, miten esityksiin ja esiintyjiin liittyvissä ihanteissa ja käytännöissä ilmenee sortavia ideaaleja, ja miten nämä vaikuttavat naiseksi identifioituviin muusikoihin ja heidän työhönsä. Tässä tekstissä pohdin, miten yleisesti ihannoitut esiintyjäpersoonat voivat myös muodostaa esiintyjien kaanonin, joka teoskaanonin tavoin ylläpitää ja heijastaa klassisen musiikkiin liittyviä sortavia rakenteita.

FM, MuM Anna Ramstedt on musiikkitieteen väitöskirjatutkija Helsingin yliopistossa. Hän on toiminut melkein koko elämänsä klassisen musiikin kentällä niin oppilaana ja opiskelijana kuin myös pianistina, pianonsoiton opettajana, tutkijana ja välillä musiikkikriitikkonakin. Ramstedt on valmistunut piano pääaineenaan sekä Metropolia ammattikorkeakoulusta (Musiikkipedagogi AMK) että Taideyliopiston Sibelius-Akatemiasta (MuM). Lisäksi hän on opiskellut myös Lähi-idän tutkimusta ja musiikkitiedettä Helsingin yliopistossa, josta valmistui maisteriksi keväällä 2019.

Vuonna 2020 Suomen Kulttuurirahasto myönsi Ramstedtille neljän vuoden työskentelyapurahan, jonka avulla hän työskentelee nyt viimeistä vuottaan väitöskirjansa parissa. Artikkelimuotoisessa väitöskirjassa Ramstedt tutkii sukupuolittuneen epätasa-arvon rakentumista ja valkoisuutta klassisen musiikin kulttuurissa Suomessa. Hän tutkii myös muun muassa seksuaalista häirintää ja henkistä väkivaltaa klassisen musiikin koulutuksessa.

Inka Rantakallio
Naiset suomiräpissä

Katsausartikkeli kartoittaa, miten naispuoliset rap-artistit on esitetty suomiräpin tutkimuksessa ja sitä koskevassa populaarissa kirjallisuudessa. Artikkelin luo yleiskuvan naisten tekemän rap-musiikin vaiheista suomiräpissä 2000-luvun alusta tähän päivään sekä analysoi heidän saamaansa vastaanottoa miesvaltaisessa, maskuliinisessa rap-genressä.

FT Inka Rantakallio on populaarimusiikkiin ja erityisesti räppiin sekä feministisiin ja uskontotieteellisiin näkökulmiin erikoistunut musiikintutkija ja Suomen Akatemian tutkijatohtori (2021–2024). Hän on omien julkaisujensa ohella ollut mukana toimittamassa muun muassa antologioita *Hiphop Suomessa: Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä* (2019) sekä *Kuka kuuluu? Kirjoituksia hiphopista ja feminismistä* (2021). Hiphop-kulttuuriin keskittyneen tutkimuksensa rinnalla Rantakallio on toiminut radiotoimittajana, podcastaajana, musiikkikriitikkona ja DJ:nä sekä asiantuntijaroolissa useissa musiikkialan yhdenvertaisuutta koskevissa media- ja paneelikeskusteluissa. Hän on jäsen aktiiviseen musiikintutkimukseen keskittyvän Tutkimusyhdystys Suoni ry:n hallituksessa sekä Nuorisotutkimusseuran Hiphop Suomessa -verkoston johtoryhmässä. Lisäksi hän on verkkojulkaisun *Toiminta Soi! Kirjoituksia yhteiskunnallisesta, toiminnallisesta ja aktivistisesta musiikintutkimuksesta* päätoimittaja.

Elina Saloranta
Pikkunen, kokematoiminnassa

Artikkelini edustaa kokeilevaa tutkimuskirjoittamista, joka hyödyntää kaunokirjallisia keinoja. Se koostuu kahdesta kirjeestä, joista ensimmäisen on kirjoittanut laulaja Elli Forssell-Rozentäle (1871–1943) lokakuussa 1905. Toinen on itse kirjoittamani vastauskirje, joka on päivät-

ty 116 vuotta myöhemmin. Kokonaisuus on osa hanketta, jota kutsun kirjeenvaihdoksi menneisyyden kanssa. Siinä poimin menneisyydestä kirjeitä, jotka tuntuvat jollain lailla ajankohtaisilta, ja ”kanavoin” niitä nykypäivän ihmisille. Ellin kirje valikoitui mukaan, koska se tuntui osallistuvan keskusteluun opettajan ja oppilaan välisestä valtasuhteesta: *Olin onnellinen kaikesta minkä opettajani minulle sanoi, ihailin häntä, ja minulla oli täydellinen luottamus ”opettajaan” – En muusta tunteesta voinut epäilläkään, – olinhan vallan kokematon mailmalla – ja kuitenkin petyin niin pahasti, sillä huomasin pian ettei se suhde enään ollut se oikea, vaan tuli hän liian intresseratuksi minusta, jopa vallan passioneratuksi – ja silloin oli hyvin vaikea enään irtautua, koska oppilas on aivan riippuvainen opettajansa huomiosta ja intressistä.*¹

KuT Elina Saloranta on Kuvataideakatemiasta tohtoroitunut taiteilija-tutkija, joka tekee taiteellista postdoc-tutkimusta Taideyliopiston puitteissa. Vuodesta 2016 alkaen Saloranta on toiminut Taideyliopistossa myös kirjoittamisen opettajana, ja lukuvuonna 2022–2023 hän oli osa-aikainen taiteellisen tutkimuksen lehtori Kuvataideakatemian tohtorikoulutusohjelmassa. Kuvantekijänä Salorannan tausta on korkeellisessa elokuvassa, jota hän on opiskellut The School of the Art Institute of Chicagossa (MFA 2001). Kirjoittajana Salorantaa innoittavat sellaiset tekstilajit kuin kirje, päiväkirja ja lyyrinen essee, ja tutkijana hän kokee olevansa eräänlainen meedio, joka välittää viestejä elävien ja kuolleiden välillä. Postdoc-tutkimuksessaan ”Kirjeenvaihtoa menneisyyden kanssa” Saloranta on lukenut laulaja Elli Forssell-Rozentälén (1871–1943) kirjeitä ja pyrkinyt vastaamaan niihin nykyajasta käsin. Toisinaan hän on kutsunut myös yleisön mukaan kirjeenvaihtoon. Tutkimuksen lopputulemia on esitelty erilaisissa julkaisuissa, konferensseissa ja näyttelyissä. Näyttelyistä viimeisin oli Ellin puolison, taidemaalari Janis Rozentälsin (1866–1916) muistoksi perustetussa museossa Riiassa 5.11.2022–8.1.2023. Museo sijaitsee asunnossa, jossa Elli asui perheineen vuosina 1904–1915.

1 Elli Forssell-Rozentälén kirje sisarelleen Anna Forssellille (myöh. Suolahti) 24.10.1905 (Helsingin kaupunginarkisto / Anna Suolahden kokoelma).

Riikka Talvitie & Heidi Partti

**Säveltäjäidentiteetin rakentuminen jäljittelyn pedagogiikassa:
tapaustutkimus satsiopinnoista**

Taidemusiikin säveltämisen opetus tapahtuu suhteessa traditioon, ja opetuksen keskeinen osa onkin musiikillisten tyylien ja säveltäjien jäljittely. Tästä syystä säveltäjien ammattiryhmän vaikutus länsimaisen klassisen musiikin kaanonin muodostumiseen on merkittävä. Vaikka säveltämisen opetusta on viime vuosina tutkittu enenevässä määrin koulun ja musiikin perusopetuksen konteksteissa, on musiikin korkeakouluasteella tapahtuvan säveltämisen opetuksen tutkimus niukkaa. Tietoa opiskeltavista asioista, oppiaineiden sisällöistä tai opintojen tavoitteista suhteessa säveltäjän ammattikuvaan ja ammatilliseen itsymmärrykseen on saatavilla hyvin vähän.

Tämä artikkeli tarkastelee jäljittelyyn perustuvaa säveltämisen pedagogiikkaa yksittäisen oppiaineen, satsiopin, näkökulmasta. Satsioppi on pakollinen osa Taideyliopiston Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian opintoja. Tutkimuksen aineisto muodostuu kolmen säveltämisen pedagogiikan opiskelijan haastatteluista. Tarkastelun kohteena ovat merkitykset, joita haastateltavat antavat satsiopille osana säveltäjän ammatillisen identiteetin kasvua. Tulokset osoittavat, että satsiopissa korostuu ymmärrys säveltämisestä käsityötaitona sekä ymmärrys asiantuntijuuden kytkeytymisestä ammattiyhteisön määrittelemiin arvoihin ja ihanteisiin esimerkiksi laadusta ja historiallisesti merkittävänä pidettävistä tyyleistä.

Tutkimus avaa yhden näkökulman korkeakoulutuksessa tapahtuvan säveltämisen opettamiseen ja sen taustalla vaikuttaviin ihanteisiin sekä pyrkii tarkastelemaan kriittisesti niitä mahdollisuuksia ja haasteita, joita länsimaisen taidemusiikin tradition välittäminen eteenpäin satsiopin muodossa tarjoaa säveltäjän ammatilliselle identiteetille. Samalla tutkimus osoittaa, kuinka säveltämisen opetus voi osaltaan vahvistaa kaanonin rakentumiseen liittyviä poliittisia valintoja, vastaavasti kuin sen avulla on mahdollista haastaa sekä purkaa kaanonin ja siihen liittyvää (sukupuolittunutta) ymmärrystä säveltäjäyydestä.

MuT Riikka Talvitie valmistui musiikin tohtoriksi keväällä 2023 Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulusta. Taiteellisessa tutkimuksessaan *Muuttuva säveltäjä: kohti dialogisia käytäntöjä* hän tarkasteli säveltäjän vuorovaikutusta muiden toimijoiden kanssa sävellystyön aikana. Tutkimuksen tavoitteena oli toisaalta laajentaa säveltäjän käytäntöjä kohti kollektiivisia, dialogisia sekä yhteisöllisiä työskentelytapoja, ja toisaalta pohtia, kuinka tekijyyden jakaminen muuttaa säveltäjien erityistä asemaa länsimaisen kulttuurin traditiossa. Tutkimukseen sisältyi viisi taiteellista projektia.

Talvitie on osallistunut useisiin pedagogisiin kehityshankkeisiin, esimerkiksi vuosina 2019–2020 toteutettuun *Yhdenvertaisesti säveltäen* -hankkeeseen, jossa tarkasteltiin sukupuolista tasa-arvoa taidemusiikin säveltämisen alalla. Lisäksi hän toiminut useissa luottamustehtävissä, kuten Suomen Säveltäjien varapuheenjohtajana, ja kirjoittanut säveltämiseen liittyviä artikkeleita eri julkaisuihin.

Talvitie on toiminut sävellyksen opettajana useissa musiikkiopistoissa ja aloitti Taideyliopistossa sävellyksen lehtorin tehtävässä syksyllä 2021. Taiteellisessa työskentelyssään Talvitie pitää erityisesti tekstin ja dramaturgian parissa työskentelystä. Hän onkin tehnyt yhteistyötä monien suomalaisten runoilijoiden ja dramaturgien kanssa. Viime aikoina Talvitie on myös säveltänyt musiikkia yhteistyöprojekteihin, jotka ovat keskittyneet ekologiin kysymyksiin. Hän sai musiikin valtionpalkinnon vuonna 2022.

MuT Heidi Partti työskentelee musiikkikasvatuksen professorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hän on myös Jyväskylän yliopiston dosentti. Tutkimustyössään Partti on kiinnostunut globaalien muutosten ilmentymisestä taide- ja musiikkikasvatuksen kentällä. Hän on tutkinut identiteettiä, oppimisyhteisöihin ja merkitysneuvotteluihin liittyviä kysymyksiä useista näkökulmista ja erilaisissa ympäristöissä verkko-yhteisöistä aina nepalilaiseen perinnesävellykseen. Hänen kirjoituksiaan on julkaistu useissa vertaisarvioituissa lehdissä ja kokoomateoksissa. Yhdessä Anu Aholan kanssa Partti on myös kirjoittanut säveltämisen pedagogiikkaa käsittelevän kirjan *Säveltäjyyden jäljillä* sekä toimittanut kaksi vertaisarvioitua kokoomateosta: *Visions*

for Intercultural Music Teacher Education (toim. Westerlund, Karlsen & Partti 2020) ja *Musiikkikasvatus muutoksessa* (toim. Juntunen & Partti 2023).

Työssään musiikkikasvatuksen professorina Partti pyrkii jatkuvasti kehittämään musiikinopettajankoulutusta ja musiikkikasvatuksen alaa. Erityisesti tasa-arvoon ja ekososiaaliseen kestävyYTEEN sekä etiikkaan liittyvät kysymykset ovat hänelle keskeisiä. Partti toimii tutkimuksen eettisen ennakoarvioinnin toimikunnan puheenjohtajana sekä tutkimusetiikan tukihenkilönä Taideyliopistossa. Hän on myös aktiivisesti mukana alan järjestö- ja vaikuttamistoiminnassa mm. Suomen musiikkikasvatusseura Fismen, pohjoismaisen Nordic Network for Research in Music Education NNRME:n sekä kansainvälisen International Society for Music Education ISME:n kautta.

Markus Virtanen

”Tottahan toki pidän ruoanlaitosta, mutta mieluiten kuitenkin sävellän.” Säveltävän naisen representaatioita Ann-Elise Hannikaisen aikakauslehtihaastatteluissa

Marraskuussa 1973 säveltäjä Ann-Elise Hannikainen (1946–2012) oli aikakauslehti *Jaanan* kansikuvan päähenkilö yhdessä opettajansa ja tulevan kumppaninsa Ernesto Halffterin (1905–1989) kanssa. Kansikuvassa Hannikainen ja Halffter poseeraavat flyygelin äärellä Hannikaisen isän, Suomen Espanjan suurlähettilään Heikki Hannikaisen (1915–1989) residenssissä Madridissa. Sensaationhakuinen otsikko kertoo, että ”Suomen suurlähettilään tytär räjäytti musiikkipommin Espanjassa”. Kyseessä oli todennäköisesti ensimmäinen kerta, kun suomalainen nainen nostettiin lehden kansikuvaan päähenkilöksi säveltäjän roolissa. Hannikaisesta tuli sittemmin suosittu haastateltava suomalaisiin aikakaus- ja iltapäivälehtiin. Useimmille aikansa suomalaislukijoille hän oli luultavasti ensimmäinen representaatio nuoresta, kansainvälisestä säveltävästä naisesta.

Artikkelissa perehdyn tarkemmin siihen, miten ”naissäveltäjyyt-

tä” tuotettiin mediassa 1970-luvun ja 1980-luvun alun Suomessa. Tutkimusaineistoni muodostuu 11 Ann-Elise Hannikaisen henkilöhaastattelusta ja lehtijutusta suomalaisissa aikakauslehdissä vuosina 1973–1984. Niissä hänen sukupuolensa ja ammattinsa välinen suhde on monin tavoin läsnä. Artikkelissani kysyn, millaisia sukupuolittuneita säveltäjäyden representaatioita Ann-Elise Hannikaisen haastattelut sisältävät ja miten ne haastatteluissa tuotetaan.

Tutkimukseni perustuu konstruktionistiseen representaatioanalyysiin, jonka juuret ovat kulttuurintutkimuksessa ja joka tässä artikkelissa kiinnittyy myös sukupuolentutkimukseen. Susanna Paasonen (2015) määrittelee representaatioanalyysin tutkimusotteeksi, joka tutkii ”kulttuuristen kuvien rakentumista, historiallisuutta ja merkityksiä – sitä, millaisia ulottuvuuksia ja seurauksia niillä on; kuinka ne kirjautuvat materiaaliseen todellisuuteen ja toisin päin”. Laajemmin ajateltuna artikkelini edustaa feminististä musiikintutkimusta: pyrin artikkelissa tekemään näkyväksi ja taustoittamaan niitä klassisen musiikin ja sukupuolen yhdistäviä diskursseja, jotka yhä elävät kulttuurissamme ja jotka ovat osa suomalaisen klassisen musiikin kentässä käytävää tasa-arvokeskustelua.

FM Markus Virtanen on helsinkiläinen väitöskirjatutkija, säveltäjä ja musiikkitoimittaja. Hänen musiikin historian alaan kuuluva väitöskirjaprojektinsa Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa on otsikoituaan *Säveltävänä naisena maailmassa – säveltäjä Ann-Elise Hannikainen aikakautensa peilinä*. Virtanen on aiemmin opiskellut Turun ja Helsingin yliopistoissa pääaineenaan musiikkitiede. Hänen tutkimusintressinsä liittyvät suomalaisen klassisen musiikin historiaan ja etenkin naisten, seksuaalivähemmistöjen ja muiden marginalisoitujen toimijoiden rooliin klassisessa musiikissa. Virtanen sävellystuotantoon kuuluu muun muassa kaksi oopperaa, läpisävelletty a cappella -messu, orkuja vokaalimusiikkia sekä teatterimusiikkia. Virtanen on työskennellyt musiikkitoimittajana Yleisradiossa vuodesta 2007. Lisäksi hän on tuottanut äänilevyjä ja valmistanut useita nuottieditoita Ann-Elise Hannikaisen teoksista.

Susanna Välimäki

Feministisiä vastakertomuksia. Suomalaisten säveltäjänäisten historiaa Mina Boijesta Lilli Thunebergiin

Tarkastelen artikkelissani kuutta 1800-luvun puolivälin tienoilla syntyntä suomalaista säveltäjänäistä. Tutkin heidän säveltäjänuriaan sekä siihen liittyviä sukupuolittuneita ulottuvuuksia feministisen musiikin historian ja erityisesti vaihtoehtoisen vastakertomuksen rakentamisen näkökulmasta. Laajalle arkistotyölle pohjaava tutkimusaineistoni perustuu johtamaani laajempaan tutkimushankkeeseen *Sävelten tyttäret: Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle* (2018–2023), jossa olen yhdessä musiikinhistorioitsija Nuppu Koivisto-Kaasikin kanssa tutkinut yli sataa historiallista suomalaista säveltäjänäistä, jotka ovat syntyneet vuosien 1784–1909 välillä. Aineisto koostuu ennen kaikkea musiikkikäsitteistä ja historiallisista nuottipainatteista; kirjeistä, muistelmista ja muusta henkilöhistoriallisesta aineistosta; musiikki-instituutioiden asiakirjoista; viranomaisasiakirjoista; sekä historiallisesta sanoma- ja aikakauslehtiaineistosta.

Olen valinnut esimerkkikohteikseni erityyppisiä säveltäjähahmoja, jotka tuovat esille naisten säveltämisen moninaisuutta 1800-luvulla ja 1900-luvun alkupuolella. Mina Boije (1818–1873) oli Suomen varhaisia konserttipianisteja ja ensimmäisiä omalla nimellään sävellyksiään julkaisseita säveltäjänaisia; hän julkaisi kuitenkin kaikki tunnetut sävellyksensä Yhdysvalloissa, jonne hän muutti 35-vuotiaana. Anna Blomqvist (1840–1925) oli monipuolinen muusikko, laulopedagogi, saksan kielen lehtori ja naisasianainen, joka opiskeli nuorena sävellystä, muttei koskaan julkaissut sävellyksiään. Ingeborg von Bronsart (1840–1913) syntyi Pietarissa ruotsinkieliseen suomalaisperheeseen ja teki Saksassa loisteliaan uran konserttipianistina sekä oopperoiden ja kamarimusiikin säveltäjänä. Agnes Tschetschulin (1859–1942) oli Helsingin Musiikkiopiston ensimmäinen sävellysoppilas, jonka sävellyksiä soitettiin opiston konserteissa. Hän teki uransa ulkomailla viulunsoitonopettajana ja suosittujen karaktäärikappaleiden säveltäjänä. Ida Moberg (1859–1947) oli säveltäjä ja kapellimestari, joka keskittyi säveltämisessään orkesterimusiikkiin ja löysi ammatillisen yhteisönsä

teosofisista ja antroposofisista piireistä. Lilli Thuneberg (1862–1920) loi omaperäisen ja vaikuttavan tuotannon lasten musiikin ja hengellisten laulujen säveltäjänä.

Tarkastelemalla näiden säveltäjänäisten elämää toimijuutta korostavan feministisen ja biografisen tutkimuksen näkökulmasta tavoitteenani on osoittaa feminististen vastakertomusten tärkeys Suomen musiikin historian tutkimukselle: Suomen musiikin historiasta voidaan ja tulee kertoa aiemmin historian kirjoituksesta syrjään jätettyjen säveltävien naisten ja heidän luomansa kulttuuriperinnön näkökulmasta. Murtaessaan musiikin historian kirjoituksen syrjiviä rakenteita ja tuodessaan esille menneiden säveltäjänäisten toimijuuden feministiset vastakertomukset luovat tilaa naisten säveltäjäyydelle ja naisten säveltämälle musiikille niin historiassa kuin nykypäivässä.

FT Susanna Välimäki on taiteiden tutkimuksen professori ja musiikkitieteen tieteenalavastaava Helsingin yliopistossa sekä aktivistista musiikintutkimusta harjoittavan Suoni ry:n perustajajäsen. Viime aikoina hän on keskittynyt aktivistiseen musiikintutkimukseen, Suomen musiikin historiaan sekä soveltavaan musiikintutkimukseen yhdessä musiikkitoimijoiden, kuten Helsingin kaupunginorkesterin ja Yleisradion, kanssa. Välimäki on kirjoittanut seuraavat kirjat: *Subject Strategies in Music: A Psychoanalytic Approach to Musical Signification* (2005), *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki* (2008), *Muutoksen musiikki: Pervoja ja ekologisia utopioita audiovisuaalisessa nykykulttuurissa* (2015), *Syötävät sävelet: vieraana säveltäjien pöydissä* sekä yhdessä Nappu Koivisto-Kaasikin kanssa *Sävelten tyttäret: Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle* (2023). Hänen toimitustöitään ovat muun muassa *Musiikin ja kirjallisuuden leikkauspintoja* (2018, yhdessä Siru Kainulaisen ja Liisa Steinbyn kanssa), *Musiikki ja luonto: Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella* (2019, yhdessä Juha Torvisen kanssa) sekä *Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana: kirjoituksia työväen musiikista, kirjallisuudesta, teatterista ja muusta kulttuuritoiminnasta* (2020, yhdessä Saijaleena Rantasen ja Sini Monosen kanssa).

Toimittajat

FT Nappu Koivisto-Kaasik on musiikkiin ja sukupuoleen erikoistunut historiantutkija. Koivisto-Kaasik väitteli syksyllä 2019 Helsingin yliopiston Euroopan historian oppiaineesta aiheenaan naisten salonkiorkesterit 1900-luvun vaihteen Suomessa. Viime vuosina hän on tutkinut erityisesti suomalaisia säveltäjänaisia professori Susanna Välimäen johtamassa *Sävelten tyttäret* -projektissa. Tällä hetkellä Koivisto-Kaasik työskentelee Taideyliopiston tutkimusinstituutissa Suomen Akatemian tutkijatohtorina (2022–2025).

MuT Anu Lampela on pianisti, tutkija ja yliopistonlehtori Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Lampela on kiinnostunut taidemusiikin katvealueista ja siitä, mistä ei puhuta. Hänen tutkimuskohteitaan ovat olleet muun muassa taiteilijuus, teossuhde, yleisösuhte, harjoittelu, läsnäolo, nyt-hetki, soittamisen orientaatio sekä kehollisuus. Lampela on levyttänyt kokonaisuudessaan Karol Szymanowskin pianotuotannon Alba Recordsille ja esittänyt säveltäjän kaikki viulu-piano-teokset yhdessä viulisti Mieko Kannon kanssa. Tällä hetkellä hän toimii Taideyliopiston Avoimen kampuksen johtajana.

MuT, FM Saijaleena Rantanen on yliopistonlehtori ja musiikin historian tutkija Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa sekä musiikkitehteen dosentti Helsingin yliopistossa. Hän on kiinnostunut erityisesti musiikin sosiaalisesta ja poliittisesta käytöstä yhteiskunnassa sekä historiankirjoituksen marginaaliin jääneistä ihmisistä ja ilmiöistä. Rantasen tämänhetkinen tutkimusprojekti keskittyy työväenliikkeessä aktiivisesti toimineiden suomalaissiirtolaisten musiikkikulttuuriin Yhdysvalloissa, Kanadassa ja Neuvosto-Karjalassa 1800-luvun lopusta toiseen maailmasotaan. Rantanen on myös aktivistiseen musiikintutkimukseen keskittyneen Tutkimusyhdistys Suoni ry:n perustajajäsen.

Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt -kokoelman artikkelit lähestyvät musiikin ja sukupuolen problematiikkaa niin esittävien taiteiden historiassa kuin nykypäivän Suomessa. Miksi olemme kuulleet niin harvasta merkittävästä räppäävästä, säveltävästä, soittavasta tai laulavasta naisesta? Entä mitä voimme tehdä asialle ja miten voimme tukea naisten sekä sukupuolivähemmistöjen näkyvyyttä musiikkikentällä tänä päivänä?

Kirjan viidessä vertaisarvioidussa artikkelissa, kuudessa katsausartikkelissa sekä tiiviissä johdannossa tarkastellaan aihealuetta genererajat ylittävän vuoropuhelun näkökulmasta. Tekstit on koottu Taideyliopiston ja Tutkimusyhdistys Suoni ry:n tammikuussa 2021 järjestämien ensimmäisten *Naismusiikot-*seminaaripäivien esitysten sekä keskustelujen pohjalta.

Monialaisissa artikkeleissa kuuluvat musiikin historian, musiikkianalyysin ja -sosiologian, aktivistisen tutkimuksen sekä taiteellisen tutkimuksen asiantuntijäänet eri yliopistoista ja myös suoraan taiteen kentältä.

