



”Olen yrittänyt kukkia, mutta tilanne on ongelmallinen”

Suomalaisten säveltäjänäisten teokset,
konsertti-instituutio ja pianistin feministinen aktivismi

JENNA RISTILÄ



EST 98

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2026

"OLEN YRITTÄNYT KUKKIA, MUTTA TILANNE ON
ONGELMALLINEN"

Suomalaisten säveltäjänäisten teokset,
konsertti-instituutio ja pianistin feministinen aktivismi

"OLEN YRITTÄNYT KUKKIA, MUTTA TILANNE ON ONGELMALLINEN"

Suomalaisten säveltäjänäisten teokset,
konsertti-instituutio ja pianistin feministinen aktivismi

Jenna Ristilä

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA, 2026
SIBELIUS-AKATEMIAN TOHTORIOHJELMA
EST 98

Kannen kuva: Venny Soldan-Brofeldtin piirros *Aino Sibelius pianon ääressä* (Järvenpään taidemuseo)

Otsikko: Lainausta Henriikka Tavin runokirjasta *Esim. Esa*

Opintojen vastaava ohjaaja: professori Anne Kauppala

Kirjallisen työn esitarkastajat: professori Gustav Djupsjöbacka ja dosentti Milla Tiainen

Tarkastustilaisuuden valvoja: professori Anne Kauppala

Lautakunta: professori Tuija Hakkila, MuT Terhi Dostal ja MuT Anna Pulkkis

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Sibelius-Akatemian tohtoriohjelma

Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ

EST-julkaisusarja 98

© Taideyliopiston Sibelius-Akatemia ja Jenna Ristilä

Paino: Grano 2026

ISBN (painettu) 978-952-329-433-2

ISSN (painettu) 1237-4229

ISBN (PDF) 978-952-329-434-9

ISSN (PDF) 2489-7981

Tämä julkaisu on luettavissa avoimena julkaisuna Taideyliopiston sähköisessä julkaisuarkistossa <https://taju.uniarts.fi>.

TIIVISTELMÄ

Jenna Ristilä 2026. ”Olen yrittänyt kukkia, mutta tilanne on ongelmallinen” – suomalaisten säveltäjänäisten teokset, konsertti-instituutio ja pianistin feministinen aktivismi. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ.

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Sibelius-Akatemian tohtoriohjelma. EST 98

Taiteellinen tohtorintutkintoni keskittyy suomalaisten säveltäjänäisten teoksiin 1800-luvulta nykypäivään, pianistin näkökulmasta. Tutkinto koostuu neljästä konsertista, vertaisarvioidusta artikkelista ja yhteenvedosta. Sen tarkoituksena on tuoda naisten musiikkia soivaksi, tarkastella säveltäjänäisten teoksia feministisesti eri näkökulmista ja muokata konserttitilannetta inhimillisempään ja esiintyjälle psykologisesti turvallisempaan suuntaan. Tutkintoni on toiminnallista, feminististä ja aktivistista esilläpitotutkimusta.

Tohtorikonserteissa soitin yhteensä 23 säveltäjänäisen teoksia ja toin monipuolisesti esiin heidän säveltämänsä pianokirjallisuutta. Painotin ohjelmistovalinnoissani harvoin esitettyjä ja ennen esittämättömiä teoksia. *Naisten salonki* -konsertti koostui yksinlauluista ja pienimuotoisista pianokappaleista. *Nainen ja sonaatti* -konsertissa esitin sonaatteja kolmelta eri vuosisadalta. *Tanssiva nainen* -konsertti koostui tanssiin liittyvistä teoksista, ja sen käsiohjelmassa käsiteltiin pianistien ajatuksia urasta ja esiintymisestä ja sukupuolen vaikutuksesta niihin. Tässä konsertissa esittämäni VIITATA-teoksen luomisprosessissa kollaboratiivinen työskentely, yhteistekijyys ja yhteisöllisyys nousivat keskeisiksi. Viimeisessä *Nainen, Maailma* -konsertissa yhdistin runonlausuntaa ja pianomusiikkia eri tavoin, ja käsiohjelman säveltäjähaastattelut avasivat tarkemmin teosten taustoja.

Yhdistin traditiokriittisen ohjelmistosuunnittelun konserttitilanteen lempeään muokkaamiseen *hienovaraisen aktivismin* keinoin. Käsitteellä

viittaaan joukkoon toimintamalleja, joiden tavoitteena on luoda inhimillisempi, esittäjälle psykologisesti turvallinen konserttitilanne. Kaikkia tohtorikonserttejani yhdistäviä aktivistisia toimintamalleja olivat konserttien juontaminen ja sen kautta yleisöön suoran kontaktin ottaminen, jännittämiseen ja virheisiin suhtautuminen huumorilla häpeän ja peittelyn sijaan, konserttiohjelmistojen ja kappalejärjestysten kuratointi sekä käsiohjelmatekstien kokeellisuus.

Vertaisarviodussa artikkelissa ”Flirttiä vai alistamista? Dialoginen analyysi Carita Holmströmin Södergran-lauluista” (*Musiikki* 55(3), 2025, 12–44) analysoin Holmströmin laulusarjaa esittäjän näkökulmasta. Analyysi perustuu kokemuksiini sarjan harjoittelusta ja esittämisestä kahden laulajan kanssa. Tarkastelen meidän tulkintojemme sekä musiikin ja tekstin suhdetta yhdistelemällä esittäjän analyysia, dialogista analyysia ja vapaata kuvailua.

Feministinen *all-female panel* -ajatus liittyi kaikkiin tutkintoni osaluokkiin: konserteissa ja artikkelissa kaikki teosten säveltäjät, runoilijat ja esittäjät olivat naisia. Pyrin myös viittaamaan artikkelissa sekä konserttien käsiohjelmateksteissä naisten tekemään tutkimukseen aina kun se oli mahdollista.

Aktivistiset toimintamallit tekivät konserttitilanteista välittömämpiä. Juontaminen vapautti minua esiintyjänä eniten, samoin erilaiset spontaanit hetket, joissa minä ja yleisö nauroimme. Tutkinnon kuluessa huomasin psykologisen turvan muodostuvan paljolti myös omasta suhtautumistavastani: suorittaminen ja kontrolli heikensivät sitä, tarinankerrontaan keskittyminen taas vahvisti.

Toiminnallisen aktivistisen esilläpitotutkimuksen kannalta olen- naista oli tutkinnon laajeneminen instituution seinien ulkopuolelle. Julkaisin kirjoituksia Suoni ry:n *Toiminta soi!* -verkkojulkaisussa, äänitin kantanauhuja Ylelle, pidin luentoja ja luentokonsertteja eri puolilla Suomea, esiinnyin useissa konferensseissa, sekä jaoin nuottimateriaalia ja tietoa mahdollisimman avokätisesti.

Avainkäsitteet: säveltäjänainen, feminismi, aktivismi, hienovarainen aktivismi, esilläpitotutkimus, taiteellinen tutkimus, konsertti-instituutio, psykologinen turva

ABSTRACT

Jenna Ristilä 2026. "I have tried to blossom, but the situation is problematic" – Finnish composing women's works, the concert institution, and a pianist's feminist activism.

Doctoral thesis, Arts Study Programme.

*Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki,
Sibelius Academy Doctoral Programme. EST 98.*

My artistic doctoral research project shows a pianist's perspective on Finnish composing women's works from the 19th century until today. The project consists of four recitals, one peer-reviewed article, and a summary text. Its purpose is to make women's music heard, to examine the composing women's works from a feminist perspective from various angles, and to modify the performance situation in a more humane direction, making it psychologically safer for the performer. My research is action-based, feminist, and activist visibility research.

In the doctoral recitals I performed works by 23 Finnish women and showcased the variety of their piano repertoire. I prioritised rarely and never performed works. My first recital, *Women's Salon*, included solo songs and small-scale piano works. *Woman and Sonata* included sonatas from three different centuries. *Dancing Woman* consisted of dance-related works. In the programme notes I compiled pianist women's thoughts on career, performance, and gender. In this concert I performed the work VIITATA; its creative process was shaped by collaborative work, co-authorship, and communality. The last recital, *Woman, World*, combined piano music with recited poetry in various ways, and composer interviews in the programme notes shed light on the backgrounds of the compositions.

I used subtle activism to combine tradition-critical programming with gently modifying the performance situation. With the term I refer to a group of tools aimed towards creating a more humane, psychologically safer performance situation. Activist tools that were present in all my

doctoral recitals were talking and establishing a direct contact with the audience, relating to mistakes and performance anxiety with humour instead of shame and covering them up, curating the performed repertoire and the programme order, and experimental programme notes.

In the peer-reviewed article “Flirting or oppression? A dialogical analysis of Carita Holmström’s Södergran songs” (*Musiikki* 55(3), 2025, 12–44) I analysed Holmström’s song cycle from performer’s point of view. The analysis is based on my experiences of rehearsing and performing the cycle with two singers. By combining performer’s analysis with dialogic and descriptive analysis, I examine our interpretations and the relationship between music and text.

All the components of my doctoral research project were created with a feminist idea of an all-female panel: in the concerts and the article, all composers, poets, and performers were women. In the article and in programme notes I cite research done by women whenever possible.

The activist tools brought warmth to the concert situations. Talking freed me most as a performer, as well as different spontaneous moments in which the audience and I laughed. During the project I noticed that psychological safety depends largely on how I relate to the performance situation: focus on execution and control weakened it, whereas focus on storytelling strengthened it.

Expanding the project beyond the limits of the institution was essential for the action-based activist research. I published writings in Suoni ry’s online publication *Toiminta soi!*, recorded master tapes for Yle (the Finnish Broadcasting Company), gave lectures and lecture recitals around Finland, presented papers in several conferences, and shared sheet music and knowledge liberally.

Keywords: composing women, feminism, activism, subtle activism, visibility research, artistic research, concert institution, psychological safety

KIITOS

Kiitos säveltäjänäiset. Noora Dadun (2024, 20) sanoin: ”Kiitos kuuluu myös heille, jotka eivät jääneet historiaan, joiden nimiä ei kukaan muista, jotka työnnettiin syrjään ja joita ei päästetty sisään – niille, jotka uupuivat ja niille, jotka lopettivat.”

Kiitos Anne Kauppala tutkintoni ohjauksesta. Kiitos Lauri Suurpää ja Laura Wahlfors avusta kirjallisten osuuksien kanssa. Kiitos Tuire Kuusi psykologisen turvan käsitteeseen tutustuttamisesta.

Kiitos tutkintoni lautakunta Tuija Hakkila (pj.), Terhi Dostal ja Anna Pulkkis. Kiitos kirjallisten ja taiteellisten osioiden esitarkastajat Gustav Djupsjöbacka, Anna Kuvaja ja Milla Tiainen.

Kiitos Sibelius-Akatemian tohtoriohjelma 1,5 vuoden tutkimuksen rahoittamisesta. Kiitos Sibelius-Akatemian tukisäätiö konferensseihin osallistumisen ja Teosto VIITATA-teoksen tilauksen mahdollistamisesta.

Kiitos Susanna Välimäki ja Nuppu Koivisto-Kaasik urauurtavasta työstänne suomalaisten säveltäjänäisten parissa sekä asiantuntemukseenne ja nuottimateriaalin jakamisesta kanssani.

Kiitos Heidi Sundblad-Halmeen ja Ann-Elise Hannikaisen omaiset, että saan esittää heidän teoksiaan. Kiitos Markus Virtanen Hannikaisen nuottien jakamisesta ja kaikista taustatiedoista.

Kiitos Milla Mäkinen ja Iiris Tötterström esiintymisistä konserteissani. Kiitos Aino Tenkanen ja Sofia Keto-Tokoi VIITATA-teoksen luomis- ja esittämisprosessista.

Kiitos Anja Forsberg, Hamsa Juris, Teppo Koivisto ja Ilmo Ranta – teidän avullanne kasvoin siksi muusikoksi, joka nyt olen.

Kiitos Marika Kivinen ihan kaikesta.

Kiitos läheiset. Tiedätte kyllä, arvostan kauheasti jne.

Kiitos vasen käsi, ettet kosahtanut täysin, vaikken aina pitänytkään sinusta huolta.

SISÄLLYS

Eväät	14
Prologi: Havahtuminen	15
Tutkinto pähkinäkuoressa	16
Sävellykset	18
Taiteellinen, feministinen ja aktivistinen tutkimus	24
Säveltäjänaiset ja sukupuoli	26
Konsertti ajateltuna toisin	30
 Matka	 36
Konsertti 1. Naisten salonki	37
Artikkeli. Flirttiä vai alistamista?	43
Konsertti 2. Nainen ja sonaatti	47
Konsertti 3. Tanssiva nainen	57
VIITATA	64
Konsertti 4. Nainen, Maailma	68
 Lopuksi	 74
Epilogi: Henkilökohtaista	81
 Lähdeluettelo	 84

Liite 1. Naisten salonki, ohjelma	102
Liite 2. Naisten salonki, käsiohjelmateksti	104
Liite 3. Nainen ja sonaatti, ohjelma	109
Liite 4. Nainen ja sonaatti, käsiohjelmateksti	110
Liite 5. Tanssiva nainen, ohjelma	115
Liite 6. Tanssiva nainen, käsiohjelmateksti	116
Liite 7. Nainen, Maailma, ohjelma	128
Liite 8. Nainen, Maailma, käsiohjelmateksti	129
Liite 9. Tutkintoon liittyviä tuotoksia	141
Liite 10. Vertaisarvioitu artikkeli	144

Klassinen ja kliseinen uhkakuva kuuluu, että taiteen parhaaseen lammikkoon ui jotain sosiaalisista syistä kannatettavaa mutta esteettisesti arveluttavaa, heikkotasoista tai keskinkertaista. Pidän tätä ajatusta melkoisen typeränä. Se kertoo lähinnä siitä, että väitteen esittäjä idealisoi omaa kapeaa käsitystään taiteen estetiikoista eikä ole valmis oppimaan uutta. Samalla kalskahtaa ikävästi, että lammikkoa täytyy suojella vähän *oudoilta* sorsilta.

– Maaria Ylikangas (2025, 169)

Mutta kun aina ei jaksaisi olla tuhoamassa patriarkaattia.

– Eeva Kolu (2020, 77)

Mutta kaikki menee varmasti ihan hyvin

– harjoittelupäiväkirjastani 1.10.2024

EVÄÄT

PROLOGI: HAVAHTUMINEN

Klassisen musiikin näennäisen sukupuolettomat merkkiteokset viitoittivat koko matkani ammattipianistiksi kansalaisopistosta ja musiikkiopistosta kandidaatin- ja maisterintutkintoihin saakka. En muista, että säveltäjien sukupuoleen olisi opintojeni aikana kiinnitetty minkäänlaista huomiota tai että ajatus siitä olisi koskaan edes käynyt mielessäni. Jossain vaiheessa, kaksi maisterintutkintoa suorittaneena ammattimuusikkona havahduin siihen, että olin soittanut elämässäni lähes pelkästään eurooppalaisten valkoisten miesten säveltämää musiikkia, vaikka pidin itseäni tiedostavana feministinä. Naisten sävellyksistä tiesin esittäneeni kaksi Kaija Saariahon *Leinolauluk*ua, Clara Schumannin kadenssin Mozartin d-molli-pianokonserttoon ja maisterintutkintoni loppukonsertissa kaksi Charlotte Brayn pianoteosta. Siinä kaikki. Tunsin tulleen huijatuksi. Kukaan ei ollut kertonut minulle, että naiset olivat säveltäneet läpi musiikin historian tai että heidän säveltämistään oli kontrolloitu mitä moninaisimmin keinoin. Kukaan ei ollut kertonut sitäkään, että sellaiset sanat kuin *kaanon* tai *laatu* ovat lopulta vain mielipiteitä, jotka voi kyseenalaistaa. Taiteellinen tohtorintutkinto oli ollut pitkäaikainen haaveeni, en vain ollut löytänyt tarpeeksi inspiroivaa ideaa. Nyt minulla oli sellainen: naisten musiikista koostuva feministinen konserttisarja.

Löysin tutkinnolleni otsikon lukiessani Henriikka Tavin (2007) runokirjaa *Esim. Esa*. ”Olen yrittänyt kukkia, mutta tilanne on ongelmallinen” viittaa siihen, kuinka historialliset naiset sävelsivät erilaisista rajoituksista ja esteistä huolimatta. Lainaus heijastaa myös joitain omia kokemuksiani.

TUTKINTO PÄHKINÄNKUORESSA

Taiteellinen tohtorintutkintoni Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa keskittyy suomalaisten säveltäjänäisten teoksiin 1800-luvulta nykypäivään, pianistin näkökulmasta. Tohtorintutkintoni tutkimustehtäviä ovat olleet suomalaisten säveltäjänäisten musiikin soivaksi tuominen, naisten teosten tarkastelu feministisesti eri näkökulmista sekä konserttitilanteen muokkaaminen inhimillisempään ja esiintyjälle psykologisesti turvallisempaan suuntaan. Tutkimukseni on aktivistista ja pyrkii edistämään sukupuolten välistä tasa-arvoa suomalaisella klassisen musiikin kentällä. Teen tutkimusta suomalaisena pianistina, feministinä, tutkimusyhdistys Suoni ry:n jäsenenä ja valkoisena cis-heteronaisena.

Tohtorintutkintoni opin- ja taidonnäyte koostuu sekä taiteellisista että kirjallisista osioista. Sen taiteellinen osa on neljän konsertin sarja ja kirjallinen osa yksi vertaisarvioitu artikkeli. Tässä yhteenvedossa käyn läpi koko tutkinnon tavoitteet, tutkimusmenetelmät ja viitekehyksen, eri osioiden tehtävät sekä tutkimuksen tulokset.

Tutkintoon sisältyvät konsertit:

1. *Naisten salonki* 14.5.2022 Musiikkitalon Organo-salissa
Milla Mäkinen, sopraano ja Jenna Ristilä, piano

Konsertin ohjelmisto koostui yksinlauluista ja pianoteoksista, niin sanotusta salonkimusiikista. Konsertin ohjelma: ks. liite 1.

2. *Nainen ja sonaatti* 14.11.2023 Sibelius-Akatemian konserttisalissa
Iiris Tötterström, sello ja Jenna Ristilä, piano

Ohjelma sisälsi kaksi pianosonaattia ja yhden sellosonaatin kolmelta eri vuosisadalta. Konsertin ohjelma: ks. liite 3.

3. *Tanssiva nainen* 14.11.2024 Musiikkitalon Organo-salissa
Jenna Ristilä, piano

Ohjelma koostui tanssiin liittyvistä soolopianoteoksista. Konsertissa kuultiin myös tilausteos VIITATA pianolle ja ääninauhalle. Konsertin ohjelma: ks. liite 5.

4. *Nainen, Maailma* 29.1.2026 Musiikkitalon Organo-salissa
Jenna Ristilä, piano

Konsertti sisälsi maihin ja maisemiin liittyviä soolopianoteoksia sekä kaksi melodraamaa. Konsertin ohjelma: ks. liite 7.

Tutkintoon sisältyvä artikkeli:

Flirttiä vai alistamista? Dialoginen analyysi Carita Holmströmin Södergran-lauluista. *Musiikki* 55(3), 2025, 12–44.

Artikkelissa analysoin musiikin ja tekstin suhdetta Carita Holmströmin laulusarjassa *Dagen svalnar – neljä laulua Edith Södergranin runoihin*. Artikkelin liitteenä 10.

Tohtorintutkintooni liittyy konserttien ja artikkelin lisäksi muun muassa esitelmiä, luentokonsertteja, Ylälle äänitettyjä kantanauhuja, Suoni ry:n *Toiminta soi!* -verkkajulkaisussa ilmestyneitä kirjoituksia ja Musiikki ja sukupuoli -tutkimuspäivistä kirjoittamani raportti *Trio*-lehdessä (ks. liitettä 9).

~

Tämä yhteenveto jakautuu kolmeen osaan, jotka ovat Eväät, Matka ja Lopuksi. Eväät-osan viidessä luvussa esittelen keskeiset tutkimustehtävät ja -menetelmät ja teen yleiskatsauksen tohtorikonserttien ohjelmistoon. Matka-osassa käyn tutkintoni kronologisesti läpi konsertti ja artikkeli kerrallaan ja avaamini tutkimuksen eri vaiheita muutoksineen ja harhapolkuineen kaikkineen. Lopuksi-osassa kokoan yhteen tutkimuksen tuloksia ja pohdin sen rajoitteita sekä sitä, mitä itse opin prosessin kuluessa.

Esikuvat ovat ratkaisevia: niiden harteilla seisoessa näkee kauemmas. (Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023, 28)

Soihtujen lailla teokset luovat valoa menneisyyden kerrostumiin ja jo menetettyyn maailmaan, sekä näyttävät tietä tulevaisuuteen. (Humeau 2025)

Tohtorintutkintoni konserteissa toin suomalaisten naisten sävellysten monipuolisuuden esiin niin ajallisesti kuin tyylillisestikin. Käsitän suomalaisuuden musiikintutkijoiden Susanna Välimäen ja Nappu Koivisto-Kaasikin (2023, 21–23) tavoin mahdollisimman laajalti. Esimerkiksi Laura Netzel syntyi Rantasalmella Suomen ollessa vielä osa Venäjän Suuriruhtinaskuntaa ja muutti perheensä mukana Ruotsiin jo sylivauvana. Jovanka Trbojević taas syntyi silloisessa Jugoslaviassa, mutta asui ja sävelsi pitkään Suomessa. Miellän heidät molemmat suomalaisiksi tämän tutkimuksen puitteissa.

Miksi valitsin aineistoksi juuri suomalaisen musiikin? Alun perin suunnitelmani oli tutkia pohjoismaisia säveltäjiä, vaikka säveltäviä naisia olisi toki löytynyt joka puolelta maailmaa. Ryhtyessäni etsimään sopivia teoksia huomasin kuitenkin, että naisten säveltämää musiikkia on saatavilla niin häkellyttävä määrä, ettei neljä konserttia riittäisi mihinkään. Siispä päätin rajata aineiston tiukemmin vain suomalaisten säveltäjien teoksiin. Kotimaani musiikkikenttä oli minulle tutuin ja suomalaiseen nuottimateriaaliin helpointa päästä käsiksi. Valintaani ohjasi sekin, ettei suomalaisten säveltäjän naisten teoksiin keskittyvää taiteellista tohtorintutkintoa ollut Suomessa vielä tehty hakemukseni aikaan (syksyllä 2019). Kaksi säveltäjien itsensä tekemää tutkintoa valmistui tohtorintutkintoni kuluessa (Leinonen 2025; Talvitie 2023).

Käytän termiä *säveltäjänainen* (engl. *composing woman*). Sille yleinen vaihtoehto on *naissäveltäjä*, jonka englanninkielisiä vastinpareja ovat *woman composer* ja *female composer*. Välimäki ja Koivisto-Kaasik (2023, 18) huomauttavat, että nais-etuliitettä on pitkään käytetty

toiseuttavalla ja miesnormia korostavalla tavalla. Käsité *säveltäjänainen* ”korostaa sukupuolen sijaan toimijuutta ja tekijyyttä” (ibid.).

TOHTORIKONSERTTIEN SÄVELTÄJÄT

Natalia Berg (1817–1875)
Mina Boije (1818–1873)
Fanny Mannsén (1834–1855)
Lilli Leinberg (1836–1922)
Laura Netzel (1839–1927)
Agnes Tschetschulin (1859–1942)
Ida Moberg (1859–1947)
Greta Dahlström (1887–1978)
Elisabeth von Tiesenhausen-Forstén (1896–1963)
Aili Auer (1901–1979)
Helvi Leiviskä (1902–1982)
Brita von Troil (1902–1990)
Heidi Sundblad-Halme (1903–1973)
Erna Tauro (1916–1993)
Ann-Elise Hannikainen (1946–2012)
Carita Holmström (*1954)
Jovanka Trbojević (1963–2017)
Minna Leinonen (*1977)
Maria Kallionpää (*1981)
Iida Antola (*1990)
Aino Tenkanen (*1991)
Maleena Linjama (*1992)
Lara Poe (*1993)

Tohtorikonserttien ohjelmisto koostui eri aikoina eläneiden säveltäjä-naisten teoksista, joiden esille tuominen oli yksi tutkimukseni päätehtävistä. Jokaisen konsertin aikaskaala ulottui 1800-luvulta 2000-luvulle, sillä halusin luoda naisten sävellyksistä musiikillisen jatkumon, joka ulottuu historiasta nykypäivään – naisten tradition, jonka jatkoksi liittyä. Uraauurtava feministitutkija Marcia Citron korosti jatkumon tärkeyttä jo

1990-luvulla: Citronin (1993, 66) mukaan ”naispuoliset kollegat, edelläkävijät ja seuraajat [– –] yhdessä muodostavat nykyhetken, menneisyyden sekä tulevaisuuden, jotka ovat naisen luovan teon mahdollistamisessa elintärkeitä”.¹ Tohtorintutkinnollani osallistun tällaisen jatkumon rakentamiseen ja Suomen musiikin historian uudelleenkirjoittamiseen tuomalla naisten musiikkia soivaksi.

Konsertit sisälsivät pääasiassa soolopianoteoksia, joiden lisäksi mukana oli yksinlauluja, kaksi melodraamaa ja sellosonaatti. Valitsin konsertteihin paljon lyhyehköjä teoksia, jotta mukaan mahtuisi mahdollisimman monta eri säveltäjää. Sonaatti-konsertissa heitä oli vain kolme teosten laajamuotoisuuden vuoksi, kun taas muihin konsertteihin pystyin sisällyttämään 8–12 säveltäjää kuhunkin. Laura Netzel ja Heidi Sundblad-Halme saivat eniten tilaa: heidän teoksiaan kuultiin jokaisen konsertin ohjelmassa. Tähän oli merkittävältä osin syynä henkilökohtainen mieltymykseni kyseisten säveltäjien sävelkieleen ja tuotantoon, mutta myös teosten sopivuus kulloiseenkin ohjelmaan. Soolo- ja duo-ohjelmistossa pysyttelemisen johtui käytännön syistä – mitä vähemmän konsertissa oli esiintyjä, sitä helpompi se oli toteuttaa. Myös oma kiinnostukseni vaikutti sooloteosten runsaaseen määrään: koska suurin osa työstäni freelance-muusikkona tapahtuu laulajien kanssa eri kokoisissa ryhmissä, en malttanut olla tarttumatta tohtorintutkinnon tarjoamaan mahdollisuu-teen esiintyä kerrankin enemmän yksin.

Teosten nuotit ovat peräisin monista lähteistä. Sibelius-Akatemian kirjastosta löytyi lauluja ja esimerkiksi Jovanka Trbojevićin sonaatti. Kansalliskirjaston käsikirjoitusarkistosta jäljitin Ida Mobergin masurkan sekä Aili Auerin ja Lilli Leinbergin lauluja; Sibelius-museon arkistosta puolestaan lähetettiin kopiot Greta Dahlströmin lauluista. Laura Netzelin teokset löytyivät digitoituina *Swedish Musical Heritage* -sivustolta (Levande Musikarv n.d.) ja monet uudemmat sävellykset, kuten Maria Kallionpään ja Carita Holmströmin teokset, *Music Finland Core* -sivustolta (n.d.). Susanna Välimäki ja Nuppu Koivisto-Kaasik ovat avokätisesti jakaneet kanssani oman arkistotyönsä tuloksia, ja monet konserttieni teoksista olisivatkin jääneet esittämättä ilman heidän tutkimuksiaan. Olen

¹ Kaikki lainausten suomennokset kirjoittajan.

saanut nuottimateriaalia myös Ann-Elise Hannikaista tutkineelta Markus Virtaselta sekä suoraan säveltäjiltä, kuten Lara Poelta ja Maleena Linjalta.

Monet konserttien teoksista ovat säilyneet vain käsikirjoituksina. Niistä on hankalampi soittaa kuin painetuista nuoteista, varsinkin, jos säveltäjä on muuttanut mieltään ja korjaillut eri kohtia. Toisten käsialat ovat selkeämpiä kuin toisten. Siispä yksi keskeinen osa konsertteihin valmistautumista oli nuottien kirjoittaminen puhtaaksi ilmaisohjelma Muscorella. Aluksi prosessi oli hidas ja vaati paljon eri merkkien, kaarien ja tekstien syöttötapojen etsiskelyä ohjelman käyttöoppaasta, mutta vähitellen nuottien puhtaaksikirjoitus alkoi sujua ja siitä tuli eräänlainen konserttien harjoitteluprosessin aloittamisriitti.

KÄSIKIRJOITUKSET ²

Aili Auer:

Ilta mieliala (1948) ³

Onni (1948)

Greta Dahlström:

För alla vindar

Nattlig madonna

Ann-Elise Hannikainen:

Solemne (1982)

Teema ja neljä muunnelmaa (1966)

Carita Holmström:

Dagen svalnar: Fyra sånger till dikter av Edith Södergran (1977)

² Dahlströmin *Nattlig madonna*, Netzelin *Colibri* ja Sundblad-Halmeen *Keltainen nokturno* on sittemmin julkaistu nuottikokoelmassa *Öinen madonna: Suomalaisten naisten yksinlauluja 1840-luvulta 1940-luvulle* (Välimäki, Koivisto-Kaasik ja Virtanen 2025). Bergin *Fantasia ja valssi*, Mannsénin *L'Adieu*, Mobergin *Masurkka* ja Netzelin *Valse lente* tullaan julkaisemaan kokoelmassa *Tunnelmakuvia: Suomalaisten naisten säveltämiä pianomusiikkia 1850-luvulta 1950-luvulle* (Ramstedt, Välimäki, Koivisto-Kaasik ja Virtanen, tulossa 2026).

³ Sävellysvuosi tai arvio siitä on merkitty niihin teoksiin, joista tieto on saatavilla.

Lilli Leinberg:

Ett ord på vägen kokoelmasta Pilgrimssånger (viim. 1885)

Ida Moberg:

Masurkka (1898)

Laura Netzel:

Colibri

Heidi Sundblad-Halme:

Crépuscule sarjasta Nukketeatterissa op. 16/3 (n. 1934)

Danse drolatique op. 4/4 (n. 1933)

Fragment av en stämning op. 9 (n. 1932–1937)

Keltainen nokturno op. 25/1 (n. 1941)

Landet som icke är op. 18/1(1934)

Sonaatti sellolle ja pianolle op. 14/23 (1934/1938)

Tango elegiaco baletista Lumottu vyö op. 21 (1937)

Elisabeth von Tiesenhausen-Forstén:

Valse mignonne op. 3/3

Valse lente op. 3/2

Brita von Troil:

Musik till japansk dikt 1 & 2 (1953)

Skogsrået dansar (1953)

JULKAISTUT TEOKSET

Iida Antola:

Kolme laulua L. Onervan runoihin (2012)

Natalia Berg:

Fantasia ja valssi (1851)

Mina Boije:

Antonio. Valse gracieuse (1871)⁴

⁴ Boijen teoksen nuotit löytyvät *HathiTrustin* digiarkistosta: <https://babel.hathit-rust.org/cgi/pt?id=mdp.39015096702389&seq=3> (Tark. 9.12.2025.)

Carita Holmström:

Dagen svalnar: Fyra sånger till dikter av Edith Södergran
(1977)⁵

Imaginary dances (2013)

Maria Kallionpää:

Raindrops (2011)

Minna Leinonen:

Kevätkesän avaruus (2018)

Sunken (2017)

Helvi Leiviskä:

Sonatiini op. 14 (1939)

Suite antique op. 3 (1928)

Maleena Linjama:

Lento capriccioso – havaintoja luhtakultasiivestä pianolle
(2023)

Fanny Mannsén:

L'Adieu (Souvenir à l'Åbo/Fantaisie mélancolique) (1852)

Laura Netzel:

Aubade op. 57/4 (1896)

Kolme humoreskia op. 26 (1889)

Pianosonaatti op. 27 (1893)

Tre salonstykker op. 24 (1888)

Valse lente op. 57/5 (1896)

Voici la brise op. 55 (n. 1895)

Lara Poe:

A Collection of Saturday Afternoons (2013–2015)

Farewell (2012)

Erna Tauro:

Höstvisa (1965)

⁵ Nuotti on julkaistu käsikirjoituksena *Music Finland Core* -sivustolla. Käytin tätä versiota konsertissa ja artikkelissa. Myöhemmin sain tietää, että laulusarjasta on ilmestynyt myös painettu nuotti (Ristilä 2025a, 16, 41).

Aino Tenkanen:

VIITATA (2024)

Jovanka Trbojević:

Pianosonaatti (2001–2002)

Agnes Tschetschulin:

Valse gracieuse (1897)

TAITEELLINEN, FEMINISTINEN JA AKTIVISTINEN TUTKIMUS

Tarkastelen tutkinnossani erilaisia sukupuoleen, naisten säveltämään musiikkiin ja länsimaisen klassisen musiikin konsertti-instituutioon liittyviä ilmiöitä. Tutkimukseni on taiteellista, sillä se tapahtuu osin taiteen eli musiikin esittämisen avulla ja sen tulokset ovat osittain taiteellisessa muodossa (ks. Gröndahl 2023b). Taiteellisessa tutkimuksessa tiedon tuottamisen taustalla vaikuttavat tutkijan subjektiivisuus, identiteetti ja toimijuus, ja tämä vaikuttavuus nähdään vakavasti otettavana ja arvokkaana (Doğantan-Dack 2022, 27). Minun subjektiivisuuteeni vaikuttavat esimerkiksi läpi elämän rakentunut suhteeni musiikkiin, pianoon soittamiseen, harjoitteluun ja esiintymiseen. Ne ovat muovanneet minut siksi pianisti-tutkijaksi, joka nyt olen. En keskity tässä tutkimuksessa fyysiseen soittokokemukseen tai harjoittelun ja esitysten prosessien kuvaamiseen, vaikka ne väistämättä vaikuttavatkin työni taustalla. Kuten musiikintutkija ja pianisti Mine Doğantan-Dack (2015, 175) huomauttaa, esiintyjä on aina kosketuksissa musiikkiin myös soittavan kehonsa kautta.

Taiteellisessa tutkimusperinteessä voi myös tutkia ja kyseenalaistaa sisältäpäin niitä instituutioita, joissa se tapahtuu (Kirkkopelto 2015; ks. myös Mononen 2018). Omassa tutkimuksessani tällaisia instituutioita ovat länsimainen klassinen musiikki ja sen konserttikonventiot. Tämän lisäksi työtäni ohjaavat ainakin käsitykseni sukupuolten tasa-arvosta sekä klassisen musiikin instituutioiden toksisesta patriarkaalisuudesta. Yksi tavoitteistani onkin muuttaa suomalaista klassisen musiikin kenttää tasa-

arvoisemmaksi.⁶ Tieteenfilosofi Inkeri Koskinen (2024, 23) toteaa, että ”avoimestikin arvolutautuneet näkökulmat voivat olla tiedollisesti hyödyllisiä, jos ne monipuolistavat tiedeyhteisössä käytävää kriittistä keskustelua”. Toivonkin tutkimukseni rikastavan säveltäjänaisista ja konsertti-instituutiosta käytäviä keskusteluita.

Tohtorintutkintoni liittyy siihen feministiseen tutkimusperinteeseen, joka tekee sukupuolta ja naiseutta näkyväksi musiikin kentällä (ks. Guck 1994; Moisala 1994, 242). Filosofi Fanny Söderbäckin (2012, 304) mukaan feminismin tehtävä on ”sekä tuoda esiin historiamme unohtuneita puolia että muuttaa rakenteita ja malleja, joita on toistettu sukupolvien ajan”. Tämä on myös yksi aktivistisen musiikintutkimuksen tavoitteista, ja feministinen tutkimus onkin usein myös aktivistista (Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2025, 92–93; Välimäki, Torvinen ja Mononen 2018, 7). Yhteiskuntatieteilijät Juha Suoranta ja Sanna Ryytänen (2016, 30) puhuvat taistelevasta tutkimuksesta, jonka tavoitteet yhtenevät aktivistisen tutkimuksen kanssa. Suorannan ja Ryytänen (ibid., 30–31) mukaan taisteleva tutkija pitää esillä yhteiskunnallista ongelmaa, lisää kriittistä tietoisuutta, tukee yhteiskunnallista toimintaa ja osallistuu ”epäoikeudenmukaisen kapitalistisen maailman kumoamiseen”. Välimäki ja Koivisto-Kaasik (2025, 92–93) puolestaan määrittelevät aktivistisen musiikintutkimuksen käsittelevän yhteiskunnallisia asioita, pyrkivän edistämään oikeudenmukaisuutta ja tasa-arvoa, sitoutuvan avoimesti pyrkimyksiinsä sekä tapahtuvan yhteistyössä instituutioiden ja muusikoiden kanssa. Oma aktivistinen tutkimukseni nostaa esiin säveltäjänaisien teoksia, lisää muusikoiden, tutkijoiden ja konserttiyleisöjen tietoisuutta klassisen musiikin kaanonin epätasa-arvoisuudesta sekä kyseenalaistaa klassisen musiikin konserttikonventioita.

Esilläpitotutkimus on taistelevan ja aktivistisen tutkimuksen muoto, joka ”tuo esille ja pitää yllä asioita, joista on aikaisemmin vaiettu” (Rantanen 2018, 75; ks. myös Suoranta ja Ryytänen 2016, 30–31). Tohtorintutkinrossani esilläpitotutkimus on toiminnallista, sillä se pyrkii myös korjaamaan osoittamaansa epäkohtaa (ks. Välimäki ja Koivisto-Kaasik

⁶ Tasa-arvolla tarkoitan sukupuolten välistä tasa-arvoa, josta on Suomessa säädetty tasa-arvolaki (tasa-arvo.fi n.d.).

2025, 90, 93–95). Esilläpito ja korjaaminen toteutuvat tutkinnossani *all-female paneleiden* kautta. Poliitikantutkija Saara Särämä esitteli blogissaan *all-male panel* -käsitteen, jolla hän halusi herättää keskustelua pelkästään miehistä koostuvista tutkija- ja asiantuntijapaneeleista (Puukka 2015). Laajennan Särämän käsitettä kattamaan kaikenlaiset vain naisista koostuvat kokonaisuudet. *All-female panelit* näkyvät tutkinnossani siten, että esitän konserteissa vain suomalaisten naisten sävellyksiä ja konserttien kaikki esiintyjät, runoilijat ja valtaosa käsiohjelmien lähdekirjallisuuden kirjoittajista ovat naisia (vrt. traditiokriittinen ohjelmistosuunnittelu, Chorell 2025, 33). Myös artikkelini käsittelee naisen sävellystä, sen metodologia rakentuu kolmen naisen tekemän tutkimuksen varaan, ja siinäkin pyrin viittaamaan naisiin mahdollisimman usein. Filosofi Sara Ahmed (2017, 10–18) kutsuu tällaista viittauskäytäntöä feministisen maailman rakentamiseksi. Tutkimustani voikin Ahmedia mukaillen kutsua eräänlaiseksi feministiseksi maailmaksi, jossa naisten säveltämä ja esittämä musiikki, kirjoittama runous ja tekemä tutkimus keskustelevat keskenään.

SÄVELTÄJÄNAISET JA SUKUPUOLI

Sukupuoli on naissäveltäjän uralla ylimääräinen tekijä, johon sekä ympäristö että hän itse joutuvat ottamaan ja ottavat kantaa. (Moisala 1994, 255)

Musiikin kaanon on rakentunut sille oletukselle, että vain miehet pystyvät tuottamaan erinomaista musiikkia. (Macarthur 2002, 177)

Tohtorintutkintoni keskiössä ovat säveltäjänaiset, joita on syrjitty läpi klassisen musiikin historian. Aineistoni rajautuu siis säveltäjän sukupuolen perusteella. En tarkastele tässä tutkinnossa esimerkiksi etnisyyss- tai luokkakysymyksiä.⁷ Sukupuoli on monimutkainen käsite, joka antaa

⁷ Suomalaisia säveltäjänaisia ja heidän teoksiaan olisi kiinnostavaa tarkastella myös muun muassa oletetun valkoisuuden (Ramstedt 2023, 92, 94; ks. myös Rantakallio 2025

merkityksen ”jollekin, joka aina pakenee määrittelyä” (Wallach Scott 2011, 6). Käsittelen sukupuolta tämän tutkinnon puitteissa ensisijaisesti kulttuurisesti muotoutuvana, muuttuvana ja monimuotoisena ilmiönä, joka ei rajaudu pelkästään mies–nais–binääriin (Ahmed 2017, 14–15, 55–56; Young 2005, 12–26). Minua kiinnostaa se, kuinka ympäröivä yhteiskunta kohtelee yksilöitä eri tavoin riippuen siitä, mihin sukupuolikategoriaan heidän katsotaan kuuluvan. En siis käsittele kenenkään henkilökohdasta sukupuoli-identiteettiä. Tarkoitan naisilla klassisen musiikin historian toiseuttamia *ei-miehiä*: toimijoita, joiden työtä musiikin parissa on rajoitettu, estetty ja väheksytty siksi, että heidät on sukupuolitettu naisiksi.

Ajatuksen naisesta toisena teki tunnetuksi ranskalainen filosofi ja kirjailija Simone de Beauvoir klassikkoteoksessaan *Toinen sukupuoli*. Beauvoirin (2011 [1949], 6) mukaan nainen määrittyy suhteessa mieheen: ”[Mies] on Subjekti; hän on Absoluuttinen. [Nainen] on Toinen.” *Toiseuttaminen* on mekanismi, joka olettaa jonkin ihmisryhmän – kuten säveltävät miehet – normiksi, josta muut ovat poikkeuksia (Ryynänen 2020, 332–333). Klassisen musiikin historiaa on kirjoitettu juuri näin: siihen mukaan päässeet naiset on esitetty yksittäistapauksina, poikkeuksina, jotka vahvistavat säännön. Naisten toimintaa musiikin kentällä on kontrolloitu monin tavoin, kuten rajoittamalla tai kokonaan estämällä naisten pääsy eri instituutioihin, vetoamalla soveliaisuussääntöihin ja rooliin vaimona ja äitinä sekä suhtautumalla vähätellen ja marginalisoivasti (Moisala 1994, 249; ks. myös Citron 1993, 53, 59–60, 90–91, 186; Green 1997, 97–104; Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023, 8–9). Vaikka säveltäminen oli naisille periaatteessa mahdollista, naisten itsensä sisäistämät yhteiskunnalliset arvot ja asenteet vaikeuttivat musiikillista uraa yhtä paljon kuin käytännön esteet (Green 1997, 57; Korsmeyer 2004, 68; Macarthur 2002, 176–177; Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023, 9). Hyväksytyintä naisille oli säveltää pienimuotoista ja pedagogista käyttömusiikkia (Leung-Wolf 1996, 245; Miller 1994, 160; Moisala 1994, 248). Laajat muodot, polyfonia

valkoisuudesta suomalaisessa hiphopkulttuurissa), ableismin (ks. Howe, Jensen-Moulton, Lerner ja Straus 2015), transnationaalisuuden (Kivinen Tulossa, Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023, 21–22, 441–442) sekä queer-tutkimuksen näkökulmista (ks. Brett, Wood ja Thomas 2006; Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023, 445–446).

ja orkesteriteokset olivat kaukaisimpia varsinkin koulutuksen puutteen ja jatkuvan sukupuolitetun kritiikin vuoksi.

Naisten musiikillisen työskentelyn rajoittaminen ja naisten suoranainen ulossulkeminen klassisen musiikin historiankirjoituksesta on luonut musiikkitradition, jonka näennäisen objektiivinen narratiivi on miesten näkökulmasta kerrottu osatotuus. Koskinen (2024, 22) muistuttaakin, että feministisen kritiikin mukaan objektiivinen tai riippumaton tieto on ”todennäköisesti valta-asemasta maailmaa katsovan tietoa”. Naisten unohtaminen näkyy konkreettisesti säveltäjänaisilta säilyneen nuottimateriaalin määrässä: julkaistuja nuotteja on säilynyt vähän, monet teokset ovat tallessa vain käsikirjoituksina, ja paljon on yksinkertaisesti hävinnyt. Esimerkiksi Ida Mobergin tiedetään säveltäneen lukuisia yksinlauluja, mutta niistä valtaosa vaikuttaa kadonneen (Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023, 177).

1990-luvulla Suomessa ja maailmalla kohistiin niin kutsutusta musiikin naistutkimuksesta. Rakenteiden ajateltiin olevan murtumassa ja klassisen musiikin kaanonin tasa-arvoistumassa, mutta toisin kävi. Tutkimustrendi jäi lyhytikäiseksi eikä saanut aikaan todellista muutosta. (Wahlfors 2021, 4.) Viime vuosina suomalaisten säveltäjänaisien musiikki on ollut taas nosteessa ja herättänyt enemmän kiinnostusta kuin ehkä koskaan aiemmin, mutta edelleen sen osuus konserttiohjelmistoista on marginaalinen (ks. Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023, 14–15).⁸ Välimäki (2019) toteaa, että ”naisten sävellysten tulisi olla luonnollinen osa nykypäivän konserttikulttuuria, musiikin opetusta ja musiikkielämää”. Tarvitaan kuitenkin useiden tahojen pitkäjänteistä yhteistyötä, säveltäjien ja teosten monipuolista tutkimista ja esittämistä, jotta tällä kertaa muutos olisi pysyvä.

Oman tohtoriprojektini säveltäjistä on julkaistu toistaiseksi pääasiassa biografista ja reseptiohistoriallista tutkimusta (ks. Hambro 2020, 2024; Holsti-Setälä 2015; Lainema 2022; Moisala ja Valkeila 1994; Nyberg 2004; Tarasti 1996, 2017; Virtanen 2016, 2021, 2023, 2025;

⁸ Ks. myös Pinja Nuñezin (2026, 40–68) analyysi Taideyliopiston Sibelius-Akatemian joustin aineryhmän tutkinto-ohjelmistojen sukupuolijakaumasta.

Välimäki 2022, 2023).⁹ Näistä varsinkin Välimäen ja Koivisto-Kaasikin *Sävelten tyttäret. Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle* (2023) on uudistanut käsityksiä Suomen musiikin historiasta esitellen yli 120 säveltäjänäistä. Välimäen ja Koivisto-Kaasikin projekti ei kuitenkaan rajoitu vain kirjan julkaisemiseen, vaan heidän tavoitteenaan on tuoda naiset ja heidän musiikkinsa osaksi ”musiikin historiankirjoitusta, konserttikulttuuria, radio- ja TV-lähetyksiä, kulttuuriperintöä sekä yhteistä tietoisuutta” (Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2025, 91).

Historiallisten säveltäjien osalta tutkimukseni liittyy kiinteästi Välimäen ja Koivisto-Kaasikin työhön: täydennän heidän tutkimustaan musiikin esittäjän näkökulmasta tuomalla naisten musiikkia soivaksi. Vastaavanlaista ”soivaksituomistyötä” ovat tehneet muun muassa viulisti Mirka Malmi ja pianisti Tiina Karakorpi, jotka ovat esittäneet ja levyttäneet suomalaisten säveltäjänäisten viulu- ja pianomusiikkia, sekä Helsingin kaupunginorkesteri HUOM!-hankkeessaan (Välimäki 2019; Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2025, 100–103). Sen lisäksi, että soitan naisten sävellyksiä konserteissa, tuon artikkelissani säveltäjänaisen laulusarjan mukaan musiikkianalyttiseen keskusteluun.

En käsittele tässä tutkimuksessa omaa sukupuolikokemustani. Naiseuteni on tutkimuksessa kiistatta läsnä, sillä se vaikuttaa siihen rooliin, joka minulla on klassisen musiikin esittämisen ja tutkimuksen edelleen hyvin miehisellä kentällä (ks. Kivinen ja Ramstedt 2025, 54). Musiikin- ja kulttuurintutkijat Richard Leppert ja Susan McClary (1994 [1987], 17) toteavat, että jos johonkin musiikkiin voi identifioitua ilman että se aiheuttaa itsessä ristiriitaa, sitä tulee helposti pitäneeksi universaalina – tuon musiikin kantamasta ideologiasta tulee ongelma vasta silloin, kun siihen on itse tyytymätön tai kun se vaientaa oman äänen. Enpä tiedä, olisiko naisten musiikin tutkiminen ja esille tuominen minulle yhtä tärkeää, jos olisin mies.

⁹ Säveltäjänäisistä tehdystä tutkimuksesta Suomessa ks. myös Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023, 12–15. Suomalaisesta feministisestä musiikintutkimuksesta ks. Ramstedt 2024, 23–24 ja musiikin sukupuolentutkimuksesta ks. Wahlfors 2021, 6–7.

Solisti tulee esiin ja kävelee kohti pianoa ihailtavan määrätietoisesti. Häntä käy tavallaan sääliksi; hän varmaankin jännittää aika paljon. (Ojeda 2020, 5)

Mutta kaiken takana on nautinto: nautinto kontaktista musiikkiin, mielen sopukoiden tutkimisen nautinnollinen seikkailu sanojen löytämiseksi ja niiden muotoilemiseksi joksikin joka voi tavoittaa – saavuttaa yhteyden – johonkuhun toiseen, joka myös voi nauttia siitä.
(Guck 1994, 38)

Klassinen musiikki on latautunut, monimerkityksinen termi, jonka tilalla käytetään myös käsitettä *länsimainen taidemusiikki* – nämä molemmat ovat omalla tavallaan ongelmallisia (Bull 2019, xvii–xviii; ks. myös Irving 2019; Ramstedt 2024, 6–7). Musiikkikentän rakenteita ja tasa-arvoa tutkineen Anna Bullin (2019, xvii–xviii) mukaan klassinen musiikki on toimintaa, joka toisintaa nuotinnettua, noin vuosina 1750–1950 sävellettyä musiikillista kaanonia käyttäen akustisia soittimia. Tässä tutkimuksessa käsittän klassisen musiikin aikarajauksen Bullia hiukan laajemmin niin, että se sisältää myös barokin sekä nykymusiikin, ulottuen aina 1600-luvulta nykypäivään. Klassisen musiikin kaanonia lähdettiin luomaan 1800-luvulla, ja se käsitti kokoelman keskeisinä mestariteoksina pidettyjä sävellyksiä – eli kyseessä oli hierarkisoiva, musiikkia parempaan ja huonompaan erittelevä mekanismi, joka on pitkälti myös klassisen musiikin historiankirjoituksen perusta (Chiantore 2017, 4–9; Citron 1993, 15–43; Rantanen 2018, 75). Monet feministitutkijat pitävät klassisen musiikin instituutioita edelleen valkoisen ylivallan ja patriarkaalisuuden kyllästäminä (Kivinen ja Ramstedt 2025; Ramstedt 2024, 9–11; Ritchey 2023, 91; Sofield ja Edwards 2025). Musiikkiterapiaa tutkineet Stephenie Sofield ja Jasmine Edwards (2025) pitävät länsimaista klassisen musiikin koulutusta jopa traumaattisena ja väkivaltaisena systeeminä.

Klassisen musiikin konsertti-instituutioon liittyy kiinteästi teosuskollisuuden (*Werktreue*) käsite, jonka mukaan esittäjän ja esityksen tehtävä

on palvella teosta ja säveltäjää (Chiantore 2017, 10; Goehr 2017, 231; ks. myös Vehviläinen 2003, 17, 112–119). Teosuskollisuusihanne juontaa juurensa 1800-luvulle musiikin kaanonin luomisen aikaan. Ihanteen mukaan paras esittäjä on sellainen, joka onnistuu häivyttämään itsensä teoksen täydellisyyden tieltä. Filosofi ja musiikintutkija Lydia Goehr (2017, 236) mukaan häivyttäminen koski myös tuon ajan yleisöä: ”Kuten esittäjiä ja kapellimestareita, yleisöjäkin pyydettiin olemaan kirjaimellisesti ja kuvainnollisesti hiljaa, jotta teoksen totuus ja kauneus voisi tulla kuuluksi itsessään.” Nykypäivän konserttikulttuuriin liittyy hiljaisuuden ja musiikkiin keskittymisen lisäksi monia tapoja, joiden rykelmästä on muodostunut eräänlainen rituaalinen instituutio (ks. Delazari 2024; Ojeda 2020, 3–6; Oksala 2018, 50–51; Tröndle 2020, 15–16; Uhde 2020).

Minun käsitykseni klassisen musiikin konsertti-instituutiosta ja sen vaatimuksista on muovautunut suhteessa siihen kulttuuriin ja ympäristöön, jossa olen kasvanut muusikoksi. Muun muassa Savonlinnan musiikkiopistossa, Sibelius-Akatemiassa, Royal Welsh College of Music and Dramassa ja mestarikursseilla saamani opetus, tutkinnot ja kilpailut, kokemukseni työelämässä pianistina, korrepetiittorina ja pedagogina, keskustelut kollegojen kanssa sekä media ovat vaikuttaneet siihen, millaisena konsertti-instituutiota pidän. Jokaisen muusikon instituutiosuhde on subjektiivinen, mutta saman systeemin läpi kulkeneiden välillä on väistämättä myös paljon yhteneväisyyksiä (ks. esim. Lampela 2025a, 137–144). Yksi muusikoiden parissa yleiseltä tuntuva käsitys on vaatimus tietynlaisesta professionaalisuudesta, jota teosuskollisuusihanne edellyttää.

Väitän professionaalisuuden vaatimuksen vaikuttavan esiintyjiin negatiivisesti ruokkimalla esiintymisjännitystä,¹⁰ epäonnistumisen pelkoa ja häpeää. Tässä tutkimuksessa tarkoitan professionaalisuudella sitä, kuinka me musiikin esittäjät käyttäydymme ammattiroolissa sen asettamien odotusten mukaisesti. Klassisen musiikin esittäjälle professionaalisuus on muun muassa suvereenilta vaikuttaviin korkeatasoisiin teknisiin ja musiikillisiin suorituksiin kykenemistä esitystilanteen paineessa, eli

¹⁰ Esiintymisjännityksestä käytetään englanniksi useimmiten termiä *musical performance anxiety*, kun sillä tarkoitetaan suoritusta haittaavaa jännitystä (Arjas 2022, 420). Esiintymisjännitys ei täysin riipu siitä, kuinka edistynyt, taitava ja hyvin valmistautunut muusikko on (Kenny 2010).

täydellisyys ja vaikutelman luomista. Useat esiintymisjännitystä käsittelevät tekstit neuvovatkin, kuinka muusikko voi piilottaa hermostuneisuutensa yleisöltä. Esimerkiksi *The Oxford Handbook of Music Performance* -kirjan artikkelissa (Osborne ja Kirsner 2022) esitellään erilaisia ratkaisuja jännittämiseen aina harjoitusesiintymisten järjestämisestä beetasalpaajiin (ks. myös McGrath, Hendricks ja Smith 2016, jossa suositellaan beetasalpaajien lisäksi *self help* -kirjallisuutta). Virheiden katsotaan huonontavan esitystä, ja jos niitä sattuu, esiintyjää rohkaistaan olemaan näyttämättä niitä ilmeillä tai eleillä (London 2021, 337; Platz ja Kopiez 2022). Neuvot vahvistavat teosuskollisuuden ihanteen mukaista, täydellisen hallittua esiintyjyyttä.

Useat tutkijat ovat alkaneet haastaa professionaalisuuden ihannetta. Esimerkiksi pianisti ja musiikintutkija Anu Lampela on avannut teksteissään intiimin näkökulman omiin ajatusprosesseihinsa muusikkona toimimisesta. Hänkin on pohtinut suhdettaan teosuskollisuuteen ja institutionin vaatimukseen (Lampela 2025a; Vehviläinen 2003). Lampela (ent. Vehviläinen) painottaa myös vastustavansa ”taiteessa vallitsevaa sankaritarinan pakkoa” – hänestä kielteisistä tuntemuksistaikin pitäisi saada puhua (Vehviläinen 2003, 14). Laulupedagogi Iris Seesjärvi (2024) on puolestaan tutkinut aihetta laulajan häpeän näkökulmasta.

Pianisti Luca Chiantore (2017, 10) esittää teosuskollisuuden ja siihen linkittyvien esitystraditioiden vaikutusvallan pakottavan nykypäivän esiintyjän ottamaan kantaa: hyväksynkö tilanteen vai etsinkö vaihtoehtoja? Filosofi Andy Hamilton ja estetiikan tutkija Lara Pearson (2021, 3) ehdottavat professionalismien vaatimusten tilalle *epätäydellisyys estetiikkaa*, joka käsittää muun muassa avoimen ja spontaanin suhtautumisen esityksissä tapahtuviin ennustamattomiin tilanteisiin, positiivisesti reagoimisen sekä huonolta että lupaavalta näyttäviin olosuhteisiin (esimerkiksi idiosynkraattisiin soittimiin), näennäisten epäonnistumisten hyväksymisen omissa ja kollegojen esityksissä ja odottamattoman toivotamisen tervetulleeksi.

Epätäydellisyys estetiikka kutsuu avoimuuteen, hyväksyntään ja positiivisuuteen häpeän ja piilottelemisen sijaan (ks. myös Oksala 2018, 60; Seesjärvi 2024). Professionaalisuuden kyseenalaistavaa, vapaampaa ja avoimempaa esitystilannetta kuvaa myös psykologisen turvan

(*psychological safety*) käsite. Psykologisella turvalla tarkoitetaan sellaisia vuorovaikutustilanteita, joissa ihmiset tuntevat voivansa ilmaista itseään vapaasti ja pelkäämättä (Coppola 2025, 219–221; Edmondson 2013, 40–43; ks. myös Blom 2025, 129–130). *Epätäydellisyyden estetiikan* voi nähdä pyrkivän kohti esittäjälle psykologisesti turvallista esiintymistilannetta. Tunteita, irrationaalisuutta ja kehoillisuutta on historiallisesti pidetty naisellisina ja epätoivottuina ominaisuuksina (Citron 1993, 53; Cusick 1994, 16; Macarthur 2002, 135). Nostamalla esiintyjän tunteet keskeiseksi osaksi konserttitilannetta vastustan sekä teosuskollisuuden että professionaalisuuden ihanteita, jotka sivuuttavat esiintyjän inhimillisyyden ja haavoittuvuuden.

Viime vuosina klassisen musiikin konsertti-instituutiota kyseenalaistavaa tutkimusta on tehty enenevässä määrin. Sopraano Hanna Chorell (2025) lähestyy aihetta oopperalaulajan näkökulmasta ja käsittelee erityisesti sukupuolen performatiivisuutta eri ohjelmistoja laulaessaan. Chorell (ibid., 33) esittelee ”traditiokriittisen ohjelmistosuunnittelun” yhtenä konsertti-instituution uudistamisen vaihtoehtona, jota on orkesterien ohjelmistoihin toivonut myös toimittaja ja väitöstutkija Wilhelm Kvist (2023). Musiikkifestivaaleja tutkinut Brandon Farnsworth (2022) tarkastelee tilannetta konserttiohjelmien kuratointia silmällä pitäen ja peräänkuuluttaa ohjelmien monipuolistamista ja koko konsertti-instituution uudelleenajattelemista. Hänestä muusikoiden omalla ohjelmistosuunnittelulla tulisi olla keskeinen rooli tässä muutoksessa (Farnsworth 2022, 142). Viulisti Eeva Oksala (2018) avaa taiteellisessa tohtorintutkinnossaan autoetnografisesti omaa esiintyjyyttään ja siihen vaikuttaneita tekijöitä. Pianisti ja musiikintutkija Anna Ramstedt (2024) taas lähestyy väitöskirjassaan konsertti-instituutiota *sosiaalisten mielikuvastojen* käsitteen avulla ja pohtii muun muassa, kuinka käsitykset siitä, millainen klassisen musiikin esittäjän kuuluisi olla, voivat olla naisia vieraannuttavia ja syrjiviä.

Tässä tutkimuksessa yhdistän traditiokriittisen ohjelmistosuunnittelun konserttitilanteen lempeään muokkaamiseen *hienovaraisen aktiivisuuden* keinoin. Tohtorikonserteissani traditiokriittinen ohjelmistosuunnittelu tarkoittaa naisten sävellyksistä koostuvien *all-female panelien* luomista sekä teosten ryhmittelyä kronologisuutta välttäen. Pyrin valitsemaan tyyllisesti vaihtelevia ohjelmakokonaisuuksia, jotta naisten

musiikin monipuolisuus pääsisi esiin. Etsin kiinnostavia kontrasteja ja jatkumolta eri aikakausina sävellettyjen teosten välille, eivätkä kaikki saman säveltäjän teokset ole konserteissa välttämättä peräkkäin. Näin syntyvä ohjelmien eklektisyys ja fragmentaarisuus on yksi tapa luoda feminististä maailmaa.

Käsitteellä *hienovarainen aktivismi* viitataan joukkoon toimintamalleja, joiden tavoitteena on luoda lämpimämpi, inhimillisempi ja esittäjälle psykologisesti turvallinen konserttitilanne. Kaikkia tohtorikonserttejani yhdistäviä aktivistisia toimintamalleja ovat konserttien juontaminen ja sen kautta yleisöön suoran kontaktin ottaminen, jännittämiseen ja virheisiin (omiin sekä yleisön) suhtautuminen huumorilla häpeän ja peittelyn sijaan, konserttiohjelmistojen ja kappalejärjestysten kuratointi sekä käsiohjelmatekstien kokeellisuus.

Hienovaraisella aktivismilla on yhtymäkohtia *hitaan* ja *esteettisen aktivismin* kanssa. *Hidas aktivismi* kuvaa seksuaaliseen väärinkäyttöön puuttumisen prosessien monitahoisuutta ja eritahtisuutta sekä tähän liittyvää turhautumista (Page, Bull ja Chapman 2019). Käsite tekee ruohonjuuritason aktivismin ja laajempien byrokraattisten ja lainsäädännöllisten muutosten usein hyvin erilaisia aikajanoja näkyväksi (ibid.). *Esteettisen aktivismi* puolestaan tuo esiin taiteen poliittisuutta ja sidonnaisuutta ympäröivään todellisuuteen (Kontturi ja Tiainen 2024, 107–112). Hienovaraisen aktivismin voi nähdä hitaan aktivismin yhtenä muotona, sillä se pyrkii muuttamaan konsertti-instituutiota sisältä päin, ruohonjuuritasolta, osana laajempaa muutosten kenttää. Hienovarainen aktivismi on myös esteettistä, koska se kyseenalaistaa konsertti-instituutiota taiteen tekemisestä käsin. Korostamalla aktivististen keinojen hienovaraisuutta haluan kiinnittää lukijan huomion muutosten (näennäisen) pieneen mitataavaan: päämääräni ei ole räjäyttää konsertti-instituutiota ilmaan, vaan muokata sitä hiukan. Uskon, että radikaalimpiakin muutoksia tarvitaan, mutta mielestäni on tärkeää, että niiden rinnalla on myös esittäjälle helpommin toteutettavia vaihtoehtoja.

MATKA

KONSERTTI 1. NAISTEN SALONKI



Kuva 1. Konsertin julistekuva, jossa sopraano Milla Mäkinen ja minä juomme teetä. Kuva: Gustav Larsson.

Ensimmäinen tohtorikonserttini *Naisten salonki* kajahti ilmoille Musiikitalon Organo-salissa 14.5.2022. Konsertin ohjelma koostui pienimuotoisista pianoteoksista ja yksinlauluista, joita kanssani esitti sopraano Milla Mäkinen (ks. liitettä 1). Konsertin tavoitteena oli luoda nykypäivään musiikillinen salonki, sillä juuri salonki oli Euroopassa pitkällä 1800-luvulla naisten musiikille tyypillinen esityspaikka (Citron 1993, 104–108; Miller 1994, 160). Historiasta poiketen rakensin *all-female panel* -salongin, jonka esittäjät, säveltäjät, runoilijat ja käsiohjelman lähteiden kirjoittajat olivat kaikki naisia.

Tai niin pitkään luulin – Laura Netzelin *Colibri*-laulun käsikirjoituksessa runoilijaa ei mainita, joten merkitsin kirjoittajan ohjelmaan anonyymiksi (Levande Musikarv n.d.). Kirjailija Virginia Woolf (1929, 48) on klassikkoteoksessaan *A Room of One's Own* todennut arvelevansa, että ”anonyymi, joka kirjoitti niin paljon runoja niitä allekirjoittamatta, oli usein nainen”. Tähän vedoten oletin kirjoittajan naiseksi. Vasta hiukan ennen konserttipäivää sain tietää, että *Colibrin* tekstin on mitä todennäköisimmin kirjoittanut muuan Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (Välimäki, Koivisto-Kaasik ja Virtanen 2025, 19). Totesimme Mäkisen kanssa, että konsertissamme onkin sitten kiintiömies. Toisen esittämämme Netzelin laulun *Voici la brise* runoilijaksi on puolestaan merkitty nimimerkki ”Zari” (Levande Musikarv n.d.). En vieläkaan tiedä henkilöä nimimerkin takana, mutta toivon, että tässä tapauksessa kyseessä on salaperäinen runoilijanainen.

Avasin käsiohjelmassa salongin merkitystä naisten sävellysten esityspaikkana. Salonki-konsepti oli myös käsiohjelmatekstin tyylivalinnan taustalla: tutkijoiden etunimiä ja keskustelevia sitaatteja käyttämällä pyrin luomaan tekstiin eräänlaisen olohuoneen, johon lukija oli kutsuttu seuraamaan keskenään juttelevia tutkijoita. Alla on katkelma tekstistä alkuperäisine muotoiluineen (koko teksti on liitteenä 2). Siinä lainaukset on osoitettu kursivilla ja viitetiedot ovat alaviitteinä. Tekstin lyhennelmä on julkaistu Suoni ry:n *Toiminta soi!* -verkkojulkaisussa (Ristilä 2023).

Elaine¹¹ kertoo, että historiallisesti *salonki edusti sekä fyysistä tilaa että niitä tilaisuuksia, joita siinä tilassa pidettiin*. Salonkikonsertit voidaan määritellä *yksityisiksi konserteiksi, joita pidettiin ylempien luokkien asunnoissa tai muusikkojen kodeissa ja joihin sekä ammattilais- että harrastelijamuusikot saattoivat osallistua*, hän kuvailee. Ammattilaiset ja harrastelijat esiintyivät usein rinnakkain salonkiympäristössä, ja mitä taitoon tulee, *rajanveto näiden kahden välillä oli usein epäselvää*, Elaine¹² jatkaa. Koska *salonki on kotona oleva, yksityiseksi luokiteltava tila, sitä varten säveltäminen ja siellä esiintyminen on naisille ihan ok*, patriarkaatti tuumii – *julkisissa konserteissa esiintyminen on vähän epäilyttävää, mutta kyllä kotona saa soittaa*. Marcia¹³ on pannut merkille patriarkaatin suopeuden salonkeja kohtaan ja julistaa, että *hänenä salonki on ollut naisille yksi tärkeimmistä yksityisen musisoinnin instituutioista. Nille naisille, jotka olivat aktiivisia salongeissa, se tarjosi runsaasti mahdollisuuksia luovaan taiteilijuuteen ja mahdollisuuden ammatti-identiteetin ilmaisuun*, Marcia¹⁴ lisää, ja minä pysäytän hänet kesken lauseen, sillä hän on pääsemässä naisten ja miesten eri standardeihin, eikä meidän pitänyt vertailla.

Vaikka 1800-luvun salonkeja on usein pidetty julkisten konserttien yksityisenä vastakohtana, asia ei todellisuudessa ole aivan näin yksinkertainen. *Salongin määrittely yksinomaan julkiseksi tai yksityiseksi vääristää kodin piirin sosiaalisten tapahtumien todellista luonnetta*, Elaine¹⁵ opastaa. Useimmat salonkikonsertit olivat kutsuvierastilaisuuksia, jotka tarjosivat muusikoille mahdollisuuden saada sitä kuuluisaa näkyvyyttä, mutta joihinkin konsertteihin myytiin myös lippuja. Yleisön määrä vaihteli pienestä perhepiiristä jopa kahteen–

¹¹ Leung-Wolf 1996, 4–6.

¹² Ibid., 236.

¹³ Citron 1993, 104.

¹⁴ Ibid., 108.

¹⁵ Leung-Wolf 1996, 245.

kolmeensataan kutsuvieraaseen, ja siksi Elainen¹⁶ *on vaikea ymmärtää, kuinka nämä tapahtumat on saatettu luokitella pelkästään yksityisiksi tilaisuuksiksi.*

Mitä ohjelmistoon tulee, suurin osa salonkikonserteista saattoi tarjota vain intiimimpiä ohjelmistotyyppejä – sooloinstrumentaali- ja laulukappaleita sekä esimerkiksi pieniä kamarimusiikkiteoksia, Elaine¹⁷ kertoo. Bonny huomauttaa, että juuri näitä teostyyppejä pidettiin pitkään naisille soveliaina. *1800-luvun naisten hyväksytty musiikillinen lokero oli soittaa ja säveltää miellyttävän hyväksyttäviä muotoja, mutta olla yrittämättä monimutkaisia tai vaikeita teoksia,* Bonny¹⁸ selittää. Niinpä nainen saattoi säveltää lauluja ja erilaisia karakterikappaleita sydämensä kyllyydestä, mutta sinfoniaa ei kannattanut lähteä kokeilemaan valmistautumatta paheksuntaan. *Naisethan ovat säveltäneet paljon pienimuotoista käyttömusiikkia saavuttamatta kuitenkaan paikkaa arvostettujen säveltäjien yhteisössä,* Pirkko¹⁹ myötäilee hiu-
kan katkeraan äänensävyyn.

Käsiohjelman kokeellista otetta jatkoi myös ”konsertin naiset” -osio, joka sisälsi lyhyet esittelyt kaikista konsertin säveltäjistä, esittäjistä ja runoilijoista aakkosjärjestyksessä. Tavallisesti säveltäjäesittelyt ja esiintyjien biografiat ovat erillään, eikä runoilijoita aina nosteta tasa-arvoisesti esille muiden kanssa. Valitsin koota kaikki tekijät samaan luetteloon ja kirjoittaa jokaisesta yhtä pitkän esittelyn. Näin korostin salonkini yhteisöllisyyttä ja tekijöiden tasa-arvoisuutta. Yhteisöllisyys feministisenä strategiana vastustaa naisia marginalisoivia rakenteita ja käytäntöjä (Johansson, Gao, Sölvell ja Wigren-Kristoferson 2024, 2244). Käytin vastaavaa tekijöiden esittelytapaa kaikkien konserttien käsiohjelmissa.

Konsertin ohjelmiston tyylien kirjo oli runsas, mikä aiheutti jonkin verran päänvaivaa sopraano Milla Mäkiselle. Konsertin laulut valittiin

¹⁶ Ibid., 242.

¹⁷ Ibid., 245.

¹⁸ Miller 1994, 160.

¹⁹ Moisala 1994, 248.

yhdessä Mäkisen kanssa hänen äänialansa huomioiden. Koska halusin myös runoilijoiden olevan naisia, mahdollisia teoksia oli rajallinen määrä. Pianoteokset valikoituivat laulujen lomaan pitkälti sen mukaan, mikä tuntui musiikillisesti missäkin kohtaa mielekkäältä. Mietimme Mäkisen kanssa esitysjärjestyksen tarkkaan eri äänenkäyttötapoja ja vaihtelevia laulukorkeuksia silmällä pitäen. Esimerkiksi Erna Tauron *Höstvisa* päättyi avausnumeroksi mataluutensa ja kevyemmän laulutapansa vuoksi, mutta myös siksi, että uskoin sen olevan teoksista yleisölle tutuin ja siksi omiaan rentouttamaan tunnelmaa.

Vaikka konsertin ei ollutkaan tarkoitus olla suora kopio mistään 1800-luvun pariisilaisesta olohuoneesta, valitsin salonkimaisuutta silmällä pitäen tilaksi Musiikkitalon Organo-salin. Organo on pieni, puulla verhoiltu sali, jossa yleisö ja esittäjät ovat samalla tasolla ja varsin lähekkäin. Hain tunnelmaan intiimiyttä tilan lisäksi myös juontamalla konsertin yhdessä Mäkisen kanssa. Suunnittelin juonnot informatiivisiksi mutta rennoiksi. Mielikuvani tohtorikonsertista oli Vakavahenkinen Tilaisuus, ja halusin keventää sitä – mielestäni konsertti saattoi olla yhtä aikaa sekä taiteellisesti ja tutkimuksellisesti kunnianhimoinen että viihdyttävä. Kirsiikkana kakun päällä oli konsertin viimeinen numero, Lilli Leinbergin *Ett ord på vägen*, jonka esitimme Mäkisen kanssa rooleja vaihtaen. Salongeissa ammattilaiset ja harrastelijat esiintyivät usein yhdessä ja rinnakkain: tällä kertaa ammattipianisti Ristilän ja ammattisopraano Mäkisen rinnalla esiintyivät harrastelijalaulaja Ristilä ja harrastelijapianisti Mäkinen.

Salonki-ilmapiiirin luomisen keinot vastasivat tässä konsertissa pitkälti myös hienovaraisen aktivismin keinoja. Viulisti Eeva Oksalalle (2018, 92) yksi yleisösuhteen kiinnostavimpia elementtejä on katsekontakti, joka saa sekä kuulijat että esiintyjän tuntemaan itsensä nähdyksi. Pianisti kuitenkin istuu esiintyessään useimmiten sivuttain yleisöön, mikä tekee katseen avaamisesta sinne vähintäänkin haastavaa (ibid., 94; pianistin yleisösuhteesta ks. myös Vehviläinen 2003, 24–25). Juontamalla konsertin pystyin kiertämään tämän ongelman ja kohtaamaan yleisön kasvotusten kappaleiden välissä. Juonnot loivat välittömän suhteen kuulijoihin – varsinkin kun ensimmäisessä puheenvuorossani spontaanisti puuskahdin ”hyi kamala kun jännittää”, mihin yleisö hörähti

lämpimästi vastaukseksi. Rento tunnelma vastasi paremmin kotisalongin ilmapiiriä kuin muodollista tohtorikonserttitilannetta. Konsertin lopuksi roolien vaihto ja ammattilaistatuksesta luopuminen se vasta jännittikin; se oli klassisen konsertti-instituution puitteissa radikaalimpi teko kuin osasin ennustaa. Minua vahvasti rohkaistiin jättämään tämä numero pois konsertista, ettei se pilaisi kokonaisuutta, mutta päädyin säilyttämään sen ohjelmassa kaikesta huolimatta. Kritiikki aiheutti kuitenkin sen, että olimme Mäkisen kanssa epävarmoja yleisön reaktiosta. Jännitys osoittautui lopulta turhaksi: yllätysnumeromme sai raikuvat aplodit ja herätti kuulijoissa suurta hilpeyttä.

Naisten salonki -konsertti sai minut ymmärtämään, kuinka syvälle iskostuneita käsityksiä professionaalisuuden ja konsertti-instituution vaatimuksista minulla on. Yksi niistä on ulkoa soittaminen. Konsertissa esitin ulkoa kaikki muut soolopianoteokset paitsi Minnan Leinosen *Sunkenin*. Valinta vastasi sekä minun että esitarkastajani Anna Kuvajan käsityksiä tohtoritasoisen konsertin vaatimuksista. Muun paitsi nykymusiikin ulkoa soittaminen on normi, joka toistuu eritasoisissa tutkinnoissa ja kilpailuissa muttei välttämättä työelämässä: konsertoidessani laulajien kanssa Sibelius-Akatemian seinien ulkopuolella esitän automaattisesti kaiken nuoteista, myös sooloteokset. Konsertin jälkeen lautakunta totesi, ettei ulkoa soittaminen ole suinkaan mikään välttämättömyys, vaan voin vapaasti valita minulle mukavimman tavan. On kiinnostavaa, ettei nuoteista soittaminen tuntunut minusta mahdolliselta, vaikka samassa konsertissa esiinnyin esimerkiksi harrastelijalaulajana. Esiintymisen suorittaminen instituution vaatimusten mukaan meni vielä Hamiltonin ja Pearsonin (2021, 3) ehdottaman ”avoimen ja spontaanin suhtautumisen” edelle.

ARTIKKELI. FLIRTTIÄ VAI ALISTAMISTA?



Kuva 2. Aloittamassa luentokonserttia *Gender and musicianship in North(-)/Eastern Europe* -tutkimuspäivillä Musiikkitalossa 12.3.2024.

Kuva: Marika Kivinen.

Musiikkia ei voi kuvata kelvollisesti kielen avulla. Mutta harvat pidättäytyvät yrittämästä määritellä musiikkia sanallisesti. (Rycenga 2006, 279)

Konserttiin valmistautuessamme keskustelimme Mäkisen kanssa paljon laulujen tulkinnoista. Carita Holmströmin laulusarja *Dagen svalnar – 4 sånger till dikter av Edith Södergran* (suom. Päivä viilenee – neljä laulua Edith Södergranin runoihin) synnytti erityisen paljon pohdintaa runon naisen roolista. Minusta tuntui, että Holmström on runon naisen puolella ja musiikki vahvistaa naisen toimijuutta. Mäkinen näki runossa myös synkempiä sävyjä, ja välillä tulkintamme olivat lähes päinvastaisia. Tämä kiehtoi minua niin paljon, että päädyin kirjoittamaan aiheesta vertaisarvioidun artikkelin ”Flirttiä vai alistamista? Dialoginen analyysi Carita Holmströmin Södergran-lauluista” (Ristilä 2025a).

Artikkelin kirjoittamisprosessi oli pitkä ja monipolvinen. Se sai alkunsa luentokonsertista konferenssissa *Gender and musicianship in North(-)/Eastern Europe* 12.3.2024 (Ristilä 2024c). Esitin Holmströmin laulusarjan mezzosopraano Marika Kivisen kanssa Musiikkitalon Sonoresalissa, ja laulujen lomassa avasin musiikin ja tekstin suhteesta tekemiäni tulkintoja. Esitelmän jälkeen Anna Ramstedt ehdotti, että kirjoittaisin aiheesta artikkelin. Alkuperäinen analyysini tarkasteli runon naista statuksen ja toimijuuden käsitteiden avulla, mutta matkan varrella tutkimuksen fokus muuttui ja tarkentui moneen kertaan. Se, että olin harjoitellut ja esittänyt sarjaa sekä Mäkisen että Kivisen kanssa, avasi mahdollisuuden ottaa kahden laulajan näkökulmat keskeiseksi osaksi aineistoa. Siispä musiikki-tekstisuhteen tarkastelun rinnalle nousi musiikin minussa ja laulajissa herättämien mielikuvien ja assosiaatioiden kuvaus.

Artikkelissani yhdistän taiteelliseen tutkimukseen musiikkianalyysia ja esittäjän analyysia. Esittäjän näkökulman huomioivaa musiikkianalyysia voi tehdä monin eri tavoin, ja siitä käytetään erilaisia nimityksiä, joista kolme yleisintä ovat musiikin esittäminen ja analyysi (*musical performance and analysis*), musiikin esittämisen analyysi (*musical performance analysis*) sekä esittäjän analyysi (*performer’s analysis*). Esittäminen ja analyysi on usein analyytikon ja esittäjän yhteistyötä, jossa molemmat näkökulmat teokseen tuodaan esiin ja jossa analyytikko ja esittäjä

voivat olla sama tai eri henkilö (Feurzeig ja Gates 2020; Leong 2019). Esittämisen analyysi taas tutkii musiikkiesitystä itseään, esimerkiksi vertaillen eri levytyksiä (Rink 2015). Esittäjän analyysi on kattotermi erilaisille tutkimuksille, jotka voivat sisältää esimerkiksi tietyn teoksen harjoitusohjeita tai deskriptiivistä analyysia (Graddy 2016; Leong 2019, 36; Molinos 2023). Artikkelissani tarkoitan esittäjän analyysilla taiteelliseen tutkimukseen kiinnittyvää analyysia, jossa esittäjäyys määrittää tutkijan tietopohjan ja jossa tutkimuksen kysymykset ja havainnot perustuvat taiteelliseen toimintaan (Chorell 2024; Korhonen-Björkman 2019; Lea ja Bentley 2020).

En tarkastele artikkelissa laulujen harjoitus- ja esittämisprosessia tai soittamisen ja laulamisen fyysisyyttä, vaikka ne vaikuttavatkin minun ja laulajien tulkintojen taustalla. Taiteellinen tutkimus ei typisty vain soittoprosessin tarkasteluun vaan on laajempi ilmiö, jossa taiteilija–tutkijan subjektiivisuus, taiteellinen toiminta itsessään sekä sen taustalla olevat esteettiset ja eettiset näkökulmat ovat merkittävässä roolissa (Crispin 2015, 57; Doğantan-Dack 2022, 24). Artikkelini on siis linjassa muun tutkintokokonaisuuden kanssa, sillä siinäkin soittaminen fyysisenä tekona on pikemminkin menetelmä kuin varsinainen tutkimuskohde.

Tarkastelen Holmströmin musiikin, Södergranin tekstin ja minun ja laulajien välisiä suhteita dialogisen analyysin (Korhonen-Björkman 2019; Moisala 2001) ja vapaan kuvailun (Guck 1994) avulla. Pyrin sanallistamaan musiikin esittäjien kokemuksesta kumpuavaa hiljaista tietoa. Kokemuksen ja hiljaisen tiedon sanallistaminen on keskeistä taiteellisessa tutkimuksessa (Gröndahl 2023a; Varto 2017, 82). Kuvaamalla minun ja laulajien tulkintojen yhteneväisyyksiä ja eroja sekä vertaamalla niitä musiikin ja tekstin suhteeseen teen samalla näkyväksi tulkintaprosessin vuorovaikutteisuutta. Yhteisten pohdintojemme esille tuominen analyysissa pohjaa feministiseen ajatukseen taiteen tekemisen yhteisöllisyyden korostamisesta yksilöllisyyden sijaan (ks. Johansson, Gao, Sölvell ja Wigrén-Kristoferson 2024, 2244). Vastaava pyrkimys vaikutti myös kolmannen konsertin VIITATA-teoksen yhteisluomisen taustalla ja käsiohjelmien osiossa ”konsertin naiset” (ks. s. 42; luku VIITATA s. 66–69).

Esilläpitotutkimus ja *all-female panel* -ajatus näkyvät artikkelissa teoksen ja lähdemateriaalin valinnassa. Tuon naisen sävellyksen naisen

runoon osaksi musiikkianalyyttistä keskustelua ja pyrin viittaamaan naisten tekemään tutkimukseen aina kun se on mahdollista. Naisten tutkimukseen viittaaminen oli haastavaa varsinkin Suomen musiikin historiaan ja laulun analyysiin liittyvässä tutkimuksessa, enkä pystynyt luomaan todellista *all-female panelia*. Olen kuitenkin tyytyväinen siihen, että kaikki keskeiset analyysimenetelmät ammensivat naisten – Marion Guckin, Heidi Korhonen-Björkmanin sekä Pirkko Moisalan – tutkimuksesta.

Guckin (1994) vapaamuotoinen kuvailu soveltui hyvin henkilökoh- taisten mielikuvien tuomiseen osaksi laulujen analyysia. Dialoginen lähestymistapa puolestaan tarjosi mahdollisuuden tarkastella musiikin, tekstin ja esittäjien välisiä suhteita eri näkökulmista. Artikkelissa kävi ilmi, kuinka minun ja laulajien tulkinnat sekä musiikin ja tekstin suhde vaikuttivat toisiinsa: tulkintamme olivat erilaisimmillaan juuri siinä laulussa, jossa teksti ja musiikki olivat ristiriidassa keskenään. Laulajien haastattelut rikastuttivatkin analyysia erityisesti heidän näkemystensä poiketessa omastani. Musiikin ja tekstin suhteessa mielenkiintoista oli muun muassa se, kuinka Holmström vaihtoi runon osien järjestystä ja samalla muutti tekstistä rakentuvaa rakkaustarinaa. Södergranin alkupe- räinen tarina alkaa kaipauksesta ja loppuu miehen pettymykseen. Holm- strömin tarina on valoisampi: se alkaa epämiellyttävästi, mutta kulkee flirtin kautta tilanteeseen, jossa nainen muistelee miestä rauhassa.

Päätän artikkelin toteamalla, että tutkimustekstin kirjoittajana ase- tun aivan eri tavalla paljaana lukijoiden eteen kuin mitä olisin lavalla Holmströmin lauluja soittaessani. Näin jälkikäteen huomaan, kuinka usein tutkinnossani palasin turvaan liittyviin aiheisiin niin konserteissa kuin artikkelissakin. Artikkelissa minulle olisi ollut turvallista pysytellä perinteisemmän musiikkianalyysin parissa – vapaan kuvailun käyttö ja mielikuviin ja assosiaatioihin keskittyminen tuntuivat riskialttiilta ratkai- suilta, joiden myötä koin tekeväni itseni potentiaalisesti jopa naurun- alaiseksi. Näiden tunteiden takana lymysi jälleen kerran professionaali- suus. Mutta missään tutkimukseni vaiheessa se ei onnistunut taklaamaan minua yhtä pahasti kuin toisessa konsertissani *Nainen ja sonaatti*.

KONSERTTI 2. NAINEN JA SONAATTI



Kuva 3. Iiris Tötterströmin kanssa esittämässä Heidi Sundblad-Halmeen sellosonaattia Sibelius-Akatemian konserttisalissa.

Kuva: Helena Kämäräinen.

*On tuskin yllätys, että oletetun abstrakti 1800-luvun
sonaattimuoto oli itse asiassa seksuaalisuuden
'narratiivisiin agendoihin' kietoutunut kulttuurinen teksti.
(Hepokoski 1994, 494)*

*Ehkä, jos olemme onnekkaita, absoluuttinen musiikki
saattaa kadota keskustelusta tyystin ja asettua jonnekin
muualle, toiseen tarinaan, joka on vähemmän harhainen ja
traumaattinen. (Chua 1999, 290)*

Säveltäjänäisten suhde sonaattiin on historiallisesti ollut vähintäänkin monimutkainen (Citron 1993, 131–164; Cusick 1994, 13; Green 1997, 117–132; Macarthur 2002, 82–90). Sonaatti edustaa niin kutsuttua absoluuttista musiikkia eli musiikkia, joka on autonomista ja viittaa vain itseensä – instrumentaalimusiikkia ilman tarkoitusta tai ohjelmaa (Bonds 2014, 1; Collins 2020). Absoluuttista musiikkia pidettiin 1800-luvulla universaalina ja transsendenttisena ja sillä nähtiin olevan henkisiä ominaisuuksia (Curtis 1997, 423). Se onkin ”yksi länsimaisen musiikinestetiikan historian vaikutusvaltaisimpia käsitteitä” (Bonds 2014, 16). Beethovenin jälkeen sonaatista tuli säveltäjän suuruuden mitta, jonka kautta oli mahdollista pyrkiä kohti korkeimpia musiikillisia ideaaleja (Rosen 1988, 1). Säveltävälle naiselle tämä oli hankalaa: naisen ei pitänyt pystyä säveltämään monimutkaisia laajamuotoisia teoksia kuten sonaatteja, mutta jos hän halusi tulla otetuksi vakavasti esimerkiksi sävellyskilpailussa, hänen täytyi tehdä niin (Curtis 1997, 407, 420–424).

Säveltäessään sonaatin 1800-luvulla (ja vielä pitkälle 1900-luvulle saakka) nainen toimi vastoin yhteiskunnan odotuksia ja altisti itsensä usein hyvin seksistiselle ja vähättelevälle kritiikille (Citron 1993, 186; Curtis 1997, 417; Green 1997, 98–104). Sara Ahmed (2014, 4) kutsuu tämän kaltaista toimintaa omapäiseksi (*willful*). Hän näkee omapäisyyden feministisenä asenteena, tapana uhmata yhteiskunnan normeja. Ahmed (2017, 77) haluaa valjastaa omapäisyyden feministiseen käyttöön, sillä sanalla on pitkään ollut vähättelevä kaiku. Sonaatteja säveltäneet historialliset naiset voidaan nähdä omapäisinä, sillä he toimivat vastoin odotuksia ja ottivat tilaa, jota ei mukisematta heille annettu. Citron (1993, 87)

kärjistää ajatusta pidemmälle: hänen mukaansa ammattimaiset säveltäjänaiset olivat jopa uhka yhteiskunnalliselle järjestykselle.

Jotkut feministitutkijat ovat halunneet nähdä sonaatteja säveltäneiden naisten omapäisyyttä myös teoksen rakenteissa sen reseption ja sosiaalisen statuksen lisäksi. Tässä vaikutusvaltaisimpia lienevät olleet Citronin (1993, 145–164) analyysi sukupuolista sonaattimuodossa ja Susan McClaryn (2002 [1991], 67–79) esitys sonaattimuodosta sukupuolitettuna tarinana. Citronin analyysi perustuu musiikinteoreetikko Adolph Bernhard Marxin 1840-luvulla esittämään metaforaan, jossa pääteema on maskuliininen ja sivuteema feminiininen (ks. Macarthur 2002, 90). Tästä varsin pienestä yksityiskohdasta Marxin massiivisessa teoriaopuksessa muodostui hänen koko tuotantonsa vaikutusvaltaisin idea (Burnham 1996, 183). Muut teoreetikot, kuten Hugo Riemann ja Vincent d’Indy, jatkoivat ajatuksen kehittelyä, ja se levisi 1800-luvun lopun Euroopassa ”kuin kulovalkea” (Hepokoski 1994, 495).

Maskuliininen ja feminiininen teema tekevät sonaattimuodosta sukupuolten välisen valtataistelutarinan, jossa vahvan maskuliinin täytyy keysyttää ja valloittaa heikko mutta houkutteleva feminiini (Citron 1993, 136). Citron ja muut tutkijat ovat etsineet analyyseissään erilaisia tätä tarinaa vastustavia, sitä ”vastaan kirjoittamisen” tapoja (Curtis 1997; Cusick 1994; Macarthur 2002, 82–90; McClary 2002 [1991], 67–79; Välimäki 2001). Sukupuolta ja sonaattimuotoa tutkineet Liane Curtis (1997, 419) ja Lucy Green (1997, 131) kuitenkin huomauttavat, että on tärkeää erottaa toisistaan säveltäjän omapäisyyden erilaiset tasot: se, että säveltää sonaatin tietäen toimivansa yhteiskunnan odotuksia vastaan, ei välttämättä tarkoita, että sävellyksen sisäiset muotoratkaisut on myös tehty protestimielissä.

~

Nainen ja sonaatti -konsertissa Sibelius-Akatemian konserttisalissa 14.11.2023 esitin sonaatteja kolmelta eri vuosisadalta. Kanssani esiintyi sellisti Iris Tötterström. Alkuperäisen suunnitelman kolmesta teoksesta muutin kaksi:

Alkuperäinen ohjelma

Maria Kallionpää: Triptych: A Journey of an Eternal Soul
(2003)

Helvi Leiviskä: Sonaatti viululle ja pianolle op. 21 (1945)

Laura Netzel: Pianosonaatti op. 27 (1893)

Toteutunut ohjelma

Jovanka Trbojević: Pianosonaatti (2001–2002)

Heidi Sundblad-Halme: Sonaatti sellolle ja pianolle op. 14/23
(1934/1938)

Laura Netzel: Pianosonaatti op. 27 (1893)

Vaihdoin Kallionpään teoksen Trbojevićin pianosonaattiin, koska halusin tuoda esiin nimenomaan sonaatiksi nimettyjä teoksia laajamuotoisten teosten sijaan. Leiviskän viulusonaatti vaihtui Sundblad-Halmeen sellosonaattiin, jonka nuotit Nappu Koivisto-Kaasik löysi vasta alkuperäisen tutkimussuunnitelmani laatimisen jälkeen. Leiviskän viulusonaattia on esitetty merkittävästi enemmän kuin Sundblad-Halmeen pitkään kadonneeksi luultua sonaattia, joten pidin jälkimmäisen esittämistä kulttuurihistoriallisesti tärkeämpänä. Netzelin teos puolusti paikkaansa yhtenä harvoista suomalaisen naisen 1800-luvun puolella säveltämistä sonaateista.

Sundblad-Halme sävelsi sellosonaatistaan kaksi versiota. Niistä ensimmäinen op. 14 esitettiin vuonna 1934. Tämän version kaikki kolme osaa piano- ja sellostemmoinen ovat säilyneet. Sonaatin toista osaa ”Chanson triste” esitettiin itsenäisenä kappaleena muun muassa Yleisradiossa eri opusnumerolla op. 9/1 (*Ilta-Sanomat* 1935; Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023, 391). Sonaatista löytyy myös myöhempi versio op. 23, jonka sellisti Yrjö Selin ja pianisti Timo Mikkilä esittivät Sundblad-Halmeen sävellyskonsertissa 10.3.1938 (Väänänen 1938). Tähän myöhemmän version Sundblad-Halme muokkasi ensimmäistä osaa varsin runsaasti ja sävelsi kokonaan uudet toisen ja kolmannen osan. Jälkimmäisten osien pianostemmat ovat kadoksissa – vain sellostemmat ovat toistaiseksi löytyneet. Ensimmäisen osan muokattu versio on säilynyt

kokonaisuudessaan. Esitimme Tötterströmin kanssa uudistetun ensimmäisen osan (op. 23), sillä se edustaa säveltäjän viimeisimpiä ajatuksia kyseisestä musiikista, sekä varhaisemmat toisen ja kolmannen osan (op. 14).

Nainen ja sonaatti -konsertin tavoitteena oli etsiä vastauksia seuraaviin kysymyksiin: (1) Ovatko naisten säveltämät sonaatit jotenkin erilaisia kuin miesten? (2) Tuntuuko naisten säveltämien sonaattien soittaminen minusta erilaiselta käytännössä? (3) Miten aikalaislehdistön murskakritiikki vaikuttaa suhtautumiseeni Sundblad-Halmeen sonaattiin? (4) Onko sonaateissa erikoisia piirteitä, ”muotoa vastaan säveltämistä”, tai jotain feministiseltä tuntuva? (5) Miten tuon naisten musiikkia esiin vahvistamatta vastakkainasettelua miesten ja naisten välillä?

Konserttiin valmistautuessa huomasin kysymysten kohdistavan huomioni asioihin, jotka tuntuivat pääosin epäolennaisilta ja itsestään selviltä. (1) Minulle naisten sävellykset eivät ole erilaisia kuin miesten – niiden työstäminen on samanlaista pianonsoittoa kuin mikä tahansa muukin. Naisten musiikin soittaminen tuntuu erityiseltä siksi, että naisten musiikin aseman edistäminen on minulle tärkeää, ei siksi, että heidän säveltämänsä musiikki olisi jotenkin perustavalla tavalla erilaista tai lähempää kuin miesten.²⁰ (2) En myöskään huomannut, että soittamisessa olisi fyysisesti ollut mitään erilaista suhteessa muihin esittämiini sonaatteihin. Niiden otteet eivät olleet sen pienempiä, eivätkä teokset tuntuneet fyysisesti helpommilta tai ”omemmilta” kuin miesten säveltämä vastaava ohjelmisto.

(3) Sundblad-Halmeen sävellyskonsertti 1938, jossa esitettiin myös sellosonaatin myöhempi versio, noteerattiin laajalti suomalaisessa lehdistössä. Konsertin *all-male panel* -kritiikki oli julmaa:

[Sundblad-Halmeen sävellyskonsertti] oli heikko tilaisuus, jopa siinä määrin, että tuli taas ajatelleeksi: eikö voitaisi asettaa jonkinlaista tarkistuselintä valvomaan, ettei nyt toki mitä tahansa arvotonta pääsisi julkisuuteen – siten ainakin

²⁰ Sukupuolen kuulumisesta sävellyksissä ks. Chua 1999, 140; Citron 1993, 156; Green 1997, 102, 125, 131; Macarthur 2002, 176–178.

säästettäisiin yleisöä ja arvostelijoita ikävystymiseltä. (Jorma Väänänen, *Karjala* 20.3.1938.)

Kun [Sundblad-Halme] ei taida polyfoniaa ja kun hänen tyyllivaistonsa on heikko, saatiin ohjelman alkupuolella ja varsinkin melodraamoissa kuulla paljon sellaista, mikä ei kestä arvostelua, joten sen sivuutamme. Sonaatissa sellolle ja pianolle, jonka hrat Yrjö Selin ja Timo Mikkilä taidokkaasti soittivat, oli hitaitten osien melodioissa ja harmonioissakin kohtia, jotka antoivat lupauksia. (Väinö Pesola, *Suomen Sosialidemokraatti* 11.3.1938.)

Sonaatti sellolle ja pianolle, jonka herrat Y.S. ja T.M. esittivät, sisälsi kyllä hauskaa keksintää ja melodiankin laulavuutta (Adagio espressivo), mutta kaikkia sen mutkia ei mitenkään jaksanut seurata. [– –] Luulisi, että rva Sundblad-Halmeen sinänsä laatuun käyväälle kirjoitustaidolle sopisi paremmin jokin kevyemmän luontoinen. (Taunko Karila, *Ajan Suunta* 13.3.1938.)

Rva Sundblad-Halmeen sävellystaito on [– –] verrattain yksipuolista ja kestänee se tuskin vakavaa käsittelyä. Sonaatissa sellolle ja pianolle [– –] tämä rajoittuneisuus kävi selvimmin ilmi ja tuotti suurinta haittaa. Säveltäjä ajattelee yksinomaan homofonisesti, mikä tietysti ei riitä, varsinkin kamarimusiikin ollessa kysymyksessä. Jaksakseen pitemmältä kiinnittää mieltä täytyisi melodian tässä tapauksessa olla aivan kokonaan toista luokkaa. (Uuno Klami, *Helsingin Sanomat* 11.3.1938.)

Sonaatti sellolle ja pianolle oli jopa kiinnostava [– –] (Ole Finell, *Fama: tidskrift för film, teater, dans* 30.4.1938, alleviivaus lisätty.)

Suhteeni Sundblad-Halmeen sonaattiin kehittyi lopulta samaan tapaan kuin suhde mihin tahansa soittamaani teokseen: joistain kohdista pidin alusta alkaen ja joidenkin ymmärtäminen vei enemmän aikaa.

Esimerkiksi toisen osan loppu puhutteli heti, mutta viimeistä osaa en ensin ymmärtänyt ollenkaan. Harjoitusprosessin myötä kiinnyin teokseen ja sen idiosynkraattiset piirteet alkoivat tuntua yhä hurmaavammilta. Kriitikki suututti mutta jäi pian ajatuksissani takaa-alalle, eikä se lopulta vaikuttanut omaan teossuhteeseeni juuri lainkaan. Reseptiohistoriallista tutkimusta säveltäjänaisista on myös tehty ja tehdään edelleen varsin runsaasti, joten en kokenut tarpeelliseksi syventyä kritiikkiin enempää. Hetken kyllä harkitsin konsertille nimeä ”Paskat sonaatit” ironisena viittauksena negatiivisiin arvosteluihin.

Laatu on usein avainasemassa keskusteluissa siitä, pitäisikö naisten sävellyksiä sisällyttää konserttiohjelmistoihin nykyistä enemmän vai ei. Yksi yleisimmistä argumenteista nykyisen miesvaltaisen kaanonin säilyttämiseksi on, että siihen kuuluvat teokset ovat laadukkaimpia ja kestäneet aikaa parhaiten (Citron 1993, 21–22). Minusta teosten jaottelu hyviin ja huonoihin vie koko keskustelua väärään suuntaan. Laatu on suhteellista ja perustuu aina jonkin yksilön tai instituution päättämille subjektiivisille kriteereille, joilla on taipumus muuttua ajan kuluessa. Laadusta kiistelemisen sijaan olisi paljon kiinnostavampaa tarjota konserttiyleisöille monipuolisesti eri vaihtoehtoja: erilaisia sävellyksiä eri tavoin esitettynä, erilaisiksi kokonaisuuksiksi kuratoituina. Rikas, moniääninen musiikkikulttuuri on taatusti elinvoimaisempi kuin keskenään samanlaisista ”laatu-tuotteista” koostuva museo.

(4) Esittämieni sonaattien mahdollisesta feministisyydestä en lopulta saanut kiinni kuin Laura Netzelin kohdalla. Harjoitellessani Netzelin sonaattia aloin etsiä viitteitä jonkinlaisesta muotoa vastaan kirjoittamisesta. Kun vertasin sonaatista tekemiäni tulkintoja Citronin (1993, 145–164) analyysiin Cécile Chaminaden pianosonaatista, huomasin teosten välillä kiinnostavia yhteneväisyyksiä. Kokosin löydöksistäni esitelmän ”Sex in Sonata Form”, jonka pidin muun muassa *Expansive Canvas* -konferenssissa Dublinissa syyskuussa 2025 (ks. liitettä 9).

Chaminaden (1895) c-molli-pianosonaatin op. 21 ensimmäinen osa on Netzeliä merkittävästi laajempi. Chaminaden pääteema on aktiivinen ja dramaattinen, ja ennen sivuteemaa saavutaan vahvalle c-molli-kadenssille, jonka jälkeen musiikki pysähtyy. Epätavallista kyllä, sivuteema alkaa myös pääsävellaji c-mollissa ja on muodoltaan fughetta. Sen jälkeen

kuullaan pitkä, polveileva kehittelyjakso, jossa molemmat teemat esiintyvät. Kertausjakso alkaa odotetusti alun materiaalin ja pääteeman toistolla. Sivuteemaa ei enää kuulla uudestaan kuin parin tahdin lyhyenä välähdyksenä, ja sen sijaan osa päättyy pääteeman materiaaliin. Citron (1993, 151–152) esittää, että Chaminaden tapa käyttää sivuteemaa sekä mukautuu perinteisiin käsityksiin naisellisuudesta että haastaa niitä: esitysmerkintä *tranquillo*, lyyrisyys, hillitty dynamiikka ja pääteemaa ohuempi tekstuuri voidaan nähdä feminiinisinä ominaispiirteinä, kun taas pääsävellajin ja fughettan käyttö viestivät maskuliinisuudesta.

Netzelin (1893) Es-duuri-sonaatti on erilainen esimerkki naisellisen ”Toisen” emansipaatiosta, jos musiikin kulkua tarkastellaan McClaryn (2002 [1991], 67–79) tavoin tarinana. Netzel esittelee sivuteeman konventionaalisen naisellisenä: se on aluksi dynaamisesti hillitty ja tekstuuriltaan suppea. Yllättävää on, että myös tämä sivuteema kuullaan pääsävellajissa. Teema voimistuu joka toistolla: kertausjaksossa se on muodoltaan ensin fughetta, ja sonaatin lopussa teema palaa vieläkin näyttävämpänä, fughettaa ja pääteeman tekstuuria yhdistelevänä vyörynä. Netzelin pääteema on aluksi tyypillisen energinen, vaikkakin harmonisesti hiukan epävakaa. Kehittelyjaksossa se muuttuu kaihoisan laulavaksi ja kertausjaksossa toistuu täsmälleen samanlaisena kuin kappaleen alussa. Sivuteeman voi siis nähdä teoksen ”todellisena päähenkilönä”, sillä toisin kuin pääteema, se kasvaa ja kehittyy osan edetessä. Citronin feminiiniseksi luokittelemat elementit ovat Netzelin sivuteemassa aluksi nähtävissä, mutta toistuessaan teema loittonee niistä yhä kauemmas: tekstuuri monimutkaistuu, dynamiikka kasvaa ja lyyrisyyden tilalle tulee fughettan arkkitehtonisuuden lisäksi näyttävyyttä ja mahtipontisuutta. Citronin emansipatorinen ajatus patriarkaatin kahleista murtautuvasta sivuteemasta tulee Netzelin sonaatissa täten kiinnostavalla tavalla esiin.

Analyysini vaikutti luonnollisesti sonaatin soittamiseen. En osaa soittaa musiikkia sitä jollain tavalla myös analysoimatta – sellisti ja musiikintutkija Elisabeth Le Guinin (2006, 26) tavoin pidän analyysia ja esittämistä ”tulkinna kaksina kasvoina”. Tarkoitin tällä sitä, että tulkintani (analyysini) musiikin rakenteista vaikuttaa siihen, kuinka musiikkia pianistina muotoilen, ja samoin se, miltä musiikki minusta pianistina intuitiivisesti tuntuu, vaikuttaa analyysiini musiikin rakenteista. Toisaalta

samastun myös vahvasti Lampelan kuvaamaan tilanteeseen, jossa hän Karol Szymanowskin *Kalypsoa* soittaessaan haluaisi nähdä mielessään myyttisen rantamaiseman, mutta todellisuudessa näkeekin vain painettuja nuotteja (Vehviläinen 2003, 57). Feministinen tulkintani voimaantuvasta sivuteemasta ei pyörinyt mielessäni esittäessäni Netzelin sonaattia. Sen sijaan, kuten yleensäkin, ajattelin musiikin rakenteita, hengitin fraasien mukana, kuuntelin sointukulkuja ja kiinnostavia väliääniä.

(5) Naisten musiikin esille tuomista ilman, että sen erottaa miesten musiikista toiseuttavasti, ovat pohtineet myös monet muut (ks. Kirby 1989, 4; Macarthur 2002, 3). Tohtorikonserteissa tulen korostaneeksi säveltäjien sukupuolta, koska se on tutkimukseni tavoitteiden kannalta keskeistä. *All-female panelit* olisi toki voinut luoda myös kuuluttamatta niitä otsikoissa ja ympäri käsiohjelmia. Molemmissa lähtökohdissa on puolensa. Valitsin nostaa sukupuolen esiin tutkintoni yhteydessä siksi, että halusin ihmisten havahtuvan naisten sävellysten a) olemassaoloon sekä b) tyyllilliseen ja ajalliseen monipuolisuuteen. Tohtoriprojektin ulkopuolella toimiessani esitän naisten sävellyksiä aina kun se on mahdollista, mutta en välttämättä mainosta säveltäjiä sukupuoli edellä.

~

Hienovarainen aktivismi näkyi ensimmäisen konsertin tavoin juonnoissa, joissa tällä kertaa kiinnitin esittämäni teokset niiden sävellysaikaan. Mainitsin esimerkiksi Laura Netzelin sonaatin kohdalla, että sonaatin julkaisuvuonna 1893 Uusi-Seelanti myönsi ensimmäisenä valtiona maailmassa naisille äänioikeuden ja isäni isoäiti Saima Kosola syntyi. Liittämällä sonaatit maailmanpoliittisiin tapahtumiin ja oman sukuni historiaan sain teosten ajalliset erot konkreettisesti esiin. Hienovarainen aktivismi pilkahti myös sellosonaatin viimeistä osaa aloittaessamme. En ehtinyt Töterströmin mukaan hänen jo ryhtyessään soittamaan, joten naurahdin ja totesin, että ”otetaanpas uusiksi”. Virhe olisi perinteisen konsertti-instituution sääntöjen mukaan kuulunut peittää, mutta siinä hetkessä reagoin toisin. Jälkeenpäin säveltäjä Aino Tenkanen kommentoi, että nauruni oli hänelle yksi konsertin mieleenpainuvimpia hetkiä. Ahmedin (2023, 80) mukaan nauru voi olla tapa tuoda jaettu kokemus esiin, jotta sille voi

yhdessä nauraa, tehdä tuo kokemus todellisemmaksi ja samalla vähentää sen valtaa. Häpeän ja peittelyn sijaan tein tilanteen yleisölle näkyväksi anteeksipyytelemättä.

Nainen ja sonaatti -konserttiin valmistautumisprosessi oli minulle koko tohtorintutkinnon henkisesti raskain, mikä kuului myös lopputuloksessa. Esitys ei ollut niin korkeatasoinen tai persoonallinen kuin olisin toivonut sen olevan. Tällä kertaa soitin kaikki teokset nuoteista. Siksiköhän en kokenut niin sanotusti pääseväni teosten päälle? R-talon konserttisali tuntui Organoon verrattuna epämukavalta paikalta esiintyä: korotettu lava asetti minut kauas yleisöstä, joka istui harvaksen ripoteltuna suuressa hämärässä salissa. Korkealla parrasvaloissa soittaminen sai tilanteen tuntumaan yksinäiseltä suoritukselta, enkä saanut luotua yhteyttä yleisöön myöskään juonnoissa. Tilannetta ei auttanut se, että edellinen esiintymiseni samassa salissa oli ollut melkoisen epäonnistunut A-tutkinto²¹ vuosien takaa. Instituution painolasti tuli konsertissa siis hyvin lähelle.

Loppujen lopuksi olin tyytyväinen siihen, että vaikeissa olosuhteissa sain itseni kasattua ja esitettyä ohjelman alusta loppuun. Kokemus osoitti, kuinka haastavaa minulle oli luoda turvallinen esiintymistilanne instituution sisällä toimiessani. Tutkimukseni suunta tuntui myös olevan hukassa. Lähdin etsimään siihen ratkaisuja sommittelemalla uusia mahdollisia tutkimustehtäviä, joissa oli aiempaa autoetnografisempi ote. Aloin myös pohtia, millainen muusikko haluan olla ja mitkä arvot ovat minulle esittäjänä tärkeimpiä. Näiden kysymysten siivittämänä lähdin rakentamaan kolmatta konserttiani *Tanssiva nainen*.

²¹ A-tutkinto oli solististen maisteriopintojen päätöskonsertti, aiemmin diplomikonsertti. Sibelius-Akatemian nykyisessä tutkintorakenteessa samanlaista A-tutkintoa ei enää ole.

KONSERTTI 3. TANSSIVA NAINEN



Kuva 4. Ristilä, Aino Tenkanen (yllä) ja Sofia Keto-Tokoi (alla) tekemässä liikeimprovisaatioharjoituksia VIITATA-teokseen liittyvissä työpajoissa Sibelius-Akatemian R-talolla elokuussa 2024. Kuvat: Keto-Tokoi ja Tenkanen.

Etsin ihmisenkokoista lähestymistapaa taiteilijuuteen.
(Lampela 2025b)

Tanssiva nainen soi Musiikkitalon Organo-salissa 14.11.2024. Konsertin ohjelma tuo esiin, kuinka monin tavoin tanssi on pianokirjallisuudessa läsnä (ks. liitettä 5): konsertin säveltäjät ovat inspiroituneet muun muassa barokin tanssisarjoista (Leiviskä ja Holmström), mielikuvitushahmoista (Troil ja mahdollisesti myös Boije) sekä kansantansseista (Netzel). Tanssi voi edustaa ankaraa, älyllistä sävellystyylä (Tarasti 2017, 435) tai romantiikan virtuoosista briljanssia. Pianistille tanssit ovat historiallisesti olleet seurapiirien niin sanottua käyttö- ja taustamusiikkia. Konsertti sisälsi myös tilausteoksen VIITATA, joka valmistui yhdessä säveltäjä Aino Tenkasen ja tanssija–muusikko Sofia Keto-Tokoin kanssa.

Alkuperäisessä suunnitelmassa esityksessä olisi ollut mukana tanssija. Tämä jäi pois, sillä se olisi mielestäni alleviivannut tanssiteemaa liikaa: tanssi ei ollut konsertissa tutkimuksen kohteena vaan toimi musiikillisen materiaalin rajaajana. Tanssin ja naiseuden yhdistelmä tuli kuitenkin kiinnostavalla tavalla esiin esittäessäni ohjelmaa Kannelmäen kirkossa. Seurakunnan työntekijä suunnitteli mainosmateriaalin, jossa herkin vaaleanvioletilla taustalla näkyy balettitanssijan siluetti. Huvittavaa kyllä en konsertin nimeä suunnitellessani ottanut huomioon lainkaan sen luomaa mielikuvaa kirjaimellisesti tanssivasta naisesta. Esittäessäni konserttia eri puolilla Suomea jotkut yleisössä olivatkin pettyneitä, kun kyseessä olikin ”vain” pianokonsertti ilman tanssijaa.

Osana uuden tutkimussuunnan etsimistä päätin tarkastella *Tanssiva nainen* -konsertissa musiikillisen ilmaisuni rajoja. Otin ohjelmaan paljon romanttishenkistä musiikkia, joka kutsuu räiskyvään, liioittelevaan soittoon ja tuntuu minusta pinnalliselta ja vieraalta. Halusin kokeilla, olisiko minun mahdollista löytää teoksiin sellainen esittämisen tapa, joka ei tunnu teeskentelemiseltä. Tällaisia kappaleita olivat esimerkiksi Natalia Bergin *Fantasia ja valssi*, Sundblad-Halmeen teokset ja Mina Boijen *Antonio*. Toinen autoetnografisempaa tutkimusotetta edustanut ratkaisu oli pitää harjoittelupäiväkirjaa. Edellisen konsertin aiheuttaman pettymyksen jälkeen pidin tärkeänä systematisoida harjoittelua ja tehdä yhä

tietoisempia musiikillisia valintoja. Tässä on valittuja paloja harjoittelu-päiväkirjastani syksyltä 2024:

26.8. Koko kroppa väsynyt, selkää ja niskaa särkee. Ei tahdo jaksaa.

27.8. Minä pystyn tähän ja minulla voi olla hauskaa tehdessä.

VAIKUTUKSIA:

Simon Fujiwaran videoteos *Joanne* Kiasmassa: "I am a person."

Laurie Anderson Instagramissa: "I'm not so wedded to the idea that art is personal expression."

Tommi Toijan näyttely Taidehallissa: Taulut ja patsaat "ei omakuvia vaan peilejä".

11.9. Rauhallinen, vähän jäykkä mutta toiveikas olo.

12.9. Hermo meni, en pysty kuuntelemaan kun ärsyttää.

6.11. hmm joku melodiassa ei ihan toimi

Konsertin lähestyessä ymmärsin, etteivät autoetnografiset ideani tuntu-neet mielekkäiltä tavoilta viedä tutkimusta eteenpäin. Kuten edeltä käy ilmi, harjoittelupäiväkirjasta ei syntynyt mitään kovin jännittävää, eikä omaan ilmaisuun syventymisenkään tuntunut avaavan kiinnostavia ovia. Ilmaisun suhteen samastun kirjailija Lauren Elkinin (2024, 60) tiivistykseen runoilijan taiteellisesta prosessista: "Jos muut ihmiset pitävät [siitä], meillä kävi tuuri; ja jos he eivät pidä siitä, me voimme joko jatkaa eteen-päin omaan kutsumukseemme uskoen tai lähteä kotiin ja hankkia toisen ammatin." En lähtenyt hankkimaan uutta ammattia, vaan käänsin huo-mion minua paljon enemmän inspiroivaan seikkaan: konsertti-instituu-tion lempeään muokkaamiseen. Niinpä kolmannen konsertin myötä hie-novarainen aktivismi nousikin keskeiseksi tutkimustehtäväksi naisten te-osten esille tuomisen ja feministisen tarkastelun rinnalle.

Hienovarainen aktivismi näkyi tämänkin käsiohjelman kokeellisuudessa. Ohjelmassa toistui taas osio "konsertin naiset", johon lisäsin *nai-nen*-käsitteen määritelmän (ks. s. 28). Varsinainen esseeteksti koostui

alaotsikoiden alle ryhmittelemistäni lainauksista. Teksti oli jälleen kerran eräänlainen *all-female panel* ja kokosi yhteen pianistinaisten ajatuksia. Otsikko ”Jenna viittaa” leikitteli verbin kaksoismerkityksellä – se viittasi (*pun intended*) lähteiden käyttämiseen, puheenvuoron pyytämiseen viittaamalla sekä VIITATA-teokseen. Tekstin tarkoituksena oli jättää lukijan mielikuvitukselle tilaa lähteä erilaisiin suuntiin. Tässä minua inspiroivat kirjailija Anna-Kaari Hakkaraisen (2024, 196) sanat: ”Jos haluaa kirjoittaa feministisesti, on kirjoitettava huokoisuuteen pyrkien. [– –] On jätettävä auki.” Alla on lyhyt näyte käsiohjelmatekstistä alkuperäisine muotoiluineen (koko teksti on liitteenä 6). Tekstissä lainaukset pianistinaisilta ja tutkimuskirjallisuudesta vuorottelevat keskenään: tutkimuskirjallisuus on tasattu vasemmalle, pianistit oikealle. Pianistien sitaatit ovat kursivilla ja heidän nimiensä perässä olevat numerot kertovat heidän lainauksenaikaiset ikänsä.

MITÄ ME ESITÄMME?

Rosalyn Tureck, 67:

*Päämääräni esiintyjänä ei ole vain esiintyä tai soittaa kau-
niisti ja menestyä. Toivon, että sisäinen kokemukseni voi
antaa kuulijoille uutta ymmärrystä elämästä.*²²

Maria João Pires, 78:

*Ajatus siitä, että solisti antaa ja yleisö vastaanottaa on täy-
sin väärä. Yleisö antaa sinulle yhtä paljon kuin sinä heille
muodostaakseen sen vuorovaikutussuhteen, sen virtaavan
energian, joka yhdessä olemme.*²³

Kuten mikä tahansa muu fyysinen teko, pianon soittaminen on väistämättä osa pianistin identiteetin ilmentämistä ja, tarkemmin, osa hänen sukupuoli-identiteettinsä ilmentämistä. Musiikkiesitys tarjoaa siten naisille mahdollisuuden joko ilmentää (ja sen seurauksena vahvistaa) heidän

²² Mach 1980, 174.

²³ Lewellen 2023.

konventionaalista naisellisuuttaan tai rikkoa vakiintuneita sukupuolirooleja.²⁴

Ongelma naisen auktoriteetissa esiintyjänä liittyi läheisesti hänen fyysiseen olemukseensa pianon ääressä sekä näyttelemisen elementtiin (sen sisältämine epärehellisyyksineen ja laskelmoivuuksineen) joka liittyy julkiseen esittämiseen.²⁵

Susan Tomes, 49:

*Esiintyjänä tiedän, että minun täytyy löytää tasapaino ihmisten mukaan kutsumisen ja heitä kohti kurottamisen välillä. [– –] Yleisö rakastaa nähdä merkkejä siitä, että me nautimme. Mutta kuinka taata, että nämä eleet syntyvät aidosti spontaanista tunteesta eivätkä ole ”päälle liimattuja” tai yleisön vuoksi masinoituja?*²⁶

Vuosisatojen ajan naisia on pidetty liian ”tunteellisina” luomaan – ironinen huomio sikäli, että tunne on varsin kiistatta merkittävä taiteen osatekijä.²⁷

Hélène Grimaud, 42:

*Konsertin täytyy olla tunteellinen tapahtuma, tai kuka sitä muuten tarvitsee? Voit vain pysyä kotona ja kuunnella suosikkilevytystäsi.*²⁸

Maria Yudina, ?:

Todella inspiroitunut taiteilija ei matki tunnetta vaan luosen symbolin, jonka tunnelataus on ensisijaisesti symbolisen ilmaisun väline. Siksi ”totuudenmukaisuus, rehellisyys”

²⁴ Knight 2006.

²⁵ Ellis 1997.

²⁶ Tomes 2004, 170.

²⁷ Citron 1993, 53.

²⁸ Max 2011.

*ja muut vastaavat ominaisuudet ovat epäolennaisia eivätkä
liity musiikkiesitykseen.²⁹*

KRITIIKKIÄ

[Muusikkonaiset] on pakotettu esiintymään miesten hyväksyntää tavoitellen ja heidän ohjelmistoaan on rajoittanut se, mitä miesten mielestä heidän tulisi esittää. Siispä miesten standardit ovat muokanneet [naisten] musiikillista tyyliä.³⁰

[Marie Pleyelin] konserttien arvostelut vuorotellen ylistävät hänen muusikkouttaan ja väheksyvät sitä viittaamalla hänen sukupuoleensa, kertoen yhtä paljon kriitikkojen hämmennyksestä konventioita uhmaavan esityksen edessä kuin Pleyelin [esiintymis]strategioista.³¹

Olga Samaroff, 57:
*Kaikkien vuosien aikana urallani pianistinaisena vähintään
80 prosenttia lehti-arvosteluistani joko totesivat minun soittaneen
kuin mies tai vihjasivat minun soittaneen kuin nainen. Kun kriitikko
sanoi minun soittaneen kuin nainen, se tarkoitti, ettei hän pitänyt
minusta lainkaan.*³²

Jokainen nainen kohtaa vastaiskuja ja kritiikkiä. Erikoislaitiset naiset kohtaavat sitä paljon. Ja tuo kritiikki on aina olemassa seksismin kontekstissa, aivan niin kuin kaikki muukin naisen elämässä.³³

Dame Myra Hess, 59:
Luojan kiitos, kaikki tuntuvat ajattelevan minun soittaneen

²⁹ Wilson 2022, 80.

³⁰ Post 1994.

³¹ Levin 2009, 282.

³² Tomes 2023, 131.

³³ Tolentino 2019, 237.

*hyvin... paitsi New Yorkin kriitikot, ja jos minulta kysytään,
he voivat hukkua ammeisiinsa.*³⁴

Tanssiva nainen -konsertissa palasin Organoon, mikä osoittautui hyväksi ratkaisuksi konsertin tunnelman kannalta. Salin intiimiys helpotti kontaktin luomista yleisöön sekä soittaessani että juontaessani. Tällä kertaa kerroin taustatietoa teoksista ja säveltäjistä: esimerkiksi konsertin aloitaneesta Bergin *Fantasiasta ja valssista* (1851) mainitsin sen olevan tietävästi toinen suomalaisen säveltäjänaisen omalla nimellään Suomessa julkaissama sävellys. Berg ehti nimittäin jo edellisenä vuonna julkaista sarjan kontratansseja. (Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023, 52.)

Hienovaraisen aktivismin hengessä pyrin edelleen suhtautumaan virheisiin huumorilla. Harjoituskonsertissa Savonlinnan musiikki- ja tanssiopistolla en muistanut yhtä Netzelin humoreskeista ulkoa ja jouduin keskeyttämään. Kommentoin yleisölle: ”Oho, nyt en muista ollenkaan, mitä tulee seuraavaksi. Kokeillaanpa uudestaan.” Eräs vanhempi kollega kertoi konsertin jälkeen, että koska itse suhtauduin muistikatkoon niin rennosti, hän pystyi myös rentoutumaan yleisössä. Hänestä vaikutti, että minä hallitsen tilanteen virheestä huolimatta. Varsinaisessa tohtorikonsertissa Organossa sain aplodit Bergin kaksiosaisen kappaleen välissä. ”Tähän tulisi vielä tämä valssi,” totesin yleisölle, joka naurahti vastaukseksi. Halusin jatkaa soittamista ilman isompaa taukoa, mutta pyrin kommunikoimaan tämän tavalla, joka ei syyllistäisi kuulijoita tai latistaisi tunnelmaa.

Näin jälkikäteen ajatellen huomaa hakeneeni konserttiin turvaa kontrollin kautta. Opettelin kaiken ulkoa, jotta tällä kertaa varmasti pääsisin musiikin päälle, järjestin monta harjoituskonserttia ja tein tarkan suunnitelman siitä, kuinka tulkitsen kunkin teoksen. Käytin paljon aikaa dynamiikan ja agogiikan suunnitteluun erityisesti niiden teosten kohdalla, jotka olin valinnut ohjelmaan ilmaisullisina haasteina. Huolellinen valmistautuminen auttoi: konsertista muodostui eheä kokonaisuus, jossa tunsin hallitsevani tilanteen. Toisaalta tulkintojen lukkoon lyöminen ennen esitystä vähensi spontaaniutta ja vei soittoa jälleen kohti

³⁴ Sohn 2001, 45.

suorittamista. En myöskään löytänyt mitään tyydyttävää ratkaisua liioittelemaan ilmaisuun kutsuvien teosten esittämiseen – lähinnä sain vahvistuksen sille, että niiden soittaminen on minulle todellakin hankalaa. Pohtiessaan oman kolmannen tohtorikonserttinsa palautetta Lampela kysyy ”onko soittoni kontrollin kahlitsemaa?” (Vehviläinen 2003, 39). Lampelan kysymys resonoi minussa vahvasti *Tanssiva nainen* -konsertin jälkeen.

Konsertissa oli mukana yksi teos, joka pakeni kontrolliani. Se valmistui niin viime hetkellä, etten ehtinyt esittää sitä kokonaisuudessaan kuin yhdessä harjoituskonsertissa. Se ei suostunut liittymään tanssiin juuri mitenkään, enkä todellakaan ehtinyt opetella sitä ulkoa tai suunnitella ilmaisia valintoja minkäänlaisella tarkkuudella, soitin vain. Tämä musta hevonen oli VIITATA pianolle ja ääninauhalle.

VIITATA

*Kiltit, puheenvuoroa pyytävät tytöt, jotka lopulta kaatuvat
maahan liikkumattomiksi, jäykiksi protestiseipäiksi.
Saisinko luvan? Saisinko puhua? Peilejä, kerrostumia,
jatkumoit. Köysiä, joita vetää joukolla, joilla vetää muita
pimeydestä esiin.* (Ristilä 2024a)

VIITATA oli tilausteos säveltäjä Aino Tenkaselta.³⁵ Tenkanen ehdotti, että pyytäisimme mukaan myös koreografin tai dramaturgin. Sofia Keto-Tokoi kiinnostui projektistamme, ja niinpä elokuussa 2024 kokoonnuimme kolmisin Sibelius-Akatemian R-talolle luomaan uutta *jotain*. Lähdimme etsimään ideoita tekemällä liikeimprovisaatioharjoituksia, kirjoittamalla tajunnanvirtaa, kokoamalla käsitekarttoja ja puhumalla paljon. Minun ja Tenkasen alkuperäinen idea oli rakentaa teos pianistille ja tanssijalle, mutta se alkoi pian tuntua liian ilmeiseltä ratkaisulta. Tanssi ei näkynyt lopullisessa teoksessa juuri lainkaan (ellei tanssiksi lasketa muutamia

³⁵ Kirjoitin teoksen syntyprosessista ja työskentelystämme myös *Toiminta soi!* -verkkojulkaisuun (Ristilä 2024a). Teos on katsottavissa YouTubessa (Ristilä 2024b).

koreografisia elementtejä), mutta se oli läsnä pohjatyön improvisaatioharjoitteissa. Tanssin sijaan keskeisiksi teemoiksi nousivat nykypäivän esiintyisyys ja säveltäjäisyys, naisena oleminen sekä minun, Tenkasen ja Keto-Tokoin suhteet historiallisiin säveltäjänaisiin. Näistä syntyi kolmannen konserttini laajin teos, 15-minuuttinen VIITATA.

Teoksen valmistamisprosessi perustui yhdessä tekemiselle, ja hyödynsimme siinä feministisiä, saavutettavampia työskentelytapoja (Ristilä 2024a). Musiikin yhdessä luomista ja muusikon osallisuutta uusien teosten sävellysprosessissa on tutkittu viime aikoina enenevässä määrin. Sibelius-Akatemiassa muun muassa säveltäjät Minna Leinonen (2025) ja Riikka Talvitie (2023) ovat käsitelleet sävellyksiin liittyvää yhdessä luomista tohtorintutkinnoissaan.³⁶ Leinosen (2025, 70–129) osana tutkintoaan säveltämä monodraama *Rakkaat* oli samalla sopraano Hanna Chorellin (2025, 62–68) tohtorintutkinnon tilausteos. *Rakkaat* rakentui samankaltaisten feminististen periaatteiden ja yhdessä luomisen varaan kuin VIITATA. Yhdessä luomisesta käytetään erilaisia käsitteitä, kuten yhteistoiminnallinen (*co-operative*) ja kollaboratiivinen (*collaborative*) työskentely (Talvitie 2023, 28). Yhteistoiminnallisessa työskentelyssä osallistujien roolit ovat selkeämmin eroteltuja kuin kollaboratiivisessa, jossa roolit ovat vähemmän hierarkkisia, voivat limittyä paljonkin ja tekijyys on jaettua (Barrett et al. 2014, 18–20; Talvitie 2023, 28–29). Leinonen (2025, 54) puhuu jaetusta asiantuntijuudesta ja dialogisesta prosessista, missä ”esittäjä pääsee osaksi teoksen valmistamista”.

VIITATA-teoksessa olin kiinteä osa teoksen valmistamista ja kollaboratiivisuus oli työskentelyssämme läsnä monin tavoin. Minun, Tenkasen ja Keto-Tokoin roolit sekoittuivat muun muassa teoksen aikana ääninauhalta kuuluvassa tekstissä, jonka lähtökohtana oli Tenkasen kokoama lista kysymyksiä. Keto-Tokoi alkoi sommitella niitä uudelleen ja kirjoittaa väleihin runollisempaa tekstiä, jota minä puolestani muokkasin ja tiivistin. Tämän jälkeen luimme tekstiä ääneen ja ryhdyimme sovittamaan sitä musiikin lomaan. Teksti, musiikki ja muutamat koreografiset liikkeet

³⁶ Esittäjän ja säveltäjän suhteesta ks. myös Kanno 2012.

muovautuivat orgaaniseksi kokonaisuudeksi, josta oli lopulta vaikea erottaa, kenen idea mikäkin oli.



Kuva 5. Esimerkki VIITATA-teoksen nuotista, jossa on suunniteltu musiikin ja puheen rytmitystä. Kuva: Jenna Ristilä.

Koska valmiissa teoksessa oli niin paljon yhdessä luotua, meistä tuntui vieraalta käyttää käsiohjelman perinteistä kirjoitusasua, jossa säveltäjä nostetaan yksin esiin teoksen tekijänä. Talvitie (2023, 30) huomauttaa, että jaettu luovuus ei automaattisesti tarkoita myös tekijyyden olevan jaettua. Me päädyimme luomisen yhteisöllisyyttä korostavaan muotoiluun myös tekijyyden suhteen. Käsiohjelmassa luki seuraavasti:

VIITATA pianolle ja ääninauhalle (2024)

Aino Tenkanen, musiikki ja äänisuunnittelu

Sofia Keto-Tokoi, esityksen dramaturginen ja koreografinen suunnittelu

Jenna Ristilä, piano

Teos syntyi Tenkasen, Keto-Tokoin ja Ristilän yhteisten työpajojen pohjalta.

Myös konsertista tehdyn taltioinnin otsikossa tekijyys on jaettu: YouTube:ssa lukee "Tenkanen | Keto-Tokoi | Ristilä: VIITATA" (Ristilä 2024b).

Tämä oli meille feministinen teko, jolla päätimme olla osallistumatta patriarkaalisen myytin vahvistamiseen yksinäisestä taidetta luovasta (mies)nerosta (ks. Battersby 1989).

Ääninauha on VIITATA-teoksessa isossa roolissa. Organossa nauhan käynnisti tekniikko sovitusta merkistä, harjoituskonserteissa tein sen itse. Pienestä pianon alle sijoitetusta kaiuttimesta lähti soimaan äänite, jolla Tenkanen lukee yhdessä kirjoittamaamme tekstiä. Ajoittain kerrostuvasta puheesta saa lähes aina selvää, mutta teoksen huippukohdassa puheraitoja on päällekkäin niin monta, että niistä muodostuu suuri melupilvi. Pianisti ja nauha vuorovaikuttavat teoksen kuluessa eri tavoin. Välillä soit-
tan puheen kanssa vuorotellen kysyen ja vastaten; yhdessä kohtaa pyrin soittamaan puheen päälle matkien sen rytmiä; välillä vain kuuntelen nauhaa soittamatta mitään, tai nauha kuuntelee minun soittoani; huippukohdassa elehdin melupilven äkisti pysähdellessä kuin yrittäisin päästä soittamaan; ja välillä nauha ja minä etenemme pidempään rinta rinnan kohti jotain tiettyä kiintopistettä, jossa saamme toisemme taas kiinni. Teos loppuu nauhalta kuuluvaan pianonsoittoon, joka alkaa livesoiton alta kuin varkain.

Koska VIITATA oli niin erilainen kuin *Tanssiva nainen* -konsertin muut teokset, päätin sijoittaa sen ohjelman keskelle väliajan jälkeen. VIITATA toimi hyvänä kontrastina romanttisemmille kappaleille ja toi yllätyksellisyyttä ohjelmaan. Jännitin aluksi nauhan kanssa soittamista, mutta totuin siihen yllättävän nopeasti. Myös kiireellinen aikataulu hermostutti. Vastoin kaikkia odotuksiani juuri tämä teos oli lopulta mukavin esittää – keskittyessäni soiton ajoittamiseen nauhan kanssa sopivaksi pystyinkin soittamaan rennosti ja vapautuneesti. Teoksesta muodostui myös eräänlainen turvasatama konsertin keskellä. Nauhan ensimmäisten kysymysten kuuleminen muistutti minua vahvasta ryhmähengestämme ja sai minut tuntemaan, etten ole lavalla yksin. Keto-Tokoi kiteytti kokemuksen kauniisti:

Yhdessä flyygelin äärellä. Leikkisä kontakti luo uuden maailman, jossa emme kilpaile keskenämme vaan olemme kollektiivi, laaja rihmasto syvällä historiassa. Me olemme täällä toisiamme varten. (Ristilä 2024a.)

KONSERTTI 4. NAINEN, MAAILMA



Kuva 6. Konsertin julistekuva. Yläriivi: Maria Kallionpää, Heidi Sundblad-Halme, Maleena Linjama. Alarivi: Laura Netzel, Lara Poe, Ann-Elise Hannikainen. Kuvat: Maria Kallionpään kokoelmat, Valokuvaamo Tenhovaara (JOKA journalistinen arkisto), Nadi Hammouda, Sibelius-museon arkisto, Penthouse studios, Ann-Elise Hannikaisen arkisto.

En tiedä, mitä kannattaisi tehdä. No. Linjamalla ei voi aloittaa toista puoliskoa, se on selvä. Troilit täytyy tulla ennen sitä. Luulen, että siitä saa rakennettua.

(Harjoittelupäiväkirjastani 1.3.2025)

Tanssiva nainen -konsertista ei ollut ehtinyt kulua kuin muutama viikko, kun jo suunnittelin täyttää höyryä neljännen konserttini ohjelmaa. Se muuttui kaikista tohtorikonserteista eniten. Tiesin jo hakemusvaiheessa, että varsinkin viimeisten konserttien ohjelmat ovat lähinnä luonnoksia, sillä uutta musiikkia sävelletään ja historiallisia sävellyksiä löydetään koko ajan lisää. Suurin muutos oli kuitenkin se, että päätin soittaa kamari- ja laulumusiikin sijaan soolo-ohjelman. *Tanssiva nainen* -konsertin harjoitusprosessin aikana huomasin, kuinka hyödyllistä oli paneutua pitkästä aikaa valmistamaan ohjelmakokonaisuutta yksin. Suurin osa työelämästäni on laulajien ja muusikoiden kanssa yhdessä musisointia – ennen tohtorintutkintoani olin esittänyt soolokonsertin edellisen kerran vuonna 2016. Mahdollisuus koota ohjelma täysin omaehtoisesti joutumatta ottamaan kenenkään muun mielipiteitä huomioon sekä vapaus keskittyä omien musiikillisten näkemysten kirkastamiseen ja hiomiseen tuntuivat tärkeiltä.

Alkuperäisessä tutkimussuunnitelmassa neljännen konsertin oli tarkoitus pureutua säveltäjien kansalaisuuksien pohtimiseen ja sen kysymiseen, kuka ylipäättään on suomalainen säveltäjä. Kansalaisuuskysymys ei kuitenkaan enää konsertin suunnitteluvaiheessa keväällä 2025 tuntunut kiinnostavalta. Välimäki ja Koivisto-Kaasik (2023, 20–23) ehdivät käsitellä aihetta perusteellisesti kirjassaan *Sävelten tyttäret*, joka ilmestyi tutkintoni aikana. Päätin ajatella kansalaisuusteemaa laajemmin ja valitsin konserttiin pianomusiikkia, jossa maisemat, matkustaminen ja kansainvälisyys näkyvät eri tavoin (ks. liitettä 7): osa ohjelman säveltäjistä on tehnyt merkittävän osan urastaan ulkomailla (Hannikainen, Kallionpää, Netzel, Poe), jotkut kaipaavat sävellyksissään Japaniin, kaukaisiin maihin tai ihan vain Turkuun (Mannsén, Sundblad-Halme, von Troil), ja toiset inspiroituvat erilaisista luontomaisemista (Linjama, Poe).

Olin aiemmissakin tohtorikonserteissa esittänyt sävellyksiä mahdollisimman laajalta aikaskaalalta sekä ryhmitelty niitä eri tavoin

kronologisuutta välttären. *Nainen, Maailma* -konsertissa halusin tarkastella, kuinka eri aikoihin sävelletyt teokset vaikuttavat toisiinsa. Konsertissa kuultiin esimerkiksi kahdet nuoren naisen säveltämät hyvstit, Lara Poen *Farewell* (2012) sekä Fanny Mannsénin *L'Adieu (Souvenir à l'Åbo/Fantaisie mélancolique)* (1852). Poe oli teosta säveltäessään 19-vuotias, Mannsén 18. Teoksilla sattuu olemaan myös tonaalinen yhteys: Mannsénin sävellys on g-mollissa ja Poe aloittaa ja lopettaa G-duurisointuun. Konsertin lopussa taas Laura Netzelin *Aubade* (1896) asettui sil-laksi Poen sävellyksen *Aeolus and Zephyr* (2013–2015) ja Ann-Elise Hannikaisen *Teeman ja neljän muunnelman* (1966) väliin. Näilläkin teoksilla on tonaalinen yhteys: *Aeolus and Zephyr* päättyy E-duuriin, jossa *Aubade* alkaa. Hannikaisen muunnelmat taas lähtevät liikkeelle E5-avosoinnulta. Tunnelmallisesti kappaleet ovat varsin kaukana toisistaan – Poen sävellyksessä on vauhdikasta, kuritonta energiaa, kun taas Netzel maalailee rauhallista aamuruskoa ja Hannikainen hyvin rytmistä, uusklassista maisemaa.

Esilläpitotutkimuksen näkökulmasta konsertin olennaisinta antia olivat yllä mainittujen muunnelmien lisäksi Hannikaisen toinen teos *Sollemne* (1982). Kumpaakaan ei ollut tiettävästi aiemmin esitetty julkisesti, vaikka *Sollemnen* Hannikainen sävelsikin ystävnsä kuoleman johdosta ja esitti sitä ainakin tämän omaisille (Ristilä 2026). Myöskään Brita von Troilin kahden *Musik till japansk dikt* -pianokappaleen esityshistoriaa ei tiedetä. Heidi Sundblad-Halmeen melodraamat ovat jonkinasteinen harvinaisuus – niitä ei ollut tietääkseni kuultu julkisesti kymmeneen vuosiin, kunnes esitin ne Elina Mustosen kanssa *Sävelten tyttäret* -kirjan julkistamistilaisuudessa syksyllä 2023. *Fragment av en stämning* -melodraaman olen sittemmin taltioinut Ylelle kantanauhaksi Marika Kivisen kanssa (ks. liitettä 9).

~

Nainen, Maailma -konsertti soi Musiikkitalon Organo-salissa 29.1.2026. Konsertissa tavoitteenani oli jälleen esitellä säveltäjänäisten tuotantoa mahdollisimman monipuolisesti, tällä kertaa myös haastattelujen kautta. Halusin myös jatkaa konserttitilanteen muokkaamista uusien tavoin.

Konsertin käsiohjelmaessee koostui kolmesta haastattelusta (ks. liitettä 8). Keskustelin Maleena Linjaman ja Maria Kallionpään kanssa heidän tiestään säveltäjäksi, säveltäjän yhteiskunnallisesta asemasta, suhteesta omien sävellysten esittämiseen sekä heidän teostensa taustoista. Lisäksi musiikintutkija Markus Virtanen kertoi Ann-Elise Hannikaisen elämästä ja tuotannosta sekä siitä, kuinka juuri Hannikainen päätyi Virtasen väitöskirjan aiheeksi. Haastattelut julkaistiin Suoni ry:n *Toiminta soi!* -verkkojulkaisussa (ks. liitettä 9), sillä halusin säveltäjänaisille enemmän näkyvyyttä kuin mitä yhden konsertin käsiohjelmalla olisi ollut mahdollista saada.

Haastattelujen yksi minua puhutelleimmista tarinoista liittyi Hannikaisen *Teeman ja neljän muunnelman* säveltämiseen ja nuotteihin. Teos oli Hannikaisen ensimmäisiä sävellyksiä ja syntyi 1960-luvulla Perussa, missä Hannikaisen isä oli tuolloin diplomaattina. 18-vuotias Hannikainen kirjoitti teoksen siististi mustekynällä muutamalle nuottilehdelle. Paperit kulkivat säveltäjän mukana Perusta rahtilaivalla Italiaan, sieltä rautateitä pitkin Suomeen, sitten Espanjaan ja vielä takaisin Suomeen, missä Hannikainen ehti asua kolmessa eri osoitteessa. Vuonna 2013 Hannikaisen kuoleman jälkeen paperit päättyivät muun tutkimusaineiston mukana Virtasen haltuun digitoitaviksi ja luetteloitaviksi. Sieltä ne tullaan siirtämään Kansallisarkiston suojiin. (Ristilä 2026.) On ihme, että *Teeman ja neljän muunnelman* kaikki nuottilehdet säilyivät lähes viisi vuosikymmentä yhdessä ja ehjinä. Nuottien tarina muistutti minua siitä, kuinka sattumanvaraista on, mitä meille historiasta jää käteen. Niin monen naisen sävellyksen nuotit ovat kadonneet. Minua myös liikutti ajatus 18-vuotiaasta säveltäjänalusta kirjoittamassa variaatioita toisella puolella maapalloa. Musiikissa on väkevyyttä ja ilmaisuvoimaa, eikä se tunnu aloittelijan säveltäältä lainkaan. Tieto Hannikaisen iästä sävytti kuitenkin tulkintaani ja sai minut näkemään teoksessa nuoruuden kiihkeyttä ja vilpittömyyttä.

Nainen, Maailma -konsertissa lausuin runoja musiikin päälle ja väleihin. Sundblad-Halmeen kahdessa melodraamassa käytin mikrofonia apuna. Brita von Troilin kappaleiden kansilehdillä oli japanilaiset, ruotsinnetut runot Akahitolta ja keisari Tenmulta, jotka lausuin suomeksi ennen kyseisten teosten esittämistä. Näiden lisäksi luin Mary Oliverin (2006) runon *When I am among trees* omana suomennoksenani. Se ei

liittynyt säveltäjiin tai soittamaani musiikkiin oikeastaan mitenkään, vaikka kertookin metsässä käyskentelystä. Minulle runo tuntui kuitenkin kuin Linjaman ja Poen teosten väliin varta vasten tehdyltä: sen maise-massa on samanlaista kirkkautta kuin nuorten säveltäjänäisten musii-kissa. Ennen tätä konserttia en ollut koskaan lausunut runoja soittamisen yhteydessä. Jännitin sitä, kuinka yleisö ottaa ne vastaan. Ymmärtävätkö kuulijat, miksi Oliverin runo on mukana, vai aiheuttaako se vain häm-mennystä?

En harjoitellut runojen tai melodraamojen lausumista muuten kuin itseskeni. Päätin kokeilla, mitä syntyy, jos puhun vain tekstiä niin kuin sen ajattelen, sen enempiä suorittamatta. Heti harjoituskonserteista al-kaen lausuminen osoittautui luontevaksi tavaksi kommunikoida yleisön kanssa. Ohjelman ensiesityksessä Lahden konservatoriolla sain myös vahvistuksen sille, että Oliverin runolla oli paikkansa ohjelman lomassa: konsertin jälkeen eräs nuori pianisti tuli kertomaan kuinka vahvasti hän samastui runon tunnelmaan. Hän halusi myös kirjoittaa runon tiedot ylös, jotta voisi syventyä siihen myöhemmin. Keskustelumme jälkeen ajattelin, ettei minun pitäisi epäillä intuitiotani niin paljon ja että ru-noutta ei ole maailmassa yhtään liikaa.

Rakensin ohjelmaan teosten välisiä siirtymiä, joiden vuoksi suunni-telmani oli pyytää yleisöä olemaan taputtamatta konsertin aikana. Halu-sin liukua kappaleesta toiseen keskeytyksettä. Lahden konsertissa huo-masin kuitenkin, että taputuskielto oli hirvittävän huono idea. Se esti kuu-lijointa reagoimasta spontaanisti, ja minusta oli todella vaivaannuttavaa pomppia pianon takaa rennosti juontamaan yleisön istuessa hiiskumatta paikallaan. Seuraavissa konserteissa pyysin yleisöä olemaan taputtamatta vain kahdessa kohtaa. Tämä toimi paljon paremmin: tunnelma oli heti paljon vapautuneempi, kun yleisö ei läpi konsertin pelännyt häiritsevää minua.

Varsinainen konsertti Organossa oli koko tutkintoni tasapainoisin. En enää yrittänyt kontrolloida kaikkea, vaan nautin luomani ohjelmako-konaisuuden esittämisestä. Päätin soittaa kaikki teokset nuoteista enkä suunnitellut joka ikisen fraasin muotoilua kovin tarkasti. Valitsin jokai-seen kappaleeseen tunnelman tai ajatuksen, jonka halusin välittää ylei-sölle, mutta jätin intuitiolleni tilaa reagoida hetkessä. Konsertti virtasi

niin kuin konsertit yleensäkin – jotkut asiat onnistuivat paremmin, jotkut huonommin. Koin joitain ”suuren hiljaisuuden” hetkiä, joina tunsin kannattelevani tilannetta koko yleisön kanssa yhdessä (Vehviläinen 2003, 25); ehdin myös ajatella välillä, että tämän kappaleen videota ei ainakaan voi julkaista missään. Jälkimmäinen ajatus osoittautui myöhemmin turhaksi: konsertin tallenne vaurioitui, joten videoiden julkaisemista ei tarvinnut lopulta miettiä ollenkaan.

Hienovarainen aktivismi oli läsnä tuttuun tapaan käsiohjelman ”konsertin naiset” -osiossa ja haastatteluissa, ohjelman kronologiaa välttävissä kuratoinnissa ja juonnoissa. Juonnoista minulle jäi parhaiten mieleen viimeinen: ennen konsertin viimeistä teosta kerroin yleisölle ajatelleeni, että tässä kohtaa olisi hyvä sanoa jotain. Odotin inspiraatiota muutamana sekunnina, kunnes jouduin toteamaan, etten keksi mitään, ja yleisö nauroi vastaukseksi. Hetki oli lämmin ja yhteisöllinen. Lopuksi soitin Lara Poen pikkukappaleen *Music Box* (Soittorasialla), jonka kuulasurumielisyys tuntui erityisen hauraalta äskettäistä naurua vasten.

LOPUKSI

Rehellisesti sanoen tiedän, että on upeita ihmisiä, jotka yrittävät tehdä loistavia asioita, mutta olisin hyvin hämmästynyt, jos näkisin klassisen musiikin maailman muuttuvan merkittävästi elämäni aikana. (Gray 2023, 208)

Aktivismin aiheuttama krooninen aikapula loppuu siten, että syrjivien rakenteiden tiedostaminen ja korjaaminen muuttuu osaksi kaikkea työskentelyä eli kaikkien työskentelyä. [– –] Tämä vaatimus ei tarkoita, että kaikkien pitäisi korjata juuri tällä tai tuolla tavalla. Jokainen voi korjata jollain tavalla. (Dadu 2024, 175)

Taiteellisessa tohtorintutkinnossani tarkastelin suomalaisten säveltäjänaisten teoksia erilaisin feministisin tavoin neljässä konsertissa ja yhdessä vertaisarvioidussa artikkelissa. Ensimmäinen konsertti loi nykypäivän *all-female panel* -salongin, jossa soivat naisille historiallisesti hyväksytyimmät sävellysmuodot. Artikkelissa (Ristilä 2025a) etsin syitä kokemukselleni siitä, että Holmströmin musiikki on runon naisen puolella ja sisältää emansipatorisia elementtejä. Toisessa konsertissa syvennyin so-naattien sukupuolitettuun maailmaan. Kolmas konsertti rakentui tanssin ympärille, ja sen käsiohjelmassa käsiteltiin pianistien ajatuksia urasta, esiintymisestä ja sukupuolen vaikutuksesta niihin. VIITATA-teoksen valmistamisprosessissa tutustuin myös kollaboratiiviseen työskentelyyn. Viimeisessä konsertissa yhdistin runonlausuntaa ja pianomusiikkia eri tavoin, ja käsiohjelman säveltäjähaastattelut avasivat tarkemmin teosten taustoja.

Tohtorintutkintoni konserteissa esitin yhteensä 23 suomalaisen säveltäjänaisten teoksia ja esittelin monipuolisesti heidän säveltämänsä pianokirjallisuutta 1850-luvulta nykypäivään. Painotin ohjelmistovalinnoissani harvoin esitettyjä ja ennen esittämättömiä teoksia. Tästä syystä esimerkiksi Kaija Saariahon ja Outi Tarkiaisen musiikkia ei ollut lainkaan mukana tutkinnossa – heitä ei ainakaan vielä tarvitse nostaa esiin unohtuksista. Heidän sijaansa tilaa saivat muun muassa Ann-Elise Hannikaisen ennen esittämättömät *Teema ja neljä muunnelmaa* ja *Solemne*, Heidi Sundblad-Halmeen vuonna 2021 uudelleen löytynyt sellosonaatti, sekä

kolme Brita von Troilin teosta, joita ei tiettävästi ole aiemmin esitetty kuin perhepiirissä. Yhdistämällä näitä harvinaisuuksia nykymusiikkiin sain luotua naisten sävellyksistä historiallisen jatkumon, eräänlaisen ”naisten musiikkitradition” (vrt. Citron 1993, 66; McClary 2002 [1991], 114). Aino Tenkanen totesikin VIITATA-teoksen harjoitusprosessin yhteydessä, että ”jos olisin nuorena tiennyt näistä naisista ja kuullut heidän teoksiaan, oma polkuni säveltäjänä olisi ollut paljon helpompi ja vähemmän yksinäinen” (Ristilä 2024a).

Tutkintoni innoittajana oli feministinen raivo ja halu muuttaa maailmaa. Ehkä aivan koko maailma ei muuttunut tohtoriprojektini myötä, mutta pystyin omalta osaltani tekemään suomalaisten naisten musiikkia tunnetuksi ja nostamaan esiin unohdettuja teoksia. Tässä vaiheessa on vielä vaikea sanoa, mitä tutkimuksestani seuraa – jääkö osa teoksista elämään konserttiohjelmistoihin, tasa-arvoistuuko musiikkikulttuuri? Aika näyttää. Ajattelen, että esilläpitotutkimuksen näkökulmasta arvokasta on se, että sävellykset esitetään *ensimmäisen kerran*. Se tarvitaan, ennen kuin teokset voi soittaa toiseen, kolmanteen tai viidenteenkymmenenteen kertaan. Kirjoitin tästä ensimmäisen konserttini käsiohjelmassa, jossa lainasin Ahmedin (2017, 46) vertauskuvaa: ”Mitä useampi ihminen kulkee tietyllä polulla, sitä selvemmäksi tuo polku muodostuu. Huomaa tässä, kuinka kollektiivisuudesta voi tulla suunta: tien raivaaminen monien kulkusuuntana.” Tutkintoni voikin nähdä eräänlaisena polun raivaamisena. ”Polulle tarvitaan liikennettä, naisten tarinoiden ja musiikin esille tuojia, jotta seuraavien kulkijoiden reitti olisi vähemmän juurakkoinen” (Ristilä 2023).

Tärkeä osa tutkimukseni aktivistista polunraivausta on ollut sen laajentaminen instituution seinien ulkopuolelle (vrt. Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2025, 90–91). Tämä on toiminnallisen esilläpitotutkimuksen ydintä. Tutkintoni myötä olen alkanut sisällyttää naisten sävellyksiä kaikkiin konsertteihin, joiden ohjelmiston suhteen minulla on vaikutusvaltaa. Konserttoinnin lisäksi olen muun muassa julkaissut erilaisia kirjoituksia, äänittänyt Ylelle kantanauhvoja ja puhunut konferensseissa Suomessa, Virossa, Irlannissa, Norjassa sekä kansainvälisessä verkkoluentosarjassa. Olen myös jakanut nuottimateriaalia ja tietoa säveltäjistä kollegoille ja oppilaille mahdollisimman avokätisesti sekä epävirallisesti että

musiikkioppilaitoksissa pitämieni *Musiikki ja sukupuoli* -luentojen yhteydessä. (Ks. liitettä 9.)

Alkuperäinen tutkimuskysymykseni, jonka pohjalta tutkintoa lähdin kokoamaan, oli ”kuinka sukupuoli ilmenee teoksen, säveltäjän ja esittäjän yhteydessä”. Kysymys osoittautui hirvittävän laajaksi ja ilmenee-sana huonosti valituksi – tarkoitukseni ei ollut väittää, että sukupuolen voisi jotenkin kuulla sävellyksistä. Musiikintutkija Daniel Chua (1999, 140) tiivistää tämän värikkästi: ”[M]usiikillisen sukupuolen rakenteissa ei ole mitään *essentiaalisesti* miehistä tai naisellista, ikään kuin riisumalla duurikolmisoinnun voisi muka paljastaa jonkinlaiset sukuelimet.” Pysin kuvaamaan kysymyksen muotoilulla sitä, kuinka monin tavoin sukupuoli on läsnä naisten teoksia esitettäessä: esimerkiksi tietyt teostyytit ovat olleet naisille sallitumpia ja mahdollisempia kuin toiset, mikä on osaltaan vaikuttanut säveltäjänaisilta säilyneeseen ohjelmistoon. Sonaatteja on vähemmän kuin salongeissa esitettyjä yksinlauluja. Sonaattimuoto on myös erityisen kiinnostava esimerkki siitä, kuinka itse sävellyksen rakenne voi sisältää sukupuolittamista. Maskuliininen pääteema ja feminiininen sivuteema olivat hämmästyttävän vaikutusvaltaisia mielikuvia, jotka levisivät ympäri Eurooppaa 1800-luvun lopulta alkaen aina 1900-luvun lopun musiikintutkimukseen ja alan koulutukseen saakka. Säveltäjän ja teoksen lisäksi sukupuoli liittyy myös musiikin esittämiseen, ja kolmannen konserttini käsiohjelmassa kokosinkin yhteen pianistinaisten siihen liittyviä sitaatteja. Ensimmäiset kolme konserttia oli siis rakennettu valottamaan alkuperäisen tutkimuskysymyksen kolmea osaa.

Tutkimusta jo jonkin aikaa tehtyäni musiikin- ja kirjallisuudentutkija Laura Wahlfors ehdotti, että ehkä sukupuolen *ilmeneminen* ei ole tutkimukseni kohde vaan saatan pyrkiä ennemminkin tarkastelemaan säveltäjänaisien musiikkia erilaisista feministisistä näkökulmista. Siispä jätin ilmenemisen taakseni ja muotoilin tutkimuskysymykseni uudelleen. Konserttien tutkimustehtävät eivät kuitenkaan muuttuneet, vaikka kysymyksenasettelu vaihtuikin. Modernin ”naisten salongin” luominen ja sonaattimuodon tarkastelu sekä *all-female panelien* kokoaminen ohjelmistoihin ja käsiohjelmateksteihin säilyivät edelleen tutkimukseni keskeisinä tavoitteina. Kolmannen konsertin VIITATA-teoksessa esiin nousi lisäksi säveltäjäyksilön neromyytin korvaaminen feministisesti yhteistekijyydellä.

Myös artikkelissa korostui pianistin ja laulajien yhteistyö ja musiikista tehtyjen tulkintojen yhteisöllinen muotoutuminen.

Naiseuteen ja sukupuoleen keskittyvässä tutkimuksessa tulee helposti vahvistaneeksi heteronormatiivista mies–nais–binääriä sekä essentialisoineeksi naisia. Ei ole mitään helppoa vastausta siihen, kuinka välttää mies–nais–vastakkainasettelua säveltäjänaisia ja heidän teoksiaan tarkasteltaessa (Kirby 1989; Macarthur 2002, 3). Naiset eivät myöskään ole yksiselitteinen ryhmä, ja mikä tahansa yleistävä naiskategorian käyttö helposti hämärtää naisten eroavaisuuksia erilaisten sosiaalisten ja historiallisten ryhmittelyjen sisällä ja välillä (Green 1997, 12; Korsmeyer 2004, 5). Yksi tutkintoni rajoitteista on sen keskittyminen sukupuoleen, jolloin esimerkiksi etnisyy-, luokka- ja muut intersektionaaliset kysymykset jäävät huomiotta. Toisaalta yksi tohtorintutkinto ei voi tehdä kaikkea – tarvitaan lisää tutkimusta ja tutkijoita, jotka tarkastelevat klassisen musiikin instituutioita ja toimijoita eri tavoin.

Naisten sävellyksistä tehdään edelleen pääasiassa feminististä ja/tai sukupuoleen fokusoivaa tutkimusta. Todellinen sukupuolten välinen tasa-arvo klassisen musiikin kentällä voi olla utopia, mutta sitä oltaisiin ainakin lähempänä, jos naisten sävellyksiä esitettäisiin ja tutkittaisiin enemmän myös muista perspektiiveistä. Toivon, että olemme matkalla kohti kulttuuria, jossa kaikkensukupuolisten ihmisten säveltämiä teoksia esitetään ja tutkitaan monipuolisesti, moninaisista lähtökohdista ja näkökulmista.

~

Hienovaraisen aktivismin nostaminen yhdeksi keskeiseksi tutkimustehäväksi sukupuoleen ja feminismiin liittyvien tehtävien rinnalle avasi minulle uusia tarkastelukulmia konsertteihini. Ennen tohtorintutkintoani en ollut ymmärtänyt, kuinka harvinaisia esittäjien juontamat konsertit ovat Suomessa edelleen. Minulle on jo pitkään ollut tärkeää puhua ja ottaa suora kontakti yleisöön esiintyessäni, ja olin yllättynyt siitä, kuinka kummallisena sitä pidettiin. Kummeksunta toisaalta auttoi minua ymmärtämään, että pienetkin asiat konsertin järjestämisen tavoissa voivat olla merkityksellisiä, ja tästä syntyi vähitellen ajatus hienovaraisesta

aktivismista. Itse käsite muotoutui kolmannen konsertin harjoitusprosessin yhteydessä, ja kolmas ja neljäs konserttini kiinnittyivätkin yhä enemmän aktivismiin liittyviin tutkimustehtäviin.

Instituution ja teosuskollisuuden ruokkimasta suoritusmentaliteetista ja täydellisyydentavoittelusta vapautuminen on pitkä prosessi, johon olen tutkintoni myötä löytänyt joitain työkaluja. Tohtoriprojektini kuluessa huomasin, kuinka klassisen musiikin kaanonin ulkopuolelle astuminen vapautti ja rentoutti minua esiintyjänä: yleisölle tuntemattomia teoksia soittaessani sain muotoilla musiikkia ilman vuosisataista esitystraditiota ja ennakkokäsityksiä siitä, miltä musiikin pitäisi kuulostaa. Beethovenin sonaateista löytyy tusinoittain levytyksiä ja hyllymetreittäin tutkimusta, mutta Netzelin sonaatilla ei ole samanlaista painolastia.

Minun piti soittaa kaikki neljä konserttia ymmärtääkseni, kuinka tärkeää turvallinen esiintymistilanne on minulle soittajana ja millä keinoin saavutan sen parhaiten. *All-female panel* -eetos, konserttiohjelmien traditiokriittinen kuratointi ja käsiohjelmien kokeellisuus haastoivat instituution normeja ja voimaannuttivat minua esiintyjänä. Erityisesti juontaminen auttoi minua luomaan välittömän suhteen yleisöön ja turvallisemman tilan itselleni lavalla. Soittaessani minun oli keskityttävä musiikkiin ja koska istuin sivuittain kuulijoihin, en yleensä nähnyt heidän reaktiotaan. Juontaessa keskustelin heidän kanssaan kasvokkain ja he kykenivät reagoimaan vapaammin esimerkiksi naurahtamalla. Tämä loi yhteisöllisen ilmapiirin, joka kannatteli minua myös soittaessa.

Epätäydellisyyden estetiikan ajatuksella avoimuudesta, spontaaniudesta ja positiivisen uteliaasta suhtautumisesta esitystilanteen arvaamattomuuksiin oli keskeinen rooli juuri turvan tuojana. Tekstin kanssa lavalla olo ja ohjelmiston merkityksellisyys auttoivat myös paljon: VII-TATA-teoksen nauhan kanssa soittaminen ja viimeisen konsertin melodraamat ja runonlausunta vapauttivat minua esiintyjänä, ja tunne naisten musiikin tärkeydestä vei huomion omasta suorittamisesta musiikin arvostavaan esittämiseen. En vielä tiedä, mihin kaikki tämä johtaa, mutta toivon, että kokeiluni ja pohdintani voivat toimia innoittajana seuraaville instituutiota kyseenalaistaville ja esittäjän inhimillisyyteen pureutuville tutkimuksille ja esityksille.

Palaan vielä lopuksi kevääseen 2025, jolloin päätin esitellä hienovaraisten aktivismin ajatusta Suoni ry:n konferenssissa *Music, Research, and Activism II: Solidarities and Urgencies* (Ristilä 2025b). Esitelmää suunnitellessani päädyin muistelemaan jo soittamiani kolmea konserttia ja etsimään niiden tallenteista tilanteita, joissa kiteytyisi tavoittelemani aktivismin ydin. Huomasin, että monet mieleenpainuvimmista hetkistä eivät olleetkaan ennalta suunniteltuja aktivistisia tekoja, vaan ennemminkin spontaaneja reaktioita yllättäviin tapahtumiin. Jokaiseen näistä hetkistä liittyi nauru. Ahmed (2023, 80) kirjoittaa:

Nauru voi olla tapa tuoda jotain esiin, jaettu kokemus, kaava, rakenne, jotta sille voidaan nauraa. Jollekin nauraminen voi samanaikaisesti olla tapa tehdä tuo jokin todellisemmaksi, suurentaa sitä, sekä pienentää sen valtaa tai otetta meistä.

Feminismin ja naurun yhdistäminen ei ole uusi ajatus: jo 1970-luvulla ranskalaisen feminismin *grand old woman* Hélène Cixous (1976, 888) julisti, että naisten tulisi kirjoittaa ”murskatakseen kaiken, rikkoakseen instituutioiden kehikot, räjäyttääkseen lain, rikkoakseen ’totuuden’ naurulla”. Nauru oli läsnä jokaisessa muistamassani konserttihetkessä: *Naisten salongissa* nauroin hermostukselleni ja seuraavassa konsertissa virheelleni. *Tanssiva nainen* -konsertissa korjasin yleisöä lempeästi ja sain sen nauramaan, ja *Naisten salongissa* yleisö nauroi ilahtuneena muuttaessani itseni ja Mäkisen ammattilaisista harrastelijoiksi. Viimeisen konsertin lopussa yleisö nauroi sille, etten keksinytkään enää mitään sanottavaa. Nauramalla virheilleni ja jännitykselle kutsuin yleisön nauramaan kanssani sille vakavuudelle ja täydellisyydentavoittelulle, jota klassisen musiikin konsertti-instituutio meiltä esittäjiltä usein vaatii. Nauramalla kutsuin yleisön kohtaamaan minut ihmisenä ja jakamaan tuon ihmisyyden kokemuksen kanssani.

EPILOGI: HENKILÖKOHTAISTA

Kasvu on vääjäämätöntä. Sitä tapahtuu kyllä, vaikka emme ihan koko ajan yrittäisi. (Kolu 2020, 219)

Tohtoriprojekti opetti minua monin ennalta arvaamattomin tavoin. Konserttien myötä esiintymisjännitys, joka oli jo pitkään ollut urallani pääasiassa positiivinen voimavara, näytti negatiiviset puolensa, ja opettelin uudelleen elämään sen kanssa. Opin tekemään Powerpoint-esitelmiä.³⁷ Käsikirjoitusten puhtaaksi kirjoittamisen myötä opin käyttämään Muse-score-nuotinnusohjelmaa yllättävän hyvin. Opin myös lisää vaatteiden tärkeydestä: kolmannessa konsertissa mekkoni kangas oli niin liukas, että meinasin jatkuvasti liukua tuolilta alas. Jouduin koko konsertin ajan tukemaan vasemman jalkani tiukasti pedaalilautaan, että pysyisin paikallani.

Opin työuupumuksesta. Olin ennenkin ollut kuormittunut töistä aika ajoin, mutta vasta tutkinto sai uupumuksen oireilemaan myös fyysisesti. Minulla oli muun muassa rytmihäiriöitä, univaikeuksia ja ihotulehdus, joiden syynä lääkäri piti stressiä. Noin tutkintoni puolivälissä sain Sibelius-Akatemialta puolentoista vuoden rahoituksen, jonka turvin pystyin jättäytymään pois opetustyöstä ja keskittymään pääasiassa opintoihin. Alun perin luulin tämän olevan rentoa, ihanaa aikaa, olinhan siihen asti tehnyt tutkimusta opetus- ja freelancetöiden ohella. Todellisuudessa uupumus eskaloitui juuri silloin. Oli paine saada kaikki valmiiksi ennen rahoituksen loppua. Oli paine tehdä muita töitä tutkimuksesta lomaillessa, ettei aivan unohdu kentällä. Oli paine avata läppäri vielä keran illalla, sunnuntaiaamuna ennen aamiaista ja sillä pitkällä kesälomalla, jota en lopulta uskaltanut pitää. Opin, että tieteellisen tekstin kirjoittaminen on kuormittavaa työtä, josta

³⁷ Pääasiassa minut koulutti tähän siskoni Hanna, jonka vankkaan asiantuntemukseen olen nojannut joka ikisessä konferenssiesitelmässä. Kiitos.

pitää palautua siinä missä muistakin töistä. Opin, että kävely ja nukkuminen ovat tärkeitä asioita, joita kannattaa vaalia. Opin, että uupumus hiipii varkein elämään, eikä sitä tahdo huomata ennen kuin on jo varsin väsynyt. Opin, että asiasta kannattaa jutella ystävien kanssa ja jos on varaa, myös terapeutin. Opin myös, että eriasteisesta uupumuksesta on kärsinyt käytännössä jokainen tuntemani tohtoriksi valmistunut ja valmistumiseen tähtäävä ihminen. Uupumus tuntuu olevan jonkinlainen akateeminen aikuistumisriitti.

Opin työni arvosta. Puhuessani säveltäjänaisista ja esittäessäni heidän teoksiaan eri yhteyksissä olen saanut huomata, että kaikenlaiset ihmiset ovat kiinnostuneita heidän tarinoistaan ja pitävät aihetta tärkeänä. Olen ollut yllättynyt siitä, miten avosylin konserttiyleisöt ottavat naisten sävellykset vastaan myös ei-tutkimuksellisissa yhteyksissä. Monet kuulijat tulevat jakamaan kanssani omia kokemuksiaan ja tuntemuksiaan aiheen tiimoilta. Olen saanut käydä tutkintoni myötä monia ilahduttavia keskusteluja.

Tohtoriprojektini pysäytti minut miettimään, mitä haluan soittamisellani tuoda maailmaan. Naisten musiikin esittäminen on tuonut minulle syvän merkityksellisyyden tunteen ja vakaumuksen siitä, että tutkinto on vasta alkua työlleni tämän ohjelmiston parissa. Hienovaraista aktivismia pohtiessani ymmärsin, että esiintyjänä haluan olla avoin ja lempeä niin musiikkia, yleisöä kuin itseänikin kohtaan. Ehkä ennen kaikkea tämä matka kuitenkin muistutti minua siitä, että musiikki kyllä kasvattaa meitä aina edelleen, jos vain uskallamme antaa sen tehdä niin.

LÄHDELUETTELO

- Ahmed, Sara 2014. *Willful Subjects*. Durham: Duke University Press.
<https://doi.org/10.1215/9780822376101>
- Ahmed, Sara 2017. *Living a Feminist Life*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11g9836>
- Ahmed, Sara 2023. *The Feminist Killjoy Handbook*. Lontoo: Penguin Books.
- Arjas, Päivi 2022. Esiintymisjännitys. Teoksessa Jukka Louhivuori, Suvi Saarikallio ja Petri Toiviainen (toim.), *Musiikkipsykologia*. 2. uudistettu painos. Jyväskylä: Eino Roiha-säätiö. 419–435.
- Barrett, Margaret S., Andrew Ford, Patrick Murphy, Patricia Pollett, Elizabeth Sellars ja Liam Viney 2014. The Scattering of Light: Shared Insights into the Collaborative and Cooperative Processes that Underpin the Development and Performance of a Commissioned Work. Teoksessa Margaret S. Barrett (toim.), *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*. Lontoo: Routledge. 17–31.
<https://doi.org/10.4324/9781315572635>
- Battersby, Christine 1989. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Beauvoir, Simone de 2011 [1949]. *The Second Sex*. Engl. Constance Borde ja Sheila Malovany-Chevallier. Lontoo: Vintage Books.
- Blom, Jaana 2025. *Vaativa mieli. Kuinka olla viisaasti vaativa*. Jyväskylä: Atena Kustannus.
- Bonds, Mark Evan 2014. *Absolute Music: The History of an Idea*. New York: Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199343638.001.0001>
- Brett, Philip, Elizabeth Wood ja Gary C. Thomas 2006. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. 2nd edition. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203944189>

- Bull, Anna 2019. *Class, Control, and Classical Music*. New York: Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/oso/9780190844356.001.0001>
- Burnham, Scott 1996. A.B. Marx and the gendering of sonata form. Teoksessa Ian Bent (toim.), *Music Theory in the Age of Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press. 163–186.
- Chaminade, Cécile 1985. Pianosonaatti op. 21. Nuotti. Pariisi: Enoch & Cie.
[https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata,_Op.21_\(Chaminade,_Cécile\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata,_Op.21_(Chaminade,_Cécile))
- Chiantore, Luca 2017. Undisciplining music: Artistic research and historiographic activism. *ÍMPAR Online Journal for Artistic Research in Music* 1(2): 3–21. <https://doi.org/10.34624/impair.vii2.775>
- Chorell, Hanna 2024. Winterreise laulajanaisten matkana – taiteilijuus koronapandemian aikaan. *Trio* 13(1): 34–60.
<https://doi.org/10.37453/tj.144510>
- Chorell, Hanna 2025. *Laulajuutta laajentamassa: Taiteellinen tutkimus laulukonsertoinnin performansseista*. Tohtorintutkinto, taiteilijakoulutus. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
<https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2025082893013>
- Chua, Daniel 1999. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511481697>
- Citron, Marcia 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cixous, Hélène 1976. The Laugh of the Medusa. Engl. Keith Cohen ja Paula Cohen. *Signs* 1(4): 875–893.
- Collins, Sarah 2020. Absolute Music. Teoksessa Tomás McAuley, Nanette Nielsen, Jerrold Levinson ja Ariana Phillips-Hutton (toim.), *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*. Oxford Handbooks (online edn). 630–651.
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199367313.013.21>

- Coppola, William J. 2025. *Egotism, Elitism, and the Ethics of Musical Humility*. New York: Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/9780197692974.001.0001>
- Crispin, Darla 2015. Artistic Research and Music Scholarship: Musings and Models from a Continental European Perspective. Teoksessa Mine Doğantan-Dack (toim.), *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Lontoo: Routledge. 53–72.
<https://doi.org/10.4324/9781315568041>
- Curtis, Liane 1997. Rebecca Clarke and Sonata Form, Questions of Gender and Genre. *The Musical Quarterly* 81(3): 393–429.
<https://doi.org/10.1093/mq/81.3.393>
- Cusick, Suzanne G. 1994. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. *Perspectives of New Music* 32(1): 8–27.
<https://doi.org/10.2307/833149>
- Dadu, Noora 2024. *Roolitus*. Tampere: Vastapaino.
- Delazari, Ivan 2024. Musical Stimulacra Are Narrative(s): Music beyond Sound in Concert Program Notes. Teoksessa Carolien van Nerom, Ann Peeters ja Bart Bouckaert (toim.), *Music and Its Narrative Potential*. Leiden: Brill | Fink. 183–200.
https://doi.org/10.30965/9783846767726_010
- Doğantan-Dack, Mine 2015. The Role of the Musical Instrument in Performance as Research: The Piano as a Research Tool. Teoksessa Mine Doğantan-Dack (toim.), *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Lontoo: Routledge. 169–202.
<https://doi.org/10.4324/9781315568041>
- Doğantan-Dack, Mine 2022. Expanding the Scope of Music Theory: Artistic Research in Music Performance. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19(2): 13–42. <https://doi.org/10.31751/1169>
- Edmondson, Amy C. 2013. *Teaming to Innovate*. San Francisco, CA: Jossey-Bass.

- Elkin, Lauren 2023. *Art Monsters. Unruly Bodies in Feminist Art*. Lontoo: Penguin Random House.
- Ellis, Katharine 1997. Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth Century Paris. *Journal of the American Musicological Society* 50(2–3): 353–385. <https://doi.org/10.2307/831838>
- Farnsworth, Brandon 2022. Contemporary Music and the Curatorial Turn: Surveying Curatorial Practices from Curators-as-Authors to Institutional Critique. Teoksessa Saijaleena Rantanen ja Derek B. Scott (toim.), *Institutionalization in music history*. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 19. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 127–145. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-282-6>
- Feurzeig, Lisa ja Rachael Gates 2020. Georgy Sviridov's Pushkin Romances: Approaches to Interpretation. Teoksessa Gordon Sly ja Michael R. Callahan (toim.), *Twentieth- and Twenty-First-Century Song Cycles: Analytical Pathways Towards Performance*. New York: Routledge. 17–32. <https://doi.org/10.4324/9780429270369>
- Finell, Ole 1938. *Fama: tidskrift för film, teater, dans* 30.4.1938 (3).
- Goehr, Lydia 2017. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Uudistettu painos. New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195324785.001.0001>
- Graddy, Julia H. 2016. Robert Lombardo's Songs to Kandinsky: A Performer's Analysis. *Journal of Singing* 72(4): 431–440.
- Gray, Anthony 2023. On Leaving Classical Music: An Interview with Anthony Gray. Teoksessa Anna Bull ja Christina Scharff (toim.), *Voices for Change in the Classical Music Profession: New Ideas for Tackling Inequalities and Exclusions*. New York: Oxford University Press. 203–211. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197601211.003.0019>
- Green, Lucy 1997. *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511585456>

- Gröndahl, Laura 2023a. Taiteilija, tutkija vai taiteilija-tutkija? Teoksessa Laura Gröndahl (toim.), *Taiteellinen tutkimus*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 76. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-064-5>
- Gröndahl, Laura 2023b. Taiteella tutkiminen – mitä se tarkoittaa? Teoksessa Laura Gröndahl (toim.), *Taiteellinen tutkimus*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 76. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-064-5>
- Guck, Marion A. 1994. A Woman's (Theoretical) Work. *Perspectives of New Music* 32(1): 28–43. <https://doi.org/10.2307/833150>
- Hakkarainen, Anna-Kaari 2024. *Marraseliö. Loitsu*. Helsinki: Tammi.
- Hambro, Camilla 2020. *Laura Netzel*. Ruotsinnos Erik Wallrup. Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie 149. Möklinta: Gidlunds förlag.
- Hambro, Camilla 2024. ”Un compositeur d’un grand mérite” i Paris – Laura Netzel och hennes kammarmusik vid ingången till kvinnornas århundrade. *Musiikki* 54(3): 71–95. <https://doi.org/10.51816/musiikki.148475>
- Hamilton, Andy ja Lara Pearson 2021. Introduction. Teoksessa Andy Hamilton ja Lara Pearson (toim.), *The Aesthetics of Imperfection in Music and the Arts: Spontaneity, Flaws and the Unfinished*. Lontoo: Bloomsbury Academic. 3–7. <https://doi.org/10.5040/9781350106086>
- Hepokoski, James 1994. Masculine. Feminine. Are Current Readings of Sonata Form in Terms of a 'Masculine' and 'Feminine' Dichotomy Exaggerated? James Hepokoski Argues for a More Subtle Approach to the Politics of Musical Form. *The Musical Times* 135(1818): 494–499. <https://doi.org/10.2307/1003328>
- Holsti-Setälä, Helena 2015. *Ida Moberg (1859–1947): aatteellisen naisen säveltäjäkuva*. Pro gradu -tutkielma. Musiikkitiede, Turun yliopisto. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2016050411402>
- Howe, Blake, Stephanie Jensen-Moulton, Neil Lerner ja Joseph Straus 2015. Introduction: Disability Studies in Music, Music in Disability

- Studies. Teoksessa Blake Howe, Stephanie Jensen-Moulton, Neil Lerner ja Joseph Straus (toim.), *The Oxford Handbook of Music and Disability Studies*. New York: Oxford University Press. 1–12.
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199331444.013.1>
- Humeau, Marguerite 2025. Näyttelyteksti. Marguerite Humeaun näyttely ”Soihdut” 21.11.2025–15.3.2026. HAM Helsingin taidemuseo.
- Ilta-Sanomat 1935. Radio-ohjelmat. *Ilta-Sanomat* 5.8.1935 (178).
- Irving, David 2019. Rethinking Early Modern 'Western Art Music': A Global History Manifesto. *Musicological Brainfood* 3(1): 6–12.
- Johansson, Janet, Grace Gao, Ingela Sölvell ja Caroline Wigren-Kristoferson 2024. Exploring caring collaborations in academia through feminist reflexive dialogues. *Gender, Work and Organization* 31(5): 2241–2263. <https://doi.org/10.1111/gwao.13115>
- Kanno, Mieko 2012. As if the composer is dead. *Mortality* 17(2): 170–181. <https://doi.org/10.1080/13576275.2012.675197>
- Karila, Taunko 1938. *Ajan Suunta* 13.3.1938 (7).
- Kenny, Dianna T. 2010. The Role of Negative Emotions in Performance Anxiety. Teoksessa Patrik N. Juslin (toim.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. New York: Oxford University Press. 425–451.
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199230143.003.0016>
- Kirby, Vicki 1989. Capitalising difference: Feminism and anthropology. *Australian Feminist Studies* 4(9): 1–24.
<https://doi.org/10.1080/08164649.1989.9961631>
- Kirkkopelto, Esa 2015. Artistic Research as Institutional Practice. Engl. Semantix. Teoksessa Torbjörn Lind (toim.), *From Arts College to University: Artistic Research Yearbook 2015*. Motala: Danagårds Litho. 48–53.
- Kivinen, Marika Tulossa. *Tracing Colonialism in Music – Thought, Affect and Social Practices in Classical Music Culture in the 1920s*

and 1930s in a Finnish Context. Väitöskirja. Yleinen historia, Åbo Akademi.

- Kivinen, Marika ja Anna Ramstedt 2025. Feeling Un/Comfortable: Positionality and Embodied Experience in Classical Music Research. Teoksessa Kim Ramstedt, Susanna Välimäki, Kaj Ahlsved ja Sini Mononen (toim.), *Music, Research, and Activism: Prospects and Projects in Northern Europe*. Bristol: Intellect. 51–59.
<http://hdl.handle.net/10138/598394>
- Klami, Uuno 1938. *Helsingin Sanomat* 11.3.1938 (68).
- Knight, Christine 2006. Ada's Piano Playing in Jane Campion's *The Piano*. Genteel Accomplishment or Romantic Self-expression? *Australian Feminist Studies* 21(49): 23–34.
<https://doi.org/10.1080/08164640500470610>
- Kolu, Eeva 2020. *Korkeintaan vähän väsynyt, eli kuinka olla tarpeeksi maailmassa, jossa mikään ei riitä*. Helsinki: Gummerus Kustannus.
- Kontturi, Katve-Kaisa ja Milla Tiainen 2024. Uusmaterialismit ja taiteiden tutkimus: yhteismuotoutumista kartoittamassa. *Musiikki* 54(4): 89–121. <https://doi.org/10.51816/musiikki.154731>
- Korhonen-Björkman, Heidi 2019. Bach points and virtuosity: A performer's dialogic analysis of Betsy Jolas' *Ô Bach! Music Performance Research* 9: 31–59.
- Korsmeyer, Caroline 2004. *Gender and Aesthetics: An Introduction*. Lontoo: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203646632>
- Koskinen, Inkeri 2024. Miten tieteenfilosofin kannattaisi tutkia objektiivisuuden käsitettä? *Niin & näin: filosofinen aikakauslehti* 31(2): 21–32.
- Kvist, Wilhelm 2023. Work Long Overdue: Helsinki Philharmonic and the Struggle to Integrate Women Composers into the Symphonic Repertoire. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* 26(2): 212–237.
<https://doi.org/10.18261/nkt.26.2.8>

- Lainema, Julia 2022. *Kuoromusiikkia vuosisatojen taitteesta: katsaus suomalaisten säveltäjien L. Onervan ja Greta Dahlströmin elämään ja tuotantoon*. Maisterin opinnäytetyö. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe20230830113324>
- Lampela, Anu 2025a. Tuntematon jumala ja pianonsoiton ahdistus: Autoetnografinen tutkimus muusikon kasvusta ja varhaiserännäisyyden piirteistä. Teoksessa Johanna Talasniemi, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Nuppu Koivisto-Kaasik (toim.), *”Her creative process”: Pathways to music history and performance. Festschrift for Anne Kauppala*. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 22. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 233–252. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-343-4>
- Lampela, Anu 2025b. ”Kaksi genreä, kaksi identiteettiä?” Esitelmä seminaarissa *Genret, identiteetti ja musiikin poliittisuus* 21.3.2025. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki.
- Lea, Peter ja Julia Bentley 2020. Perceiving Imaginative and Intellectual Oscillation in George Crumb’s Apparition. Teoksessa Gordon Sly ja Michael R. Callahan (toim.), *Twentieth- and Twenty-First-Century Song Cycles: Analytical Pathways Towards Performance*. New York: Routledge. 116–128. <https://doi.org/10.4324/9780429270369>
- Le Guin, Elisabeth 2006. *Boccherini’s Body: An Essay in Carnal Musicology*. Oakland, CA: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/california/9780520240179.001.0001>
- Leinonen, Minna 2025. *Kohti kommunikoivaa nykymusiikkia – säveltäjä, notaatio ja dialoginen vuorovaikutus*. Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinnon tutkielma. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-382-3>
- Leong, Daphne 2019. *Performing Knowledge: Twentieth-Century Music in Analysis and Performance*. New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190653545.001.0001>

- Leppert, Richard ja Susan McClary 1994 [1987]. *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Uusintapainos. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leung-Wolf, Elaine 1996. *Women, Music, and the Salon Tradition: Its Cultural and Historical Significance in Parisian Musical Society*. Taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielma. University of Cincinnati.
- Levande Muskarv n.d. Laura Netzel. Swedish Musical Heritage - verkkosivusto. <https://levandemusikarv.se/composers/netzel-laura/> (Tark. 8.11.2025.)
- Levin, Alicia Cannon 2009. *Seducing Paris: Piano virtuosos and artistic identity, 1820–48*. Väitöskirja. University of North Carolina at Chapel Hill. <https://doi.org/10.17615/rnnj-m527>
- Lewellen, David 2023. Maria João Pires believes the audience ‘gives you as much as you give them’. Chicagon sinfoniaorkesterin julkaisu 11.5.2023. <https://cso.org/experience/article/13831/maria-joao-pires-believes-the-audience-gives> (Tark. 11.5.2024.)
- London, Justin 2021. Two Kinds of “Bad” Musical Performance: Musical and Moral Mistakes. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 79(3): 328–340. <https://doi.org/10.1093/jaac/kpab034>
- Macarthur, Sally 2002. *Feminist Aesthetics in Music*. Lontoo: Greenwood Press.
- Mach, Elyse 1980. *Great Pianists Speak for Themselves*. New York: Dodd, Mead & Comp.
- Max, D. T. 2011. Her Way. Hélène Grimaudin haastattelu. *The New Yorker*. Julkaistu 11.7.2011. <https://www.newyorker.com/magazine/2011/11/07/her-way-d-t-max> (Tark. 11.5.2024.)
- McClary, Susan 2002 [1991]. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Uusintapainos. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- McGrath, Casey, Karin S. Hendricks ja Tawnya D. Smith 2016.
Performance Anxiety Strategies: A Musician's Guide to Managing Stage Fright. Blue Ridge Summit: Rowman & Littlefield.
- Miller, Bonny M. 1994. Ladies' Companion, Ladies' Canon? Women composers in American Magazines. Teoksessa Susan C. Cook ja Judy S. Tsou (toim.), *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*. Urbana: University of Illinois Press. 156–182.
- Moisala, Pirkko 1994. Musiikin naistutkimus. Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna. *Musiikki* 3: 241–277.
<http://hdl.handle.net/10224/3581>
- Moisala, Pirkko 2001. Kohti dialogista musiikkianalyysia. Teoksessa Helena Tyrväinen, Seija Anneli Lappalainen, Tomi Mäkelä ja Irma Vierimaa (toim.), *Muualla, täällä: kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista: juhla kirja Erkki Salmenhaaralle*. Jyväskylä: Atena Kustannus. 369–385.
- Moisala, Pirkko ja Riitta Valkeila 1994. *Musiikin toinen sukupuoli: Naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Molinos, Angel 2023. *IN-AUDITO: an overview on Finnish bass clarinet music through a performer's analysis of five personal commissions*. Taiteellisen tohtorintutkiminnon kirjallinen työ. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-333-5>
- Mononen, Sini 2018. Tutkija-toimija: Toiminnallinen instituutiokritiikki. Teoksessa Sini Mononen ja Susanna Välimäki (toim.), *Musiikki muutosvoimana: Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti*. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry. 127–137.
<https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2021042719755>
- Music Finland Core n.d. Music Finlandin verkkosivusto.
<https://core.musicfinland.fi> (Tark. 8.11.2025.)
- Netzel, Laura 1893. Pianosonaatti op. 27. Nuotti. Pariisi: J. Hamelle.
https://carkiv.musikverk.se/www/fore2020/Netzel_Laura_Sonat_piano_op_27.pdf

- Nuñez, Pinja 2026. *Onko sukupuolella väliä? Näkökulmia länsimaisen taidemusiikin arvokysymyksiin suomalaisessa musiikinalan korkeakoulutuksessa*. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
<https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-424-0>
- Nyberg, Minna 2004. *Erna Tauro Och Muminvisorna: En Studie I Teatervisors Tillkomst*. Maisterin opinnäytetyö. Musiikkitiede, Åbo Akademi.
- Ojeda, Ignacio 2020. *Renovation of the Traditional Concert Practice: Transforming the Conventional Concert into a New Artistic Experience*. Maisterin opinnäytetyö. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2020102787893>
- Oksala, Eeva 2018. *Kohtaamispisteessä: kohti uudenlaista esiintyjyyttä*. Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
<https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-101-0>
- Oliver, Mary 2006. *Thirst. Poems by Mary Oliver*. Boston: Beacon Press.
- Osborne, Margaret S. ja Jennifer Kirsner 2022. Music Performance Anxiety. Teoksessa Gary E. McPherson (toim.), *The Oxford Handbook of Music Performance*. Volume 2. New York: Oxford University Press. 204–231. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190058869.013.11>
- Page, Tiffany, Anna Bull ja Emma Chapman 2019. Making power visible: ‘Slow activism’ to address staff sexual misconduct in Higher Education. *Violence Against Women* 25(11): 1309–1330.
<https://doi.org/10.1177/1077801219844606>
- Pesola, Väinö 1938. *Suomen Sosialidemokraatti* 11.3.1938 (68).
- Platz, Friedrich ja Reinhard Kopiez 2022. Stage Behavior, Impression Management, and Charisma. Teoksessa Gary E. McPherson (toim.), *The Oxford Handbook of Music Performance*. Volume 2. New York: Oxford University Press. 84–102.
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190058869.013.6>

- Post, Jennifer C. 1994. Erasing the boundaries between public and private in women's performance traditions. Teoksessa Susan C. Cook ja Judy S. Tsou (toim.), *Cecilia reclaimed. Feminist perspectives on gender and music*. Urbana: University of Illinois Press. 35–51.
- Puukka, Päivi 2015. Suomalaisfeministin miesgalleria naurattaa – Timelehti tarttui ilmiöön. Ylen julkaisu 15.5.2015, päivitetty 19.5.2015. <https://yle.fi/a/3-7996064> (Tark. 9.4.2025.)
- 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>
- Ramstedt, Anna 2024. *Classical music, misconduct, and gender: A feminist study on social imaginaries and women musicians' experiences of gender inequality in Finland*. Väitöskirja. Musiikkitiede, Helsingin Yliopisto. <http://hdl.handle.net/10138/587850>
- Ramstedt, Anna, Susanna Välimäki, Nuppu Koivisto-Kaasik ja Timo Virtanen (toim.) Tulossa 2026. *Tunnelmakuvia: Suomalaisten naisten säveltämää pianomusiikkia 1850-luvulta 1950-luvulle*. Nuottijulkaisu. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Rantakallio, Inka 2025. Researcher as Minority and Majority: Hip-Hop Feminist Epistemologies. Teoksessa Kim Ramstedt, Susanna Välimäki, Kaj Ahlsved ja Sini Mononen (toim.), *Music, Research, and Activism. Prospects and Projects in Northern Europe*. Bristol: Intellect. 17–28. <http://hdl.handle.net/10138/598394>
- Rantanen, Saijaleena 2018. Tutkija historiankertojana: Kenen musiikista kirjoitamme? Teoksessa Sini Mononen ja Susanna Välimäki (toim.), *Musiikki Muutosvoimana: Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti*. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry. 74–88. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2021042719755>

Rink, John 2015. The (F)utility of Performance Analysis. Teoksessa Mine Doğantan-Dack (toim.), *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Lontoo: Routledge. 127–148.

<https://doi.org/10.4324/9781315568041>

Ristilä, Jenna 2023. Uusia polkuja raivaamassa: Miksi soitan naisten musiikkia? *Toiminta soi! Kirjoituksia yhteiskunnallisesta, toiminnallisesta ja aktivistisesta musiikintutkimuksesta*. Julkaistu 13.6.2023. <https://www.suoni.fi/fi/toiminta-soi/2023/6/13/miksi-soitan-naisten-musiikkia> (Tark. 23.2.2026.)

Ristilä, Jenna 2024a. Taiteilijat piirsivät pöytään ja muistelivat saksantuntiaan – pianisti Jenna Ristilä kertoo, miten uusi teos syntyi. *Toiminta soi! Kirjoituksia yhteiskunnallisesta, toiminnallisesta ja aktivistisesta musiikintutkimuksesta*. Julkaistu 5.11.2024. <https://www.suoni.fi/fi/toiminta-soi/2024/11/5/uusi-pianoteos> (Tark. 23.2.2026.)

Ristilä, Jenna 2024b. VIITATA ääninauhalle ja pianolle. Video. Julkaistu 30.11.2024. <https://www.youtube.com/watch?v=Ek4THzMYxbw> (Tark. 4.11.2025.)

Ristilä, Jenna 2024c. ”Gender and agency in Carita Holmström’s Sodergran songs”. Esitelmä *Gender and musicianship in North(-)/Eastern Europe* -symposiumissa 12.3.2024. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Ristilä, Jenna 2025a. Flirttiä vai alistamista? Dialoginen analyysi Carita Holmströmin Södergran-lauluista. *Musiikki* 55(3): 12–44. <https://doi.org/10.51816/musiikki.176360>

Ristilä, Jenna 2025b. ”Subtle activism: Calling for humaneness in the classical music concert institution”. Esitelmä konferenssissa *Music, Research, and Activism II: Solidarities and Urgencies* 14.5.2025. Suoni ry ja Helsingin Yliopisto, Helsinki.

Ristilä, Jenna 2026. ”Tässä ollaan tarinan äärellä” – Markus Virtanen kertoo säveltäjä Ann-Elise Hannikaisesta. *Toiminta soi! Kirjoituksia yhteiskunnallisesta, aktivistisesta ja toiminnallisesta*

musiikintutkimuksesta. Julkaistu 16.1.2026.

<https://www.suoni.fi/fi/toiminta-soi/2026/1/16/tss-olla-an-tarinan-rell-markus-virtanen-kertoo-sveltj-ann-elise-hannikaisesta> (Tark. 23.2.2026.)

Ritchey, Marianna 2023. A Critical Perspective on Diversity and Inclusion in US Classical Music Discourse. Teoksessa Anna Bull ja Christina Scharff (toim.), *Voices for Change in the Classical Music Profession: New Ideas for Tackling Inequalities and Exclusions*. New York: Oxford University Press. 91–101.

<https://doi.org/10.1093/oso/9780197601211.003.0008>

Rosen, Charles 1988. *Sonata Forms*. Revised edition. New York: Norton Press.

Ryenga, Jennifer 2006. Lesbian Compositional Process: One Lover-Composer's Perspective. Teoksessa Philip Brett, Elizabeth Wood ja Gary C. Thomas (toim.), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. 2nd edition. New York: Routledge. 275–296.

<https://doi.org/10.4324/9780203944189-21>

Ryynänen, Sanna 2020. Puhummeko nyt rasismista? *Media & viestintä* 43(4): 326–344. <https://doi.org/10.23983/mv.100619>

Seesjärvi, Iris 2024. Unfolding singer's shame: Experiences of Shame and Shaming Among Finnish Classical Singers. *Musiikki* 54(1): 9–37.

<https://doi.org/10.51816/musiikki.144758>

Sofield, Stephenie ja Jasmine Edwards 2025. Musicking Otherwise: Disrupting the Classical Music Paradigm Through Personal Testimony, Feminist Frameworks, and Music Therapy Concepts. Teoksessa Marissa Silverman ja Nasim Niknafs (toim.), *The Oxford Handbook of Feminism and Music Education*. Oxford Handbooks (online edn). 99–125.

<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197612507.013.0024>

Sohnn, Hun Ju 2001. *Six Major Women Pianists: Clara Schumann, Teresa Carreno, Myra Hess, Clara Haskil, Alicia de Larrocha, and*

- Martha Argerich*. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Houston, Texas: Rice University. <https://hdl.handle.net/1911/18023>
- Suoranta, Juha ja Sanna Ryynänen 2016. *Taisteleva tutkimus*. 2. päivitetty painos. Helsinki: Into.
- Söderbäck, Fanny 2012. Revolutionary Time: Revolt as Temporal Return. *Signs* 37(2): 301–324. <https://doi.org/10.1086/661710>
- Talvitie, Riikka 2023. *Muuttuva säveltäjä: kohti dialogisia käytäntöjä*. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-311-3>
- Tarasti, Eila 1996. Nyrki Tapiovaaran ja Helvi Leiviskän Juha: musiikki elokuvan, draaman ja romaanin intertekstuaalisessa kentässä. *Synteesi* 15(4): 58–68.
- Tarasti, Eila 2017. *"Nouse, ole kirkas": Helvi Leiviskän elämä ja teokset*. Acta Semiotica Fennica LII. Helsinki: Kulttuuriperintöjen akatemia ry.
- Tasa-arvo.fi n.d. Tasa-arvolaki pähkinänkuoressa. Tasa-arvovaltuutetun verkkosivusto. <https://tasa-arvo.fi/tasa-arvolaki-pahkinankuoressa> (Tark. 13.4.2025.)
- Tavi, Henriikka 2007. *Esim. Esa*. Helsinki: Teos.
- Tolentino, Jia 2020. *Trick Mirror. Reflections on Self-Delusion*. Lontoo: 4th Estate.
- Tomes, Susan 2004. *Beyond the Notes. Journeys with Chamber Music*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Tomes, Susan 2023. *Women and the Piano*. Lontoo: Yale University Press.
- Tröndle, Martin 2020. A Concert Theory. Teoksessa Martin Tröndle ja Erik Dorset (toim.), *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*. New York: Routledge. 11–28. <https://doi.org/10.4324/9781003013839>

- Uhde, Folkert 2020. Concert design: Form follows function. Teoksessa Martin Tröndle ja Erik Dorset (toim.), *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*. New York: Routledge. 107–125. <https://doi.org/10.4324/9781003013839>
- Varto, Juha 2017. *Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Aalto-yliopiston julkaisusarja Taide + muotoilu + arkkitehtuuri 1. Helsinki: Aalto ARTS Books.
- Vehviläinen, Anu 2003. *Heittäydy. Kuusi kirjoitusta muusikkoudesta*. Taiteellisen tohtorintutkimnon kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe200911162352>
- Virtanen, Markus 2016. *Säveltäjä Ann-Elise Hannikainen: Säveltäjäntytön ja reseption tarkastelua*. Pro gradu -tutkielma. Musiikkitiede, Helsingin Yliopisto. <http://hdl.handle.net/10138/173491>
- Virtanen, Markus 2021. Nukkekodin varpusen moraaliton konsertto: Arvoja, ihanteita ja uuden musiikin kuvia Ann-Elise Hannikaisen pianokonsertin lehdistöreseptiossa vuonna 1976. *Musiikki* 51(3): 48–73. <https://doi.org/10.51816/musiikki.111758>
- Virtanen, Markus 2023. ”Tottahan toki pidän ruoanlaitosta, mutta mieluiten kuitenkin sävellän.” Säveltävän naisen representaatioita Ann-Elise Hannikaisen aikakauslehtihaastatteluissa. Teoksessa Saijaleena Rantanen, Nuppu Koivisto-Kaasik ja Anu Lampela (toim.), *Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt*. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 21. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 213–244. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-329-8>
- Virtanen, Markus 2025. Daughter and disciple: on gender and male gaze in the Spanish media image of the composer Ann-Elise Hannikainen in the early 1970s. *Anuario Musical* 79(518). <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2024.79.518>
- Välimäki, Susanna 2001. Subjektistrategioita Sibeliuksen Kyllikissä. *Musiikki* 31(3–4): 5–50.

- Välimäki, Susanna 2019. A celebration of historical Finnish women who wrote music, Part 1: Activists strive for gender equality. *Finnish Music Quarterly*. Julkaistu 2/2019. <https://www.fmq.fi/articles/activists-strive-for-gender-equality> (Tark. 27.9.2025.)
- Välimäki, Susanna 2022. Romantiikan pianisti-säveltäjä Fanny Mannsén: Taiteilijaura 1800-luvun puolivälin Suomessa. Teoksessa Markus Mantere, Elisa Järvi ja Markus Kuikka (toim.), *Kartanoista kaikkien soittimeksi III: Pianonsoiton historiaa Suomessa*. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 18. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 155–202. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-262-8>
- Välimäki, Susanna 2023. Feministisiä vastakertomuksia: Suomalaisten säveltäjänäisten historiaa Mina Boijesta Lilli Thunebergiin. Teoksessa Saijaleena Rantanen, Nuppu Koivisto-Kaasik ja Anu Lampela (toim.), *Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt*. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 21. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 31–70. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-329-8>
- Välimäki, Susanna ja Nuppu Koivisto-Kaasik 2023. *Sävelten tyttäret. Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <https://doi.org/10.21435/ha.154>
- Välimäki, Susanna ja Nuppu Koivisto-Kaasik 2025. Music Historians as Feminist Activists: Gender Mainstreaming in Contemporary Concert Repertoire. Teoksessa Kim Ramstedt, Susanna Välimäki, Kaj Ahlsved ja Sini Mononen (toim.), *Music, Research, and Activism. Prospects and Projects in Northern Europe*. Bristol: Intellect. 89–104. <http://hdl.handle.net/10138/598394>
- Välimäki, Susanna, Nuppu Koivisto-Kaasik ja Timo Virtanen (toim.) 2025. *Öinen madonna: Suomalaisten naisten yksinlauluja 1840-luvulta 1940-luvulle*. Nuottijulkaisu. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Välimäki, Susanna, Juha Torvinen ja Sini Mononen 2018. Johdanto: Aktivistinen musiikintutkimus. Teoksessa Sini Mononen ja Susanna Välimäki (toim.), *Musiikki Muutosvoimana: Aktivistisen*

musiikintutkimuksen manifesti. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry.
7–14. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2021042719755>

Väänänen, Jorma 1938. Konserttikirje Helsingistä. *Karjala* 20.3.1938 (77).

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>

Wallach Scott, Joan 2011. *The Fantasy of Feminist History*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822394730>

Wilson, Elisabeth 2022. *Playing with Fire. The Story of Maria Yudina, Pianist in Stalin's Russia*. Lontoo: Yale University Press.

Woolf, Virginia 1929. *A Room of One's Own*. Lontoo: Vintage Classics.

Ylikangas, Maaria 2025. *Kritiikistä*. Helsinki: S&S Kustannus.

Young, Iris Marion 2005. *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. New York: Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/0195161920.001.0001>

LIITE 1. NAISTEN SALONKI, OHJELMA

14.5.2022 klo 16 Organo, Musiikkitalo

Milla Mäkinen, sopraano ja Jenna Ristilä, piano

Erna Tauro (1916–1993): Höstvisa (Tove Jansson, 1914–2001)

Heidi Sundblad-Halme (1903–1973): Crépuscule

Carita Holmström (*1954): Dagen svalnar: 4 sånger till dikter av Edith Södergran (1892–1923)

1. Jag såg min herre
2. Du kastade din kärleksröda ros
3. Du sökte en blomma
4. Dagen svalnar

Iida Antola (*1990): Kolme laulua L. Onervan runoihin (1882–1972)

1. Muusa
2. Kutsujat
3. Myrskyjen jälkeen

Laura Netzel (1839–1927): Tre salonstykker op. 24

1. Prelude
2. Etude
3. Scherzoso

Colibri (Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, 1799–1875)

Voici la brise op. 55 (Zari)

~

Minna Leinonen (*1977): Sunken

Heidi Sundblad-Halme: Keltainen nokturno op. 25/1 (Katri Vala, 1901–1944)

Minna Leinonen: Kevätkesän avaruus (Suvi Nuotio, *1980)

Helvi Leiviskä (1902–1982): Sonatiini op. 14

Ida Moberg (1859–1947): Masurkka

Agnes Tschetschulin (1859–1942): Valse gracieuse

Aili Auer (1901–1979): Onni (Aila Meriluoto, 1924–2019)

Greta Dahlström (1887–1978):

För alla vindar (Viola Renvall, 1905–1998)

Nattlig madonna (Edith Södergran)

Aili Auer: Iltamieliala (Aila Meriluoto)

~

Lilli Leinberg (1836–1922): Ett ord på vägen kokoelmasta

Pilgrimssånger (Lina Sandell, 1832–1903)

LIITE 2. NAISTEN SALONKI, KÄSIOHJELMATEKSTI

Olen yrittänyt kukkia, mutta tilanne on ongelmallinen.

– Henriikka Tavi ³⁸

Ajattele hetki musiikin historiaa. Mitä sinulle tulee ensimmäisenä mieleen? Ehkä muistat listan suurmiehiä ja heidän saavutuksiaan. Entä jos keskityt ajattelemaan naisia musiikin historiassa? Saatat tietää yksittäisiä säveltäjiä ja esiintyjiä, jotka ovat onnistuneet pääsemään mukaan historiankirjoituksen sivulauseisiin ja alaviitteisiin. Oletko koskaan pysähtynyt miettimään, voiko siinä todella olla kaikki mitä naiset ovat satojen vuosien aikana musiikin parissa tehneet? *Historia ei tarjoa erillistä naisten musiikkikulttuuria, johon kuuluisi omat tyylinsä tai esitysinstituutiot...* Toisin sanoen, ei ole olemassa perinteistä naisen ääntä, Susan³⁹ sanoo. *Onhan se kurjaa, patriarkaatti vastaa, mutta meillä on valitettavasti paljon enemmän loistavia miesten sävellyksiä kuin naisten. Historia vain sattui menemään niin. Siksi säveltäjänaisiakaan ei tunneta kuin kourallinen, eikä heidän musiikkiaan kuulla enempää.* Sara väittää vastaan: *On olemassa niin sanottu hyväntahtoinen oletus siitä, että asiat ovat vain menneet näin, ihan niin kuin kirja voi aueta joltain sivulta, ja se aivan yhtä hyvin voisi aueta joltain toiselta, toisella kerralla. Tietysti kirjaesimerkki on opettavainen; kirjalla on taipumus aueta niiltä sivuilta, joita luetaan eniten,* Sara⁴⁰ selittää. Niin myös Ludvig van Beethovenia esitetään enemmän kuin Greta Dahlströmiä ja hänen sävellyksiään pidetään arvokkaampina ja tärkeämpinä.

Marcia⁴¹ huomauttaa, että *itse asiassa ei ole olemassa mitään neutraalia, universaalia menneisyyttä; jokainen menneisyys edustaa myöhempää rekonstruktiota, joka valitsee, mitä haluaa korostaa.* Naisten puuttuminen musiikin perinteisestä historiankirjoituksesta ei tarkoita, etteivätkö naiset olisi säveltäneet, soittaneet ja laulaneet vuosisatoja. Josain on siis oltava enemmän kuin yksittäisiä, sinnikkäitä lasikattojen

³⁸ Tavi 2007. Lyhyesti merkityt lähteet löytyvät lähdeluettelosta.

³⁹ McClary 2002 [1991], 114.

⁴⁰ Ahmed 2017, 149.

⁴¹ Citron 1993, 67.

rikkojia – jossain on oltava naisten musiikin historioita, joiden jatkoksi minäkin voin liittyä. Fanny⁴² kertoo, että *feminismin tehtävä on sekä paljastaa historiastamme unohtuneita näkökulmia että muuttaa rakenteita ja malleja, joita on toistettu sukupolvien ajan*. Sara⁴³ ajattelee feminismiä rakentamisena: *jos tekstit ovat maailmoja, ne täytyy tehdä feministisistä materiaaleista*. Naisten salonki on tällainen rakennusprojekti – se on historiankirjoituksen unohtunut näkökulma, feministisistä materiaaleista rakennettu maailma.

Sally on huolissaan projektin negatiivisuudesta. *Kuinka voin välttää vahvistamasta eroa miesten ja naisten musiikin välillä samalla kun yritän kiinnittää huomionne siihen, että naisten musiikki ansaitsee todella huomiota?* hän⁴⁴ tuskailee. Vickyn mielestä meidän täytyy vain määrittellä erilaisuus eri tavalla... *Täytyykö erilaisuus (kulttuurinen, seksuaalinen, luokka, jne.) aina ymmärtää tai "toiseuttaa" komplementiksi, käänteiseksi tai negatiiviksi jostakin/jollekin sitä määrittelevälle vertausarvolle (länsimainen, mies, valkoinen, keskiluokkainen, jne.)?* hän⁴⁵ pohtii. Ei täydy, Sara vastaa. Ei feministinen projekti tarkoita, että sukupuolia pitää lähteä vertailemaan. *Feministinen projekti on etsiä tapoja, joilla naiset voivat olla olemassa suhteessa naisiin; kuinka naiset voivat olla suhteessa toisiinsa*, Sara⁴⁶ selventää.

Lucy ja bell eivät kuitenkaan ole vielä tyytyväisiä. *Sudenkuoppa mille tahansa yleistävälle selitykselle naisista, erityisesti hyvin laajassa historiallisessa ja maantieteellisessä mittakaavassa, on se, että sillä on taipumus yhdenmukaistaa ja siten jättää huomiotta, piilottaa ja hämärtää naisten eroavaisuuksia eri luokkien, rotujen, uskontojen ja kaikkien muiden sosiaalisten ja historiallisten ryhmittelyjen sisällä ja välillä. Naiset eivät selvästikään ole mitenkään homogeeninen ryhmä*, Lucy⁴⁷ puhisee. bell⁴⁸ huomauttaa heti perään, että *onhan yksinomaan*

⁴² Söderbäck 2012.

⁴³ Ahmed 2017, 14.

⁴⁴ Macarthur 2002, 3.

⁴⁵ Kirby 1989, 4.

⁴⁶ Ahmed 2017, 14.

⁴⁷ Green 1997, 12.

⁴⁸ hooks, bell 1984. *Feminist Theory from Margin to Center*. Boston MA: South End Press, 14.

*sukupuoleen keskittyminen ollut selvästi helpompaa niille naisille, jotka eivät koe rotu- tai luokkasortoa. Sara⁴⁹ toteaa sovittelevasti, että hän kyllä laskee naisiksi kaikki, jotka seilaavat naislipun alla, mutta klassinen musiikki ei perinteisesti ole ollut niin inkluusiivista. Kun puhutaan eurooppalaisen taidemusiikin säveltäjistä ja esittäjistä, puhutaan pääasiassa valkoisesta, varakkaasta yläluokasta. Minun salonkiini kaikki ovat terve-
tulleita, mutta ennen niihin pääsivät vain kutsuvieraat.*

Elaine kertoo, että historiallisesti *salonki edusti sekä fyysistä tilaa että niitä tilaisuuksia, joita siinä tilassa pidettiin*. Salonkikonsertit voidaan määritellä *yksityisiksi konserteiksi, joita pidettiin ylempien luokkien asunnoissa tai muusikkojen kodeissa, ja joihin sekä ammattilaiset että harrastelijamuusikot saattoivat osallistua*, hän⁵⁰ kuvailee. *Ammattilaiset ja harrastelijat esiintyivät usein rinnakkain salonkiympäristössä, ja mitä taitoon tulee, rajanveto näiden kahden välillä oli usein epäselvää*, Elaine⁵¹ jatkaa. *Koska salonki on kotona oleva, yksityiseksi luokiteltava tila, sitä varten säveltäminen ja siellä esiintyminen on naisille ihan ok*, patriarkaatti tuumii – *julkisissa konserteissa esiintyminen on vähän epäilyttävää, mutta kyllä kotona saa soittaa*. Marcia⁵² on pannut merkille patriarkaatin suopeuden salonkeja kohtaan ja julistaa, että hänestä salonki on ollut naisille yksi tärkeimmistä yksityisen musisoinnin instituutioista. *Niille naisille, jotka olivat aktiivisia salongeissa, se tarjosi runsaasti mahdollisuuksia luovaan taiteilijuuteen ja mahdollisuuden ammatti-identiteetin ilmaisuun*, Marcia⁵³ lisää ja minä pysäytän hänet kesken lauseen, sillä hän on pääsemässä naisten ja miesten eri standardeihin, eikä meidän pitänyt vertailla.

Vaikka 1800-luvun salonkeja on usein pidetty julkisten konserttien yksityisenä vastakohtana, asia ei todellisuudessa ole aivan näin yksinkertainen. *Salongin määrittely yksinomaan julkiseksi tai yksityiseksi väärin kääntää kodin piirin sosiaalisten tapahtumien todellista luonnetta*, Elaine⁵⁴ opastaa. Useimmat salonkikonsertit olivat

⁴⁹ Ahmed 2017, 14 (mukaeltu suomennos).

⁵⁰ Leung-Wolff 1996, 4–6.

⁵¹ *ibid.*, 236.

⁵² Citron 1993, 104.

⁵³ *ibid.*, 108.

⁵⁴ Leung-Wolff 1996, 245.

kutsuvierastilaisuuksia, jotka tarjosivat muusikoille mahdollisuuden saada sitä kuuluisaa näkyvyyttä, mutta joihinkin konsertteihin myytiin myös lippuja. Yleisön määrä vaihteli pienestä perhepiiristä jopa kahteen–kolmeensataan kutsuvieraaseen, ja siksi Elainen⁵⁵ on vaikea ymmärtää, kuinka nämä tapahtumat on saatettu luokitella pelkästään yksityisiksi tilaisuuksiksi.

Mitä ohjelmistoon tulee, suurin osa salonkikonserteista saattoi tarjota vain intiimimpiä ohjelmistotyyppejä – sooloinstrumentaali- ja laulukappaleita sekä esimerkiksi pieniä kamarimusiikkiteoksia, Elaine⁵⁶ kertoo. Bonny huomauttaa, että juuri näitä teostyyppejä pidettiin pitkään naisille soveliaina. *1800-luvun naisten hyväksytty musiikillinen lokero oli soittaa ja säveltää miellyttävän hyväksyttäviä muotoja, mutta olla yrittämättä monimutkaisia tai vaikeita teoksia*, Bonny⁵⁷ selittää. Niinpä nainen saattoi säveltää lauluja ja erilaisia karakterikappaleita sydämensä kyllyydestä, mutta sinfoniaa ei kannattanut lähteä kokeilemaan valmistautumatta paheksuntaan. *Naisethan ovat säveltäneet paljon pienimuotoista käyttömusiikkia saavuttamatta kuitenkaan paikkaa arvostettujen säveltäjien yhteisössä*, Pirkko⁵⁸ myötäilee hiukan katkeraan äänensävyyn.

On vaikeaa olla olematta vähän katkera kaikista niistä hukatuista mahdollisuuksista – kaikesta siitä mikä ei ollut, koska seksismi – vaikka meidän oli nyt tarkoitus olla positiivisia. *Emmekö vain voisi nauttia musiikista hössöttämättä niin paljon siitä, mistä kaikesta naiset jäivät paitsi?* patriarkaatti kysyy väsyneesti. *En halunnut feminismin olevan kaikkialla...* Sara⁵⁹ huokaa vastaukseksi. *Halusin, että olisi paikkoja joihin mennessä voisin jättää kehoni taakseni*. Valitettavasti sellaisia paikkoja ei taida olla olemassakaan. *Ihminen on sukupuolinen olento niin biologisesti kuin sosiaalisestikin, sukupuoli lävistää koko ihmisen toiminnan ja vaikuttaa kaikkeen, mitä hän tekee ja tuottaa – myös musiikkiin*,

⁵⁵ *ibid.*, 242.

⁵⁶ Leung-Wolff 1996, 245.

⁵⁷ Miller 1994, 160.

⁵⁸ Moisala 1994, 248.

⁵⁹ Ahmed 2017, 28.

musiikin kuunteluun, esittämiseen, säveltämiseen ja tutkimukseen, Pirkko⁶⁰ luettelee.

Naisten sävellysten tulisi olla luonnollinen osa nykypäivän konserttikulttuuria, musiikin opetusta ja musiikkielämää, Susanna⁶¹ jyrähtää, mutta eiväthän ne vielä ole. Saralla on tähän(kin) kohtaan osuva vertaus: Mitä useampi ihminen kulkee tietyllä polulla, sitä selvemmäksi tuo polku muodostuu. Huomaa tässä kuinka kollektiivisuudesta voi tulla suunta: tien raivaaminen monien kulkusuuntana. Ehkä juuri tämä toimii rohkaistuna: sinua rohkaistaan kulkemaan siihen suuntaan mihin kulkua helpotetaan. Kun on vaikeampi edetä, kun polkua on vaikeampi seurata, saatat lannistua; saatat yrittää löytää helpomman reitin, Sara⁶² maalaillee. Näin on konserttikulttuurinkin laita. Sibeliuksen ja Merikannon lauluja esitetään niin paljon, että ne ovat kaikille tuttuja ja niiden erinomaisuus on yleisesti hyväksyttyä. Yleisö tulee mielellään kuuntelemaan lauluja, jotka se tuntee, ja muusikot mielellään esittävät tuttua ohjelmistoa, sillä sitä, minkä jo osaa, on helpompi esittää. Naisten sävellykset ovat vieraampia, nuotit on vaikea löytää, laadusta ei ole yleistä mielipidettä – tällä polulla astelu käy työstä. Siispä polulle tarvitaan liikennettä, naisten tarinoiden ja musiikin esille tuojia, jotta seuraavien kulkijoiden reitti olisi vähemmän juurakkoinen. Tohtoriprojektini tavoitteena on olla yksi tämän polun raivaajista.

Tervetuloa naisten salonkiin.

⁶⁰ Moisala 1994, 243.

⁶¹ Välimäki 2019.

⁶² Ahmed 2017, 46.

LIITE 3. NAINEN JA SONAATTI, OHJELMA

14.11.2023 Sibelius-Akatemian konserttitali
Iiris Tötterström, sello ja Jenna Ristilä, piano

Jovanka Trbojević (1963–2017): Pianosonaatti

I Sonoramente tranquillo
II Presto e molto energico
III

Heidi Sundblad-Halme (1903–1973): Sonaatti sellolle ja pianolle op.
14/23

I Andante maestoso e appassionato
II Chanson triste
III Scherzo

Laura Netzel (1839–1927): Pianosonaatti op. 27

I Allegro moderato
II Lento
III Tempo di menuetto
IV Allegro non troppo

SONAATTI

”Kasvoin klassisen musiikin parissa kun olin balettitanssija. Nykyään kun minun täytyy valmistautua tunteelliseen kohtaukseen, itkeä tai mitä vaan, kuuntelen sonaatteja. Vivaldia ja semmoista. Minusta se on vaan kaunista.”

– näyttelijä ja malli Diane Kruger

Mikä sonaatti on? Se riippuu, keneltä kysyy. Wikipedian mukaan sonaatti tarkoitti alun perin ihan vain soitettua kappaletta [vanha ital. sonare = soida] erotuksena laulettua. Yksinkertaisimmillaan sonaatin voidaan sanoa olevan useampiosainen soitinsävellys, joka eli kukoistuskauttaan wieniläisklassiseen aikaan. Mozart, Haydn, Beethoven ja kumppanit sävelsivät runsaasti sonaatteja ja hyödynsivät sonaattimuotoa myös muun muassa kamarimusiikkiteoksissa ja sinfonioissa. Sonaattimuodosta tulikin 1700-luvulla varsinainen hittisapluuna kaikenlaiselle soitinmusiikille.

Sonaatti ei sävellysmuotona suinkaan kuollut wieniläisklassismin mukana, vaan siitä kehkeytyi 1800-luvun kuluessa musiikillisista muodoista arvovaltaisin, ainakin jos uskomme pianisti ja musiikintutkija Charles Rosenia, ja miksi emme uskoisi. Sonaatin ja sukupuolen yhteyksiä tutkineen musiikkitieteilijä Liane Curtisin mukaan osa sonaattimuodon ”kulttuurista kontekstia oli tietoisuus sen kohotetun statuksen yhteiskunnallisesta merkityksestä”. Sonaattia pidettiin taannoin hienona, monimutkaisena sävellystyyppinä, joten sellaisen säveltäminen oli olevinaan paljon merkittävämpi saavutus kuin esimerkiksi laulujen.

Vaikka sonaatti sävellystyyppinä oli arvostettu – tai ehkä juuri siksi – 1800-luvulla sonaatteja säveltäviin naisiin suhtauduttiin varsin nihkeästi. Aikana, jolloin naisten kyky säveltää ylipäätään yhtään mitään kyseenalaistettiin, oli erityisen paheksuttavaa, jos nainen päätti säveltää jotain monimutkaista, abstraktia ja miehille varattua. Laajamuotoisia teoksia säveltäviin naisiin kohdistuva kritiikki oli myös vahvasti sukupuolittunutta: ”Mieskriitikot arvostelivat naisia joko siitä, että heidän musiikkinsa

ei liiassa naisellisuudessaan täyttänyt miehisiä laatukriteerejä, tai siitä, että yrittämällä olla liian maskuliinisia naiset hylkäsivät luonnollisen naisellisen suloutensa ja viehätysvoimansa,” Marcia Citron, yksi feministisen musiikintutkimuksen pioneereista, kuvaa. Kirjeessä ystävälleen säveltäjä Laura Netzel osoittaa olleensa hyvin tietoinen näistä ennakkoluuloista: ”Professori ... pyysi saada nähdä töitani ja näytin hänelle monimutkaisen, neliosaisen pianosonaattini” sanoen ”tämä on vain naismusiikkia”. Netzel oli selvästi ylpeä sävellyksestään ja ilmeisen huumorintajuinen, vaikka sai elämänsä aikana kyllä osansa sukupuolittuneesta kritiikistä aina kun julkaisi jotain laajamuotoisempaa.

Miehet ja naiset eivät kuitenkaan säveltäneet kasoittain sonaatteja yksinomaan siksi, että teostyyppiä arvostettiin musiikkimaailmassa korkealle. Yhä uudet säveltäjät sukelsivat sonaattimuodon syövereihin, sillä se tarjosi erittäin toimivan sapluunan, jonka pohjalta työskennellä, ”materiaalin, jonka he saattoivat muovata omaksi kuvakseen”. Rosenin runoilla, että vain sonaatin puitteissa säveltäjän oli mahdollista toteuttaa korkeimmat musiikilliset kunnianhimoinsa, ilmassa on toki liioittelun makua. Mutta ehkä sittenkin vain hiukan.

SONAATTIMUOTO

Siinä missä sonaatti on sävellykselle annettava nimi, on sonaattimuoto taas musiikin jäsentämisen tapa eli ne rakennuspalikat, joista teoksen arkkitehtuuri muodostuu. Sonaattimuodon teoriaa on kirjoitettu vuosisatoja, mutta vasta 20 vuotta Beethovenin kuoleman jälkeen eräs herra Adolph Bernhard Marx esitteli sen (perusperiaatteiltaan) siinä muodossa kuin se nykyään ymmärretään. Yksi syy, miksi herra Marx halusi ikuistaa sonaattimuodon teoriakirjoihin, oli päästä rakentamaan Beethovenista juuri sellainen jumalhahmo, joka hänestä sittemmin muodostui, ja tätä puuhatessaan Marx onnistui sohaisemaan yhteen jos toiseenkin muura-haispesään, josta lisää tuonnempana.

On aika selvittää, mitä tämä maaginen muoto pitää sisällään. Yksi tapa lähestyä sonaatin saloja on tämä Satu Simolan kekseliäs piirros, joka löytyy Helsingin Kaupunginorkesterin sivuilta:



Tässä oiotaan monta mutkaa suoraksi, mutta periaatteessa sonaattimuodon voi nähdä kuvan kaltaisena tarinana, jossa on alku, keskikohta ja loppu. Alussa esitellään tarinan pää- ja sivuhenkilö (eli musiikilliset teemat) kukin omassa (sävellaji)talossaan; keskikohdassa ainakin toiselle heistä tapahtuu jotain yllättävää; ja lopussa he löytävät toisensa ja sivuhenkilö muuttaa päähenkilön (sävellaji)taloon onnellisesti asumaan.

Sonaatin tarinassa on sellainen hauska seksistinen lisämauste, että herra Marx, tuo sonaattimuototeorian sementtoijasetä, kuvasi näitä teemoja sukupuolitetuin termein. Sonaatin pääteema oli hänen teoriassaan maskuliininen ja sivuteema feminiininen, ja koska ”jälkimmäisen poikkeava sävellaji oli kuriton, se piti tuoda [teoksen lopussa] kotiin ja kesyttää”. Vaikka tämä oli vain yksi sivujuonne Marxin teoriassa, ajatus levisi 1800-luvun Euroopassa kuin kulovalkea. Maskuliininen ja feminiininen teema tarttuivat sonaattimuototeoriaan niin tiukasti, että niitä opetettiin eräälle kollegalleni suomalaisessa musiikkiopistossa vielä 1990-luvulla.

Sonaattiin salakavalasti ujuttautuneet sukupuolet ovat vain yksi sen monimutkaisuuksista. Sonaattimuodosta on kirjoitettu hyllymetreittäin vuosisatojen varrella mitä erilaisimmista näkökulmista, eikä siitä ole olemassa mitään yksiselitteisen ”oikeaa” teoriaa. Nykyhetken kuumimmat sonaattiteoreetikotyyppit Amerikasta, James Hepokoski ja Warren Darcy, tarvitsevat muodon periaatteiden läpikäymiseen lähes seitsemänsataa sivua, mutta on sitä myös yritetty tiivistää yhteen virkkeeseen mitä mielenkiintoisimmin tuloksin. Tässä muutama taidonnäyte:

- ”Normatiivinen periaate, joka karttaa normaalia määritelmää” – Daniel Chua
- ”Ei niinkään muoto kuin kirjoitustapa, jossa tekstuurien moninaisuuden, temaattisten suhteiden sekä tonaalisen suuntautuneisuuden kesken vallitsee voimien tasapaino ja suhteikkuus” – Veijo Murtomäki
- ”Instrumentaalimusiikin ylivertaisin muoto, jonka ylivertaisuuden takasi Beethoven” – Charles Rosen
- ”Harmonisesti avoimen, kehämäisen mutta myös tasapainotetun binäärisen muodon monimutkainen manifestaatio” – Brian Jarvis
- ”Seksuaalisuuden kertomuksellisiin tarkoituksiperiin kietoutunut kulttuurinen teksti” – James Hepokoski

Toiset hämmentyvät muodon edessä niin kovin että kykenevät vain parhantamaan: ”Sonaatti, mitä haluat minusta?” kuten ranskalaisfilosofi Bernard Le Bovier de Fontenellen kerrotaan tehneen jo 1700-luvulla erään poikkeuksellisen sinfonioidentäyteisen illan jälkeen.

Juuri tämä sonaattimuodon rajaton paradoksaalisuus tekee siitä kiehtovan kaikille osapuolille: säveltäjille, esittäjille, yleisölle ja teoreetikoille. Musiikkitieteen professori Daniel Chuan mukaan sellaista sonaattia ei nimittäin olekaan, joka olisi täysin sonaattimuodossa, sillä ”sonaattimuodon koko olemus on ristiriitainen”. Hepokoski kuvaa tätä paradoksia sonaattipelinä, keskusteluna, jossa ”säveltäjät asettavat teoksensa dialogiin sen genren tarjoamien vaihtoehtojen ja odotusten laajan valikoiden kanssa”.

Otetaan esimerkiksi Laura Netzelin tänään kuultava pianosonaatti: hän valitsee sen sivuteemaan perinnebuffetista tyypillisen tekstuurin, joka on rauhallisempi kuin kappaleen alku, pehmeä ja varsin vaatimaton. Netzelin yllätyssiirto on pitää sivuteema teoksen pääsävellajissa. Hän siis samanaikaisesti sekä vastaa kuulijoiden odotuksiin että haastaa ne. Juuri tämä vaihtoehtojen kirjo tekee sonaattipelistä jännittävän seurata: koska ei tiedä, milloin säveltäjä poikkeaa tutulta reitiltä jollekin täysin käsittämättömälle kiertotielle, pysähtyy odottamattomalle evästauolle tienposkeen tai ohjaa meitä kaasu pohjassa johonkin mikä näyttää

erehdyttävästi lepikolta – vain paljastaakseen hetkeä myöhemmin meidän päätyneen juuri sille moottoritielle, millä meidän piti alun perin olla-kin.

LIITE 5. TANSSIVA NAINEN, OHJELMA

14.11.2024 klo 18 Organo, Musiikkitalo

Jenna Ristilä, piano

Natalia Berg (1817–1875): Fantasia ja valssi

Heidi Sundblad-Halme (1903–1973):

Tango elegiaco baletista Lumottu vyö op. 21

Danse drolatique op. 4/4

Laura Netzel (1839–1927): Kolme humoreskia op. 26

1. Andante

2. Allegro

3. Allegro

Helvi Leiviskä (1902–1982): Suite antique op. 3

VIITATA (2024)

Aino Tenkanen (*1991), musiikki ja äänisuunnittelu

Sofia Keto-Tokoi (*1996), esityksen koreografinen ja dramaturginen suunnittelu

Mina Boije (1818–1873): Antonio. Valse gracieuse

Brita von Troil (1902–1990): Skogsrået dansar

Elisabeth von Tiesenhausen-Forstén (1896–1963):

Valse mignonne op. 3/3

Valse lente op. 3/2

Carita Holmström (*1954): Imaginary dances

3. Surrender – a timid menuet

4. Joyful jig

LIITE 6. TANSSIVA NAINEN, KÄSIOHJELMATEKSTI

JENNA VIITTA

MIKSI?

Viittaus on feministinen muisti. Viittaus on sitä, kuinka tunnustamme velkamme heille jotka tulivat [meitä] ennen; heille, jotka auttoivat meitä löytämään oman polkumme polun ollessa hämärän peitossa, sillä poikkesimme niiltä poluilta joita meidän käskettiin seurata.⁶³

Viittaukset voivat olla feministisiä tiiliä: ne ovat materiaaleja joista, joiden avulla, rakennamme asumuksemme.⁶⁴

~

Tämän päivän ammattipianistinaiset seisovat sellaisten esiäitien olkapäillä joiden nimet, kasvot ja saavutukset eivät ole vielä täysin päässeet esiin.⁶⁵

Helsingin Oodi-kirjaston Rondo-lehtien (32 kpl) pianistien haastattelujen ja levyarvostelujen sukupuolijakauma eräänä tiistai-iltapäivänä 10.9.2024:

Henkilöhaastattelut: miehiä 13, naisia 3

Levyarvostelut: miesten levyjä 29, naisten 5

...siinä missä neljässä lontoolaislehdessä julkaistiin 1950-luvulla yhteensä 806 arvostelua 325 pianistinaisesta. *The Timesissa* julkaistujen miesten ja naisten konserttiarvostelujen suhde oli tuolloin 7:5.⁶⁶

⁶³ Ahmed 2017, 15–16.

⁶⁴ *ibid.*, 16.

⁶⁵ Branham, Cheryl Ann 1995. *Piano/forte: A Study of Women Concert Pianists' Lives and Careers*. Väitöskirja. University of Maryland, 17.

⁶⁶ Lim, Lemy Sungyoun 2010. *The Reception of Women Pianists in London 1950–60*. Julkaisematon väitöskirja. City University of London, 16.

Jos haluaa kirjoittaa feministisesti, on kirjoitettava jatkuvasti huokoisuuteen pyrkien. [...] On jätettävä auki,⁶⁷

EI NAINEN SAA SOITTAA (MUTTA HÄN HALUAA)

Naisten toimintaa musiikin alalla on useimmiten rajoitettu ja sosiaalisesti kontrolloitu erilaisin keinoin: suoraan kieltämällä, vetoamalla esteettisyys- ja soveliaisuussääntöihin, tai asennoitumalla väheksyvästi tai marginalisoivasti.⁶⁸

Agathe Backer-Grøndahl, 19:⁶⁹

En ymmärrä kuinka [...] vanhempani voisivat vastustaa sitä, että haluan tulla niin kutsutuksi ”naistaiteilijaksi”. [...] Minusta vaikuttaa siltä, että nainen voi löytää kauniin, itsenäisen tulevaisuuden yksinkertaisesta pyrkimyksestä kyetä esittämään ihmisille nautittava [konsertti]elämys; erityisesti jos tuo tulevaisuus sisältää mahdollisuuden matkustaa ja nähdä hiukan maailmaa!⁷⁰

Sytä, miksi pianon katsottiin olevan naisille sopiva soitin:

Se sijaitsi kodin yksityisessä piirissä

Sitä soitettiin ”kainossa, eli naisellisena pidetyssä, istuma-asennossa”

Sillä säestettiin usein laulua, jota pidettiin naisille soveliaana ajanvietteenä

Se oli hyödyllinen soitin lasten musiikin opetukseen⁷¹

Amerikkalainen sanomalehti *Star* [...] väitti, että vuonna 1810 nuoren naisen tarvitsi vain osata soittaa pianoa saadakseen aviomiehen.⁷²

⁶⁷ Hakkarainen 2024, 196.

⁶⁸ Moisala 1994.

⁶⁹ Pianistin nimen perässä näkyy hänen lainauksenaikainen ikänsä.

⁷⁰ Hackel, Erin Devik 2004. Agathe Backer Grøndahl: Her Life Through Letters. *Journal of Singing* 60 (5), 443–452.

⁷¹ Green 1997, 59.

⁷² Tomes, Susan 2023, 14.

Tytöt, lahjakkaita tai ei, pakotettiin usein harjoittelemaan tuntikausia ja esiintymään perheen salonki-iltamissa potentiaalisille sulhasehdokkaille tai vanhempiensa kunniaksi. ⁷³

Haastattelija:
Pidätkö harjoittelemisesta?
Martha Argerich, 67:
En. ⁷⁴

Alma Mahler, 18:
Kunpa vain olisin joku – oikea henkilö, suuriin asioihin pystyvä ja niistä kuuluisa. Mutta olen mitättömyys, välinpitämätön nuori nainen joka, pyydettyäessä, juokсутaa sormiaan nätisti ylös–alas pianon koskettimia ja, pyydettyäessä, antaa ylimielisiä vastauksia ylimielisiin kysymyksiin, pitää tanssimisesta... juuri niin kuin miljoonat muutkin... ⁷⁵

Soittotaito [...] assosioitui viattomuuteen, hurskauteen, lempeyteen, nöyryyteen, kärsivällisyyteen ja tunteellisuuteen, jotka kuuluivat 1800-luvun naisihanteisiin. ⁷⁶

Ann Schein, 68:
Muusikkona oleminen kasvattaa luonnetta. Mutta musiikki on brutaali, kilpailuhenkinen maailma täynnä manage-reita, lautakuntia, egoja, kunnianhimoa ja ”urakyyntä-päitä”, ja sen kanssa täytyy oppia pärjäämään. ⁷⁷

⁷³ Leung-Wolff 1996, 230.

⁷⁴ Martha Argerichin haastattelu 2009. *Martha Argerich Archive*, YouTube 1.4.2024.
<https://www.youtube.com/watch?v=Wojto2T4nVE>

⁷⁵ Haste, Cate 2020. *The Passionate Life of Alma Mahler*. Lontoo: Bloomsbury, 26.

⁷⁶ Mantere, Markus 2022. Pianon historiaa Suomessa: kulttuurisia, instituutionaalisia ja musiikillisia näkökohtia. Teoksessa Markus Mantere et al. (toim.), *Kartanoista kaikkien soittimeksi III – pianonsoiton historiaa Suomessa*. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 18. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 7–24.

⁷⁷ Porter, Cecilia Hopkins 2012. *Five Lives in Music: Women Performers, Composers, and Impresarios from the Baroque to the Present*. Illinois: University of Illinois Press, 148.

Yhteissoitto ja säestäminen olivat 1800-luvun sukupuoliajattelun mukaan naisille erityisen soveliaita musisoimisen muotoja, sillä näissä tehtävissä nainen ei ollut pääosassa.⁷⁸

Susan Tomes, 49:

*Aina kun [...] joku viittaa minuun säestäjänä sanon heti, että “olen pianisti, en säestäjä”. Heidän ilmeestään näen heidän ajattelevan: “Äh, voi taivas, taas yksi feministi”. Mutta [...] olen ymmärtänyt, että jos pianistit eivät puolusta oikeuksiaan, kukaan muu ei tee sitä heidän puolestaan.*⁷⁹

LAPSET VAI URA?

Syntymästä saakka oli ollut selvää että [Clara Schumannista] tulisi taiteilija, ja hän harvoin epäili menestystään. Useita kertoja elämänsä aikana hän kirjoitti katuvansa, ettei oppinut mitään ”naisellisia taitoja” kuten ruoanlaittoa ja taloudenpitoa, mutta tällaiset hetket olivat harvinaisia.⁸⁰

Clara Schumann, 19:

*Minulla oli neljäs konserttini tänään iltapäivällä, ja soitin Lisztin ja Thalbergin kappaleita hiljentääkseni ne jotka ajattelivat, etten pysty soittamaan Thalbergiä. [Minut pyydettiin takaisin lavalle kumartamaan] 13 kertaa, eikä edes Thalberg kokenut vastavauaa.*⁸¹

⁷⁸ Rahkonen, Margit 2023. *Margaret Kilpinen. Pianisti, pedagogi, puoliso*. Helsinki: SKS, 392–393.

⁷⁹ Tomes 2004, 182.

⁸⁰ Reich, Nancy 2001. *Clara Schumann: The Artist and the Woman*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 275.

⁸¹ Weissweiler, Eva 1994 (toim.). *The Complete Correspondence of Clara and Robert Schumann: Critical Edition. Vol. 1*. Engl. Hildegard Fritsch & Ronald L. Crawford. New York: Lang, 204.

Miehet saattoivat lähteä konserttikiertueille herättämättä paheksuntaa sillä, että matkustivat yksin, tai asettamatta moraaliaan kyseenalaiseksi, koska hänen lapsistaan huolehti joku muu hänen ollessaan poissa.⁸²

Cecile Chaminade, 51:

*Avioliiton tulee mukautua ihmisen uraan. Miehellä se kaikki on järjestettyä ja oletettua. Jos nainen on taiteilija, se sotkee standardit, konventiot, tavalliset järjestelyt ja, usein, se tuhoaa naisen taiteen... Vaikka olen ollut naimisissa ja nyt leski, minusta tuntuu, että on vaikeaa yhdistää perhe-elämää taiteelliseen. Naisen pitäisi valita jompikumpi.*⁸³

Naisten, joita kaikissa yhteiskuntaluokissa sosiaaliset rajoitteet sitovat enemmän kuin miehiä, perinteiset roolit eivät sovi mielikuvaan taiteilijasta vapaana ja itsenäisenä luovana henkenä – eivät käsitteiden tasolla eivätkä, suurimmassa osassa historiaa, myöskään käytännössä.⁸⁴

Irene Erdmann, 41:

*Kaikki paikkaamattomat sukat, joille iltani muuten kuuluvat, painavat omaatuntoani, kun nyt vietän aikaa pianon ääressä. Mutta koska osaan parsia sukkia varsin nopeasti (tällä määrällä lasten jalkoja saa paljon harjoitusta), kaikki kuitenkin onnistuu.*⁸⁵

Jotta naisten siveys voisi säilyä, naisia piti kesyttää ja kontrolloida moraalisen yhteiskunnan toimesta, jossa he toimivat kuuliaisina äiteinä; heidät piti sulkea hiljattain yksityistettyyn porvarilliseen kodin piiriin jossa he saattoivat musisoida klavikordilla lasten teon lomassa.⁸⁶

⁸² Tomes 2023, 49.

⁸³ Aichele, Michele Mai 2019. *Cecile Chaminade as a symbol for American Women 1890–1920*. Väitöskirja. University of Iowa, 29.

⁸⁴ Korsmeyer 2004, 34.

⁸⁵ Rahkonen 2023, 371.

⁸⁶ Chua 1999, 130.

Liisa Pohjola, 83:
*Luulin todella, että urani päättyy ensimmäisen lapsen syntymään. Olin väärässä, siitä urani vasta todenteolla alkoi.*⁸⁷

IKUINEN OBJEKTI

Vaikuttaa siltä, että naistaiteilija ei voi välttää esteettisenä objektina tarkastelluksi tulemistä, edes silloin kun hän aktiivisesti osallistuu toisten esteettisten objektien luomiseen.⁸⁸

Gabriel Fauré, 63:
Oi! Kuinka kaunis mekko Fis-duurissa, täsmälleen Balladin[i] sävyinen!

Marguerite Long, 34:
*Kiitos, mutten siitä huolimatta muista kuinka se alkaa.*⁸⁹

On epäilemättä olemassa upeita pianistinaisia joiden ulkonäköä jatkuvasti kehuaan [ja] jotka vilpittömästi toivoisivat, että ihmiset kerrankin puhuisivat heidän täydellisestä fraseerauksestaan.⁹⁰

Fannie Bloomfield Zeisler, 50:
*Soittajan persoonallisuus on mittaamattoman tärkeää yleisön hyväksynnän saavuttamisessa. En tarkoita erityisesti kauneutta, vaikkei sitä voikaan epäillä, etteikö miellyttävä ulkonäkö auttaisi valloittamaan yleisön.*⁹¹

Kolme ensimmäistä tulosta googlen videohaulla “woman pianist” eräänä torstai-iltana 25.4.2024:

⁸⁷ Lehtonen, Tiina-Maija 2019. Pianotaiteilija Liisa Pohjola sai voimaa äitiydestä. *Yle* 9.7.2019, päivitetty 3.1.2022. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2019/07/09/pianotaiteilija-liisa-pohjola-sai-voimaa-aitiyydesta-musiikin>

⁸⁸ Korsmeyer 2004, 64.

⁸⁹ Dunoyer, Cecilia 1990. *Marguerite Long, the image of an epoch*. Väitöskirja. University of Maryland, 49.

⁹⁰ Tomes 2023, 232.

⁹¹ Cooke, James Francis 1917. *Great Pianists on Piano Playing: Study talks with foremost virtuosos*. Philadelphia: Theo Presser Co, 86–87.

1. 14 Beautiful Female Classical Pianists
2. Khatia Buniatishvili Sexy Pianist Plays Hungarian Rhapsody No. 2
3. 3 Hottest Pianists of 21st Century

Katya Buniatishvili, 27:

*Se on outoa kun julkisuudessa puhutaan minun olemuksestani tai siitä, mitä minulla on ylläni, ja se yhdistetään jotenkin soittami-
seeni. Se huolestuttaa minua hiukan, sillä kuvittelin aina olevani
lahjakas mutta en sievä, ja joskus kun kuulen erilaisia komment-
teja se vain tuntuu minusta naurettavalta.* ⁹²

[Yuja Wang] ei ole vain nainen joka tietää miten pukeutua. Hän on nainen joka jatkuvasti eksperimentoi kuinka pukeutua konserttilavalla soittaessa. Hän on hyvin tietoinen siitä – siinä missä monet solistit esittävät, etteivät ole – että häntä katsotaan yhtä paljon kuin kuunnellaan. ⁹³

Yuja Wang, 36:

*[Platform-koroilla soittaminen] on täysin erilaista kuin pedaalin
käyttö ilman niitä, mutta olen tottunut siihen. Ne kengät ovat osa
univormua.* ⁹⁴

[Mitsuko] Uchida yhdistää upealta näyttämisen väärinymmärrysten houkuttelemiseen. Hänen silmissään on vaarallista esiintyä millään tavalla joka vetää huomion siihen miltä hän näyttää. ⁹⁵

MITÄ ME ESITÄMME?

Rosalyn Tureck, 67:

Päämääräni esiintyjänä ei ole vain esiintyä tai soittaa kauniisti

⁹² Rudio, Mark 2015. Katia Buniatishvilin haastattelu. *A Beast in a Jungle* 12.2.2015.

<http://www.abeastinajungle.com/interviews-1/khatia-buniatishvili-interview>

⁹³ Malcolm, Janet 2019. *Nobody's Looking at You. Essays*. Melbourne: Text Publishing, 40.

⁹⁴ Parry, Tim 2023. All in a day's work. Yuja Wangin haastattelu, *Gramophone* 9 (2023), 22.

⁹⁵ Edwards, Emiko Janice 2022. *Gendered Trends in Piano Performance: A Study of Women Pianists*. Väitöskirja. Temple University, 113.

*ja menestyä. Toivon, että sisäinen kokemukseni voi antaa kuuli-
joille uutta ymmärrystä elämästä.* ⁹⁶

Maria João Pires, 78:

*Ajatus siitä, että solisti antaa ja yleisö vastaanottaa on täysin
väärä. Yleisö antaa sinulle yhtä paljon kuin sinä heille, muodos-
taakseen sen vuorovaikutussuhteen, sen virtaavan energian joka
yhdessä olemme.* ⁹⁷

Esittää-verbin määritelmä kielitoimiston sanakirjassa:

1. näyttää
2. ilmaista, mainita, lausua, sanoa, selostaa, (kertoen) kuvata
3. ehdottaa (virallisesti), panna ehdolle
4. esiintyä, vars. tulkita taideteosta muiden nähden t. kuullen:
lausua, soittaa, näytellä tms.
5. näytellä; ark. teeskennellä, esiintyä jnak.
6. kuvata, havainnollistaa. ⁹⁸

Kuten mikä tahansa muu fyysinen teko, pianon soittaminen on väistämättä osa pianistin identiteetin ilmentämistä ja, tarkemmin, osa hänen sukupuoli-identiteettinsä ilmentämistä. Musiikkiesitys tarjoaa siten naisille mahdollisuuden joko ilmentää (ja sen seurauksena vahvistaa) heidän konventionaalista naisellisuuttaan tai rikkoa vakiintuneita sukupuolirooleja. ⁹⁹

Ongelma naisen auktoriteetissa esiintyjänä liittyi läheisesti hänen fyysiseen olemukseensa pianon ääressä sekä näyttelemisen elementtiin (sen sisältämine epärehellisyyksineen ja laskelmoivuuksineen) joka liittyy julkiseen esittämiseen. ¹⁰⁰

⁹⁶ Mach 1980, 174.

⁹⁷ Lewellen 2023.

⁹⁸ Kielitoimiston sanakirja. <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/#/esittaa?searchMode=all>

⁹⁹ Knight 2006.

¹⁰⁰ Ellis 1997.

Susan Tomes, 49:

*Esiintyjänä tiedän, että minun täytyy löytää tasapaino ihmisten
mukaan kutsumisen ja heitä kohti kurottamisen välillä. [...] Yleisö
rakastaa nähdä merkkejä siitä, että me nautimme. Mutta kuinka
taata, että nämä eleet syntyvät aidosti spontaanista tunteesta, ei-
väkä ole ”päälleliimattuja” tai yleisön vuoksi masinoituja?*¹⁰¹

Vuosisatojen ajan naisia on pidetty liian ”tunteellisina” luomaan –
ironinen huomio sikäli, että tunne on varsin kiistatta merkittävä taiteen
osatekijä.¹⁰²

Hélène Grimaud, 42:

*Konsertin täytyy olla tunteellinen tapahtuma, tai kuka sitä muu-
ten tarvitsee? Voit vain pysyä kotona ja kuunnella suosikkilevy-
tystäsi.*¹⁰³

Maria Yudina, ?:

*Todella inspiroitunut taiteilija ei matki tunnetta vaan luo sen
symbolin, jonka tunnelataus on ensisijaisesti symbolisen ilmaisun
väline. Siksi ”totuudenmukaisuus, rehellisyys” ja muut vastaavat
ominaisuudet ovat epäolennaisia eivätkä liity musiikkiesityk-
seen.*¹⁰⁴

LAVALLA, JÄNNITTÄÄ

Esiintymisen pelko on suuri tasavertaistaja, joka kaataa profeettoja,
presidenttejä, muusikkoja, näyttelijöitä, tanssijoita, asianajajia,
urheilijoita, mainosalalla työskenteleviä – kaikkia joiden on koskaan
täytynyt seisoa jonkin ryhmän edessä tekemässä jotain.¹⁰⁵

¹⁰¹ Tomes 2004, 170.

¹⁰² Citron 1993, 53.

¹⁰³ Max 2011.

¹⁰⁴ Wilson 2022, 80.

¹⁰⁵ Solovich, Sara 2015. Beating stage fright. *Independent* 22.6.2015. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/classical/features/beating-stage-fright-pianist-sara-solovich-on-tackling-her-phobia-by-arranging-a-solo-concert-a17631.html>

Marian Hahn, 43:

*Joka kerta kun menet lavalle, olet haavoittuvainen. Paljastat sie-
lusi. Saatat kaatua naamallesi. Siitä se jännitys syntyy.*¹⁰⁶

Tilastolliset analyysit löysivät vahvistuksen sille olettamalle, että naispuolisilla pianisteilla oli taipumus kokea keskimäärin enemmän esiintymisjännityksen oireita kaikissa kehonosissa, kun alle 0.05:n p-arvoa kahden näytteen t-testissä pidettiin merkittävänä. Tämä sisälsi oireita jotka keskittyivät keuhkoihin tai rintaan, käsiin tai käsivarsiin, ja jalkoihin tai jalkateriin.¹⁰⁷

Lili Kraus, 77:

*Kuvitelkaa, [kun olen menossa lavalle] olen niin jännittynyt, että minusta tuntuu kuin olisin pyörtymässä, niin avuton, kuin koko elämäni liekki olisi sammumassa. Minusta tuntuu kuin en voisi nostaa edes kättäni, liikuttaa sormeja, ja ikään kuin en olisi koskaan nähnyt pianoa; on kuin olisin eksyksissä enkä tietäisi mitä tehdä. Mutta kun kävelen lavalle ja näen niiden 88 koskettimen ystävällisen virnistyksen rauhoittavan minua, kutsuvan minua, rakastan niitä, ja silloin kaikki loksahdaa paikoilleen.*¹⁰⁸

Marita Viitasalo, 70:

*[Esiintyessä sopraano Soile Isokosken kanssa] minulle oli suuri ilo, että meitä oli kaksi naista jakamassa asioita ja tukemassa toinen toistamme. Tuntui turvalliselta ja vahvalta olla lavalla, vaikka esiintyminen onkin vaativa tilanne.*¹⁰⁹

¹⁰⁶ Branham 1995, 172.

¹⁰⁷ Ma, Stephanie 2023. Analyzing Music Performance Anxiety Within the Scope of Gender in Pianists. *Journal of Student Research* 12 (3), 5–6.

¹⁰⁸ Mach 1980, 151.

¹⁰⁹ Huhtala, Paula 2018. Pianisti Maria Viitasalo: Olen aina kokenut olevani turvassa. *Kirkko ja kaupunki* 9.1.2018. <https://www.kirkkojakaupunki.fi/-/pianisti-marita-viita-salo-olen-aina-kokenut-olevani-turvassa>

KRITIIKKIÄ

[Naismuusikot] on pakotettu esiintymään miesten hyväksyntää tavoitellen, ja heidän ohjelmistoaan on rajoittanut se, mitä miesten mielestä heidän tulisi esittää. Siispä miesten standardit ovat muokanneet [naisten] musiikillista tyyliä. ¹¹⁰

[Marie Pleyelin] konserttien arvostelut vuorotellen ylistävät hänen muusikkouttaan ja väheksyvät sitä viittaamalla hänen sukupuoleensa, kertoen yhtä paljon kriitikkojen hämmennyksestä konventioita uhmaavan esityksen edessä kuin Pleyelin [esiintymis]strategioista. ¹¹¹

Olga Samaroff, 57:

Kaikkien vuosien aikana urallani pianistinaisena, vähintään 80 prosenttia lehtiarvosteluistani joko totesivat minun soittaneen kuin mies, tai vihjasivat minun soittaneen kuin nainen. Kun kriitikko sanoi minun soittaneen kuin nainen, se tarkoitti, ettei hän pitänyt minusta lainkaan. ¹¹²

Jokainen nainen kohtaa vastaiskuja ja kritiikkiä. Erikoislaatuiset naiset kohtaavat sitä paljon. Ja tuo kritiikki on aina olemassa seksismin kontekstissa, aivan niin kuin kaikki muukin naisen elämässä. ¹¹³

Dame Myra Hess, 59:

Luojan kiitos, kaikki tuntuvat ajattelevan minun soittaneen hyvin... paitsi New Yorkin kriitikot, ja jos minulta kysytään, he voivat hukkua ammeisiinsa. ¹¹⁴

¹¹⁰ Post 1994.

¹¹¹ Levin 2009, 282.

¹¹² Tomes 2023, 131.

¹¹³ Tolentino 2020, 237.

¹¹⁴ Sohn 2001, 45.

CODA

Meri Louhos, 91:

*Laivassa [jolla Louhos oli matkalla opiskelemaan Yhdysvaltoihin 60-luvulla] oli tietysti piano, eikä minua pidätellyt mikään, kun änkesin soittamaan sitä. Kun yökerhossa kerjättiin jotain tanssia, niin soitin, ja aina tuli ilmaiset juomat pöytäni. Olin kauhean suosittu.*¹¹⁵

Ruth Crawford Seeger, 16:

*Konsertti ohi. Kaikki sanovat, että suoriuduin loistavasti.*¹¹⁶

¹¹⁵ Lehtonen, Tiina-Maija & Laila Tarpila 2018. Valtamerilaivalla Amerikkaan – pianisti Meri Louhos muistelee. *Yle* 3.12.2018. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2018/12/03/valta-merilaivalla-amerikkaan-pianisti-meri-louhos-muistelee>

¹¹⁶ Tick, Judith 1997. *Ruth Crawford Seeger: A Composer's Search for American Music*. New York: Oxford University Press, 19.

LIITE 7. NAINEN, MAAILMA, OHJELMA

29.1.2026 klo 19 Organo, Musiikkitalo

Jenna Ristilä, piano

Laura Netzel (1839–1927): Valse lente op. 57/5

Maria Kallionpää (*1981): Raindrops

Heidi Sundblad-Halme (1903–1973), Edith Södergran (1892–1923):

Fragment av en stämning op. 9

Landet som icke är op.18/1

Ann-Elise Hannikainen (1946–2012): Solemne

Lara Poe (*1993): Farewell

Fanny Mannsén (1834–1856): L'Adieu (Souvenir à l'Åbo/Fantaisie
mélancolique)

Brita von Troil (1902–1990): Musik till japansk dikt 1 & 2

Maleena Linjama (*1992): Lento capriccioso – Havaintoja
luhtakultasiivestä pianolle

Lara Poe: A Collection of Saturday Afternoons

2. Summer Rain

3. Sunshowers

4. Murmuring brook

20. Aeolus and Zephyr

Laura Netzel: Aubade op. 57/4

Ann-Elise Hannikainen: Theme and Four Variations

Lara Poe: A Collection of Saturday Afternoons

6. Music Box

LIITE 8. NAINEN, MAAILMA, KÄSIOHJELMATEKSTI

JOKAINEN SÄVEL KUIN SADEPISARA – SÄVELTÄJÄ MARIA KALLIONPÄÄN HAASTATTELU (*Toiminta soi!* 17.11.2025)

Säveltäjä, pianisti ja tutkija Maria Kallionpään (s. 1981) mielestä taideteoksella on hyvä olla jonkinlainen yhteiskunnallinen ajatus. Hänen musiikkinsa on saanut innoitusta muun muassa sadepisaroista. Niin kuin jokaisella sadepisaralla on oma kemiallinen koostumuksensa, on myös Kallionpään teoksen *Raindrops* (Sadepisaroita) jokaisella nuotilla oma itseisarvonsa. Pianisti ja väitöstutkija Jenna Ristilä soitti Kallionpäälle Itävaltaan ja kysyi lisää niin sadepisaroista kuin koralleistakin.

Maria Kallionpää vastaa zoom-puheluun kotoaan Itävallasta. Kysyn, keeko Kallionpää olevansa suomalainen säveltäjä. Hän vastaa, että hänellä on kaksi rinnakkaista identiteettiä: suomalainen ja eurooppalainen. Vaikka Kallionpää on naimisissa itävaltalaisen kanssa ja viihtyy maassa hyvin, hän on halunnut pitää oman suomalaisen sukunimensä. Nimi tekee suomalaiset sukujuuret näkyviksi.

Kallionpää työskentelee parhaillaan Kreativ Institutissa (Hochschule für Musik Detmold). Hän on väitellyt tohtoriksi Oxfordin yliopistosta ja toiminut muun muassa sävellyksen ja uuden musiikin esittämisen apulaisprofessorina Hongkongissa. Kallionpään monipuolinen sävellystutkimus sisältää erilaisia teknologioita, pelillistämistä ja sonifikaatiota tutkivia ja hyödyntäviä teoksia, joista monet liittyvät jollain tapaa luontoon.

Kallionpää ei sävellä pianon ääressä, vaikka onkin itse pianisti. ”Haluan pitää itselläni tietynlaisen vapauden”, hän kertoo. Pianon ääressä kirjoittaminen voi rajoittaa ideoita ja tekstuuria, joten Kallionpää miettii kaiken valmiiksi mielessään: ”Mitä mä haluan, millaisia musiikillis-dramaattisia muotoratkaisuja teen ja mihin pääkohdat sijoittuvat”. Säveltäminen tapahtuu vasta viimeiseksi, kun teoksen parametrit alkavat jo olla selvillä.

Kallionpään tie säveltäjäksi kulki pianonsoiton kautta. Hän aloitti pianotunnit lapsena omasta halustaan, ja ”hyvin nopeasti kävi selville, että olisin halunnut nimenomaan säveltää, mutta ei siihen aikaan Ulvilassa ollut sellaista mahdollisuutta,” Kallionpää kuvaa. Opetuksen puutteessa hän alkoi tutkia sävellyksiä itsekseen ja säveltää omaa pianomusiikkia, kunnes törmäsi teknisiin vaikeuksiin, johon olisi tarvinnut opettajan apua. Sitten pianonsoitto vei jo mennessään, kunnes Jyväskylän ammattikorkeakoulussa Kallionpää alkoi opiskella myös sävellystä Kai Niemisen johdolla. Niemisen tunnit avasivat Kallionpäälle ”ilmaisullisen keinovaraston” – käsityksen siitä, mitä kaikkea säveltäjänä voikaan tehdä.

Ympäristönsuojelu on noussut tärkeäksi teemaksi Kallionpään sävellyksissä: esimerkiksi *The Reef* (2023) kahdelle pianolle ja videolle voitti aiemmin tänä vuonna Yhdysvaltalaisen *Data Sonification Award* -palkinnon. Meri on teoksessa läsnä eri tavoin – Kallionpään omana esteettisenä tulkintana sekä muistutuksena suojelun tärkeydestä. Hän korostaa, että taideteoksilla on myös itseisarvo: ”taiteellinen merkitys on ykkösprioriteetti, mutta sen lisäksi minusta on ihan hyvä olla jonkinlainen yhteiskunnallinen ajatus”.

The Reef -teoksessa Kallionpää käyttää koralliriutoilla äänitettyä ääntä, jonka hän on ensin tietokonemallinnuksen avulla muuntanut säveltasoiksi ja rytmeiksi ja sitten säveltänyt teoksen tämän raakamateriaalin pohjalta. Kallionpään mukaan Debussy ja Ravel muiden muassa ovat kuvanneet merta sävellyksissään jo niin tyhjentävästi, että jos säveltäjä ”hakee inspiraatiota tällaisista asioista, tulee etsiä niihin uusia tulokulmia. NykYTEknologia mahdollistaa luonnonilmiöistä inspiroitumisen myös generatiivisuuden, ei pelkästään kuvailevuuden kautta, sillä nykyisin siihen on tekniset mahdollisuudet.”

Säveltäjän yhteiskunnallinen rooli on Kallionpään kokemuksen mukaan muuttunut hänen uransa aikana: nykyään hän kokee, että taiteilijana ja tutkijana hänellä on vastuu ottaa kantaa ja käsitellä yhteiskunnallisia ilmiöitä, toisin kuin vielä 20 vuotta sitten. ”Säveltäjät puuhastelivat ennen enemmän omissa kammioissaan teknisten mietteidensä kanssa”, Kallionpää sanoo. ”Ei minulta odotettu yhteiskunnallisia kannanottoja

vielä tohtorintutkintoni aikanakaan, joka valmistui 2015. Muutos on tapahtunut vasta sen jälkeen.”

Kallionpää on musiikin lisäksi kiinnostunut myös kirjallisuudesta ja näyttämötaiteesta. Tutkijana hän on toki kirjoittanut paljon ja julkaissut lukuisia artikkeleita, mutta kaunokirjallisemmat teokset ovat vielä tois-
taiseksi pöytälaatikossa. ”En sulkisi pois, ettenkö voisi kirjoittaa esimerkiksi oopperan librettoa joskus”, Kallionpää pohtii.

PIANOTEOS *RAINDROPS* (SADEPISARAT) OLI OSA TOHTORINTUTKINTOA OXFORDIN YLIOPISTOSSA

Kuten muillakin nykysäveltäjillä, suurin osa Kallionpään teoksista syntyy tietyn muusikon tai muusikoiden tilauksesta. Neliosainen *Raindrops* soolopianolle (2011) on Kallionpään tuotannossa kuitenkin poikkeus, sillä sen hän on säveltänyt itselleen. Sävellys valmistui Poike ry:n projektiin, joka oli osa Turun kulttuuripääkaupunkivuoden 2011 ohjelmaa. Verrattuna muihin Kallionpään teoksiin *Raindrops* on varsin intiimi ja keskittyvä tutkimaan äänen laatua soittotilanteessa.

Raindrops liittyy myös Kallionpään tohtorintutkintoon. Kallionpää väitteli Oxfordin yliopistosta aiheenaan piano superinstrumenttina, mikä tarkoittaa pianistin teknisten ja ilmaisullisten kykyjen laajentamista. Perinteisen väitöskirjan lisäksi tutkintoa varten tuli koota sävellyksportfolio, jonka osa tämäkin teos oli.

”Minulla ei ollut *Raindrops*-teoksessa varsinaisesti mitkään akateemiset tarkoitukset. Useinhan nämä minun tutkimusjuttuni menevät niin, että minä ensin sävellän teokset ja sitten mietin niitä tutkimukseni jälkikäteen, enkä oikeastaan päinvastoin. En käsitellyt *Raindropsia* varsinaisessa väitöskirjassani, mutta voihan sen kohdalla ajatella, että tässä se superinstrumenttiasia ei tulisikaan esille varsinaisen virtuositeetin vaan sen muodon kautta. Siinä haastetaan sitä muotoa,” Kallionpää pohtii.

Osana väitöskirjaansa Kallionpää törmäsi säveltäjä John Cagen haastatteluun jossa Cage sanoo, että hänen sävellyksensä on kuin sää: sillä on aivan oma, itsenäinen muotonsa. ”Aivan, voihan noinkin tehdä”, Kallionpää ajatteli, ja niin *Raindrops* lähti muotoutumaan tämän

musiikkifilosofisen ajatuksen pohjalta. Kappaleen nimi ei siis pelkästään viittaa ikkunaan tipahteleviin sadepisaroihin, vaan nimellä on syvempi merkitys. *Raindrops* on pointillistinen eli pistemäinen sävellys, jossa yksittäisillä nuoteilla on arvo itsessään: ei pelkästään suhteessa muihin nuotteihin, vaan itsenäisenä kokonaisuutena. ”Jokaisessa sadepisarassa on oma muotonsa, oma kemiallinen koostumuksensa. Se on hyvin tarkasti analysoitavissa. Teoksessani on myös tällainen ajatus.”

Kallionpää tekee mielellään yhteistyötä muusikoiden kanssa, sillä niin hän kokee saavansa parhaat puolet esille sekä esiintyjistä että teoksista. Kysyn, eikö teoksen toistettavuus kärsi, jos se on sävelletty vain yhden muusikon ominaisuudet huomioon ottaen. Kallionpää vastaa, ettei sävellysten toistettavuus ole hänestä kiinnostavaa. ”Minä olen klassisen musiikin replikaatiovelvoitetta vastaan”, hän toteaa. ”Olen pianistina kylästynyt siihen, että pyritään vain replikoimaan mahdollisimman tarkkaan joku teos jonkin tradition mukaan. Se on aika puuduttavaa.”

Kallionpäästä on hienoa päästä kuulemaan erilaisia tulkintoja teoksesta, varsinkin silloin kun esiintyjä tuo siitä esiin jotain sellaista, mitä hän ei itse säveltäessään ollut ajatellut. Hän haluaa tarjota esittäjälle vapauden keksiä itse.

SE VALTAVA MUSIIKKI MIKÄ TÄÄLLÄ ON – MALEENA LINJAMAN HAASTATTELU (*Toiminta soi!* 16.12.2025)

Säveltäjä, pianisti ja jazz-laulaja Maleena Linjama (s. 1992) haluaa ottaa sävellyksillään kantaa. Erityisen tärkeitä teemoja hänelle ovat luonnonsuojelu ja luontoalueiden säilyttäminen ihmisen lähellä. Linjama haluaa myös tehdä historiallisten säveltäjänäisten työtä tunnetuksi. Jenna Ristilä puhuu Linjaman kanssa muun muassa innoituksen ja ahdistuksen aiheista.

Tapaan Maleena Linjaman lounaalla Espoon Tapiolassa. Huomaamme pian syömisen sopivan huonosti haastattelutilanteeseen. Puhumme ruoan lomassa sen sijaan pitkään kirjallisuudesta ja elämästä. Jatkamme

haastattelua auringon lämmittämällä puistonpenkillä veden äärellä kahvimukit kädessä.

LINJAMA LÖYSI MUSIIKISTA OMAN PAIKKANSA

Linjaman tie muusikoksi alkoi hyvin nuorena – jo kuuden vanhana hän soitti pianoa ja sävelsi ja sanoitti ensimmäisen laulunsa. Linjaman hyvä ystävä puolestaan totesi heidän ollessaan yhdeksänvuotiaita, että Linjamaasta tulee pianonsoitonopettaja. ”Minä sanoin, että ei varmasti tule. Sitteen lukiossa tajusin, että ei minulla ole mitään muuta vaihtoehtoa, mikään muu ei kiinnosta lähellekään niin paljon kuin musiikki”, Linjama nauraa.

Musiikkiopistosta tie vei pianopedagogin opintoihin Metropolia-ammattikorkeakouluun, missä sovituspäätös Marko Puro rohkaisi Linjamaa hakeutumaan opiskelemaan myös sävellystä. Kun myös oma äiti kannusti syventymään säveltämiseen, Linjama päätti hakea Sibelius-Akatemiaan. ”Hetimit kun pääsin Sibelius-Akatemiaan, tajusin, että tämä on se minun paikkani”, Linjama kertoo.

Hän on päätoiminen säveltäjä, mutta pianonsoiton opetus on kulkenut sävellyksen rinnalla läpi uran eräänlaisena selkärankana, jonka Linjama kokee tukevan säveltäjäyyttään.

HISTORIALLISTEN NAISSÄVELTÄJIEN ELÄMÄNTARINAT LIIKUTTIVAT JA AHDISTIVAT

Säveltäminen on selvästi hyvin keskeinen osa Linjaman identiteettiä. Kun kysyn häneltä mikä hän olisi, jos ei säveltäjä, hän vastaa heti: ”Hermorau-nio”. Linjama kertoo liikuttuneensa syvästi lukiessaan Susanna Välimäen ja Nuppu Koivisto-Kaasikin *Sävelten tyttäret* -kirjasta historiallisten säveltäjänaisten vastoinkäymisistä. Ajatus siitä, millaista olisi joutua elämään yhtä ”kuvun alla” kuin historialliset säveltäjänaiset, saa Linjaman ahdistumaan.

”Se on se valtava musiikki mikä täällä on, minkä pitää päästä ulos”, hän kuvaa. ”Vaikka en olisi ammattisäveltäjä, säveltäisin koko ajan pöytälaatikkoon, koska sitä musiikkia vain tulee. Minun täytyy saada kirjoittaa se ylös jonnekin.” Historiallisten säveltäjänaisten täytyi itse raivata

oma polkunsä kohti säveltäjäyttä. Linjama kokee olevansa onnekas, sillä hän on saanut kasvaa säveltäjäksi muiden rohkaisemana ja tukemana: ”Enhän minä olisi varmaan vielääkään tajunnut, että voin oikeasti tehdä tätä ammatikseni, elleivät muut olisi sanoneet, että sinä voit.”

Välillä Linjama huomaa kuitenkin kyseenalaistavansa, onko hän ”ihan oikea säveltäjä”. Hänen täytyy muistuttaa itseään, että hän on säveltänyt kuusivuotiaasta saakka ”joka ikinen viikko, jos en ihan joka ikinen päivä”. Sävellyksen opiskelu on myös vaatinut valtavasti työtä: on opeteltava ”kaikki orkesterisoittimet ja soitinperheet ja niiden äänialat, avaimet ja yhdistelmät ja miltä ne kuulostaa sekä analysoitava kaikenlaisia partituureja”, Linjama listaa ja toteaa tietävänsä kyllä osaavansa työnsä hyvin. ”Jos se ei aina mene ihan sataprosenttisesti niin sitten se menee yhdeksänkymmentäprosenttisesti, ja se riittää.”

Nyky-yhteiskunnassa Linjama on havainnut kaksijakoisen suhtautumisen säveltäjän työhön. ”Toiset arvostavat sitä ja toiset ajattelevat, että siellä se vaan löllöttelee yhteiskunnan rahoilla”, hän tiivistää. Linjama arvelee tämän johtuvan osittain siitä, ettei moni tiedä, mitä muusikot ja säveltäjät todellisuudessa tekevät.

Linjamalle muusikko on akateeminen duunari: ”Meillä on korkea koulutus, mutta me teemme töitä käsillämme ja saamme jonkin konkreettisen asian toteutumaan siksi, että teemme sitä.” Toisaalta nykyajan muusikoilta vaaditaan todella monipuolista osaamista esimerkiksi markkinoinnin, kirjanpidon ja projektinhallinnan aloilta. Muusikon urapolun konkretiaa Linjama on tehnyt näkyväksi Instagram-tilillään @maleenalinjama.

UHANALAINEN PERHONEN PÄÄTYI PIANOTEOKSEEN

Lento capriccioso – Havaintoja luhtakultasiivistä pianolle (2023) on pianisti Tiina Karakorven tilausteos. Linjaman sävellykset käsittelevät usein luontoa ja luontokatoa tai historian vahvoja naisia, ja *Lento capricciosossa* nämä teemat yhdistyvät: teos on saanut inspiraationsa perhosesta ja Mary Gallénista. Mary Gallén (1868–1947) oli pianisti ja naimisissa taidemaalari Akseli Gallén-Kallelan kanssa, jonka ateljeemuseossa Tarvaspäässä teos kuultiin osana Karakorven konserttisarjaa *Maryn*

sormenjäljillä. Luhtakultasiipi taas on sinisiipisten heimoon kuuluva päiväperhonen. Maryn aikana laji oli Suomessa yleinen, mutta lajin kanta on vuosien saatossa romahtanut ja nykyisin se on listattu uhanalaiseksi. Luhtakultasiipi viihtyy rantamaisemassa, ”sellaisissa perinnemaisemassa missä on ollut lehmiä ja sellaista rehevää rantaniittyä, mitä juuri Tarvaspäässä on”, Linjama kertoo. ”On hyvin mahdollista, että Mary on puutarhassa kävellessään nähnyt juuri näitä perhosia omissa kukissaan.” Linjaman teos viekin kuulijan Tarvaspään rantaniitylle: sen nopeat, heleät ja leikkisät tekstuurit kuvaavat perhosta ja rauhalliset, raskaammat soinnut puolestaan puutarhassa astelevaa Marya. ”Kaksi etenijää yhdessä,” Linjama tiivistää.

*Lento capriccioso*on sävelkielessä Linjama tunnistaa toistavansa samankaltaisia tyylipiirteitä kuin useissa muissakin teoksissaan. Hän yhdistää sävellyksissään usein impressionismiin ja jazzmaisiin elementteihin vähän ”neoklassista ilottelua” ja hyödyntää mielellään dynamiikkojen ääripäitä. ”Näköjään tämä alkaa olla aika tyypillistä minulle”, Linjama naurahtaa. Jazz-opinnot tutustuttivat Linjaman improvisointiin, josta on vähitellen muodostunut säveltäjän tärkein työkalu uusien teosten luomiseen. Sävellystyö alkaa siitä, että ”menen pianon ääreen ja teen vain jotain”, Linjama selittää.

Koska piano on Linjaman oma instrumentti, sille säveltäminen on hänelle vapaata ja luontevaa. ”Tiedän heti tarkalleen, mikä toimii ja mikä on eri tasoisille soittajille mahdollista”, Linjama kertoo. Hän nauttii pianon laajan äänialan tarjoamista mahdollisuuksista sekä siitä, että kaiken pystyy kokeilemaan saman tien, toisin kuin esimerkiksi orkesterille sävelletäessä. ”Pystyn kokeilemaan heti, miten soinnut värisevät.” Muille instrumenteille kirjoittaessa Linjama varmistaa soittajilta, mikä toimii, sillä hän haluaa musiikkinsa olevan luontevasti soitettavissa. ”Haluan tehdä käytösmusiikkia”, Linjama painottaa.

Säveltäjänä Linjama luottaa musiikkiaan esittävien soittajien ammatitaitoon, ja hänelle säveltämisen yksi hienoimpia puolia onkin kuulla omat teoksensa toisten esittäminä – kuulla, kuinka ne ”heräävät toisen käsissä henkiin”. Linjamasta on myös hauskaa nähdä, kuinka eri esittäjät löytävät hänen teoksistaan uusia puolia, joita hän ei itse ole tullut

ajatelleeksi. ”En halua kirjoittaa kaikkea todella tarkasti, vaan jättää esittäjälle vapauden tulkita”, Linjama toteaa.

Linjamalle sävellys on kuin vähitellen hahmottuva palapeli, jota hän samalla ikään kuin piirtää: ”Luonnostelen ensin joitain paloja, johonkin tulee vähän taivasta ja muualle vaikka veneitä. Ja johonkin palaan saatan piirtää hirveän tarkasti juuri tietynlaisen kukan ja sitten pohtia, että minä minä oikein laitan tämän. Pikkuhiljaa alan tarkentaa muitakin paloja ja lopulta vasta tiedän, millainen siitä tuli.”

”TÄSSÄ OLLAAN TARINAN ÄÄRELLÄ” – MARKUS VIRTANEN
KERTOO SÄVELTÄJÄ ANN-ELISE HANNIKAISESTA (*Toiminta soi!*
16.1.2026)

Pianisti ja väitöstutkija Jenna Ristilä soittaa tohtorikonsertissaan Nainen, Maailma kaksi Ann-Elise Hannikaisen (1946–2012) aiemmin esittämätöntä pianoteosta. Säveltäjä, musiikintutkija ja musiikkitoimittaja Markus Virtanen kertoo Ristilälle teosten taustoista ja Hannikaisen tutkimisesta. Hannikainen on Suomessa käytännössä unohdettu muun muassa hänen myöhäisromantiikasta ammentavan sävellystyylinsä takia.

Ahtaudumme Markus Virtasen kanssa pienenpieneen, kalusteita pursuaan kokoushuoneeseen Sibelius-Akatemian N-talolla. Puolitoista tuntia hujahtaa vauhdilla Virtasen kertoillessa Ann-Elise Hannikaisen värikkästä elämästä. Tuumin äänitystä litteroidessani, että aiheesta pitäisi kirjoittaa romaani tai kuunnelmasarja haastattelun sijaan – niin moni sivuunne ja tarina ei mahdu mukaan tekstiin.

HANNIKAISEN PERSOONA TEKI VIRTASEEN LÄHTEMÄTTÖMÄN
VAIKUTUKSEN

Markus Virtanen on syventynyt säveltäjä Ann-Elise Hannikaisen elämään ja tuotantoon jo useiden vuosien ajan. Virtanen (2016) kirjoitti Hannikaisesta ensin pro gradu -tutkielman Helsingin yliopistoon. Se oli Virtasen

mukaan ”perinteinen elämänkaari- ja tuotantokatsaus”. Tällä hetkellä Virtanen kirjoittaa Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa artikkeliväitöskirjaa, jonka myötä tutkimus on laajentunut reseptiohistorian, sukupuolen- ja kulttuurintutkimuksen alueille.

Kun kysyn Virtaselta, miten hän päätyi tutkimaan säveltäjä Ann-Elise Hannikaista, Virtanen toteaa, ettei hänellä ollut vaihtoehtoja. Ann-Elise Hannikainen tuli vuonna 2008 vieraaksi Virtasen ja Martti Laitisen radio-ohjelmaan *Klassinen ilta*. Kyseessä oli maanantai-iltaisain Lähiradiossa lähetettävä ohjelmasarja, jonka suorissa lähetyksissä vieraili aina joku suomalainen säveltäjä. Virtanen ja Laitinen soittivat jutustelun lomassa vieraansa musiikkia.

Ohjelmassa vieraillessaan tuolloin 62-vuotias Hannikainen teki ”hyvin ikimuistaisen ja lähtemättömän vaikutuksen”, Virtanen kertoo. ”Hän oli eksoottinen, näin suoraan sanottuna. Hänen jutuissaan vilisivät Salvador Dalít ja Pablo Picassot... Minulla oli orastava käsitys siitä, että tässä ollaan tarinan äärellä. Tässä on jotain jännittävää, jotain, jota ei ole kerrottu kenellekään. Halusin kuulla lisää, halusin olla kertomassa tätä tarinaa.”

Virtasta kiinnostaa esimerkiksi se, miten Hannikaisen kautta voi ymmärtää tuon ajan suomalaista musiikkikulttuuria. Virtasen (2021) ensimmäinen artikkeli keskittyy Hannikaisen pianokonsertton vastaanottoon ja tarkastelee sitä, millainen musiikki olisi ollut suotavaa vuoden 1976 Helsingissä. Konsertton arvostelut kertovat epäsuorasti siitä, millaisia esteettisiä ihanteita ja arvoja siihen aikaan Suomessa oli.

Virtanen tutkii myös sitä, kuinka Hannikainen on kohdattu säveltävänä naisena. Tähän liittyy vahva aktivistinen ote, halu tehdä näkyväksi ei vain tiettyä säveltäjää vaan myös se, ”miten tätä säveltäjää on kuultu ja katsottu”, Virtanen tiivistää.

HANNIKAISEN NUOTTIAINEISTO MATKUSTI MANTEREIDEN VÄLILLÄ

Säveltäjä ja pianisti Ann-Elise Hannikainen (1946–2012) varttui diplomaattiperheessä, joka vietti hyvin kansainvälistä elämää. Hannikaisen ensimmäinen sävellys *Teema ja neljä muunnelmaa* (1966) on sävelletty Perussa, jossa Hannikaisen isä toimi suurlähettiläänä. Hannikainen

aloitti sävellysupintonsa Perussa itävaltalaisen Rodolfo Holzmännin johdolla, jolle myös *Teema ja neljä muunnelmaa* on omistettu.

Teemasta ja neljästä muunnelmasta on säilynyt vain yksi käsin mustekynällä kirjoitettu nuotti, ei yhtään luonnosta. On todellinen ihme, että nuotin kaikki sivut ovat säilyneet, sillä Hannikainen muutti lukemattomia kertoja kappaleen säveltämisen jälkeen. Nuotit matkasivat ensin rahtilavalla Perusta Italiaan, sieltä rautateitse Suomeen, seuraavaksi Espanjaan ja lopulta takaisin Suomeen, missä Hannikainen ehti asua kolmessa eri osoitteessa. Lopulta nuotit päätyivät muiden Hannikaisen papereiden seassa varastoon Kuhmoisiin, josta Virtanen haki ”pahvilaatikko- ja matkalaukkukaupalla” aineistoa pro graduaan varten kesällä 2013. ”Siinä on ollut aika monta mahdollisuutta aineiston kadota”, Virtanen huokaa. Tällä hetkellä aineistosta noin kolmasosa on lahjoitettu Kansalliskirjaston arkistoon. Loppu seuraa perässä, kunhan se on huolellisesti luetteloitu.

Teeman ja neljän muunnelman jälkeen Hannikainen sävelsi heti perään toisen muunnelmateoksen tullessaan Sibelius-Akatemiaan opiskelemaan vuonna 1968. ”Säveltäjä Jukka Tiensuu muisti Annen ja sanoi että se oli sellainen kaunis nainen joka sävelsi pelkkiä variaatioita”, Virtanen hymähtää ja intoutuu pohtimaan, mikä säveltäjää variaatioissa kiehoi. Virtanen vertaa muunnelmien säveltämistä värittämiseen: ”haluun pyöritellä ja tarkastella erilaisissa väreissä ja valoissa sitä samaa asiaa. Kumpuaako se hänen pianistitaustastaan?” Virtanen pohtii. ”Hänhän improvisoi todella paljon ja sitä kautta hänellä on ollut tuntuma tietynlaiseen musiikillisen materiaalin pyörittelyyn.” Hannikaisen Perun aikaista improvisointia on jopa säilynyt kelanauhoille äänitettynä.

Improvisointi pianon ääressä säilyi Hannikaiselle tärkeänä läpi elämän. Soittamisella oli sävellystyössä niin keskeinen rooli, että Virtanen arvelee Hannikaisen lopettaneen säveltämisen silloin kun etenevä reuma heikensi soittokykyä. Tästä kertoo myös tarina Hannikaisten sukuseuran sävellystilauksesta 1990-luvun puolivälissä. Sukuseura halusi Ann-Elisen säveltävän heille oman laulun. Ann-Elise oli tuolloin jo lopettanut säveltämisen, mutta hän silti tarttui tilaukseen ja kirjoitti kirjeessä, että ”nyt vain pitäisi jostain saada piano”, Virtanen kertoo.

Hannikainen sävelsi pianoteoksen *Solemne* (1982) reaktionä espanjalais-säveltäjä Federico Morreno Torroban äkilliseen kuolemaan 12.9.1982. *Solemnen* käsikirjoitus on päivätty vain kuukautta myöhemmäksi. Hannikainen kirjoitti äidilleen Torroban kuoleman koskettaneen häntä syvästi ja kertoi soittavansa Torroballe omistamansa teoksen tämän tyttärelle. *Solemnea*, kuten *Teemaa ja neljää muunnelmaakaan*, ei ole Virtasen tietojen mukaan koskaan esitetty julkisesti. Tämä ei Virtasen mielestä kuitenkaan ole merkki siitä, että Hannikainen olisi jotenkin väheksynyt näitä teoksia. Säveltäjälle oli tyypillistä jättää vanha teos taakseen ja siirtyä kohti uutta. ”Hannikainen ei ollut kiinnostunut tai ei osannut, ei halunnut, ei jaksanut, mikä se syy sitten olikin, sellaista koko kaarta missä viettäisiin teos konserttiin ja vielä julkaistaisiinkin jossain. Ja sitten kerrottaisiin jollekin muusikolle, että tällainen teos on olemassa. Hänelle tärkeintä oli säveltäminen itsessään”, Virtanen selittää.

Solemnen syntyäikaan 1980-luvun alussa Espanjassa asuva Hannikainen oli vapautunut säveltäjänä paljon. Ensimmäisten muunnelmateosten uusklassinen tyyli oli vaihtunut moniulotteisempaan ilmaisuun, ja Hannikainen alkoi pianon lisäksi säveltää orkesterille. Hannikaisen laajamuotoisemmat teokset, esimerkiksi 1976 sävelletty pianokonsertto, kiinnittyvät Virtasen mukaan myöhäisromanttiseen kontekstiin. Hannikainen itse koki olevansa romanttinen, jopa siinä määrin että hän kuvasi syntyneensä väärällä vuosisadalla. Pianistinakin hän soitti paljon romanttista ohjelmistoa, kuten Chopinia ja Lisztia.

Romantiikka liittyy myös Hannikaisen asemaan Espanjan ja Suomen musiikkikulttuurien välissä: ”Hannikaisen musiikki on enimmäkseen espanjalaista siinä merkityksessä, että Espanjassa sellaista musiikkia pystyi tekemään. Espanjassa myöhäisromanttisesta eetoksesta kumpuavan musiikin säveltäminen ja perinne jatkui paljon pidempään kuin Suomessa”, Virtanen kertoo. Hannikaisen tyyli säveltää oli mahdollinen Espanjassa, mutta Suomessa se istui huonosti silloisiin ihanteisiin. ”Ei Hannikaisen musiikkia voinut kirjoittaa osaksi suomalaisen musiikin tarinaa siinä maailmanajassa”, Virtanen tiivistää.

Tämä voi olla yksi syy sille, miksi Hannikaisen teokset on käytännössä unohdettu Suomessa. Virtanen nostaa esiin myös opettajien vaikutuksen soitettavaan ohjelmistoon: ”klassisten muusikkojen koulutus on ollut niin pitkään niin traditiotietoista, ettei siinä kauheasti ole tilaa diplomitasoisille tuntemattomien naisten teoksille”, hän muotoilee.

EI PELKKÄ SÄVELTÄJÄ

Ann-Elise Hannikaiselle taide ja muu elämä kuuluivat erottamattomasti yhteen. ”Hänellä ei ollut minkäänlaista tarvetta rajata omaa puhettaan tai rakentaa jotain sellaista ammatillista persoonaa, jossa käytäisiin cv:tä vain läpi ja sitten puhuttaisiin analyttisesti teoksista”, Virtanen toteaa. Musiikin lisäksi Hannikainen suhtautui intohimoisesti myös maalaamiseen ja piti paljon muun muassa hiusmuotoilusta ja eläimistä. ”Ja nyt aion sanoa, että hän piti paljon myös miehistä”, Virtanen lisää ja jatkaa heti, ettei tiedä voiko muotoilla asiaa aivan näin haastattelussa.

Tuomalla esiin muutakin kuin Hannikaisen ammattiminän Virtanen haluaa valottaa sitä elämän moniulotteisuutta, joka usein jää virallisen säveltäjäkuvan taakse piiloon. ”Historiallisen ihmisen todellisuudessa on hirvittävän paljon muitakin ulottuvuuksia, joilla on enemmän tai vähemmän merkitystä myös taiteen tekemiselle”, Virtanen kiteyttää.

Haastattelun lopuksi kysyn, mitä Virtanen toivoo tutkimuksellaan saavuttavansa. Virtanen kertoo toiveensa jo toteutuneen ”moninkertaisesti”, sillä hänelle tärkeintä on ollut se, että Hannikaisen musiikki soisi.

LIITE 9. TUTKINTOON LIITTYVIÄ TUOTOKSIA

ESITELMÄT JA LUENNOT

Sex in Sonata Form

24.1.2022 Gender and Musicianship study days, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki

14.3.2023 X conference of doctoral studies, Viron Musiikki- ja Teatteriakatemia, Tallinna

27.8.2025 The Expansive Canvas, Large-Scale Form in the Music of 19th-Century Women Composers, International Conference and Collaborative Symposium, Trinity College, Dublin

Gender and agency in Carita Holmström's Södergran songs

12.3.2024 Gender and musicianship in North(-)/Eastern Europe -symposiumi, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki

11.10.2024, Voices of Women – Unheard Voices -konferenssi, Stavanger, Norja

18.3.2025, XII conference of doctoral studies, Viron Musiikki- ja Teatteriakatemia, Tallinna

8.12.2025, Artsong and Gender in Dialogue -verkkoluentosarja

Musiikki ja sukupuoli ennen ja nyt

24.9.2024, Jyväskylän musiikkikampus

8.10.2024, Lahden konservatorio

30.10.2024, Savonlinnan musiikki- ja tanssiopisto

6.2.2025, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Subtle activism: Calling for humaneness in the classical music concert institution

14.5.2025, Music, Research and Activism II: Solidarities and Urgencies, Helsingin Yliopisto, Helsinki

7.9.2025, Doctors in Performance Festival Conference, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki

Säveltävät naiset Suomessa -luentokonsertti

21.4.2026, Pielisen pianopäivät, Pielisen Karjalan musiikkiopisto, Lieksa

KANTANAUHAT YLELLE, ÄÄNITYS 8.4.2024

Carita Holmström: Dagen svalnar – neljä laulua Edith Södergranin runoihin mezzosopraano Marika Kivisen kanssa

Heidi Sundblad-Halme: Fragment av en stämning -melodraama mezzosopraano Marika Kivisen kanssa <https://areena.yle.fi/1-73242231>

Brita von Troil: Skogsrået dansar <https://areena.yle.fi/1-73239950>

JULKAISUT

Uusia polkuja raivaamassa: Miksi soitan naisten musiikkia. *Toiminta soi! Kirjoituksia yhteiskunnallisesta, aktivistisesta ja toiminnallisesta musiikintutkimuksesta*. Julkaistu 13.6.2023.

<https://www.suoni.fi/fi/toiminta-soi/2023/6/13/miksi-soitan-naisten-musiikkia>

Kohti tasa-arvoisempaa musiikkialaa. Gender and Musicianship in North(-)/Eastern Europe -symposiumi Helsingin Musiikkitalossa 12.–13.2.2024. *Trio* 13(1): 61–65. <https://doi.org/10.37453/tj.146691>

Taiteilijat piirsivät pöytään ja muistelivat saksantuntiaan – pianisti Jenna Ristilä kertoo, miten uusi teos syntyi. *Toiminta soi! Kirjoituksia yhteiskunnallisesta, aktivistisesta ja toiminnallisesta musiikintutkimuksesta*. Julkaistu 5.11.2024.

<https://www.suoni.fi/fi/toiminta-soi/2024/11/5/uusi-pianoteos>

Jokainen sävel kuin sadepisara – Maria Kallionpään haastattelu.

Toiminta soi! Kirjoituksia yhteiskunnallisesta, aktivistisesta ja toiminnallisesta musiikintutkimuksesta. Julkaistu 17.11.2025.

<https://www.suoni.fi/fi/toiminta-soi/2025/11/17/sveltj-maria-kallionpn-haastattelu>

Se valtava musiikki mikä täällä on – Maleena Linjaman haastattelu.

Toiminta soi! Kirjoituksia yhteiskunnallisesta, aktivistisesta ja toiminnallisesta musiikintutkimuksesta. Julkaistu 16.12.2025.

<https://www.suoni.fi/fi/toiminta-soi/2025/12/16/se-valtava-musiikki-mik-tll-on-maleena-linjaman-haastattelu>

”Tässä ollaan tarinan äärellä” – Markus Virtanen kertoo säveltäjä Ann-

Elise Hannikaisesta. *Toiminta soi! Kirjoituksia yhteiskunnallisesta, aktivistisesta ja toiminnallisesta musiikintutkimuksesta.* Julkaistu

16.1.2026. <https://www.suoni.fi/fi/toiminta-soi/2026/1/16/tss-ollaan-tarinan-rell-markus-virtanen-kertoo-sveltj-ann-elise-hannikaisesta>

LIITE 10. VERTAISARVIOITU ARTIKKELI

Ristilä, Jenna, 2025. Flirttiä vai alistamista? Dialoginen analyysi Carita Holmströmin Södergran-lauluista. *Musiikki* 55(3): 12–44. <https://doi.org/10.51816/musiikki.176360>

Jenna Ristilä



Flirttiä vai alistamista?

Dialoginen analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

ARTIKKELI

MUSIIKKI
3 | 2025

ORCID: 0009-0004-9958-3062

DOI: 10.51816/MUSIIKKI.176360

Jenna Ristilä (MuM) on pianisti ja väitöstutkija. Hänen taiteellinen tutkimuksensa Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa keskittyy suomalaisiin säveltäjänaisiin 1800-luvulta nykypäivään. Tutkimuksen ohella Ristilä työskentelee freelancerina pääasiassa laulumusiikin parissa. Hän on tutkimusyhdistys Suoni ry:n jäsen.

jenna@jennaristila.com

In this article I analyse the relationship between music and text in Carita Holmström's song cycle *Dagen svalnar – fyra sånger till dikter av Edith Södergran* (1977). The analysis is based on my experiences of performing and rehearsing the song cycle as a pianist together with two singers, Milla Mäkinen and Marika Kivinen, over several years, and it focuses on our interpretations of the songs and the dialogical relationships between us, the music, and the song texts. To delve into these dialogues I use a combination of performer's analysis, dialogic analysis (Moisala 2001), and descriptive analysis (Guck 1994). With these tools I examine the relationship between music and text in the *Dagen svalnar* cycle from four different perspectives: (1) the music supports the text, (2) the music contradicts the text, (3) the music brings a new viewpoint to the text, and (4) how the order of the texts, changed by the composer, affects the interpretation of the cycle.

I argue that descriptive analysis is a useful tool in writing out performers' experiences, which can be difficult to access through more formal methods of analysis. My article makes the performers' intuitive knowledge visible and describes the collective interpretative process. The dialogical analysis brings to light how our interpretations and the text-music relationship align: In the songs "Jag såg min herre" and "Dagen svalnar", where the music supports the text, our interpretations are very similar, whereas in "Du kastade din kärleksröda ros", where the music seems to contradict the text, also our views differ the most, from flirtation to possible rape. One of my goals in this article was to refer as much as possible to research done by women, which proved most difficult in the fields of Finnish music history and song analysis.

ABSTRAKTI

Eurooppalaisen taidelaulun parissa naisen äänen sijaan kuuluu useimmiten naisenkaltainen ääni.¹ Tästä yksi kuuluisa esimerkki on Robert Schumannin laulusarja *Frauenliebe und Leben* (1840), jonka on nimensä mukaisesti tarkoitus kertoa naisen elämästä ja rakkaudesta. Sen runot ovat kuitenkin miesrunoilija Adelbert von Chamisson kirjoittamia, joten naiseus on sarjassa vain kuviteltua.² Filosofi Christine Battersby (1989, 137) huomauttaakin, että ”naisen tapaan puhuminen ei ole ollenkaan sama asia kuin naisena puhuminen”.³ *Frauenliebe und Lebenin* sukupuoliasetelma on mietityttänyt useita tutkijoita (ks. Guralnick 2006; Reece 2019; Tunbridge 2010, 51–56), ja erilaisia feministisiä näkökulmia eurooppalaisen taidemusiikin kaanonista ja sen esittämisestä tuodaan jatkuvasti esiin.⁴ Suomessa esimerkiksi sopraano Hanna Chorell (2024) on kirjoittanut Franz Schubertin *Winterreisen* laulamisesta naisena. Miesten säveltämän musiikin feministisen tutkimuksen lisäksi tarvitaan kuitenkin myös tutkimusta naisten sävellyksistä – on tärkeää tuoda naisten omat äänet kuuluviin, jos halutaan edistää tasa-arvoa musiikin kentällä. Tämä artikkeli on lähtökohdiltaan feministinen säveltäjänaisen ja runoilijanaisten esiin nostamisen lisäksi myös siksi, että pyrin viittaamaan naisten tekemään tutkimukseen mahdollisimman paljon. Filosofi Sara Ahmed (2017, 14) kutsuu tällaista viitauksikäytäntöä feministisen maailman rakentamiseksi.⁵

Jenna Ristilä

Flirttiä vai alistamista?

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

- 1 Tässä artikkelissa käsittelen naiseutta ja mieheyttä kulttuurisina ilmiöinä, joita en pidä ainoina mahdollisina sukupuolen ilmenemismuotoina (ks. Ahmed 2017, 14–15, 55–56). Käsitän sukupuolen muuttuvaksi ja monimuotoiseksi ilmiöksi ja viittaan ”nainen”-sanalla kaikkiin sellaisiin henkilöihin, jotka kokevat itsensä naisiksi.
- 2 Sukupuolittamisesta laulusarjoissa ks. Fontaine 2013; Tunbridge 2010, 50–63.
- 3 ”For speaking like a woman is not at all the same thing as speaking as a woman.”
- 4 Feministisen musiikintutkimuksen historiasta ja nykytilasta yleisesti ks. Macarthur et al. 2017, 1–19. Säveltäjänaisista tehdystä tutkimuksesta Suomessa ks. Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023, 12–15.
- 5 Tämä ei tarkoita, ettenkö käyttäisi lähteinä myös muiden kuin naisten tekemää tutkimusta silloin kun relevanttia naisten tekemää tutkimusta ei ole saatavilla, tai kun jokin tietty lähde on asian kannalta oleellinen.

Suomalaisessa musiikintutkimuksessa säveltäjänaiset saavat tällä hetkellä enemmän huomiota kuin ehkä koskaan aiemmin. Susanna Välimäen ja Nuppu Koivisto–Kaasikin urauurtaava kirja *Sävelten tyttäret: Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle* (2023) kokoaa yhteen naisten biografiaita ja lueteloi teoksia. Taideyliopiston Sibelius–Akatemian yhteistyössä tutkimusyhdistys Suoni ry:n kanssa järjestänyt Musiikki ja sukupuoli –tutkimuspäiviä, joista ensimmäisten pohjalta on julkaistu artikkelikokoelma *Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt* (Rantanen, Koivisto–Kaasik ja Lampela 2023). Suomalaisissa musiikin tutkimusjulkaisuissa *Musiikissa* ja *Triossa* naisten sävellyksistä on 2020-luvulla julkaistu neljä vertaisarvioitua artikkelia (Hambro 2024; Koivisto 2021; Leinonen 2023; Virtanen 2021). Lisäksi Susanna Välimäki on julkaissut artikkelit Fanny Mannsénista (Välimäki 2022b) ja Betzy Holmbergista (Välimäki 2022a).

Musiikkianalyyttistä tutkimusta suomalaisten naisten sävellyksistä on tehty Suomessa verrattain vähän. Merkittävä poikkeus on Kaija Saariaho, jonka musiikkia on analysoitu paljon sekä Suomessa että ulkomailla. Saariahon teosten lisäksi analyyskejä on julkaistu muun muassa Helvi Leiviskän elokuvamusiikista (Tarasti 2012), Outi Tarkiaisen laulusarjasta (Torvinen 2018) ja *Midnight Sun* -variaatioista (Mutschler 2024) sekä Lotta Wennäkosken saksofoniteoksesta (Howell 2012). Pianosäestyksellisten yksinlaulujen analyyskejä on toistaiseksi tehty vain kuusi, joista Anna Pulkkinen (2025) Ingeborg von Bronsartin ja Schumannin lauluja vertailevaa artikkelia lukuunottamatta kaikki käsittelevät Saariahon musiikkia: niistä kolme on opinnäytteitä (Madar 2020; Santapakka 2020; Wathén 2016) ja kaksi vertaisarvioitua artikkelia (Minkkinen 2005; Oinas 2023). Artikkelini kasvattaa tätä suomalaisten yksinlaulujen analyysien määrää sekä tekee säveltäjä Carita Holmströmin tuotantoa näkyväksi musiikkianalyysin kentällä.

Analysin tässä artikkelissa pianistin ja laulajien näkemyksiä sekä musiikin ja tekstin suhdetta Carita Holmströmin (1977) laulusarjassa *Dagen svalnar – fyra sånger till dikter av Edith Södergran* (suom. Päivä viilenee – neljä laulua Edith Södergranin runoihin). Keskityn analyysissäni pääasiassa musiikin ja tekstin minussa ja laulajissa herättämiin assosiaatioihin ja emootioihin. Pyrin sanelistamaan esittäjien intuitiivista tietoa vapaamuotoisen kuvailun avulla (Guck 1994). Metodisina lähtökohtinani ovat esittäjän analyysi ja dialoginen analyysi (Korhonen–Björkman 2019; Moisala 2001). Lähestyn *Dagen svalnar* -sarjan musiikin ja tekstin suhdetta neljästä eri näkökulmasta: (1) musiikki tukee teks-

tiä, (2) musiikki on tekstin kanssa ristiriidassa, (3) musiikki tuo tekstiin kokonaan uuden tulkintatason sekä (4) kuinka säveltäjän vaihtama runojen järjestys muuttaa laulujen tulkintaa. Tarkastelen artikkelissa myös, miten nämä musiikin ja tekstin suhteen eri muodot vaikuttavat laulusarjasta esittäjinä tekemiimme tulkintoihin. Artikkelini pohjaa omiin kokemuksiini laulusarjan harjoittelusta ja esittämisestä pianistina sekä kanssani sarjaa esittäneiden laulajien kokemuksiin. *Dagen svalnar* oli osa ensimmäistä jatkotutkintokonserttiani ”Naisten salonki” (14.5.2022), jossa sen kanssani esitti sopraano Milla Mäkinen. Olen tämän jälkeen esittänyt sarjaa vuosina 2022–2024 mezzosopraano Marika Kivisen kanssa eri tilaisuuksissa. Äänitimme Kivisen kanssa lauluista myös kantanauhat Ylelle 8.4.2024. Haastattelin molempia laulajia artikkelia varten (Kivinen 2024; Mäkinen 2024).

Carita Holmström (s.1954) sävelsi laulusarjansa mielenkiintoisessa vaiheessa suomalaista taidemusiikin historiaa. 1970-luvulle tultaessa uusromantiikka ja vasemmistolainen laululiike olivat keskeisiä virtauksia Suomen musiikkielämässä (ks. Rautiainen 2001). Mikko Heiniö (1989, 6) kuvaa aikakautta pluralistiseksi, sillä tuolloin tehtiin niin tonaalisuuteen perustuvia kuin myös sille täysin vastakkaista sävellystapaa, jälkisarjallisuutta, edustaneita sävellyksiä. Näiden lisäksi osa säveltäjistä yhdisteli eri sävellystyyliä ja -genrejä, kuten Ilkka Kuusisto laulusarjassaan *Suomalainen vieraanvara* (1972) ja Kalevi Aho sarjassa *Kolme laulua elämästä* (1977) (Aho 1977; 2025). Holmströmin laulusarja muistuttaa näistä tyyliltään eniten Kuusistoa – molempien sävellyksissä kuuluu kevyen musiikin ja jazzin tausta.

Dagen svalnar –laulusarja oli Holmströmin ensimmäisiä julkaistuja klassisen musiikin teoksia. Laulusarjan nuotti julkaistiin ensin käsin kirjoitettuna versiona (Holmström 1977), joka on edelleen ostettavissa Music Finland Core -sivustolta. Olen tehnyt analyysin tämän version pohjalta. Sarjasta on ilmestynyt myös painettu nuotti (Holmström 1996). Laulusarjan nimi, *Neljä laulua Södergranin runoihin*, on hiukan hämäävä: *Dagen svalnar* on yksi runo, jossa on neljä numeroitua osaa (Södergran 1916). Holmström on säveltänyt jokaisen osan omaksi laulukseen, jotka hän on numeroinnin lisäksi nimennyt tekstin alkusanojen mukaan. Holmström on myös muuttanut runon osien järjestystä. *Dagen svalnar* –sarjaa säveltäessään Holmström oli vielä 23-vuotias Sibelius-Akatemian opiskelija ja taidemusiikin säveltäjänä ”lähinnä itseoppinut” (*Etelä-Suomen Sanomat* 1978). Hänen säveltämänsä runokin on nuoren naisen käsialaa: 24-vuotias Edith Södergran (1892–1923) kirjoitti *Dagen svalnar*-runon esikoisko-

Jenna Ristilä

Flirttiä vai alistamista?

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

koelmaansa *Dikter* (suom. Runoja), joka ilmestyi vuonna 1916.⁶ Södergranin teksti avautuu mitä moninaisimmille tulkinnoille: Ursula Lindqvistin (2006, 823) mielestä runon jokainen osa määrittelee rakastajan identiteetin uudelleen, ja hän ehdottaakin, että miehiä voi olla yksi tai useampia; Agneta Rahikaisen (2014, 122) mukaan runon mies on tulkittavissa rakastajan sijaan myös Jeesukseksi tai kuolemaksikin tai näiksi kaikiksi kolmeksi yhtä aikaa; ja Benjamin Mier-Cruz (2013, 35) taas näkee runon kertojan ironisena naiseuden ja naisellisuuden kuvaajana. Minä, Kivinen ja Mäkinen luemme kaikki tekstiä rakkausrunona, jossa naisen romanttisten tunteiden kohteena on mies.

Vapaa kuvailu ja dialogisuus esittäjän analyysin menetelminä

Esittäjän näkökulman huomioivaa musiikkianalyysia voi tehdä monin eri tavoin ja siitä käytetään erilaisia nimityksiä. Tässä artikkelissa tarkoitan esittäjän analyysillä taiteelliseen tutkimukseen kiinnittyvää analyysia, jossa esittäjyys määrittää tutkijan tietopohjan ja jossa tutkimuksen kysymykset ja havainnot perustuvat taiteelliseen toimintaan (ks. Chorell 2024; Korhonen-Björkman 2019; Lea ja Bentley 2021). Kaikki musiikin esittäjät analysoivat jollakin tavalla soittamiaan teoksia, ja usein esittäjän analyysiin liittyy kokemuksesta kumpuavaa hiljaista tietoa, intuitiivisuutta ja assosiatiivisuutta, jotka ovat myös taiteellisen tutkimuksen piirteitä (Gröndahl 2023a; Varto 2017, 82; ks. myös Leong 2019, 382–384). Taiteilija-tutkijan subjektiivisuus, taiteellinen toiminta itsessään sekä sen taustalla olevat esteettiset ja eettiset näkökulmat ovat merkittävässä roolissa taiteellisessa tutkimuksessa, jonka tulokset puolestaan vaikuttavat taiteen tekemiseen (Crispin 2015, 57; Doğantan-Dack 2022, 24). Tämän artikkelin taiteellinen tutkimus on esittäjän analyysia, jonka pääpaino on musiikin minussa ja laulajissa herättämissä emootioissa, mielikuvissa ja assosiaatioissa, joita Daphne Leong (2019, 10) kutsuu musiikista nouseviksi (*emergent*) elementeiksi. En siis tarkastele analyysissani sarjan harjoitus- tai esittä-

6 Södergran on inspiroinut huikean määrän tutkimusta (ks. Rahikainen 2014, 409). Södergranin runoihin sävellettyjä teoksia on koottu Edith Södergran -seuran verkkosivulle (Edith Södergran -sällskapet n.d.). Suomalaisista säveltäjistä mm. Stefanie Tuurna (2023) ja Vladimir Agopov (1988) ovat säveltäneet ”Du sökte en blomma”-osan laulajalle ja pianolle; Kari Rydman (1962) on säveltänyt kuorolle ”Dagen svalnar”-osan ja Tomas Takolander (2020) koko runon.

misprosessia, eivätkä monet musiikista tekemäni havainnot liity suoraan fyysiseen soittokokemukseen. Siitä huolimatta tuo kokemus on jatkuvasti läsnä, sillä esittäjä on suhteessa musiikkiin aina myös soittavan kehonsa kautta (Doğantan-Dack 2015, 175). Tutkimustapa, jolla tarkastelen Holmströmin laulusarjaa, muodostuu siis musiikkianalyysin ja esittäjän analyysin sekä taiteellisen tutkimuksen yhtymäkohtaan (ks. Kaavio 1).



Kaavio 1. Artikkelin tutkimustapojen keskinäisiä yhteyksiä.

Tulkintani Holmströmin lauluista ovat muotoutuneet pitkän, monivaiheisen prosessin tuloksena. Olen esittänyt ja harjoitellut laulusarjaa Milla Mäkisen ja Marika Kivisen kanssa useita vuosia, joiden kuluessa suhteeni musiikkiin on syventynyt vähitellen, analyysin ja esittämisen vaikutuksen kietoutuessa toisiinsa erottamattomaksi kokonaisuudeksi (ks. Korhonen-Björkman 2019, 37; Leong 2019, 7). Syvenevää musiikkisuhdetta kuvaa myös Marion Guck (2006, 195), joka näkee analyysin musiikin ja yksilön kohtaamisena. Tutkija tutustuu teokseen yhä syvemmin sitä analysoidessaan, ja analyysi sanoittaa tätä kasvavaa lähei-

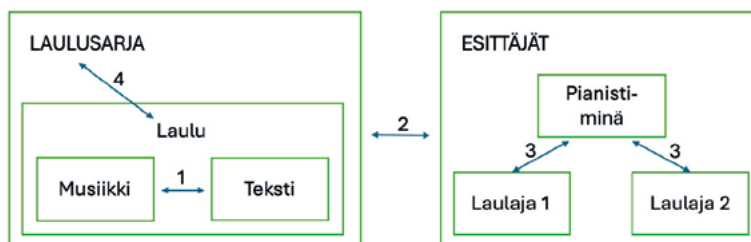
Jenna Ristilä

Flirttiä vai alistamista?

Dialoginen analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

syyttä (Guck 1997, 351). Guck (1994; 2006, 193) tavoittaa musiikkisuhteen henkilökohtaisuuden vapaamuotoisen, ekspressiivisen kuvailun avulla. Hän peräänkuuluttaa eklektisyyttä ja mukautuvuutta analyysimetodien ja terminologian suhteen, jotta analyttikko voi olla ”vastaanottavainen musiikin synnyttämälle kokemusten kirjolle” (Guck 2006, 207).⁷ Tässä artikkelissa tuon vapaamuotoisen kuvailun avulla esiin minun ja laulajien musiikista tekemiä tulkintoja.

Dialoginen musiikkianalyysi on yksi tapa kuvata esittäjän, analyttikon ja teoksen välisen suhteen monimuotoisuutta. Pirkko Moisalan (2001, 383) mukaan dialogisessa analyysissä tutkija ”asettuu dialogiin teoksen muiden tekijöiden, säveltäjän, esittäjien ja kuulijoiden kanssa sekä niiden historiallisten ja ajallisten tilanteiden kanssa, jossa [sic] teos luodaan, esitetään, vastaanotetaan ja tulkitaan”. Tällöin teos nähdään moniulotteisena merkitysten verkkona ja tutkijan ääni vain yhtenä muiden joukossa (ibid., 373, 383). Dialoginen analyysi tuo siis esiin tutkijan subjektiivisuuden, mitä myös Guckin (1994) vapaamuotoisen kuvailu ja esittäjän analyysi korostavat. Dialoginen analyysi ei ole yhdenmukainen metodi, vaan ennemminkin asenne, joka mahdollistaa joustavan, monimetodisen ja jopa monitieteellisen suhtautumisen musiikkiin (Korhonen-Björkman 2019, 32). Näin laaja teoskäsitys jättää tutkijalle liikkumavaran valita, mihin analyysissään syvennyy. Tässä artikkelissa keskityn musiikin ja tekstin sekä esittäjien välisiin dialogeihin (ks. Kaavio 2), joita ovat (1) musiikin ja tekstin, (2) esittäjien ja laulujen, (3) minun ja laulajien sekä (4) yksittäisen laulun ja laulusarjan välinen suhde.



Kaavio 2. Dialogisuus laulusarjassa. Dialogiset suhteet on havainnollistettu tässä numeroin: esimerkiksi dialogi 1 viittaa tekstin ja musiikin väliseen suhteeseen.

7 "In order to be responsive to the variables of experience elicited by music, I've suggested that we take an adaptive, eclectic approach to method and terminology."

Laulussa musiikki asettuu dialogiin laulun tekstin kanssa (ks. Kaavio 2, dialogi 1). Musiikin ja tekstin suhdetta eurooppalaisessa taidelaulussa on teoretisoitu monin tavoin ja siitä on julkaistu useita erilaisia malleja ja käsityksiä (ks. Burton 2023, 5–7; Dunsby 2004, 10–32; Suurpää 2014, 31–41). Tässä artikkelissa tarkastelen musiikkia ja tekstiä toisistaan erillisinä mutta toisiinsa vaikuttavina ilmiöinä. Osana laulua runo kuullaan säveltäjän tulkitsemana, jolloin musiikki voi värittää runon tulkintaa tai jopa perustella jonkin tietyn tulkintavaihtoehdon (Suurpää 2014, 41). Tämä on erityisen kiinnostavaa silloin kun musiikki ja runo tuntuvat olevan keskenään ristiriidassa (ibid.).

Musiikin ja tekstin suhdetta on tutkittu paljon, mutta esittäjien välistä dialogia tuodaan harvemmin esiin laulujen analyysissä (ks. Kaavio 2, dialogi 3). Sen kuvaus tuo lukijalle näkyviin laulujen esittämisen vuorovaikutteisuuden, missä tulkinnot syntyvät minun, Kivisen ja Mäkisen yhteistyönä. Musiikin ja tekstin meissä herättämien tunteiden ja mielikuvien yhteinen pohdinta on merkittävä osa laulujen harjoitusprosessia ja siksi tärkeä osa myös analyysia. Se tuottaa monimuotoisia näkemyksiä ja rikastuttaa musiikista avautuvia tulkintoja.

Jenna Ristilä

Flirttiä vai alistamista?

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

Södergranin ja Holmströmin erilaiset tarinat

Dagen svalnar on varsin lyhyt neljän laulun sarja: laulujen ”Jag såg min herre”, ”Du kastade din kärleksröda ros”, ”Du sökte en blomma” ja ”Dagen svalnar” yhteiskesto on alle kymmenen minuuttia. Holmströmin sävelkieli on vapaatonaalista. Heiniön (1995, 193–194) mukaan vapaatonaalisuudessa harmonia perustuu tyypillisesti kolmisointuihin, vaikka niiden funktionaalisista suhteista olisikin pääosin luovuttu, ja musiikki voi välillä vaikuttaa olevan ”jonkin tonaalisen keskuksen piirissä”. Kivinen (2024) kuvaa sarjaa laulajalle piilovaikeaksi, sillä sen runsas kromatiikka vaatii tarkkuutta. Pianistille sarjassa ei ole kuin yksittäisiä isoja otteita, jotka on helppo ratkaista, eikä musiikissa ole pianistisesti kovin virtuoottisia kohtia. Tekstuuri on luontevasti käteen istuvaa. Laulajan linja pysyttelee enimmäkseen keskialalla, eikä sen ambitus laajene yli puolentoista oktaavin (cis¹– fis²). Mielenkiintoista on, että Holmström (1977; 2018) kirjoittaa laulusarjan olevan sopraanolle ja pianolle, vaikka ääniala on sopraanolle varsin matala ja istuu mezzosopraanoäänelle paljon mukavammin (Kivinen 2024; Mäkinen 2024).

Laulusarja ei välttämättä ole tarina, eikä sarjan määritelmäs-
tä tunnu olevan yksimielisyyttä musiikintutkijoiden keskuudes-
sa (ks. Burton 2023, 7–11; Tunbridge 2010, 10–14). Minä, Kivi-
nen ja Mäkinen luemme kuitenkin Holmströmin laulusarjaa juuri
tarinana, jonka juonen kulku muuttuu sen myötä, lukeeko siitä
Holmströmin vai Södergranin version. Holmströmin laulusarja
päättyy sen nimikkolauluun ”Dagen svalnar”, kun taas Söder-
granin järjestyksessä tämä teksti on ensimmäisenä (ks. Taulukko
1). Runon osien järjestyksen vaihtaminen oli nuorelta säveltäjäl-
tä radikaali teko, jonka syitä Holmström (2024) ei enää muista
tarkkaan. Hän kommentoi kuitenkin, että sävellyksissä musii-
kin dramaturgia oli hänelle etusijalla ja hän halusi päättää sar-
jan ”rauhaan, kauniiseen muistoon” (ibid.).

Södergranin versio	Holmströmin versio
1. Dagen svalnar	1. Jag såg min herre
2. Du kastade din kärleks röda ros	2. Du kastade din kärleksröda ros
3. Jag såg min herre	3. Du sökte en blomma
4. Du sökte en blomma	4. Dagen svalnar

Taulukko 1. Södergranin ja Holmströmin tekstijärjestykset.

Södergranin tarinassa (ks. Kaavio 3) nainen haaveilee ensin saa-
vansa pitää miestä sylissään joskus tulevaisuudessa; tästä siir-
rytään seksuaaliseen kanssakäymiseen, jonka jälkeen miehen
tapaaminen on jo syvästi epämurkavaa ja sarja päättyy miehen
pettymykseen. Holmströmin tarina on positiivisempi (ks. Kaa-
vio 4): ensin tavataan mies, jota nainen tuntuu pelkäävän, sitten
flirttaillaan molemmin puolin, ja kolmannessa laulussa nainen
jo sanelee pelin säännöt eksyneelle miehelle. Kaiken tapahtu-
neen jälkeen nainen haluaisi kuitenkin pitää miestä sylissään
vielä kerran.



Kaavio 3. Södergranin runon tarina.



Kaavio 4. Holmströmin laulusarjan tarina.

Minun, Kivisen ja Mäkisen tulkinnoissa tekstien järjestyksen muutos vaikutti erityisesti viimeiseen lauluun ”Dagen svalnar”, jossa vallitsee kaihoisa rauha. Tätä kuvaa Kivisen (2024) tunne siitä, että laulun alkaessa hän ”voi fyysisesti rentoutua ja päästää kehon painon menemään jalkojen kautta lattiaan”: hän kokee voivansa levätä musiikissa. Kuvaan seuraavaksi ”Dagen svalnar”-laulun loppua ja tarkastelen, kuinka tulkintamme liittyvät käsitykseemme sarjasta tarinana sekä Holmströmin muuttamaan tekstijärjestykseen (ks. Kaavio 2, dialogit 2, esittäjät-laulut ja 4, laulu-laulusarja). Alla laulun (runon) sanat suomennoksineen.⁸

Dagen svalnar mot kvällen...
Drick värmen ur min hand,
min hand har samma blod som våren.
Tag min hand, tag min vita arm,
tag mina smala axlars längtan...
Det vore underligt att känna,
en enda natt, en natt som denna
ditt tunga huvud mot mitt bröst.

*Päivä viilenee kohti iltaa...
Juo lämpö kädestäni,
käteni on samaa verta kuin kevät.
Tartu käteeni, tartu valkeaan käsivarteeni,
tartu kapeiden hartioitteni kaipaukseen...
Olisi ihmeellistä tuntea,
yhtenä ainoana yönä, yhtenä tällaisena yönä
painava pääsi rintaani vasten.*

Jenna Ristilä

**Flirttiä vai
alistamista?**

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

8 Södergranin (1916) teksti ensipainoksen mukaan, ellei toisin mainita.
Suomennos Jenna Ristilä ja Marika Kivinen.

Laulumelodian viimeinen huipennus (ks. Kuva 1, tahdit 20–21) ”en enda natt, en natt som denna” nousee d²-sävelelle, jonka alla pianostemmassa on kuulas D-duurisointu 4–3-pidätyksen kera. Kivinen (2024) kuulee tässä fraasissa yhteyden Euroviisujen maailmaan. Minulle peräkkäiset pidätykset (ks. Kuva 1, vihreät laatikot) ja pianotekstuurin rytminen yksinkertaisuus (vasemman kokonuottiohtaavit ja oikean puolinuottisoinnut) tuovat myös mieleen koraalin,⁹ jossa on riipaisevaa toiveikkuutta. Toiveikkuus syntyy laulajan ylös kohoavasta melodiasta valoisan duurisoinnun päällä ja riipaisevuus taas seuraavan tahdin haitkeista pidätyksistä G-duurisoinnalla (tahti 22) laulajan melodian kaartuessa alaspäin. Laulajan tekstin päättävä ”huvud mot mitt bröst” on koskettavan yksinkertainen asteikkokulku a¹:lta e¹:lle (tahdit 23–24). Sen alla pianolla on vielä yksi 4–3-pidätys H-duurisoinnalla. Laulajan pysähtyessä ”bröst”-sanalle e¹:llä pianostemma laskeutuu lämpimälle E-duurisoinnulle.

17 Tempo primo

Det vå - re un - der - ligt att kän - na

20

En en - da natt, en natt som den - na ditt tung - a hu - vud mot mitt

24

bröst.

E

mp

diminuendo

pp

8...

Kuva 1. Dagen svalnar, tahdit 17–28. Kaikki nuottiesimerkit julkaistu oikeudenomistajan luvalla.

9 Koraali on luterilaisen kirkon laulusävelmä tai sen pohjalta sävelletty musiikki-teos (Marshall 2001).

Piano aloittaa loppusoiton kirpeällä vähennetyllä septimisoinnulla laulajan vielä laulaessa viimeistä säveltään (ks. Kuva 1, oranssi laatikko). Loppusoitto säilyy koraalin tunnelmassa liukuen kromaattisesti sekvenssiä alas, päättyen matalaan, hiljaiseen C-duurisointuun. C-duuri voi tuntua banaalilta ratkaisulta lopettaa laulusarja, mutta viimeisessä soinnussa on tässä kontekstissa puhuttelevaa lämpöä ja syvyyttä. Vaikutelma syntyy Holmströmin valitsemasta rekisteristä: pianistin vasen käsi soittaa pianon matalimmat c:t, ja oikean käden sointukin sijoittuu lämpimästi soivaan keskialaan.

Mäkisen (2024) mielikuva ”Dagen svalnar” -laulusta on rauhaisa eläkeläispariskunta – hänelle laulu on hyvin kaukana aiempien kappaleiden tapahtumista ja hän näkee siinä jopa jonkinlaista ajattomuutta. Minullekin laulu henkii rauhaa. Musiikissa on seesteinen päätöksen tuntu: ”Dagen svalnar” on sarjan lauluista ainoa, jossa on useamman tahdin mittainen loppusoitto ja joka päättyy painokkaaseen tonaaliseen kadenssiin. Kuvittelen runon naisen istuskelevan lämpimässä kesäillassa ja katselevan ympärillään avautuvaa luontoa kuunnellen sen ääniä. Nainen on kulkenut romanttisen suhteen läpi ja sitä muistellessa näkee suhteen ristiriitaisuuksien keskellä myös hyvää ja kaunista.

Kun kerroin Mäkiselle haastattelussa, että Södergranin runossa tämä teksti on itse asiassa ensimmäisenä (ks. Kaavio 3), Mäkinen kysyi, voisiko tekstin nähdä nuoren naisen rakkaudesta haaveiluna – jonain, mitä nainen haluaisi saada. Kivinen (2024) tulkitsi laulua juuri näin, sillä hänelle runo oli tuttu jo teini-iästä saakka. Kivisen tulkinta pohjasi siis Södergranin tekstijärjestykseen, eikä muuttunut, vaikka laulujen järjestys olikin toinen. Minä ja Mäkinen tutustuimme runoon vasta laulusarjan myötä, joten meidän tulkintaamme väritti Holmströmin järjestys (ks. Kaavio 4). ”Dagen svalnar” -laulun asettuessa muiden perään luimme sitä aiempien laulujen tapahtumiin peilaten, jolloin sen suunta kääntyi eteenpäin katsovasta rakkauden odotuksesta muistelevaksi.

Jenna Ristilä

**Flirttiä vai
alistamista?**

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

Musiikki ja teksti yhteistyössä

Musiikki ja runo kulkevat käsi kädessä sekä sarjan viimeisessä laulussa ”Dagen svalnar” että ensimmäisessä ”Jag såg min herre” -laulussa. Tosin siinä missä ”Dagen svalnarin” musiikki ja teksti henkivät kaipuuta ja rauhaa, sarjan aloittavan ”Jag såg min herren” musiikissa ja tekstissä on päinvastoin ahdis-

tavia sävyjä. Tarkastelen seuraavaksi, kuinka ”Jag såg min herren” musiikki vahvistaa tekstin tunnelmaa ja mitä mielikuvia se minussa, Kivisessä ja Mäkisessä herättää (ks. Kaavio 2, dialogit 1, musiikki–teksti ja 2, esittäjät–laulut).

Jag såg min herre för första gången i dag,
darrande kände jag genast igen honom.
Nu känner jag ren hans tunga hand på min lätta arm...
Var är mitt klingande jungfruskrott,
min kvinnofrihet med högburet huvud?
Nu känner jag ren hans fasta grepp om min skälvande kropp,
nu hör jag verklighetens hårda klang
mot mina sköra, sköra drömmar.

Näin herrani tänään ensimmäistä kertaa,
vavisten tunsin hänet heti.
Nyt tunnen jo hänen painavan kätensä kevyellä
käsivarrellani...
Missä on helisevä tytönnauruni,
pystypäinen naisen vapauteni?
Nyt tunnen jo hänen tiukan otteensa värisevästä kehostani,
nyt kuulen todellisuuden kovan soinnin
hauraita, hauraita haaveitani vasten.

ARTIKKELIT
3 | 2025

Södergranin runossa on useita viitteitä miehen ja naisen väliseen valtasuhteeseen, joka muistuttaa feministikirjailija Julia Seranon (2022, 85–107) kuvaamaa Saalistaja/Saalis-asetelmaa: siinä mies on aloitteentekijä, hyökkääjä, ja nainen pelkistyy objektiksi ja miehen halun kohteeksi. Jo runon ensimmäinen lause tuo tämän valtasuhteen esiin. Kivisen kanssa käänsimme sen englanniksi ”I saw my master”, sillä Kivinen (2024) assosioi ”herran” *Fifty Shades of Grey* -tyyppiseen alistajaan.¹⁰ Holmström maalaa fraasin alle epämiellyttävän tunnelman (ks. Kuva 2), joka syntyy pianistin kädeltä toiselle kiemurtelevista kahdeksasosakuvioista. Sointujen dissonoivuuden ja pehmeän, hiljaisen legaton yhdistelmä tekee musiikista pahaenteistä. Myös laulajan linja vahvistaa epämiellyttävyyden tunnetta: heti alussa melodian hitaasti ylöspäin hiipivä kromatiikka karmii selkäpiitä. Mäkisessä (2024) musiikki ja teksti aiheuttivatkin kylmiä väreitä.

10 *Fifty Shades of Grey* on E.L. Jamesin vuonna 2011 ilmestynyt kirja S&M-suhteesta, jossa seksuaalisesti kokenut mies dominoi neitseellistä naista.

Pianistin vasemmassa kädessä toistuu Tristan-sointua kovasti muistuttava sointu (ks. Kuva 2; sointu merkitty tässä ja seuraavissa esimerkeissä oransseilla laatikoilla). Tristan-sointu (f–h–dis–gis) kuullaan Richard Wagnerin *Tristan ja Isolde* -oopperan alussa. Sointua on analysoitu laajalti ja sen yksi merkitys on kuvastaa täyttymätöntä kaipausta (Reiman 1998, 768–769). Holmströmin sointu on Tristanin kanssa muuten identtinen, mutta d#:n tilalla on puolisävelaskelta korkeampi e ja soinnussa on lisäksi mukana f:n kvintti c. Holmström viittaa siis toisen rakkaustarinan mieheen samalla kun tässäkin runossa mainitaan mies, ”herra”.

Jenna Ristilä

Flirttiä vai alistamista?

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista



Kuva 2. Jag såg min herre, tahdit 1–4.

Tekstin ”darrande kände jag genast igen honom” alla intensiteetti kasvaa – laulajan linjan rytmi tihentyy, ja siihen ilmestyy hengästyneitä, hätääntyneitä kahdeksasosataukoja (tahdit 9–12). Samalla pianon bassolinjan muodon yksiköt lyhenevät. Södergran asettaa vastakkain naisen heikkouden (kevyt käsivarsi, värisävä keho) ja miehen voiman (painava käsi, tiukka ote). Musiikki huipentuu, kun mies ottaa naisen käsivarresta kiinni (ks. Kuva 3): pianostemman karut a–e-avosoinnut ja laulajan kohoa-va rekisteri kuvaavat naisen kasvavaa hätää. Molemmilla kerroilla, kun tekstissä mies tarttuu naiseen, myös Tristan-sointumuunnelma palaa pianostemmaan (ks. Kuva 3, tahti 15; myös tahdit 22, 24 ja 26, joissa laulajan teksti ”nyt tunnen jo hänen tiukan otteensa värisävästä kehostani”).



Kuva 3. Jag såg min herre, tahdit 13–16.

Sama musiikki toistuu laulun lopussa lähes identtisenä naisen kuullessa ”todellisuuden kovan soinnin”, jota pianostemman karut avosoinnut kuvaavat (vrt. Kuvat 3 ja 4). Ensimmäisellä kerralla laulumelodia ja pianosatsi kohoavat ylös kohti huipennusta (ks. Kuva 3, tahdit 15–16), mutta laulun lopussa laulaja pysähtyy b¹:lle ja pianomelodia sukeltaakin alaspäin, kunnes molemmat kädet saapuvat e-sävelelle (ks. Kuva 4, tahdit 29–32). Alaspäin valuva musiikki kuulostaa naisen luovuttamiselta: todellisuus ja mies (Tristan-sointumuunnelman paluu tahdissa 30) painavat hänen ”hauraat haaveensa” keskirekisterin alarajoille hiljaiseen muminaan.



Kuva 4. Jag såg min herre, tahdit 28–32.

Kivinen (2024) huomauttaa, että laulajan viimeinen, pitkällä e¹:llä laulettava sana ”drömmar” on tulkinnan kannalta herkuellinen (ks. Kuva 5, tahdit 36–37): se istuu hänen äänialassaan sellaisessa kohtaa, jossa hiljaa laulettuna voi saavuttaa lähes falsetin kuuloisen, haurautta korostavan äänenväarin. Sen jälkeen pianon korkealta tuikahtava sointu – jälleen Tristan-muunnelma – jättää ahdistuneen tunnelman väreilemään tilaan. Laulusarjan alkaessa naisen ja miehen välinen valtahierarkia on surullisen

stereotyyppinen: nainen jää miehen jalkoihin, eikä musiikkikaan häntä sieltä pelasta, vaan Tristan-soinnun avulla Holmström tuo miehen fyysisen uhkan esiin uudestaan ja uudestaan. Tristan-soinnun alun perin symboloima kaipuu on vaikea sovittaa Södergranin tekstiin, jossa naisen toimijuudella on tiukat rajat ja hänestä pidetään fyysisesti kiinni.



Kuva 5. Jag såg min herre, tahdit 35–39.

Jenna Ristilä

**Flirttiä vai
alistamista?**

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

Musiikki, teksti ja esittäjät ristiriidassa

Du kastade din kärleksröda ros
i mitt vita sköte –
jag håller fast i mina heta händer
din kärleksröda ros som vissnar snart...
O du härskare med kalla ögon,
jag tar emot den krona du räcker mig,
som böjer ned mitt huvud mot mitt hjärta...

*Sinä heitit rakkaudenpunaisen ruususi
minun valkoiseen syliini –
pitelen tiukasti kuumissa käsissäni
rakkaudenpunaista ruusuasi joka kuihtuu pian...
Oi sinä kylmäsilmäinen valtias,
otan vastaan kruunun jota minulle tarjoat,
joka taivuttaa päätäni alaspäin kohti sydäntäni...*

Yllä esitetty sarjan toinen laulu ”Du kastade din kärleksröda ros”¹¹ sisältää samankaltaista vallankäyttökuvastoa kuin ”Jag såg min herre”: runossa esiintyy muun muassa kylmäsilmäinen valtiasta ja alaspäin taipuva pää. Lindqvist (2006, 824) lukee runoa niin, ettei rakastaja ole edes paikalla ja saattaa jopa olla kuollut. Tässä laulussa musiikki on kuitenkin paljon valoisampaa kuin aiemmin ja haastaa tekstin ahdistavan tunnelman, mikä sai myös minut, Kivisen ja Mäkisen tulkitsemaan laulua eri tavoin. Tarkastelen seuraavaksi tätä ristiriitaa, musiikin tekstuuria sekä minun ja laulajien tulkintojen eroja (ks. Kaavio 2, dialogit 1, musiikki–teksti, 2, esittäjät–laulut ja 3, pianisti–laulajat).

Laulun alussa pianostemman kitaran rämähdyistä matkivat, aksentilla höystetyt etuheleet tuovat mieleeni flamencon (ks. Kuva 6).¹² Pianon 3/4- ja laulajan 6/8-rytmien päällekkäisyys synnyttää rytmisen jännitteen, joka on täynnä kujeilevaa energiaa (ks. Kuva 6, tahti 6). Kivisen (2024) mukaan musiikissa on heikumallisuutta. Rytmisyys ja tanssillisuus tuovat musiikkiin leikkisyyttä ja herättävät mielikuvan flirtistia. Holmströmin sävelkielikin flirttailee tässä D-duurisoinnun kanssa, jota kromaatiikka hämärtää ja jolta pian kuitenkin paetaan pois. Kujeilevan flamencon päällä teksti kertoo syliin heitetystä ruususta ja kylmäsilmäisestä valtiaasta, joista varsinkin jälkimmäinen riitelee musiikin leikkisyyden kanssa.



Kuva 6. Du kastade din kärleksröda ros, tahdit 3–7.

- 11 Södergranin ja Holmströmin tekstit eroavat hiukan toisistaan: Holmströmillä *kärleksröda* on yhdyssana, mutta Södergran on kirjoittanut ne erikseen, *kärleks röda*. Merkitysero on pieni (rakkaudenpunainen ruusu vs. rakkauden ruusu, joka on punainen) ja kyseessä on todennäköisesti kirjoitusvirhe, mutta käytän tässä analyysissä kuitenkin Holmströmin versiota niin kuin se nuotissa on, sillä sen mukaan minä ja laulajat tulkitimme tekstiä.
- 12 Flamenco on tanssia, laulua ja kitaramusiikkia yhdistävä taidemuoto, jonka juuret ovat Andalusiassa (Katz 2001). Flamencomusiikissa kitaraosuus on usein hyvin rytmikäs ja soinnut lyhyitä ja teräviä, vrt. piano-osuuden staccatot ja etuheleet.

Laulussa vuorottelee kolme erilaista musiikillista tekstuuria (ks. Taulukko 2): flamenco, legato sekä kuudestoistaosat. Musiikin tekstuurin muutokset poikkeavat runon rivityksestä vain kahdessa kohtaa – B-osassa 16-osateksturi jatkuu kahden rivin ajan, ja laulun lopussa flamencoteksturi hiipii sisään kesken rivin kuin varkain. A- ja B-osia erottaa toisistaan tekstuurin lisäksi myös tahtilaji: B-osassa alun kolmijakoinen leikkisä energia rauhoittuu tasajakoisuudeksi (ks. Kuva 8).

Rakenne	Tahdit	Musiikki	Teksti
A	1–8	Flamenco	Du kastade din kärleksröda ros
	8–12	Legato	i mitt vita sköte –
B	13–17	16-osat	jag håller fast i mina heta händer din kärleksröda ros som vissnar snart...
	18–25	Flamenco	O du härsrare med kalla ögon,
A ¹	25–29	Legato	jag tar emot den krona du räcker mig,
	30	16-osat + legato	som böjer ned mitt
Codetta	31–33	Flamenco	huvud mot mitt hjärta...

Jenna Ristilä

**Flirttiä vai
alistamista?**

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

Taulukko 2. Du kastade din kärleksröda ros, rakenne.

Flamenco- ja legatotekstuurit limittyvät tahdeissa 8 ja 25 (ks. Kuva 7): pianistin vasen käsi jatkaa vielä teräviä staccatosointuja oikean jo muuttuessa sulavammaksi. Legatotekstuurissa (ks. Kuva 7, vihreä laatikko) pianisti tempaa laulajan mukaan kaarrokseen, josta molemmat laskeutuvat rinnakkaisin terssein yhdessä alas: ensin ”valkeaan syyliin” ja laulun lopussa nainen ottaa vastaan miehen tarjoaman kruunun.



Kuva 7. Du kastade din kärleksröda ros, tahdit 8–11.

Tahtilaji vaihtuu tasajakoiseksi, kun saavutaan laulun kolmannelle tekstuurityypille, 16-osille, joka on molemmilla kerroilla merkitty esitettäväksi *meno mosso* (ks. Kuvat 8 ja 9). Piano-osuuden kromaattisesti hiipivä vasen käsi ja oikean kuudestoistaosa-

matto luovat levottoman, hämmentyneen tunnelman, jossa tekstin nainen pitää ruusua kuumissa käsissään.



ARTIKKELIT
3 | 2025

Kuva 8. Du kastade din kärleksröda ros, tahdit 13–14.

Laulun lopussa 16-osat palaavat pianostemmaan enää yhden tahdin ajaksi, jolloin ne yhdistyvät laulajan legatotekstuuriin hänen laulaessaan sydäntä kohti alas taipuvasta päästä (ks. Kuva 9). Kesken lauseen pianosatsiin ilmaantuu vielä kerran myös leikkisä flamenco, johon laulu päättyy.



Kuva 9. Du kastade din kärleksröda ros, tahdit 30–33.

Minulle tämä laulu kuvaa naista, joka on jonkinlaisessa seksuaalisessa kanssakäymisessä miehen kanssa. Nainen on nuori ja epävarma, mutta utelias ja halukas. Kuulen musiikin naisen mielenmaisemana – vaihtelevat tekstit viestivät hänen ambivalentista suhtautumisestaan tilanteeseen. Kirjallisuudentutkija Toril Moi (2008, 149) kirjoittaa:

Rakenteellisesti epämääräisenä, leikkisänä aktiviteettina ilman selkeästi määriteltyä seksuaalista päämäärää, flirtti on hyvin hyödyllistä naisille, joiden seksuaalisuus on alistettu tiukkaan patriarkaaliseen kontrolliin, sillä [flirtti] tarjoaa heil-

le mahdollisuuden leikkiä osallistumisen ajatuksella oikeasti osallistumatta, ja siten riskeeraamatta neitsyytensä, kunniansa, maineensa, tai koko tulevaisuutensa menettämistä kerta-heitolla.¹³

Moin määritelmän flirtti leikkinä antaa minulle avaimet Södergranin runon valoisampaan tulkintaan: runon naisen näkemiin tasaveroisena, flirttailevana kumppanina alistuvan objektin sijaan. Flirtti/leikki tekee rakkaudenpunaisesta ruususta fallosymbolin ja alas painuvasta päästä ironisesti muka-alistuvan. Holmströmin musiikin voi näin ajatella haastavan tekstin valta-asetelman.

Siinä missä minä luin runoa musiikin lävitse, Mäkinen luki runoa musiikista huolimatta. *Bel canto*a paljon laulaneena Mäkinen ei pitänyt musiikin ja tekstin ristiriitaa ongelmallisena, sillä *bel canto* -oopperoissa tuo ristiriita on tavallinen ilmiö, jota ei aina ole tarkoitukseen ratkaista. Mäkinen huomautti haastattelussa, että ristiriita voi olla säveltäjän tarkoituksellinen keino muuttaa tekstin tulkintaa tai olla esteettinen valinta. Hänelle teksti näyttäytyi varsin rivona – hän muun muassa assosioi rakkaudenpunaisen ruusun miehen sukuelimiin (mistä olin samaa mieltä). Mäkiselle tekstin alistuvat elementit, kuten päähenkilön alaspäin taipuva pää, kertoivat dominoitavana olemisesta. Hän toi esiin myös runon kirjoitusajankohdan – koska 1900-luvun alussa naisen asema ”oli mikä oli”, tasavertaisuus sukupuolten välillä tuntui Mäkiselle mahdottomalta tulkinnalta. (Mäkinen 2024.)

Kivisen näkemys asettui minun ja Mäkisen tulkintojen välimaastoon. Kivinen kertoi tässä laulussa näkevänsä mielellään Kanarian saarilla vierailevan turistin, joka leikkii flamencotanssijaa. Hän koki musiikin heikummallisena, mutta löysi tekstistä synkempiä sävyjä. Tästä huolimatta Kivinen korosti synkkyyden sijaan runon monitulkintaisuutta nostaen esimerkiksi Mäkisenkin mainitseman painuvan pään – Kivisen mielestä se voi merkitä naisen alistumista miehelle tai toisaalta kuvata intiimisuhteessa tapahtuvaa vapaaehtoista antautumista. Kivisen tulkinta poikkesi minun ja Mäkisen versioista siinä, että meidän nä-

Jenna Ristilä

Flirttiä vai alistamista?

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

13 ”A structurally ambiguous, playful activity with no clearly defined sexual aim, flirtation is eminently useful for women subjected to strict patriarchal control of their sexuality, since it provides them with an opportunity to play with the thought of involvement without actually getting involved, and thus without risking the loss of their virginity, honour, reputation, or entire future at a stroke.”

kemämme konkreettisen fyysisyyden sijaan Kivinen luki runoa abstraktimpana rakkauden kuvauksena eikä esimerkiksi ajatellut rakkaudenpunaista ruusua fallossymbolina. (Kivinen 2024.)

”Du kastade din kärleksröda ros” –laulussa musiikin ja tekstin ristiriitaisuus – flirtin ja vallankäyttökuvaston, leikkisyyden ja uhkaavuuden yhdistelmä – synnytti siis meissä esittäjissä hyvin erilaisia tulkintoja siinä missä muiden laulujen kohdalla ajatuksemme olivat paljon yhteneväisempiä. Juuri tämän laulun tulkintavaihtoehtoista keskustelimmekin kaikista eniten. Mäkinen (2024) kommentoi, että vaikka hän ensin oli järkyttynyt minun leikkisämmästä tulkinnastani, hän lopulta ”osti ajatuksen” ja hänen oma tulkintansa pehmeni. Jostain syystä oma kokemukseni leikkisyydestä oli niin vahva, että tulkintani vaka-voitui vain vähän Kivisen ja Mäkinen esiin tuomien synkempien vaihtoehtojen myötä.

ARTIKKELIT
3 | 2025

Musiikki tuo tekstiin naisen näkökulman

Musiikki voi nostaa runosta esiin aivan uusia tulkintamahdollisuuksia (Weaver 2014, 380). Näin tapahtuu sarjan kolmannessa laulussa ”Du sökte en blomma”. Tässä Södergranin runon ehkä kuuluisimmassa osassa mies etsii jotain – Lindqvistin (2006, 826) mukaan ideaalinaista – ja löytääkin jotain aivan muuta. ”[Mies] etsii estetisoitua objektia, ei voimakasta ja luovaa puhuvaa subjektia” (ibid.).¹⁴ Södergranin teksti ei kerro, mitä mieltä nainen tästä etsimisestä on. Kivinen (2024) muistaa jo teininä runoa lukiessaan hämmennyksen tekstin äärellä: ”Miten voi olla pettynyt siihen, että joku onkin enemmän?” Minulle Holmströmin sävellys tuo miehen hämmennyksen ja pettymyksen lisäksi mukaan naisen näkökulman. Tarkastelen seuraavaksi musiikin ja tekstin suhdetta sekä tulkintaamme musiikin uudesta näkökulmasta tekstiin (ks. Kaavio 2, dialogit 1, musiikki–teksti ja 2, esittäjät–laulut).

14 ”The explorer seeks an aestheticized object, not a powerful and creative speaking subject.”

Du sökte en blomma
och fann en frukt.
Du sökte en källa
och fann ett hav.
Du sökte en kvinna
och fann en själ –
du är besviken.

*Etsit kukkaa
ja löysit hedelmän.
Etsit lähdettä
ja löysit meren.
Etsit naista
ja löysit sielun –
olet pettynyt.*

Laulu ”Du sökte en blomma” alkaa alkusoitolla (ks. Kuva 10, tahdit 1–4), jossa leikkisä melodia yhdistyy erikoisesti seikkaillemaan säästyskuvioon. Pianotekstuuria hallitsevat kuudestoistaosakulut, jotka mutkittelevat sinne tänne arvaamattomin tavoin ja kietovat kuulijan verkkoonsa. Musiikista syntyy sokkelo, jossa kuuliija yrittää löytää tarttumapintaa, joka kuitenkin aina pakenee.

Jenna Ristilä

**Flirttiä vai
alistamista?**

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

ARTIKKELIT
3 | 2025

Kuva 10. Du sökte en blomma, tahdit 1–10.

Holmström käyttää tekstin toistoa tehokeinona (ks. Taulukko 3). Hän ei heti halua paljastaa, mitä mies löysi, vaan kasvattaa jännitystä toistamalla ”du sökte en blomma och fann” -lauseen kokonaan, pitkittäen viimeiselle sanalle pääsyä. Samalla Holmström sekoittaa musiikin säerakenteen, mikä vahvistaa eksyksissä olemisen tunnetta: heti ensimmäisen lauseen lopussa piano aloittaa uuden fraasinsa laulajan vasta lopetellessa edellistä (ks. Kuva 10, tahti 6, vihreä kaari). Laulajan toistaessa lauseen säerakenne muuttuu fraasien alkujen limittyessä entistä ennalta-arvaamattommaksi ja tahtilajikin lakkaa olemasta kaksijakoinen (ks. Kuva 10, kaaret). Kun ”frukt”-sanalle vihdoin saavutaan, alun selkeä poljento häviää täysin ja pianosemma viittaa ”Jag såg min herre” -laulussa kuultuun Tristan-sointumuunnelmaan (ks. Kuva 10, oranssi laatikko, vrt. Kuva 2). Myös tekstuuri muistuttaa ensimmäisestä laulusta: molemmissa Tristan-sointua kiivetään kuusi säveltä ylöspäin ja pysähdytään pitkälle soinnulle, vaikka tässä laulussa liike tapahtuukin

pianistin molemmilla käsillä pelkän vasemman sijaan. Samanlainen rakenne, Tristan-sointumuunnelman paluu ja yllättävät säkeiden liittymiset toistuvat A¹-osassa (ks. Taulukko 3).

Rakenne	Tahdit	Tahtilaji	Planovällikkeet	Teksti
A	1–4	4/8	Alkusoitto	
	5–7			Du sökte en blomma och fann
	8–10	4/8, 5/8, 3/8		Du sökte en blomma och fann en frukt
A ¹	11–14	4/8	Muunnelma alkusoitosta	
	15–17			Du sökte en källa och fann
	18–21	4/8, 5/8, 3/8		Du sökte en källa och fann ett hav
B	22–25	4/8	Alkusoitto (tahti 25 erilainen)	
	26–31	2/8, 4/8, 3/8		Du sökte en kvinna och fann en själ
	32–33	4/8		Du är besviken
	34–35		Loppusoitto	

Taulukko 3. Du sökte en blomma, rakenne.

Tässä laulussa pianomelodia muistuttaa lasten rallatusta. Sen lisäksi sinne tänne mutkittelevat vasemman käden kuudestoistaosakuviot, arvaamattomasti loikkiva laulajan melodia sekä toiston käyttö ”löytämisten” korostamiseen tuovat musiikkiin huumoria. Huumorissa on mukana synkempi sävy, sillä ensimmäisen laulun (”Jag såg min herre”) epämiellyttävä tunnelma välähtää Tristan-soinnun myötä kaikkien tekstissä ”löydettävien” asioiden (hedelmä, meri, sielu) kohdalla. Holmström muistuttaa miehen uhkaavuudesta juuri silloin, kun runo tuo naisen syvällisyyden esiin. Myös pianomelodian terävät staccatot tuntuvat pilkallisilta. Mitään tällaista ei suoraan välity Södergranin tekstistä – siinä kertoja vain toteaa asian toisensa perään. Saman tekstin voisi säveltää hyvin erilaiseen tunnelmaan: esimerkiksi Stefanie Tuurnan (2023) versiossa sävy on vakavan kaihoisa.

Minulle musiikki kuvaa naisen näkökulmaa naista etsivään, eksyneeseen mieheen. Nainen ei osallistu runon tapahtumiin, vaan kertoo niistä: ”[Sinä] etsit kukkaa ja [sinä] löysit hedelmän”. Laulun kertoja piirtyy tässä eteeni naisena, joka suhtautuu miehen haparoivaan etsintään huvittuneesti mutta samalla

Jenna Ristilä

Flirttiä vai
alistamista?
Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

muistaen, kuinka pelottava mies on. Mies ei pysty hyväksymään naisen syvällisyyttä – sitä, että nainen onkin ihminen. Nainen näkee tämän ja ymmärtää, että hänen on jätettävä mies taakseen.

B-osa alkaa alkusoiton kertauksella, mutta laulajan liittyessä mukaan musiikki muuttuu (ks. Taulukko 3 ja Kuva 11). Pianistin vasen käsi soittaa kromaattisesti ylös kapuavaa 16-osakuviota, jota vastaan oikean käden kvartit ja tritonukset valuvat. Laulajan melodia etenee tahmeasti, puolta pidemmin aikayksiköin kuin A-osissa. Säerakenne on tällä kertaa selkeä, eikä tekstiä toisteta vaan fraasi huipentuu ”själ” – sanalle varsin suoraviivaisesti. Sanaan alla toistuu jälleen versio Tristan-sointumuunnelmasta (ks. Kuva 11, oranssi laatikko). Musiikissa on intensiivistä raivoa, joka tosin laantuu yhtä nopeasti kuin alkoikin. Heti huipennuksen jälkeen laulajan melodia putoaa pettyneenä viimeisen tritonuksen a:lle (tahdit 32–33). Pianostemmassa saavutaan a:lle vasta laulajan jälkeen (tahdit 34–35) ja oikea käsi soittaa vielä *tempo primo* viimeisen, laulun alkua muistuttavan leikkisän melodian, joka haihtuu ilmaan.

Kuva 11. Du sökte en blomma, tahdit 26–35.

Pianon lopetus vihjaa, että miehen hyväksynnän puute ei välttämättä ollutkaan naiselle täysin musertavaa. Ehkä huomattuaan, ettei mies ymmärtänyt häntä, nainen kohauttikin vain huvittuneesti olkiaan ja jatkoi matkaansa kohti uusia seikkailuja. Kivinen (2024) toteaa, että ajatus naisen näkökulmasta auttoi häntä löytämään lauluun valoa. Hän pitää mielikuvasta, jossa nainen

jatkaa lopuksi vain matkaansa miehen pettymyksestä huolimatta – jossa naisen ei tarvitsekaan sopeutua ja pienentää itseään, vaan hän voi valita toisin.

Lopuksi

Tässä artikkelissa valitsin yhdeksi tutkimusmenetelmäksi dialogisen analyysin, jotta saisin tehtyä minun ja laulajien yhteistyötä näkyväksi. Dialogisen analyysin tarjoamat lukemattomat eri näkökulmat ja vaihtoehdot ovat sekä sen vahvuus että haaste, sillä yhteen artikkeliin on väistämättä sisällytettävä vain murto-osa mahdollisista tutkimushorisonteista. Rajaamalla analyysin esittäjien mielikuvien ja emootioiden sekä tulkinnoista käytyjen keskustelujen tasolle pystyin kuitenkin tuomaan dialogiseen analyysiin uuden tulokulman: pianistin ja laulajien välisen dialogin osana laulun analyysia. Laulajien haastattelut monipuolistivat analyysia erityisesti silloin, kun laulajien tulkinnat poikkesivat omasta näkemyksestäni. Ristiriitatilanteiden kuvaamisella pyrin tekemään lukijalle näkyväksi, miten lauluja tulkitaan yhteisöllisesti, esittäjien välisessä dialogissa. Laulajien ja minun tulkinnat poikkesivat toisistaan eniten juuri siinä laulussa, jossa musiikki ja tekstikin ovat keskenään eniten ristiriidassa (”Du kastade din kärleksröda ros”). Musiikki tuo tekstiin lisää valoisuutta ja muistuttaa minua ja Kivistä flamencosta, joka taas luo mielikuvan flirtistä. Flirtti mahdollistaa laulun leikkisän tulkinnan ahdistavasta tekstistä huolimatta. Myös kolmannessa laulussa ”Du sökte en blomma” Holmström lähestyy tekstiä huumorin kautta. Södergranin tarina on synkkä: se alkaa kaipauksesta ja päättyy miehen pettymykseen. Holmströmin vaihtama tekstijärjestys muuttaa laulusarjan tarinaa positiivisemmaksi: Tarina alkaa epämiellyttävällä tilanteella, josta nainen vähitellen flirtin kautta vapautuu muistelemaan miestä tyynessä rauhassa. Minun ja laulajien tulkinnat olivat sikäli hyvin yhteneväisiä, että me kaikki luimme sarjaa heteronormatiivisena rakkaustarinana. Södergranin tekstiä voisi lähestyä monella muullakin tavalla, jotka tässä artikkelissa jäivät tutkimatta.

Feministinen pyrkimykseni viitata pääasiassa vain naisten tekemään tutkimukseen ei onnistunut niin hyvin kuin olisin toivonut. Etenkin Suomen musiikin historiaan ja laulun analyysiin liittyviä naisten tekstejä oli vaikea löytää, ja jouduin usein turvautumaan miesten kirjoittamiin lähteisiin. Toisaalta opin naisten kirjoittaneen paljon Södergranista, esittäjän analyysista ja

Jenna Ristilä

**Flirttiä vai
alistamista?**

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

taiteellisesta tutkimuksesta. Pystyin myös käyttämään naisten esittelemiä analyysityökaluja, dialogisuutta (Korhonen-Björkman 2019; Moisala 2001) ja vapaamuotoista kuvailua (Guck 1994). Nostamalla lähdeluettelon sukupuolijakauman esiin halusin kiinnittää lukijan huomion siihen, että lähteiden käyttäminen on kirjoittajalta arvovalinta: tietyn aihepiirin jokaiseen lähteeseen on usein mahdotonta perehtyä, niihin kaikkiin viittaamisesta puhumattakaan – eikä tämä olisi edes mielekäästä. Kirjoittajan on siis jatkuvasti päätettävä, mitä tutkimusta hän esittelee ja minkä jättää mainitsematta. Ja nämä valinnat jäävät usein lukijalta piiloon. Tässä artikkelissa tuon valintani esiin ja samalla teen naisten tekemää tutkimusta näkyväksi.

Menetelmänä Marion Guckin (1994) vapaamuotoinen kuvailu sopi hyvin Holmströmin sarjasta tekemiäni tulkintojen aukikirjoittamiseen. Guck (2006, 204–205) tuo oman soittokokemuksensa osaksi analyttistä prosessia muun muassa kirjoittaessaan Haydnin pianosonaateista, mutta hän käsittelee soittamista ensisijaisesti sen fyysisen kokemuksen kautta. Oma analyysini painottui Guckia voimakkaammin esittäjän tulkinnalliseen näkökulmaan, jossa soittamisen fyysisyys ei ole tarkastelun kohteena vaan vaikuttaa tulkinnan taustalla. Lisäksi analyysini laajensi Guckin kuvaamaa henkilökohtaista musiikkisuhdetta myös esittäjien välisiin suhteisiin huomioimalla laulajien kokemukset. Guckin menetelmän tarjoama vapaus tuntui hyödylliseltä erityisesti siksi, että sen myötä saatoinkin käsitellä hyvin henkilökohtaisia mielikuvia ja assosiaatioita. Näiden tulkintojen aukikirjoittaminen on minulle aivan uudenlainen kokemus: esittäjänä olen tottunut siihen, että yleisö kuulee vain tulkintojen pohjalta rakennetun musiikkiesityksen, eikä saa tietää musiikin minussa herättämiä mielleyhtymiä. Tämän tekstin myötä asetunkin aivan eri tavalla paljaana lukijoiden eteen kuin mitä olisin lavalla Holmströmin lauluja soittaessani.

Lähteet

- Agopov, Vladimir. 1988. Du sökte. Laulusarja *Offrets timme* Op. 12, osa 2. Nuotti. Edition Reimers.
- Ahmed, Sara. 2017. *Living a Feminist Life*. Durham ja Lontoo: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11g9836>
- Aho, Kalevi. 1977. Kolme laulua elämästä. Tark. 25.4.2025. <https://core.musicfinland.fi/works/kolme-laulua-elamasta>
- Aho, Kalevi. 2025. In memoriam Ilkka Kuusisto. Tark. 25.4.2025. <https://composers.fi/in-memoriam-ilkka-kuusisto/>
- Battersby, Christine. 1989. *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. Lontoo: The Women's Press.
- Burton, Natalie. 2023. *Re-'Cycling' Poetry: Structure in the Twentieth-Century English Song Cycle*. Väitöskirja. The Open University. <https://doi.org/10.21954/ou.ro.00016398>
- Chorell, Hanna. 2024. "Winterreise laulajanaisen matkana – taiteilijuus koronapandemian aikaan". *Trio* 13 (1): 34–60. <https://doi.org/10.37453/tj.144510>
- Crispin, Darla. 2015. "Artistic Research and Music Scholarship: Musings and Models from a Continental European Perspective". Teoksessa *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, toim. Mine Doğan-tan-Dack, 53–72. Lontoo: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315568041>
- Doğan-tan-Dack, Mine. 2015. "The Role of the Musical Instrument in Performance as Research". Teoksessa *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, toim. Mine Doğan-tan-Dack, 169–202. Lontoo: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315568041>
- Doğan-tan-Dack, Mine. 2022. "Expanding the Scope of Music Theory: Artistic Research in Music Performance". *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19 (2): 13–42. <https://doi.org/10.31751/1169>
- Dunsby, Jonathan. 2004. *Making Words Sing. Nineteenth- and Twentieth-Century Song*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511481703>
- Edith Södergran -sällskapet. n.d. Tonsättningar. Tark. 19.2.2025. <https://sodergransallskapet.fi/edith-sodergran/tonsattningar/>
- Etelä-Suomen Sanomat. 1978. "Duo ja 21 pientä sävellystä". 29.11.1978. No. 322: 8.
- Fontaine, Jeanette. 2013. "He Sang, She Sang: The Gendered Song Cycle". *Journal of Singing* 70 (1): 97–100.
- Gröndahl, Laura. 2023a. "Taiteilija, tutkija vai taiteilija-tutkija?" Teoksessa *Taiteellinen tutkimus*, toim. Laura Gröndahl. Teatteri-korkeakoulun julkaisusarja 76. Helsinki: Taideyliopiston Teatteri-korkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-064-5>
- Gröndahl, Laura. 2023b. "Taiteella tutkiminen – mitä se tarkoittaa?" Teoksessa *Taiteellinen tutkimus*, toim. Laura Gröndahl. Teatteri-korkeakoulun julkaisusarja 76. Helsinki: Taideyliopiston Teatteri-korkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-064-5>
- Guck, Marion A. 1994. "A Woman's (Theoretical) Work". *Perspectives of New Music* 32 (1): 28–43. <https://doi.org/10.2307/833150>

Jenna Ristilä

**Flirttiä vai
alistamista?**

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

- Guck, Marion A. 1997. "Music Loving, or the Relationship with the Piece". *The Journal of Musicology* 15 (3): 343–352. <https://doi.org/10.2307/763915>
- Guck, Marion A. 2006. "Analysis as Interpretation: Interaction, Intentionality, Invention". *Music Theory Spectrum* 28 (2): 191–209. <https://doi.org/10.1525/mts.2006.28.2.191>
- Guralnick, Elissa S. 2006. "'Ah Clara, I Am Not Worthy of Your Love': Rereading 'Frauenliebe und Leben', the Poetry and the Music". *Music & Letters* 87 (4): 580–605. <https://doi.org/10.1093/ml/gclo80>
- Hambro, Camilla. 2024. "'Un compositeur d'un grand mérite" i Paris – Laura Netzel och hennes kammarmusik vid ingången till kvinnornas århundrade". *Musiikki* 54 (3): 71–95. <https://doi.org/10.51816/musiikki.148475>
- Heiniö, Mikko. 1989. *Lastenkamarikonserteista pluralismin. Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa*. Helsinki: Suomen musiikki-tieteellinen seura.
- Heiniö, Mikko. 1995. *Suomen musiikin historia 4: Aikamme musiikki 1945–1993*. Porvoo: WSOY.
- Holmström, Carita. 1977. *Dagen svalnar. Fyra sånger till dikter av Edith Södergran*. Nuotti. <https://core.musicfinland.fi/works/dagen-svalnar>
- Holmström, Carita. 1996. *Dagen svalnar. Fyra sånger till dikter av Edith Södergran*. Teoksessa *Morgondagens minnen. Nya Solosånger*, toim. Camilla Cederholm. Nuotti. Vaasa: Tondiktarna r.f.
- Holmström, Carita. 2018. Säveltäjän kotisivu. Tark. 13.11.2024. <https://caritaholmstrom.wixsite.com/mysite/biography>
- Holmström, Carita. 2024. Sähköpostiviesti Jenna Ristilälle 23.1.2025. Viesti kirjoittajan hallussa.
- Howell, Tim. 2012. "Out of the Shadows and Silences: The Lotta Wennäkoski in Profile". *Tempo* 66 (259): 2–14. <https://doi.org/10.1017/S0040298212000010>
- Katz, Israel J. 2001. "Flamenco". *Grove Music Dictionary*. Tark. 5.5.2025. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09780>.
- Kivinen, Marika. 2024. Haastattelu Helsingissä 18.4.2024, haastattelija Jenna Ristilä. Haastattelumateriaali (äänite ja muistiinpanot) kirjoittajan hallussa.
- Koivisto, Nappu. 2021. "Säveltäjäys, sukupuoli, sanomalehtijulkisuus. Vera Vinogradova–Bieckin ja Miina Härman toiminta sotienvälisessä Virossa". *Musiikki* 51 (2): 23–54. <https://doi.org/10.51816/musiikki.110826>
- Korhonen–Björkman, Heidi. 2019. "Bach points and virtuosity: A performer's dialogic analysis of Betsy Jolas' Ô Bach!" *Music Performance Research* 9: 31–59. <https://musicperformanceresearch.org/wp-content/uploads/2020/11/MPR-0110-Korhonen-Bjorkman-31-59.pdf>
- Lea, Peter ja Julia Bentley. 2021. "Perceiving Imaginative and Intellectual Oscillation in George Crumb's *Apparition*". Teoksessa *Twentieth- and Twenty-First-Century Song Cycles: Analytical Pathways Towards Performance*, toim. Gordon Sly ja Michael R. Callahan, 116–128. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429270369>

- Leinonen, Minna. 2023. "Ihanasta metsästä äkäiseen mehiläisparveen: nykysoitteknikoita sisältävän uuden pedagogisen musiikin säveltäminen". *Trio* 12 (2): 37–62. <https://doi.org/10.37453/tj.136019>
- Leong, Daphne. 2019. *Performing Knowledge: Twentieth-Century Music in Analysis and Performance*. New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190653545.001.0001>
- Lindqvist, Ursula. 2006. "The Paradoxical Poetics of Edith Södergran". *Modernism/Modernity* 13 (1): 813–833. <https://doi.org/10.1353/mod.2006.0026>
- Macarthur, Sally, Dawn Bennett, Talisha Goh, Sophie Hennekam ja Cat Hope. 2017. "The Rise and Fall, and the Rise (Again) of Feminist Research in Music: 'What Goes Around Comes Around'". *Musicology Australia* 39 (2): 73–95. <https://doi.org/10.1080/08145857.2017.1392740>
- Madar, Armaan. 2020. *Kaija Saariaho's Quatre Instants from a pianist's point of view – an interpretation of the song cycle*. Maisterin opinnäytetyö. Tukholma: Kungliga Musikhögskolan.
- Marshall, Robert L. ja Robin A. Leaver. 2001. "Chorale". *Grove Music Online*. Tark. 5.5.2025. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05652>
- Mier-Cruz, Benjamin. 2013. *Edith Södergran's Modern Virgin: Overcoming Nietzsche and the Gendered Narrator*. Väitöskirja. UC Berkeley, Kalifornia.
- Minkkinen, Marja. 2005. "Kaija Saariahon vokaalinen kirjoitus teoksissa Du gick, flög ja From the grammar of dreams". Teoksessa *Elektronisia unelmia: kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*, toim. Anne Kauppala, 49–84. Helsinki: Yliopistopaino. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:bib:me:100519850900>
- Moi, Toril. 2008. *Simone de Beauvoir. The Making of an Intellectual Woman*. New York: Oxford University Press.
- Moisala, Pirkko. 2001. "Kohti dialogista musiikkianalyysia". Teoksessa *Muualla, täällä: kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista: juhla Erkki Salmenhaaralle*, toim. Helena Tyrväinen, Seija Anneli Lappalainen, Tomi Mäkelä ja Irma Vierimaa, 369–385. Jyväskylä: Atena Kustannus.
- Mutschler, Katherine. 2024. *Representing Birth in Outi Tarkiainen's Midnight Sun Variations (2019): Stasis, Expansion, and Decay as Temporal Processes*. Maisterin opinnäytetyö. Ottawan yliopisto. <https://doi.org/10.20381/ruor-30599>
- Mäkinen, Milla. 2024. Haastattelu Helsingissä 19.4.2024, haastattelija Jenna Ristilä. Haastattelumateriaali (äänite ja muistiinpanot) kirjoittajan hallussa.
- Oinas, Cecilia. 2023. "Sonic Bridges and Pitch-Based Bonding in Two Songs by Saariaho". *Music Theory Online* 29 (3). <https://doi.org/10.30535/mto.29.3.6>
- Pulkkis, Anna. 2025. "'Ich hab' im Traum geweinet' by Schumann and Bronsart: Dreams of Reality and Illusion". Teoksessa *Encountering Music Analysis: Structure, Performance, Text and Beyond. Festschrift for Lauri Suurpää*, toim. Markus Mantere, Inkeri Jaakkola ja Cecilia Oinas, 233–258. DocMus Research Publication 24. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-390-8>

Jenna Ristilä

**Flirttiä vai
alistamista?**

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

- Rahikainen, Agneta. 2014. *Edith: Runoilijan elämä ja myytti*. Suom. Jaana Nikula. Helsinki: Schildts.
- Rantanen, Saijaleena, Nuppu Koivisto-Kaasik ja Anu Lampela (toim.). 2023. *Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt*. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 21. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-329-8>
- Rautiainen, Tarja. 2001. *Pop, protesti, laulu: korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press. <https://urn.fi/urn:isbn:951-44-5487-1>
- Reece, Tyler Michael-Anthony. 2019. *Liebe und Leben: Exploring Gender Roles and Sexuality in Nineteenth-Century Lieder*. Taiteellisen tohtorintutkiminnon kirjallinen työ. University of California, Santa Barbara.
- Reiman, Erica. 1998. "The 'Tristan Chord' as Music-Historical Metaphor". *University of Toronto Quarterly* 67 (4): 768–773. <https://doi.org/10.3138/utq.67.4.768>
- Rydman, Kari. 2017. *Dagen svalnar mot kvällen* Op. 12b. Nuotti. Edition Tilli.
- Santapakka, Tilda. 2020. *Eino Leinon runot Kaija Saariahon laulusarjassa Leino-laulut*. Ammattikorkeakoulun opinnäytetyö. Oulun ammattikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-202005138800>
- Serano, Julia. 2022. *Sexed up. How Society Sexualizes Us, and How We Can Fight Back*. New York: Seal Press.
- Suurpää, Lauri. 2014. *Death in Winterreise. Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle*. Bloomington: Indiana University Press.
- Södergran, Edith 1916. *Dikter*. Porvoo: Schildt. <https://www.doria.fi/handle/10024/39604>
- Takolander, Tomas. 2020. *4 sånger till dikter av Edith Södergran*. Nuotti. Sulasol.
- Tarasti, Eila. 2012. "Juha by Nyrki Tapiovaara and Helvi Leiviskä: Music in the Intertextual Space of Movie, Drama and Novel". Teoksessa *Suomen musiikkitiede 100 vuotta: Juhlasymposiumin satoa*, toim. Anna-Elena Pääkkölä, 150–163. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. <https://www.utupub.fi/handle/10024/164391>
- Torvinen, Juha. 2018. "Resounding: Feeling, Mytho-ecological Framing, and the Sámi Conception of Nature in Outi Tarkiainen's The Earth, Spring's Daughter". *MUSICultures* 45 (1–2): 167–189. <http://hdl.handle.net/10138/340268>
- Tunbridge, Laura. 2010. *The Song Cycle*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tuurna, Stefanie. 2023. *Du sökte, du fann. Laulusarja EDDA!*, osa 18. Julkaisematon nuotti. Materiaali kirjoittajan hallussa.
- Varto, Juha. 2017. *Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Aalto-yliopiston julkaisusarja, Taide + muotoilu + arkkitehtuuri 1. Helsinki: Aalto ARTS Books.
- Virtanen, Markus. 2021. "Nukkekodin varpusen moraaliton konsertto: Arvoja, ihanteita ja uuden musiikin kuvia Ann-Elise Hannikaisen pianokonserton lehdistöreseptiossa vuonna 1976". *Musiikki*, 51 (3): 48–73. <https://doi.org/10.51816/musiikki.111758>
- Välimäki, Susanna. 2022a. "Composer Betzy Holmberg Deis (1860–1900). A feminist historical and biographical study". *Studia Musicologica Norvegica* 48 (1): 18–37. <https://doi.org/10.18261/smn.48.1.3>

- Välimäki, Susanna. 2022b. ”Romantiikan pianisti–säveltäjä Fanny Mannsén: taiteilijaura 1800-luvun puolivälin Suomessa”. Teoksessa *Kartanosta kaikkien soittimeksi III – Pianonsoiton historia Suomessa*, toim. Markus Mantere, Elisa Järvi ja Markus Kuikka, 155–202. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 18. Helsinki: Taideyliopisto Sibelius-Akatemia.
<https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-262-8>
- Välimäki, Susanna ja Nuppu Koivisto-Kaasik. 2023. *Sävelten tyttäret. Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. <https://doi.org/10.21435/ha.154>
- Wathén, Jenni. 2016. *Teksti musiikissa. Kolme näkökulmaa 2000-luvulla sävellettyyn suomalaiseen vokaalimusiikkiin*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin Yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:hulib-201701201065>
- Weaver, Andrew H. 2014. ”Towards a Narratological Analysis of the Romantic Lied: Events, Voice, and Focalization in Nineteenth-Century German Poetry and Music”. *Music & Letters* 95 (3): 374–403.
<https://doi.org/10.1093/ml/gcu068>

Jenna Ristilä

**Flirttiä vai
alistamista?**

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista



Taiteellisessa tohtorintutkinnossaan “Olen yrittänyt kukkia, mutta tilanne on ongelmallinen” pianisti Jenna Ristilä syventyy 23 suomalaisen säveltäjänaisen teoksiin. Neljä konserttia ja yksi vertaisarvioitu artikkeli rakentavat feminististä maailmaa, jossa naisten säveltämä musiikki, kirjoittama runous ja tekemä tutkimus asettuvat keskustelemaan keskenään. Ristilä etsii inhimillisempää ja lämpimämpää konserttitilannetta hienovaraisten aktivismin avulla, johon kuuluvat mm. traditiokriittinen ohjelmistosuunnittelu, juontaminen ja kokeelliset käsiohjelmatekstit.

Matkan varrella Ristilä nostaa esiin historian sivuuttamia teoksia, kyseenalaistaa konsertti-instituution patriarkaalisia normeja ja nauraa mennessään.



EST 98
ISBN 978-952-329-433-2
ISSN 1237-4229

**TAIDE-
YLIOPISTO**

X SIBELIUS-AKATEMIA