



**Onko sukupuoliä väliä?  
Näkökulmia länsimaisen taidemusiikin  
tasa-arvokysymyksiin suomalaisessa  
musiikinalan korkeakoulutuksessa**

**PINJA NUÑEZ**



EST 97

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2026

# Onko sukupuoliella väliä?

Näkökulmia länsimaisen taidemusiikin  
tasa-arvokysymyksiin suomalaisessa musiikinalan  
korkeakoulutuksessa



Pinja Nuñez

# Onko sukupuoliella väliä?

Näkökulmia länsimaisen taidemusiikin  
tasa-arvokysymyksiin suomalaisessa musiikinalan  
korkeakoulutuksessa

EST 97

Sibelius-Akatemian tohtoriohjelma  
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2026

Tutkielman ohjaaja:  
musiikin tohtori Assi Karttunen

Tutkielman esitarkastajat:  
musiikin tohtori Tiina Karakorpi  
filosofian tohtori Anna Ramstedt

Taiteellisen työn esitarkastaja:  
musiikin tohtori Raimo Sariola

Tarkastaja:  
musiikin tohtori Tiina Karakorpi

Tarkastustilaisuuden valvoja:  
musiikin tohtori Assi Karttunen

Pinja Nuñez

*Onko sukupuolella väliä? Näkökulmia länsimaisen taidemusiikin  
tasa-arvokysymyksiin suomalaisessa musiikinalan korkeakoulutuksessa*

Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinnon tutkielma  
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia  
Sibelius-Akatemian tohtoriohjelma

© Pinja Nuñez ja Taideyliopisto

Kannen kuva: Pinja Nuñez 2024  
Sisäpuolen taitto: Antti Karvanen 2026  
Paino: Grano 2026

EST-julkaisusarja 97  
ISBN 978-952-329-423-3 (painettu)  
ISSN 1237-4229 (painettu)

ISBN 978-952-329-424-0 (pdf)  
ISSN 2489-7981 (pdf)

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

**Pinja Nuñez** – *Onko sukupuolella väliä? Näkökulmia länsimaisen taidemusiikin tasa-arvo-kysymyksiin suomalaisessa musiikinalan korkeakoulutuksessa*

Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinnon tutkielma

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2026, 133 sivua + liitteet 3 sivua

## Tiivistelmä

Kirjallisessa työssä *Onko sukupuolella väliä? Näkökulmia länsimaisen taidemusiikin tasa-arvo-kysymyksiin suomalaisessa musiikinalan korkeakoulutuksessa* tarkoitukseni on esiintuoda sukupuolittuneen epätasa-arvon rakentumista länsimaisen taidemusiikin koulutuksessa. Pyrin analysoimaan pedagogisia prosesseja, joiden kautta tuotetaan ja ylläpidetään sukupuolieroa ja sukupuolittuneita valtasuhteita. Esitän kaksi katsausta musiikin korkeakoulutuksen sukupuolittuneisiin rakenteisiin:

1. Tarkastelen, miten sukupuolittunut epätasa-arvo ilmenee Sibelius-Akatemian joustien aineryhmän koulutuskäytännöissä, kuten taiteellisiin tasosuorituksiin kuuluvissa oppimateriaaleissa ja ohjelmistoluetteloissa sekä musiikin historian opetuksessa ja miten nämä käytännöt heijastavat länsimaisen taidemusiikin kentällä vallitsevia sukupuolittuneita rakenteita.
2. Pyrin kuvaamaan, miten länsimaisen taidemusiikkikulttuurin sukupuolittunut epätasa-arvo on vaikuttanut omaan kokemukseeni, taiteelliseen ajatteluuni ja identiteettiini muusikkona.

Tutkielmani on taiteilijalähtöinen ja siten lähtökohtaisesti monimenetelmäinen ja itse-reflektiivinen. Tutkimuksen viitekehyksen muodostavat filosofi Lydia Goehrin (1992) teoria romantisoitun teoskäsityksen institutionalisoidusta keskeisyydestä länsimaisen taidemusiikin käytännöissä, filosofi Judith Butlerin (1990) teoria sukupuolen toistosta ja sosiologi Beverley Skeggsin (1997) teorian sosiaalisen identiteetin muodostumisesta.

Esitän, että sukupuolisen epätasa-arvon ilmeneminen länsimaisen taidemusiikin koulutuksessa on rakenteellinen ongelma, joka tulisi tiedostaa opetussisältöjä laatiessa. Pedagogiset käytännöt kierrättävät stereotyyppisiä sukupuolisuuden määreitä, jotka välittävät usein hyvin normatiivista kuvaa sukupuolisuudesta ja (hetero)seksuaalisuudesta. Sibelius-Akatemian joustien aineryhmässä instrumenttiopetus keskittyy edelleen romantisoitun teoskäsitteen ja kanonisoitujen ”suurmiesten” säveltämien, standardisoitujen teosten ympärille.

**Avainsanat:** Länsimainen taidemusiikki, musiikin korkeakouluopinnot, sukupuolen toisto, sukupuolittunut epätasa-arvo, kaanon, institutionalisoitunut teoskeskeisyys

**Pinja Nuñez** – *Does gender matter? Perspectives on equality issues in Western art music in Finnish higher education in music*

Doctoral thesis in Artistic programme

University of the Arts, Sibelius Academy, 2026, 133 pages + 3 appendix pages

## **Abstract**

In my written thesis *Does gender matter? Perspectives on equality issues in Western art music in Finnish higher education in music*, my aim is to highlight gendered structures in the Western art music education. I aim to analyze the pedagogical processes that produce and maintain gender differences and gendered power relations. I present two reviews of the gendered structures in classical music education:

1. I examine how gender inequality is constructed in the educational practices of the Sibelius Academy Strings Department, and how these practices reflect the gendered structures prevailing in the field of Western art music.
2. I seek to describe how the gendered inequality of Western art music culture has influenced my own experience, artistic thinking and identity as a musician.

My research is artist-oriented, self-reflected and represents the field of artistic research. As a framework for the research, I use philosopher Lydia Goehr's (1992) theory on the institutionalized centrality of the musical work-concept in Western art music practices, as well as philosopher Judith Butler's (1990) theory on the reproduction of gender and sociologist Beverley Skeggs' (1997) theories of formation of social identity.

I argue that the manifestation of gender inequality in Western classical music education is a structural problem that should be acknowledged when developing educational content.

Musical practices recycle stereotypical gender definitions, which often convey a very normative image of gender and (hetero)sexuality. In the Strings Department of the Sibelius Academy, instrumental teaching still focuses on the romanticized concept of a musical work and thus certain standardized works composed by canonized male composers.

**Keywords:** Western art music, higher education of music, reproduction of gender, gendered inequality, musical canon, institutionalized centrality of the musical work concept

# Sisällysluettelo

<b>1 Johdanto</b> .....	8
1.1 Tutkimuskysymykset .....	13
1.2 Tutkimusmenetelmät .....	13
1.3 Tutkimusaineisto .....	14
1.4 Oma positioni .....	15
<b>2 Teoreettinen viitekehys ja keskeiset käsitteet</b> .....	17
2.1 Länsimainen taidemusiikki .....	19
2.2 Musiikin korkeakouluopinnot .....	25
2.3 Länsimaisen taidemusiikin kaanon .....	29
2.4 Sukupuolen toisto .....	31
2.5 Sukupuolittunut epätasa-arvo .....	35
<b>3 Sibelius-Akatemian josten aineryhmän pedagoginen kaanon</b> .....	40
3.1 Ohjelmistoluetteloissa esiintyvien säveltäjien sukupuolijakauma .....	49
3.2 Toteutuneiden tasosuoritusten ohjelmia .....	53
3.3 Toteutuneissa tasosuorituksissa esiintyvien säveltäjien sukupuolijakauma .....	61
3.4 Tasosuoritusten ohjelmisto suhteessa tutkinnoille laadittuihin osaamistavoitteisiin .....	69
3.5 Musiikin historian kurssien kuvaukset ja osaamistavoitteet .....	75
3.6 Musiikin historian peruskurssien välittämä historiakuva .....	78
<b>4 Romantisoidun teoskäsitteilyn keskeisyys musiikin korkeakoulutuksessa</b> .....	81
4.1 Analyttinen lähestymistapa musiikkiteoksen käsitteeseen .....	82
4.2 Musiikkiteoksen käsitteen historiallinen merkitys .....	85
4.3 Moderni estetiikka ja <i>werktreue</i> .....	89
<b>5 Sukupuolisten identiteettien merkitys musiikin korkeakoulutuksessa</b> .....	95
5.1 Esikuvien diversiteetin merkitys musiikillisen identiteetin rakentumisessa .....	97
5.2 Sukupuolisten identiteettien merkitys muusikon työelämässä .....	102
<b>6 Johtopäätökset</b> .....	107
<b>7 Ajatuksia ja keskustelun avauksia musiikin korkeakouluopetuksen kehittämiseksi</b> .....	110
<b>8 Konserttisarja Sodan ja rauhan kaikuja</b> .....	115
8.1 Ääniä Neuvostoliitosta .....	116
8.2 Sodan jaloissa – sävellyksiä keskitysleireiltä .....	118
8.3 Jospa tämä kaikki liittyy kaikkeen .....	119
8.4 Pyhä yhteiskunta .....	120
8.5 Taidekapina .....	123
<b>9 Kiitokset</b> .....	125
<b>10 Tutkimusmateriaali</b> .....	126
<b>11 Lähdekirjallisuus</b> .....	127
<b>12 Liitteet</b> .....	134

# 1 Johdanto

*Hävettää olla nainen.*

*Hävettää miestenkin puolesta.*

*Hävettää, että ei osata olla vain ihmisiä.*

*Hävettää, jos olen harjoitellut liikaa – kaiken pitäisi tulla itsestään, siis jos on tarpeeksi hyvä.*

*Lähes sietämätön häpeä silloin, kun harjoittelen jotain uutta, mitä en vielä osaa. Tekisi mieli olla harjoittelematta tai soittaa vain jotain, jonka osaan jo, vaikka oikeastaan silloinhan ei tarvitsisi enää harjoitella.*

*Hävettää, kun minua kehutaan tunnolliseksi.*

*Siitä tulee sellainen olo, että olen hyvä vain siksi, että jaksan puurtaa, enkä sen vuoksi, että minulla oikeasti olisi jotain sanottavaa.*

*Hävettää, jos olen laittautunut liikaa esitystä varten. Mitä minä sillä yritän saavuttaa?*

*Hävettää, jos ulkonäköni kiinnitetään huomiota. Ja kuitenkin olen lavalla ihmisten katsottavana, arvioitavana, objektina.*

*Hävettää sekin, jos kaikki on rumasti.*

*Hävettää, että en osaa muuttaa asioita vaan toistan sitä, mitä minulle on sanottu. Kaikki toistaa.*

*Hävettää, että välillä en usko, että mikään muuttuu.*

(Ote teoksestani *Häpeä* lausuvalla soolosolistille. Runo ja sävellys Pinja Nuñez 2020.)

Jatkotutkintoprojektissani käsittelen taiteen ja yhteiskunnan suhdetta ja vuorovaikutusta erityisesti esiintyvän taiteilijan näkökulmasta. Olen kiinnostunut siitä, millä tavoin länsimaisen taidemusiikin yhteiskunnalliset merkitykset syntyvät ja miten vallitseva yhteiskunnallinen tilanne vaikuttaa taiteilijoihin ja heidän tuotantoonsa. Olen valinnut näkökulman, jossa en niinkään keskity teosten musiikilliseen analyysi-

siin tai pohdi musiikin itsensä välittämiä merkityksiä filosofisella tasolla<sup>1</sup>. Sen sijaan tarkastelen taideteosten välittämiä sosiaalisia ja kulttuurisia merkityksiä, jotka synnyvät siinä ympäristössä, missä taidetta luodaan ja esitetään. Musiikkia tai muusikon työtä ei voi rajata yhteiskunnan ulkopuolelle. Taiteellinen työskentelyni jatkotutkimtoprojektini parissa on saanut minut ajattelemaan, että muusikkona olen aktiivinen yhteiskunnallinen vaikuttaja, jolla on vastuu havainnoida toimintaansa sosiaalisesta näkökulmasta käsin.

Taiteelliseen tohtorintutkintooni kuuluvan konserttisarjan viisi konserttia (2017–2022) lähestyivät taiteen yhteiskunnallisuutta viiden eri teeman kautta (ks. tämän tutkielman luku 8). Näistä erityisesti kolmas konsertti, jossa käsitelin naisen asemaa länsimaisen taidemusiikin kontekstissa sekä viides konsertti, jossa pohdin länsimaisen taiteen tradition kautta välittyviä arvoja, antoivat minulle mahdollisuuden tutkia länsimaisen taidemusiikin yhteiskunnallisuutta omakohtaisesti ja oman taiteellisen toimintani kautta. Päädyin säveltämään sukupuolittuneesta häpeän tunteesta soolospeloteoksen *Häpeä* (2020); tilaamaan säveltäjä Max Savikankaalta soolospeloteoksen *Taidekapina – Pitkät jatkot* (2022), jossa sellistin lausumien repliikkien aiheena on vallan väärinkäyttö opetustilanteissa, kuten seksuaalinen häirintä ja nöyryyttävät opetusmenetelmät; säveltämään oopperakuolemia käsittelevän *Alkusoiton* (2022) kahdelle sellolle ja sopraanolle inspiroituneena musiikkiteeilijä Susan McClaryn musiikin-teoreettisesta analyysistä, joka kuvaa musiikillista aktia, sekä toteuttamaan naisen asemaa oopperatraditiossa pohtivan miniatyyriopperan *Piccolo Opera Burlesca* (2022) yhdessä ohjaaja Siljamari Heikinheimon ja burleskitaiteilija Armi von Vepin kanssa. Esitys kyseenalaisti naishahmojen karikatyyristä kuvausta länsimaisen oopperataiteen historiassa yhdistämällä klassiset oopperakuolemat ja riisuutumisen taiteen. Mitä enemmän kiinnitin huomiota länsimaisen taidemusiikin käytäntöjen ja esityskulttuurin kautta välittyviin arvoihin ja sukupuolittuneisiin normeihin, sitä ahtaammalta minusta alkoi tuntua se muusikon ideaali, johon musiikin korkeakouluopintoni ja ammattimuusikon työelämä olivat minua muovanneet. Tämä kirjallinen tutkielma tarjosi siten henkilökohtaisen väylän lähestyä haastavaa aihetta, jota olen sivunnut myös taiteellisessa työssäni jatkotutkintooni kuuluvan konserttisarjan parissa.

Naisen asema länsimaisen taidemusiikin traditiossa on usein vähintäänkin hämmentävä: taiteen välittämät narratiivit ovat silmiinpistävästi valkoisia, stereotyyppisesti

---

1 Taiteen välittämät merkitykset eivät ole yksiselitteisiä tai kiistattomia. Tapa, jolla koemme musiikkiteoksen, riippuu siitä, miten ymmärrämme sen. Kulttuurinen tausta ja aikaisemmat kokemukset vaikuttavat musiikin kokemiseen ja sen merkityksien syntymiseen, eikä merkityksen luonne siksi koskaan ole universaali. Ihmiset tulkitsevat taidetta aina omista lähtökohdistaan käsin. (ks. esim. Lakoff & Johnson 1980.) Sosiologi Pierre Bourdieu (2013, 93) kuvaa, miten sosiaalisella luokalla, koulutustasolla ja kulttuurisella perimällä on suuri merkitys taiteen välittämien merkitysten tulkinnessa. Samasta taide- teoksesta on mahdollista muodostaa jopa täysin vastakkaisia tulkintoja. (Bourdieu 2013, 93.)

sukupuolittuneita ja heteronormatiivisia. Lisäksi valtaosa länsimaisen taidemusiikin kaanonissa toistettavista teoksista on miesten tekemiä: taiteen naiskuvat ja feminiinisyteen liitettävät piirteet ovat pitkälti miestaiteilijoiden luomaa illuusiota naiseudesta ja hahmottuvat juuri miehisyttä vasten. Taiteen tarinat ovat aikansa kuvia, sanotaan. Mielestäni kerronnan traditioita pitäisi kuitenkin pystyä säännöllisesti asettamaan myös kriittisen arvioinnin kohteeksi, sillä muuten niiden välittämät arvot ikään kuin hiljaisessa yhteisymmärryksessä hyväksytään edelleen. Kuten näyttelijä ja muusikko Fanni Noroila (2021) kuvaa esseessään *Ofelia elää!*:

Usein klassikkoteokset esitetään edelleenkin neutraaleina. Niiden esittämistä perustellaan näiden tarinoiden vahvuudella ja universaaliudella, ajattomilla teemoilla, jotka kuvaavat ihmisyyttä kiperän tarkkanäköisesti. Klassikot huokaavat: ”Tällainen on ihminen.” Ja me huokaamme klassikoiden tahtiin, lähes kyseenalaistamatta tapaa, jolla teokset performoivat sukupuolia, seksuaalisuutta, luokkaa, etnisyyttä, uskontoja tai niiden valta-asetelmiä. Aivan kuin esitetyt todellisuudet eivät olisi täydellisen latautuneita narratiiveja, jotka aina uudelleen toistavat epätasaisesti jakautunutta valtaa.

Taiteessa esitetyt sukupuoliset roolit ovat historiallisesti vaikuttaneet yhteiskuntaan ja sosiaalisiin mielikuviiin miehen ja naisen asemasta. Taide ja yhteiskunnallinen todellisuus siis kierrättävät keskenään erilaisia sukupuolisuuden illuusioita ja samalla vahvistavat niitä. (McClary 1991, 7–19.) Monet arvot välittyvät taiteen kautta tiedostamatta, ikään kuin historian jatkumona. Näitä arvoja haluan taiteellisen jatkotutkintoprojektini parissa tekemälläni työllä haastaa.

Taidemusiikin ideaalin ajatellaan usein pyrkivän aineettomuuteen ja sukupuollettomuuteen: musiikki tulkitaan absoluuttisena ilmiönä, joka ei pyri esittämään tai välittämään mitään musiikin ulkopuolista asiaa tai käsitettä. Kapellimestari Klaus Mäkelä totesi heinäkuussa 2020 Helsingin Sanomien haastattelussa (Tiikkaja 2020), että ”musiikissa ei ole ikää eikä sukupuolta eikä mitään sellaisia parametreja”. Kapellimestari Hannu Lintu puolestaan kommentoi Ylen sittemmin lakkautetussa *Perjantai*-ohjelmasarjassa (4/2021) että historia on ”lahjomaton”. Linnun kertoman mukaan on epätodennäköistä, että mestarillisia säveltäjiä löytyisi klassisen musiikin kaanonin ulkopuolelta. Toimittaja Sonja Saarikoski (2020b) vastasi Mäkelän ja Linnun argumentteihin *Image*-lehden verkkojulkaisussa ”Mestarillisia valheita - neromyytin ylläpitäminen altistaa myös muille väärinkäytöksille”. Saarikoski kirjoittaa, miten ”absoluuttisen musiikin käsite väittää, että musiikki on epäpoliittista, epämaailmallista ja epäinhimillistä. Vaikkei kukaan sitä ääneen kehtaa sanoa, näiden määreiden yhteenlaskettu summa on eufemismi jumalalliselle”.

Kuten kriittinen musiikintutkimus on jatkuvasti osoittanut (ks. tämän tutkielman luku 2.1; viimeisimmästä tutkimuksesta ks. esim. Ramstedt, K. et al. 2025), ajatus taidemusiikista jumalallisena, sosiaalisista ja yhteiskunnallisista tapahtumista irrallisena ilmiönä on ongelmallinen, koska taidemusiikin traditio, opetus- ja esitämiskäytännöt, narratiivisuus ja monet muut piirteet ovat syntyneet ja muovautuneet ihmisen luomina, eivät taivaasta annettuina, ja niihin ovat aina vaikuttaneet myös kulttuuriset ja yhteiskunnalliset valtasuhteet. Käsitys musiikista vain itseään ilmaisevana erottaa sen yhteiskunnallisista, kulttuurisista ja sosiaalisista olosuhteista, joissa musiikkia tehdään ja esitetään. Absoluuttisen musiikin<sup>2</sup> ajatukseen liittyy myös kehon ja mielen dikotomia: ääni nähdään erillisenä sitä tuottavista sukupuolisista vartaloista.

Vaikka pitäisimme valmista taideteosta esteettisenä entiteettinä, joka ilmaisee vain itseään, emme voi irrottaa sen tekemisen prosessia yhteiskunnasta. Boheemi taiteilija, joka elää yhteiskunnan ulkopuolella, on eräänlainen utopia, sillä taiteilija on riippuvainen yhteiskunnasta ja siitä ympäristöstä, missä elää ja toimii. Teoksen merkitys taas rakentuu aina suhteessa traditioon ja kaanoniin, jonka osaksi teos tulee. Traditio tai kaanon eivät voi olla arvo itsessään: tästä syntyy kehäpäätelmä, jonka mukaan traditio on arvokasta sen vuoksi, että sitä on aina toistettu. Toistamamme kaanonin muodostumiseen ovat vaikuttaneet puhtaan esteettisen arvon lisäksi myös erilaiset yhteiskunnalliset valtahierarkiat, ennakkoluulot, arvot ja normit. Toiston kautta tietyt teokset saavat klassikon aseman. Sitoutumalla tradition toistamiseen sitoutuu tahtomattaankin myös niihin yhteiskunnallisiin ilmiöihin ja merkityksiin, joiden kautta traditio on syntynyt. (ks. esim. tämän tutkielman luku 2.3; Citron 1993; Moisala 1994; Brüstle et al. 2024; Ramstedt, K. et al. 2025.)

Vakiintunut kaanon on keskeisessä asemassa länsimaisen taidemusiikin sukupuolittunutta epätasa-arvoa tarkasteltaessa. Rajallinen joukko tunnettujen säveltäjien teoksia määrittää hyvin pitkälle sen, mitä musiikin opiskelijat opiskelevat ja harjoittelevat, ja mitä yleisö konserteissa kuulee esitettävän (ks. myös tämän tutkielman luku 3.4 ja Alhsved 2025, 76). Samoja teoksia kierrätetään kilpailuissa ja koesoitossa, joten on tavallaan loogista, että instrumenttiopiskelu painottuu näiden teosten työstämiseen. Taustalla piilee kuitenkin suurempi ongelma: jos opinnot keskittyvät jo varhaisesta vaiheesta ennalta määrätyn ja suppean repertuaarin työstämiseen, opiskelijoille syntyy helposti hyvin kapea kuva olemassa olevasta ohjelmistosta.

Syy siihen, että lukuisat säveltäjät ja heidän teoksensa ovat jääneet länsimaisen taidemusiikin traditiossa toistetun kaanonin ulkopuolelle, voi johtua yhteiskunnal-

2 Absoluuttisen musiikin käsite kuuluu klassisen ja romanttisen ajan musiikin estetiikkaan. Yleensä sillä tarkoitetaan musiikin ulkopuolisista funktioista riippumatonta, itsenäistä soitinmusiikkia, jonka kautta ajatellaan olevan mahdollista saavuttaa jonkinlainen maallista ja arkisista toiminnoista vapaa, universaali totuuden taso. (ks. esim. Goehr 1992, 153–154, 160, 171; Bull 2019, 23–24, 96, 97, 99, 109.)

lisista tai sosiaalisista valtahierarkioista, kulttuurisista arvoista ja normeista (kenellä katsotaan olevan oikeus toimia säveltäjän ammatissa), julkaisu- ja esitystoiminnasta tai yhteiskunnallisista kriiseistä (ks. esim. Moisala 1994, 256). Siihen, kenen ääniä kuullaan esimerkiksi orkesterien ohjelmasuunnittelussa, liittyy myös käytännön haaste: tuntemattomampien teosten esittäminen vaatii usein enemmän resursseja, kuten harjoitusaikaa ja nuottimateriaalien työstämistä, kuin yleisesti tunnetun ja ennestään harjoitellun ohjelmiston (ks. esim. Bull & Scharff 2023, 229, 242).

Aivan konkreettisella tasolla teoksen välittymiseen jälkipolville vaikuttaa henkilön kuoleman jälkeen säilynyt jäämistö. Jos säveltäjä kuului eläessään yleisesti arvostettuun sukupuoliryhmään ja yhteiskuntaluokkaan, on todennäköisempää, että hänen jäämistönsä on vaalittu myös hänen kuolemansa jälkeen. Musiikkitieteilijä Susanna Välimäki ja tutkijatohtori Nuppu Koivisto-Kaasik (Välimäki & Koivisto-Kaasik 2025, 101–102) kuvaavat, miten naisten säveltämää orkesterimusiikkia ei yleensä julkaistu heidän elinaikanaan, ja koska naisten kuolinpesiä talletettiin harvoin julkisiin arkistoihin, monet heidän teoksistaan ovat kadonneet (Välimäki & Koivisto-Kaasik 2025, 101–102). Säveltäjänaisiin liittyvät aineistot ovat usein päätyneet lähdekoelmiin toisten naisten kuolinpesistä ja jäämistöistä: naisten tuottamaa kulttuuri-perintöä ovat halunneet suojella juuri naiset (Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 25). Etsiessäni keskitysleireillä sävellettyjä teoksia toista tutkintokonserttiani varten huomasin, että kaikkein haastavinta on päästä käsiksi niiden säveltäjien tuotantoon, joilla eriarvoistavia tekijöitä on useampia. Taiteilijat, joita on sorrettu sukupuolen vuoksi, mutta jotka ovat sen lisäksi kuuluneet alempaan yhteiskuntaluokkaan tai syrjittyyn uskonnolliseen tai etniseen vähemmistöön, on kautta historian johdonmukaisesti jätetty toistamamme kaanonin ulkopuolelle.

Taidemusiikin koulutuksessa ja esitystoiminnassa luodaan välillä illuusio siitä, että musiikillinen kaanon on muuttumaton, vaikka se on koko ajan muutoksessa ja elää. Tähän liittyy voimakas valta-aspekti: olemassa olevaa kaanonia ja historiallisia musiikin harjoittamisen käytäntöjä voidaan käyttää vahvistamaan ja ylläpitämään olemassa olevia struktuureja. Syntyy eräänlainen opiskeltavan ja esitettävän ohjelmiston *status quo*. Filosofin Hannah Arendt (1948, 420) kirjoittaa klassikkoteoksessaan *Totalitarismin synty*, miten totalitaristisissa järjestelmissä ideologiat puetaan erehtymättömiksi ennustuksiksi, joista tulee sisältöä tärkeämpiä. En voi olla ajattelematta, että tällaista erehtymättömyyspropagandaa harjoittavat myös ne tahot, jotka uskovat länsimaisen taidemusiikin kaanonin absoluuttisuuteen ja muuttumattomuuteen huolimatta siitä, että kaanonin ulkopuolelta löytyy valtavasti säveltäjiä ja teoksia kaikilta eri aikakausilta.

## 1.1 Tutkimuskysymykset

Tämän tutkielman tavoitteena on ymmärtää, millä tavoin sukupuoliittunut epätasa-arvo ilmenee musiikin korkeakoulutuksessa. Pyrin analysoimaan ammattimuusiikon koulutuksessa niitä prosesseja, joissa tuotetaan ja ylläpidetään sukupuoliäroa ja valtasuhteita.

Näiden tavoitteiden pohjalta olen muodostanut seuraavat kaksi tutkimuskysymystä:

1. Miten sukupuoliittunut epätasa-arvo rakentuu Sibelius-Akatemian joustien aineryhmän koulutuskäytännöissä, kuten taiteellisiin tasosuorituksiin kuuluvissa oppimateriaaleissa, ohjelmistoluetteloissa ja historian opetuksessa ja miten nämä käytännöt heijastavat länsimaisen taidemusiikin kentällä vallitsevia sukupuoliittuneita rakenteita?
2. Miten länsimaisen taidemusiikkikulttuurin sukupuoliittunut epätasa-arvo on vaikuttanut omaan kokemukseeni, taiteelliseen ajatteluuni ja identiteettiini muusikkona?

## 1.2 Tutkimusmenetelmät

Tutkielmani on taiteilijälähtöinen tutkimus ja siten lähtökohtaisesti monimenetelmäinen. Sibelius-Akatemian joustien aineryhmän opintosisältöjä ja ohjelmistoluetteloita tarkastelemalla analysoin, miten vallitseva patriarkaalinen kaanon<sup>3</sup> määrittää ammattimuusiikon opintoja ja oppimistavoitteita.

Traditiokriittisyyteni tarkoituksena ei ole väheksyä länsimaisen taidemusiikin kaanoniin kuuluvia teoksia vaan pikemminkin kyseenalaistaa musiikin korkeakoulutuksessa toistettavan kaanonin merkitys ajallisista ja paikallisista määreistä riippumattomana objektiivisena ja neutraalina ilmiönä. Kaanonia tulkitessani hyödynnän filosofi Lydia Goehrin (1992) teoriaa teoskäsitteen institutionalisoidusta keskeisyydestä länsimaisen taidemusiikin kulttuurissa. Peilaan tutkimusmateriaalista esiin nousevia

---

3 Lucy Greenin (1997) mukaan sukupuoliittuneet musiikilliset merkitykset ja käytännöt uusiutuvat koulutus- ja kulttuurijärjestelmien kautta, jotka toimivat eräänlaisina yhteiskunnan mikrokosmoksina. Green käyttää ilmiön kuvaamiseen termiä ”musiikillinen patriarkaatti”. Välimäki ja Koivisto-Kaasik (2023, 450) taas esittävät, miten ”klassisen sävellyskulttuurin pitkään jatkuneessa miesvaltaisudessa on kyse tiedostamattomasta, äärimaskulinisaationa ilmenevästä ylikompensaatiosta, jonka tarkoitus on peittää musiikin yhteys ’naismaisuteen’.”

huomioita suhteessa tutkinnoille laadittuihin osaamistavoitteisiin, Taideyliopiston eettisiin ohjeisiin ja *Yliopisto-opettajan käsikirjaan* (Lindblom-Ylänne & Nevgi 2009).

Lisäksi tavoitteenani on omasta kokemusmaailmastani käsin kuvata koulutus-käytäntöjen sukupuolittuneita rakenteita ja saavuttaa tätä kautta sisäistä ymmärrystä sukupuolittuneen epätasa-arvon kokemuksesta musiikin korkeakouluopinnoissa. Analysoin ilmiötä sukupuolen toiston kautta filosofi Judith Butlerin (1990) ja sosiologi Beverley Skeggsin (1997) teorioita apuna käyttäen.

Itsereflektio on valikoitunut yhdeksi tutkimusmetodeistani, koska uskon, että länsimaisen taidemusiikin yhteiskunnallisuutta ja tasa-arvorakenteita on hedelmällistä lähestyä ilmiön sisältäpäin, omakohtaisesti esiintyvän taiteilijan näkökulmasta käsin. Reflektiolla ja reflektiivisyydellä tarkoitetaan tulevaisuuteen orientoitunutta prosessia, jossa tullaan tietoiseksi ja vastuulliseksi omasta vaikutuksesta vuorovaikutustilanteissa (Hedman 2015, 25). Se on prosessi, jossa jäsennetään ja pohditaan tapahtunutta syvemmän ymmärryksen ja uusien näkökulmien löytämiseksi. Itsereflektio on tärkeää sekä henkilökohtaiselle kasvulle että ammatilliselle kehittymiselle, ja se on keskeinen käsite yliopistopedagogiikassa: myös Taideyliopiston verkkosivut antavat ohjeita itsereflektioon osana opiskelua ja harjoittelua<sup>4</sup>. Psykologi Antti Klemetilän (Berndtson, 2024) mukaan itsereflektio tarjoaa avaimen erilaisuuden ymmärtämiseen, koska kyseenalaistamalla itsestäänselvyyksinä pitämiämme asioita teemme näkyväksi, minkälaiseen ajatteluun ja arvoihin toimintamme perustuu.

Toivon, että laadullisen tutkimuksen menetelmä, jonka kautta pyrin syvällisesti ymmärtämään tutkielmani kannalta keskeisiä ilmiöitä ja niiden merkityksiä, itsereflektio klassisen musiikin kentän sisäisenä toimijana sekä Sibelius-Akatemian jousten aineryhmän opintosuunnitelman analysointi antavat minulle mahdollisuuden selittää valitsemani aiheen monitahoisia merkityksiä.

### 1.3 Tutkimusaineisto

Tutkimusaineistoni koostuu Sibelius-Akatemian jousten aineryhmässä suoritettavien perustutkintojen taiteellisten tasosuoritusten ohjelmistoluetteloista sekä vuosina 2020–2024 toteutuneiden tasosuoritusten ohjelmista. Lisäksi tarkastelen lyhyesti musiikin perustutkintoihin kuuluvaa historian opetusta.

Tutkimusaineiston lähteenä on Sibelius-Akatemian opinto-opas. Opetussuunnitelman (2021–2024) tutkintovaatimuksissa kuvataan tutkintojen rakenteet, opintokokonaisuudet, niiden laajuudet ja osaamistavoitteet. Viulun ja kontrabasson

<sup>4</sup> <https://sites.uniarts.fi/fi/web/harjoittelu/itsereflektio>.

kohdalla taiteellisia tasosuorituksia varten on laadittu erilliset ohjelmistoluettelot, joissa listataan tasosuoritusten ohjelmistovaatimuksia vastaavia esimerkkisäveltäjiä.

Keskityn tutkielmassani vuosien 2021–2024 opetussuunnitelmaan. Sivuan kuitenkin lyhyesti myös uusinta, vuonna 2024 tai sen jälkeen opintonsa aloittavia koskevaa opetussuunnitelmaa, koska minua kiinnostaa erityisesti, mihin suuntaan opetusta on kehitetty.

Sibelius-Akatemian jousten aineryhmässä toteutuneet taiteelliset tasosuoritukset ovat julkisia, ja niistä suurin osa on löydettävissä Sibelius-Akatemian tapahtumakalenterista. Olen kuitenkin tarkistanut toteutuneiden tasosuoritusten tiedot myös Sibelius-Akatemian opintopalveluista. Käsittelemästäni aineistosta ilmenee kunkin taiteellisen ohjelmasuorituksen taso (A, B tai C), kyseessä oleva soitin (viulu, alttoviulu, sello tai kontrabasso) sekä tasosuorituksen ohjelmassa esiintyvät säveltäjät. Käsittelemäni aineisto ei sisällä tietoja tasosuorituksen suorittaneista opiskelijoista (kuten tasosuorituksen tehneen opiskelijan nimeä tai ikää), vaan olen käsitellyt suoritukset anonyymeina. Linkit Sibelius-Akatemian opinto-oppaaseen sekä Sibelius-Akatemian tapahtumakalenteriin löytyvät tämän tutkielman luvusta 10 ”Tutkimusmateriaali”.

Kurssitutkinto-ohjelmiston sisäisten painotusten tarkastelun ohella hyödynän tutkielmassani omia kokemuksiani sellistinä, lapsuuden ja nuoruuden aikaisia päiväkirjamerkintöjäni sekä tutkintokonserttien valmistamiseen liittyviä prosessipäiväkirjoja.

## 1.4 Oma positioni

Kirjoitan tätä tutkielmaa monella tapaa etuoikeutetuista lähtökohdista käsin. Olen valkoinen, keskiluokkainen ja akateemisesti koulutettu heteronainen. Jatkotutkintoprojektini varrella tekemiäni valintoja, jotka koskevat esimerkiksi konserttikokonaisuuksien sisältöä ja kirjallisen työn painopisteitä, leimaavat omat lähtökohdani ja oma subjektiivinen näkökulmani.

Olen suorittanut korkeakouluopintoni Sibelius-Akatemiassa. Tämän ansiosta minulla on henkilökohtainen kokemus opiskelusta siinä oppilaitoksessa ja koulutusohjelmassa, jota tarkastelen. Oma instrumenttini on sello, ja koen, että minulla on ammatilliset valmiudet tarkastella erityisesti jousten aineryhmän ohjelmistoluetteloissa mainittuja teoksia ja niiden soitinteknisiä vaatimuksia. Lisäksi, kuten musiikintutkija Anna Ramstedt (2022, 95; 2023b, 43) toteaa, romantiikan kaudella jousisoittimille sävellettyä ohjelmistoa pidetään edelleen klassisen musiikin ydinohjelmistona.

Oma koulutushistoriani on seurannut hyvin tarkasti länsimaisen taidemusiikin vallitsevaa kaanonia, jota määrittävät historian suuret linjat ja suurmiehet. Olin

viisivuotias, kun aloitin sellonsoiton, ja teini-ikäisenä pääsin jatkamaan opintojani Sibelius-Akatemian nuorisokoulutuslinjalla. Tämän lisäksi olen osallistunut lukuisille mestarikursseille Suomessa ja ulkomailla. Saamastani kattavasta musiikkikoulutuksesta huolimatta ehdin täysi-ikäiseksi musiikin kandidaatiksi ennen kuin soitin ensimmäisen naisen säveltämän teoksen (Sofia Gubaidulinan *In Groce*). Koen, että muusikon koulutukseni on pohjattu voimakkaasti vallitsevaan patriarkaaliseen kaanoniin ja traditioon, ja minua on ohjattu sellaisen sellistin ja muusikon rooliin, joka ei vastaa toimintaani ja identiteettiäni sellistinä nykyään. Tästä syntyy ristiriitaisen ideaalin, jota kohtaan olen tähdännyt, ja toisaalta sen ammattimuusikon, joksi identifioidun, välille.

Olen taiteelliseen tohtorintutkintooni kuuluvassa konserttisarjassa laajentanut oman instrumenttini sellon ohjelmistoa säveltämisen, sovittamisen ja monitaiteellisen tilausteoksen työstämisen kautta. Tällä tavoin olen omalla esimerkilläni halunnut osoittaa vaihtoehtoisia kaanoneita ja kyseenalaistaa kanonisoitujen teosten toistoa länsimaisen taidemusiikin koulutus- ja esityskäytännöissä. Goehrin (1992) teoskäsitteen analyysillä on ollut merkittävä vaikutus siihen, että suhtaudun kriittisesti koulutus- ja kulttuuri-instituutioiden vakiintuneeseen tapaan kierrättää yksittäisiä standardisoituja teoksia. Avaan Goehrin (1992) teorioita tarkemmin tämän tutkielman 4. luvussa.

## 2 Teoreettinen viitekehys ja keskeiset käsitteet

Tutkielmani tarkastelee sukupuolittuneen epätasa-arvon rakentumista musiikin korkeakoulutuksen käytännöissä. Lähestyn aihetta feministisen musiikintutkimuksen viitekehuksesta käsin, erityisesti sukupuolen toiston ja normatiivisuuden näkökulmasta.

Vaikka lähestymistapani tässä tutkielmassa keskittyy sukupuoliseen epätasa-arvoon, se ei ole ainoa epätasa-arvon ilmentymä länsimaisen taidemusiikin historiassa. Syrjintää tapahtuu monista eri syistä ja sen vaikutukset kasaantuvat. Yksilön asemaan vaikuttavat sukupuolen lisäksi monet muutkin asiat, kuten yhteiskuntaluokka, etninen alkuperä, seksuaalinen suuntautuneisuus ja ikä. Mies-nais-dikotomia itsessään on hyvin keinotekoinen, sillä mieheys ja naiseus eivät ole ainoat polariteetit eivätkä ne kuvasta kulttuuristen tai biologisten sukupuoliroolien moninaisuutta.

Käytän naiseuden määrettä tietoisena siitä, että todellinen ”naisten” ryhmä koostuu keskenään erilaisista, sosiaalisten, ekonomisten ja kulttuuristen reunaehtojen rajoittamista yksilöistä. Tämän tutkielman tarkoituksena ei ole olettaa, että omat kokemukseni naiseudesta ja/tai muusikkoudesta olisivat jollakin tapaa universaaleja tai kaikille samaistuttavia. Tarkoitukseni ei myöskään ole asettaa eri sukupuoli-identiteettejä johonkin järjestykseen tai toisiaan vastaan. Ymmärrän sukupuolen moninaisena ja rakentuvana ilmiönä.

Olen kokenut tutkielmalleni erityisen hedelmällisinä sosiologi Anna Bullin (2019, 2023) klassisen musiikin rakenteellista epätasa-arvoa käsittelevät tutkimukset, musiikkitieteilijä Christa Brüstlen (2024) taidemusiikin koulutusrakenteita kriittisesti tarkastelevat tutkimukset, McClaryn (1991) ja musiikkitieteilijä Pirkko Moisalan (1994) tutkimukset musiikin sukupuolittuneesta epätasa-arvosta, Ramstedtin (2023a; 2023b; 2023c; 2024) sukupuolitettuja ja rodullistettuja valtahierarkioita suomalaisen klassisen musiikin koulutuksessa käsittelevät tutkimukset, sosiologi Christina Scharffin (2018; 2020a; 2020b; 2021) taidemusiikkikulttuuria ja neoliberalismia käsittelevät tutkimukset sekä Välimäen ja Koivisto-Kaasikin (2023) tutkimukset säveltäjänaisista ja suomalaisen taidemusiikin kaanonista. Itsereflektioon ja analysoimaani tutkimusmateriaaliin pohjautuen haluan lisätä edeltävään tutkimukseen myös omat havaintoni inklusiivisuuden ja oppimistavoitteiden sekä taidekorkeakoulun toimintakulttuurin ja tutkintovaatimusten välisistä jännitteistä.

Suomessa on tehty musiikin sukupuolentutkimusta pitkäjänteisesti jo 1980-luvulta lähtien, ja esimerkiksi Moisalan ja Riitta Valkeilan (1994), Anne Kauppalan (1994) ja Välimäen (2022) julkaisuilla on ollut keskeinen merkitys alalle. Myös *Musiikki*-lehdessä on julkaistu vuosina 1994 ja 2021 aiheeseen liittyvät teemanumerot. (Koivisto-Kaasik, Rantanen & Lampela 2023, 17.) Jos 1980- ja 1990-lukujen feministinen musiikintutkimus keskittyi pääasiassa klassisen musiikin ohjelmistoon

ja kaanoniin, on vuosituhanen vaihteen jälkeen julkaistu yhä enenevässä määrin tutkimusta, joka keskittyy muusikoihin ja heidän kokemuksiinsa eriarvoisuudesta musiikillisissa käytännöissä (Ramstedt 2024, 41–42).

Analyysit ovat osoittaneet musiikkikulttuurissa erilaisia rakenteellisia epätasa-arvon ilmenemismuotoja, jotka perustuvat esimerkiksi sosiaaliseen luokkaan, sukupuoleen ja etniseen taustaan. Alalla esiintyy sekä vertikaalista segregatiota (tiettyjen ryhmien yli-tai aliesiintyminen valta-asemissa) että horisontaalista segregatiota (tiettyjen ryhmien keskittyminen tietyille klassisen musiikin aloille). Lisäksi tutkimus on osoittanut sukupuolittuneita ja rodullistettuja normeja, jotka rajoittavat vähemmistöryhmien mahdollisuuksia toimia alalla. Musiikin korkeakoulutus ylläpitää osaltaan näitä eriarvoisuuksia. (Scharff 2018, 96; Ramstedt 2023c.)

Akateemisen tutkimuksen ohella suomalainen media on huomionut klassisen musiikin kulttuurin sukupuolittunutta epätasa-arvoa. Aihetta ovat käsitelleet laaja-alaisesti toimittaja Sonja Saarikoski (ks. esimerkiksi 2020a; 2020b; 2023; 2024) sekä toimittaja Wilhelm Kvist (ks. esimerkiksi 2019a; 2019b; 2021). Kvist on julkaissut aiheesta myös Taideyliopiston Sibelius-Akatemian ja *Nordisk Kulturpolitisk Tidskrift*-lehden julkaisemaa vertaisarvioitua tutkimusta (Kvist 2023a; 2023b).

Liikkeitä tasa-arvoisemman musiikkikulttuurin eteen on viime vuosina tehty monella eri taholla: viulisti Linda Suolahti ja alttoviulisti Mari Viluksela ovat vuodesta 2016 järjestäneet Kokonainen-festivaalia, jonka tavoitteena on tilata ja esittää tasa-arvoista taidemusiikkia. Vaasan Kaupunginorkesteri toteutti kevätkaudella 2021 *Womentums*-konserttisarjan, jossa kaikki kapellimestarit ja solistit olivat naisia (säveltäjien suhteen sarja oli kuitenkin miesvaltainen) ja viulisti Pekka Kuusisto suunnitteli vuoden 2017 Meidän Festivaalin siten, että ohjelmistoon kuului vain naispuolisia säveltäjiä ja esiintyjiä.

Vuosina 2020–2021 julkaistiin levytykset Ida Mobergin neliosaisesta orkesterisarjasta *Auringonnousu* (1906) ja Ingeborg von Bronsartin oopperasta *Jery und Bätely* (1873): nämä ovat ensimmäiset kaupalliset äänitteet, jotka sisältävät 1800-luvulla syntyneen suomalaisnaisen säveltämää orkesterimusiikkia. Vuonna 2021 julkaistiin viulisti Mirka Malmin ja pianisti Tiina Karakorven levy ja nuottikokoelma, joka esittelee useiden historiallisten suomalaisten säveltäjänäisten teoksia. Samana vuonna lisättiin ensimmäistä kertaa joukko historiallisten säveltäjänäisten elämäkertoja *Kansallisbiografiaan*. Vuonna 2023 julkaistiin Välimäen ja Koivisto-Kaasikin suomalaisia säveltäjänaisia esittelevä kirja *Sävelten tyttäret*: tämä on ensimmäinen tutkimus, jossa tutkitaan suomalaisia 1800-luvun ja 1900-luvun alkupuolen säveltäjänaisia laajasti ja järjestelmällisesti alkuperäisaineiston pohjalta. (Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 12, 14.) Tutkimuksensa ohella Välimäki ja Koivisto-Kaasik ovat aloittaneet projekteja, jotka tähtäävät konkreettisiin muutoksiin suomalaisen klassisen musiikin kulttuurissa: vuonna 2021 käynnistyi yhteistyöprojekti *History's Unheard Orchestral*

*Music – HUOM*<sup>5</sup> Helsingin kaupunginorkesterin kanssa (ks. myös Kvist 2023a; Välimäki & Koivisto-Kaasik 2025, 100–103; Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 14–15). Lisäksi Välimäki ja Koivisto-Kaasik suunnittelevat YLE:lle sarjaa, joka ”perustuu tutkimusprojektiimme ja on yhdistetty laajamittaiseen naisten historiallisten sävellysten studioäänitteiden tuotantoon” (Välimäki & Koivisto-Kaasik 2025, 98).

Muutokset musiikkikulttuurin tasa-arvoistamiseksi eivät kuitenkaan ole yksinkertaisia tai nopeasti ratkaistavissa. Kuten Välimäki ja Koivisto-Kaasik (2025, 92, 103) toteavat:

Systeemiset muutokset ovat erittäin hitaita orkestereissa, oopperataloissa ja muissa suurissa klassisen musiikin valtavirran instituutioissa, jotka pitävät kiinni ikivanhoista, patriarkaalisesti muodostuneista ideologioista ja käsityksistä, jotka koskevat ”absoluuttista musiikkia”, ”laatua” ja ”taiteellisia arvoja”. Nämä ajatukset suosivat etuoikeutettuja ja syrjiviä konserttiohjelmistoja, jotka ymmärretään ”abstraktiksi taiteeksi” ilman sosiaalisia, poliittisia ja eettisiä näkökohtia tai seurauksia. [...] Vain syvälinen ajattelun muutos, joka ohjaa musiikkikulttuurin sisäisiä käytäntöjä, kuten konserttien ohjelmistosuunnittelua ja musiikin historiakuvausta, voi taata sukupuolipoliittisen edistyksen. Tämän vuoksi ei riitä, että naissäveltäjät lisätään musiikin historian kaanoneihin. Tutkimuksen on mentävä syvemmälle ja tarkasteltava kriittisesti vaikiintuneita tapoja kirjoittaa musiikin historiaa, suunnitella konserttiohjelmiä ja opettaa musiikkia.

Seuraavissa alaluvuissa avaan syvällisemmin tutkielmani teoreettista pohjaa ja tutkimuskäsitteitä Bullin (2019, 2023), Butlerin (1990), Brüstlen (2024), Citronin (1993), McClaryn (1991), Moisan (1994), Ramstedtin (2023a; 2023b; 2023c; 2024) ja Scharffin (2018; 2020a; 2020b; 2021) teorioita hyödyntäen.

## 2.1 Länsimainen taidemusiikki

Käytän tässä tutkielmassa käsitettä länsimainen taidemusiikki, vaikka olen tietoinen siitä, että se sisältää kyseenalaisia arvoja: ”länsimaisuus” toiseuttaa ei-länsimaisia kulttuureja, ja ”taidemusiikki” synnyttää illuusion siitä, että muut musiikinalat olisivat

5 HUOM-projektin päätavoitteena on tehdä näkyviksi Suomen historiallisia säveltäjänaisia ja tuoda heidän orkesterimusiikkiaan suuren yleisön tietoisuuteen Helsingin Kaupunginorkesterin toiminnan kautta. Samalla tarkoituksena on saattaa tämä musiikki myös muiden orkesterien sekä musiikintutkijoiden, musiikkitoimittajien, musiikin ammattilaisten ja musiikkijärjestöjen saataville. (Välimäki & Koivisto-Kaasik 2025, 101.)

siihen verrattuna jotenkin vähempiarvoisia<sup>6</sup>. ”Länsimaisen taidemusiikin” termi on ideologisesti latautunut, koska se sisältää oletuksen kulttuurisen tilan eksklusiivisesta omistuksesta ja kieltää ”toiseuksien” olemassaolon, vaikka ne ovat aina olleet keskeisiä sille (ja vaikka ne esitetään näkymättöminä). Länsi ja länsimaisuus ovat historiallisia konstruktioita, joihin tulisi suhtautua kriittisesti: termillä on juurensa kolonialismissa ja se asettaa länsimaat muiden yläpuolelle (Ramstedt 2024, 6–7; Bull 2019, xvii–xviii; Bull & Scharff 2023, 4).

Länsimaisen taidemusiikin käsitteen ongelmallisuuden vuoksi monet musiikin-tutkijat ovat korvanneet sen termillä ”klassinen musiikki” (myös Sibelius-Akatemia käyttää jälkimmäistä). Esimerkiksi Bullin (2019, xvii; 2023,4) ja Ramstedtin (2024, 7) tutkimuksissa klassinen musiikki määritellään käytäntönä, joka käsittää noin vuosien 1750 ja 1950 välillä akustisille instrumenteille sävelletyn ja nuotinetun musiikin kaanonin. Näitä tutkimuksia siteeratessani käytän tutkijoiden itse valitsemaa termiä ”klassinen musiikki”. Pyrkimyksenäni on kuitenkin olla rajaamatta musiikin harjoittamisen käytäntöjä tiettyyn aikaan ja paikkaan ja haastaa klassisen musiikin sisältämä ajatus romanttisen teoskäsitteen keskeisyydestä. Termi ”länsimainen taidemusiikki” antaa mielestäni tässä tutkielmassa mahdollisuuden ymmärtää ohjelmistokaanon, ei niinkään yksittäisenä aika- ja paikkasidonnaisena ilmiönä, vaan laajemmin keskenään eri ajoissa ja paikoissa risteilevinä kaanoneina. Kuten Bull ja Scharff (2023, 267) esittävät: myös moderni musiikki on linkittynyt klassiseen musiikkiin ja sen esteettiseen historiaan ja on riippuvainen samoista koulutusinstituutioista. ”Taidemusiikki” tarkoittaa tutkielmassani myös perinteisen kaanonin ulkopuolelle jätettyä, marginalisoitua ohjelmistoa, sovituksia, nykymusiikkia ja monitaiteellisista produktioista syntyneitä esityksiä. Lisäksi ”länsimaisuus” ei ole enää länsimaisuutta siinä mielessä, että termin merkitykset ovat globalisaation myötä laajentuneet.

Käsitteestä riippumatta länsimainen taidemusiikki (tai klassinen musiikki) on historiallisesti, sosiaalisesti ja kulttuurisesti monella tavoin sidoksissa valkoisuuteen ja keskiluokkaisuuteen ja perustuu miehiseen ylivaltaan (ks. esim. Scharff 2018; Bull 2019; Ramstedt 2024). Klassisen musiikin historia kulkee rinnakkain kolonialismin kanssa, sillä suurin osa klassisen musiikin kaanonissa toistetusta ohjelmistosta sävellettiin ”eurooppalaisen siirtomaavallan ja -imperiumin” aikana 1700-luvun lopun ja 1900-luvun alun välisenä ajanjaksona (Walker 2020, 5). Scharff (2018, 105–106) kuvaa, miten länsimaisen taidemusiikin ”syvimmän” osaamisen nähdään edelleen kuuluvan valkoisille eurooppalaisille, ja muut kansallisuudet nähdään ”ulkopuolisina”, vaikka klassista musiikkia on opiskeltu ja esitetty vuosisatojen ajan myös

6 Viitataan ideologiaan, jonka mukaan klassinen musiikki olisi arvostetuin ja kallisarvoisin musiikin muoto. Tähän liittyy esimerkiksi populaarimusiikin mieltäminen maalliseksi (ulkomusiikilliset ominaisuudet) ja klassisen musiikin nostaminen maallisen yläpuolelle (luontaiset musiikilliset ominaisuudet) (ks. Bull 2019, 19–20; Bull & Scharff 2023, 194).

Euroopan ulkopuolella<sup>7</sup>. Länsimaisen taidemusiikin säveltäjät, esittäjät ja yleisö ovat pääosin valkoisia, ja sen normatiiviset käytännöt nojaavat romanttiseen myyttiin ”neroista” eurooppalaisista valkoisista miessäveltäjistä. Kuten Ramstedt (2022, 92) toteaa: klassisen musiikin käytännöt korostavat edelleen valkoisen keski- ja yläluokkaisen miehen asemaa.

Kirjassaan *Class, Control, and Classical Music* Bull (2019, 175–178) listaa neljä tapaa, millä tavoin klassisen musiikin käytännöt toistavat keskiluokkaisia, uni-versaaleina ja neutraaleina esitettyjä arvoja. Avaan seuraavaksi lyhyesti näitä Bullin (2019) esittämiä lähestymistapoja länsimaisen taidemusiikin yhteiskunnalliseen epätasa-arvoon.

### 1. Sosiaalisen organisaation muodot, mitä klassinen musiikki vaatii

Klassisen musiikin käytännöt määrittävät ja samalla rajaavat sen, kenellä on pääsy klassisen musiikin piiriin sosiaalisesti, taloudellisesti ja ideologisesti.

Klassisen musiikin koulutus edellyttää pitkäaikaista sitoutumista instrumentin ja tietyn repertuaarin harjoitteluun, ja vaatii vanhemmilta sekä rahallisia että ajallisia resursseja. Tällainen intensiivinen vanhemmuus on tyypillistä keskiluokkaisuudelle: vanhemmat ”sijoittavat” lastensa tulevaisuuteen harrastusten kautta, ja investoivat aikaa ja rahaa lastensa kouluttamiseen. Niille, jotka ovat yhteiskunnallisesti hyviä perheistä, klassisen musiikin soittaminen ja kuluttaminen näyttäytyy sosiaalisen aseman ilmaisuna, ja niille, jotka tulevat alemmista yhteiskuntaluokista, se voi olla mekanismi sosiaaliseen nousuun. (Bull 2019, 6–8, 59, 69)

Klassiselle musiikille on ominaista korostunut individualismi, itsekuri ja halu työskennellä auktoriteetin alaisena (Bull 2019, 175). Bull (2019, 16, 80) kuvaa, miten individualismi on sekä odotettua että uudelleentuotettua klassisen musiikin pedagogiikassa, ja lahjakkuus tulkitaan yksilön ominaisuutena enemmänkin kuin vanhempien ja opettajien panostuksen tuloksena. Individualismin ihannoinnilla on yhteyksiä sekä 1800-luvun porvarillisen subjektiivisuuden ideaaleihin että nykykaiseen neoliberalismiin: ihmiselämän osa-alueet nähdään markkinatalouden ja yksilökeskeisyyden kautta. (ks. myös Scharff 2020b; 2021.)

Auktoriteetilla (kuten opettaja, kapellimestari tai säveltäjä) on keskeinen merkitys klassisen musiikin käytännöissä, ja luottamus auktoriteettiin on olennainen osa

7 Klassisen musiikin ”autenttisuuden” illuusio perustuu uskomukseen, että vain eurooppalaiset voisivat todella ymmärtää ja tulkita klassisen musiikin kaanoniin kuuluvia teoksia, ja että tässä musiikissa olisi jotain kulttuurisesti erityistä, jota ”ei-eurooppalaiset” eivät voi omaksua. Ongelma on rakenteellinen: eurosentrisyys, valkoinen ylivalta ja patriarkaalisuus yhdessä säilyttävät valkoisen miehen länsimaisen taidemusiikin normina. (Bull & Scharff 2023, 167–168.) Se, mitä kuulijat näkevät, vaikuttaa siihen, miten he käsittelevät kuulemaansa (ja tämä suosii valkoisia esiintyjä). Toiset muusikot leimataan epäaidoiksi siksi, että he eivät ole sidottuja länsimaiseen perinteeseen ja sen musiikilliseen kaanoniin (Bull & Scharff 2023, 172).

sosiaalisen musiikkimaailman toimintaa (Bull 2019, 57, 89). Bullin (2019, 112–113, 130) mukaan auktoriteetti ymmärretään ruumiillistuneina ominaisuuksina ja resursseina, jotka on perinteisesti yhdistetty yläluokkaiseen, etuoikeutettuun mieskehoon, ja tämän takia se on myös helpommin omaksuttavissa edellä mainitun ryhmän edustajille.

Bull (xxvii, 17–18, 59) esittää, että hierarkkinen asema musiikkikulttuurin sisällä määrittää muusikoiden sosiaalisen aseman, ja sosiaalinen identiteetti ja musiikkikulttuuri voivat vaikuttaa toisiinsa monimutkaisilla tavoilla. Bull (2019, 57, 68) kuvaa, miten nuoret muusikot oppivat tuntemaan itsensä – identiteettinsä ja asemansa yhteydessä – musiikillisiin taitoihin perustuvien arvojärjestyksien kautta. Musiikilliset ja sosiaaliset normit yhdistyvät, sillä musiikillisen kyvykkyyden hierarkiat rinnastuvat sosiaalisiin valtarakenteisiin ja musiikillinen kapasiteetti korreloi sosiaalisen arvon kanssa. Musiikillisen kyvyn irrottaminen sosiaalisista suhteista ei ole mahdollista, sillä se muovautuu sosiaalisissa suhteissa toisten kanssa.

Bull (2019, 173, 144) toteaa, että klassisen musiikin kulttuurissa vallitsee yhteisöllisyyden poliittinen normi, jossa hierarkiat, poissulkeminen ja kilpailu nähdään luonnollisena järjestyksenä. Kilpailun käsite on klassisessa musiikissa pakollinen, mutta paradoksaalisesti se samalla kielletään diskursseissa, jotka antavat ymmärtää, että klassinen musiikki olisi vapauden tila, joka on erotettu tällaisista arkipäiväisistä huolenaiheista.

## **2. Klassisen musiikin riippuvuus historiallisista ja nykyisistä valkoisen keskiluokan kehollisuuden muodoista ja keholliset käytännöt, jotka esittävät valkoiset kehot normina**

Bull (2019, 23–24, 96, 97, 99, 109) kuvaa, miten ajatus pyhästä, joka sijaitsee kehon ulkopuolella transsendenttisessä maailmassa ja välittyy kirjoitetun tekstin (partituurin) kautta, on keskeinen klassisen musiikin käytännöissä. Teoksen ”todellinen merkitys” ei näin ilmene kirjoitetussa partituurissa tai esityksissä, vaan kuvitellussa ideaalissa. Esitykset pyrkivät pääsemään mahdollisimman lähelle tätä ideaalia, jotta teos itsessään pääsisi ”loistamaan” niiden lävitse. Keho yritetään tehdä läpinäkyväksi ja huomaamattomaksi itse musiikin tieltä, mutta tämä onnistuu parhaiten valkoisilta miesmuusikoilta ja on haasteellisempaa naisille, joiden sukupuolinen keho huomataan toisin kuin (valkoinen) miesvartalo, joka toimii neutraalina normina.

Edelleen Bull (2019, 103, xxviii) jatkaa, miten klassisen musiikin harjoitteluun tähtää siihen, että muusikko ei ikinä menetä kontrollia: kehon on oltava sekä kurinalainen että samanaikaisesti näkymätön – klassisen musiikin tulee välittää suuria emootioita mutta pitää ne tiukasti hallinnassa. Odotus, että ihmisten pitäisi pystyä hillitsemään ja kanavoimaan tunteitaan pohjautuu 1900-luvun keskiluokkaisuuteen, joka erottaa itsensä ”groteskista toisesta”: kontrollin puute on perinteisesti

nähty paheksuttavana ja ”alemmen luokan” käytöksenä. Bullin (2019, xxviii) mukaan kehon kurinalaisuuteen ja näkymättömyyteen pyrkivä ruumiillistumisen tapa liittyy rodulliseen, luokkataustaiseen ja sukupuolittuneeseen arvohierarkiaan, jossa naiset ja ei-valkoiset ”toiset” yhdistetään ruumiillisuuteen ja valkoiset miehet kognitiivisiin taitoihin (ja jälkimmäistä arvostetaan enemmän.)

Bull (2019, 95) esittää, että teoskonseptin ideaali vaikuttaa myös sosiaaliseen järjestykseen musiikkiharjoituksissa: kehot ovat väline, joita kontrolloimalla yritetään saavuttaa soitettavan teoksen ”puhdas muoto”. Bullin analyysi (2019, 101) tuottaa mielenkiintoisen huomion siitä, että keho asemoidaan eri tavoin eurooppalaisen ja ei-eurooppalaisen musiikin parissa: kehon liikkuminen nähdään luonteenomaisena silloin, jos esitetään kevyempää tai Euroopan ulkopuolista musiikkia, mutta eurooppalaisten, valkoisten miesten säveltämä kanonisoitu ohjelmisto tulee tulkita niin, että kehoon ei kiinnitetä huomiota – tässä tapauksessa kehon tulee olla mahdollisimman paikallaan ja hallittu, jotta huomio on itse musiikissa. Samalla eurooppalainen repertuaari, joka assosioituu valkoisiin identiteetteihin, erottuu muusta musiikista ”vakavampana” ja sen nähdään ilmaisevan suurempaa emotionaalista syvyyttä. (Bull 2019, 101.)

Bullin (2019, 6–8, 9) mukaan identiteetit, joita klassinen musiikki luo ja vahvistaa, ovat saaneet merkittävästi vaikutuksia keskiluokkaisista sukupuolinormeista. Yksi merkittävä tapa, jolla klassinen musiikki yhdistyy keskiluokkaan, on ”kunniallinen” feminiinisyyys: keskiluokkaista, kunniallista naissukupuolista identiteettiä sekä vaaditaan että uudelleen tuotetaan klassisen musiikin käytännöissä<sup>8</sup>.

Bull (2019, 28, 36, 44–45) kuvaa, miten klassinen musiikki tarjosi viktoriaanisella aikakaudella keinoja välittää luokkakohtaisia moraali-ihanteita, sillä se veti rajan ”kunnioitettavan” ja ”rappeutuneen” luokan välille ja samalla pakotti porvarillisen moraalin niille, joilta sitä pelättiin puuttuvan. Bull (2019, 39, 41–43, 47) kirjoittaa, että klassisen musiikin esitettiin olevan ”vakavaa” ja ”moraalisesti esimerkillistä ja kohottavaa” musiikkia erotuksena viihdetarkoituksiin sävelletystä musiikista, ja näin siitä tuli nuorille, keskiluokkaisille naisille sovelias ja moraalisesti hyväksyttävä musiikin muoto.

Bull (2019, 39, 41–43, 48) väittää, että klassisen musiikin vaatima kontrolli ja kurinalaisuus ja siihen liitetty ajatus ”moraalisesta kunnioitettavuudesta” onnistuivat erottamaan klassisen musiikin kaanonin seksuaalisuuden ja liiallisen emotionaalisuuden syytöksistä. Klassisen musiikin harrastamisen ajateltiin ilmentävän kunnioitettavan naisellisuuden ihanteita, jotka liittyvät hallittuun käytökseen ja ke-

8 Sukupuoliset normit vaikuttavat myös soittimen valintaan (esimerkiksi viulu on yhdistetty yläluokkaisuuteen ja feminiinisyyteen 1880–1890 luvuilla, ja vaskisoittimet työväenluokkaiseen, miehiseen puhallinyhtyetraditioon), opettajien ja oppilaiden välisiin suhteisiin sekä klassisen musiikin voimakkaasti sukupuolittuneeseen ohjelmistokaanoniin (Bull 2019, 6–8. ks. myös Ramstedt 2024, 26–38).

hon hienostuneisuuteen. Klassisen musiikin estetiikka vaatii kovaa ja määrätietoista työtä, ja lopulta harjoittamisen käytännöt (kuten etydit ja asteikot) standardoitiin musiikin tasokokeiden sisällöksi ja rakenteeksi – itse musiikilliseksi ja pedagogiseksi materiaaliksi. Kunniallisuus voitiin tällä tavalla tulkita ihmiskehon onnistuneeksi ja kurinalaiseksi hallinnaksi. (Bull 2019, 39, 41–43, 48.)

Bull (2019, 26, 29, 49) esittää, että viktoriaanisista musiikkikasvatusinstituutioista on periytynyt arvoja, joita voi edelleen nähdä klassisen musiikin käytännöissä. Näitä ovat sosiaalisuuden muodot, sukupuolittuneet kunnioitettavuuden arvot ja ajatukset ”oikeasta” ja ”vakavasta” musiikista.

### 3. Porvarillinen yksilökäsitys, joka liittyy klassisen musiikin käytäntöihin

Bull (2019, 4) toteaa, että klassinen musiikki tarjoaa ihanteellisen mahdollisuuden tutkia tulevaisuuteen suuntautuneita itsensä kehittämisen strategioita, sillä se on kulttuurin muoto, joka vaatii pitkäaikaista panostusta ja resursseja tarvittavan taitotason saavuttamiseksi. Bull (2019, 65) kuvaa, miten klassisen musiikin koulutuksessa vallitsee usko, että kuri ja kova työ johtavat menestykseen ja palkintoihin. Tämä mielikuva vaatii sen, että tulevaisuudesta on mahdollista muodostaa tarpeeksi vahva kuva ja että siihen haluaa investoida. Kyky kuvitella tulevaisuuksia kuitenkin vaihtelee yhteiskuntaluokkien välillä ja keskiluokkainen tapa ”sijoittaa” menestyksekkääseen tulevaisuuteen on itsessään keskeinen vaatimus klassisen musiikin opinnoissa.

Bullin (2019, 95, 107) teorian mukaan orkesterin voi tulkita eräänlaisena utopistisena ja idealisoituna sosiaalisena yhteisönä. Samaan aikaan, kun orkesterit muuttivat ammattimaisemmiksi ja orkesteriharjoitusten kulkua ohjattiin kurinalaisemmaksi, vallitsi yhteiskunnassa pelko massojen kontrollin puutteesta. Orkesterin sosiaalisen ja ruumiillisen organisaation voi historiallisesti tulkita symboloivan valkoisen miehen kontrollia väkijoukosta (vrt. älyllisen ja henkisen kontrollia kehollisuudesta).

### 4. Yksityiskohtien, tarkkuuden ja oikeaoppisuuden estetiikka

Bull (2019, xxviii, 73, 81, 84, 89, 149) kuvaa, miten klassisen musiikin tradition välittämät esteettisen kauneuden ihanteet ja idea ”oikeaoppisuudesta” ovat olennaisia klassisen musiikin koulutuksessa. Klassisessa musiikissa ”oikea” pitäisi pystyä kuulemaan (ja jos tähän ei pysty, osoittaa tietämättömyytensä soittamalla ”väärin”). ”Oikein tekeminen” on tapa esittää (oppilaiden, mutta samalla myös vanhempien ja opettajien) tuhansien tuntien työn tulos, mitä vaaditaan instrumentin hallintaan ja tarkkaan ja yksityiskohtaiseen musiikkiteoksen tulkintaan. Oikeaoppisuuden estetiikkaan kuuluu tiukka uskollisuus säveltäjien intentioille. Teosuskollisuus ja ajatus autenttisuudesta estävät teosten muuttamisen, vaikka ne sisältäisivät nykypäivänä syrjiviksi tunnistettuja arvoja.

Bullin (2019, 71–73, 77–78) mukaan oikein tekemisen etiikka on linkittynyt klassisen musiikin estetiikkaan ja musiikilliset ja sosiaaliset hierarkiat peilaavat toisiaan. Klassisen musiikin kauneusihanne vaatii pitkäaikaista ja kovaa työtä, ja tämän vaatimuksen kautta estetiikka itsessään vaikuttaa klassisen musiikin ympärillä oleviin sosiaalisiin suhteisiin.

Bull (2019, 83–85) esittää, että oikein tai väärin tekemisessä on voimakas affektii- vinen ulottuvuus: oikein tekeminen tuntuu hyvältä, kun taas väärin tekeminen ja sitä seuraava oikaisu aiheuttavat häpeää ja nöyryytyksen pelkoa. Häpeän ja pelon tunteet, jotka liittyvät epäonnistumiseen, ja toisaalta yhteisöllisyyden ja yhteenkuuluvuuden tunne silloin, kun tekee ”oikein” osoittavat, että musiikillisella (epä)onnistumisella on voimakkaita sosiaalisia vaikutuksia. Nämä tekijät eivät ole vain ”puhtaasti musiikillisia tekijöitä”, vaan kierrättävät laajempia sosiaalisia merkityksiä. Bullin (2019, 90) teorioiden mukaan oikea ja väärä eivät siis merkitse vain oikeanlaista musiikillista ilmaisua, vaan ne kytkeytyvät myös sosiaaliseen toimintaan. Musiikillinen ”oikeaoppisuus” kytkeytyy sukupuoliseen kunniallisuuteen ja luokkataustaiseen moraliin kovasta työstä.

Olen yllä avannut yleisluontoisesti Bullin (2019) teorioita ja pyrkinyt niiden kautta havainnollistamaan, miten länsimainen taidemusiikki kietoutuu sukupuolituneen keskiluokkaisen valkoisuuden ympärille. Bullin (2019, 189–190) mukaan klassisen musiikin korkeakoulutuksessa tulisi tehdä tilaa erilaisille äänille, sillä vallitsevassa pedagogiikassa – opintosuunnitelmissa, sosiaalisissa instituutioissa ja opiskelijoiden keskuudessa – kaikki sosiaaliset ja musiikilliset identiteetit eivät ole yhtäläisesti arvostettuja ja klassisen musiikin puhumattomat arvovakenteet jatkavat niiden palkitsemista, jotka jo ennestään ovat etuoikeutetussa asemassa. Kriittiset havainnot musiikin korkeakoulutuksesta ja sen valtahierarkioista ovat tutkielmani kannalta olennaisia, ja keskityn niihin seuraavassa alaluvussa.

## 2.2 Musiikin korkeakouluopinnot

Bull (2019, xii, xiv, 14) kuvaa, miten koulutusinstituutiot ovat keskeisessä roolissa klassisen musiikin sosiaalisten ja esteettisten konventioiden muodostamisessa ja uudelleentuottamisessa sekä nykyajassa että historiallisesti. Toimintamallit, joita klassisen musiikin koulutus tuottaa ja ylläpitää, ovat voimakkaasti viktoriaanisen ajan musiikkikoulutusjärjestelmien muovaamia ja tähtäävät tietyn tradition säilyttämiseen. (Bull 2019, xii, xiv, 14.)

Klassisen musiikin koulutuksellinen ja sosiaalinen arvo rakentuu osittain sitä kautta, mitä se ei ole ja kenet se sulkee ulkopuolelle. Taloudellinen tausta, vanhempien tuki ja muut sosioekonomiset seikat vaikuttavat siihen, ketkä hakeutuvat mu-

siikkikoulutuksen piiriin ja keillä on resursseja harjoitella ja menestyä alalla. Bull ja Scharff (2019, 2023) esittävät, että musiikkikorkeakoulut ja laajemmin koko musiikkikasvatus on perinteisten, cismormatiivisten sukupuolikäsitysten läpäisemää ja niiden ympärille rakennettua. Korkeakouluympäristö muokkaa yksilön tapoja ja toimintaa vahvistamalla luokkaan, sukupuoleen ja etniseen taustaan liittyviä ihanteita. (Bull & Scharff 2023, 15; Brüstle et al. 2024, 105–106, 126–127, 135; Bull 2019, xii.)

Musiikintutkijat Cecilia Ferm Almqvist ja Ann Werner (2024, 77) kuvaavat, miten musiikkikasvatuskäytäntöjä ohjaavat sukupuoleen ja musiikkigenreihin liittyvät normit sekä muut yhteiskunnan ja kulttuurin vallitsevat normit. Esimerkiksi se, kenen ideoita pidetään kiinnostavina, mitä arvostetaan musiikillisena taitona ja miten musiikillista tietoa tulisi esittää, ratkaistaan suhteessa näihin normeihin. Musiikinopetus muovaa sukupuolista kokemusta ja kierrättää sukupuolisia normeja. (Ferm Almqvist & Werner 2024, 77.)

Musiikintutkijat Rainer Prokop ja Rosa Reitsamer (2023, 36–37) puolestaan esittävät, että ”ideaalinen klassisen musiikin oppilas” hallitsee soittimensa teknisesti täydellisesti ja tuntee länsimaisen taidemusiikin kaanonin. Klassisen musiikin esteettiset kaanonit ovat kulttuurisesti niin syvälle istutettuja, että niiden uskollinen jälleen tuottaminen vaatii oppilaiden huolellista kouluttamista tiettyyn traditioon. Tämä taas vaatii tiettyjen tekniikoiden, sääntöjen ja arvojen kurinalaista kehollista omaksumista varhaisesta iästä alkaen. (Prokop & Reitsamer 2023, 36–37.) Kuten sosiologi Clementina Casula (2023, 19–20) toteaa: perinteisiin sosialisoituminen johtaa siihen, että tulevat taiteilijat ymmärtävät määritelmät musiikillisesta mausta, musiikillisista käytännöistä ja musiikkiohjelmistoista neutraaleina ja universaaleina, vaikka ne ovat rakentuneet sosiaalisesti (Casula 2023, 19–20).

Korkeakoulujen pääsykokeet toistavat normalisoituneita sosiaalisia eriarvoisuuksia, sillä subjektiiviset arvorakennelmat voivat vahvistaa luokka-, sukupuoli- ja etnisiä epätasa-arvoisuuksia ja käsityksiä siitä, kenellä on tai ei ole potentiaalia (Bull & Scharff 2023, 29, 34). Prokop ja Reitsamer (2023, 38, 41) kuvaavat, miten opettajien oma henkilöhistoria ja minäkuva valkoisina, klassisesti koulutettuina muusikkoina, joiden sosiaalinen tausta on ylemmistä keskiluokista, voi vaikuttaa heidän valintakriteereihinsä siten, että he valitsevat samankaltaisia hakijoita, mitä he itse kokevat olevansa. Näin assosiaatio klassisen musiikin ammatista valkoisena ja miehisenä keskiluokan kulttuurina tuotetaan yhä uudestaan.

Myös opettamisen käytännöt siirtyvät yleensä kriitikittömästi uusille muusikkosukupolville. Musiikkikasvatus painottuu musiikin soittamisen teknisten taitojen opettamiseen, ja taustalla olevat arvot tai normit jäävät usein huomiotta: opetamme niin kuin meille itsellemme on opetettu. (Alhsved 2025, 79.) Kuten Bull (2019, 29) toteaa: musiikinopettajat, jotka ovat auktoriteettiasemassa eri instituutioissa,

ovat yleensä myös opiskelleet jossakin niissä, ja tämän vuoksi käytännöt, joita käytetään opetuksessa muovaavat ylisukupolvisia käytäntöjä (ks. myös Ferm Almqvist & Werner 2024, 77; Alhsved 2025, 78).

Musiikkikoulutus keskittyy muusikoiden ja opettajien kouluttamiseen alalle, jolla vallitsee tiettyjä ihanteita ja normeja, ja tämä tekee siitä luonteeltaan reaktiivista. Alan vallitsevia normeja uusintavat pragmaattinen mestari-kisällipedagogiikka ja sen luontainen tietohierarkia. Opiskelijat oppivat toistamalla ja sisäistämällä alan hallitsevia kanonisoituja ohjelmistoja ja käytäntöjä: klassisten orkesterisoittimien osalta opetetaan standardiohjelmistoa, jotta muusikko voi saada töitä orkestereissa, jotka ylläpitävät tätä ohjelmistoa. Vallitsee koulutusperinne, jossa koulujen ja koulutuksen tehtävänä on sopeuttaa ihmiset vallitseviin yhteiskunnallisiin rakenteisiin, ideologioihin ja dogmeihin. (Alhsved 2025, 75–77.) Tämä on ongelmallista, sillä kuten musiikintutkija Kaj Alhsved (2025, 78) toteaa: jos opetettavaa ohjelmistoa ei käsitellä esteettisen näkökulman ulkopuolella, musiikkikasvatus voi vahvistaa vanhentuneita käsityksiä ”musiikin autonomiasta” nostaa sen sosiaalisesta perustastaan kaikenlaisen kritiikin yläpuolelle.

Yksilöopetus on keskeinen osa klassisen musiikin koulutusta. Se on intiimi opetuksen muoto, joka vaatii suurta luottamusta opettajaan ja joka muoaa nuoren muusikon käsitystä itsestään ja omasta ilmaisullisesta äänestään. Opetussuhteet ulottuvat paljon viikoittaista oppituntia pidemmälle, ja tällä on voimakkaita vaikutuksia nuorten sosiaaliseen ja musiikilliseen identiteettiin. (Bull 2019, 51–53, 89.) Ramstedt (2023a, 202; 2023b, 48) esittää, että klassisen musiikin opettajista voi tulla tärkeitä roolimalleja ja mentoreita opiskelijoille.

Klassisen musiikin koulutukselle tyypillinen mestari-kisälliasetus voi kuitenkin tuottaa oppilaille kokemuksen valtasuhteiden epätasapainosta. Ramstedt (2023a, 212) kuvaa, miten opettajan aseman suoma rakenteellinen valta, sosiaalinen vaikutusvalta sekä valta ohjata oppilaan urakehitystä yhdistyvät henkilökohtaiseen valtaan, joka perustuu esimerkiksi ikään ja sukupuolihierarkioihin. Opettajien päällekkäiset roolit myötävaikuttavat ”näkyvättömien valtarakenteiden” syntymiseen (Ramstedt 2023b, 41). Ramstedt (2023b, 48–49) jatkaa, miten klassisen musiikin kulttuuriin liittyvät käsitykset, jotka yhdistävät musiikillisen taidon sosiaaliseen valtaan sekä klassisen musiikin opettajien korostunut auktoriteettiasema tukevat näitä rakenteelliseen etuun ja sosiaaliseen valtaan liittyviä hierarkioita. Mielikuva klassisen musiikin soitinopetukseen liittyvistä valtahierarkioista voi säilyä myös luokkahuoneen ulkopuolella esimerkiksi muiden opettajien ja oppilaiden välittämänä. (Ramstedt 2023b, 48–49.)

Ramstedt (2023b, 48) väittää, että sosiaalisia mielikuvia heteronormatiivisesta valtdynamiikasta käytetään normalisoimaan haitallista käyttäytymistä klassisen musiikin alalla. Koska epäasiallinen käytös ja valta-aseman väärinkäytökset on luonnollistettu länsimaisen taidemusiikin koulutuksessa, oppilaat eivät kyseenalaista hei-

hin kohdistuvaa henkistä väkivaltaa (Ramstedt 2023a, 208–209). Kuten Ramstedt (2024, 85) toteaa: haitalliset sosiaaliset normit ja käyttäytymissäännöt ovat vallan väärinkäytön riskitekijöitä, koska ne voivat normalisoida käyttäytymistä, jota muissa kulttuurisissa tai sosiaalisissa yhteyksissä pidettäisiin täysin epäeettisenä. Se, että valtasuhteet ovat usein syvälle juurtuneita, laajalti hyväksytyjä normeja, tekee kriittisestä suhtautumisesta valtaan ja vallan väärinkäyttöön institutionaalisessa kontekstissa entistä tärkeämpää. Tämä ei koske pelkästään vallan ja hierarkioiden väärinkäytön lakkauttamista, vaan myös niiden tunnistamista. (Brüstle et al. 2024, xiv.)

Instituutioiden ja yhteiskunnan sisäiset hierarkiat voivat ilmentyä eri muodoissa. Yksi tapa, jolla hierarkiat toimivat, on luoda yhteinen ymmärrys siitä, kuka on arvokas ja kuka vähemmän arvokas instituution tai yhteiskunnan sisällä. Musiikkikasvatuksessa arvohierarkiat voivat perustua todellisiin tai tulkittuihin eroihin. Bull (2024, 8–9) kuvaa, miten arvohierarkiat oppilaitoksen sisällä voivat ilmetä kolmella eri tasolla:

1. **Laajemmat sosiaaliset eriarvoisuudet tai erot.** Näitä ovat esimerkiksi yhteiskuntaluokka, etninen tausta, seksuaalinen suuntautuminen, sukupuoli-identiteetti ja ikä.
2. **Asema ja rooli oppilaitoksessa.** Näihin kuuluvat esimerkiksi oppilaitoksessa suoritettavan tutkinnon taso, palkintojen tai tunnustusten saaminen oppilaitoksessa, asema henkilökunnan jäsenenä tai opiskelijana, asema vakituisena tai osa-aikaisena työntekijänä, oppilaitoksen osasto sekä opiskeltu instrumentti ja musiikkilaji.
3. **Ihmissuhteiden tai yksilöiden väliset erot.** Tämä ilmenee esimerkiksi siinä, ketä opettaja pitää ”lahjakkaana”.

Nämä kolme tasoa eivät ole erillisiä toisistaan. Esimerkiksi asema oppilaitoksessa on helpompi saavuttaa joillekin sosiaaliryhmille kuin toisille (kuten valkoisille ihmisille tai miehille). Tämä tarkoittaa, että käsitykset ”lahjakkuudesta” tai ”kyvystä” eivät ole täysin objektiivisia kriteerejä, vaan ne perustuvat arvioihin, joihin olemassa olevat valtahierarkiat vaikuttavat. (Bull 2024, 8–9.)

Koska edellä kuvatut hierarkiat ja valtasuhteet syntyvät näkymättömien käytäntöjen kautta, valta-asemassa olevat ihmiset eivät välttämättä tunnista käyttävänsä valtaa. Valtasuhteet esiintyvät ilmeisinä vain niille, joilta puuttuu voima vaikuttaa oppilaitoksen sisällä tai sosiaalisissa vuorovaikutustilanteissa. Hierarkiat voivat luoda kulttuurin, jossa jotkut oppilaat tuntevat jäävänsä vaille tukea oppimisessaan ja edistymisessään. (Bull 2024, 10–13.) Pahimmillaan vallankäyttö voi kulminoitua henkiseen tai fyysiseen väkivaltaan opettajan ja oppilaan välillä (Larrinaga 2024a, 29–36, ks. myös Ramstedt 2023b; Ramstedt 2024). Epäviralliset valtajärjestelmät,

jotka rakentuvat sellaisen ohjauksen varaan, jossa yhdellä henkilöllä on suuri vaikutus toisten urakehitykseen, on tunnistettu seksuaalisen häirinnän riskiympäristöiksi (Ferm Almqvist & Werner 2024, 80).

Länsimaisen taidemusiikin koulutuskäytännöissä esiintyvät valtasuhteet liittyvät myös siihen, mitkä teokset sisältyvät tai eivät sisälly muusikon korkeakouluopintojen tutkintovaatimuksiin: mitä musiikkeja instituutio virallisesti tukee (ks. myös Bull & Scharff 2023, 57). Tähän paneudun seuraavassa alaluvussa, joka käsittelee länsimaisen taidemusiikin kaanonin.

### 2.3 Länsimaisen taidemusiikin kaanon

Taidemusiikin kaanonin sukupuolen kautta tutkinut musiikintutkija Marcia J. Citron (1993, 1) esittää osuvasti, että kaanon on menneisyyden narraatio, joka ohjaa ja rajaa tulevaisuuden kehitystä. Sanan etymologian valossa ”kaanon” viittaa sääntöjen, mallien, säveltäjien ja teosten joukkoon, jota pidetään perustana tai standardina musiikissa (Larrinaga 2024b, 49–50).

Musiikin historiantutkija Itziar Larrinaga (2024b, 50, 56) kuvaa, miten länsieurooppalaisen taidemusiikin kaanonin juontaa juurensa suunnilleen vuosien 1720 ja 1930 välille. Kaanonin vakiinnuttamisen ilmiö tapahtui samaan aikaan eurooppalaisten musiikkikorkeakoulujen perustamisen kanssa, ja konservatoriot osallistuivat siihen aktiivisesti. (Larrinaga 2024b, 50, 56.) Koulutuksella on merkittävä rooli virallisen kaanonin ylläpitämisessä, sillä klassisen musiikin korkeakouluissa opiskeltavan ohjelmiston pääpaino on edelleen eurooppalaisten miesten 1700-luvun lopun ja 1900-luvun puolivälin välisenä ajanjaksona säveltämässä musiikissa. Kuten Bull (2019, 44) toteaa: muutosten vähäisyys vuoden 1890 ja nykypäivän välillä sekä monokulttuurinen ohjelmisto viittaavat siihen, että naisten ja muiden vähemmistöryhmien poissulkeminen klassisen musiikin kaanonista on edelleen normi.

Moisala (1994, 255–256) esittää, että taiteen arvioiminen ei ole neutraalia eikä universaalia: taidemusiikin kanonisoituminen on pitkälinen historiallinen prosessi, johon liittyy useita kulttuurisia tekijöitä, ja musiikin esteettiset arviot yhdistyvät taloudellisiin ja poliittisiin intresseihin. Kaanonin muodostuminen kietoutuu dominoivan sosiaalisen ryhmän arvomaailmaan ja tukee sitä. (Moisala 1994, 255–256.) Kuten Larrinaga (2024b, 5) kuvaa, kaanonin rakentumiseen ja toistamiseen liittyy myös elitistisiä piirteitä, koska sillä viitataan yleensä musiikin kirjoittajien ja teosten ydinohjelmistoon, jota pidetään kulttuurisesti arvokkaana. Citronia (1993, 15–16) toistaen: ohjelmiston kaanoneilla on suuri valta, koska ne määrittävät, mikä on kaanoniin sisällyttämisen (tai siitä poissulkemisen) arvoista. Kaanonit edustavat niitä rakentavien yhteiskuntaryhmien arvoja ja ideologioita – ne pyrkivät ylläpitämään

itseään ja synnyttävät ideologian, että ne ovat ajattomia ja muuttumattomia, vaikka todellisuudessa ne eivät sitä ole. (Citron 1993, 15–16.)

Ramstedt (2022, 91, 95) nostaa esiin tärkeän huomion: kaanon ei koske vain ohjelmistoa, vaan myös esityskulttuuria. Valkoisten ja miespuolisten esiintyjien kehot yhdistetään hyväksytyyn ja odotettuun ruumiillisuuteen, ja heidän esityksensä voivat herättää sosiaalisia mielikuvia, joita pidetään ihanteina ja viitekohtina klassisen musiikin esityskäytännöissä. Näiden muusikoiden esitykset tulkitaan neutraaleina ja puhtaasti musiikillisina, kun taas kaanoniin kuulumattomien muusikoiden nähdään usein ilmentävän esiintymisellään myös ulkomusiikillisia ja kehollisia aspekteja. Idealoitujen sosiaalisten mielikuvien ruumiillistamisen kautta kanonisoiduista esiintyjistä tulee idealisoituja hahmoja, jotka ylläpitävät ja toistavat normeja. Tällä tavoin laajalti tunnustetut ja arvostetut esiintyjät muodostavat normin, jota vasten muut peilautuvat. ”Oikeanlaisten” esiintyjien kaanon vahvistaa ja ylläpitää idealisoitua estetiikkaa esittämällä eurosentrisiä, sukupuolittuneita ja rodullistettuja sosiaalisia mielikuvia. (Ramstedt 2022, 91, 95.) Myös Scharff (2018, 97) kuvaa, miten nykyaikaisessa länsimaisessa mytologiassa taiteilija nähdään miehenä: ”ideaalisen” klassisen musiikon ominaisuuksia määrittää sosiaalinen luokka sekä musiikkikulttuurin sukupuoliset ja rodulliset rakenteet.

Larrinaga (2024b, 50–51) erittelee neljä mahdollista kaanonia:

1. **Virallinen kaanon** on se, mitä yleensä ymmärrämme kaanonina, eli luettelo säveltäjistä ja teoksista, joilla katsotaan olevan korkea kulttuuriarvo, ja joita edistetään ja ”institutionalisoidaan koulutuksen, suosion ja journalismin avulla”.
2. **Henkilökohtainen kaanon** on luettelo säveltäjistä ja teoksista, jotka tunnemme ja joita itse arvostamme.
3. **Potentiaalinen kaanon** käsittää koko kirjoitetun ja tallennetun musiikin kokonaisuuden. Osa tästä potentiaalisesta kaanonista on saavuttamattomissa, sillä kaikista teoksista ei ole saatavilla kunnollisia editioita tai niihin voi olla vaikea päästä käsiksi yhteiskunnallisten olosuhteiden vuoksi.
4. **Saavutettava kaanon** on se osa potentiaalisesta kaanonista, joka on saatavilla tiettyinä aikana ja tietyssä paikassa.

Larrinagan (2024b, 58) mukaan on olennaista tarkastella ”potentiaalista kaanonia” ja ”saavutettavissa olevaa kaanonia” koko laajuudessaan ja samalla tiedostaa se rooli, joka meillä yksilöinä on ”henkilökohtaisen kaanonimme” rakentamisessa, sekä se valta, joka meillä on muokata kaanoneita – esimerkiksi opetussuunnitelmia.

Kanonisointi ja käsitykset kanonisesta asemasta ovat pitkään toimineet rakenteina, joiden kautta klassista musiikkia ymmärretään sekä historiallisesti että nykyään. Naissäveltäjien kaanonia ei näy musiikkikorkeakoulujen pedagogisessa kaanonissa,

eikä tätä faktaa usein kyseenalaista tai edes huomaa, koska meille opetettu virallinen kaanon on niin vahva normi. Kaanoneita voi kuitenkin muodostaa monia, ja kaanonin olemassaoloa ylläpidetään kulttuurisen (uudelleen)tuottamisen kautta. (Bull & Scharff 2023, 236.)

## 2.4 Sukupuolen toisto

*Sukupuolet ei vain yksinkertaisesti ole olemassa, vaan sukupuoli ilmiönä tehdään* (Butler 1990, 10).

*Perinteisiä sukupuolirakenteita tuotetaan ja uusinnetaan ammattimaisessa musiikkielämässä* (Brüstle 2024, 76).

Sukupuolisuus jaetaan usein biologiseen sukupuoleen, jonka nähdään olevan fyysinen, syntymässä saatu sukupuoli, sekä sosiaaliseen sukupuoleen, joka ajatellaan biologisen sukupuolen kulttuuriseksi tulkinnaksi. Ihmiset siis jaetaan kehon anatomisten piirteiden perusteella kahteen vastakkaiseen sukupuoleen, ”miehiin” ja ”naisiin”, ja näihin sukupuolena pitämiimme määreisiin liitetään kulttuurin ja yhteiskunnan määrittelemiä ”maskuliinisia” ja ”feminiinisiä” ominaisuuksia, stereotyyppioita, normeja ja arvoja.

Sukupuolisen identiteetin kulttuuriseen rakentumiseen – sukupuolisuuden suorittamiseen yksilötasolla sekä sen laajamittaiseen tuottamiseen yhteiskunnallisissa, sosiaalisissa ja kulttuurisissa diskursseissa – on kuitenkin mahdollista kiinnittää analyyttistä huomiota. Genealogisessa, sukupuolisuuden käsitteen historiallista muodostumista käsittelevässä kritiikissään Butler (1990) esittää, että käsitteelliset jakomme ovat vallan tuotosta ja siksi periaatteessa muuttuvaisia. Kuten Butler (1990, 244–246) toteaa, kysymys ei niinkään ole siitä, että voisimme valita, toistammeko sukupuolta vai emme, vaan siitä, miten sukupuolta toistamme.

Butlerille (1990, 24–25) sukupuoli ei ole yksittäinen teko, vaan pikemminkin performatiivinen rituaali: se on kielellisiä ja fyysisiä tekoja, joiden rakentama todellisuus perustuu toistoon. Raja biologisen ja sosiaalisen sukupuolen välillä on lopulta häilyvä, sillä tapamme ymmärtää sukupuoli muuttumattomana, eheänä kokonaisuutena on kulttuurisesti rakennettu ja vakiinnutettu, ja syntymässä saatu ruumis tulkitaan kulttuurisin merkityksin. Rakentuneisuutensa vuoksi sukupuolisuuden käsite on aina osittain keinotekoinen. Kuten Butler (1990, 192) esittää, sukupuolittuneet merkitykset kehystävät lähtöoletuksia ja päättelyä myös niissä biolääketieteellisissä

tutkimuksissa, jotka pyrkivät esittämään ”sukupuolisuuden” ikään kuin se edeltäisi niitä kulttuurisia merkityksiä, joita siihen liitetään.

Sukupuolisuuden ja seksuaalisuuden normien rakentaminen ja toistaminen on vallan käyttöä ja siihen liittyy eettisiä aspekteja. Butler (1990, 194) kuvaa, miten normatiiviset sukupuoliolotukset ja -ihanteet sääntelevät sukupuolta ja rajoittavat käsitystämme ihmisyydestä ja ruumiillisuuden hyväksyttävistä ilmenemismuodoista. Lapsi inhimillistetään sillä hetkellä, kun vastataan kysymykseen ”onko se poika vai tyttö”. Ne ruumiilliset piirteet, jotka eivät sovi kumpaankaan sukupuoleen, jäävät ”inhimillisen” ulkopuolelle. (Butler 1990, 194.) Jos kuvaileva käsitys sukupuolesta sisältää pohdinnan siitä, mikä tekee sukupuolesta ymmärrettävän; kysymyksen sen mahdollisuusehdoista, normatiivinen käsitys sukupuolesta sen sijaan pyrkii selvittämään, millaiset sukupuolen ilmaukset ovat hyväksyttäviä ja mitkä eivät (Butler 1990, 31–32).

Voidaan pohtia, onko ylipäätään olemassa ihmisiä, jotka eivät olisi aina valmiiksi sukupuolitettuja, jos ihmiset määritellään jo äidin kohdussa biologisen sukupuolensa mukaan (Butler 1990, 194–195). Toisaalta Simone de Beauvoir (1949) esittää tunnetussa feministisessä teossaan, että *naiseksi ei synnytä, naiseksi tullaan (on ne naît pas femme: on le devient)*. Tällä Beauvoir tarkoitti, että naisten kategoria on muunnettavissa oleva kulttuurinen suoritus. Butler (1990, 57, 194–196) kuitenkin kysyy, kuinka voidaan puhua ihmisolennosta, joka tulee sukupuolekseen, ikään kuin sukupuoli olisi pelkkä kulttuurinen lisäys, jos sukupuoli on jo valmiiksi olemassa ja rajoittaa etukäteen sitä, mikä käy inhimillisestä? Beauvoirin feministisessä filosofiassa naiselle annetaan syntymässä muuttumaton, anatominen sukupuoli, mutta sen sijaan sosiokulttuurinen sukupuoli hankitaan omaksumalla ja toistamalla kulttuurissamme feminiiniseksi tunnustettuja ominaisuuksia ja tekoja. Toisaalta naiseksi tullaan kulttuurin pakottamana, koska syntymässä saatu ruumis tulkitaan kulttuurisin merkityksin. Tässä mielessä biologinen sukupuoli on koko ajan ollut määritelmän mukaan sosiaalinen sukupuoli. (Butler 1990, 57, 194–196.)

Butlerin (1990, 57, 194–196) mielenkiintoinen analyysi Beauvoirin teoriasta herättää kysymyksen, voisiko sosiaalinen sukupuoli olla tahdonvarainen, jos se kerran hankitaan ja opitaan: voisiko toimija, joka omaksuu tietyn sosiaalisen sukupuolen, ainakin periaatteessa ottaa jonkun toisen? Joka tapauksessa, kuten Skeggs (1997, 160–169) esittää, identiteetin rakentumiseen vaikuttavat aina sosiaaliset reunaehdot. Sukupuolisuuden ja seksuaalisuuden käsitteiden lisäksi esimerkiksi etninen tausta ja yhteiskunnallinen luokka rajaavat mahdollisuuksiamme samastua tai olla samastumatta saatavilla oleviin subjektin malleihin. Toimintamme on rajattu aikaan ja paikkaan ja hahmottuu yhteiskunnallisia ja kulttuurisia oletuksia ja normeja vasten. (Skeggs 1997, 160–169.) Sukupuoliset tyylit eivät koskaan ole täysin omatekoisia, koska tyyleillä on historia ja tarinat asettavat mahdollisuuksille ehtoja ja rajaavat

niitä (Butler 1990, 233). Kuten Butler (1990, 58) tiivistää: se, onko sosiaalinen tai biologinen sukupuoli muuttumaton vai vapaasti muuntuva, riippuu diskurssista, joka pyrkii asettamaan analyysille tiettyjä rajoja. Sukupuoleksi nimittämämme asia on niin läpikotaisin normalisoitu, että se vaikuttaa käsityksiimme siitä, mitkä sukupuolet ja seksuaalisuudet ovat ylipäättään ymmärrettävissä kulttuurissamme. Käytettävissä oleva kieli ja sen käsitteet rajoittavat kuviteltavissa olevaa sukupuolta. (Butler 1990, 58.) Sukupuolta säännellään myös seksuaalisesti: normatiivinen (hetero)seksuaalisuus pönkittää normatiivista sukupuolta esittämällä heteroseksuaaliset ruumiit toisiaan täydentävinä sekä rakentamalla ja vahvistamalla sopivan ja epäsopivan maskuliinisuuden ja feminiinisuuden ihanteita (Butler 1990, 24–25).

Käsitys henkilön identiteetistä perustuu usein henkilön ominaisuuksien näennäiseen yhtenäisyyteen ja jatkuvuuteen. Nämä eivät kuitenkaan ole loogisia tai analyytisiä ihmisyden piirteitä vaan pikemminkin sosiaalisesti synnytettyjä ja ylläpidettyjä ymmärrettävyyden normeja. Todellisuudessa sosiaaliset reunaehdot vaikuttavat kokemuksemme identiteetistä, eikä se koskaan ole täysin yhdenmukainen tai muuttumaton. Kuten Butler (1990, 199) esittää, sukupuolisuudesta tai sukupuolisesta identiteetistä ei ole olemassa mitään yhtenäistä ”totuutta”, vaan sukupuoli luo keinotekoisien, käsitteellisten yhtenäisyyden muutoin epäyhtenäisten määreiden sarjalle. Sosiaalinen sukupuoli on monimutkainen, aika- ja paikkasidonnainen asia. Tämän vuoksi sukupuolta ei pitäisi rakentaa pysyväksi, muuttumattomaksi identiteetiksi eikä sitä tulisi esittää tekojen tai toiminnan synnä, vaan sukupuolinen identiteetti pitäisi nähdä pikemminkin seurauksena erilaisista sukupuolittuneista teoista. (Butler 1990, 234–236.) Sukupuoli muodostaa sen identiteetin, joka sen väitetään olevan, ja identiteetti muodostuu performatiivisesti juuri niillä ”ilmauksilla”, joiden sanotaan olevan seurausta siitä (Butler 1990, 79–80).

Butler (1990, 127) esittää kysymyksen, mitä feminiinisuuden tai maskuliinisuuden ulottuvuutta pidämme luonteeseen kuuluvana, ja mikä taas seuraa samastumisesta? Kuinka siis alun perin tunnistamme ”maskuliinisen” ja ”feminiinisen” luonteenpiirteen – tai voisiko kaikkia sukupuoleen liitettäviä piirteitä pitää sisäistämisen seurauksina?

Minäkuvan rakentumista ohjaavat ulkopuolelta tulevat sosiaaliset ja kulttuuriset narratiivit, ja yksilön identiteetti ja persoonallisuus muokkautuvat ulkoisten määreiden mukaan (Skeggs 1997, 56–72). Identiteetti rakentuu kokemusten; tekojen ja niistä saadun ulkopuolisen palautteen kautta. Kokemuksemme siitä, miten meidät asemoidaan ja luokitellaan esimerkiksi yhteiskuntaluokan, seksuaalisuuden, sukupuolen tai persoonan ominaisuuksien mukaan, vaikuttavat minäkuvan rakentumiseen. Oman aseman tunnistaminen on keskeistä subjektiivisen minuuden kasvun ja kehityksen prosesseille. Tunnistamisessa on dialoginen muoto; tunnistamme itsesämme muiden tunnistamat huomioid. (Skeggs 1997, 1–15, 160–169.) Myös toimim-

ta on aina performatiivista, sillä toiminnan malleihin liitetään kulttuurisesti tiettyjä luonteenpiirteitä, joiden kautta tekemistä hahmotetaan (ks. Skeggs 1997, 74–95).

Se, miten haluaa tulla nähdyksi, vaikuttaa olennaisesti siihen, mihin identifioituu tai disidentifioituu seksuaalisena ja sukupuolitettuna olentona. Identiteetin rakentaminen edellyttää saavutettavissa olevien vaihtoehtojen rajaamista: jonkin normin valitseminen vaatii toisen normin sulkemista pois. Butler (1990, 246) esittääkin, että emme voi valita, osallistummeko sukupuolen ja seksuaalisuuden normeja rakentamaan ja ylläpitävään diskurssiin, koska elämme ja toimimme näiden merkityskenttien sisällä (Butler 1990, 246). Silloinkin, kun identiteettimme ei vastaa yhteiskunnan sukupuolisia tai seksuaalisia normeja, tulkintamme sukupuolisuudesta ja seksuaalisuudesta syntyy niitä vasten. Kuitenkin, kuten Butler (1990, 244) toteaa: kun identiteetti ymmärretään tuotetuksi, avautuu sellaisia toimijuuden mahdollisuuksia, jotka suljetaan pois, jos identiteettikategoriat ajatellaan perustalähtöisiksi ja pysyviksi.

Ei ole olemassa autenttista olemusta, jota sukupuoli ilmaisee tai tuo esille, tai objektiivista ihannetta, jota sukupuoli tavoittelisi. Niin ikään identiteetti on pikemminkin aikaan ja paikkaan rajattu sarja tekoja kuin pysyvä subjektin ominaisuus. Kuten Butler (1990, 234) ilmaisee: sukupuoli ei ole fakta, vaan sukupuolen idean luovat monet erilaiset sukupuoliteot (eikä sukupuolta olisi lainkaan olemassa ilman noita tekoja) (Butler 1990, 234). Sukupuoli on eräänlainen näennäisen yhdenmukainen rakennelma, jossa ulosnäkyvät fyysiset ominaisuudet nähdään sisäisen olemuksen representaatioina. Monet sukupuolisuuden normit ovat länsimaisen taidemusiikin kulttuurissa ja laajemmin yhteiskunnassa niin sisäänrakennettuja, että näemme ne luonnollisina ”totuuksina”. Kulttuurinen ja sosiaalinen historia perustuu ajatukseen siitä, että olisi olemassa jonkinlainen universaali tieto siitä, mitä on olla nainen tai mies. Tämä tietämys usein rajoittaa seksuaalisoidun ja sukupuolitetun tiedon ja toiminnan ”oikeanlaiset” ja ”vääränlaiset” mallit. Sukupuolisuuden ja seksuaalisuuden mallien pelkistämiseen ja normalisoimiseen liittyy siis poliittista vallankäyttöä.

Heteronormatiivisuus ja kaksinapainen sukupuolisuus ovat kulttuurisesti niin vahvoja, että niistä luopuminen on eräänlainen utopia (ks. myös Butler 1990, 212). Sen sijaan voimme miettiä, mitä keinoja ja mahdollisuuksia meillä olisi vaikuttaa näiden rakenteiden sisällä; miten voisimme toiminnallamme laajentaa ja monimutkaistaa usein vahvasti pelkistettyjä käsityksiä sukupuolisuudesta ja seksuaalisuudesta tai niiden yhteydestä. Butler (1990) esittää yhden mahdollisen tavan tarkastella sukupuolta, jota pyrin edellä avaamaan. Tässä tutkielmassa keskityn erityisesti siihen, millä tavoin sukupuolta toistetaan ja miten sukupuolittuneet normit rakentuvat Sibeliuksen Akatemian koulutuskäytännöissä.

## 2.5 Sukupuolittunut epätasa-arvo

Dualistinen sukupuolen käsitys on vahvasti ankkuroitu eurooppalaiseen, länsimaiseen taidemusiikkidiskurssiin (Brüstle 2024, 83). Sukupuolitetun identiteetin kokeminen ja ilmaiseminen edellyttää kulttuurissamme usein erottautumista vastakkaisesta sukupuolesta. Henkilö on siis sukupuoltaan siinä määrin, kun hän ei ole toista sukupuolta. Tämä muotoilu olettaa ennakolta sukupuolten rajoittamisen kahden vastakkaisen sukupuolen pariin ja vahvistaa sen. (Butler 1990, 76.) Kuten Moisala (1994, 243) kuvaa: kulttuuriset käsitykset mieheydestä ja naiseudesta sekä maskuliinisista ja feminiinisistä ominaisuuksista heijastuvat musiikkikulttuurissamme siihen, miten musiikinopettajat, tutkijat, kriitikot, ammattimuusikot, musiikin harrastajat ja musiikkitoimittajat ajattelevat musiikista ja toimivat sen parissa. Ne vaikuttavat siihen, miten taiteilijoiden esityksiä arvioidaan, miten lapsia kannustetaan heidän musiikkiharrastuksessaan ja siihen, mitkä seikat koetaan tutkimisen arvoisiksi. (Moisala 1994, 243.) Moisala (1994, 246) kiteyttää:

Musiikki on sukupuolista, koska musiikin ja musiikkikokemuksen subjekti - säveltäjä, improvisoija, esittäjä tai kuuntelija - on biologisen sukupuolen omaava ja tiettyyn sukupuolijärjestelmään sosiaalistunut henkilö.

Lisään Moisalan (1994, 246) osuvaan huomioon musiikintutkija Christa Brüstlen (2024, 87) toteamuksen, että (sukupuoliset) kehot ovat taiteen harjoittamisen perusvälineitä. Kehot eivät kuitenkaan ole neutraaleja objekteja, vaan niitä tulkitaan ja arvioidaan iän, ihonvärin, sukupuolen tai fyysisten kykyjen perusteella. (Brüstle 2024, 87.) Sukupuolisuhteet liittyvät aina sosiaaliin asemiin ja rooleihin. Siten ne liittyvät hyvin usein myös valtaan ja valtasuhteisiin. Sukupuolijärjestelmän ja musiikin yhteyksien tarkastelu johtaa väistämättä naisten syrjintää aiheuttaneiden patriarkaalisten uskomusten ja käytäntöjen tiedostamiseen. (Brüstle 2024, 71; Moisala 1994, 242.)

Moisala (1994, 249) esittää, miten naisten toimintaa musiikin alalla on yhteiskunnallisesti rajoitettu ja kontrolloitu esimerkiksi kieltämällä tai marginalisoimalla naisten osallistuminen klassisen musiikin käytäntöihin esteettisyys- ja soveliaisuusääntöihin vedoten. Säveltäjänäisten on täytynyt yrittää löytää tasapaino työn, äitiyden ja avioliiton välillä sekä eheys ja itsetunto konventioiden vastaisesti elävänä naisena. (Moisala 1994, 249.) Välimäki ja Koivisto-Kaasik (2023, 8, 10–11) kuvaavat, miten säveltämisen katsottiin pitkään soveltuvan vain miehille, sillä sen katsottiin olevan ristiriidassa naisen sukupuolisen olemuksen ja roolin kanssa. Myös näkyvien kansallisten musiikki-instituutioiden hallinto ja työpaikat ovat perinteisesti kuuluneet vain miesten hallintaan: musiikin historiassa naisen ei ole katsottu sopivan huo-

mattavaan julkiseen toimeen tai valta-asemaan, kuten säveltäjäksi, kapellimestariksi, orkesterimuusikoksi, musiikkikorkeakoulun opettajaksi, johtajaksi, johtokunnan jäseneksi tai kriitikoksi. Alemman koulutusasteen musiikinopettajan työ oli 1800-luvulla harvoja valtakulttuurin hyväksymiä ansiotyön mahdollisuuksia (ylempien yhteiskuntaluokkien) naisille. (Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 8, 10–11.)

Välimäki ja Koivisto-Kaasik (2023, 9–11) kirjoittavat, että (edellä esitetyistä) rajoituksista huolimatta naiset sävelsivät 1800-luvun ja 1900-luvun alkupuolen Suomessa huomattavissa määrin – vaikkakin usein erilaisissa olosuhteissa ja eri lähtökohdista kuin miehet. Musiikki oli säätyläistyttöjen kasvatuksen ydinalue, ja vastoin yleistä käsitystä suurin osa perusteellisen musiikkikoulutuksen saaneista ihmisistä 1800-luvun ja 1900-luvun alkupuolen Suomessa oli naisia – nykyisen Sibelius-Akatemian opiskelijoista valtaosa oli naisia 1950-luvulle saakka. Kuten Välimäki ja Koivisto-Kaasik sanoittavat: 1800-luvun naiselle musiikki oli yksi harvoja oppialoja, joita hän saattoi opiskella yhtä pitkälle ja samojen opettajien johdolla kuin miehet. Muusikkonaisten omat verkostot, yhtyeet ja orkesterit loivat omaehtoista musiikkikulttuuria. (Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023, 9–11.)

Välimäki ja Koivisto-Kaasik (2023, 14–15) toteavat, että säveltäjänaiset ovat historiallisesti jääneet musiikinhistorian kirjojen, äänitteiden, konserttiohjelmistojen, opetusohjelmistojen ja yleisen tietoisuuden ulkopuolelle. Vaikka tasa-arvon edistämiseksi on Suomessakin tehty työtä 1800-luvun lopulta asti, naisten musiikin tutkimus on vakiintunut musiikintutkimuksen valtavirtaan vasta 2020-luvun taitteessa. (Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 14–15.) Välimäki ja Koivisto-Kaasik (2023, 14) esittävät pysähdyttävän kommentin:

[Tehdystä tutkimuksesta huolimatta] 2020-luvun feminististen muusikkonaisten tavoitteet ovat monessa mielessä samoja kuin 1800-luvun naistenkin: saada naisten musiikkia kuuluviin myös valtavirran instituutioissa ja edistää musiikkikulttuurin tasa-arvoistumista.

Feministinen musiikkitieteilijä Susan McClary (1991) käsittelee kirjassaan *Feminine endings. Music, gender and sexuality* erilaisia epätasa-arvon ilmenemismuotoja länsimaisen taidemusiikin historiassa niin rakenteellisella, kulttuurisella kuin musiikin-teoreettisellakin tasolla. McClary (1991, 7–19) listaa viisi näkyvintä epätasa-arvon ilmenemismuotoa:

### 1. Sukupuolisuuden ja seksuaalisuuden musiikilliset rakenteet

Tähän liittyvät esimerkiksi miehen ja naisen roolit länsimaisen oopperan traditiossa ja musiikillisessa kerronnassa sekä piirteet ja tyyli, jotka mielletään maskuliiniseksi tai feminiiniseksi.

## 2. Perinteisen musiikinteorian sukupuolittuneet näkökulmat ja terminologia

Musiikinteoriassa on paljon näkökulmia ja terminologiaa, jotka yhdistyvät suoraan sukupuolisuuteen ja niihin piirteisiin, joita pidämme sukupuolille tyypillisinä. Esimerkkinä tästä voidaan mainita maskuliininen ja feminiininen kadenssin lopetus, jossa maskuliininen tarkoittaa vahvaa, selkeää lopetusta kun taas feminiininen jättää lopetuksen ikään kuin auki. Myös duuri- ja mollikolmisoinnut on rinnastettu sukupuoleen. Tällöin ajatuksena on, että mies on normi eli duurisointu, mutta kaipaava rinnalleen naista, sentimentaalisempaa mollia, tullakseen täydeksi. Usein musiikinteoreettisissa kuvauksissa feminiininen kuvaa heikkoa, epänormaalia tai subjektiivista musiikillista materiaalia kun maskuliininen taas nähdään vahvana, normaalina ja objektiivisena.

## 3. Sukupuoli ja seksuaalisuus musiikillisessä kerronnassa

Tällä McClary tarkoittaa nimenomaan musiikin itsensä välittämää sanomaa ja sointikuvaa. McClary (1991, 125) esittää, että länsimaisen taidemusiikin tonaalisuuden<sup>9</sup> pääasiallinen innovaatio on juurruttaa kuulijaan intensiivinen kaipaus ennalta määrätulle tapahtumalle eli kadenssille<sup>10</sup>. Kadenssi ikään kuin järjestää aikaa teoksen sisällä luoden tonaaliselle musiikille luonteenomaisen tarpeen sointukulkujen sulkemiseen. Kun tämä tarve on perustettu, tonaaliset proseduurit pyrkivät mielihalun täyttymyksen lykkäämiseen, kunnes lopulta tarjoavat *payoffin*, kliimaksin, joka McClaryn (1991, 125) mukaan on tarkoitettu koettavaksi metaforisena ejakulaationa. ”Pidätys ja purkaus”<sup>11</sup> tai McClaryn tulkinnan mukaan ilmaistuna ”penetraatio ja ejakulaatio”, on hyvin tyypillinen ele länsimaisen taidemusiikin repertuaarissa.

Sekä kirjallisuudessa että musiikissa alkoi 1700–1800-luvulla vallita tapahtumien malli, joka on suunniteltu menemään kliimaksia ja ratkaisua kohti ja balansoitu vastustavilla tapahtumilla, joiden tarkoitus on siirtää kliimaksia. McClary (1991, 126) esittää, että suurimmassa osassa renessanssin jälkeistä musiikkia ja käytännöllisesti katsoen kaikessa sitä koskevassa kriittisessä kirjallisuudessa kliimaksiperiaate (kuten klassisen kreikkalaisen pylvään falloskin) on saanut arvovapaan, muodon universaalina statuksen, ja falliset mielikuvat toistuvat klassisen musiikin rakenteissa ja eleissä.

## 4. Musiikki sukupuolittuneena neuvotteluna, ilmaisuna ja ajatustenvaihtona

Naisen asemaa määrittelevät taidemusiikin piirissä historialliset faktat siitä, että naiset olivat pitkään sukupuolensa takia suljettuja taidealan opiskelun ja ammatin har-

9 Musiikissa käytetty järjestelmä, joka määrittelee eri sävelkorkeuksien hierarkkiset suhteet johonkin keskeiseen säveleen eli toonikaan nähden.

10 Sävellyksen musiikillinen lopuke eli lopetus.

11 Musiikillinen ilmiö, jossa soinnun sävel korvataan sointuun kuulumattomalla sävelellä, kunnes sointu purkautuu yleensä saman asteen duuri- tai mollisointuun.

joittamisen ulkopuolelle. Samalla naisen asemaan vaikuttavat kuitenkin myös laajemmin säveltämiseen ja esittämiseen liittyvät traditiot. Länsimainen taidemusiikki on valtavirran silmissä historiallisesti miesten tekemää, tilaamaa ja esittämää. Suurin osa esille päässeistä muusikoista ja säveltäjistä ovat olleet miehiä, mutta samaten kirjoitettu musiikin historia on miesten kynästä, kuten myös musiikkia koskevat kysymykset ja metodit ovat miesteoreetikkojen tai musikologien tekemiä ja asettamia. Länsimaisen taidemusiikin traditiossa ei siis oikeastaan ole olemassa naisen näkökulmaa muuten kuin toiseuden äänenä<sup>12</sup>.

### 5. Naismuusikoita erittelevät strategiat

Tällä McClary tarkoittaa institutionaalisia rakenteita musiikin historiassa, jotka ovat estäneet naisia osallistumasta täysin (tai ollenkaan) musiikin tuotantoon. Vaikka naiset ovat nykypäivänä onnistuneet pääsemään sisälle ammattimuusikoiden ja säveltäjien maailmaan, moni naismuusikko kohtaa edelleen ongelman, miten osallistua taidemusiikin kentän toimintaan ilman, että tahtomattaankin toistaa perinteisiä miehen ja naisen asemaa vahvistavia ideologioita.

On selvää, että McClaryn (1991, 7–19) feministinen analyysi pelkistää musiikilliset rakenteet voimakkaasti sukupuolisuuteen ja seksuaalisuuteen. Erityisesti McClaryn (1991) teoria siitä, että länsimaisen taidemusiikin historialliset epätasa-arvon rakenteet olisivat kuultavissa myös musiikin itsensä välittämässä sanomassa ja sointikuvassa on hyvin provokatiivinen, joskin kiehtova. Romantiikan ajan musiikinteoreettisia rakenteita ja musiikin sointikuvaa voi tuskin pelkistää miehisen seksuaalisuuden tai libidon kulttuurisiin malleihin. Myös McClaryn (1991) kuvaus perinteisen musiikinteorian sukupuolittuneista näkökulmista ja terminologiasta on ainakin osittain kyseenalainen: musiikinteoriaan ja sen historiaan liittyy paljon muitakin, usein aikansa ideologioille tyypillisiä mutta musiikille irrallisia ja keinotekoisia käsitteitä ja teorioita, jotka voisi sukupuolisen epätasa-arvon rinnalla (tai sen sijasta) nostaa kriittisen tarkastelun kohteeksi.

Provokatiivisuudestaan ja paikoittaisesta mustavalkoisuudestaan huolimatta McClaryn (1991) teesit tarjoavat mielestäni yhä edelleen hyvän lähtökohdan lähestyä länsimaisen taidemusiikin tasa-arvon ongelma-kohtia. Nostan yllä olevasta listasta esille erityisesti kolme kohtaa: (1) sukupuolisuuden ja seksuaalisuuden musiikilliset

12 Toiseuden käsite juurtuu juurensa feministiseen filosofiaan. *Toinen sukupuoli* on kirjailija ja filosofi Simone de Beauvoirin kirjoittama feministisen filosofian klassikkoteos, joka ilmestyi ranskaksi kahdessa osassa vuonna 1949. Beauvoirin perusteeksi on, että kaksijakoinen sukupuolijärjestelmä on vääristynyt eikä pohjaudu todellisuuteen, ja hän kiteyttää sen tunnetuksi väitteeksi: ”Naiseksi ei synnytä, naiseksi tullaan” (on ne nait pas femme: on le devient). Beauvoir kysyy, mistä tämä vääristymä johtuu ja miksi nainen on aina määritelty ”toiseksi” sukupuoleksi, poikkeamaksi miehestä. (Beauvoir 1949.)

rakenteet, (4) musiikki sukupuolittuneena neuvotteluna, ilmaisuna ja ajatustenvaihtona sekä (5) naismuusikoita erittelevät strategiat.

Nämä kaikki ovat hyvin konkreettisia ja edelleen ajankohtaisia sukupuolisen epätasa-arvon ilmentymiä, joita tämäkin tutkielma pyrkii paljastamaan ja tarkastelemaan. Länsimaisen taidemusiikin vakiintunut kaanon, musiikin historiankuvaus ja tradition välittämät arvot ovat yhä edelleen voimakkaan sukupuolittuneita ja välittävät osin epätasa-arvoista ja suppeaa kuvaa länsimaisesta taidemusiikista ja sen historiasta.

Seuraavassa luvussa analysoin Sibelius-Akatemian jousten aineryhmässä suoritettavien perustutkintojen osaamistavoitteita sekä tutkintoihin kuuluvien taiteellisten tasosuoritusten ohjelmistoluetteloita. Esittelen ensin lyhyesti perustutkintojen rakennetta ja opinnäytteisiin kuuluvien taiteellisten tasosuoritusten ohjelmistovaatimuksia soitinryhmittäin. Sen jälkeen vertaan opinto-oppaassa ilmeneviä tasosuoritusten kuvauksia ja ohjelmistovaatimuksia toteutuneiden tasosuoritusten ohjelmaan.

### 3 Sibelius-Akatemian jousten aineryhmän pedagoginen kaanon

Perustutkinto-opiskelu Sibelius-Akatemiassa tähtää kandidaatin ja/tai maisterin tutkintoon. Kummallekin tutkinnolle on määritelty opetussuunnitelmat. Opetussuunnitelman tutkintovaatimuksissa kuvataan tutkintojen rakenteet, opintokokonaisuudet, niiden laajuudet ja osaamistavoitteet. (Sibelius-Akatemian tutkintovaatimukset ja opetussuunnitelmat 2021.)

Jousten aineryhmässä suoritettavan, kolmivuotisen musiikin kandidaatin tutkinnon opintojen pääpaino on instrumentti- ja yhteissoittotaidoissa. Näihin kuuluu pääinstrumentin henkilökohtaista ohjausta 90 minuuttia viikossa, vierailevien opettajien mestarikursseja sekä kamarimusiikin ja orkesterisoiton opintoja. Soitonopintojen lisäksi musiikin kandidaatin tutkintoon sisältyy musiikin hahmotustaitojen opintoja, musiikin historian opintoja, pedagogiikan opintoja, kieliopintoja, valinnaisia opintoja ja sivuaineopintoja.

Ennen valmistumistaan opiskelijan tulee suorittaa opinnäyte. Musiikin kandidaatin opinnäytteeseen kuuluu B-tason taiteellinen tasosuoritus eli kandidatsertti mukaan lukien siihen liittyvät ohjelmisto- ja muut suoritukset.<sup>13</sup> Opinnäytteen tarkoitus on osoittaa, että opiskelija ”on saavuttanut pääaineensa osaamistavoitteiden mukaiset valmiudet ja kykenee soveltamaan oppimaansa luovasti ja kehittämään taitojaan edelleen” (Sibelius-Akatemian opinto-opas 2021–2024). Musiikin kandidaatin tutkinnon jälkeen on mahdollista suorittaa 2½-vuotinen musiikin maisterin tutkinto, joka niin ikään tähtää opinnäytteeseen, tässä A-tason taiteelliseen tasosuoritukseen eli maisterikonserttiin (mukaan lukien siihen liittyvät ohjelmisto- ja muut suoritukset). Oman instrumentin opintojen ohella maisterinopintoihin kuuluu valinnaisia opintoja, joissa opiskelija voi ”kehittää osaamistaan laaja-alaisesti tai syventyä kiinnostuksensa mukaan esimerkiksi orkesterisoittoon ja kamarimusiikkiin, nykymusiikkiin tai vanhan musiikin soittimiin ja esittämiskäytäntöihin” (Sibelius-Akatemian opinto-opas 2021–2024). Ennen musiikin kandidaatin ja musiikin maisterin perustutkintoihin kuuluvia taiteellisia tasosuorituksia A ja B on mahdollista suorittaa myös tasosuoritus C.

Kaikille tasosuorituksille A, B ja C on määritelty osaamistavoitteet, joissa kuvailaan, että opiskelijan tulee hallita soittimellensa sävelletyn musiikin tärkeimmät tyyli- ja näiden edellyttämä tulkinta ja soittotekniikka tasosuorituksen edellyttämällä tasolla, ja että tasosuorituksiin valmentavien instrumenttiopintojen tulee ”sisältää monipuolisesti eri tyylikausia edustavaa ohjelmistoa opettajan harkinnan mukaan”

13 Ohjelmisto- ja muilla suorituksilla tarkoitetaan tässä monipuolisesti eri tyyliä edustavan ohjelmiston harjoittamista opettajan harkinnan mukaan sekä esiintymistä lukuvuosittain. Lisäksi opiskelija valmistaa kirjallisen kypsyysnäytteen, jonka aihe liittyy opiskelijan opinnäytteeseen. (Sibelius-Akatemian opinto-opas 2021–2024.)

(Sibelius-Akatemian opinto-opas 2021–2024). Viulun kohdalla painotetaan myös, että opiskelijan on oltava laajasti ja monipuolisesti perehtynyt tasosuorituksia varten laadittuihin ohjelmistoluetteloihin. Vuonna 2024 voimaan astuneessa opintosuunnitelmassa taiteellisten oppinnäytteiden sisältö ja osaamistavoitteet eivät ole merkittävästi muuttuneet edellisestä, vuosien 2021–2024 opintosuunnitelmasta<sup>14</sup>.

Sibelius-Akatemian jousten aineryhmään kuuluu neljä soitinta: viulu, alttoviulu, sello ja kontrabasso. Viulun maisteri- ja kandidaatin tason A- ja B-tasosuoritusten ohjelmissa tulee olla teoksia Johann Sebastian Bachilta sekä Wolfgang Amadeus Mozartilta. Lisäksi ohjelmistovaatimukset sisältävät taiturietydin, viulukonserton sekä vapaavalintaista ohjelmaa (ohjelmistoluetteloissa mainittujen esimerkkisäveltäjien pohjalta). Alttoviulun, sellon ja kontrabasson taiteellisten tasosuoritusten ohjelmistovaatimukset on rajattu suurpiirteisemmin lähinnä teostyypeittäin ja aikakauden mukaan. Alttoviulun ja kontrabasson taiteelliseen tasosuoritukseen B kuuluu lisäksi käytännöllisen valmiuden kuulustelu, jossa kysytään etydeitä sekä otteita orkesterikirjallisuudesta. Sellon tasojen A ja B ohjelmasuoritusten kokonaisuuden tulee sisältää jokin Bachin Soolosellosarjoista I–VI.

Opinto-oppaassa (2021–2024) kuvataan, että ”ohjelmistoluettelo on instrumenttikohtainen kooste taiteellisiin opintojaksoihin soveltuvasta ohjelmistosta.” Tasosuorituksia varten laaditut ohjelmistoluettelot ja opinto-oppaassa esitetyt tasosuoritusten instrumenttikohtaiset ohjelmistovaatimukset antavat siis kuvan siitä, minkälaisesta ohjelmistosta opiskelijan instrumenttiopinnot koostuvat ja mihin opiskelijan sen hetkisten instrumenttitekniisten ja taiteellisten valmiuksien arviointi perustuu.

---

14 Kandidaatin- ja maisteritason taiteellisen oppinnäytteen osaamistavoitteiksi on uusimmassakin opintosuunnitelmassa kirjattu seuraavaa: ”opiskelija osoittaa oppinnäytteellään, että hän on saavuttanut pääaineensa osaamistavoitteiden mukaiset valmiudet ja kykenee soveltamaan oppimaansa luovasti ja kehittämään taitojaan edelleen”. Oppinnäytteeseen kuuluu kandidatkonsertti tasolla B tai maisterikonsertti tasolla A mukaan lukien niihin liittyvät ohjelmisto- ja muut suoritukset sekä kirjallinen osio. Maisteritasolla mainitaan lisäksi, että opiskelijan tulisi saada valmiudet jatko-opintoihin. (Sibelius-Akatemian opinto-opas 2024.)

## Viulun ohjelmistoluettelo taso A

Tasosuorituksen A ohjelmistoluettelossa on neljä eri kategoriaa:

1. Johann Sebastian Bach
2. taiturietydi
3. kamarimusiikkiteos viululle ja pianolle
4. taiturikappale

Näiden kategorioiden alle on lueteltu esimerkkisäveltäjiä eri aikakausilta ja heidän teoksiaan.

Olen alla listannut karkeasti aikakausittain kaikki ohjelmistoluettelossa esitetyt säveltäjät (ks. taulukko 1). Suomalaiset säveltäjät olen eritellyt omaan kategoriaansa. Säveltäjien nimien perässä on sulkeissa syntymä- ja kuolinvuodet sekä hakasulkeissa numero, joka ilmoittaa, kuinka monessa kategoriassa säveltäjä esiintyy, jos hänet on mainittu useammassa kuin yhdessä kategoriassa.

TAULUKKO 1. Viulun ohjelmistoluettelo taso A

<p><b>Barokki</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Johann Sebastian Bach (1685–1750)</li> </ul>
<p><b>Klassismi</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)</li> <li>• Ludwig van Beethoven (1770–1827) [2]</li> </ul>
<p><b>Romantiikka ja impressionismi</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Niccolò Paganini (1782–1840) [3]</li> <li>• Franz Schubert (1797–1828)</li> <li>• Felix Mendelssohn (1809–1847)</li> <li>• Robert Schumann (1810–1856)</li> <li>• Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865) [2]</li> <li>• César Franck (1822–1890)</li> <li>• Eduard Lalo (1823–1892)</li> <li>• Johannes Brahms (1833–1897) [2]</li> <li>• Henryk Wieniawski (1835–1880) [3]</li> <li>• Camille Saint-Saëns (1835–1921)</li> <li>• Pjotr Tšaikovski (1840–1893) [2]</li> <li>• Antonín Dvořák (1841–1904)</li> <li>• Edvard Grieg (1843–1907)</li> <li>• Pablo de Sarasate (1844–1908)</li> <li>• Gabriel Fauré (1845–1924)</li> <li>• Ernest Chausson (1855–1899)</li> <li>• Edward Elgar (1857–1934)</li> <li>• Eugène Ysaÿe (1858–1931)</li> <li>• Claude Debussy (1862–1918)</li> <li>• Carl Nielsen (1865–1931)</li> <li>• Aleksandr Glazunov (1865–1936)</li> <li>• Maurice Ravel (1875–1937) [2]</li> </ul>

### **1900–2000-lukujen musiikki**

- Bela Bartók (1881–1945) [3]
- Karol Szymanowski (1882–1937)
- Igor Stravinski (1882–1971) [2]
- Alban Berg (1885–1935)
- Sergei Prokofiev (1891–1953) [2]
- Arthur Honegger (1892–1955) [2]
- Paul Hindemith (1895–1963)
- Erich Wolfgang Korngold (1897–1957)
- William Walton (1902–1983)
- Aram Hatsaturian (1903–1978)
- Franz Waxman (1906–1967)
- Dmitri Shostakovits (1906–1975) [2]
- Samuel Barber (1910–1981)
- Witold Lutoslawski (1913–1994)
- Benjamin Britten (1913–1976)
- Jörg Widmann (1973)

### **Suomalaiset säveltäjät**

- Jean Sibelius (1865–1957)
- Aarre Merikanto (1893–1958)
- Uno Klami (1900–1961)
- Einojuhani Rautavaara (1928–2016)
- Paavo Heininen (1938)
- Kalevi Aho (1949)
- Kaija Saariaho (1952–2023)
- Magnus Lindberg (1958)
- Esa-Pekka Salonen (1958)
- Sebastian Fagerlund (1972)
- Jaakko Kuusisto (1974–2022)

## Viulun ohjelmistoluettelo taso B

Tasosuorituksen B viulun ohjelmistoluettelossa on viisi eri kategoriaa:

1. Wolfgang Amadeus Mozart
2. Johann Sebastian Bach
3. viulukonsertto
4. kamarimusiikkiteos viululle ja pianolle
5. taiturikappale

Näiden kategorioiden alle on kirjattu esimerkkisäveltäjiä eri aikakausilta ja heidän teoksiaan.

Olen alla listannut ne ohjelmistoluettelossa B esitetyt säveltäjät, joita ei mainita ohjelmistoluettelossa A (ks. taulukko 2).

TAULUKKO 2. Viulun ohjelmistoluettelo taso B. Taulukossa on lueteltu ne säveltäjät, joita ei mainita tason A ohjelmistoluettelossa.

### **Klassismi**

- Joseph Haydn (1732–1809)
- Louis Spohr (1784–1859)

### **Romantiikka**

- Josef Suk (1874–1935)
- Henri Vieuxtemps (1820–1881)
- Max Bruch (1838–1920)
- Julius Conus (1869–1942)
- Fritz Kreisler (1875–1962)
- Mieczyslaw Karłowicz (1876–1909)

### **Suomalaiset säveltäjät**

- Leevi Madetoja (1887–1947)
- Einar Englund (1916–1999)
- Joonas Kokkonen (1921–1996)
- Aulis Sallinen (1935)
- Pehr Henrik Nordgren (1944–2008)

### Viulun ohjelmistoluettelo taso C

Tasosuorituksen C viulun ohjelmistoluettelossa on neljä eri kategoriaa:

1. barokin aikakaudelta
2. wieniläisklassismin aikakaudelta
3. suomalainen sävellys
4. musiikkia seuraavilta säveltäjiltä (...)

Näiden kategorioiden alle on luetteloitu esimerkksisäveltäjiä eri aikakausilta ja heidän teoksiaan.

Olen listannut alla olevaan taulukkoon (ks. taulukko 3) ne ohjelmistoluettelossa C esitetyt säveltäjät, joita ei mainita ohjelmistoluettelossa A tai B.

TAULUKKO 3. Viulun ohjelmistoluettelo taso C. Taulukossa on lueteltu ne säveltäjät, joita ei mainita tason A tai tason B ohjelmistoluetteloissa.

### **Barokki**

- Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704)
- Arcangelo Corelli (1653–1713)
- Tomaso Antonio Vitali (1663–1745)
- Tomaso Albinoni (1671–1751)
- Francesco Antonio Bonporti (1672–1749)
- Antonio Vivaldi (1678–1741)
- Georg Philipp Telemann (1681–1767)
- Francesco Geminiani (1687–1762)
- Francesco Maria Veracini (1690–1768)
- Giuseppe Tartini (1692–1770)
- Pietro Locatelli (1695–1764)
- Jean-Marie Leclair (1697–1764)

### **Klassismi**

- Christoph Willard Gluck (1714–1787)
- Luigi Boccherini (1743–1805)
- Giovanni Battista Viotti (1755–1824)
- Romantiikka
- Jules Massenet (1842–1912)
- Sergei Rahmaninov (1873–1943)

### **1900–2000-lukujen musiikki**

- George Gershwin (1898–1937)
- Jascha Heifetz (1901–1987)
- Dmitri Kabalevski (1904–1987)
- Grazyna Bacewicz (1909–1969)

### **Suomalaiset säveltäjät**

- Erik Tulindberg (1761–1814)
- Toivo Kuula (1883–1918)
- Heino Kaski (1885–1957)
- Jaakko Linjama (1909–1983)
- Bengt Johansson (1914–1989)
- Usko Meriläinen (1930–2004)

### Kontrabasson ohjelmistoluettelo taso B

Kontrabasson tasosuorituksen B ohjelmistoluettelossa ”Orkesteristemmoja B-kurssitutkintoon” on listattu yhteensä 13 säveltäjän teoksia. Säveltäjistä yhdeksän ovat samoja kuin viulun ohjelmistoluetteloissa mainitut esimerkkisäveltäjät. Loput neljä säveltäjää ovat Hector Berlioz, Giuseppe Verdi, Modest Musorgski ja Gustav Mahler (ks. taulukko 4).

TAULUKKO 4. Kontrabasson ohjelmistoluettelo taso B. Taulukossa on lueteltu ne säveltäjät, joita ei mainita viulun ohjelmistoluetteloissa.

- Hector Berlioz (1803–1869)
- Giuseppe Verdi (1813–1901)
- Modest Musorgski (1839–1881)
- Gustav Mahler (1860–1911)

Kontrabasson ohjelmistoluettelon mainitaan olevan lisäliite 62-sivuisen *Orchester Probespiel*-kirjaan (Schott Music 1992). Tässä koesoittoihin valmentavassa teoksessa esitetään yhteensä 16 orkesterisäveltäjää. Heistä kahdeksan ovat samoja kuin viulun ja kontrabasson ohjelmistoluetteloissa mainitut säveltäjät. Loput kahdeksan säveltäjää ovat Carl Maria von Weber, Richard Wagner, Anton Bruckner, Bedrich Smetana, Richard Strauss, Hans Pfitzner, Karl Amadeus Hartmann ja Bernd Alois Zimmermann (ks. taulukko 5).

TAULUKKO 5. Kontrabasson ohjelmistoluettelon lisäliite. Taulukossa on lueteltu ne säveltäjät, joita ei mainita viulun tai kontrabasson muissa ohjelmistoluetteloissa.

- Carl Maria von Weber (1786–1826)
- Richard Wagner (1813–1883)
- Anton Bruckner (1824–1896)
- Bedrich Smetana (1824–1884)
- Richard Strauss (1864–1949)
- Hans Pfitzner (1869–1949)
- Karl Amadeus Hartmann (1905–1963)
- Bernd Alois Zimmermann (1918–1970)

### 3.1 Ohjelmistoluetteloissa esiintyvien säveltäjien sukupuolijakauma

Viulun A-tason ohjelmistoluettelossa Johann Sebastian Bachille on annettu täysin oma kategoriansa. Hänen rinnallaan ohjelmistoluettelossa listataan 51 miessäveltäjää, joista osa mainitaan useammassa kategoriassa. Ohjelmistoluettelon ainoa naissäveltäjä on Kaija Saariaho kategoriassa ”Viulukonsertot” (ks. kaavio 1). Koska säveltäjät on alkuperäisessä listassa mainittu vain sukunimellä, jää kahdessa kohtaa kuitenkin tulkinnanvaraiseksi, voisiko ohjelmistoluettelo viitata kuuluisien miessäveltäjien rinnalla myös heidän (vähemmän kuuluisiin) perheenjäseniinsä, joilta löytyy sävellystuotantoa (Felix/Fanny Mendelssohn ja Robert/Clara Schumann).



KAAVIO 1. Säveltäjien sukupuolijakauma viulun ohjelmistoluettelossa A (naisia 1 ja miehiä 52).

Viulun taso B ohjelmistoluettelossa listataan Wolfgang Amadeus Mozartin ja Johann Sebastian Bachin lisäksi 50 miessäveltäjää, joista 37 on samoja kuin tason A ohjelmistoluettelossa. Kaija Saariaho on ainoa naispuolinen säveltäjä molemmissa ohjelmistoluetteloissa (ks. kaavio 2).



KAAVIO 2. Säveltäjien sukupuolijakauma viulun ohjelmistoluettelossa B (naisia 1 ja miehiä 52).

Viulunsoiton C-tason ohjelmistoluettelossa mainitaan Kaija Saariahon ohella toinen naispuolinen säveltäjä, Grazyna Bacewicz. Miespuolisia säveltäjiä tason C ohjelmistoluettelossa listataan 54, joista 28 mainitaan myös tason A ja B ohjelmistoluetteloissa (ks. kaavio 3).



KAAVIO 3. Säveltäjien sukupuolijakauma viulun ohjelmistoluettelossa C (naisia 2 ja miehiä 54).

Kokonaisuudessaan viulun tasosuorituksia A, B ja C varten laadituissa ohjelmistoluetteloissa mainitaan 93 säveltäjää, joista miespuolista säveltäjiä on 91 ja naispuolisia säveltäjiä kaksi (ks. kaavio 4).



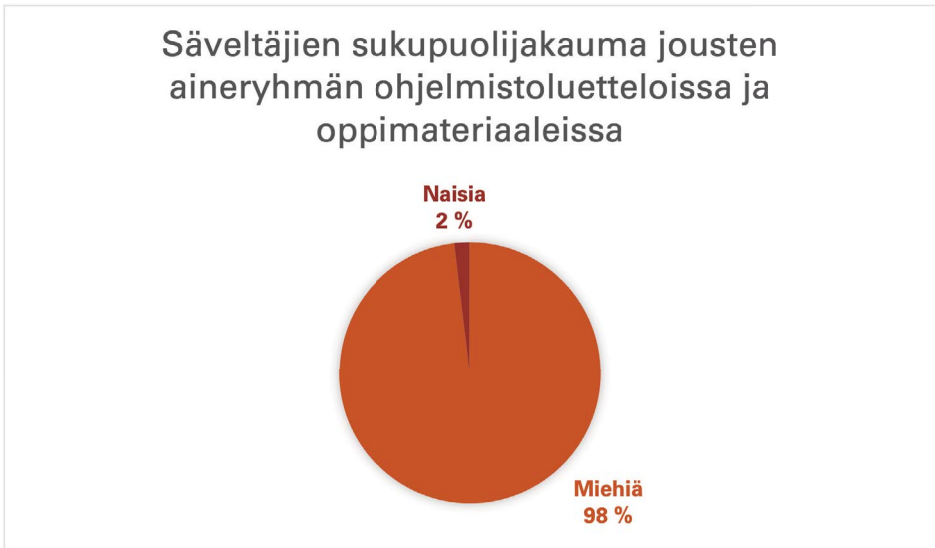
KAAVIO 4. Säveltäjien sukupuolijakauma viulun ohjelmistoluettelossa A, B ja C (naisia 2 ja miehiä 91).

Altoviulun, sellon ja kontrabasson kohdalla taiteellisten tasosuoritusten ohjelma on vapaammin valittavissa, eikä viulun ohjelmistoluettelon kaltaisia tarkkoja säveltäjälistauksia ole laadittu.

Sellon tasosuorituksissa mainitaan yksi pakollinen (mies)säveltäjä: Johann Sebastian Bach.

Myös kontrabasson ohjelmistoluetteloissa ja oppimateriaaleissa esiintyvät 29 säveltäjää ovat kaikki miehiä. Heistä 16 ovat samoja kuin viulun ohjelmistoluetteloissa mainitut esimerkissä säveltäjät. Opinto-oppaassa ei ole tarkemmin eritelty, mitkä ovat altoviulun taso B ohjelmasuorituksessa vaadittavat ”orkesterikirjallisuuden 20 keskeistä kohtaa”. On kuitenkin todennäköistä, että vaadittujen otteiden säveltäjät ovat miehiä, jos oletetaan, että orkesterikirjallisuuden opiskelu perustuu niihin teoksiin, joita useimmiten kysytään myös ammattiorkesterien koesoitoissa.

Kokonaisuudessaan josten aineryhmään kuuluvien instrumenttien taiteellisia tasosuorituksia varten laadituissa ohjelmistoluetteloissa mainitaan 106 säveltäjää, joista 104 on miespuolisia ja kaksi naispuolisia (ks. kaavio 5). Miessäveltäjien osuus Euroopan muiden musiikkikorkeakoulujen toistamissa pedagogisissa ohjelmistokaanoneissa vaikuttaa samansuuntaiselta kuin Sibelius-Akatemiassa (ks. esimerkiksi Brüstle 2024, 97; Bull & Scharff 2023, 235–236).



KAAVIO 5. Säveltäjien sukupuolijakauma jousten aineryhmän ohjelmistoluetteloissa ja oppimateriaaleissa (naisia 2 ja miehiä 106).

### 3.2 Toteutuneiden tasosuoritusten ohjelmia

Tarkastelen tässä luvussa toteutuneiden tasosuoritusten ohjelmia suhteessa edellä esitettyihin ohjelmistovaatimuksiin. Keskityn vuosina 2020–2024 jousten aineryhmässä toteutuneisiin tasosuorituksiin. Vuosina 2020–2021 toteutuneita tasosuorituksia tarkasteltaessa on otettava huomioon Covid19-pandemian vaikutukset. Kokoontumisrajoitusten vuoksi tutkintotilaisuuksien järjestäminen on ehkä ollut tavallista haastavampaa, ja tautitilanne on mahdollisesti vaikuttanut myös tutkintolautakunnan kokoamiseen. Osa tasosuoritusten ohjelmista on pandemian takia hyväksytty normaalia lyhyempinä, ja tasosuoritusten suorituspäivämääriä on jouduttu vaihtamaan tai aikaistamaan suunnitellusta. Pandemiasta huolimatta vuosina 2020–2021 suoritettujen tasosuoritusten määrä vastaa muina lukuvuosina suoritettujen tasosuoritusten määrää<sup>15</sup>.

Läpikävin 25 viulun A-tason maisterikonsertin ohjelmaa, neljätoista viulun B-tason kandidikonsertin ohjelmaa, neljä viulun C-tason ohjelmaa; yhdeksän alttoviulun A-tason maisterikonsertin ohjelmaa, kuusi alttoviulun B-tason kandidikonsertin ohjelmaa, yhden alttoviulun C-tason ohjelman; neljä sellon A-tason maisterikon-

<sup>15</sup> Tarkastelin yhteensä 83 jousten aineryhmässä vuosina 2020–2021 suoritettua A-, B- ja C-tason tasosuoritusta. Lukuvuonna 2023–2024 vastaava kokonaismäärä oli 78.

sertin ohjelmaa, viisi sellon B-tason kandikonsertin ohjelmaa, neljä sellon C-tason ohjelmaa; neljä kontrabasson A-tason maisterikonsertin ohjelmaa, kuusi kontrabasson B-tason kandikonsertin ohjelmaa sekä yhden kontrabasson C-tason ohjelman. Yhteenlaskettuna käsittelin 83 jousten aineryhmässä vuosina 2020–2021 suoritettua A-, B- ja C-tason tasosuoritusta.

## Viulu

Tässä tarkasteltavat viulun A-, B- ja C-tason tasosuoritukset jakaantuvat seuraavasti:

- 11 viulukonserttoa (A-taso)
- 13 resitaalia (A-taso)
- 18 B- ja C-tason suoritusta (resitaali ja konserton osa)
- yksi kamarimusiikkisuoritus

Olen jakanut ohjelmiston kahteen kategoriaan: viulukonserttoihin (tässä on laskettuna myös ne konsertot, joista esitettiin tasosuorituksessa vain yksi tai kaksi osaa) ja resitaaliohjelmiin (ks. taulukko 6 ja taulukko 7). Osa säveltäjistä esiintyy molemmissa kategorioissa.

TAULUKKO 6. Toteutuneiden tasosuoritusten 2020–2021 ohjelmissa esiintyneiden viulukonserttojen säveltäjät. Säveltäjän nimen perässä on sulkeissa numero, joka kertoo, kuinka monessa tasosuorituksessa säveltäjän teoksia soitettiin. Säveltäjän nimi on lihavoitu, jos häntä ei ole mainittu viulun ohjelmistoluetteloissa.

<b>Viulukonsertot (yht.15 säveltäjää)</b>
<p><b>Soitetuimmat viulukonsertot</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Wolfgang Amadeus Mozart (14)</li> <li>• Jean Sibelius (7)</li> <li>• Pjotr Tšaikovski (4)</li> <li>• Johannes Brahms (4)</li> <li>• Sergei Prokofiev (2)</li> </ul>
<p><b>Muut konsertot aakkosjärjestyksessä</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Johann Sebastian Bach</li> <li>• Samuel Barber</li> <li>• Ludwig van Beethoven</li> <li>• Max Bruch</li> <li>• <b>Philip Glass</b> (s.1937)</li> <li>• Dmitri Kabalevski</li> <li>• Felix Mendelssohn</li> <li>• Niccolò Paganini</li> <li>• Aulis Sallinen</li> <li>• Dmitri Shostakovits</li> </ul>

TAULUKKO 7. Viulun toteutuneiden tasosuoritusten 2020–2021 resitaali-ohjelmissa esiintyneet säveltäjät. Säveltäjän nimen perässä on sulkeissa numero, joka kertoo, kuinka monessa tasosuorituksessa säveltäjän teoksia soitettiin. Säveltäjän nimi on lihavoitu, jos häntä ei ole mainittu viulun ohjelmistoluetteloissa.

<b>Resitaali-ohjelmisto (yht.36 säveltäjää)</b>
<p><b>Sooloteos</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Johann Sebastian Bach (27)</li> </ul>
<p><b>Taiturietydi</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Niccolò Paganini (13)</li> </ul>

**Resitaaliohjelmisto (yht.36 säveltäjää)****Muu ohjelma****Soitetuimmat säveltäjät:**

- Eugene Ysaÿe (7)
- Ludwig van Beethoven (6)
- Johannes Brahms (4)
- Claude Debussy (3)
- Toivo Kuula (3)
- Maurice Ravel (3)
- Pablo de Sarasate (3)
- Jean Sibelius (3)
- Gabriel Faure (2)
- César Franck (2)
- Sergei Prokofiev (2)
- Henryk Wieniawski (2)

**Muut säveltäjät aakkosjärjestyksessä**

- Grazyna Bacewicz
- Bela Bartók
- **Charles de Beriot** (1802–1870)
- Arcangelo Corelli
- **Aaron Copland** (1900–1990)
- **George Enescu** (1881–1955)
- Aram Hatsaturjan
- **Georg Friedrich Händel** (1685–1759)
- Dmitri Kabalevski
- Edouard Lalo
- **Faustas Latenas** (1956–2020)
- Witold Lutoslawski
- **Amanda Maier-Röntgen** (1853–1894)
- **Jean Martinon** (1910–1976)
- **Olivier Messiaen** (1908–1992)
- **Francis Poulenc** (1899–1963)
- Einojuhani Rautavaara
- Camille Saint-Saëns
- Robert Schumann
- Karol Szymanowski
- Franz Waxman

Taulukossa 6 ja taulukossa 7 listatut säveltäjät vastaavat viulun ohjelmistoluetteloissa esitettyjä esimerkkisäveltäjiä seuraavia säveltäjiä lukuunottamatta: Philip Glass, George Enescu, Charles de Beriot, Aaron Copland, Georg Friedrich Händel, Faustus Latenas, Amanda Maier-Röntgen, Jean Martinon, Olivier Messiaen ja Francis Poulenc.

### **Alttoviulu**

Tässä tarkasteltavat alttoviulun tasosuoritusten ohjelmat jakaantuvat seuraavasti:

- 5 alttoviulukonserttoa (taso A)
- 6 resitaalia (A- B- ja C-taso)
- 3 resitaalia, joiden osana on myös konsertto (A- ja B-taso)
- 2 käytännöllisen valmiuden kuulustelua (etydit ja orkesterikirjallisuus)

Tasosuorituksissa esiintyneistä säveltäjistä kahdeksan on viulun ohjelmistoluetteloiden ulkopuolelta (ks. taulukko 8).

TAULUKKO 8. Alttoviulun toteutuneiden tasosuoritusten 2020–2021 ohjelmissa esiintyneet säveltäjät. Säveltäjän nimen perässä on sulkeissa numero, joka kertoo, kuinka monessa tasosuorituksessa säveltäjän teoksia soitettiin. Säveltäjän nimi on lihavoitu, jos häntä ei ole mainittu viulun ohjelmistoluetteloissa.

**Soitetuimmat säveltäjät**

- Johann Sebastian Bach (4)
- Johannes Brahms (2)
- **Brett Dean** (1961) (2)
- **Franz Anton Hoffmeister** (1754–1812) (2)
- William Walton (2)

**Muut säveltäjät aakkosjärjestyksessä:**

- Benjamin Britten
- **Bartolomeo Campagnoli** (1751–1827)
- **Rebecca Clarke** (1886–1979)
- Paul Hindemith
- Wolfgang Amadeus Mozart
- Niccolò Paganini
- **Krzysztof Penderecki** (1933–2020)
- **Max Reger** (1873–1916)
- **Pierre Rode** (1774–1830)
- **Sally Beamish** (1956)
- Henri Vieuxtemps

## Sello

Tässä tarkasteltavat sellon tasosuoritusten ohjelmat jakaantuvat seuraavasti:

- 7 resitaalikonserttia, joihin kuului myös konsertto tai sen osia (A- B- ja C-taso)
- 6 resitaalikonserttia (A- B- ja C-taso)

Tasosuoritusten ohjelmissa mainituista säveltäjistä yhdeksän ei esiinny viulun ohjelmistoluetteloissa (ks. taulukko 9).

TAULUKKO 9. Sellon toteutuneiden tasosuoritusten 2020–2021 ohjelmissa esiintyneet säveltäjät. Säveltäjän nimen perässä on sulkeissa numero, joka kertoo, kuinka monessa tasosuorituksessa säveltäjän teoksia soitettiin. Säveltäjän nimi on lihavoitu, jos häntä ei ole mainittu viulun ohjelmistoluetteloissa.

**Soitetuimmat säveltäjät:**

- Johann Sebastian Bach (7)
- Ludwig van Beethoven (4)
- **Gaspar Cassado** (1897–1966) (3)
- Antonin Dvorák (3)
- Samul Barber (2)
- Johannes Brahms (2)
- Edward Elgar (2)
- **György Ligeti** (2) (1923–2006)
- Aulis Sallinen (2)
- Franz Schubert (2)

**Muut säveltäjät aakkosjärjestyksessä:**

- **Carl Philipp Emmanuel Bach** (1714–1788)
- **Frank Bridge** (1879–1941)
- **Carl Davidoff** (1838–1889)
- Claude Debussy
- **Georg Goltermann** (1824–1898)
- **Victor Herbert** (1859–1924)
- **Zoltán Kodály** (1882–1967)
- Einojuhani Rautavaara
- Robert Schumann
- Jean Sibelius
- **Nikos Skalkottas** (1904–1949)
- Pjotr Tšaikovski

## Kontrabasso

Tässä tarkasteltavat kontrabasson tasosuoritusten ohjelmat jakaantuvat seuraavasti:

- 3 resitaalikonserttia, joihin kuului myös konsertto (A- ja B-taso)
- 6 resitaalikonserttia (A- B- ja C-taso)
- 2 käytännöllisen valmiuden kuulustelua (etydit ja orkesterikirjallisuus)

Tasosuoritusten ohjelmissa esiintyneistä säveltäjistä 19 on viulun tai kontrabasson ohjelmistoluetteloiden ulkopuolelta (ks. taulukko 10).

TAULUKKO 10. Kontrabasson toteutuneiden tasosuoritusten 2020–2021 ohjelmissa esiintyneet säveltäjät. Säveltäjän nimen perässä on sulkeissa numero, joka kertoo, kuinka monessa tasosuorituksessa säveltäjän teoksia soitettiin. Säveltäjän nimi on lihavoitu, jos häntä ei ole mainittu viulun ohjelmistoluetteloissa.

**Soitetuimmat säveltäjät**

- **Giovanni Bottesini** (1821–1889) (6)
- Johann Sebastian Bach (4)
- Max Bruch (2)
- **Jacob Druckman** (1928–1996) (2)
- **Peteris Vasks** (2)
- Franz Schubert (2)
- **Nicholas Walker** (säv.2017) (2)

**Muut säveltäjät aakkosjärjestyksessä:**

- Ludwig van Beethoven
- **Elliott Carter** (1908–2012)
- **Sofia Gubaidulina** (1931)
- **Lars Petter Hagen** (1975)
- **Teppo Hauta-aho** (1941–2021)
- Joseph Haydn
- Paul Hindemith
- **Ilkka Hongisto** (1989)
- **Annibale Mengoli** (1851–1895)
- **Edouard Nanny** (1872–1942)
- **Astor Piazzolla** (1921–1992)
- **Aida Salakka** (1991)
- **Franz Simandl** (1840–1912)
- **Lauri Supponen** (1988)
- **Emil Tabakov** (1947)
- **Jukka Tiensuu** (1948)
- **Eduard Tubin** (1905–1982)
- Giuseppe Verdi
- **Julia Wolfe** (1958)

### 3.3 Toteutuneissa tasosuorituksissa esiintyvien säveltäjien sukupuolijakauma

Taiteellisten tasosuoritusten ohjelmistovaatimusten mukaisesti kaikkien tässä tarkasteltavien viulun resitaalikonserttien ohjelmaan kuului sooloteos Johann Sebastian Bachilta. Pakollinen taiturikappale oli jokaisessa maisteritason konsertissa Niccolò Paganinin säveltämä.

Ohjelmistovaatimuksissa valmiiksi listatun Wolfgang Amadeus Mozartin viulukonserton rinnalla suosituimpia viulukonserttoja olivat Jean Sibeliuksen, Pjotr Tšaikovskin, Johannes Brahmsin ja Sergei Prokofjevin viulukonsertot. A-tason tasosuorituksissa vain yksi viulukonsertto oli valittu viulun ohjelmistoluettelon ulkopuolelta (Philip Glass), ja opintopalveluiden merkinnöissä sitä ei ole (minulle tuntemattomista syistä) luettu osaksi opinnäytettä. Viulun perustutkinto-opiskelijoiden konserttovalinnat eivät ole yllätyksiä, sillä orkesterien koesoitoissa viulistien pakollisena soittonäytteenä vaaditaan yleensä romanttisen aikakauden konserttoa joltakin edellä mainitulta säveltäjältä.

Tasosuorituksen vapaavalintaiseen osuuteen oli kahdeksassa resitaalikonsertissa valittu säveltäjä ohjelmistoluettelon ulkopuolelta. Näissä seitsemässä tapauksessa säveltäjä oli miespuolinen ja yhdessä naispuolinen (Amanda Maier-Röntgen). Yhdessä resitaalikonsertissa esitettiin lisäksi teos viulun ohjelmistoluettelossa mainitulta Grazyna Bacewiczilta. Viulun ylimmissä maisterin A-tasosuoritusten ohjelmissa ei esiintynyt yhtään naispuolisen säveltäjän teosta. Kokonaisuudessaan viulun tasosuoritusohjelmissa oli yhteensä 43 säveltäjää, joista 41 olivat miespuolisia ja 2 naispuolisia (ks. kaavio 6).



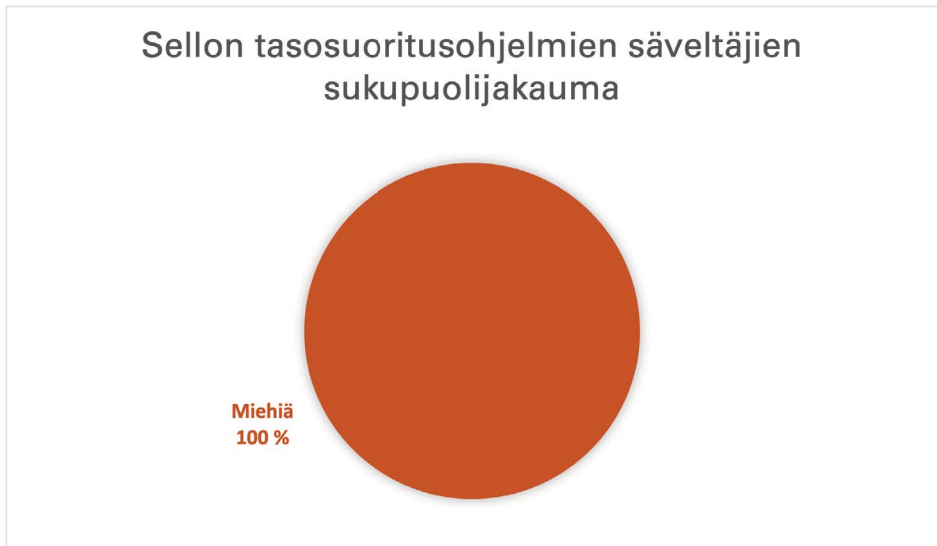
KAAVIO 6. Säveltäjien sukupuolijakauma viulun toteutuneissa tasosuorituksissa lukuvuonna 2020–2021 (naisia 2 ja miehiä 41).

Altoviulun tasosuoritusohjelmissa esiintyi yhteensä 16 säveltäjää, joista 14 olivat miespuolisia ja kaksi naispuolisia (ks. kaavio 7). Soitetuimpia alttoviulukonserttoja olivat Anton Hoffmeisterin ja William Waltonin konsertot. Naispuoliset säveltäjät olivat Rebecca Clarke ja Sally Beamish.



KAAVIO 7. Säveltäjien sukupuolijakauma alttoviulun toteutuneissa tasosuorituksissa lukuvuonna 2020–2021 (naisia 2 ja miehiä 14).

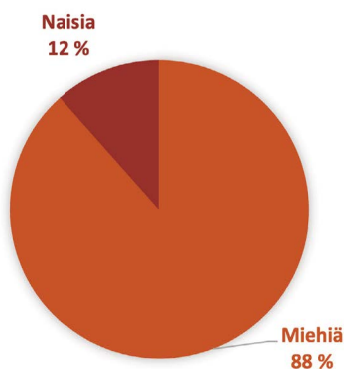
Sellon tasosuoritusohjelmissa esiintyi yhteensä 22 säveltäjää, joista kaikki olivat miespuolisia (ks. kaavio 8). Soitetuin sellokonsertto oli Antonin Dvorákin konsertto.



KAAVIO 8. Säveltäjien sukupuolijakauma sellon toteutuneissa tasosuorituksissa lukuvuonna 2020–2021 (naisia 0 ja miehiä 22).

Kontrabasson tasosuoritusohjelmissa esiintyi yhteensä 26 säveltäjää, joista 23 olivat miespuolisia ja kolme naispuolisia (ks. kaavio 9). Naispuoliset säveltäjät olivat Sofia Gubaidulina, Aida Salakka ja Julia Wolfe. Soitetuin kontrabassokonsertto oli Giovanni Bottesinin konsertto.

### Kontrabasson tasosuoritusohjelmien säveltäjien sukupuolijakauma



KAAVIO 9. Säveltäjien sukupuolijakauma kontrabasson toteutuneissa tasosuorituksissa lukuvuonna 2020–2021 (naisia 3 ja miehiä 23).

Yhteenlaskettuna kaikkien tässä tarkasteltujen tasosuoritusten ohjelmissa esiintyi 88 säveltäjää, joista 81 olivat miespuolisia ja 7 naispuolisia (ks. kaavio 10). Vaikka alttoviulun ja sellon taiteellisten tasosuoritusten esimerkkisäveltäjiä ei ole listattu yhtä tarkasti kuin viulun, myös näiden soittimien toteutuneissa tasosuorituksissa säveltäjistä noin puolet ovat viulun ohjelmistoluettelossa mainittuja.<sup>16</sup> Kontrabasson toteutuneissa tasosuoritusohjelmissa esiintyi eniten säveltäjiä viulun ohjelmistoluetteloiden ulkopuolelta. Nämä tasosuoritusohjelmat sisälsivät myös eniten musiikkia elossa olevilta säveltäjiltä. Tämä saattaa johtua siitä, että kontrabassolle sävellettyjen solistiseen traditioon kuuluvien teosten määrä on historiallisesti suppeampi kuin muille jousisoittimille sävellettyjen. Alttoviulun, sellon ja kontrabasson tasosuoritusten ohjelmistot edustivat pääosin instrumenttikohtaiseen traditioon keskeisesti kuuluvaa ja orkestereiden koesoitoissa kysyttävää ohjelmistoa.<sup>17</sup>

16 Alttoviululla 50 %, sellolla 59 % ja kontrabassolla 27 %.

17 Sekä Hoffmeisterin että Waltonin konsertot kuuluvat alttoviulun keskeiseen ohjelmistoon. Ne ovat myös tyypillisiä ohjelmistovaatimuksia sinfoniaorkestereiden koesoitoissa. Sellon tasosuorituksissa soitetuin konsertto oli Antonin Dvorákin sellokonsertto, joka niin ikään on listattuna useimpien sinfoniaorkesterien koesoitto-ohjelmiin. Giovanni Bottesinin konsertto on yleisesti vaadittu teos kontrabassojen orkesterikoesoitoissa.



KAAVIO 10. Säveltäjien sukupuolijakauma lukuvuonna 2020–2021 Sibelius-Akatemian jousten aineryhmässä toteutuneissa tasosuorituksissa (naisia 7 ja miehiä 81).

Kaikkein soitetuimpia säveltäjiä tässä otoksessa olivat Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Niccolò Paganini, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms ja Jean Sibelius (ks. kaavio 11). Kaikki soitetuimmat säveltäjät Giovanni Bottesinia lukuun ottamatta on mainittu viulun ohjelmistoluetteloissa. Kaikki säveltäjät, jotka esiintyivät toteutuneiden tasosuoritusten ohjelmissa enemmän kuin kerran, olivat miespuolisia.



KAAVIO 11. Vaakatasolla on listattu soitetuimmat säveltäjät jousten aineryhmän tasosuorituksissa 2020–2021. Pystyitasolla olevat numerot kertovat, kuinka monen toteutuneen tasosuorituksen ohjelmissa heidän tuotantoaan esitettiin.

Selvittääkseni, mihin suuntaan taiteellisten tasosuoritusten ohjelmasuunnittelu on viime vuosina kehittynyt, kävin läpi myös lukuvuonna 2023–2024 jousten aineryhmässä toteutuneet tasosuoritukset (yhteensä 78 toteutunutta tasosuoritusta). Tasosuoritusohjelmissa esiintyi kokonaisuudessaan 76 säveltäjää, joista miehiä oli 68 ja naisia 8 (ks. kaavio 12). Viulun tasosuoritusohjelmissa esiintyi yhteensä 38 säveltäjää, joista 36 olivat miespuolisia ja 2 naispuolisia; alttoviulun tasosuoritusohjelmissa esiintyi yhteensä 27 säveltäjää, joista 23 olivat miespuolisia ja 4 naispuolisia; sellon tasosuoritusohjelmissa esiintyi yhteensä 29 säveltäjää, joista 26 olivat miespuolisia ja 3 naispuolisia; kontrabasson tasosuoritusohjelmissa esiintyi yhteensä 11 säveltäjää, joista kaikki olivat miespuolisia.



KAAVIO 12. Säveltäjien sukupuolijakauma lukuvuonna 2023–2024 Sibelius-Akatemian jousten aineryhmässä toteutuneissa tasosuorituksissa (naisia 8 ja miehiä 68).

Viulun, alttoviulun ja sellon lukuvuonna 2023–2024 toteutuneissa tasosuorituksissa esiintyvistä säveltäjistä yhteensä lähes 70 % on viulun ohjelmistoluetteloissa mainittuja esimerkkisäveltäjiä (viululla vastaava luku on 84 %). Kaikkein soitetuimpia säveltäjiä tässäkin otoksessa olivat Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Niccolò Paganini, Ludwig van Beethoven ja Jean Sibelius (ks. kaavio 13). Soitetuimpia naispuolisia säveltäjiä olivat Kaija Saariaho ja Rebecca Clarke, joilta molemmilta esitettiin kaksi teosta. Muut naispuoliset säveltäjät vuosina 2023–2024 toteutuneissa tasosuorituksissa olivat Nadia Boulanger (1887–1979), Caroline Bordinon, Imogen Holst (1907–1984), Betsy Jolas (1926), Edit Sohlström (1870–1934) ja Agnes Tschetschulin (1859–1942).



KAAVIO 13. Vaakatasolla on listattu soitetuimmat säveltäjät jousten aineryhmän tasosuorituksissa 2023–2024. Pystytasolla olevat numerot kertovat, kuinka monen toteutuneen tasosuorituksen ohjelmissa heidän tuotantoaan esitettiin.

Tarkastelemani materiaalin laajuuden vuoksi (yhteensä 161 toteutunutta tasosuoritusta) en ole tässä luvussa taulukoinut yksittäisten teosten kestoja. On kuitenkin syytä todeta, että edellä listaamani soitetuimmat säveltäjät vievät minuuttimääräisesti valtaosan kaikkien toteutuneiden tasosuoritusten ohjelmista. Esimerkiksi J.S.Bach esiintyy noin joka toisen tasosuorituksen ohjelmassa, ja häneltä soitetaan usein kokonainen soolosellosarja (alttoviulu, sello) tai soolosonaatti (viulu). Tämä vie ajallisesti jopa puolet koko tasosuorituksen kestoista. Myös muilta soitetuimmilta säveltäjiltä esitetään usein sonaatti tai konsertto kokonaisuudessaan (A-tason tasosuoritusten konsertto-osuuksissa ei yleensä ole muuta ohjelmaa lainkaan). Vastaavasti viulun ohjelmistoluettelon ulkopuolisilta säveltäjiltä esitettiin tarkastelemissani resitaaliosuuksissa usein yksittäinen teos, joka vastaa kestoiltaan melko vähäistä osaa tasosuorituksen kokonaisuohjelman pituudesta.

### 3.4 Tasosuoritusten ohjelmisto suhteessa tutkinnoille laadittuihin osaamistavoitteisiin

Ohjelmistoluetteloihin perehtyminen on keskeisessä osassa tasosuoritusten osaamistavoitteissa. Tämän vuoksi musiikkityyliin, musiikillisen tulkinnan ja soittotekniikoiden harjoittelu tapahtuu pitkälti ohjelmistoluetteloissa mainittujen säveltäjien teosten pohjalta. Läpikäymäni materiaali vuosina 2020–2024 toteutuneista tasosuorituksista vahvistaa tulkintaani siitä, että josten aineryhmän kaikkien soitinten tasosuoritusten ohjelmat perustuvat suurelta osin viulun ohjelmistoluettelossa lueteltujen esimerkkisäveltäjien teoksiin. Lisäksi näyttäisi siltä, että maisteritason tasosuoritusten ohjelmiin valitut konsertot heijastavat vahvasti sinfoniaorkesteriiden koesoitoissa vaadittavaa ohjelmistoa.

On perusteltua, että instrumenttiopinnot keskittyvät länsimaisen taidemusiikin traditiossa keskeisten tyyliuuntien työstämiseen, sillä työelämässä toimivilta muusikoilta edellytetään monipuolisesti eri tyylikausia edustavien soittotekniikoiden hallintaa. Vaikka alalla keskeisen repertuaarin tuntemus on tärkeä osa muusikon opetussuunnitelmaa ja historiatuntemusta, en kuitenkaan ole löytänyt päteviä syitä siihen, miksi instrumenttiteknisesti keskeisiä tyylikausia opiskellaan vuosisatoja lähes muuttumattomana pysyeneen, hyvin tiukasti rajatun ohjelmiston kautta. Vallitsevan kaanonin ulkopuolelta löytyy paljon (sekä mies- että naissäveltäjien) teoksia, joiden kautta on mahdollista kehittää instrumenttiopinnoissa samoja teknisiä ja musiikillisia valmiuksia kuin mitä traditionaalisen ohjelmiston avulla työstetään<sup>18</sup>.

Naispuolisten säveltäjien puuttumista opinto-oppaan ohjelmistoluetteloista ja toteutuneiden tasosuoritusten ohjelmista ei voi selittää vain materiaalin saatavuus-

18 Omaan taiteelliseen tutkimukseeni ja työskentelyyni pohjautuen: esimerkiksi Cecile Chaminade (1857–1944), Ethel Smyth (1858–1944), Dora Pejačević (1885–1923) ja Henriette Bosmans (1895–1952) ovat säveltäneet omalle instrumentilleni sellolle sonaatteja ja kamarimusiikkia, joiden instrumenttitekniset ja tulkinnalliset haasteet vertautuvat täysin muuhun romantiikan tyylikautta edustavaan, traditiossamme tunnetumpaan ohjelmistoon. Rebecca Clarken (1886–1979) sonaatti alttoviululle tai sellolle, Miriam Gideonin (1906–1996) sellosonaatti sekä Ellen Taaffe Zwilichin (s.1939) ja Laura Kaminskyn (s.1956) sello- ja kamarimusiikkiteokset taas vastaisivat hyvin tasosuoritusten ohjelmaluetteloissa listattuja 1900–2000- lukujen esimerkkisäveltäjiä ja heidän teoksiaan. Esimerkiksi Maria Grimanin (1680–1720), Marianne von Martinesin (1744–1812), Augusta Holmesin (1847–1903), Galina Ustvolskajan (1919–2006) ja Julia Perryn (1924–1979) orkesteriteokset lunastaisivat paikkansa opiskeltavassa orkesterikirjallisuudessa. Barokin ajan instrumentaalimusiikin säveltäjistä voisi mainita mm. Francesca Caccinin (1587–1640), Isabella Leonardan (1620–1704) ja Elisabeth-Claude Jacquet de la Gueren (1665–1729). Klassisen tyylin konsertoista nostaisin esiin ainakin Maddalena Lombardinin (1745–1818) viulukonserton, ja romanttisista konsertoista esimerkiksi Amanda Maier-Röntgenin (1853–1894) viulukonserton. Suomalaistaustaisista säveltäjistä ohjelmistoluetteloihin voisi listata Helvi Leiviskän (1902–1982) ohella esimerkiksi sellaiset nimet kuin Laura Netzel (1839–1927), Ingeborg Bronsart (1840–1913), Minna von Knorring (1846–1918), Agnes Tschetschulin (1859–1942), Ida Moberg (1859–1947) ja Betzy Holmberg (1860–1900).

della. Esimerkiksi viulisti Mirka Malmi ja pianisti Tiina Karakorpi ovat julkaisseet levyn ja nuottiedition *Toisia suomalaisia viulusävelmiä* (Alba 2021). Levy ja nuottieditio sisältävät 12 kappaletta alaviitteessä mainitulta kuudelta suomalaiselta säveltäjänaiselta. Myös kaikkien muiden viitteessä mainittujen teosten nuottimateriaaleja ja levyjulkaisuja on helposti saatavilla. Fennica Gehrmanin nuottisarjaan *Sävelten tyttäret* kuuluu *Toisia suomalaisia viulusävelmiä* -nuottiedition (Malmi et al. 2021) lisäksi myös vuonna 2025 julkaistu suomalaisten naisten säveltämiä yksinlauluja kokoava *Öinen madonna - Suomalaisten naisten säveltämiä yksinlauluja 1840-luvulta 1940-luvulle* (Välimäki et al. 2025). Sarjan kolmas nuottieditio ilmestyy vuonna 2026 (Ramstedt et al. 2026).

Naispuolisia säveltäjiä ja heidän yhteiskunnallista asemaansa länsimaisen taidemusiikin historian eri aikakausina esittelevät muun muassa Lucy Green teoksessaan *Music, Gender, Education* (1997), Karin Pendle (toim.) teoksessa *Women & Music: a History* (1991), Ruth A. Solie (toim.) teoksessa *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship* (1993), Carol Neuls-Bates teoksessaan *Women in Music* (1996) sekä Moisala ja Beverley Diamond (toim.) teoksessa *Music and Gender* (2000), vain mainitakseni muutamia aiheetta käsitteleviä teoksia. Pelkästään Moisalan ja Valkeilan suomenkielisessä teoksessa *Musiikin toinen sukupuoli* (1994) luetellaan yli kahdeksankymmentä naispuolista säveltäjää eri aikakausilta. Viimeaikaisesta tutkimuksesta voisi nostaa esiin ainakin Koivisto-Kaasikin eurooppalaisia naisorkestereita käsittelevän historian alan väitöskirjan *Sähkövalo, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: Naisten salonkiorkesterit ja varieteealan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916* (Koivisto-Kaasik 2019) sekä Koivisto-Kaasikin ja Välimäen yhdessä kokoaman tietokirjan *Sävelten tyttäret – säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle* (2023), jossa listataan 126 Suomessa 1800- ja 1900-luvulla elänyttä säveltäjänäistä.

Tehdystä tutkimuksesta huolimatta naissäveltäjien musiikkia soitetaan niin musiikin opiskelu- kuin ammattivaiheessakin miessäveltäjiin verrattuna hyvin vähän, ja naispuolisten säveltäjien maine on rakentunut pitkälti niiden miesten kautta, keihin he ovat suhteessa: musiikin historian tunnetuimpia naissäveltäjiä ovat edelleen Fanny Mendelssohn, Clara Schumann ja Alma Mahler<sup>19</sup>. Lisäksi Ramstedtin (2023c, 25) tutkimustulokset viittaavat siihen, että kanonisoidun ohjelmiston ulkopuolista, naisten säveltämää musiikkia kuvataan vähemmän arvostetuksi klassisen musiikin alajiksi. Kaanonin ulkopuolisiin musiikkiteoksiin liittyvät sosiaaliset mielikuvat heijastuvat myös siinä, miten tällaisten teosten esittäjää arvostetaan. (Ramstedt 2023c, 25.)

19 Sukulaismiehet, joihin viitataan, ovat Felix Mendelssohn, Robert Schumann ja Gustav Mahler.

Viime vuosina sekä *Helsingin Sanomien* että *Hufvudstadsbladetin* sivuilla on käyty keskustelua länsimaisen taidemusiikin tasa-arvosta ja konserttiohjelmiin valittujen säveltäjien epätasa-arvoisesta sukupuolijakaumasta. Lehtien tekemistä selvityksistä ilmenee hyvin konkreettisia lukuja: kaudella 2019–2020 pääkaupunkiseudun orkesterien ohjelmistosta naispuolisten säveltäjien musiikkia oli 4,3 prosenttia, kuolleiden säveltäjien kohdalla osuus oli yksi prosentti. (Kvist 2019.) *Helsingin Sanomat* (Sirén 2019) laski maanlaajuisessa selvityksessään, että naisten säveltämää musiikkia oli vuonna 2019 Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n jäsenorkesterien konserttikalenterissa kolme prosenttia. Marjukka Malkavaaran selvitys *Tasa-arvoinen klasari*, joka tarkasteli Finland Festivalin klassisen musiikin kesäfestivaalien ennako-ohjelmia, sai naisten säveltämän musiikin osuudeksi viisi prosenttia. (Sirén 2019). Eniten säveltäjänäisten esityksiä vuoden 2020 selvitysten mukaan teki Tapiola Sinfonietta. Sinfoniaorkesterikokoonpanoista toisen sijan jakavat Radion Sinfoniaorkesteri ja Helsingin Kaupunginorkesteri. (Sirén 2021.)

Taidemusiikin kentällä ja mediassa käyty keskustelu länsimaisen taidemusiikin ohjelmistopolitiikasta ja säveltäjien sukupuolijakaumasta on keskittynyt lähinnä ammattiorkesterien ohjelmistoon ja ammattitasolla toimivien muusikoiden esitystoimintaan. Taidemusiikin tasa-arvorakenteita tulisi kuitenkin tarkkailla myös musiikin opiskelun näkökulmasta: tällä hetkellä soittajat, joita sinfoniaorkestereihin ja ammattimuusikon työhön koulutetaan, harjoittelevat koko opiskeluajan lähinnä miespuolisten säveltäjien ohjelmistoa. On ristiriitaista vaatia ammattimuusikolta tasa-arvoisesti tiedostavaa, laaja-alaista ohjelmatietämystä, jos sitä ei huomioida musiikin opiskeluvaiheessa juuri lainkaan. Sinfoniaorkestereiden koesoitoissa vaadittavan ohjelmiston monipuolistaminen vaikuttaisi luultavasti myös opiskeluaikana harjoitettavaan repertuaariin, sillä muusikon perustutkinnot ja taiteelliset tasosuoritukset keskittyvät huomattavan paljon juuri koesoitoissa vaadittavan ohjelmiston hallintaan. Kun samoja teoksia kysytään tasosuorituksissa, tutkinnoissa, koesoitoissa ja kilpailuissa, opiskeltava ja esitettävä repertuaari säilyy muuttumattomana.

Musiikin kandidaatin ja maisterin tutkintojen pääaineopintoihin kuuluvien instrumentti- ja yhteissoittotaitojen osaamistavoitteet on kokonaisuudessaan listattu Sibelius-Akatemian opinto-oppaassa (Sibelius-Akatemian opinto-opas 2021–2024). Opiskelijan ohjelmistotietämykseen keskittyvät erityisesti seuraavat kohdat:

(Opiskelija...)

- on hankkinut perustiedot taidemusiikin eri tyyleistä
- on perehtynyt pääinstrumenttinsa keskeiseen ohjelmistoon
- on tutustunut oman pääinstrumenttinsa historiallisiin edeltäjiin
- kykenee tekemään itsenäisiä taiteellisia ratkaisuja
- on perehtynyt taidemusiikin eri tyyleihin ja osaa hyödyntää niiden tuntemustaan taiteellisessa työskentelyssään
- on perehtynyt laajasti ja monipuolisesti pääinstrumenttinsa ohjelmistoon

Opinto-oppaassa määritetty tasosuoritusten ohjelma on tällä hetkellä ainakin osittain ristiriidassa yllä lueteltujen perustutkintojen osaamistavoitteiden kanssa. Musiikin perustutkintojen osaamistavoitteita analysoidessa on toki huomioitava, että opintokokonaisuuksien suorittamiseen käytettävä opiskeluaika on rajallinen, ja ohjelmiston opettelu jatkuu läpi elämän. Kaikkea ohjelmistoa ei ole realistista eikä edes tarpeellista opiskella perustutkintovaiheessa. Se, että perusopintojen ohjelmistoluetteloissa ei ole mainittu juuri yhtään säveltäjänäistä, antaa kuitenkin väärän kuvan olemassa olevan repertuaarin laajuudesta ja ylläpitää konservatiivista traditio-käsitystä. Opiskelijoille syntyy helposti hyvin kapea kuva länsimaisen taidemusiikin kaanonista, jos opinnot keskittyvät muuttumattoman ja hyvin suppean ohjelmiston työstämiseen.

Ongelma on rakenteellinen, eikä sitä voi lähestyä pelkästään yksittäisten opettajien toiminnan kautta. Opetussuunnitelma kuitenkin säilyttää opettajille suuren vastuun opiskelijan ohjelmatietämyksen kartuttamisessa: kaikkien josten aineryhmään kuuluvien instrumenttien tasosuoritusten osaamistavoitteina esitetään, että harjoitettavan ohjelmiston tulee sisältää monipuolisesti eri tyylikausia edustavaa, tasosuorituksen edellyttämälle tasolle kuuluvaa ohjelmistoa *opettajan harkinnan mukaan*. (Sibelius-Akatemian opinto-opas 2021–2024, kursiivi on itse lisäämäni.)

Varsinkin viulun kohdalla taiteellisten tasosuoritusten osaamistavoitteet pohjautuvat pitkälti ohjelmistoluetteluihin ja niiden hallintaan. On kuitenkin huomionarvoista, että vaikka tasosuoritusten ohjelmistovaatimukset olisi opinto-oppaassa esitetty löyhemmin, se ei välttämättä näy toteutuneiden tasosuoritusten ohjelmassa. Myös niiden instrumenttien kohdalla, joille tarkkoja ohjelmistoluetteloita ei ole esitetty, ne muutamit säveltäjät, jotka tasosuoritusten ohjeissa mainitaan, ovat miehiä. Ohjelmistoluetteloissa tulisi mainita myös naispuolisten säveltäjien nimiä, jotta opiskelijoiden perustietämys lisääntyisi. Vaikka naispuolisten ja miespuolisten säveltäjien määrää on vaikea, ellei mahdotonta saada tasan, olisi hyvä, että ohjelmistoluetteloita laadittaessa tiedostettaisiin se, että listalta löytyisi molempien sukupuolten edustajia mahdollisimman tasa-arvoisesti. Tällaiset ennalta määritellyt sukupuolikiintiöt ovat

keinotekoisia ja toimivat välillä myös itseään vastaan, koska ne ohjaavat ajatteluun, että tärkein naista määrittävä tekijä on hänen sukupuolensa. Kuten viulun perustutkintojen ohjelmistoluetteloihin ainoana naispuolisena säveltäjänä hyväksytyt Kaija Saariaho kuvaa:

Ammatissani olen huomannut, että tottumus on edelleen joskus esteenä musiikkini ja kuulijan välillä. Naisen säveltämään musiikkiin suhtaudutaan naisuuden kautta, vaikka sukupuoli on meille kaikille vain yksi osa persoonaamme (Konserttisarja *Womentus*, STT info 23.3.2021).

Sukupuolikiintiöiden voima piilee kuitenkin siinä, että ne auttavat korjaamaan epätasa-arvoisia piilorakenteita, joihin ei välttämättä muuten saada muutosta.

Sellaisten instrumenttien opetuksessa, joille ohjelmistoluetteloita ei ole laadittu, vastuu monipuolisen ja tasa-arvoisen ohjelmistotietämyksen välittämisestä siirtyy kokonaisuudessaan opettajalle. Taideyliopiston pedagogisen toiminnan eettisissä ohjeissa (2016) kuvataan, miten opettajan ”tulee osaltaan kantaa vastuu siitä, että opiskelija saa riittävät tiedot hyvän taiteellisen, tieteellisen ja pedagogisen käytännön periaatteista” (Taideyliopiston eettiset ohjeet 2016, Luku 4.1 ”Opettaja” s.4/11). Niin ikään opetus, jossa opiskelijoille esitetään länsimaisen taidemusiikin ohjelmistoa hyvin tiukasti rajatun ohjelmiston kautta, on verrattavissa Taideyliopiston eettisissä ohjeissa (2016) esitettyihin eettisten sääntöjen rikkomuksiin, tässä erityisesti piittaamattomuuteen:

Piittaamattomuudella tarkoitetaan tässä laiminlyöntejä, holtittomuutta, epärehellisyttä, vastuuntunnottomuutta tai välinpitämättömyyttä tieteellisessä, taiteellisessa tai pedagogisessa toiminnassa. Esimerkiksi [...] omassa työssä hyödynnettyjen menetelmien tai tulosten puutteellinen tai harhaanjohtava esittely voivat ilmentää piittaamattomuutta. Myös välinpitämättömyys oman työn eettisten seurausten pohdinnasta voi olla piittaamattomuutta.

(Taideyliopiston eettiset ohjeet 2016, Luku 5.1 ”Piittaamattomuus” s.5/11)

Mielestäni taidemusiikin opetuksessa välillä vallitseva traditiokonservatiivisuus heijastaa vallan väärinkäyttöä. Onko oikein, että Taideyliopistossa koulutetaan nuoria taiteilijoita niin, että opiskelijat opiskelevat ja soittavat vain miesten säveltämää musiikkia?

*Yliopisto-opettajan käsikirjan* (Lindblom-Yläne & Nevgi et al. 2009, 21) johdannossa kuvataan, miten tutkimuksen ja tiedon etsimisen vapaus sekä pyrkimys ymmärtää ympäröivää maailmaa ja ihmistä ovat alusta lähtien olleet yliopistoille

keskeisiä. Helsingin yliopiston vararehtori Hannele Niemi (Lindblom-Ylänne & Nevgi et al. 2009, 4) painottaakin käsikirjan esipuheessa, miten tärkeää on, että yliopistollinen opetus perustuu tutkimukseen. Niemi tähdentää, että tutkimuksella tarkoitetaan, että opettajilla itsellään on vankka tutkimuskokemus ja että he tekevät aktiivisesti tutkimustyötä. Tämä merkitsee myös sitä, että opiskelijat saavat opettajan oman tutkimusalueen lisäksi mahdollisuuden tutustua alan parhaimpaan ja viimeisimpään tutkimukseen. (Lindblom-Ylänne & Nevgi et al. 2009, 4.) Myös yliopistolaissa sanotaan, että yliopistojen tehtävänä on antaa tutkimukseen perustuvaa ylintä opetusta (YL 27.6.1997/645).

*Yliopisto-opettajan käsikirjan* (Lindblom-Ylänne & Nevgi et al. 2009, 36–37) luvussa 2 ”Yliopisto-opetuksen käytännöt ja yliopisto-opettajan ammatillinen kehittyminen” esitetään, että opettajana kehittymisen kannalta on tärkeää, että reflektointi kohdistuu laajasti opetuksen sisältöön, prosesseihin ja alkuoletuksiin. Sen tulee olla syvällistä ja uusia näkökulmia avaavaa, jolloin ennako-oletukset tulevat näkyviin, ja opettaja voi kriittisesti tutkia omaa tapaansa toimia opettajana. Käsikirjan luku 11 keskittyy tutkivaan oppimiseen yliopistossa. Luvussa kuvataan, miten tutkiva oppiminen perustuu ajatukseen, jonka mukaan aikaisemmin luodun tiedon ymmärtäminen on pohjimmiltaan samanlainen prosessi kuin uuden tiedon luominen. Oppiminen ei ole tiedon siirtymistä ihmiseltä toiselle vaan sen uudelleen rakentamista ihmisen mielessä, usein muiden avustuksella. (Lindblom-Ylänne & Nevgi et al. 2009, 255–256.) Tutkivan oppimisen vaiheisiin kuuluu kriittinen arviointi ja oppimistavoitteiden asettaminen. Kirjoittajat kuvaavat, miten tutkivassa oppimisessä ”arvioidaan yhdessä muodostettuja työskentelyteorioita ja pohditaan niiden heikkouksia ja vahvuuksia: Onko käsityksemme jostakin asiasta mielekäs? Mitä asioita jää selittämättä?” (Lindblom-Ylänne & Nevgi et al. 2009, 258.) Tutkivan oppimisen prosessimalli perustuu siihen, että toiminnan kohteita kehitetään ja parannetaan eli toimitaan tiedon luomisen parissa ja opiskelijat haastetaan ohjaamaan omaa oppimistaan aiheeseen liittyvillä kysymyksillä. Ilman tällaista lähestymistapaa tiedonhankinta helposti ohjautuu kirjojen ja auktoriteettien ajatusten mukaan, mikä johtaa tiedon mekaaniseen kopioimiseen. (Lindblom-Ylänne & Nevgi et al. 2009, 260.)

*Yliopisto-opettajan käsikirjassa* (2009) korostetaan yliopistopedagogista menetelmää, jossa oppimistapa on tutkimuksellinen. Edellä läpikäymäni materiaalin mukaan tutkimuksellisuus, lähdekritiikki tai lähdetietoisuus eivät kuitenkaan esiinny kovinkaan näkyvästi Sibelius-Akatemian opinto-oppaassa määritellyissä musiikin perustutkintojen tutkintovaatimuksissa.

### 3.5 Musiikin historian kurssien kuvaukset ja osaamistavoitteet

Olen edellä pyrkinyt kuvaamaan, mihin ohjelmistoon musiikin perustutkintojen instrumenttiopinnot pohjautuvat Sibelius-Akatemian jousten aineryhmässä. Seuraavissa kappaleissa selvitän lyhyesti, minkälaiseen materiaaliin musiikin perusopiskelijoille opetettava historiakuva perustuu Sibelius-Akatemiassa.

Musiikin kandidaatin opintoihin Sibelius-Akatemian jousten aineryhmässä kuuluu vuosien 2021–2024 opintosuunnitelmassa pakollinen länsimaisen taidemusiikin historian kurssikokonaisuus, joka koostuu neljästä osasuorituksesta (ks. taulukko 11).

TAULUKKO 11. Musiikin kandidaatin opintoihin kuuluvat länsimaisen taidemusiikin historian kurssit 2021–2024.

1. Länsimaisen taidemusiikin historia osa 1: Johdanto
2. Länsimaisen taidemusiikin historia 2: Barokista klassismiin
3. Länsimaisen taidemusiikin historia 3: Klassismista romantiikkaan
4. Länsimaisen taidemusiikin historia 4: 1900- ja 2000-lukujen musiikki

Vuoden 2024 opintosuunnitelmassa historian pakolliset opintokokonaisuudet on vähennetty kahteen (ks. taulukko 12).

TAULUKKO 12. Musiikin kandidaatin opintoihin kuuluvat länsimaisen taidemusiikin historian kurssit 2024.

- Länsimaisen taidemusiikin historian perusteet I
- Länsimaisen taidemusiikin historian perusteet II

Musiikin kandidaatin opintoihin kuuluvien pakollisten historiaopintojen sisältö kuvataan sekä vuosien 2021–2024 että vuoden 2024 opintosuunnitelmissa samalla tavoin: kurssien kerrotaan antavan ”kronologisesti etenevän katsauksen länsimaiseen taidemusiikkiin ja sen ilmiöihin varhaiselta keskiajalta 2000-luvulle. Kokonaisuuden päämäärä on johdattaa historiatietoiseen musiikin opiskeluun ja antaa valmiuksia historiatiedon käyttöön ja jatkuvaan kehittämiseen osana omaa ammatillista työskentelyä.” (Sibelius-Akatemian opinto-opas 2021–2024; 2024.)

Maisteritason opintoihin ei kummassakaan opintosuunnitelmassa sisälly pakollisia historian opintoja, mutta musiikin historian syventäviä kursseja on mahdollista suorittaa osana vapaavalintaisia opintoja. Vapaavalintaisten teemakurssien sisältö voi

vaihtua vuosikohtaisesti, mutta esimerkkinä teemakurssien aihepiireistä mainitaan vuoden 2021–2024 opinto-oppaassa muun muassa suomalaisen musiikin historiaan ja musiikin eri aloihin keskittyviä opintokokonaisuuksia (ks. taulukko 13).

TAULUKKO 13. Musiikin maisterin opintoihin kuuluvat vapaavalintaiset historian kurssit 2021–2024.

- Suomen taidemusiikin historia
- Suomalaisen oopperan historia
- Pianomusiikin historia
- Populaarimusiikin historia
- Kansanmusiikin historian perusteet
- Jazzmusiikin historian perusteet
- Suomalaisen jazzmusiikin historian perusteet

Uusimmassa, vuoden 2024 opinto-oppaassa syventäviin historiaopintoihin on lisätty myös kursseja, jotka käsittelevät sukupuolta ja musiikkia sekä historian tutkimuksen teoriaa ja metodeita (ks. taulukko 14, lihavoinnit itse lisäämiäni).

TAULUKKO 14. Musiikin maisterin opintoihin kuuluvat vapaavalintaiset historian kurssit 2024.

- Historialliset äänitteet ja romantiikan ajan esittämistraditio
- Absoluuttisen musiikin historia
- **Musiikki ja aatehistoria (teemoina esim. sukupuoli ja musiikki, musiikki ja retoriikka 1600- ja 1700-luvuilla, musiikinteorian oppihistoria)**
- Puhallinmusiikin historia
- Kitaramusiikin historia
- Urkujen ja urkumusiikin historia
- Vokaalimusiikin historia keskiajalta barokkiin
- Oopperan historia
- **Historiantutkimuksen teoria ja metodit**

Musiikin historian peruskurssien osaamistavoitteina esitetään, että opintojakson suorittanut opiskelija ”tuntee musiikkia monipuolisesti ja kykenee laajentamaan musiikin historian tuntemustaan ja historiatietoisuuttaan” sekä ”osaa hyödyntää historiatietoisuuttaan ja historian tuntemustaan musiikkiin liittyvässä työskentelyssään” (Sibelius-Akatemian opinto-opas 2021–2024). Maisteritason syventävissä historian kurssikokonaisuuksissa osaamistavoitteiksi mainitaan myös yhteiskunnal-

liseen tiedostamiseen ja kriittiseen tiedonkäsittelyyn liittyviä taitoja (ks. taulukko 15, lihavoinnit itse lisäämiäni).

TAULUKKO 15. Musiikin historian syventävien kurssien osaamistavoitteet 2021–2024.

**Opintojakson suorittanut opiskelija**

- on syventänyt musiikin historian tuntemustaan ja historiatietoisuuttaan kurssin painopisteen ja kiinnostuksen kohteidensa mukaisesti
- **on syventänyt tietoisuuttaan musiikin kulttuurisista ja yhteiskunnallisista taustoista (esim. musiikin yhteys muihin taiteisiin ja yhteiskunnallisiin ilmiöihin) sekä taitoaan analysoida esimerkiksi olosuhteita, syy-seuraussuhteita, muutosta ja jatkuvuutta**
- on kehittänyt musiikin historiaan liittyviä työskentely- ja soveltamistaitojaan (esim. **ohjelmistosuunnittelu ja musiikin historiallinen taustoittaminen**, esittämiskäytäntöjä koskevan tiedon hyödyntäminen, **editioiden sekä muiden lähteiden kriittinen käyttö sekä keskustelu ja kirjallinen ilmaisu**).

Uusimmassa, vuoden 2024 opintosuunnitelmassa listatut historian kurssikokonaisuuksien osaamistavoitteet liittyvät yhteiskunnallisen tiedostamisen ja kriittisen tiedonkäsittelyn ohella myös itsenäiseen tiedonhakuun, opiskelijan oman taiteellisen toiminnan reflektointiin ja opitun tiedon tulkitsemiseen osana laajempaa kontekstia (ks. taulukko 16, lihavoinnit itse lisäämiäni).

TAULUKKO 16. Musiikin historian oppikokonaisuuksien osaamistavoitteet 2024.

Opiskelija tutustuu musiikkiin monipuolisesti ja oppii tunnistamaan klassisen musiikin tyylihistoriallisia kehityslinjoja, **musiikillisia lajityyppejä sekä musiikkia koskevien käsitteiden ja näkemysten historiallisuutta ja kontekstisidonnaisuutta.**

Opiskelija saa valmiuksia eritellä analyttisesti kuuntelukokemuksiaan ja nuottikuvaa musiikin historian näkökulmasta ja **laajentaa musiikin tuntemustaan myös oman soittimensa ohjelmiston ulkopuolelta.**

Opiskelijan historiaopinnot ovat kiinteässä yhteydessä hänen taiteelliseen työskentelyynsä, pääaineen opiskeluunsa ja muihin opiskeltaviin aineisiin. **Opintojen myötä opiskelija saa valmiuksia myös itsenäisesti opiskellen laajentaa musiikin historian tuntemustaan ja historiatietoisuuttaan. Historian opiskelun yhteydessä opiskelija harjoittelee myös omia musiikin historian suullisen ja kirjallisen reflektoinnin taitojaan ja vähitellen harjaantuu tarkastelemaan esittämäänsä, kuuntelemaansa ja opettamaansa musiikkia osana musiikin historian kokonaisuutta.**

### 3.6 Musiikin historian peruskurssien välittämä historiakuva

Suorittaessani muusikon perustutkintoon kuuluvia historian opintoja vuosina 2006–2013 Sibeliuksen Akatemian josten aineryhmässä koin, että huolimatta opetuksen korkeasta laadusta taiteen yhteiskunnallisuutta tai kriittisiä tiedonkäsittelyn taitoja ei otettu kurssisisällöissä juurikaan huomioon. Perusopiskelijana sain välillä kuvan, että musiikin historia olisi jonkinlainen lineaarinen kehityksen kulku – ikään kuin historia olisi karsinut pois kaiken tarpeettoman ja jälkipolvien muisteltaviksi olisivat jääneet vain parhaimmat yksilöt ja heidän saavutuksensa. Tämä kuitenkin harvoin vastaa todellisuutta, sillä lineaariset syy-seuraussuhteet voidaan vetää vasta jälkikäteen, taaksepäin katsottuna, kun päätellään, mikä asia on mahdollisesti johtanut johonkin ja millä selitetään mitä. Menneisyys tavoitetaan aina nykyisyyden kautta. Historian tapahtumat tulkitaan siitä arvo- ja oletusmaailmasta käsin, missä elämme nykyisin. Kuten musiikin historioitsija Saijaleena Rantanen (2025, 134–135) kuvaa:

Kun tarkastelemme musiikin historiaa, ajatellaan harvoin, kenen historiaa itse asiassa luemme tai kirjoitamme. Kenen näkökulmasta se on kir-

joitettu? Ketkä ovat ne ihmiset, jotka on sisällytetty musiikin historiaan ja toisaalta ketkä eivät? Suurin osa globaalin pohjoisen yliopistojen tiedekunnissa tuotetusta musiikin historiasta kirjoitetaan eurosentrisestä näkökulmasta. Siksi musiikin historian tutkimus ymmärretään usein länsimaisen taidemusiikin historiaksi, joka keskittyy taidemusiikin kanonisoituihin teoksiin ja niiden sankarillisiin (valkoisiin mies) tekijöihin. Tämän jyrkästi valikoivan näkökulman vuoksi musiikin historian tutkimus on yhdistetty eliitin historiaan, jossa tapahtumat esitetään ”voittajien” näkökulmasta. Samalla sellaiset tapahtumat ja ihmiset, jotka jostain syystä eivät ”sovi” kertomukseen (kuten naiset, lapset ja työläiset), jätetään huomiotta. Tämän vuoksi huomattava määrä todellisia tapahtumia musiikin historiassa on jäänyt kertomatta. Kuva musiikillisesta menneisyydestä on epätarkka, niukka ja epätäydellinen. Musiikin historian tuntemustamme ovat pitkään hallinneet stereotyyptit ja myytit, jotka on hälvennettävä, jotta menneisyyden monimuotoisille ja todellisille ilmiöille voidaan antaa ansaitsemaansa huomiota.

(Rantanen 2025, 134–135.)

Rantasen (2025, 133–134) mukaan tutkijan eettisestä vastuusta on tullut entistä tärkeämpi marginaalisten tutkimusaiheiden yleistyessä. Ilman marginaaliryhmiin keskittyvää historian tutkimusta on olemassa riski, että tietyt tapahtumat, ihmiset ja kysymykset jäävät kokonaan huomiotta tai katoavat historiallisesta keskustelusta. Tämä rajoittaa kansalaisten ja ihmisryhmien kykyä tuntea omaa historiaansa, rakentaa identiteettiään ja ymmärtää elämäänsä henkilökohtaisesti merkityksellisten menneisyyteen liittyvien yhteyksien kautta. (Rantanen 2025, 133–134.) Rantanen (2025, 143) esittää arvokkaan huomion: historia opettaa, valaisee ja inspiroi, mutta vain jos sitä voidaan kuunnella eri ihmisten ja ryhmien näkökulmista. Kuten Välimäki ja Koivisto-Kaasik (2023, 28) toteavat: historiaesitykset ovat maailmankuvia, jotka sisältävät ne ihmiset, jotka katsotaan arvokkaiksi: ne äänet, tarinat ja elämät, joita pidetään kertomisen ja vaalimisen arvoisina.

Tarkastelemieni uusimpien opetussuunnitelmien perusteella vaikuttaa siltä, että yhteiskunnallinen tiedostavuus, tiedon kriittinen tulkinta ja vähemmistöjen roolien pohdinta on lisääntynyt Sibelius-Akatemian perustutkintoihin kuuluvassa historianopetuksessa verrattuna omiin opiskeluvuosiini. Uusimman opintosuunnitelman kurssitarjonnassa on syventävä kurssi, joka käsittelee musiikin aatehistoriaa, sukupuolta ja musiikkia, ja opiskelijan on mahdollista perehtyä myös historian tutkimuksen teoriaan ja metodeihin. Osaamistavoitteissa painotetaan itsenäistä oppimista, opitun tiedon sovittamista laajempaan kontekstiin, lähdekriittisyyttä ja keskustelutaitoja.

Opintosuunnitelman (2021–2024) mukaan historian kurssikokonaisuudet pyritään laatimaan siten, että ne antaisivat rajallisessa ajassa opiskelijalle mahdollisen kattavan kuvan musiikin historiankirjoituksessa esitetyistä aika- ja tyylikausista. Suhteellisen lyhyessä ajassa pitäisi siis pystyä vastaanottamaan ja sisäistämään suuri määrä tietoa. Opintosuunnitelmissa esitettyjen historian kurssien tarkoista sisällöistä on kuitenkin vaikea saada tietoa osallistumatta itse lähiopetukseen, koska opintokokonaisuudet perustuvat pitkälti vastaavan opettajan kokoamaan ja suunnittelemaan materiaaliin. Koska jokainen opettaja rakentaa opetusmateriaalinsa ja opetuskokonaisuudet itse kurssikuvausten puitteissa, saatavilla ei ole mitään yhtenäisiä oppimateriaaleja, joita voisın tässä yhteydessä tarkastella.

Tutkielmani puitteissa en pysty käsittelemään edellä kuvaamiani historian kurssisisältöjä syvällisemmin. Olisi kuitenkin mielenkiintoista kuulla Sibelius-Akatemiassa toimivien historian opettajien kommentteja tasa-arvon aihepiirin sisällyttämisestä opetukseen. Huomionarvoisia olisivat myös opettajien kokemukset sellaisista opetukseen vaikuttavista rajoituksista kuten opetukseen varattu aika ja suoritettavien opintopisteiden määrä (kuinka suuri työmäärä kurssin läpäisemiseen vaaditaan). Toisaalta myös opetuksen vuorovaikutuksellisuus ja opiskelijan oma osallistuminen vaikuttavat opetuksen sisältöön ja siihen, miten opiskelija hahmottaa ja jäsentää vastaanottamansa tiedon. Kriittisten keskustelutaitojen opettaminen ja keskustelun sisällyttäminen osaksi opetustapahtumaa on tämän vuoksi ensiarvoisen tärkeää.

Tasa-arvon aiheisto näyttäytyy hyvin erilaisena riippuen siitä, missä ajassa ja kontekstissa sitä käsittelee ja mistä näkökulmasta asioita tuodaan esille. Opintosuunnitelmia tarkastellessa näyttää siltä, että tasa-arvon (koko laajassa merkityksessään) ja yhteiskunnallisuuden tematiikkaa pyritään nostamaan Sibelius-Akatemian historian opetuksessa esille yhä enenevässä määrin.

## 4 Romantisoidun teoskäsityksen keskeisyys musiikin korkeakoulutuksessa

Musiikkiteoksen käsite on niin vakiintunut ja keskeinen osa länsimaisen taidemusiikin teoriaa ja käytäntöä, että musiikkia on nykypäivänä vaikea ajatella ilman yksittäisten teosten säveltäjiä, teosten partituureja, teosten esityksiä tai konserttisaleja, jotka on rakennettu teosten kuuntelemista varten. Teoksen käsite ei kuitenkaan ole neutraali, vaikka pitäisimme sitä itsestäänselvyytenä. Se on muovannut voimakkaasti ajatteluamme länsimaisen taidemusiikin teoriasta ja käytännöstä, ja musiikin luomisen ja esittämisen ideaalit liittyvät keskeisesti teoskäsitteen historialliseen ja ideologiseen sisältöön.

Hahmotamme musiikkiteoksen käsitteen ja määrittelemme sen ominaisuudet usein jonkun tietyn tunnetun teoksen<sup>20</sup> kautta, josta tällöin tulee eräänlainen kaikkien teosten yläkäsite. Yksittäisiä esimerkkejä aletaan siis pitää yleisinä paradigmoina. Kun hyväksymme musiikkiteoksen merkityksen standardisoituna ideaalina, ylläpidämme usein tiedostamatta näkemystä siitä, että kaikki musiikki on ja pitäisi olla tällä tavoin järjestäytynyttä. Samalla tietyt teokset ja niiden tekijät neutralisoidaan aivan kuin vain niiden kautta voisi hahmottaa musiikin historian kulun, ja muut ilmiöt marginalisoidaan. Tällä tavoin yksittäinen käsite muuttuu käytännöksi, joka ohjaa säveltäjien, esittäjien ja yleisön toimintaa ja ihanteita.

Goehr (1992) lähestyy musiikkiteoksen käsitettä sekä historiallisesta että filosofisesta näkökulmasta. Goehr (1992, 89–91) esittää, että teoksen idea on avoin käsite ja että käsitykset musiikista ja sen roolista ovat vaihdelleet eri aikoina. Goehrin (1992) tarkoituksena ei ole purkaa sen enempää kuin oikeuttaa (esteettisessä, historiallisessa tai filosofisessa mielessä) musiikkiteoksen käsitteen hallitsevuutta. Sen sijaan kirja tuo näkyväksi musiikin käytännön ja teorian piilotettuja rakenteita: tapa, jolla ajattelemme musiikkia, on tiiviisti sidoksissa yhteiskunnallisiin ja historiallisiin tapahtumakulkuihin.

Musiikin luominen, esittäminen ja vastaanottaminen, kuten myös sen opettaminen, keskittyy edelleen voimakkaasti romantisoidun ja kankean teoskäsitteen ja yksittäisten standardisoitujen teosten ympärille, kuten tämänkin tutkielman luvussa 3 pyrin osoittamaan. Sibelius-Akatemian josten aineryhmän opintosuunnitelmasa instrumenttipedagoginen ohjelmisto painottuu 1700-luvun lopun ja 1900-luvun puolivälin välillä sävellettyyn musiikkiin, eli siihen ajanjaksoon, jolloin teoksen käsitteellä alkoi olla hallitseva vaikutus musiikin teoriassa ja käytännössä. Romantisoidun teoskäsitteen keskeisyys näkyy silmiinpistävästi esimerkiksi edellisessä luvussa listaa-

20 Yleisellä tasolla läntisessä Euroopassa sävelletty instrumentaalimusiikki, tarkemmin esimerkiksi Beethovenin sinfonia nro 5. (ks. myös Goehr 1992, 246–247.)

missani toteutuneiden tasosuoritusten ohjelmistovalinnoissa. Soitetuimpia säveltäjiä vielä 2020-luvullakin ovat Bach, Mozart, Beethoven ja Brahms (ks. kaavio 11 ja kaavio 13). Goehrin (1992) kuvaama romantisoitu teoskäsitys muokkaa siis edelleen näkemystämme siitä, mitkä teokset kuuluvat muusikon ammattiopintojen keskeiseen ohjelmistoon ja mitkä teokset ovat ”hyviä” tai ”kiinnostavia”. Tässä mielessä Goehrin (1992, 247) luonnehtima musiikin mielikuvitusmuseo, jonka tarkoin varjeltu kokoelma koostuu ”suurmiesten mestariteoksista”, ei ole muuttunut viime vuosisatojen aikana ja romantisoitu teoskäsite määrittää edelleen musiikin korkeakouluopintoja.

Seuraavassa kappaleessa avaan lyhyesti musiikkiteosten ontologian teoreettista taustaa ja Goehrin (1992) ajattelua musiikkiteoksen käsitteen synnystä ja sen analyttisistä ominaisuuksista. Sen jälkeen keskityn Goehrin (1992) teorioihin musiikkiteoksen käsitteen vakiintumisesta ja teoskäsitteen keskeisyyden vaikutuksista modernin estetiikan ihanteisiin sekä länsimaisen taidemusiikin teoriaan ja käytäntöihin. Goehrin (1992) teorioiden pohjalta pyrin valaisemaan, millä tavalla se kaanon, johon Sibelius-Akatemian josten aineryhmän koulutus perustuu, on rakentunut ja miten sosiaalisilla ja yhteiskunnallisilla aspekteilla on ollut merkittävä vaikutus Sibelius-Akatemian toistamaan pedagogiseen kaanoniin.

#### 4.1 Analyttinen lähestymistapa musiikkiteoksen käsitteeseen

Kun teokset on luotu, kohtelemme niitä olemassa olevina senkin jälkeen, kun niiden tekijät ovat kuolleet, riippumatta siitä, onko niitä esitetty tai kuunneltu. Musiikkiteosten olemassaolon muoto pysyy kuitenkin epäselvänä: teokset eivät voi olla sananmukaisessa mielessä fyysisiä, mentaalisia tai ideaalisia objekteja. Ne eivät myöskään ole olemassa konkreettisina, fysikaalisina objekteina, eivätkä yksityisinä ideoina säveltäjän, esittäjän tai kuuntelijan mielessä. Ne eivät ole identtisiä, eivätkä niiden esitykset ole samanlaisia. (Goehr 1992, 3.) Miten teokset siis ovat olemassa?

Musiikkiteoksilla on ominaisuuksia, joita materiaalisilla objekteilla puhtaasti fyysikaalisina kappaleina ei yleensä ole: representatiiviset eli esittävät ja ekspressiiviset eli ilmaisevat ominaisuudet. Teoksia on vaikea pitää ajatusten, uskomusten ja tunteiden kaltaisina mentaalisina elementteinä, mutta kaikkia taideteoksia on vaikea määrittää myöskään reaalisiksi entiteeteiksi (näitä määrittävä ominaisuus on spatiotemporaalisuus eli riippuvuus ajasta ja paikasta). Musiikkiteosten ymmärtäminen platonisiksi, ideaalisiksi entiteeteiksi ei sekään ole ongelmatonta, sillä nykyisin taiteeseen ja taiteilijuuteen liitetään ajatus luovuudesta ja tekijyydestä.

Teoskonseptin ontologia ei ole yksiselitteistä, sillä musiikki on olemassa sekä ajassa ja paikassa tapahtuvina konkreettisina musiikkiesityksinä<sup>21</sup> että teoksina<sup>22</sup>, joilla on myös mentaalinen ja ideaalinen entiteetti. Tässä perustavaa on oletus erottelusta musiikkiteoksen ja sen esitysten välillä. Eri filosofit ovat luoneet musiikkiteoksen olemukselle erilaisia kategorioita, joista lähestyn tässä neljää (Huovinen ja Kuitunen 2008, 100–128; Goehr 2007, 13–20):

### 1. Partituurimalli

Musiikkiteos on yhtä kuin sen ominaisuuksia määrittävä partituuri. Teos voidaan erottaa sen esityksistä.

### 2. Nominalistinen malli

Musiikkiteos on partituurin mukaisten esitysten kokonaisuus. Teoksilla ei ole abstraktia olemassa olemisen muotoa, koska vain konkreettiset esitykset ja partituurit ovat olemassa.

### 3. Realistinen malli

Musiikkiteos on abstrakti äänirakennelma, jonka tuottamisen ohjeet on jollakin tarkkuudella määritelty partituurissa.

### 4. Idealistinen malli

Musiikkiteos on säveltäjän mielessä oleva sävelkokonaisuus, joka voidaan välittää muille partituurin avulla ainakin välttävällä tarkkuudella. Teokset identifioituvat ideoina, jotka muodostuvat säveltäjän päässä. Nämä ideat löytävät muovauduttuaan objektiivisen ilmaisun partituurien ja esitysten kautta, ja niistä tulee tällä tapaa julkisesti saavutettavia. Teokset eivät identifioitu objektiivisen ilmaisun kautta, vaan ideoina itsessään.

Nominalistisessa teosontologiassa partituuri määrittelee musiikkiteoksen ja toimii perustana sen identifioinnille esityksestä toiseen, mutta itse teos ei silti ole partituuri, vaan partituurin kanssa yhdenmukaisten esitysten muodostama luokka (eli teos ei ole mitään esityksistään erillistä ja vain partituurin mukaiset esitykset ovat teoksen esityksiä). Teokset ovat luotuja (sävellettyjä), mutta ne ilmentyvät esityksissä.

21 Esitys on akustinen prosessi, joka alkaa ja päättyy tietynä ajanhetkenä ja joka tapahtuu jossakin paikassa (tosin kuulijoiden kokemukset esityksestä voivat olla erilaisia) (ks. Huovinen & Kuitunen 2008, 100–128).

22 Teos ei ole riippuvainen ajasta tai paikasta: se voidaan esittää samanaikaisesti eri paikoissa tai voi olla, että sitä ei esitetä ollenkaan (ks. Huovinen & Kuitunen 2008, 100–128).

Teokset ovat riippuvaisia siitä luomistyöstä, joka teki niistä olemassa olevia ja niistä tila-ajallisista aktiviteeteista (esitykset ja nuottikopiot), jotka ilmentävät niitä.

Realistinen teosontologia taas esittää musiikkiteoksen abstraktina entiteettinä. Tässä tapauksessa oletetaan, että teos on jotakin muuta kuin esitykset tai esitysten perustana olevat partituurit (tai että teos on ainakin jotain näiden lisäksi). Platonistisen näkökulman mukaan teokset ovat universaaleja, luonnollisia sointirakennelmia, jotka ovat olemassa jo ennen säveltäjää ja myös sen jälkeen, kun ne on unohdettu, vaikka niitä ei olisi ikinä esitetty. Teos ikään kuin ”löydetään” pikemminkin kuin ”luodaan”.

Realistisessa teoriassa teokset ovat riippumattomia inhimillisistä mekanismeista, kun taas nominalistisessa teoriassa teokset vaativat tietoista toimintaa tullakseen olemassa oleviksi, ja konkreettisia välineitä, kuten esityksiä ja nuotteja, säilyäkseen olemassa. Sekä nominalistisessa että realistisessa tavassa hahmottaa musiikkiteoksia teokset ovat erottuvia, abstrakteja tai konkreettisia kokonaisuuksia sinänsä, eikä teoksen konseptia itessään kyseenalaisteta. Kaikkia edellä esitettyä neljää teoriaa yhdistää se, että ne esittävät teoksen konseptin universaalina (teos on olemassa itsessään, esityksessä tai säveltäjän mielessä).

Kuten Goehr (1992,72–78) osuvasti kuvaa, musiikkiteoksen konseptiin kuuluvien käsitteiden historiallista, satunnaista ja mahdollisesti muuttuvaa luonnetta ei yleensä oteta teoreettisissa analyysissä huomioon. Sen sijaan pyritään kuvaamaan minkä tahansa ja samalla kaikkien käsitteiden oleellista sisältöä ja ontologista rakennetta. Tähän liittyy uskomus, että käsitteet olisivat historiallisesti ja ideologisesti neutraaleja, ja että muutokset, myytit ja ennakkoluulot, jotka ovat luontaisia erilaisille kulttuurisille, sosiaalisille, poliittisille ja esteettisille ympäristöillemme, eivät vaikuttaisi niihin.

Goehrin (1992,46–55) mukaan teoksen ominaisuudet kuitenkin määräytyvät suhteessa historialliseen tai musiikilliseen traditioon, jonka osaksi teos tulee. Teos on kompleksinen rakennelma ääniä, joka on suhteessa säveltäjään, partituuriin ja annettuihin esityksiin. Ymmärtääkseen musikaalisen teoksen idean, pitää ymmärtää kaikki nämä elementit ja niiden väliset suhteet. Goehr (1992, 96) kutsuu teoksen käsitteen saavuttamaa asemaa länsimaisen taidemusiikin käytännössä ja teoriassa institutionaaliseksi keskeisyydeksi.

Goehr (1992, 89–96) ehdottaa, että musiikkiteoksen käsite on avoin käsite, jolla on sekä alkuperäis- että johdannaiskäyttöä<sup>23</sup>. Avoimen käsitteen luonne on tarkoituksellisesti epätäydellinen ja muuttuva, eikä sitä ole mahdollista määritellä tarkasti. Avoimen käsitteen määritelmä rajoittuu tunnettuihin, kiistattomiin ja kanonisiin

23 Musiikkiteoksen käsite syntyi lukuisten muiden käsitteiden kehittymisen myötä, joista osa on johdettu siitä – esimerkiksi teoksen esitys, teoksen partituuri ja teoksen säveltäjä – ja osa sille vastakkaisia – esimerkiksi improvisaatio ja sovittaminen (Goehr 1992, 89–96).

esimerkkeihin, jotka valitaan aikasidonnaisen mallin tai standardin mukaan. Se, että voimme jatkaa samojen paradigmaesimerkkien käyttöä, selittyy sillä, että käytämme yhtä ja samaa standardia. Avoimen käsitteen määritelmä voi muuttua menettämättä identiteettiään, sillä uusia esimerkkejä sen olemuksesta syntyy samalla, kun käytäntö, jossa se toimii, muuttuu. Elävän ja muuttuvan käytännön jatkuvuus taataan pikemminkin määritelmien laajentamisella tai muuttamisella kuin niiden korvaamisella.

Avoimuuden lisäksi teoksen käsite on Goehrin (1992, 89–96) mukaan sääntelevä käsite, joka korreloi musiikin harjoittamisen käytännön ihanteiden kanssa<sup>24</sup>. Normatiivisessa toiminnassa sääntelevät käsitteet määräävät, vakauttavat ja järjestävät käytäntöjen rakenteen. Ne ovat rakenteellisia mekanismeja, joiden kautta tietyt ajatukset, toimet ja säännöt hyväksytään sopiviksi.

Suorittaaksemme sellaisia teoksen käsitteeseen liittyviä keskeisiä käytäntöjä, kuten teosten säveltäminen, teosten esittäminen, teosten analysoiminen ja teosten arvioiminen, tarvitsemme tietynlaista yleistä ymmärrystä siitä, mikä on musiikkiteos. Joka kerta, kun puhumme musiikkiteoksista, sovellamme yleistä ymmärrystä yksittäisiin tapauksiin. Kaikki nämä toiminnot ovat opittuja ja normatiivisia. Sääntelevät käsitteet ovat keinotekoisia, mutta kyseenalaistamme faktan, että niiden identiteetti ja vakaus riippuvat käytännön vaatimuksista ja teoreettisista perusteista. Ajattelemme niitä yksinkertaisesti ikään kuin ne olisivat ehdottomia. Lopulta sääntelevästä käsitteestä tulee niin arkipäiväinen, että meidän on vaikea ajatella käytäntöä ilman sitä. (Goehr 1992, 104–105, 108–109.)

Vaikka romantisoitu teoksen käsite määrittää tänä päivänä tapaamme hahmottaa musiikkia, se ei kuitenkaan aina ole ollut vallitseva ideaali. Goehr (1992, 99–100) kuvaa, miten teoksen käsite on määrittänyt länsimaisen taidemusiikin teoriaa ja käytäntöä vasta viimeisen 200 vuoden ajan.

## 4.2 Musiikkiteoksen käsitteen historiallinen merkitys

Goehrin (1992, 111–113, 119) esittämän teorian mukaan teoksen käsite alkoi säännellä musiikillista käytäntöä 1700-luvun lopulla, kun muutokset esteettisessä teoriassa, yhteiskunnassa ja politiikassa saivat muusikot lähestymään ja tuottamaan musiikkia uudella tavalla. Musiikin luomiseen, esittämiseen ja vastaanottamiseen liittyvät käytännöt alettiin hahmottaa ei vain musiikkina sinänsä, vaan musiikkiteosten kautta. Musiikin ajatteleminen, siitä puhuminen ja sen tuottaminen ymmärrettiin nyt ensisijaisesti teosten säveltämisenä ja esittämisenä.

<sup>24</sup> Käsitteen merkitystä ei voi analysoida itsenäisesti irrallaan käytännöstä, jossa se toimii, koska se saavuttaa merkityksensä juuri toimimalla tietyillä tavoilla käytännössä (Goehr 1992, 89–96).

1800-luvulla teoksen käsite saavutti niin keskeisen roolin musiikin teoriassa ja käytännössä, että kaikki muut musiikkiin liittyvät käsitteet, toiminnot ja objektit järjestettiin sen mukaan. Tätä myötä säveltäjistä tuli nimenomaan teosten säveltäjiä, ja syntyi tilausteoksia, teosten partituureja, teosten esityksiä, teosten arvosteluja, tekijänoikeuslakeja, jotka suojelivat teoksia, ja konserttitaloja, joissa oli mahdollista keskittyä teosten kuuntelemiseen.

Teoskäsitteen vakiintumiseen vaikuttivat olennaisesti tarkentunut nuottikirjoitus ja sen täydellisen noudattamisen ideaalin myötä noussut *werktreuen*<sup>25</sup> ajatus. Romantisoidun teoskäsitteen sääntelevyydellä on ollut merkittäviä vaikutuksia moderniin estetiikkaan, säveltäjän ja esiintyjän rooleihin sekä sen kanonisoidun teosjoukon muodostumiseen, jota nykyään pidämme keskeisenä ohjelmistona länsimaisen taidemusiikin kaanonissa. Avaan näitä teemoja seuraavaksi tarkemmin.

Goehr (1992, 122, 178) kuvaa, miten ennen teoskäsitteen vakiintumista musiikki nähtiin ensisijaisesti esitystaiteena. Musiikkia sävellettiin useimmiten valtaapitävien instituutioiden, kuten hovin tai kirkon tarpeisiin. Muusikoilla ei ollut täyttä päätösvaltaa musiikin instrumentoinnin, muodon, pituuden tai mahdollisen tekstin suhteen, sillä esitykset pyrittiin tekemään sellaisiksi, että ne vastasivat niiden henkilöiden tai instituutioiden luonnetta ja tarpeita, joiden tilauksesta musiikkia luotiin.

Musiikin nuotinnos oli yleensä bassolinjan ja melodisen ääriiviivan hahmotelma, ja esiintyjät koristelivat ja improvisoivat annetun nuotinnuksen pohjalta vakiintuneiden käytäntöjen mukaisesti. Säveltäjät esiintyivät usein osana musiikkiryhteyttä sen kapellimestareina tai johtajina<sup>26</sup>. Sekä säveltäjät että esiintyjät näkivät rooliensa eron marginaalisempaan kuin mitä me nykyään näemme. (Goehr 1992, 187, 190.) Musiikkiesityksille oli tyypillistä satunnainen ja ohimenevä luonne, ja jos esityksiä oli useampia, ne eivät yleensä vastanneet toisiaan ainakaan kaikilta osin. Kun muusikot ajattelivat toistettavuutta, he ajattelivat enemmänkin sitä, miten musiikin teemoja ja osia voisi käyttää erilaisissa yhteyksissä, kuin yhden ja saman sävellyksen toistamista juuri tuon sävellyksen esittämiseen omistetuissa konserteissa. (Goehr, 1992, 186.)

25 *Werktreuen*-ideaali pitää sisällään ajatuksen, että muusikon tulee olla mahdollisimman uskollinen alkuperäiselle teokselle ja pyrkiä ymmärtämään teos siten, millä tavoin säveltäjä on sen tarkoittanut. Muusikon ei tulisi antaa persoonallisuutensa vaikuttaa esitykseen, vaan pyrkiä läpinäkymättömyyteen, jotta säveltäjän partituuriin nuotintama idea välittyi mahdollisimman ”puhtaana” tulkintana. (ks. Goehr 1992, 231–232.)

26 Ennen 1800-lukua kapellimestaritoimintaa pidettiin ensisijaisesti suoraviivaisena ajanlyöntinä eikä esteettisenä ilmaisuna. Musiikin johtaminen muuttui 1800-luvulla vastatakseen uusiin tarpeisiin tulkita musiikkiteoksia esityksen kautta. 1800-luvun jälkeen johtaminen ei ollut vain rytmisissä pysymistä, vaan tarkoituksena oli myös ilmaista ja välittää teoksen musiikillisesti merkityksellinen sanoma. Tästä syntyy modernin ajan kapellimestariuden haaste: olla teosuskollinen ja samalla tuottaa teoksesta uusi ja oma tulkinta. (Goehr 1992, 194, 235.)

Sävellyksiä soitettiin harvoin alusta loppuun yhdessä esityksessä, ja ulkomusiikillisilla tekijöillä oli usein etusija musiikkiin nähden. Goehrin (1992, 192) tulkinnan mukaan muusikot eivät yksinkertaisesti odottaneet, että joku kuuntelisi julkisen esityksen tavoitteenaan kuulla läpisävellettyä, valmis teos, joka esitetään vain teoksen itsensä esittämisen ja kuulemisen vuoksi.

Goehr (1992, 200–202) kirjoittaa, että 1700-luvun lopulla termien ”sinfonia”, ”sonaatti” ja ”konsertto” käyttö yleistyi vähitellen. Täysin kattavaa standardia tai vakiintunutta tapaa viitata yksittäisiin ja valmiisiin instrumentaalisiin teoksiin ei kuitenkaan ollut, koska standardisoiva ja sääntelevä käsitys säveltäjistä, jotka tuottavat alkuperäisiä, valmiita ja yksilöllisesti erillisiä instrumentaaliteoksia, ei vielä ollut muodostunut. Vasta teoskäsityksen vakiinnuttua yksittäisiä instrumentaalisävellyksiä alettiin ajatella omavaraisina teoksina, joista jokainen oli julkaistava omana itsenään.

Monet edellä referoimani olosuhteet, joiden Goehr (1992, 203) määrittää kuuluvan varhaiseen musiikilliseen käytäntöön, olivat olemassa vielä vuoden 1800 jälkeenkin. Goehr (1992, 203) kuitenkin painottaa, että 1800-luvun vaihteessa tapahtui merkittävä muutos, joka siirsi huomion pois musiikillisen esityksen toiminnallisesta näkemyksestä kohti tulkintaa, että kaikki musiikillinen toiminta keskittyi teosten tuottamisen ympärille. Tämä taas muutti muusikoiden odotuksia ja ihanteita musiikin harjoittamisen perusedellytyksistä.

Niin kauan, kuin sävellyksistä ei tehty läpisävellettyjä partituureja, säveltäjillä oli vain rajoitettu määräysvalta esityksiinsä, elleivät he olleet henkilökohtaisesti paikalla niissä varmistamassa, että musiikkia esitettiin heidän toiveidensa mukaisesti. Tarkemman nuottikirjoituksen tarve kasvoi, kun musiikkia esitettiin ilman säveltäjän läsnäoloa ja neuvoja; kun yhtä ja samaa sävellystä toistettiin lukuisissa esityksissä; kun sävellystyylit muuttuivat henkilökohtaisemmiksi ja kun muusikot, joilla ei ollut kontaktia säveltäjiin, etsivät keinoa tulkita säveltäjän ajatuksia. (Goehr 1992, 189, 225.)

Goehr (1992, 28–29) kuvaa, miten 1800-luvulla säveltäjät alkoivat pyrkiä läpisävellettyyn musiikkiin ja vähensivät musiikistaan oletetun improvisaation (esimerkiksi melodian koristelu, jota ei ole nuotinnettu) määrää. Monet merkinnät (ei vain koristelut), jotka olivat aiemmin olleet notaatiossa epätarkkoja, muutettiin tarkoiksi (esimerkiksi instrumentaatio). Säveltäjät alkoivat määritellä uudella tarkkuudella soittimia, joilla heidän teoksiaan oli tarkoitus esittää. Yksittäisen soittimen eri sointivärit saivat yhä suurempaa huomiota sen sijaan, että annetut äänet olisi soitettu millä tahansa soittimella, joka soi toivotun äänialan puitteissa. Muita lisäyksiä nuottikirjoitukseen olivat esimerkiksi tempoa määrittävät metronimimerkinnät, teosten omistuskirjoitukset ja niiden nimikointi. (Goehr 1992, 226–228.)

Muutokset notaatiossa olivat olennaisia, jotta uusi ihanne säilyttää musiikin identiteettiä eksaktisti sellaisena kuin säveltäjä oli sen ajatellut, onnistuisi. Tarkempi nuotinnos mahdollisti esitysten samankaltaisuuden ja musiikkiteoksen tunnistet-

tavuuden. Samalla säveltäjille tuli enemmän valtaa teoksiinsa ja niiden esityksiin<sup>27</sup>. Merkittävintä olivat kuitenkin muutokset säveltäjien ja esiintyjien sekä teoksen ja esityksen välisissä suhteissa. (Goehr 1992, 226–228.) Niin kauan kuin säveltäjät kirjoittivat epätäydellisiä tai epätarkkoja partituureja, improvisoituja elementtejä sisältävä esitys ei voinut saada selkeää vastakohtaansa: teoksen täysin partituuriuskollista esitystä. Tällainen kontrasti syntyi Goehrin (1992, 188) mukaan 1700- ja 1800-luvun vaihteessa, kun nuottikirjoitus tarkentui niin, että esityksen ja esitystä edeltävän säveltämisen välille oli mahdollista tehdä tarkka ero. Improvisaatio ja hetkessä eläminen alettiin nähdä vastakkaisena “oikeille” teoksille<sup>28</sup>.

Tarkentuneen nuottikirjoituksen myötä myös suhtautuminen tekijänoikeuksiin muuttui. Goehr (1992, 180–181) kuvaa, miten ennen tekijänoikeuslakien syntyä musiikin omistamisen merkitys ymmärrettiin useilla eri tavoilla ja usein epämääräisesti. Yleensä se tarkoitti sitä, että omistajalla (musiikin tilaajalla) oli yksinoikeus julkaista ja levittää musiikkia. Vaihtoehtoisesti se saattoi myös tarkoittaa, että omistajalta vaadittiin lupa musiikin käyttöön, jos sitä esitettiin sen alkuperäiskäytön ulkopuolisissa tilaisuuksissa. Omistaminen ei kuitenkaan vielä sisältänyt ajatusta siitä, että säveltäjillä olisi täydellinen ja kattava oikeus säveltämäänsä musiikkiin. Koska muusikot eivät omistaneet musiikkiaan samalla tavoin, kun sen nykyisten tekijänoikeuslakien perusteella ymmärrämme, musiikkimateriaalin yhteinen ja jaettu käyttö oli yleistä. Muusikot saattoivat hyödyntää mitä tahansa musiikkia (yleensä sen osaa) osana omaa luovaa toimintaansa ilman säveltäjän lupaa ja joskus jopa ilman omistajan lupaa. (Goehr 1992, 180–181.)

Kun musiikki alettiin nähdä vapaan ihmisen työn tuotoksina, omistusoikeuden muutos katsottiin tarpeelliseksi. Säveltäjät alkoivat yksilöidä teoksia toimintansa ruumiillistuneiksi ilmaisuiksi ja tuotteiksi, ja omaperäisyyden ihanne alkoi säännellä säveltäjien toimintaa muuttuen lopulta vaatimukseksi, että jokainen säveltäjä luo teoksensa tyhjästä<sup>29</sup>. Vähitellen myös plagioinnin käsitteeseen vaadittiin vastaavaa muutosta. Jos teoksia litteroitiin tai sovitettiin, odotettiin, että se tunnustetaan julki-

27 Ennen soiva kuulokuva oli saattanut varioida esityksestä toiseen riippuen esityspaikan ja esitystilanteen asettamista rajoituksista ja esiintyjän tulkinnasta. Säveltäjät myös kierrättivät samoja musiikillisia teemoja – sekä omiaan, että kollegoiden – tuotannossaan, jolloin yksittäisiä teoksia oli vaikeampi erotella toisistaan. (Goehr 1992, 186–192.)

28 Esiintyjän oli kuitenkin edelleen jossain määrin mahdollista laajentaa rooliaan virtuoosiesityksen kautta, jolloin esiintyjät ikään kuin vapauttivat itsensä säveltäjän ja teosuskollisuuden palvelemisesta esittämällä vaihtoehtoisen virtuoosiesityksen, joka perustui hetkellisyyteen. Virtuoosiesitys hyväksyttiin eräänlaisena julkisen viihteen muotona, jota eivät koskeneet nuottikirjoituksen sääntöjen noudattamista korostavat käytännöt. Tässä viitteessä muusikot saattoivat näyttää taitojaan niin esiintymisessä kuin sävellyksessäkin. (Goehr 1992, 189, 234.)

29 Silti jokainen säveltäjä opiskeli huolellisesti historiallisia sävellystekniikoita ja otti vaikutteita menneisyyden musiikista: ideaaliin liittyy täydellisen omaperäisyyden ja musiikillisen itsenäisyyden mahdottomuus.

sesti. Verratessaan itseään muihin taiteen alojen tekijöihin kuten kuvataiteilijoihin tai kirjailijoihin, säveltäjät alkoivat pitää teoksiaan erillisinä, täydellisesti muotoiltuina ja kokonaisina tuotteina. Musiikki saavutti eräänlaisen koskemattomuuden. Se notaatiomuoto, jossa säveltäjät antoivat teoksensa kustantajilleen tai kenelle tahansa muulle, oli muoto, jossa heidän teoksensa oli säilytettävä. (Goehr 1992, 218, 220–224.)

Tekijänoikeuslakien 1800-luvulla tarjoama suoja ei kuitenkaan ulottunut kaikkiin musiikin muotoihin. Esimerkiksi kansanmusiikki ja populaarimusiikki eivät nauttineet samoja etuja kuin teoskäsitteen alle järjestäytynyt länsimainen taidemusiikki, koska muut musiikin alat tulkittiin pitkään taiteellisesti ja taloudellisesti arvottomiksi. (Goehr 1992, 219.)

### 4.3 Moderni estetiikka ja *werktreue*

Ennen 1800-lukua musiikkia hahmotettiin ja säänneltiin myös ulkomusiikillisten ideaalien mukaan. Antiikin ajalla syntynyt ajatus siitä, että luovan taiteen ensisijainen tehtävä oli imitoida luontoa niin hyvin kuin mahdollista ja saavuttaa kauneutensa sitä kautta, vaikutti pitkään musiikillisiin ideaaleihin, musiikin luomiseen ja tulkintaan<sup>30</sup>.

1700-luvun lähestyessä loppuaan odotettiin kuitenkin yhä vähemmän, että taide välittäisi jotain tarkkaa moraalista, uskonnollista tai rationaalista merkitystä. Romantiikan ajan teoreetikot halusivat hylätä uskomuksen, että musiikin tuli palvella ulkomusiikillista, uskonnollista tai sosiaalista tarkoitusta, ja korvata sen uskonnollisella, että musiikki voi olla korkea ja kunnioitettava taidemuoto itsessään. Sen sijaan, että musiikilla olisi nähty olevan arvoa ja merkitystä sen vuoksi, että se palvelee toista asiaa, syntyi ajatus siitä, että musiikilla on arvo ja merkitys sinänsä. Ajatus musiikista itsenäisenä käytäntönä, jonka pyrkimysten nähtiin olevan puhtaasti musiikillisia, alkoi vallata yhä enemmän sijaa. (Goehr 1992, 122, 146–147, 156–157.)

Taide pyrittiin erottamaan ”maallisesta” ja ”keinotekoisesta”, ja samalla ero taiteen ja käsityön välillä alettiin nähdä jakona esteettisen arvon ja käytännön toimivuuden välillä. Tämä jako ulottui myös musiikin eri genrejen sisälle: länsimainen taidemusiikki, erityisesti instrumentaalimusiikki, alettiin nähdä korkeimpana ja puhtaimpana musiikin muotona. Murros ulkomusiikillisesta puhtaasti musiikilliseen nosti musiikkiteoksen käsitteen keskeiseen asemaan, ja se vaikutti kaikkeen musiikin käytäntöön ja sen harjoittamiseen: musiikin esteettiseen teoriaan, musiikin tuottamiseen, muu-

30 *Mimesis* (”jäljittely”) on keskeinen taiteen teorian käsite. Sillä tarkoitetaan luonnon tai todellisuuden jäljittelyä ja esittämistä taiteen keinoin.

sikoiden yhteiskunnalliseen asemaan sekä niihin sääntöihin, tapoihin ja koodeihin, joiden nähtiin koskevan musiikkia.

Romanttisen transsendenssin (kokemuksen tai tiedon ylittävä ilmiö, josta ei voi saada järkitietoa) idean mukaan musiikki tuli käsittää ja arvioida sen omilla termeillä ja ehdoilla. Romantiikan ajan teoreetikot väittivät, että luovien taiteiden merkitys ei perustu niiden kykyyn herättää erityisiä tunteita tai imitoida maallisia ilmiöitä, vaan niiden kykyyn paljastaa universaalin ja ikuisen totuuden korkeampi maailma. Musiikista kaikkien abstrakteimpina taiteen muotona tuli taiteen paradigma monissa uuden estetiikan näkökulmissa. Ehdotus, että musiikki kanto transsendenttiä merkitystä, johti pian näkemykseen, että instrumentaalimusiikki teki jotain enemmän kuin vain osoitti kohti ylimaallista: se ilmensi sitä. Musiikkiteokset koettiin enemmän tai vähemmän puhtaan esteettisen sisällön ilmentyminä. (Goehr 1992, 153–154, 160, 171.)

Goehr (1992, 123, 152) kirjoittaa, miten 1800-luvulla musiikkikäytäntöjen taivotteena alettiin nähdä pysyvien musiikkiteosten valmistaminen. Niin kauan kuin musiikin käsitettiin olevan ”esitys” enemmänkin kuin tuottavaa taidetta, sen ei yleisesti ymmärretty sisältävän taideteosten tuottamista. Kun musiikki alettiin ymmärtää itsenäisenä taidemuotona, se tarvitsi pysyviä tuotteita; ihmiskäden töitä, jotka olivat verrattavissa muiden luovien taiteiden alojen teoksiin. (Goehr 1992, 151–152.) Koska musiikki oli ajallista performansitaidetta, sen teoksia ei kuitenkaan voitu säilyttää fyysisessä muodossa tai sijoittaa museoon kuten muita taideteoksia. Goehr (1992, 174, 247) kuvaa, miten ongelma ratkaistiin, kun musiikille luotiin eräänlainen metaforinen museo, joka tarjosi musiikkimaailmalle jatkuvan ja standardoidun ohjelmiston musiikillisia mestariteoksia. Uudenlainen historiankirjoitus, joka keskittyi ”suurmiehiin” ja ”mestariteoksiin”, alkoi saada sijaa.

Romantiikan aikakauden muusikot alkoivat nähdä musiikilliset mestariteokset ajallisten ja tilallisten esteiden ylittävinä. Teoksia ei pitänyt ajatella konkreettisia historiallisia hetkiä edustavina, vaan sinänsä arvokkaina ylittäen kaikki muut kuin esteettiset tai hengelliset näkökohdat. Siten myös vanha musiikki tuotiin takaisin ohjelmistoon ”ajattomina mestariteoksina”. Vastoin tyyli- tai genreluokitusta muusikot alkoivat tulkita klassisen ajan sävellyksiä romanttisesti absoluuttisen musiikin täydellisimpinä teoksina. Beethoven, romanttisen säveltäjän arkkityyppi, tuotti paradigmaattisia esimerkkejä absoluuttisista teoksista, vaikka ne olivatkin klassista tyyliä. Hänen teoksiaan käytettiin sitten esimerkkeinä myös häntä edeltäneen klassisen musiikin arvioinnissa ja lukemisessa. (Goehr 1992, 246–247.) Syntyi uskomus, että mitä enemmän jokin musiikki ilmentää modernin estetiikan ihanteita, sitä sivistyneempää se on. Samalla musiikkiteoksen käsite saavutti yhä keskeisemmän aseman musiikin teoriassa ja käytännössä sekä arvioivassa että luokittelevassa mielessä. (Goehr 1992, 249.)

Musiikilliset teokset abstrakteina rakenteina vaativat riittävää toteutusta esityksessä, jotta ne ilmentyisivät konkreettisella tasolla ”taideteoksiksi”. Tämä vaatii teosten tulkkeja, jotka ovat omistautuneet teosten esittämiseen. *Werktreuen*-ihanne syntyi kuvaamaan uutta suhdetta esittäjän ja säveltäjän välillä: esitykset ja niiden esittäjät olivat alistaisia itse teoksille ja niiden säveltäjille. Esitys täytti *Werktreuen*-ihanteen, kun se saavutti täydellisen läpinäkyvyyden, eikä esiintyjän persoona astunut teoksen todellisen sisällön, jota sen partituuri ilmensi, tielle. (Goehr 1992, 231–232.)

Näkymättömyyden ideaali alkoi koskea myös yleisön käytöstä: yleisöä pyydettiin olemaan metaforisella ja fyysisellä tasolla hiljaa, jotta musiikkiteoksen todellinen kauneus voisi tulla kuulluksi itsessään. Tällainen keskittynyt kuuntelu oli mahdollista vain, jos musiikkia esitettiin sopivissa fyysisissä ympäristöissä; esityksistä piti poistaa kaikki ulkomusiikilliset häiriötekijät. Konserttisaleja pystytettiin monumenteiksi, jotka omistettiin musiikkiteosten esittämiseksi. Näissä rakennuksissa yleisö alkoi oppia, kuinka kuunnella, ei vain musiikkia, mutta jokaista musiikkiteosta itsessään. Parhaimmat kuuntelijat (ja kriitikot) nähtiin sellaisina, jotka pystyivät, kuten hyvät esiintyjät, jättämään taakseen omat henkilökohtaiset kiinnostuksensa tai yksittäisten esitysten erityispiirteet, ja saavuttamaan teoksen olemuksen itsessään (irraltaan sen esityksestä tai sen esittäjistä). (Goehr, 1992, 236–238.)

*Werktreuen*-ideaali vahvisti osaltaan ajatusta siitä, että itse musiikkiteos on täydellinen, kun taas esitykset ovat vain epätäydellisiä yrityksiä heijastaa alkuperäistä teoksen ideaa. Esityksen ei ajatella olevan täydellinen, vaikka esiintyjät pyrkivät siihen, koska kuulijoilla on kanonisoidusta teoksesta itsestään kokonaisvaltainen ja idealisoitu käsite, jonka perimmäiseen olemukseen sen esitykset eivät vaikuta. Ajatus täydellisestä esityksestä edellyttää sen, että meillä on kuva siitä, mitä kuuluu ja mitä ei kuulu täydelliseen esitykseen<sup>31</sup>. Jos esityksen osana on jotain sellaista, mitä sen ideaaliin ei nähdä kuuluvan, tämä ei vaikuta teoksen ”identiteettiin”, vaan pelkästään sen ”laatuun”. (Goehr 1992, 35–36, 42.)

Kun 1700-luku lähestyi loppuaan, muusikoita ei enää ajateltu ensisijaisesti musiikin ulkopuolisten instituutioiden palvelijoina. Säveltäjät ja heidän sävellyksensä vapautuivat kirkollisten ja aristokraattisten arvohenkilöiden perinteisestä vallasta. Muusikot jakoivat nousevan keskiluokan vaatiman vallankumouksellisen vapauden, ja vähitellen vapautumisensa kautta heidät alettiin nähdä taiteensa itsenäisinä mestareina ja tekijöinä. (Goehr 1992, 206–207.)

31 Näitä voivat olla esimerkiksi vibraton määrä, tietyt asemanvaihdot ja yleisön kontrolloimattomat hajaäänet. Voidaan pohtia, mikä on tiedostettua ja mikä tiedostamatonta. Tekeekö esiintyjä tietoisien päätöksen poiketa nuottikuvasta tai esitystraditiosta, vai ovatko poikkeavuudet vahinko?

Yhteiskunnallisen vapautumisensa lisäksi säveltäjien vapautuminen tapahtui Goehrin (1992, 160–162, 208) mukaan ideologisella tasolla. Modernin estetiikan ihanteiden mukaan taideteosten sisältö ei voinut ilmaista pelkkiä kuolevaisen yksilöllisiä tai arkipäiväisiä ajatuksia. Niinpä taiteilijoiden sosiaalinen asema nousi ”tavallisten kuolevaisten” yläpuolelle: säveltäjät alettiin nähdä jumalallisesti inspiroituneina tekijöinä, joiden ainoana tehtävänä oli objektivoida musiikissa jotain ainutlaatuista ja persoonallista. Luonnollisuuden ihannoinnista seurasi, että taideteoksen oli salattava inhimillinen alkuperänsä tai luomishetkensä. Syntyi illuusio, että ihmisen tekeminen oli aidosti arvokasta vasta sitten, kun valmistuksen tuote näytti siltä, ettei sitä olisi valmistettu ihmiskäsillä. Taideteoksen luo taiteilija – nero – jota eivät rajoita teknisen tiedon luontaiset rajoitukset.

Luonnollisuuden ihanteesta huolimatta taidetta pidettiin edelleen myös itseilmaisuna, joka sitoi taideteoksen luovaan lähteeseensä. Goehr (1992, 162) esittääkin taideteoksen käsitteessä paradoksin: taideteos nähdään sekä taiteilijan ruumiillisuutuneena itseilmaisuna että itsenäisesti olemassa olevana teoksena, jolla on merkitys ilman tekijää. Tämä kaksisuuntainen estetiikka tunnustaa teoksen ja taiteilijan sekä erillisinä että toisiinsa sidottuina. Teokset voivat saada paljon huomiota itsenäisinä ja omavaraisina kokonaisuuksina, mutta toisaalta taiteilijoiden kyky saavuttaa universaalisuuden taso ja ilmaista sitä teoksissaan takaa heille myös henkilökohtaisen kunnioituksen ja tunnustuksen. (Goehr 1992, 162.)

Goehr (1992, 229–231) kuvaa, miten säveltäjien pyrkimys saavuttaa taiteensa kautta ”korkeampia totuuksia” vaati taiteilijalta ainakin osittaista eroa arkipäiväisistä maailmoista. Tekijänoikeuslakien kehitys taas auttoi institutionalisoimaan teokset hyödykkeiksi, jotka voidaan erottaa niiden esityksistä, ja nuottikirjoituksen tarkentuminen vapautti säveltäjät esitykseen osallistumisesta. Säveltäjän rooli alettiin siis nähdä yhteiskunnan arkitodellisuudesta ja musiikin esitystoiminnasta irrallisena olevana taiteellisena luomistyönä.<sup>32</sup>

Kuten olen edellisissä kappaleissa kuvannut, 1800-luvulla teoskäsitteestä tuli keskeinen ja sääntelevä tekijä musiikin teoriassa ja käytännöissä. Sen myötä musiikin luominen ja esittäminen alettiin nähdä toimintana, jonka päämääränä on luoda pysyvä, itsenäinen taideteos. Uskomus, että musiikki välittää universaalia, transsendenttia sanomaa, alkoi saada yhä enemmän jalansijaa ja musiikkiteokset alettiin nähdä puhtaan esteettisen sisällön ilmentyminä. Korkeimmaksi musiikin muodoksi määriteltiin instrumentaalimusiikki, sen alalajina erityisesti sinfonia. Esiintyjien roolia alettiin pitää alisteisina säveltäjille, jotka toteuttivat jumalallista inspiraatiota erillään yhteiskunnasta tai sen maallisista rajoituksista. Jatkuvuuden ja pysyvyyden nimissä

32 Myös ajatus soitettavuudesta sai uuden merkityksen: säveltäjät, jotka voivat olla riittävän erillään teostensa todellisesta esityksestä, voivat halutessaan olla välittämättä siitä.

määriteltiin kanonisoitu joukko säveltäjiä ja teoksia, jotka muodostavat pohjan länsimaisen taidemusiikin viralliselle kaanonille. Tämä romanttisen estetiikan muovaa ohjelmistokaanon määrittää edelleen hyvin pitkälle Sibelius-Akatemian josten aineryhmän osaamistavoitteita.

Goehrin (1992) teorioiden kautta olen pyrkinyt lähestymään musiikin opetuksessa noudatettavan teoskeskeisen tradition neutralisoimisen paradoksia. Normatiivinen historiankertomus on ongelmallista, jos sitä pidetään yksiselitteisenä ja objektiivisena totuutena, sillä historiankirjoitus ei koskaan ole objektiivista, vaikka se yritettäisiin esittää sellaisena. Historiankirjoitus sisältää aina valintoja: mitä kysymyksiä kysytään, kuka niitä kysyy ja mistä positioista käsin, mitä asioita nostetaan esille ja mitä jätetään kertomatta – tietoisesti tai tiedostamatta. Musiikin historia on kategorisoitu valinta siitä, mitä asioita tuodaan esille ja välitetään eteenpäin. Samalla tavoin teokset, joita toistetaan länsimaisen taidemusiikin kaanonissa, edustavat vain suppeaa otantaa niistä teoksista, joita historiassa on sävelletty.

Romanttisen estetiikan näkemys musiikillisesta maailmasta on niin juurtunut nykyajatteluun, että sen peruskäsitteitä pidetään itsestäänselvyyksinä. Kuten Goehr (1992, 121, 239, 241, 245) kuvaa, kulminaatiopisteessään koko kuvaus perustuu idealistisiin, formalistisiin ja romanttisiin taideteorioihin, jotka juontavat juurensa 1700-luvun lopulta. Musiikkiteoksen käsitteen käyttäminen (sen romantisoidussa mielessä) ei ole tarpeellinen tai itsestään selvä ilmiö, vaikka sen rooli taidemusiikin historiassa on niin suuri, että nykypäivänä meiltä puuttuu tapoja puhua musiikista muilla tavoin.

Goehr (1992, 272) kirjoittaa, miten vain harvat kyseenalaistavat vakiintuneen tavan katsoa klassista musiikkia. Tämä johtuu siitä, että ihmiset ovat yleisesti tietämättömiä niistä historiallisista ja yhteiskunnallisista lähtökohdista, mistä he lähestyvät musiikkia. Valtavirta pysyy tämän vuoksi sitoutuneena teoksen käsitteeseen, ja erityisesti sen traditionaaliseen, romanttiseen merkitykseen. Kun muusikot haluavat haastaa vallitsevan ihanteen ja osallistua sen määrittämisen käytännön laajentamiseen tai muutokseen, heidän on ensin tunnistettava teoskäsityksen nykyinen merkitys sellaisena kuin se on. Emme voi pelkästään esteettisistä syistä oikeuttaa musiikin säveltämiseen, esittämiseen ja vastaanottamiseen liittyviä sosiaalisia tai poliittisia ilmiöitä. Uskon, että on meidän velvollisuutemme modernissa yhteiskunnassa lukea länsimaisen taidemusiikin traditiota uusilla tavoilla ja löytää merkityksiä myös virallisen kaanonin ulkopuolelta. Jos traditiota ei ole valmis kyseenalaistamaan, se muovautuu käsitteenä yhä lähemmäs konservatismia.

Tutkielmani edellisissä luvuissa 3 ja 4 olen lähestynyt Sibelius-Akatemian josten aineryhmän pedagogista kaanonin ja avannut, miten sukupuolittunut epätasa-arvo rakentuu Sibelius-Akatemian josten aineryhmän taiteellisiin tasosuorituksiin kuuluvissa oppimateriaaleissa ja ohjelmistoluetteloissa.

Seuraavissa luvuissa etenen tarkastelemaan, miten normatiiviset sukupuolisuuden käsitteet ilmenevät länsimaisen taidemusiikin kaanonissa, roolimalleissa ja sosiaalisissa mielikuvissa, joita musiikin korkeakouluopinnot omalta osaltaan kierrättävät ja uudelleen tuottavat.

## 5 Sukupuolisten identiteettien merkitys musiikin korkeakoulutuksessa

Kuten sukupuolen toiston (Butler 1990) kautta pyrin kuvaamaan (ks. tämän tutkielman luku 2.4), monet yhteiskuntamme rakenteista pyrkivät asettamaan ihmisiä normatiivisen, kaksinapaisen sukupuolisuuden malleihin. Sukupuolisuuden ilmentäminen ei ole yksityinen valinta, sillä stereotyyppiset sukupuoliroolit rajaavat yksilöiden mahdollisuuksia myös silloin, kun he itse identifioituvat niiden ulkopuolelle. Sukupuolettomuus on siis eräänlainen utopia, jonka voi parhaimmillaankin saavuttaa vain etuoikeutettu; normatiivisen sukupuolisuuden, seksuaalisuuden, luokan ja etnisen taustan rajaama ryhmä, jota vastaan muut sukupuolet, seksuaalisuudet, etnisyydet ja luokat peilautuvat toiseutena. Sukupuolisuuden ja seksuaalisuuden normien rakentaminen ja vahvistaminen on poliittista vallankäyttöä, ja mielestäni tämän tiedostaminen on eettinen velvollisuus.

Institutionaalinen koulutus voi muokata yksilön minäkuvaava hyvin intiimillä tasolla. Sovellan alla olevassa analyysissä Skeggsin (1997, 56–72) teoriaa siitä, miten historialliset ja kulttuuriset reunaehdot vaikuttavat paitsi siihen, mitä pidämme relevanttina ja oikeutettuna tietona, myös siihen, kuinka normalisoidun tiedon siirtäminen opiskelijoille saa heidät näkemään itsensä tämän tiedon määrittelemien stereotyyppien kautta.

Olen tietoinen siitä, että samalla tavoin kuin ”naiseuden” tai ”sukupuolisuuden” käsitteet on mahdollista keinotekoisesti pelkistää ja yhtenäistää, ei ole olemassa mitään yhtenäistä opiskelijoiden joukkoa, joka käyttäytyisi ja reagoisi eri ilmiöihin samalla tavoin. Tässä tekstissä ”opiskelijan” käsite on määritelty puhtaasti koulutuksen antaman aseman mukaan: opiskelija siis yksinkertaisesti on hän, joka saa opintojensa kautta opiskelijan statuksen tultuaan hyväksytyksi oppilaitokseen. En yritä ehdottaa, että ”opiskelija” olisi universaali ominaisuus tai identiteetti. Pyrin esiintuomaan erilaisten yksilöiden sijaan pikemminkin niitä valtarakenteita, jotka syntyvät ”opiskelijan” ja ”oppilaitoksen” välille.

Kuten Skeggs (1997, 56–72) toteaa, opetussuunnitelma luo hierarkkisia suhteita tiedon eri muotojen välille (tässä tapauksessa esimerkiksi tieto, joka koskee musiikin korkeakoulutuksessa opiskeltavaa repertuaaria: kenen kokemukset vaiennetaan, keiden elämät ja elämäntyö jätetään huomiotta ja keiden elämät nähdään akateemisen tutkimuksen arvoisina?). Esittämänsä tiedon pohjalta koulutus määrittelee erilaisia yksilön positioita (esimerkiksi muusikko, säveltäjä tai kapellimestari), joiden omaksumiseen liittyy erilaisia historiallisia ja kulttuurisia ennako-oletuksia siitä, mitä tarkoittaa edustaa näitä rooleja.

Eri rooleihin liitetään erilaisia ominaisuuksia, jotka saattavat olla stereotyyppisesti sukupuolittuneita (esimerkiksi itsenäinen, yhteisöllinen, päättäväinen, herkkä, karismaattinen, vetäytyvä). Tekeminen on performatiivista: siihen yhdistetään luonteenpiirteitä, jotka nähdään tekemisen kannalta tärkeinä, ja jotka tekijä voi myös kokea itselleen ominaisiksi. Tämä johtaa siihen, että opiskelijat alkavat nähdä roolin mukaisen käytöksen oman persoonallisuutensa osana eivätkä osana koulutuksen tarjoamaa yksilön kategorialta, ja saattavat entisestään korostaa jotain tiettyä ominaisuutta itsessään (ja vaientaa toisia ominaisuuksiaan). (Skeggs 1997, 56–72.)

Koulutusinstituution tarjoamissa rooleissa yksilöt alkavat siis tunnistaa itsensä niiden roolien kautta, johon heidät on asetettu (tai he ovat asettaneet itsensä). Tällä tavoin opetussuunnitelma liittyy minuuden rakentamiseen intiimillä ja näennäisen turvallisella tavalla: intiimillä, koska se ruokkii minäkuvan koherenttisuutta, ja turvallisella kategorioidensa näennäisen luonnollisuuden vuoksi. (Skeggs 1997, 60.) Tässä ei itsessään ole mitään erikoista: on täysin luonnollista, että opiskelija rakentaa minäkuvaansa opiskelemaisensa ammatin ja saatavilla olevan tiedon kautta. Kuitenkin jos opetussuunnitelman tarjoamat yksilön roolit ovat suppeita ja normalisoitu tieto välittää rakenteellisesti epätasa-arvoista kuvaa esimerkiksi sukupuolisuudesta, etnisyydestä tai seksuaalisuudesta, kyseessä on eettinen ongelma, johon tulisi reagoida. Hyväksynnän ja subjektiivisen arvokkuuden kokemukset ovat olennaisia yksilön itsentunnon ja elämänlaadulle. Mitä paremmin yksilö täyttää ne ennako-oletukset, joita koulutuksen ja työelämän asettamat roolit vaativat, sitä helpompi näihin rooleihin on identifioitua. Tämän vuoksi roolit näyttävät yleensä ongelmallisina vain niille, jotka eivät sovi niiden tarjoamiin muotteihin.

Skeggsin (1997, 56–72) mukaan opiskelu vaikuttaa opiskelijan itsentuntoon kyseenalaistamalla sen, mitä opiskelija on osannut ennen opintojen aloittamista. Jatkan tässä Skeggsin teorian soveltamista musiikkikoulutukseen. Muusikon korkeakoulupinnat korostavat kykyä, jota opiskelijat ovat harjoittaneet jo pitkään ennen yliopistotasoisia opintoja ja jossa he identifioituvat ”hyviksi”: tässä tapauksessa esimerkiksi jonkun tietyn instrumentin soittamista. Samalla koulutus kuitenkin kritisoi niitä taitoja, joita oppilaitokseen hyväksytyillä opiskelijoilla oli ennen opintoja; opintojen edetessä heidän taitonsa pistetään arvioinnin alaisiksi ja heidän ominaisuuksiaan arvostellaan, jopa kyseenalaistetaan, ovatko he ”oikeanlaisia” tai ”sopivia” alalle.

Opiskelun herättämä epäily omista aikaisemmista kyvyistä saa aikaan epävarmuutta ja ahdistusta, joka taas nostaa tarpeen jatkuvasti ”todistaa” omia kykyjään. Toistuva oman ja muiden opiskelijoiden työn arvioiminen tai virheiden etsiminen saa oppilaat näkemään, kuinka vaikeaa on suoriutua ”kunnolla” ja kuinka he tarvitsevat asiantuntijan ohjausta suoriutuakseen annetuista tehtävistä. Pelkkä tekeminen; soittaminen ja harjoittelu, ei riitä, se pitää tehdä ”oikein”: sopivien ja opettajan määrittelemien metodien kautta (ks. myös Bullin (2019) teoria klassisen musiikin

oikeaoppisuuden estetiikasta, tämän tutkielman luku 2.1). ”Hyviä” ja ”huonoja” oppimisen käytäntöjä käsitellessä opiskelijat itse joutuvat luokittelun kohteiksi, ja alkavat tulkita omaa toimintaansa tämän ulkopuolisen luokittelun mukaisesti. Mitä aineettomampana ja yhteiskunnasta irrallisempana musiikkia pidetään, sitä autoritaarisemmaksi sen opettaminen ja välittäminen muuttuu (ylhäältä annettu ”oikeanlainen” tapa soittaa), ja vähemmän tilaa annetaan opiskelijan oman identiteetin kasvulle. En halua tässä väheksyä opettajan välittämää tietämystä tai harjoittelumetodeja, sillä ne ovat tiettyyn pisteeseen asti ensiarvoisen tärkeitä instrumentin opiskelussa. Jos opiskelu kuitenkin keskittyy liikaa ”ylhäältä” annetun tiedon vastaanottamiseen ilman, että opiskelija itse aktiivisesti osallistuu oppimistapahtumaan prosessoimalla, kyseenalaistamalla ja tutkimalla saavutettavissa olevaa tietoa, on vaarana, että autoritaarinen oppimisen malli passivoi opiskelijaa.

Yhteenvetona esitän, että identiteetti ja persoonallisuus rakentuvat ulkoisten määreiden – tekojen ja niistä saadun ulkopuolisen palautteen – kautta, ja opiskeluaikoina esiin tulleet organisaation institutionaaliset painotukset voivat muokata voimakkaasti opiskelijan identiteettiä ja omakuvaa. (ks. myös Skeggs 1997, 56–72.) Tämän vuoksi opetuksen sisältöä ja opettamisen tapoja on tarpeellista säännöllisesti tarkastella ja kyseenalaistaa. Seuraavassa luvussa keskityn esikuvien merkitykseen musiikin koulutuskäytännöissä.

## 5.1 Esikuvien diversiteetin merkitys musiikillisen identiteetin rakentumisessa

Miehinen neromyytti, miessäveltäjien painotus opiskeltavassa ja esitettävässä ohjelmistossa sekä miessukupuolen ylivoima kapellimestarin ammatissa osoittavat, että valitettavasti vielä tällä hetkellä länsimaisen taidemusiikin esikuvien enemmistö on miespuolisia. Esiintymiskulttuuri vahvistaa osaltaan sukupuolille annettuja stereotyyppisiä ja kaavamaisia rooleja ja kierrättää teennäisiä, sukupuolittuneita roolimalleja. Julkinen keskustelu naiseudesta pelkistyy harmillisen usein keskusteluksi naisten ulkoisesta olemuksesta; ”oikeanlaisen” naiseuden määreitä etsitään ulkonäön, pukeutumisen ja näistä johdetun hypoteettisen seksuaalisuuden kautta.

On tärkeää, että taidekoulutuksessa esitettäisiin mahdollisimman monipuolisesti erilaisia sukupuolisuuden malleja, jotta saatavilla olevat esikuvat eivät pelkistyisi kierrättämään vain suppeita kulttuurisia normeja ja stereotyyppioita. Esikuvilla on valtava psyykinen voima: omia tavoitteita on todella paljon helpompi asettaa, kun on konkreettisia malleja, joihin haluaa samaistua. Se, miten roolimalleja asetetaan ja tulkitaan, näyttäytyy olennaisena. Olen kokenut, että naissukupuolisista roolimalleista yritetään usein muovata hahmoja, jotka vastaavat kulttuurimme stereotyyppisiä

ihanteita naiseudesta: naisten kuvaus pelkistyy taas karikatyyreiksi sukupuolelle oletetuista piirteistä. Sukupuolittuneet stereotypiat seksuaalisuudesta ja vallankäytöstä ovat niin vahvat, että opiskeluaikoinani kahdenkeskiseen opetustilanteeseen liitettiin välillä epäsovinnaisuuden leima vain siksi, että opettajani oli mies ja minä nuori tyttö. On ilmiselvää, että nuoren naisen roolimallina voi olla myös mies, eikä menestynyt nainen ole automaattisesti hyvä roolimalli.

*Olen kansainvälisellä, kebutun ja tunnetun opettajan mestarikurssilla. Sellotunti alkaa heti jotenkin huonolla tunnelmalla.*

*Teen kertauksen Bachin soolosellosarjan osaan, jota olen harjoitellut tuntia varten. Opettaja kuuntelee osan loppuun ja pitää minulle sitten saarnan siitä, miten en voi ymmärtää, että tuhlaan hänen aikaansa toistamalla jo kertaalleen soitettua. Mietin, miksi hän ei voinut keskeyttää soittoani, vaan antoi minun soittaa koko osan läpi ja valitti vasta sitten, vaikka siihen meni liikaa aikaa.*

*Soitan paljain jaloin, koska on niin kuuma. Opettaja huomaa lakatut varpaankynteni ja alkaa kebumaan niitä. Lopputunnin hän puhuu lähinnä ulkonäöstäni ja siitä, miten näytän ”kalifornialaiselta surffityöltä” enkä muusikolta.*

*En usko, että hän tarkoitti paha, ehkä hänellä oli ollut vain pitkä päivä eikä enää kärsivällisyyttä keskittyä uuden oppilaan ohjaamiseen. Silti itken tunnin jälkeen. En enää koskaan mene kyseisen opettajan kurssille. Mietin, käyttäkö hän tunnilla myös poikien ulkonäön kommentoimiseen niin paljon aikaa.*

(Lainaus omasta päiväkirjastani, 2000-luvun alku.)

Ramstedt (2024) tarkastelee Helsingin yliopistolle valmistamassa väitöskirjatutkimuksessaan *Misconduct, Abuse and Classical Music: A feminist study on social imaginaries and women musicians' experiences of gender inequality in Finland* sekä neljässä sitä edeltävässä artikkelijulkaisussa (2022; 2023a; 2023b; 2023c) sukupuolittuneita vallankäytön tapoja ja rakenteita länsimaisen taidemusiikin kulttuurissa Suomessa. Ramstedtin (2022; 2024) tutkimustulosten mukaan naismuusikot kokevat, että heihin kohdistuu runsaasti ulkomusiikillisiä paineita, jotka liittyvät muun muassa seksuaalisuuteen, sukupuolisuuteen ja ulkonäköön. Naispuoliset solistit esitetään tyypillisesti kauniina ja laihoina, ja Ramstedtin (2022; 2024) haastattelumateriaalissa viitataan myös siihen, että syömishäiriöt saattavat olla yleisiä nuorten naispuolisten musiikkiopiskelijoiden keskuudessa. Ramstedtin haastattelututkimuksesta

(2022, 96–97) käy ilmi, että erityisesti naisviulistit kokivat huomattavan voimakkaan tarpeen mukautua heteronormatiivisiin eurooppalaisiin valkoisiin kauneushanteisiin, jotka edistivät keskiluokan ”kunniallista feminiinisyttä” (”respective femininity”, Bull 2019). Ramstedt (2022, 97) kuvaa, miten haastateltujen viulistien odotettiin heijastavan länsimaisia, rajoittavia kehonormeja. Ramstedtin (2022, 98) mukaan haastateltavien tunnistamat ulkonäköihanteet voidaan tiivistää sosiaalisiksi mielikuvitukseksi, joka idealisoi länsimaisia kauneusstandardeja, laihuutta ja heteroseksuaalisuutta.

Omien opintojeni eri vaiheissa kohtaamistani naispuolisista muusikoista tietääkseni ainakin viisi on kärsinyt jonkin asteisista syömishäiriöistä; miehistä en tiedä ainoatakaan. Toki syömishäiriödiagnoosiin vaikuttaa moni muukin asia kuin kulttuuriset paradigmat naiseudesta. Musiikkiopintojen suorituskeskeisyys, kilpailu ja perfektionismiin pyrkiminen ovat omiaan ruokkimaan vääristyneitä ajatusmalleja omaan kehonkuvaan liittyen. Oma kokemukseni kuitenkin osoittaa, että naispuolisten opiskelijoiden on opintojensa varrella ja työelämässä toimiessaan edelleen kohdattava kohtuuton määrä ulkonäkökeskeisyyttä.

Naisen sosiaalista statusta tulkitaan ja arvioidaan usein ulkomuodon kautta, ja laittautuminen on tasapainoilua sosiaalisten normien ja tulkintojen kanssa. On aika ja paikkasidonnaista, miten feminiinisyttä odotetaan ilmennettävän: sitä ei ole sopivaa korostaa kaikissa tilanteissa, vaan ehostautumiselle on ”oikeat” sosiaaliset tilat. Jos aika ja paikka on ”väärä”, laittautuminen nähdään kokemukseni mukaan jopa epäammattimaisuuden ilmaisuksi. Liika feminiinisuuden ilmaisu tulkitaan joissain tilanteissa muiden ominaisuuksien tai olennaisen sisällön puuttumisella. Ulkonäön korostaminen on pinnallista ja tuomittavaa, mutta tuomittavaa on myös se, jos ei panosta ulkonäköön ollenkaan. Joissain tilanteissa stereotyyppisen feminiinisen ulkonäön ilmentäminen vaikuttaa olevan hyväksyttävämpää kuin toisissa: siinä missä naispuolisille solisteille sallitaan glamour ja feminiinisyttä korostava pukeutuminen, naispuolisilta kapellimestareilta puolestaan odotetaan yleensä hillitympää tyyliä ja feminiinisuuden häivyttämistä. Ulkonäköön liittyvät feminiiniset stereotyypit ilmevät siis tilanneriippuvaisina ja osittain ristiriitaisina.

Naisilta edellytetään usein oman sukupuolen tiedostamista ja pohtimista paljon enemmän kuin miehiltä. Omalla kohdallani naiseuden hahmottaminen alkoi teini-vuosina, sitä ennen en ikinä muista ajatelleeni, että sukupuoleni asettaisi minut itseni tai muiden silmissä jotenkin eriarvoiseen asemaan. Yksi varhaisimmista sukupuolijaotteluun liittyvistä muistoistani pohjautuu kuitenkin jo musiikkiopistoaikoihin:

*Haaveilen pyrkimisestä Sibelius-Akatemian nuorisokoulutukseen, joka vaikuttaa tuolloin kaikkien unelmieni lähtökohdalta ja alustalta, ei vähiten siksi, että monet hyvät muusikkoystävänäkin ovat pyrkimässä tai aloittamassa kyseisessä*

*koulutuksessa. Silloinen soitonopettajani, mies, luettelee mahdollisia vaihtoehtoja tuleviksi opettajikseni. Sibeliuksen Akatemiassa toimii silloin, niin kuin nykyäänkin, sellonsoiton opettajina vain miehiä. Itsekin ajattelen vähän alitajuisesti, että varmaankin vain miehet osaavat opettaa. ”Sekä naiset että miehet seuraavat mieluummin miespuolista johtajaa” minulle myöhemmin vähän eri tilanteessa sanotaan.*

*Kun käymme muiden opiskelijoiden kanssa esittäytymässä ja soittamassa eräälle tunnetulle opettajalle, hän valittaa minulle, että katson liikaa alas soittaessani. – Onko sinulla sellon kansi täynnä poikaystävien kuvia vai miksi katsot sinne? hän huutaa. Minusta tuntuu, että minut on leimattu, paitsi sukupuoliseksi, myös seksuaaliseksi olennoksi, ja se on kaikkea muuta kuin mitä esiteinisellä olemuksellani haluaisin ilmentää. Hävettää niin paljon, että ajattelen, että haluan lopettaa koko soittamisen.*

Minua ei ole ikinä soitonopintojeni aikana seksuaalisesti ahdisteltu, kosketeltu tai ehdoteltu sopimattomia. Sen sijaan minulla on monia sukupuoltani ja yleisemmin naiseutta koskevia ja leimaavia kokemuksia opintojeni ajalta. Koen, että sukupuolisuuteni on usein noussut tai nostettu esille negatiivisissa yhteyksissä, ja tämä on jättänyt minuun negatiivisia tunnereaktioita koko naiseudesta. Listaan tässä kolme konkreettista sukupuoleen liittyvää kokemusta, joita itse olen kohdannut toistuvasti sekä opiskelu- että työelämässä.

### **1. Tytöttely: ”Pieni tyttö ja suuri soitin”**

Toteamus tai keskustelunavaus saatetaan sanoa hyväntahtoisesti, mutta kommentointiin liittyy melkein aina jollain tapaa vähättelevä sävy.

### **2. Ulkonäön kommentointi**

Naisen ulkonäön kommentointi on usein ylentämällä alentamista. Naisia arvioidaan valitettavan usein heidän ulkoisen olemuksensa (eikä tekemisen) perusteella. Jos kommentointiin ei lähde mukaan, se koetaan osoituksena naisen huumorintajuttomuudesta tai tiukkapipoisuudesta, ja usein lopputuloksena nainen jää ryhmästä tai tilanteesta ulkopuoliseksi. En ole huomannut, että miesten ulkonäköä kommentoitaisiin samalla tavoin.

### **3. Tahaton ja tahallinen poissulkeminen sukupuolen takia.**

Tämä voi olla fyysistä poissulkemista jostain konkreettisesta tilasta, kommenttien huomiotta jättämistä, väheksymistä tai keskustelun ulkopuolelle jäämistä.

Sukupuolisen epätasa-arvon ilmeneminen on länsimaisen taidemusiikin koulutuksessa rakenteellinen ongelma, joka tulisi tiedostaa opetussisältöjä laatiessa (ks. esim. Brüstle et al. 2024; Bull&Scharff 2023). Taiteen välittämät kuvat naiseudesta ovat monella tapaa keinotekoisia ja kokemuksi mukaan ne saattavat karikatyyrisen luonteensa takia synnyttää disidentifikaatioita. Tästä seuraa se, että naiseus näyttäytyy kielteisenä ominaisuutena, josta tulisi pyrkiä eroon. Myös mieshahmojen kuvaus taiteessa on välillä hyvin epäsamaistuttavaa ja naishahmojen tavoin karikatyyrista: olennainen ero on kuitenkin siinä, että miehille näitä esikuvia – sekä taiteen välittämiä maskuliinisuuden kuvauksia että konkreettisia toimijoita musiikin kentällä – on tarjolla huomattavasti enemmän ja monipuolisemmin. Kaikki opiskelijat hyötyvät siitä, että heille annetaan erilaisia muusikon malleja, joihin opintojen aikana voi ja haluaa samaistua. Tämän vuoksi taidekoulutuksessa olisi hyvä esittää mahdollisimman laaja-alaisesti roolimalleja ja esikuvia, jotka edustavat eri sukupuolia, seksuaalista suuntautumista, etnistä taustaa, luokkaa ja ikää.

Olen usein tuntenut naiseudestani jonkinlaista häpeää, jos se on nostettu esille. Uskoakseni tämä johtuu länsimaisen taidemusiikin piirissä edelleen vahvasti vaikuttavasta sukupuoleettomuuden ihanteesta: nainen on jotenkin onnistuneempi silloin, kun hänen sukupuoltaan ei mainita. Uskon, että monet naiset eivät halua kommentoida sukupuolisuuttaan, koska se leimaa heidät juuri siihen asemaan, josta he yrittävät päästä irti: taidemusiikin kulttuurissa toimivilla naisilla ei ole sukupuolestaan positiivisia tai voimauttavia kokemuksia, vaan se pitää häivyttää uskottavuuden ja menestyksen tieltä (ks. myös Ramstedt 2024, 52).

Hävettää myös se, jos osaamiseni on vajavaista. Oman osaamisen kyseenalaistaminen liittyy naisilla usein kulttuurimme sukupuolittuneisiin ennako-oletuksiin. Naista pidetään monesti automaattisesti vähemmän pätevänä kuin miestä, sillä naisten osaamisesta on monilla miesvaltaisilla aloilla historiallisesti vähemmän näyttöä. Kulttuurimme kasvattaa tyttöjä jo nuoresta pitäen siihen, että naisen pitää todistaa pätevyytensä, jotta hänet otetaan vakavasti. Oman osaamisen epäileminen johtaa siihen, että korkeasti koulutetutkaan naiset eivät aina hae kykyjään ja koulutustasoaan vastaavia työpaikkoja.

Kautta historian lahjakkaat naiset ovat nousseet esille yksittäisinä erityistapauksina. Uskon kuitenkin, että tasa-arvo toteutuu vasta sitten, kun meillä on johtoasemissa, säveltäjinä tai kapellimestareina yhtä paljon myös ammattiosaamiseltaan keskinkertaisia naisia kuin mitä miehiä jo on. Tarvitsemme tällaista keskitason massaa, jotta naiset voisivat alkaa kilpailla miesten kanssa heidän keinoillaan ja jotta naiset voisivat olla omia itsejään yksilöinä ilman, että toimivat reaktiivisesti. Tällöin lahjakasta naista ei nähtäisi pelkistetysti erityistapauksena, joka edustaa automaattisesti koko sukupuolta ja sen potentiaalia (kuten esimerkiksi naiskapellimestareille käy välillä edelleen).

Muusikon minäkuva muodostuu (opettajien ja instituutioiden asettamien) ulkoisten voimien sekä sisäisen identiteettipuheen vuoropuhelussa (Bull & Scharff 2023, 217). Subjektifikaatio saatetaan tulkita ”luonnolliseksi” ja omaehtoiseksi, vaikka se todellisuudessa tapahtuu aina historiallisen järjestelmän tai perinnön puitteissa. Opintojen aikana omaksutut roolit voivat rajoittaa ja ohjalla urakehitystä varsinkin, jos niitä ei itse tiedosta. Ramstedt (2022, 102) tiivistää osuvasti:

Kun rakennamme omaa tietoisuuttamme ja minäkuvaamme, teemme sitä jatkuvasti vuorovaikutuksessamme ulkomaailman kanssa.

Seuraavassa luvussa kuvaan Scharffin (2018;2020a;2023), Bullin (2019;2023), Brüstlen (2024) ja Ramstedtin (2023c;2024) ajatuksia hyödyntäen, millä tavoin sukupuoliitetut normit ja stereotyypit vaikuttavat korkeakouluopintojen jälkeen muusikon työelämässä.

## 5.2 Sukupuolisten identiteettien merkitys muusikon työelämässä

Scharff (2020a, 16) esittää artikkelissa *Explaining Inequalities in the Classical Music Profession*, miten naismuusikot kohtaavat edelleen useita, mahdollisesti toisiaan leikkaavia haasteita, jotka vaihtelevat vertikaalisesta ja horisontaalisesta segregaatista<sup>33</sup> ja palkkaeroista rodullistettuihin<sup>34</sup>, sukupuolitettuihin ja luokkajakoon perustuviin tulkintoihin siitä, kuka lasketaan ”ihanteelliseksi” muusikoksi. Scharffin (2020a, 16) mukaan myös muusikon työn epävarma luonne, epävirallisen rekrytoinnin hyödyntäminen, perheen perustamiseen ja vanhemmuuteen liittyvät kysymykset sekä sukupuolittunut itsensä markkinoimisen politiikka (uudelleen)tuottavat olemassa olevia hierarkioita.

<sup>33</sup> Vertikaalisella segregaatilla tarkoitetaan tiettyjen ryhmien yli-tai aliesiintymistä valta-asemissa, ja horisontaalinen segregatio kuvaa tiettyjen ryhmien keskittymistä tietyille klassisen musiikin aloille (Scharff 2018, 96).

<sup>34</sup> Musiikin koulutuksessa, musiikkikilpailuissa ja orkesterimaailmassa vallitsee laajalti syrjivä stereotypia aasialaisista teknisesti pätevinä mutta ilmaisutaidottomina muusikoina. Samaten aasialaiset ovat aliedustettuina eurooppalaisten, historiallisesti arvostettujen orkesterien muusikoiden keskuudessa (Wienin filharmonikot 0 %, Berliinin filharmonikot 2 %, London Symphony orchestra 3 %). (Bull & Scharff 2023, 160–165.) Musiikkiteeilijä Charles A. Elliottin (1995) tutkimus *Race and Gender as Factors in Judgments of Musical Performance* rodun ja sukupuolen vaikutuksista musiikin ammattilaisten tekemiin arviointeihin taas on osoittanut, miten mustia muusikoita arvioitiin jatkuvasti valkoisia muusikoita huonommiksi, ja miten sukupuoli ja erityisesti tiettyjen soittimien yhdistäminen naisiin ja miehiin vaikuttavat klassisen musiikin esitysten arviointiin.

Muusikon työelämässä ilmentyvien konkreettisten syrjivien käytäntöjen ohella vallitsevat käsitykset luovuudesta ovat sukupuolittuneita. Klassisen musiikin esityksiä on vuosisatojen ajan tulkittu sukupuolen, rodun ja luokan rakenteiden kautta (Ramstedt 2024, 38). Klassisen musiikin ammatin kontekstissa luovuus yhdistetään maskuliinisuuteen (Scharff 2020a, 19) ja musikaalisuus valkoisuuteen (Bull & Scharff 2023, 160–165). Näiden uskomusten mukaan ihanteellinen klassinen muusikko näyttää olevan valkoinen mies. Tämä myytti uhkaa syrjäyttää naiset luovista prosesseista ja roolimalleista. (Scharff 2020a, 19–20, ks. myös Ramstedt 2023c, 26.) Klassisen musiikin kulttuuria hallitsevat siis edelleen valkoiset miehet, ei vain siksi, että valta- ja arvoasemat ovat pääasiassa valkoisten miesten hallussa, vaan myös siksi, että valkoisia miesesiintyjä suositaan, koska he sopivat vallitseviin yhteiskunnallisiin mielikuviin, jotka realisoituvat kanonisoidun ohjelmiston kautta (Ramstedt 2023c, 27).

Naisten pääsyä perinteisesti miesvaltaisiin aseisiin musiikkialalla rajoittavat kulttuurimme kierrättämät stereotyyppiset mielikuvat sukupuolisuudesta ja sen ilmentämisestä – kapellimestarin ammatti lienee tästä ilmiselvin esimerkki<sup>35</sup>. Bull (2019, 130) kuvaa, miten kapellimestarin auktoriteetti rakennetaan etuoikeutetun mieskehon jo olemassa olevien mahdollisuuksien varaan. Syntyy sukupuolittunut diskurssi, jossa itseluottamus, kontrolli, huumori ja asiantuntemus nähdään erityisesti maskuliinisten identiteettien ominaisuuksina: miehet ovat johtajia ”luonnostaan”. (Bull 2019, 130; 116–118, 127.) Vastaavasti kapellimestarin rooli, johon perinteisesti yhdistetään autoritäärinen maskuliininen karisma, on sellainen auktoriteetin muoto, jota naisten on vaikeampi tavoitella. Naisten tulee työskennellä, jotta he pääsisivät eroon naissukupuolisuuteen liitetystä eleistään, sillä naiset asemoidaan ”toiseksi” heidän eleidensä, pukeutumisensa ja johtamistyyliensä kautta. (Bull 2019, 112–113, 127.) Epäperinteisissä ammateissa työskentelevät naiset huomaavat olevansa ristipaineissa: heidän on toimittava kuin miehet, jotta heitä pidettäisiin ammatillisesti pätevinä. Naiset luopuvat naisellisuudestaan tullakseen hyväksytyiksi, mikä luovuttaa entisestään valtaa miehille. Lisäksi naiset, jotka hyväksyvät mieskulttuurin, turtuvat usein seksuaaliselle häirinnälle: työkeille vitseille, tuijotukselle ja stereotyyppioille. (Brütle 2024, 120.)

Verkostoitumisella ja epävirallisella rekrytoinnilla on merkittävä rooli kulttuurialalla työllistymisessä, ja valkoiset, miespuoliset kandidaatit hyötyvät eniten myös verkostoitumisen kulttuurista: verkostoitumiseen ja suullisiin suosituksiin perustuvat rekrytointikäytännöt syrjivät naisia ja yksilöitä, jotka tulevat keskiluokkaisen taustan

35 Kapellimestarin ammatti ei kuitenkaan ole ainoa asema, johon musiikkialalla liitetään sukupuolittuneita stereotyyppiä. Almqvist ja Werner (2024, 77) esittävät, miten länsimaaisessa taidemusiikissa muusikoiden työ jakaantuu sukupuolen mukaan, ja miten tämä sukupuolijako vaikuttaa esimerkiksi opetushenkilöstön kokoonpanoon musiikkikorkeakouluissa. Eri soittimiin on historiallisesti liitetty erilaisia sukupuolisuuden normeja (ks. myös Ramstedt 2024, 26–38).

ulkopuolelta tai edustavat etnisiä vähemmistöjä. (Scharff 2018, 98–99; 2020a, 17; ks. myös Ramstedt 2023c, 16–17, 19.) Verkostot eivät ainoastaan tarjoa työmahdollisuuksia, vaan niiden kautta esitetään neuvoja ja saadaan roolimalleja (Scharff 2020a, 17). Pasunisti Kirsten Lies-Warfield esittää musiikin korkeakoulutuksen valtahierarkioita tutkivassa artikkelissa *Join the army: Women allowed* (2024, 121), että naiset kohtaavat merkittäviä esteitä mentoroinnin löytämisessä miesvaltaisilla aloilla. Ramstedt (2023c, 20–21) taas kuvaa, miten sukupuoli vaikuttaa siihen, kuka ylipäätään pääsee verkostoitumisen kannalta tärkeisiin sosiaalisiin tiloihin (esimerkiksi pukuhuoneet, saunaillat ja epäviralliset sosiaaliset kokoontumiset).

Kuten Scharff (2018, 98–99) toteaa: naispuolisen muusikon tulee olla ”mukava” ja ”hymyillä paljon” saadakseen jalansijaa verkostoitumisen maailmassa. Naisia arvioidaan ”naiseuteen” liittyvien stereotyyppien perusteella, ja stereotyyppisiä odotuksia rikkovien naisten olemus nähdään ”vääränlaisena” koska se ei vastaa sosiaalisia ja kulttuurisia ennako-oletuksia, joita liitämme naiseuteen. Scharffin (2020a, 20–21) mukaan naismuusikot kohtaavat sukupuolensa takia kolme pääasiallista haastetta: ensinnäkin itsensä markkinoiminen liitetään naisilla tungettelevaan käyttäytymiseen; toiseksi työtehtävien omaehtoista tavoittelua pidetään kaupallisena toimintana ja epätaiteellisena (ja koska naiset on konstruoitu taiteilijoiden ”toisiksi” – ensisijainen taiteilijaihanne on valkoinen mies – tämä voi entisestään uhata mielikuvaa naisten luovasta taiteilijuudesta); kolmanneksi ajatus itsensä myymisestä voi herättää mielenlehtymän naismuusikoiden seksuaalisoinnista. (Scharff 2020a, 20–21.) Ramstedt (2023c, 9) esittääkin, että epätasa-arvon keskeinen ja toistuva ilmenemismuoto klassisen musiikin verkostoissa on homofilia<sup>36</sup> ja siihen liittyvä kronyismi<sup>37</sup>, ja klassisen musiikin verkostoissa ilmenevät käytännöt ja narratiivit ylläpitävät ja vahvistavat eriarvoistavaa binääristä sukupuolihierarkiaa (Ramstedt 2023c, 9).

Edellä kuvaamieni naismuusikoiden työllistymiseen vaikuttavien tekijöiden lisäksi luovilla aloilla työskentelevät naiset kohtaavat ajallisia ja tilallisia haasteita yhdistää lastenhoitovastuu luovan työn kanssa. Luovuuden ihanne, joka asettaa työn muiden elämänalueiden edelle, on monille naisille ongelmallinen. Scharff (2018, 102–104; 2020a, 18–19) kuvaa, miten naispuolisilta luovan alan työntekijöiltä voidaan katsoa puuttuvan kulttuurityöhön vaadittava kokonaisvaltainen sitoutuminen, sillä intohimoinen ja kokonaisvaltainen suhde musiikkiin asetetaan usein vastakkain perheeseen sitoutumisen kanssa – ihanteellinen klassinen muusikko on emotionaalisesti omis- tautunut työlleen. Tämä voi aiheuttaa naispuolisille muusikoille, paitsi konkreettisia

36 Tiedostamaton mieltymys samaistua henkilöihin, jotka edustavat samaa ikäryhmää, sukupuolta, rotua tai sosioekonomista luokkaa ja jotka jakavat samoja mielipiteitä (Ramstedt 2023c, 9; ks. myös Scharff 2020a, 17).

37 Ystävän, alaisen tai kollegan suosiminen työtehtävään nimittämisessä tai uramahdollisuuksien antamisessa; hyväveli-verkostot (Ramstedt 2023c, 9).

haasteita perhearjen ja luovan työn yhdistämisen kanssa (työskentelyajan puute, lastenhoidon järjestäminen, ekonominen vastuu, haastavat työajat), myös identiteetin uudelleen työstämistä. Naismuusikoiden pitää sovittaa näennäisesti yhteensopimatomat pyrkimykset olla vapaa luova taiteilija mutta myös hoitaja ja huolenpitäjä, ja siirtää huomio itsestä ja musiikista toisiin. Naispuoliset luovien alojen työntekijät joutuvatkin usein tasapainoilemaan luovan työn vaatiman itsekkyyden ja sen sukupuolittuneen käsityksen välillä, että naiset edustavat hoivaa ja huolehtivat toisten tarpeista. (Scharff 2018, 102–104; 2020a, 18–19.)

Kuten pianisti Tiina Karakorpi (2023, 145) kirjoittaa esseessä *Soittajaäiti vaatimusten keskellä* (141–147):

On oma valinta olla soittaja, ja se on myös suuri osa identiteettiä. Oma valinta on myös olla oman lapsen kanssa. Soittajaäidin on yksin mahdotonta löytää kaikkia osapuolia tyydyttävä toimintamalli, ja hän tarvitsee tukea ympäröiviltä läheisiltä ja yhteiskunnalta. Soittajaäidin painava kysymys on: kuinka yhdistän taiteellisen työn ja perheen?

[...]

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

(Karakorpi 2023, 145)

Äitiys on saanut minut pohtimaan, millaisia arvoja, asenteita ja odotuksia minä sekä ympäröivä maailma välitämme eteenpäin tyttäriini ja pojalleni, ja minkälaiseen toimijuuteen he kasvavat. On ongelmallista, jos perhe-elämä esitetään irrallisena muusikon ammatista, sillä yksityiselämä vaikuttaa aina myös ammatillisiin päätöksiin ja ammatilliseen identiteettiin. Äitiys ei ole taiteilijan uran ja identiteetin loppu, päinvastoin, mutta kokemukseni mukaan se muuttaa suhdetta omaan identiteettiin ja ajankäyttöön. Jos taiteilijaäideille löytyisi näkyviä roolimalleja, oman taiteellisen työskentelyn haasteita ja taitelijaidentiteetin murrosta ei tarvitsisi kohdata yksin eikä siihen ehkä liittyisi esimerkiksi syyllisyyttä, katkeruutta tai häpeää.

Taiteessa äitiys esitetään usein edelleen vain lapsen kautta: klassisen musiikin piirissä puhutaan esimerkiksi *kuuluisien (mies)säveltäjien* äideistä. Äidin tehtävä on tukea, kannustaa ja hoitaa, ja tällä tavoin lapsen saavutukset ovat myös äitiyden saavutuksia. Sen sijaan äitiys yhdistettynä aktiiviseen, subjektiiviseen toimijuuteen ja omaan muusikkouteen jää yleensä piiloon. Ei ole juurikaan vertaistukiryhmiä, artikkeleita, tutkimusta tai uutisointia siitä, mitä on olla muusikko ja äiti. Kuten

Karakorpi totesi Sibeliuksen Akatemian tutkimuspäivillä (25.1.2021) pitämässään puheenvuorossa: soittajaäidiltä puuttuu vertaistuki, mallit ja esikuvat. Tilanteen *problemaattisuuden näkyväksi tekeminen auttaa tuoretta soittajaäitiä antamaan itselleen luvan taiteelliseen työhön*. (ks. Karakorpi 2023, 146.) Esikuvat auttavat näkemään, mikä on mahdollista, ja siksi niitä tarvitaan läpi koko elämän.

Luvun lopuksi haluan todeta, että tasa-arvon toteutuminen näkyy muusikon työelämässä jo monella hyvin konkreettisella tavalla (esimerkiksi siinä, että naisilla on nykyään oikeus muusikon koulutukseen, naiset saavat nykyään toimia muusikon ammatissa ja he saavat siitä nykyään samaa palkkaa kuin miehet.) Hieman instrumentista riippuen orkesterien johtopaikat, solistirekrytoinnit, opetusvirat ja soittajien palkkaus toteutuvat Suomessa sukupuolten välillä varsin tasa-arvoisesti. Länsimaisen taidemusiikin välittämät sukupuolisuuden normit vaikuttavat kuitenkin suomalaisen musiikkikulttuuriin yhä edelleen muun muassa tiedostettujen tai tiedostamattomien asenteiden, arvojen ja ennakkoluulojen sekä opetus- ja kulttuuri-instituutioiden kierrättämän ohjelmistopolitiikan kautta. Miehet ja naiset kohtaavat työelämässä erilaista kohtelua, ja taiteilijakehoihin ja -identiteetteihin liitetään erilaisia stereotyyppisiä sukupuolitettuja rooleja. Samat tiedot esitettynä eri sukupuolen kautta saavat aikaan erilaisia vaikutelmia.

Länsimaisen taidemusiikin sukupuolittuneeseen epätasa-arvoon esitetään välillä ratkaisuksi eräänlaista sukupuolen kategorian häivyttämistä musiikillisten ansioiden tieltä (olen usein kuullut esimerkiksi seuraavia argumentteja: ”sukupuolella ei ole väliä” / ”en ajattele, onko säveltäjä tai soittaja mies vai nainen” / ”vain taidot merkitsevät”). Olen tässä tutkielmassa pyrkinyt osoittamaan, että tämän kaltainen lähestymistapa on mahdoton, sillä yksilöt ilmaisevat aina sekä biologista että sosiaalista sukupuolta, ja musiikki tuotetaan sukupuolisten kehojen kautta. Sen sijaan voidaan kysyä, pitäisikö sukupuolettomuuteen edes pyrkiä, vai tulisiko meidän pikemminkin laajentaa näkemystämme sukupuolisuudesta niin, että mies ei olisi absoluuttinen sukupuoli, jota vastaan nainen peilautuu tai vertautuu. Nähdäkseni tasa-arvo ei voi toteutua sitä kautta, että pyrimme yhdenmukaistamaan kaiken samankaltaiseksi, vaan pikemminkin tähtäämällä roolimallien ja esikuvien monimuotoisuuteen. Tämän vuoksi en usko, että tasa-arvoa edistää se, että naiset pyrkisivät muokkaamaan itseään erityisesti maskuliiniseen toimintaympäristöön sopiviksi tai kieltävät sukupuolensa yhtäläisen sukupuolettomuuden nimessä.

Ajattelen, että meidän kaikkien on hyvä ajoittain tarkastella omia sukupuoleen liittyviä ennako-oletuksiamme ja niiden vaikutuksia omaan toimintaamme. Myös sellaisissa tilanteissa, joissa ihmiset pyrkivät puolueettomuuteen, asenteisiin ja valintoihin vaikuttavat aina tiedostetut ja tiedostamattomat ennako-oletukset ja mielikuvat, joita kulttuurimme osaltaan ohjaa.

## 6 Johtopäätökset

Tämän tutkielman tarkoituksena on ollut selvittää, millä eri tavoilla sukupuolitunut epätasa-arvo ilmenee musiikin korkeakoulutuksessa. Toivon, että tutkielman pedagoginen ulottuvuus näkyy kysymyksessä, minkälaisia mahdollisuuksia olisi hyvä ottaa huomioon koulutettaessa tulevaa sukupolvea muusikoita? Minkälaisessa murroksessa musiikkielämä on; mitä se on nyt ja mitä se voisi olla?

Kuvatessani Goehrin (1992) teorioita musiikkiteoksen käsitteen hallitsevuudesta pyrin tuomaan näkyväksi musiikin käytännön ja teorian piilotettuja rakenteita: tapa, jolla ajattelemme musiikkia, on tiiviisti sidoksissa yhteiskunnallisiin ja historiallisiin tapahtumakulkuihin. Kuten edellä olen perustellut, Sibelius-Akatemian jousten aineryhmässä instrumenttiopetus keskittyy edelleen romantisoidun ja kankean teoskäsitteen ja yksittäisten standardisoitujen teosten ympärille. Taiteellisten tasosuoritusten soitetuimpia säveltäjiä vielä 2020-luvullakin ovat Bach, Mozart, Beethoven ja Brahms (ks. kaavio 11 ja kaavio 13). Alttoviulun, sellon ja kontrabasson taiteellisten tasosuoritusten ohjelmistovaatimukset eivät ole kovinkaan tiukasti määriteltyjä. Tästä huolimatta toteutuneiden tasosuoritusten ohjelma rakentui kaikkien jousten aineryhmään kuuluvien soittimien kohdalla viulun ohjelmistoluetteloissa listattujen, länsimaisen taidemusiikin traditiossa kanonisoitujen säveltäjien tuotannon ympärille. Tässä mielessä Goehrin (1992, 247) luonnehtima musiikin metaforinen museo, jonka tarkoin varjeltu kokoelma koostuu ”suurmiesten mestariteoksista”, ei ole muuttunut viime vuosisatojen aikana ja romantisoitu teoskäsitelmä määrittää edelleen musiikin korkeakouluopintoja. Lisäksi musiikin opetuksessa noudatettava kaanon esitetään usein neutraalina ja itsestään selvänä, vaikka sen rakentumiseen ovat vaikuttaneet yhteiskunnalliset ja kulttuuriset arvot ja käytännöt.

Taidemusiikin kentällä ja mediassa käyty keskustelu länsimaisen taidemusiikin ohjelmistopolitiikasta ja säveltäjien sukupuolijakaumasta on keskittynyt lähinnä ammattitasolla toimivien muusikoiden esitystoimintaan. Taidemusiikin tasa-arvokenteita tulee kuitenkin tarkkailla myös musiikkikoulutuksen tasolla: tällä hetkellä soittajat, joita koulutetaan ammattimuusikon työhön, harjoittelevat koko opiskeluaikansa lähinnä miespuolisten säveltäjien ohjelmistoa. Emme voi vaatia taidemusiikkikentän toimijoilta tasa-arvoisesti tiedostavaa, laaja-alaista ohjelmatietämystä, jos sitä ei ole huomioitu lainkaan musiikin opiskeluvaiheessa. Kun samoja teoksia kysytään tasosuorituksissa, tutkinnoissa, koesoitoissa ja kilpailuissa, opiskeltava ja esitettävä ohjelmisto säilyy muuttumattomana. Se, että muusikon ammattiopinnot keskittyvät muuttumattoman ja suppean repertuaarin työstämiseen ja perusopintojen ohjelmistoluetteloissa ei ole mainittu juuri yhtään naispuolista säveltäjää, antaa väärän kuvan olemassa olevien kaanonien moninaisuudesta ja ylläpitää yksipuoleisesti sukupuolitunutta traditiokäsitystä.

Jousisoittajan korkeakouluopintoja määrittävän pedagogisen kaanonin kritiikin ohella pyrin Skeggsin (1997) ja Butlerin (1990) teorioita hyödyntäen esittämään, millaisia vaikutuksia länsimaisen taidemusiikkikulttuurin sukupuolittuneella epä-tasa-arvolla on sekä musiikkikoulutukseen että työskentelyyn kulttuurialalla, ja miten tämä on vaikuttanut omaan kokemukseeni, taiteelliseen ajatteluuni ja identiteettiini muusikkona. Konkreettisia sukupuoleeni liittyviä negatiivisia kokemuksia, joita itse olen kohdannut toistuvasti sekä opiskelu- että työelämässä, ovat esimerkiksi työtöteley, ulkonäön kommentointi ja tahaton tai tahallinen poissulkeminen sukupuolen takia. Kuten edellisissä luvuissa olen osoittanut, opetussuunnitelman sukupuolittuneet normit voivat muokata voimakkaasti opiskelijan identiteettiä ja omakuvaa, koska identiteetti ja persoonallisuus rakentuvat ulkoisten määreiden – tekojen ja niistä saadun ulkopuolisen palautteen – kautta. Opintojen aikana omaksutut roolit voivat rajoittaa ja ohjailta urakehitystä varsinkin, jos niitä ei itse tiedosta. Kuitenkin, kun identiteetti ymmärretään tuotetuksi, avautuu sellaisia toimijuuden mahdollisuuksia, jotka suljetaan pois, jos identiteetikategoriat ajatellaan perustalähtöisiksi ja pysyviksi.

Sukupuolisen epä-tasa-arvon ilmeneminen länsimaisen taidemusiikin koulutuksessa on rakenteellinen ongelma, joka tulisi tiedostaa opetussisältöjä laadittaessa. Sibelius-Akatemian uusimmassa opetussuunnitelmassa otetaan eettiset ja tasa-arvoiset periaatteet paremmin huomioon nyt kuin itse suorittaessani muusikon perusopintoja reilu kymmenisen vuotta sitten. Tarkastelemastani materiaalista välittyy kuitenkin kuva, että opetussuunnitelmaan tehdyt muutokset eivät ole saaneet konkreettista muutosta aikaan instrumentaaliopintojen käytännössä. Vaikka yhteiskunnallinen tiedostavuus ja tiedon kriittinen tulkinta on lisääntynyt erityisesti Sibelius-Akatemian perustutkintoihin kuuluvan historianopetuksen osaamistavoitteissa, vaikuttaa siltä, että tämänkaltainen kriittinen ajattelu ja traditiokuvan laajennus ei ulotu yksittäisten instrumenttien opetukseen ja ohjelmasisältöihin.

Opetussuunnitelma siirtää opettajille suuren vastuun opiskelijan ohjelmatietämyksen kartuttamisessa: kaikkien jousten aineryhmään kuuluvien instrumenttien tasosuoritusten osaamistavoitteina esitetään, että harjoitettavan ohjelmiston tulee sisältää monipuolisesti eri tyylikausia edustavaa, tasosuorituksen edellyttämälle tasolle kuuluvaa ohjelmistoa opettajan harkinnan mukaan (Sibelius-Akatemian opinto-opas 2021). Sellaisten instrumenttien opetuksessa, joille ohjelmistoluettelointia ei ole laadittu, vastuu monipuolisen ja tasa-arvoisen ohjelmistotietämyksen välittämisestä kuuluu kokonaisuudessaan opettajalle.

*Yliopisto-opettajan käsikirjassa* (2009) korostetaan yliopistopedagogista menetelmää, jossa oppimistapa on tutkimuksellinen. Analysoimani materiaalin mukaan tutkimuksellisuus, lähdekritiikki tai lähdetietoisuus ei kuitenkaan esiinny kovinkaan näkyvästi Sibelius-Akatemian opinto-oppaassa (2021–2024; 2024) määritellyissä musiikin perustutkintojen tutkintovaatimuksissa. Mitä aineettomampana ja yhteiskun-

nasta irrallisempänä musiikkia pidetään, sitä autoritaarisemmaksi sen opettaminen ja välittäminen muuttuu, ja vähemmän tilaa annetaan opiskelijan oman identiteetin kasvulle. Jos opiskelu keskittyy liikaa ”ylhäältä” annetun tiedon vastaanottamiseen ilman, että opiskelija itse aktiivisesti osallistuu oppimistapahtumaan prosessoimalla, kyseenalaistamalla ja tutkimalla saavutettavissa olevaa tietoa, on vaarana, että autoritäärinen oppimisen malli passivoi opiskelijaa. Tässä mielessä mestari–kisällimalliseen instrumenttiopiskeluun pohjautuvat perusopinnot tuntuvat edelleen jossain määrin sisältävän kannustusta epäitsenäisyyteen.

## 7 Ajatuksia ja keskustelun avauksia musiikin korkeakouluopetuksen kehittämiseksi

Toteuttaaksemme kestäviä muutoksia meidän on ajateltava kriittisesti ja uskallettava kyseenalaistaa opetuksen nykytilannetta. Musiikintutkija Kim Ramstedt ja radio-tuottaja Miia Laine (2025, 16) kirjoittavat, miten meidän on nähtävä sekä itsemme että käytännöt, joihin olemme osallisina, laajemmasta näkökulmasta. On tarkas-teltava, millaisia kaavoja toistamme ja edistävätkö ne oikeudenmukaisuutta ja yh-denvertaisuutta, vai auttavatko ne ylläpitämään rakenteita, jotka asettavat tiettyjä ryhmiä epäedulliseen asemaan? (Ramstedt & Laine 2025, 16.)

Koska vahingollisia instituutioita ja järjestelmiä luodaan ja ylläpidetään pysy-vien rakenteiden ja toistuvien toimintamallien kautta, myös niiden purkamiseen tähtäävän työn on oltava organisoitua ja rakenteellista (Ahlsved 2025, 76; Ramstedt & Välimäki 2025, xviii). Bull ja Scharff (2023, 59) esittävät, että korkeakoulupeda-gogiikan uudelleen ajattelu on olennaista institutionaalisen kulttuurin muuttami-seksi ja epätasa-arvoisten valtasuhteiden aiheuttamien väärinkäytösten torjumiseksi. Musiikkikasvatuksen professori Eva Saetherin (2024, 229) mukaan monet korkea-kouluopetuksen kehittämisen haasteista liittyvät siihen, miten korkeakoulutuksen toimijat lähestyvät valtasuhteita ja miten opiskelijat, opettajat ja johtajat asemoivat itsensä, kun heidän oppilaitoksensa muuttuvat (Saether 2024, 229).

Institutionaalinen muutos on hidasta, ja kun uudet lähestymistavat lopulta löy-tävät tiensä opetussuunnitelmiin, se ei välttämättä johdakaan muutoksiin itse ope-tuksessa, kuten tutkielmani osoittaa. Musiikintutkija ja musiikkikasvattaja Anna Houmann (2024, 253) toteaa, että koulutusinstituutiot noudattavat yleensä niin sanottuja samanlaisuuden pedagogiikoita eroavaisuuksien ja mahdollisuuksien omak-sumisen sijaan. Tähän sisältyy identtisten palautteen, resurssien, tuen, tasokokei-den ja urapolkujen tarjoaminen. (Houmann 2024, 253.) Musiikin korkeakoulutus Sibelius-Akatemiassa kierrättää tietynlaista ideologiaa siitä, mitä on länsimainen taidemusiikki; kenen teoksia opiskellaan ja esitetään; minkälaisia kuvia naiseudesta ja mieheydestä rakennetaan ja vahvistetaan; minkälaisia esikuvia ja roolimalleja on saatavilla; minkälaisiin muusikon rooleihin opiskelijoita ohjataan ja kannustetaan. On velvollisuutemme pohtia, miten tämä vaikuttaa opiskelijoiden omaan käsitykseen itsestään ja sukupuolisuudestaan.

Opettamisen kriittinen lähestymistapa edellyttää, että kouluttaja pohtii paitsi sitä, miten opiskelijoita kohdellaan tasa-arvoisesti, myös sitä, mitä normeja ja musiikillisia käytäntöjä siirretään oppimistilanteiden kontekstissa, ja mitkä teokset ja käytännöt esitetään opiskelijoille opiskelun arvoisina (Ahlsved 2025, 75). Ahlsved (2025, 75, 80) ehdottaakin, että musiikinopettajat voisivat kriitikkittömän standardiohjelmisto-jen ja -käytäntöjen välittämisen sijaan soveltaa normikriittistä näkökulmaa. Musiikin

koulutuskäytännöissä vallitsevien normien kyseenalaistaminen ei välttämättä tarkoita itsensä asettamista marginaaliin valtavirran ulkopuolelle, vaan pikemminkin sen mekanismin ymmärtämistä, joka liittyy musiikillisten marginaalien rakentumiseen. (Alhsved 2025, 75, 80.)

Jos opetusta halutaan edelleen kehittää, läpikäymäni tutkimusmateriaalin perusteella näyttää siltä, että ei riitä, että opetussuunnitelmaa uudistetaan ja taiteellisten tasosuoritusten ohjelmistovalinnaisuutta lisätään, vaan opettajille tulisi antaa myös konkreettista tietoa vaihtoehtoisesta pedagogisesta materiaalista ja ohjelmistosta. Suurimpana esteenä rakenteellisten valta-asemien murtamiseen näen tiedon rajallisen saatavuuden. Tämän vuoksi keskeiseksi kysymykseksi nousee, miten tietämystä voisi levittää? Alhsvedin (2025, 81) mukaan länsimaisen taidemusiikin kaanonin tasa-arvon ongelma korjautuu hitaasti, koska opetuksessa käytetyt kirjat eivät perustu uuspintaan tutkimukseen. Ratkaisuksi Alhsved (2025, 81) esittää mahdollisuuden täydennyskoulutukseen, jotta opettajat voisivat laajentaa tietoisuuttaan saavutettavista kaanoneista. Ohjelmistokriittisyys ja vaihtoehtoisten ohjelmistojen tarjoaminen ovat olennaisia аспекteja opetuksen kehittämisessä, sillä opettajan välittämä ohjelmisto voi tahattomasti vahvistaa haitallisia valtahierarkioita. Ramstedt (2024, 91) kuvaa, miten kanonisoidun musiikin soittaminen ja sen aseman vahvistaminen purkamatta sen siirtomaa- ja sukupuolisidonnaista taakkaa voi edelleen tuottaa eurosentristä ja patriarkaalista ylemmyyttä.

Hypoteettinen avain pois samaa oppimateriaalia kierrättävästä ja vahvistavasta noidankehästä voisi olla jonkinlainen ohjelmistolista, jossa esitettäisiin vaihtoehtoja, tutkintovaatimuksia vastaavaa materiaalia. Nuottieditioiden ohella tällainen aineisto voisi sisältää materiaalin asiantuntevan esittelyn, kommentoinnin ja taustoituksen. Yleisellä tasolla ohjelmistolista voisi luokitella instrumenttikohtaisesti säveltäjiä ja kustantajia, joilta nuottimateriaali on saatavissa. Pidemmälle vietyä ohjelmistolista voisi läpikäydä eri alojen ammattilaisten kanssa: Sibelius-Akatemian opetushenkilöstö olisi varmaankin kykenevä analysoimaan, mitä kaikkia kriteerejä teosluettelon tulisi täyttää, että se olisi toimiva taiteellisten tasosuoritusten kontekstissa, ja mahdollinen koesoitto-ohjelmiston läpikäyminen ja uudistaminen olisi olennaista tehdä yhdessä ammattiorkestereissa toimivien muusikoiden kanssa.

Pedagogisen kaanonin kapeuden ohella musiikkikoulutuksen haasteena on roolimallien puute. Idealisoidut taiteilijapersoonat muodostavat esiintyjien kaanonin, mikä osaltaan ylläpitää eriarvoisuutta mielikuvien kautta. (Alhsved 2025, 82–83; Ramstedt 2022.) Alhsved (2025, 80) ehdottaa, että musiikkipedagogit voisivat problematisoida alan rakenteita, haasteita ja tarpeita yhdessä opiskelijoiden kanssa eivätkä pitää niitä itsestäänselvyyksinä ja kiistattomina. Kuten Alhsved (2025, 81) toteaa, kouluttajan rooli ei ole vahvistaa stereotyyppisiä käsityksiä, vaan pikemminkin kyseenalaistaa, miten ”totuudet” syntyvät, ja vastustaa hegemonisten rakenteiden

säilymistä (Alhsved 2025, 81). Matalan kynnyksen tapa rohkaista opetuksen kriittistä arviointia on itsereflektoinnin ja itsearviointin lisääminen (Bull & Scharff 2023, 61). Ramstedt (2023a, 214–215) kuvaa, miten opettajien itsetutkiskelu ja oman musiikillisen taustan pohdinta voivat estää heitä toistamasta ja jatkamasta haitallisia malleja, käytäntöjä ja normeja, joille he itse ovat saattaneet altistua. Kun sukupuoli-eroja tuottavat sosiaaliset rakenteet normalisoituvat, niitä on usein vaikeampi tunnistaa ongelmallisiksi. Ramstedt (2024, 89) esittääkin, että sukupuoleen perustuvien väärinkäytösten ehkäisemiseksi instituutioita, opettajia ja opiskelijoita tulisi opettaa tunnistamaan haitallisia käyttäytymismalleja ja uskomuksia. Kuten Bull ja Scharff (2023, 60) toteavat: pedagoginen koulutus on tärkeää erityisesti siksi, että katkais-taisiin kierre, jossa opettajat opettavat kuten heitä on opetettu, mutta myös siksi, että opettajien tietoisuus vallan väärinkäytön ja tiedostamattomien ennakkoluulojen koulutuskysymyksistä lisääntyisi.

Tutkielmani johtopäätösten perusteella vaikuttaa, että olisi hedelmällistä pyrkiä lisäämään Sibelius-Akatemian sisäistä yhteistyötä instrumenttiopetuksen ja historianopetuksen välillä. Tällöin yhden ihmisen ei tarvitsisi tietää ja hallita kaikkea, vaan opiskelijan koulutus voisi muodostua monen eri tahon osaamisen ja asiantuntemuksen yhdistämisestä. Lisäksi ehdotan, että soitinopetuksessa painotettaisiin kriittistä ajattelua ja oma-aloitteisuutta käsityötaitoihin keskittyvän perinteisen mestari-kisällimallin sijasta (ks. myös Alhsved 2025, 76; Ramstedt 2024, 90; Bull ja Scharff 2023, 59). Kun opetustapa kannustaa kriittiseen ajatteluun ja oppiminen nähdään aktiivisena prosessina, tieto ei tule ”annettuna”, vaan opettaminen tapahtuu kysymysten ja kokeilujen kautta. Auktoriteetin vahvistamisen sijaan opettajan ja oppilaan välille avautuu vastavuoroinen dialogi.<sup>38</sup>(Bull & Scharff 2023, 59.)

Taidemusiikin kenttää ovat viime vuosina ravistelleet #MeToo -liikkeen myötä esiin nousseet häirintätapaukset ja valta-asetelmien väärinkäytökset. Uskon, että tapausten esiintuominen ja käsittely on ensiarvoisen tärkeää, sillä pahimmillaan valta-aseteman väärinkäyttäjät ei huomaa tai myönnä virheitään ja toistaa niitä yhä uudelleen. Toimintamallit eivät kuitenkaan muutu pelkästään yksittäisiä syyllisiä etsimällä, vaan taidekoulutuksen ja kulttuurielämän rakenteista periytyviä arvoja tarkastelemalla. Vaikka yksittäisten häirintätapausten ja tilastojen esille nostaminen on tärkeää, vielä olennaisempaa olisi lähestyä aihetta toiminnallisella tasolla.

38 Opetuskäytäntöjen kehittämistä tulee pohtia myös opettajan kannalta: yksilöopetuksen haasteita opettajan perspektiivistä voivat olla esimerkiksi kriittisen etäisyyden säilyttämisen vaikeus sekä sellaisten muodollisten rakenteiden puute, jotka auttaisivat ongelmallisissa suhteissa opettajan ja oppilaan välillä. (Bull & Scharff 2023, 60.)

Ylipäättään klassisen musiikkikulttuurin inklusiivisuuden lisääminen on haastavaa, jos epätasa-arvoa käsitellään vain yksilötasolla<sup>39</sup> ja kulttuuristen instituutioiden rakenteissa tai toimintatavassa ei nähdä mitään muutettavaa. Kuten musiikin historian professori Marianna Ritchey (2023, 93–95) toteaa, tästä voi syntyä epärealistinen ajattelumalli, jonka mukaan epätasa-arvon ratkaisemiseksi riittää, että instituutiot lisäävät tietyn prosentoin vähemmistön edustajia jo olemassa oleviin verkostoihinsa. Scharffin (2020a, 22) mukaan eriarvoisuuden torjuminen ei ole pelkästään ”aliedustettujen ryhmien” liittämistä klassisen musiikin kaanoniin ja käytäntöihin, vaan poliittisen työn on oltava paljon syvällisempää. Kyse on vallitsevien normien haastamisesta klassisen musiikin koulutusympäristöissä ja yleisesti jaetussa käsityksessä siitä, kuka on ”ihanteellinen” klassinen muusikko. (Scharff, 2020a, 22.) Tarvitaan monitahoinen lähestymistapa, johon kuuluu sekä yksittäisten oppilaitosten menettelytapojen tarkastelua että laajemmin oppilaitoskulttuurin muutos. (Bull & Scharff 2023, 64.)

Aina keskustelut, joita käydään monimuotoisuudesta ja inklusiivisuudesta, eivät saavuta kentän toimijoita. Musiikin opettaja Beth Higham-Edwards (2023, 134) mainitsee, miten monilla muusikoilla ei ole tietämystä ajatustenvaihdosta ja tutkimuksista, joita tehdään kulttuurialalla, eikä heitä välttämättä rohkaista liittymään niihin. Lisäksi Scharff (2021, 19) kuvaa, miten etuoikeuksien tiedostaminen ei ole johdonmukaista: jos monimuotoisuudesta käydään keskustelua ilman, että normatiiviset positiot jäävät tunnustamatta, eriarvoisuuskeskustelu saattaa pikemminkin vahvistaa kuin haastaa olemassa olevia valtahierarkioita. (Scharff 2021, 19.)

Eriarvoisuuden tiedostaminen on siis ensimmäinen tärkeä askel muutoksen helppottamiseksi, sillä eriarvoisuutta voidaan haastaa vain, jos se on näkyvää. Lisääntynyt tietoisuus ja keskustelu sukupuolisista hierarkioista musiikin korkeakoulutuksessa merkitsee tärkeää muutosta. On kuitenkin olemassa riski, että sen sijaan, että näkyvyyspolitiikka olisi tie muutokseen, näkyvyys itsessään nähdään ratkaisuna ongelmiin (Scharff, 2021, 10, 13.) Keskustelu eriarvoisuudesta ei voi olla itsetarkoitus, vaan sen on luotava pohja merkitykselliselle, rakenteelliselle muutokselle (Scharff, 2020a, 22). Kuten tämänkin tutkielman johtopäätökset uudistetun opintosuunnitelman tavoitteiden ja opiskelun käytäntöjen välisistä ristiriidoista osoittavat, musiikkialan tasa-arvoa tukevat liikkeet eivät yksiselitteisesti johda konkreettisiin muutoksiin.

39 Neoliberaalilla feminismillä on yhteyksiä sekä individualismiin että kapitalismiin. Siihen kuuluvat neoliberalit narratiivit itsensä muuttamisesta (pikemminkin kuin pyrkimykset muuttaa ympäristöä), voimaantumista ja kovasta työstä. (Scharff 2020b, 668–669.) Sen sijaan, että naiset keskittyisivät laajempien yhteiskunnallisten rakenteiden muuttamiseen, yksilöitä kannustetaan muuttamaan omaa käyttäytymistään tai asennetaan eriarvoisuuksia kohdatessaan (Scharff 2020b, 675–677). Itsemuutoksen korostaminen ei kuitenkaan ole riittävän laaja-alaista, vaan se myötävaikuttaa fatalismin ja toimijuuden puutteen tunteeseen (Scharff 2021, 8–9, 13).

Välillä pelkkä epäoikeudenmukaisuuksien esille tuominen mediassa ja akateemisessa tutkimuksessa nähdään riittävänä ilman, että niihin aktiivisesti etsitään muutosta. Vaaditaan kuitenkin sekä rakenteellisia muutoksia että tietoista toimintaa niiden eteen, jotta valtahierarkiat muuttuisivat. (ks. myös Scharff 2021, 4; Ramstedt & Laine 2025, 4.)

Scharff (2020a, 21; 2020b, 682; 2021, 4; 2021, 10–13) kuvaa, miten eriarvoisuuskeskusteluille on välillä ominaista fatalistinen mielipide, joka esittää rakenteellisen muutoksen saavuttamattomana. Myös instituutioiden keskuudessa vallitsee välillä fatalistinen ajatus, että klassinen musiikki tulee aina pysymään elitistisenä, koska sen leimallinen estetiikka vaatii niin pitkäaikaista omistautumista ja resursseja. Fatalistiset lausunnot saattavat johtaa tunteeseen, että mitään ei ole tehtävissä (erityisesti laajemmassa neoliberaalisessa kontekstissa). (Scharff 2020a, 21; 2020b, 682; 2021, 4; 2021, 10–13.) Tämän vuoksi Bull ja Scharff (2023, 6–7) painottavat, että olemassa olevien rakenteellisten eriarvoisuuksien tiedostamisen lisäksi on ensiarvoisen tärkeää ammentaa inspiraatiota ja toivoa myös positiivisen muutoksen esimerkeistä. Kuten Ramstedt (2024, 91) toteaa: *jokainen instituutioiden, taiteilijoiden, opettajien ja ammattilaisten tekemä valinta ja päätös on myös mahdollisuus vaikuttaa myönteiseen muutokseen.*

Elämme muutoksen paradigman keskellä, ja monia länsimaisen taidemusiikin epätasa-arvoisia ilmiöitä on alettu tietoisesti korjaamaan. Rakentaessamme tasa-arvoisempaa (musiikki)maailmaa tiedon lisääminen on oleellista. Tieto synnyttää tekoja, ja teot mahdollistavat muutoksen. Heillä, jotka jo toimivat jonkinlaisessa valta-asemassa, on merkittävä vastuu, sillä lopullinen muutos lähtee usein ylhäältä päin, sieltä, missä on voimaa toimia. Oma valta-asema pitää siis tunnistaa, kasvaa sen tuomaan vastuuseen, ja tiedostaa eettinen velvollisuus sosiaalisena muutosvoimana. Instituutioiden toiminnalla on suuri merkitys yksilötason valintojen ja vastuun ohella.

## 8 Konserttisarja Sodan ja rauhan kaikuja

Taiteelliseen tohtorintutkintooni kuuluvan konserttisarjan viisi konserttia lähestyivät taiteen yhteiskunnallisuutta viiden eri teeman kautta:

1. Ääniä Neuvostoliitosta (2017)
2. Sodan jaloissa – Sävellyksiä keskitysleireiltä (2019)
3. Jospa tämä kaikki liittyy kaikkeen – Naiseuden näkökulma (2020)
4. Pyhä yhteiskunta – Uskonnot ja hengellisyys musiikissa (2021)
5. Taidekapina – Taiteen kautta välittyvät arvot (2022)

Konserttisarjan toteutukseen osallistui usean eri taiteen alan ammattilaisia, joista tässä yhteydessä mainittakoon säveltäjä Max Savikangas, toimittaja Sonja Saarikoski, taiteilija Jaana Kokko, näyttelijä Janne Reinikainen, burleskitaiteilija Armi Von Vep, ohjaaja Siljamari Heikinheimo, ohjaaja Anna Paavilainen, kameraohjaaja Perttu Inkilä sekä valosuunnittelija Jenni Pystynen. Konserteissa esiintyneiden muusikoiden nimet on lueteltu jokaisen konserttikuvauksen alussa.

Konserttisarjan tavoitteena on ollut laajentaa perinteistä sellorepertuaaria konserteissa kuultujen, Suomessa toistaiseksi tuntemattomien teosten, uuden sävellystilauksen sekä oman sovitus- ja sävellystyöni kautta ja tuoda konserttilavalle teemoja ja hahmoja, jotka eivät yleensä nouse perinteisen konsertti-instituution keskiöön. Toivon, että konserttisarjasta on välittynyt erilaisten yhteiskuntajärjestelmien kriittisen tarkastelun ohella myös kunnioitukseni inhimillisyyttä ja luovan työn voimaa kohtaan.

Kustantajanani toimii tukholmalainen nuottikustantamo Edition Skellton. Tutkintokonserttieni ohjelmistoa kokoava levyjulkaisu *Sodan ja rauhan kaikuja – Sovituksia ja sävellyksiä sellolle* julkaistaan vuonna 2026 (Sibarecords/Naxos). Konserttisarjan kolme viimeistä konserttia ovat katsottavissa myös Youtubessa:

*Jospa tämä kaikki liittyy kaikkeen* (2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=mOJiqTmxj0&t=4s>

*Pyhä Yhteiskunta* (2021)

<https://www.youtube.com/watch?v=XJg2iURGMmo&t=1s>

*Taidekapina* (2022)

<https://www.youtube.com/watch?v=cAyw018g5Aw>

## 8.1 Ääniä Neuvostoliitosta

17.11.2017 Camerata Helsingin Musiikkitalo

Pinja Nuñez, sello  
Roope Gröndahl, piano  
Harri Kuusijärvi, harmonikka  
Eeva Oksala, viulu  
Siljamari Heikinheimo, viulu  
Atso Lehto, alttoviulu  
Tomas Nuñez, sello  
Marja-Helena Ojanperä, basso  
Malla Vivolin, huilu  
Veera Myllyniemi, klarinetti  
Tero Toivonen, käyrätorvi  
Arvid Larssen, fagotti  
Kazutaka Morita, lyömäsoittimet  
Erkki Lasonpalo, kapellimestari

Aleksander Weprik (1889–1958): *Kaddish* op.6 (1925) sellolle ja harmonikalle sov.  
Nuñez ja Kuusijärvi

Witold Szalonek (1927–2001): *Sonaatti sellolle ja pianolle* (1958)

*I Allegro deciso*

*II Lento*

*III Allegro ma non troppo*

Mieczyslaw Weinberg (1919–1996): *Soolosellosonaatti* No.4 op.140 (1985)

*I Andante*

*II Adagio*

*III Allegro molto*

Myroslav Skoryk (1938–2020): *Sellokonsertto* (1983) kamariyhtyeelle sov. Pinja Nuñez

Mikhail Yakovlev (1798–1868) *Elegia kahdelle sellolle ja harmonikalle* sov. Pinja Nuñez

Ensimmäisessä jatkotutkintokonsertissani tulkitsin neuvostoliittolaisten säveltäji-  
en harvemmin esitettyjä, Suomessa tuntemattomiksi jääneitä teoksia niin alkupe-  
räisversioiden kuin omien sovitusteni kautta. Konsertissa kuultuja säveltäjiä yhdisti

kokemus poliittisista vainoista. Aleksander Weprik tuomittiin *gulagille* ”juutalaisen ja nationalistisen” musiikkinsa vuoksi, ja Mieczyslaw Weinbergin vangitsemisen taustalla oli Neuvostoliiton johdon 1940-luvun lopulla vahvistunut antisemitistinen politiikka. Myroslav Skoryk vietti lapsuutensa Siperiassa, jonne Skorykin perhe karkotettiin Stalinin vainoissa. Witold Szalonek syntyi ankarissa oloissa Saksan miehittämässä Puolassa, jossa hänen isänsä tuomittiin keskitysleirille.

Viime vuosisadan maailmasodat, erilaisten poliittisten valtarakennelmien nousut ja tuhot sekä niiden aikaansaamat tapahtumaketjut ovat ulottuneet satojen miljoonien ihmisten elämään. Silti tuntuu, että historia syntyy unohtuakseen. Filosofin Hannah Arendtin (1948) yhteiskuntaa käsittelevät kirjoitukset teoksessa *Totalitarismin synty* ovat tänä päivänä suorastaan pelottavan ajankohtaisia.

Sekä natsien valtarakennelmia tutkinut Arendt (1948) että Neuvostoliitossa elänyt ja sen vainoja kuvannut runoilija Anna Ahmatova ovat kyseenalaistaneet osuvasti tavallisuuden normia. Arendt (1963) herätti aikoinaan paljon kohua kirjoittaessaan Saksan natsihallinnossa toimineen Adolf Eichmannin oikeudenkäynnistä *Raportin pahuuden arkipäiväisyydestä*. Eichmann vetosi loppuun asti syyttömyyteensä. Hän vannoi olleensa vain ”kuuliainen ratas sotilaallisessa organisaatiossa” ja kiisti täysin henkilökohtaisen vastuun tekojensa takana. Oikeudenkäynnissä Eichmann ei vaikuttanut epäinhimilliseltä hirviöltä, vaan pikemminkin hän oli kuin kuka tahansa meistä. Tämä huomio on erityisen epämiellyttävä siksi, että se tekee pahuuden vieraannuttamisen omasta itsestä pois niin hankalaksi. Arendtin (1948) mukaan banaali pahuus piiloutuu juuri tavalliselta vaikuttavaan arkeen. Terrori panee tuomiot käytäntöön, ja sen tuomioistuimen edessä kaikki asianosaiset ovat subjektiivisesti syyttömiä: murhatut, koska he eivät tehneet mitään järjestelmää vastaan, ja murhaajat, koska he eivät oikeastaan murhaa vaan panevat täytäntöön ylemmän johdon julistamat kuolemantuomiot.

Ahmatovan pysähdyttävä kommentti puolestaan liittyi ajatustenvaihtoon kirjailija Fjodor Dostojevskista. Ahmatovan keskustelukumppani esitti väitöksen, että Dostojevski oli varmaankin kirjallisuutensa kautta löytänyt ”venäläisen sielun” syvimmän olemuksen. ”Dostojevski tiesi paljon, mutta ei suinkaan kaikkea”, Ahmatovan kerrotaan vastanneen. ”Hän esimerkiksi luuli, että jos tappaa ihmisen, muuttuu Raskolnikoviksi. Mutta meidän aikanamme tiedämme, että voi aivan hyvin tappaa viisikymmentä tai sata ihmistä – ja mennä illalla teatteriin”. Tällä konsertillani halusin tuoda esiin taidetta, jota luodaan yhteiskunnallisista tapahtumista inspiroituen, niihin kantaa ottaen, mutta ehkäpä joskus jopa *niistä huolimatta*.

## 8.2 Sodan jaloissa – sävellyksiä keskitysleireiltä

15.5.2019 Camerata Helsingin Musiikkitalo

Pinja Nuñez, sello  
Salla Karakorpi, piano  
Eeva Oksala, viulu  
Riitta-Liisa Ristiluoma, alttoviulu  
Tomas Nuñez, sello  
Samuli Peltonen, sello  
Kati Salovaara, basso

Gideon Klein (1919–1945): *Jousitrio* (1944)

*I Allegro*

*II Lento*

*III Molto vivace*

Ernst Toch (1887–1964): *Sonaatti sellolle ja pianolle* op.50 (1929)

*I Allegro commodo*

*II Intermezzo, ”Die Spinne”: Andante*

*III Allegro*

Viktor Ullman (1898–1944): *Drei jiddische Lieder* op.53 (1944) Osa I *Berjoskele*  
kolmelle sellolle sov. Pinja Nuñez

Erwin Schulhoff (1894–1942): *Duo sellolle ja viululle* (1925)

*I Moderato*

*II Zingaresca. Allegro giocoso*

*III Andantino*

*IV Moderato*

In memoriam: *Sovituksia Jiddisin kielisistä kansanlauluista* sov. Pinja Nuñez

Olivier Messiaen (1908–1992): *Aikojen lopun kvartetto* (1940–1941) Osa V *Jeesuksen  
iäisyyden ylistys*

Toisen jatkotutkintokonserttini ohjelmassa kuultiin vankileireillä sävellettyjä teoksia sekä alkuperäisversioina että omina sovituksinani. Gideon Kleinin (1919–1945) jousitrio on säveltäjän viimeinen teos. Hän ehti saada sen valmiiksi Theresienstadtissa

lokakuussa 1944, yhdeksän päivää ennen pakkokuljetusta Auschwitziin. Klein kuoli tammikuussa 1945 epäselvissä olosuhteissa Fürstengruben keskitysleirillä. Viktor Ullman (1898–1944) sävelsi laulusarjan *3 jiddische lieder*, josta *Berjoskele* on ensimmäinen osa, vain vähän ennen surmaansa natsien kaasukammiossa Auschwitzissa syksyllä 1944. Olen tehnyt Ullmanin liedistä sovituksen kolmelle sellolle. Ernst Toch (1887–1964) pakeni Yhdysvaltoihin Hitlerin valtaannousua. Koska Toch oli juutalainen, hänen teoksensa tuhottiin ja niiden esittäminen estettiin natsien toimesta. Erwin Schulhoffin (1894–1942) duo sellolle ja viululle on sävelletty ennen toista maailmansotaa vuonna 1925. Schulhoff menehtyi tuberkuloosiin Wülzburgin keskitysleirillä elokuussa 1942.

Sovitukseni jiddisin kielisistä kansanlauluista pohjautuu viulisti ja säveltäjä Jonathan Kerenin tulkintoihin lauluista *Dremleñ feygl af di tzvaygn*, *Shtiler shtiler lomir Shvaygn* ja *Yisrolik*. Olen nuotintanut korvakuulolta kansanlaulujen melodioita ja sovittanut niitä sitten jousikokoonpanolle ja omaan ääneeni istuviksi. Ensimmäinen laulu seurailee Kerenin jalanjäljissä, kunnes sovituksen edetessä lähden yhä enemmän omille teilleni. Sovituksessa on kansanmusiikkivaikutteita, mutta se liikkuu lukuisten eri musiikkityylien rajapinnoilla, kuten voisi sanoa myös muista toisen jatkotutkintokonserttini teoksista. Sovitus tarjoaa väylän yhdistää historiallinen sävelkieli osaksi omaa musiikillista kokemusmaailmaani. Se on oma kunnianosoitukseni keskitysleireillä ja vainoissa menehtyneiden muistolle. Toisen tutkintokonserttini päätti V osa *Jeesuksen iäisyyden ylistys* Olivier Messiaenin (1908–1992) *Aikojen lopun kvartetosta*. *Aikojen lopun kvartetto* on sävelletty Messiaenin ollessa sotavankina Saksassa 1940–42.

### 8.3 Jospa tämä kaikki liittyy kaikkeen

5.11.2020 Camerata Helsingin Musiikkitalo

Pinja Nuñez, sello

Anna Paavilainen, ohjaus

Jenni Pystynen, videot ja valot

Salla Pynssi, piano

Maria Puusaari, viulu

Reeta Maalismaa, viulu

Martta Wahlberg, alttoviulu

Outi Tarkiainen (1985): *Sanasi, kiveen uponneet* (2011)

Ethel Smyth (1858–1944): Sonaatti sellolle ja pianolle nro.2 a-molli op.5.

I *Allegro moderato* (1887)

Florence Price (1887–1953): G-duuri kvartetto II osa *Andante Moderato* (1929)

Dora Pejačević (1885–1923): Sonaatti sellolle ja pianolle e-molli op. 35.

I *Allegro Moderato* (1913)

Pinja Nuñez (1987): *Häpeä* (2020)

Franghiz Ali-Zadeh (1947): *Habil- Sayagy* (1979)

Chiquinha Gonzaga (1847–1935): *Lua branca & Corta jaca* (1895) sov. Pinja Nuñez

Laura Kaminsky (1956): *Vukovar trio* (1999)

Naiseus ei ole yksiselitteisesti määriteltävä, universaali kokonaisuus, vaan erilaisia yksityisiä ja yhteisiä, henkilökohtaisia ja kulttuurisia ominaisuuksia, jotka saavat muotonsa nykyisyydessä ja menneisyydessä, tässä ja toisaalla. Voidaankin kysyä, mitä siis on naisen ääni? Mitä on esiintyjän oma ääni? Kolmannessa jatkotutkintokonsertissani lähestyin naiseutta sekä taiteilijan omakohtaisten kokemusten että laajemman historiallisen kontekstin kautta. Äänen saivat eri aikakausina eläneet naiset ja heidän lukuisia eri tyylilajeja edustavat teoksensa niin alkuperäisessä muodossaan kuin omina sovituksinani.

Kolmas tutkintokonsertti oli yritykseni ymmärtää sitä maailmaa, jossa itse toimin. En usko, että sukupuoli on ainoa itseäni tai taiteilijuuttani määrittävä tekijä. Kuitenkin ajattelen, että naiseus on joissain asioissa saanut minut enemmän pohtimaan, kyseenalaistamaan ja etsimään vaihtoehtoja, tulemaan tietoisiksi sukupuolestani ja sille annetuista rooleista.

## 8.4 Pyhä yhteiskunta

21.5.2021 Organo Helsingin Musiikkitalo

Pinja Nuñez, sello

Jenni Pystynen, valosuunnittelu

Perttu Inkilä, monikamerataltioinnin ohjaus

Janne Reinikainen, lausunta

Tomas Nuñez, sello

Maria Puusaari, viulu  
 Kati Salovaara, kontrabasso  
 Malla Vivolin, huilu  
 Helmi Malmgren, klarinetti  
 Salla Pynssi, piano  
 Olga Heikkilä, sopraano  
 Jerry Piipponen ja Kazutaka Morita, lyömäsoittimet  
 Jozsef Hars, kapellimestari

Laura Kaminsky (1956): Duo sellolle ja pianolle  
*I Lamento* (2003)

John Tavener (1944–2013): *Ahmatova laulut* sellolle ja sopraanolle (1993)

Ellen Taaffe Zwilich (1939): *Lament* sellolle ja pianolle (2000)

Alfred Schnittke (1934–1998): *Hymnus II* sellolle ja kontrabassolle (1974)

Chinary Ung (1942): *Oracle* Huilulle, klarinetille, viululle, sellolle, lyömäsoittimille ja äänille (2004)

Frank Bridge (1879–1941): *Lament* (1912) kahdelle sellolle sov. Pinja Nuñez

Taide

... se puhuu:

Samanaikaisesti kaiken muistan,  
 maailmankaikkeus on kuin kevyt paino,  
 ojentuvissa käsissä,  
 kuin etäisen majakan kaukaista valoa kannan,  
 ja tulevaisuuden siemen kypsyy syvyyksissä...

(Anna Ahmatova 1959)

Neljännessä jatkotutkintokonsertissani paneuduin sävellysten maailmankatsomuksellisiin ja uskonnollisiin aspekteihin. Uskonto vaikuttaa voimakkaasti yhteiskunnassamme vallitsevaan arvomaailmaan, kulttuuriin tapoihin ja normeihin. Tämän vuoksi kirkolla ja uskonnoilla on olennainen rooli länsimaisessa kulttuurihistoriassa ja länsimaisessa taidemusiikissa. Uskonnolliset ja maailmankatsomukselliset sävellykset voi tulkita yhteiskunnallisiksi, oli ne sitten sävelletty kannattamaan

yhteiskunnan tai kirkon vallitsevaa arvomaailmaa tai protestoimaan sitä vastaan. Myös musiikin itsessään voi ajatella tarjoavan ikkunan johonkin tuonpuoleiseen ja tuntemattomaan.

Musiikin tekemiseen ja esittämiseen liittyy tiedostettuja ja tiedostamattomia ideologioita. Kulttuurinen tausta ja aikaisemmat kokemukset vaikuttavat musiikin kokemiseen ja sen merkityksien syntymiseen, eikä merkityksen luonne siksi koskaan ole universaali. Siitä huolimatta musiikillinen kokemus voi aiheuttaa ja vahvistaa yhteisöllisyyden, itsenäisyyden tai toiseuden tunteita syvästi ruumiillisella tavalla. Musiikkitieteilijä Susanna Välimäen sanoin:

Ei-sanallisena, ajallisena, voimakkaasti kehollisena ja affektiivisena taiteen muotona musiikilla on parhaimmillaan kyky rakentaa eettinen kohtaamisen tila, joka hiljentää yhteisen asian äärelle, opettaa kuuntelemaan pitkämielisesti ja syvällisesti ei vain musiikkia vaan toisiamme, maailmaa ja yhteiskuntaa.

Ohjelma avautui ja sulkeutui suruvalitukseen *Lament*. Lisäksi ohjelmassa kuultiin John Tavenerin ortodoksimusiikista vaikutteita ottaneet *Ahmatova laulut*, Alfred Schnittken *Hymnus II* sekä Chinary Ungin *Oracle*, jonka tekstit perustuvat tiibetiläisen oraakkelin ennustuksiin. Konsertin draamallisen kaaren rakensivat runoilija Anna Ahmatovan runot.

#### Musiikille

Sinä yksin tiedät, miten esiin nostat  
sen, mikä on syvälle hautautunut.  
riudut, vaikerrat, voitat,  
sitten tunteettomaksi muutut  
ja ikkunasta katoat.

(Anna Ahmatova 1964–1965.)

## 8.5 Taidekapina

25.10.2022 Camerata Helsingin Musiikkitalo

Pinja Nuñez, sello, sovitus, sävellys ja taiteellinen suunnittelu

Sonja Saarikoski, tilausteoksen teksti

Jaana Kokko, video

Max Savikangas, sävellys

Tomas Nuñez, sello

Maria Puusaari, viulu

Salla Savolainen, viulu

Riitta-Liisa Ristiluoma, alttoviulu

Kati Salovaara, kontrabasso

Salla Pynssi, piano

Armi Von Vep, burleskitaitelija

Siljamari Heikinheimo, alkusoiton ja miniatyyrioopperan ohjaus

Perttu Inkilä, konsertin kuvaus ja kamerataltioinnin editointi

Sirje Ruohtula, valosuunnittelu

Olli Ovaskainen, äänisuunnittelu

Elizabeth Maconchy (1907–1994): *Ophelian laulu* (1930)

kahdelle sellolle ja sopraanolle sov. Pinja Nuñez

Max Savikangas (1969): *Taidekapina – Pitkät jatkot* (2022) lausuvalla sellistille ja videotaiteelle (teksti: Sonja Saarikoski ja video Jaana Kokko)

Charlotte Bray (1982): *Those secret eyes* (2014) pianotriolle

Anna Clyne (1980): *Rest these hands* (2014) soolosellolle

Pinja Nuñez (1987): *Alkusoitto oopperakuolemista* (2022) kahdelle sellolle ja sopraanolle

*PICCOLA OPERA BURLESCA* – Gioacchino Rossini (1792–1868): *Teema ja variaatiot* (1819) sellolle ja jousikvintetolle sov. Pinja Nuñez

Halusin viimeisen tutkintokonserttini ohjelmalla herätellä kuulijaa ajattelemaan taiteen kautta välittyviä arvoja. Kuka saa äänen länsimaisen taidemusiikin ja kirjallisuuden kaanonissa? Entä ketkä jäävät sivustakatsojiksi, mitä ovat ne teemat, jotka

usein jäävät kertomatta? Mitä tarkoittaa konsertti-instituutio: kenen ehdoilla siinä musisoidaan? Minkälaisia ovat ne roolimallit ja esikuvat, joita halutaan tulla katsomaan? Konsertin tavoitteena oli tuoda konserttilavalle teemoja ja hahmoja, jotka eivät yleensä nouse perinteisen konsertti-instituution keskiöön.

Ohjelma rakentui säveltäjä Max Savikankaan tilausteoksen ympärille. Lausuvalla soolosellistille kirjoitettu teos pohjautuu toimittaja ja kirjailija Sonja Saarikosken teksteihin. Sellistin lausumien repliikkien aiheena on vallan väärinkäyttö opetustilanteissa, kuten seksuaalinen häirintä ja nöyryyttävät opetusmenetelmät. Teoksen kuvataiteellisesta osuudesta konsertissa vastasi kuvataiteilija Jaana Kokko.

Länsimaisen kirjallisuuden traditiossa ohuiksi ja marginalisoiduiksi jäävät sivuhenkilöt nousivat tällä kertaa päärooliin. Charlotte Brayn teoksen *Those secret eyes* inspiraation lähteenä ovat William Shakespearen näytelmässä *Macbeth* esiintyvät nais-hahmot. Stereotyyppiseen feminiiniseen hulluuteen tuomittu Ofelia Shakespearen näytelmästä *Hamlet* saa äänen Elizabeth Maconchyn säveltämässä *Ofelian laulussa*.

Anna Clynen soolosellisteoksen *Rest these hands* taustalla on runo, jonka säveltäjän äiti kirjoitti viimeisenä elinvuotenaan. Tyttären ja äidin omakohtaisen kokemuksen kuvaaminen taiteessa tuntuu koskettavalta ja yhä edelleen ajankohtaiselta, sillä valtaosa kuvataiteen, kirjallisuuden ja taidemusiikin traditiossa toistettavista teoksista on miesten tekemiä.

Väliajan jälkeen kuultu, oopperakuolemia käsittelevä lyhyt alkusoitto sai musiikillisen inspiraationsa musiikkitieteilijä Susan McClaryn musiikintieteellisestä analyysistä, joka kuvaa musiikillista aktia. Alkusoitto toimi johdantona konsertin viimeiseen teokseen: parikymmentä minuuttia kestävään miniatyyrioopperaan *Piccola Opera Burlesca*. Esitys lähestyi naishahmojen karikatyyristä kuvausta länsimaisen oopperataiteen historiassa yhdistämällä klassiset oopperakuolemat ja riisuutumisen taiteen. Jos naishahmot riisutaan karikatyyristä, passiivisista sivuhenkilön rooleistaan, jääkö mitään jäljelle? Vai onko juuri niin, että kun ohueksi jäävä naiseuden stereotypia on riisuttu, paljastuu jotain paljon enemmän? Sellolle ja jousikvintetille sovittamani musiikki perustuu oopperasäveltäjä Gioacchino Rossinin teokseen *Teema ja variaatiot*. Miniatyyrioopperan ohjasi Siljamari Heikinheimo ja se toteutettiin yhteistyössä burleskitäiteilijä Armi Von Vepin kanssa.

## 9 Kiitokset

Haluan kiittää Suomen Kulttuurirahastoa, Paulon Säätiötä, Sibelius-rahastoa, Sibelius-Akatemian tukisäätiötä sekä Taideyliopiston tohtorikoulutuksen ja tutkimuksen ohjausryhmää (TTOR), joiden avustuksella taiteellinen tohtorintutkintoni on ollut mahdollista toteuttaa.

Kiitos myös te kaikki kanssani esiintyneet ja konsertteihin oman työpanoksenne tuoneet taiteilijat: teidän ansiostanne konserttisarja oli niin korkeatasoinen. Olen oppinut tällä matkalla paljon.

Lisäksi haluan kiittää tohtorintutkintoni ohjaajaa Assi Karttusta läpi koko jatkotutkintoprojektin jatkuneesta innostavasta ohjauksesta. Kiitos Anna Ramstedt arvokkaista kommentteistasi tutkielman esitarkastusvaiheessa. Kiitos Antti Karvanen avustasi tutkielman ulkoasun kanssa. Kiitos Anders Pohjola tohtorintutkintoni konserttisarjan sovituksia ja sävellyksiä kokoavan levyn (2026) upeasta äänisuunnittelusta. Kiitos Kati Raitinen samaisen levyn tuottamisesta sekä kaikesta antamastasi opetuksesta, avusta ja inspiraatiosta. Olet minulle tärkeä esikuva ja roolimalli. Kiitos Tomas Nuñez yhteismusisoinnista, kärsivällisyydestä ja kannustuksesta. Kiitos äiti elämäni mittaisesta rakkaudesta ja tuesta.

## 10 Tutkimusmateriaali

### **Opetussuunnitelmat 2021–2024 ja 2024-**

Taideyliopiston Sibelius-Akatemian opinto-oppaan opetussuunnitelmien (2021–2024 ja 2024-) tutkintovaatimuksissa kuvataan tutkintojen rakenteet, opintokokonaisuudet, niiden laajuudet ja osaamistavoitteet. Myös musiikin historian peruskurssien kuvaukset löytyvät Sibelius-Akatemian opinto-oppaasta.

<https://opinto-opas.uniarts.fi>. [tark. 13.11.2025].

### **Tasosuoritusvaatimukset ja ohjelmistolistaukset**

Suora linkki tasosuoritusvaatimuksiin ja ohjelmistolistoihin:

[https://opinto-opas.uniarts.fi/fi/erillinen-opintokokonaisuus/S-TASO\\_2021/10255](https://opinto-opas.uniarts.fi/fi/erillinen-opintokokonaisuus/S-TASO_2021/10255) [tark. 13.11.2025].

### **Toteutuneet tasosuoritukset 2020–2024**

Sibelius-Akatemian jousten aineryhmässä vuosina 2020–2024 toteutuneet taiteelliset tasosuoritukset ja niiden ohjelmat löytyvät Taideyliopiston Sibelius-Akatemian tapahtumakalenterista:

<https://www.uniarts.fi/tapahtumakalenteri> [tark. 13.11.2025].

### **Kuvamateriaali**

Kaikki taulukot ja kaaviot Pinja Nuñez.

### **Taideyliopiston eettiset ohjeet (2016, 4–5 / 11)**

Liitteenä

## 11 Lähdekirjallisuus

Alla on listattu taiteellisen tohtorintutkintoni kirjallisen työn taustalla vaikuttavaa lähdekirjallisuutta. Kirjallista tutkielmaa koskevan lähdekirjallisuusluettelon jälkeen on erikseen listattuna teoksia, joilla on ollut vaikutusta taiteellisen tohtorintutkintoni konserttisarjan ja konserttien käsiohjelmien luomisen taustalla.

- Ahlsved, Kaj. 2025. "Activism in Vocational Music Education: Towards Norm-Critical Change". Teoksessa Ramstedt, Kim, Susanna Välimäki, Kaj Ahlsved ja Sini Mononen (toim.), *Music Research and activism – prospects and projects in northern Europe*, 74–86. Chicago: The University of Chicago Press. Verkkolähde: <https://static1.squarespace.com/static/5b0424703917ee9417d-3f86e/t/68544e2f1c494136b211072f/1750355509282/Music+Research+and+Activism.pdf> [tark. 21.10.2025].
- Arendt, Hannah. 2013 [1948]. *Totalitarismin synty*. Suom. Matti Kinnunen. Tampere: Vastapaino.
- de Beauvoir, Simone. 2009(1949). *Toinen sukupuoli I*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- de Beauvoir, Simone. 2011(1949). *Toinen sukupuoli II*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Berndtson, Taru. 2024. *Itsereflektio on avain erilaisuuden ymmärtämiseen*. Psykologi-lehti 2/2024. Verkkolähde: <https://psykologilehti.fi/itsereflektio-on-avain-erilaisuuden-ymmarmartamiseen/> [tark. 19.1.2026].
- Bourdieu, Pierre. 1993. *The field of cultural production*. Toim. Randal Johnson. Cambridge: Polity Press.
- Bull, Anna. 2019. *Class, Control, and Classical Music*. New York: Oxford University Press.
- Bull, Anna. 2024. "Power Relations and Hierarchies in Higher Music Education Institutions." Teoksessa Brüstle, Christa, Lucia di Cecca, Itziar Larrinaga, Mojca Piškor, Eva Sæther ja David-Emil Wikström (toim.), *Music, Power Relations, and Beyond: Critical Positions in Higher Music Education*, 7–14. Donostia-San Sebastián: Musikene. Verkkolähde: <https://aec-music.eu/media/2024/12/MUSIC-POWER-RELATIONS-AND-BEYOND.pdf> [tark. 20.10.2025].
- Bull, Anna, Christina Scharff ja Laudan Nooshin (toim.). 2023. *Voices for Change in the Classical Music Profession: New Ideas for Tackling Inequalities and Exclusion*. New York: Oxford University Press.
- Butler, Judith. 2015 [1990]. *Hankala Sukupuoli*. Helsinki: Gaudeamus.
- Brüstle, Christa, Lucia di Cecca, Itziar Larrinaga, Mojca Piškor, Eva Sæther ja David-Emil Wikström (toim.). 2024. *Music, Power Relations, and Beyond: Critical Positions in Higher Music Education*. Donostia-San Sebastián: Musikene. Verkkolähde: <https://aec-music.eu/media/2024/12/MUSIC-POWER-RELATIONS-AND-BEYOND.pdf> [tark. 20.10.2025].
- Casula, Clementina. 2023. "Class and Gender Inequalities in the Recruitment of Classical Musicians: Reflections on the Case of Italian Music Conservatoires." Teoksessa Bull, Anna, Christina Scharff ja Laudan Nooshin (toim.), *Voices for Change in the Classical Music Profession: New Ideas for Tackling Inequalities and Exclusion*, 19–30. New York: Oxford University Press.
- Citron, J. Marcia. 1993. *Gender and the musical canon*. New York: Cambridge University Press.
- Elliott, Charles A. 1995. "Race and Gender as Factors in Judgments of Musical Performance," *Bulletin of the Council for Research in Music Education* nro. 127, 50–56. Verkkolähde: <https://www.jstor.org/stable/40318766> [tark. 20.1.2026].
- Ferm Almqvist, Cecilia & Ann Werner. 2023. "Gender in Higher Music Education." Teoksessa Brüstle, Christa, Lucia di Cecca, Itziar Larrinaga, Mojca Piškor, Eva Sæther ja David-Emil Wikström (toim.), *Music, Power Relations, and Beyond: Critical Positions in Higher Music Education*, 75–82. Donostia-San Sebastián: Musikene. Verkkolähde: <https://aec-music.eu/media/2024/12/MUSIC-POWER-RELATIONS-AND-BEYOND.pdf> [tark. 20.10.2025].

- Goehr, Lydia. 1992(2007). *The Imaginary Museum of Musical works*. Oxford: Oxford University Press.
- Green, Lucy. 1997. *Music, Gender, Education*. New York: Cambridge University Press.
- Hedman Eerika. 2015. *Facilitating leadership team communication*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Higham-Edwards, Beth. 2023. "Gender and Class: An Account of a Female Percussionist in the Classical Music Industry." Teoksessa Bull, Anna, Christina Scharff ja Laudan Nooshin (toim.), *Voices for Change in the Classical Music Profession: New Ideas for Tackling Inequalities and Exclusion*, 127–134. New York: Oxford University Press.
- Houmann, Anna. 2024. "The Power of Belonging: Setting the Stage for the Possible." Teoksessa Brüstle, Christa, Lucia di Cecca, Itziar Larrinaga, Mojca Piškor, Eva Sæther ja David-Emil Wikström (toim.), *Music, Power Relations, and Beyond: Critical Positions in Higher Music Education*, 249–258. Donostia-San Sebastián: Musikene. Verkkolähde: <https://aec-music.eu/media/2024/12/MUSIC-POWER-RELATIONS-AND-BEYOND.pdf> [tark. 20.10.2025].
- Huovinen Erkki ja Kuitunen Jarmo. 2008. *Johdatus Musiikkifilosofiaan*. Tampere: Kustannusosakeyhtiö Vastapaino.
- Karakorpi, Tiina. 2023. "Soittajäiti vaatimusten keskellä." Teoksessa Rantanen, Saijaleena, Nappu Koivisto-Kaasik ja Anu Lampela (toim.), *Naiset, Musiikki, Tutkimus – Ennen ja Nyt*, 141–147. Acta Musicologica Militantia vol. V. DocMus Research Publications vol. 21. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia & Tutkimusyhdistys Suoni ry. Verkkolähde: <https://taju.uniarts.fi/server/api/core/bitstreams/7c51198a-caf0-421c-a275-1a03194deaef/content> [tark. 20.10.2025].
- Kauppala, Anne. 1994. *Feminiinejä ooppera- ja soitinmusiikissa*. Musiikki 3: 278–291.
- Koivisto-Kaasik, Nappu. 2019. *Sähkövaloa, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: Naisten salonkiorkestertit ja varieteealan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. Helsinki: Helsingin Yliopisto.
- Koivisto-Kaasik, Nappu, Saijaleena Rantanen ja Anu Lampela. 2023. "Johdanto: Musiikki ja sukupuoli tutkimuksen kohteena." Teoksessa Rantanen, Saijaleena, Nappu Koivisto-Kaasik, ja Anu Lampela (toim.), *Naiset, Musiikki, Tutkimus – Ennen ja Nyt*, 17–27. Acta Musicologica Militantia vol. V. DocMus Research Publications vol. 21. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia & Tutkimusyhdistys Suoni ry. Verkkolähde: <https://taju.uniarts.fi/server/api/core/bitstreams/7c51198a-caf0-421c-a275-1a03194deaef/content> [tark. 20.10.2025].
- Kvist, Wilhelm. 2019a. *Orkestrarna säger att könsbalansen är viktig – men bara 4,3 procent av verken är av kvinnliga tonsättare*. Hufvudstadsbladet 3.9.2019. Verkkolähde: <https://www.hbl.fi/2019-09-03/hbl-granskar-orkestrarna-sager-att-konsbalansen-ar-viktig-men-bara-43-procent-av-verken-ar-av-kvinnliga-tonsaettare/> [tark. 2.11.2025].
- Kvist, Wilhelm. 2019b. *Nekrofilin i den klassiska musiken är sjuklig*. Hufvudstadsbladet 13.10.2019. Verkkolähde: <https://www.hbl.fi/artikel/nekrofilin-i-den-klassiska-musiken-ar-sjuklig/> [tark. 2.11.2025].
- Kvist, Wilhelm. 2021. *Visst har den klassiska musiken en kolonialistisk historia*. Hufvudstadsbladet 27.6.2021. Verkkolähde: <https://www.hbl.fi/2021-07-27/visst-har-den-klassiska-musiken-en-kolonialistisk-historia/> [tark. 2.11.2025].
- Kvist, Wilhelm. 2023a. *När musiklivet vaknade. Vad har förändrats gällande jämställdheten i det finländska musiklivet sedan 2019? Och vad har vi framför oss?* DocMus Research Publications vol. 21. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia & Tutkimusyhdistys Suoni ry.
- Kvist, Wilhelm. 2023b. *Work long overdue: Helsinki Philharmonic and the struggle to integrate women composers into the symphonic repertoire*. Nordisk Kulturpolitisk Tidskrift 26(2): 212–237. Verkkolähde: <https://doi.org/10.18261/nkt.26.2.8> [tark. 2.11.2025].
- Lakoff, George and Mark Johnson. 1980. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Larrinaga, Itziar. 2024a. "Keyword: Violence." Teoksessa Brüstle, Christa, Lucia di Cecca, Itziar Larrinaga, Mojca Piškor, Eva Sæther ja David-Emil Wikström (toim.), *Music, Power Relations, and Beyond: Critical Positions in Higher Music Education*, 29–36. Donostia-San Sebastián:

- Musikene. Verkkolähde: <https://aec-music.eu/media/2024/12/MUSIC-POWER-RELATIONS-AND-BEYOND.pdf> [tark. 20.10.2025].
- Larrinaga, Itziar. 2024b. ”Keyword: Canon.” Teoksessa Teoksessa Brüstle, Christa, Lucia di Cecca, Itziar Larrinaga, Mojca Piškor, Eva Sæther ja David-Emil Wikström (toim.), *Music, Power Relations, and Beyond: Critical Positions in Higher Music Education*, 49–60. Donostia-San Sebastián: Musikene. Verkkolähde: <https://aec-music.eu/media/2024/12/MUSIC-POWER-RELATIONS-AND-BEYOND.pdf> [tark. 20.10.2025].
  - Lies-Warfield, Kirsten. 2024. ”Join the army: Women allowed.” Teoksessa Brüstle, Christa, Lucia di Cecca, Itziar Larrinaga, Mojca Piškor, Eva Sæther ja David-Emil Wikström (toim.), *Music, Power Relations, and Beyond: Critical Positions in Higher Music Education*, 117–122. Donostia-San Sebastián: Musikene. Verkkolähde: <https://aec-music.eu/media/2024/12/MUSIC-POWER-RELATIONS-AND-BEYOND.pdf> [tark. 20.10.2025].
  - Lindblom-Ylännö, Sari ja Anne Nevgi (toim.). 2009. *Yliopisto-opettajan käsikirja*. Helsinki: WSOYpro.
  - Malmi, Mirka, Tiina Karakorpi ja Susanna Välimäki. 2021. *Toisia suomalaisia viulusävelmiä: Suomalaisten naisten säveltämiä teoksia viululle ja pianolle 1886–1936 – Other Finnish works for violin: works for violin and piano by Finnish women composers 1886–1936*. Sävelten tyttäret – Daughters of Music, Vol. 3. Helsinki: Fennica Gehrman.
  - Masmann, Fritz ja Gerd Reinke (toim.) 1992. *Orchester-Probespiel Kontrabass: Sammlung wichtiger Passagen aus der Opern- und Konzertliteratur. Kontrabass*. Mainz: Schott Music.
  - McClary, Susan. 1991. *Feminine endings. Music, gender and sexuality*. Minnesota: The University of Minnesota Press.
  - Moisala, Pirkko (toim.) 1994. *Musiikki 24/3: Musiikin naistutkimus, feministinen kritisismi ja sukupuolistava musiikintutkimus*.
  - Moisala, Pirkko. 1994. *Musiikin naistutkimus. Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna*. Musiikki 3, 241–277. Verkkolähde: <https://helda.helsinki.fi/items/9d95a551-1bde-435e-a6d8-3cb-baac61b63> [tark. 20.10.2025].
  - Moisala, Pirkko ja Beverley Diamond (toim.). 2000. *Music and Gender*. Urbana: University of Illinois Press.
  - Moisala, Pirkko ja Riitta Valkeila. 1994. *Musiikin toinen sukupuoli*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
  - Mononen Sini ja Susanna Välimäki (toim.). 2018. *Musiikki muutosvoimana. Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti*. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry.
  - Neuls-Bates, Carol. 1996. *Women in Music*. Boston: Northeastern University Press.
  - Noroila, Fanni. 2021. *Ophelia elää!* Verkkolähde: <https://kansallisteatteri.fi/blogi/ofelia-elaa/> [tark. 20.4.2022].
  - Pendle, Karin (toim.). 2001. *Women & Music: a history*. Bloomington: Indiana University Press.
  - Prokop, Rainer ja Rosa Reitsamer. 2023. ”The Role of Music Conservatoires in the Making of Classical Music Careers.” Teoksessa Bull, Anna, Christina Scharff ja Laudan Nooshin (toim.), *Voices for Change in the Classical Music Profession: New Ideas for Tackling Inequalities and Exclusion*, 31–41. New York: Oxford University Press.
  - Ramstedt, Anna. 2022. *’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. Verkkolähde: <https://doi.org/10.1080/08038740.2022.2088611> [tark. 20.10.2025].
  - Ramstedt, Anna. 2023a. *Emotional abuse in classical music education in Finland: A study of Finnish women musicians’ experiences*. *Action, Criticism & Theory for Music Education*, 22(3): 198–226. Verkkolähde: [http://act.maydaygroup.org/articles/Ramstedt22\\_3.pdf](http://act.maydaygroup.org/articles/Ramstedt22_3.pdf) [tark. 20.10.2025].
  - Ramstedt, Anna. 2023b. *’You just had to learn to live with it’: Gendered and Sexual Misconduct in Classical Music Culture in Finland*. *Musiikkikasvatus* 26(2): 40–55. Verkkolähde: <https://fjme.journal.fi/issue/view/11143/2435> [tark. 20.10.2025].

- Ramstedt, Anna. 2023c. *Homophily and genre boundaries: Inequalities in classical music networks in Finland*. *Musiikki* 53(2): 8–33. Verkkolähde: <https://doi.org/10.51816/musiikki.131301> [tark. 20.10.2025].
- Ramstedt, Anna. 2024. *Misconduct, Abuse and Classical Music: A feminist study on social imaginaries and women musicians' experiences of gender inequality in Finland*. *Dissertationes Universitatis Helsingiensis* 300/2024. *Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis XXXII/2024*. Joensuu: Punamusta.
- Ramstedt, Anna, Nappu Koivisto-Kaasik, Timo Virtanen ja Susanna Välimäki (toim.). Tulossa 2026. *Tunnelmakuvia: Suomalaisten naistensäveltämää pianomusiikkia 1850-luvulta 1950-luvulle – Moods: Works for Piano by Finnish Women Composers from the 1850's to 1950's*. Sävelten tyttäret – Daughters of Music, Vol. 3. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Ramstedt, Kim, Susanna Välimäki, Kaj Ahlsved ja Sini Mononen (toim.) 2025. *Music Research and activism – prospects and projects in northern Europe*. Chicago: The University of Chicago Press. Verkkolähde: <https://static1.squarespace.com/static/5b0424703917ee9417d-3f86e/t/68544e2f1c494136b211072f/1750355509282/Music+Research+and+Activism.pdf> [tark. 21.10.2025].
- Ramstedt, Kim ja Miia Laine. 2025. ”Between Activism and White Saviourism: Unpacking the Racial Dynamics of Multiculturalism in Ethnomusicology and World Music.” Teoksessa Ramstedt, Kim, Susanna Välimäki, Kaj Ahlsved ja Sini Mononen (toim.), *Music Research and activism – prospects and projects in northern Europe*, 4–16. Chicago: The University of Chicago Press. Verkkolähde: <https://static1.squarespace.com/static/5b0424703917ee9417d-3f86e/t/68544e2f1c494136b211072f/1750355509282/Music+Research+and+Activism.pdf> [tark. 21.10.2025].
- Ramstedt, Kim ja Susanna Välimäki. 2025. ”Introduction: The Activist Turn in Music Research.” Teoksessa Ramstedt, Kim, Susanna Välimäki, Kaj Ahlsved ja Sini Mononen (toim.), *Music Research and activism – prospects and projects in northern Europe*, vii–xxii. Chicago: The University of Chicago Press. Verkkolähde: <https://static1.squarespace.com/static/5b0424703917ee9417d-3f86e/t/68544e2f1c494136b211072f/1750355509282/Music+Research+and+Activism.pdf> [tark. 21.10.2025].
- Rantanen, Saijaleena. 2025. ”The Silences of Labour in Music History: Music as a Tool for Social Change.” Teoksessa Ramstedt, Kim, Susanna Välimäki, Kaj Ahlsved ja Sini Mononen (toim.), *Music Research and activism – prospects and projects in northern Europe*, 133–144. Chicago: The University of Chicago Press. Verkkolähde: <https://static1.squarespace.com/static/5b0424703917ee9417d3f86e/t/68544e2f1c494136b211072f/1750355509282/Music+Research+and+Activism.pdf> [tark. 21.10.2025].
- Rantanen, Saijaleena, Nappu Koivisto-Kaasik, ja Anu Lampela (toim.). 2023. *Naiset, Musiikki, Tutkimus – Ennen ja Nyt*. *Acta Musicologica Militantia* vol. V. DocMus Research Publications vol. 21. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia & Tutkimusyhdistyksen Suoni ry. Verkkolähde: <https://taju.uniarts.fi/server/api/core/bitstreams/7c51198a-caf0-421c-a275-1a03194deaf/content> [tark. 20.10.2025].
- Ritchey, Marianna. 2023. ”A Critical Perspective on Diversity and Inclusion in US Classical Music Discourse.” Teoksessa Bull, Anna, Christina Scharff ja Laudan Nooshin (toim.), *Voices for Change in the Classical Music Profession: New Ideas for Tackling Inequalities and Exclusion*, 91–101. New York: Oxford University Press.
- Saarikoski, Sonja. 2020a. *Pitkät Jatkot*. Image 7.3.2020. Verkkolähde: <https://www.apu.fi/artikkelit/noyryytysta-seksuaalista-hairintaa-oppilaiden-ja-opettajien-valisia-suhteita-kllassisen-musiikin-me-toolla-on-pitka-historia> [tark. 12.11.2025].
- Saarikoski, Sonja. 2020b. *Mestarillisia valheita. Neromyytin ylläpitäminen altistaa myös muille väärinkäytöksille*. Image 5.10.2020. Verkkolähde: <https://www.apu.fi/artikkelit/mestarillisia-valheita-neromyytin-yllapitaminen-altistaa-myos-muille-vaarinkaytoksille> [tark. 12.11.2025].
- Saarikoski, Sonja. 2023. *Naisen on kuoltava*. Long Play 30.11.2023. Verkkolähde: <https://www.longplay.fi/pitkat/naisen-kuoltava> [tark. 2.11.2025].

- Saarikoski, Sonja. 2024. *Muusikon paradoksi*. Long Play 30.5.2024. Verkkolähde: <https://www.longplay.fi/pitkat/muusikon-paradoksi> [tark.2.11.2025].
- Saether, Eva. 2024. "Keyword: Policy activism." Teoksessa Brüstle, Christa, Lucia di Cecca, Itziar Larrinaga, Mojca Piškor, Eva Sæther ja David-Emil Wikström (toim.), *Music, Power Relations, and Beyond: Critical Positions in Higher Music Education*, 225–230. Donostia-San Sebastián: Musikene. Verkkolähde: <https://aec-music.eu/media/2024/12/MUSIC-POWER-RELATIONS-AND-BEYOND.pdf> [tark. 20.10.2025].
- Scharff, Christina. 2018. *Inequalities in the classical music industry: The role of subjectivity in construction of the 'ideal' classical musician*. In C. Dromey and J. Haferkorn (eds.), *The Classical Music Industry*. New York: Routledge, 96–111.
- Scharff, Christina. 2020a. *Explaining Inequalities in the Classical Music Profession*. OnCurating 47/September 2020: 16–25. Retrieved 10.1.2024. Verkkolähde: <https://on-curating.org/> [tark. 20.10.2025].
- Scharff, Christina. 2020b. *From 'not me' to 'me too': Exploring the trickle-down effects of neoliberal feminism*. *Riessegna Italiana di Sociologia* LX(4): 667–691. Verkkolähde: <http://www.rivisteweb.it/doi/10.1423/96111> [tark. 20.10.2025].
- Scharff, Christina. 2021. *From Unspeakability to Inequality Talk: Why Conversations about Inequalities May Not Lead to Change*. *Open Library of Humanities* 7(2): 1–21. Verkkolähde: <https://doi.org/10.16995/olh.4674> [tark. 20.10.2025].
- Sirén, Vesa. 2019. *Suomen klassisen musiikin festivaaleilla vain viisi prosenttia säveltäjistä on naisia, mutta Pekka Kuusisto päätti koota all female -festivaalin ja se oli yllättävän helppoa*. *Helsingin Sanomat* 9.9.2019. Verkkolähde: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006232076.html> [tark. 13.11.2025].
- Sirén, Vesa. 2021. *Uudet luvut paljastavat, että tasa-arvo on kohentumassa Suomen sinfoniaorkeste-reissa: Solisteissa saavutettiin jo täysi tasa-arvo*. *Helsingin Sanomat* 23.3.2021. Verkkolähde: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000007876946.html> [tark. 13.11.2025].
- Skeggs, Beverley. 1997. *Formations of Class & Gender*. London: Sage Publications Inc.
- Solie, A. Ruth (toim.). 1993. *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship*. Los Angeles: University of California Press.
- Tiikkaja, Samuli. 2020. *Klaus Mäkelä, 24, on joutunut kuulemaan pojittelua ikänsä vuoksi, mutta samalla hänen saavutuksiaan hämmästellään maailmalla – Näin Mäkelä nousi parissa vuodessa alansa huippupaikoihin*. *Helsingin Sanomat* 9.7.2020. Verkkolähde: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006565405.html> [tark. 13.11.2025].
- Välimäki, Susanna. 2022. *Composer Betzy Holmberg Deis (1860–1900): a feminist historical and biographical study*. *Studia Musicologica Norvegica* 48/1: 18–37.
- Välimäki, Susanna ja Nuppu Koivisto-Kaasik. 2023. *Sävelten tyttäret – säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Välimäki, Susanna ja Nuppu Koivisto-Kaasik. 2025. "Music Historians as Feminist Activists: Gender Mainstreaming in Contemporary Concert Repertoires." Teoksessa Ramstedt, Kim, Susanna Välimäki, Kaj Ahlsved ja Sini Mononen (toim.), *Music Research and activism – prospects and projects in northern Europe*, 89–104. Chicago: The University of Chicago Press. Verkkolähde: <https://static1.squarespace.com/static/5b0424703917ee9417d3f86e/t/68544e2f1c494136b211072f/1750355509282/Music+Research+and+Activism.pdf> [tark. 21.10.2025].
- Välimäki, Susanna, Nuppu Koivisto-Kaasik ja Timo Virtanen (toim.). 2025. *Öinen madonna: Suomalaisten naisten säveltämiä yksinlauluja 1840-luvulta 1940-luvulle – Nocturnal Madonna - Solo songs by Finnish women composers from the 1840's to the 1940's*. Sävelten tyttäret – Daughters of Music, Vol. 3. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Wahlfors Laura (toim.) 2021. *Musiikki 51/2: Sukupuoli, seksuaalisuus, musiikin esittäminen ja muusikkous*.
- Walker, Margaret E. 2020. *Towards a decolonized music history curriculum*. *Journal of Music History Pedagogy* 10(1): 1–19. Verkkolähde: <https://www.ams-net.org/ojs/index.php/jmhp/article/view/310> [tark. 28.10.2025].

## Taiteellisen tohtorintutkintoni konserttisarjan taustalla vaikuttavaa kirjallisuutta

- Aakkula, Tarja. 2003. *Williamin naiset. Naiskuvat Shakespearen näytelmissä*. Verkkolähde: <https://trepo.tuni.fi/handle/10024/105882/browse?type=author&value=AAKKULA%2C+TARJA> [tark. 12.11.2025].
- Abdulkarim, Maryan ja Eveliina Talvitie. 2018. *Noin 10 myyttiä feminismistä*. Helsinki: SKS.
- Arendt, Hannah. 2017 [1963]. Suom. Antero Holmila ja Jouni Tilli. *Eichmann Jerusalemissa: Raportti Pahuuden Arkipäiväisyydestä*. Jyväskylä: Docendo.
- Arlander, Annette (toim.). 2003. *Esitystaidetta kohti – kokemuksia, ajatuksia, näkemyksiä: opiskelijoiden esseitä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulun Yliopistopaino.
- Arlander, Annette, Helena Erkkilä, Taina Riikonen ja Helena Saarikoski (toim.). 2015. *Esitystutkimus*. Helsinki: Kulttuuriosuuskunta Partuuna.
- Atkinson, Paul ja Martin Hammersley. 1983. *Ethnography. Principles in practice*. London&New York: Tavistock Publications.
- Cavarero, Adriana. 2005. *For more than one voice*. Stanford: Stanford University Press.
- Clayton, Martin, Byron Dueck ja Laura Leante (toim.). 2013. *Experience and Meaning in Music Performance*. New York: Oxford University Press.
- Criado Perez, Caroline. 2019. *Invisible Women. Exposing data bias in a world designed for men*. London: Chatto & Windus Penguin Random House UK.
- Fanning, David. 2010. *Mieczyslaw Weinberg In search of freedom*. Hofheim: Wolke Verlag.
- Heliö, Anneli (toim. ja suom.). 2020. *Anna Ahmatova: Olen äänenne. Kootut runot 1904–1966*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Herrala, Meri. 2006. *Unohtamaton vuosi 1948. Idäntutkimus* 2006 (3): 3–21.
- Humphries Carl. 2001. *Witold Szalonek: Controversial composer intent on reconciling Poland's musical past and future*. The Guardian. Verkkolähde: <https://www.theguardian.com/news/2001/oct/30/guardianobituaries.arts> [tark. 12.11.2025].
- Johnson, Mark. 2007. *The Meaning of the Body*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kantokorpi, Otso ja Marja Sakari (toim.). 2004. *Mistä on taiteilijat tehty? Silmästä, mielestä, ruumiista, kielestä... niistä on taiteilijat tehty*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- Kortelainen, Anna. 2003. *Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Launonen, Krista. 2018. *Ofelian suru*. Vantaa: Kirjastopalvelu Oy Avain.
- Leppert Richard (toim.). 2002. *Theodor W. Adorno. Essays on music*. Los Angeles: University of California Press.
- Mazzarella, Merete. 2018. *Alma. Edelläkävijän tarina*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Mehr, Marissa. 2019. *Burleskikirja – Jobdatus liioittelun taiteeseen*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kosmos.
- Mikkonen, Simo. 2004. *Taiteen, politiikan ja ideologian rajankäyntiä. Neuvostoliiton ”musiikki-rintaman” uudelleenorganisointi vuosina 1932–34*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Nemtsov, Jascha. 2008. *Judische Musik. Studien und Quellen zur jüdischen Musikkultur*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Nemtsov, Jascha. 2008. *The Scandal was perfect. Jewish Music in the Works of European Composers*. 117–142. Verkkolähde: <https://www.zeitschrift-osteuroopa.de/site/assets/files/4008/oe081008.pdf> [tark. 12.11.2025].
- Pitkänen, Risto (toim.). 2007. *Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana*. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto.
- Porkola, Pilvi. 2014. *Esitys tutkimuksena: näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteessa*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Esittävien taiteiden tutkimuskeskus Edita Prima.
- Roiha, Taija. 2021. *Sivullisuuden lumo*. Verkkolähde: <https://nuorivoima.fi/lue/blogi/sivullisuuden-lumo> [tark. 12.11.2025].
- Strömquist, Liv. 2007. *Hundra procent fett*. Stockholm: Ordfront Galago.

- Strömquist, Liv. 2016. *Kielletty hedelmä*. Turku: Kustannusosakeyhtiö Sammakko.
- Turunen, Saara. 2018. *Sivubenkilö*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Välimäki, Susanna. 2008. *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.

## 12 Liitteet

### LIITE 1

Taideyliopiston eettiset ohjeet (2016, 4–5 / 11)

Eettinen ohjeistus Helsingissä

06.06.2016

Eettinen toimikunta

### Taideyliopiston eettiset ohjeet

Ohjeiden valmistelussa on hyödynnetty Aalto-yliopiston, Helsingin yliopiston ja tutkimuseettisen neuvottelukunnan materiaaleja.

**sivu 4/11**

### 4 Pedagogisen toiminnan eettiset ohjeet

Taideyliopiston pedagogisen toiminnan lähtökohtana on halu edistää oppimista sekä sellaisen eettisesti perustellun pedagogisen toiminnan vaaliminen, joka tukee opetuksen, tutkimuksen ja taiteen esteetöntä vuorovaikutusta ja rajojen ylittämistä. Sekä opettajan että opiskelijan on tiedostettava vastuunsa oppimistilanteiden rakentamisessa eettisesti kestäväillä tavoilla. Lisäksi taideyliopistoyhteisön jäsenen tulee arvioida oppimista ja opetusta asiallisesti ja oikeudenmukaisesti. Seuraavassa on eritelty pedagogisen toiminnan eettisiä vastuita opettajan ja opiskelijan näkökulmista.

## 4.1 Opettaja

- Pedagogista toimintaani ohjaa tietoisuus opettajan pedagogisesta vastuusta.
- Pedagoginen toimintani pyrkii oikeudenmukaisuuteen.
- Pulmallisissa tilanteissa pyydän muilta taideyliopistoyhteisön jäseniltä tukea ja neuvoja opiskelijoiden oikeudenmukaisen kohtelun varmistamiseksi.
- Kunnioitan kaikkien yliopistoyhteisön jäsenten näkemyksiä, työtä ja työrauhaa.
- Osallistun opetustilanteisiin aktiivisesti ja kannan vastuuni läsnäolostani.
- Tiedotan opiskelijaa kurssien suoritustavoista, arviointikriteereistä, sovitusta tapaamisista ja omista esteistäni ja sitoudun itse noudattamaan yhdessä sovittuja periaatteita.
- Annan opiskelijalle opiskelusta, opetuksesta, tutkimuksesta ja taiteellisesta työstä asiallista ja rakentavaa palautetta.
- Edistän toiminnallani opetustilanteen positiivista, kannustavaa ja avointa ilmapiiriä.
- Annan tunnustusta, kun opiskelijan työskentely edistää hänen oppimistaan tai muiden oppimista.
- Ohjaan opiskelijaa muuttamaan työskentelytapaansa, jos tunnistan siinä oppimistuloksia heikentäviä tai muiden opiskelijoiden toimintaa häiritseviä piirteitä.
- Kannan osaltani vastuun siitä, että opiskelija saa riittävät tiedot hyvän taiteellisen, tieteellisen ja pedagogisen käytännön periaatteista.

## 4.2 Opiskelija

- Vaikeissa tilanteissa pyydän muilta taideyliopistoyhteisön jäseniltä tukea ja neuvoja itseni ja muiden opiskelijoiden oikeudenmukaisen kohtelun varmistamiseksi.

- Kunnioitan kaikkien yliopistoyhteisön jäsenten näkemyksiä, työtä ja työrauhaa.
- Osallistun opetustilanteisiin aktiivisesti ja kannan vastuuni läsnäolostani. Tiedotan opettajaa omista esteistäni.
- Annan muille opiskelusta, opetuksesta, tutkimuksesta ja taiteellisesta työstä asiallista ja rakentavaa palautetta.
- Kannustan muita opiskelijoita muuttamaan työskentelytapojaan, jos tunnistan niissä oppimistuloksia heikentäviä tai muiden opiskelijoiden toimintaa häiritseviä piirteitä.

## **5 Eettisten sääntöjen rikkomukset**

Tutkimuseettinen neuvottelukunta (TENK) käsittelee ohjeissaan<sup>8</sup> hyvästä tieteellisestä käytännöstä poikkeavaa käytöstä sekä eettisiä rikkomuksia määrittelemättä erikseen eettisesti suositeltavia taiteellisia tai pedagogisia käytäntöjä. Seuraavassa pyritään erittelemään – tieteelliseen käytäntöön peilaten, mutta tarpeen tullen sitä täydentäen – tieteelliseen, taiteelliseen ja pedagogiseen toimintaan liittyvää piittaamattomuutta ja vilppiä. Vilpin eri muodosta tarkastellaan plagiointia, sepittämistä, havaintojen vääristelyä ja anastamista.

### **5.1. Piittaamattomuus**

Piittaamattomuudella tarkoitetaan tässä laiminlyöntejä, holtittomuutta, epärehellisyttä, vastuuntunnottomuutta tai välinpitämättömyyttä tieteellisessä, taiteellisessa tai pedagogisessa toiminnassa. Esimerkiksi toisen työn epäasiallinen lainaaminen, toisen työpanoksen vähättely tai omassa työssä hyödynnettyjen menetelmien tai tulosten puutteellinen tai harhaanjohtava esittely voivat ilmentää piittaamattomuutta. Myös välinpitämättömyys oman työn eettisten seurausten pohdinnasta voi olla piittaamattomuutta. Piittaamattomuutta voi olla edelleen yliopistoyhteisön muihin jäseniin kohdistuvan epäasiallisen, vastuuttoman tai hyvän tavan vastaisen toiminnan huomiotta jättäminen.



Pinja Nuñezin tutkielma ”Onko sukupuolella väliä? Näkökulmia länsimaisen taidemusiikin tasa-arvokysymyksiin suomalaisessa musiikinalan korkeakoulutuksessa” on osa taiteellista tohtorintutkintoa. Nuñez tarkastelee sukupuolittunutta epätasa-arvoa yhtäältä Sibelius-Akatemian josten aineryhmän koulutuskäytännöissä, ja toisaalta omassa kokemuksessaan muusikkona.

Tutkielma on taiteilijalähtöinen, monimenetelmällinen ja itsereflektiivinen. Sen viitekehyksen muodostavat filosofi Lydia Goehrin (1992) teoria romantisoidun teeskäsityksen institutionalisoidusta keskeisyydestä länsimaisen taidemusiikin käytännöissä, filosofi Judith Butlerin (1990) teoria sukupuolen toistosta ja sosiologi Beverley Skeggsin (1997) teorialt sosiaalisen identiteetin muodostumisesta.

Suomalaiseen feministisen musiikintutkimuksen kenttään kiinnittyvässä työssään Nuñez nostaa esiin huomioita, jotka liittyvät musiikin korkeakoulutuksen sukupuolittuneisiin rakenteisiin. Samalla tutkielma avaa keskustelua opetussuunnitelmien kehittämisestä sekä käytännöistä, joilla voidaan edistää yhdenvertaisuutta ja monimuotoisuutta.



EST 97  
ISBN 978-952-329-423-3  
ISSN 1237-4229

**TAIDE-  
YLIOPISTO**

**X SIBELIUS-AKATEMIA**