

# *Musiikki 1/2024*

*musiikki.journal.fi | 54. vuosikerta*

## *Pääkirjoitus*

*Mikko Ojanen & Meri Kytö*

Musiikki, ääni, tiede, tutkimus, painoalat ja lähtökohdat  
– miksi näitä pitää taas pohtia ja määritellä? .....3

•

## *Artikkelit*



*Iris Seesjärvi*

Unfolding Singer's Shame: Experiences of Shame and Shaming  
Among Finnish Classical Singers .....9



*Nina Öhman*

Mahalia Jacksonin musiikin ja hänen gossellaulutyylinsä  
saapuminen Suomeen 1950–1960 luvuilla .....38

•

## *Lektio, kirja-arviot & matkaraportti*

*Eveliina Stolp*

Lectio praecursoria:  
Oppilaan toimijuus yhteismusisoinnissa .....69

*Markus Mantere*

Onnistunut henkilökuvaa Margaret Kilpisestä.....77

*Tiia Väyrynen*

Arvio kirjasta ”Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt” ..... 83

*Helena Tyrväinen*

Suomalais-virolaisesta musiikkitieteen tutkimusyhteistyöstä.....88

*Meri Kytö*

Tiedekustantamisen tulevaisuus avoimen julkaisemisen  
ja tekoälyn pinteessä .....96

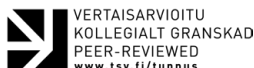
**Musiikki**-lehden ilmoitushinnat: **Koko sivun mainos** 180 €, **puolen sivun mainos** 100 €, **Mainosbanneri** 60 €. **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat värillisiä. Alv. sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi).

#### **Päätoimittajat**

Tuire Ranta-Meyer (Metropolia)

Meri Kytö (Turun yliopisto)

Mikko Ojanen (Helsingin yliopisto)



**Toimituksen osoite:** Musiikki-lehti, Suomen musiikkitieteellinen seura ry, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto. **Päätoimittajat:** Dos. Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi), vastaava päätoimittaja, dos. Meri Kytö (meri.kyto@utu.fi), FT Mikko Ojanen (mikko.ojanen@helsinki.fi) **Taittaja:** Anne Rissanen (rissanenanne@gmail.com). **Toimitusneuvosto:** FT, dos. Kimi Kärki (Turun yliopisto ja Taideyliopisto), FT Sini Mononen, MuT, FM Saijaleena Rantanen, (Taideyliopisto), FT, dos. Milla Tiainen (Turun yliopisto), FT, dos., Juha Torvinen (Helsingin yliopisto). **Tilaukset ja arkistotunnukset:** Vanhoja paperivuositietoja ja seuran julkaisuja välittävät seuran sihteeri Jasmin Vahtera (mts.toimisto@gmail.com) sekä Ostinato Oy, Musiikkitalo, Mannerheimintie 13 a B, 00100 Helsinki, (020) 7070443, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi. **Musiikki (verkkojulkaisu) ISSN 2669-8625**

# *Musiikki, ääni, tiede, tutkimus, painoalat ja lähtökohdat – miksi näitä pitää taas pohtia ja määritellä?*

Mikko Ojanen & Meri Kytö

.....

Sibelius Akatemian *Trion* päätoimittaja Laura Wahlfors (entinen *Musiikin* päätoimittaja) kuvaili toimittamansa lehden muodonmuutosta ja uuden aikakauden alkua viime vuoden joulukuun numeron pääkirjoituksessa (Wahlfors 2023). Wahlforsin tekstissä huomiota herätti kuvaus siitä, kuinka aiemmin taidemusiikkiin keskittynyt julkaisu on nyt avaamassa oviaan kaikkien musiikkityylien ja musiikintutkimuksen lähestymistapojen julkaisukanavaksi. Moniarvoisuus ja näkökulmien rikkaus on itseisarvo. *Musiikki* toivottaa *Trion* näkökulmien laajennuksen erittäin tervetulleeksi. *Trion* avaus sai myös *Musiikin* päätoimituksen pohtimaan lehtemme linjaa sekä niitä mielikuvia, joita lukijoilla ja kirjoittajilla *Musiikista* on. Viimeaikaiset keskustelut tieteenalan painoalavalinnoista, valtakunnallisesta pääsykoeuudistuksesta sekä vastikään käynnissä ollut *Musiikin* päätoimittajahaku nostattivat esiin mielenkiintoisia havaintoja lehden fokuksista ja mielikuvista sekä roolista, joka *Musiikilla* kotimaisena tiedejulkaisuna voisi olla.

Mitään varsinaista mielipide- tai -kuvakyselyä *Musiikin* lukijoille ei olla tehty, vaan lehtemme on kulkenut kuin juna raiteillaan omaan suuntaansa aina kulloistenkin päätoimittajien ideoiden ohjaamana. Aika ajoin yksittäiset teemanumerot kiteyttävät jonkin näkökulman aikamme musiikkitieteen sisältöön ja paljastavat tiettyjä piirteitä ajalle tyypillistä tutkimuksen trendeistä ja tutkimuskentän painoaloista. Artikkelikut-suilmoitusten tai lehden päätoimittajakujen yhteydessä päätoimittajille aukeaa ainakin hetkellinen mahdollisuus keskustella kentän kanssa – jos ei aivan suoraan, niin ainakin välillisesti ja kuulla, minkälainen lehden roolin musiikintutkimuksen kentällä ajatellaan olevan ja mitä mielikuvia lehti herättää.

Siihen nähden, että *Musiikin* sivuilla on sen ensimmäisestä vuosikerasta, vuodesta 1971 alkaen näkynyt koko kotimaisen musiikin tutkimuksen kirjo musiikkiteknologian tutkimuksesta musiikkikasvatukseen ja so-

siologiaan, taidemusiikista populaarimusiikkiin, yksittäisten toimijoiden ja teosten, artistien, säveltäjien tarkasteluista yhteiskunnallisiin ilmiöihin ja rakenteisiin, hajanaiset kommentit ja mielikuvat, joita kentältä viime aikoina olemme kuulleet, ovat mielenkiintoisia. Mitä ilmeisimmin *Musiikissa* nähdään ainakin osittain hallitsevan taidemusiikin tutkimuspainotus. Oletus, että *Musiikilla* on tällainen spesifi fokus saattaa juontaa juurensa kotimaisten musiikintutkimuksen tieteelliset seurojen (Suomen musiikkitieteellinen seura ja Suomen etnomusikologinen seura) sanattomaan sopimukseen niiden työjaosta. Huomattavaa kuitenkin on, että jako ei ole näkynyt niin *Musiikin* kuin *Etnomusikologisen vuosikirjankaan* sivuilla. *Trion* tavoin haluammekin muistuttaa tässä yhteydessä, että *Musiikki* on avoin kaikille musiikin tutkimuksen suuntauksille ja näkökulmille sekä musiikin lajeille ja ilmiöille.

On myös huomioitava, että *Musiikki* ja *Etnomusikologinen vuosikirja* eivät ole alamme ainoat kotimaiset vertaisarvioidut tiedejulkaisut, vaan vuosien saatossa ne ovat saaneet seurakseen muun muassa (jo mainitun) *Trion*, *Satasarven*, *Musiikkikasvatuksen* (Finnish Journal of Music Education), ja *Ruukun*, jolla tiivis kytkös kansainväliseen *Journal of Artistic Research* -lehteen sekä taiteellisen tutkimuksen verkkojulkaisualusta *Research Catalogueen* – (musiikintutkimuksen alan tieteellisistä julkaisuista mainittakoon vielä vertaisarvioimaton *Musiikin suunta*). Kuten todettua tieteenjulkaisukentän itseisarvoja ovat moniarvoisuus ja näkökulmien rikkaus. Siitä huolimatta herää kysymys, minkälaista yhteistyötä voisimme pienen maan julkaisukentän kesken tehdä. Onko nykyistä tiiviimmälle yhteistyölle ja tiedonvaihdolle tarvetta? Sen sijaan, että profiloitumme tiettyjen näkökulmien tai organisaatioiden äänitorviksi, olisiko yhteisillä kannanotoilla, linjauksilla ja keskinäisellä tiedonvaihdolla merkitystä tai yhteisen musiikintutkimuksen alan asiantuntijapoolin kokoamisella tai tiede- ja tutkimusjulkaisujen yhteisillä arviointikriteereillä kysyntää? Tieteelliset seurukset ovat tällaista kokoavaa yhteistyötä toki jo keskenään tehneet.

Miksi tieteenalan identiteettien, profiilien, painalojen ja kentän yhtenäisyyden perään kyseleminen on tällä hetkellä tärkeää? Vastaus vaatii laajemman ja moninäkökulmaisemman selvityksen kuin mihin yhden pääkirjoituksen merkkimäärä riittää, mutta lyhykäisesti todeten musiikkitieteen ja musiikin tutkimuksen identiteetin terävöittäminen ja selkeäsanainen uudelleen määrittelemine on ajankohtaisempaa kuin pitkään aikaan. Tarve kumpuaa useasta nyt käynnissä olevasta muutoksesta. Viimeisimpänä ja todennäköisesti akuuteimpana näistä vuodesta 2022 alkaen valmisteltu korkeakoulujen valintakoeuudistus, jonka myötä tällä hetkellä käytössä olevat 120 eri organisaation valintakoetta tiivistetään

kansallisesti yhteiseksi valintakoe kokonaisuudeksi, jossa korkeakoulu- paikkaa haetaan yhdeksässä eri kategoriassa.

Vuonna 2025 käyttöön otettavassa valintakokeessa musiikkitieteeseen hakeudutaan tämänhetkisen luonnostelman mukaan kokeessa H, jossa haetaan opiskelemaan filosofiaa, historiaa, kulttuurien tutkimusta, taiteiden tutkimusta ja teologiaa. Siis näille kaikille aloille, kaikkiin kotimaisiin korkeakouluihin yhdellä kokeella. Uudistus on muuttamassa radikaalisti humanististen aineiden opiskelijavalintaa. Koe järjestetään akateemisia valmiuksia mittaavana ja konetarkistettavana monivalintatestinä, jolla pyritään arvioimaan, että ”hakija pystyy tunnistamaan oleellisen, erottaa uskomukset faktoista, yhdistelee tietoja eri lähteistä ja kykenee tekemään niistä johdonmukaisia tulkintoja, sekä tarkastelee tieteellistä tekstiä kriittisesti.” (ks. Yliopistojen opiskelijavalintojen kehittämishanke 2022–2025.) Kokeessa arvioidaan siis varsin geneerisiä akateemisia taitoja, joiden opettamista alemmilla opintoasteilla on syytä jatkossa kehittää merkittävästi, jotta nämä hakijoilla on edes teoreettinen mahdollisuus hankkia nämä perusvalmiudet koulu-uransa aikana. Käytännössä näyttää siltä, että valintakoe on geneeristen ”valmiuksien” mittaamisessa tulevaisuudessa hyvinkin samansuuntainen kuin opiskelijan todistusvalinta, jolla puolet opiskelijoista tällä hetkellä hakevat ja jaetaan tutkinto-ohjelmiin.

Valintakokeilla ei kuitenkaan tässä laajuudessa ole mahdollista mitata erilaisille tulkintatieteille välttämättömiä lähtötaitoja, kuten kykyjä havainnoida, analysoida ja tulkita aineistoja monitahoisesti. Opiskelupaikan saaminen lukematta ja kirjoittamatta monivalintakokeella voi myös antaa hakijoille epärealistisen kuvan yliopisto-opintojen luonteesta, joka voi kostautua ensimmäisen opintovuoden aikana motivaatiohaasteina tai opintojen keskeyttämisinä. Mielenkiintoista on myös, että uudistuksen myötä hakijalla ei tarvitse olla varsinaista ennakko-osaamista haettavista aloista, vaan ”lukiossa hankittu humanistis-yhteiskuntatieteellinen yleisivistys antaa hyvän pohjan kokeessa menestymiselle”. (ibid.) Yksittäiset opintokokonaisuudet, eli musiikkitieteen tapauksessa taiteiden ja kulttuurin tutkimus, voivat todennäköisesti räätälöidä valintakokeeseen oman eriytyvän osionsa. Mitä tämä eriytyvä osio voisi alamme näkökulmasta olla siten, että se huomioi eri tutkinto-ohjelmien ja niiden sisällä musiikkitieteen erityispiirteet? Tämän kysymyksen edessä luontevaa onkin siis kysyä, mitä musiikkitieteen erityispiirteet nykymaailmassa ylipäänsä ovat.

Valintakoeuudistus ei sinällään tietenkään määrittele niitä sisältöjä, joita itse koulutukseen suunnitellaan, mutta saattaa tyypistää entisestään eri tahojen ymmärrystä eri tieteenalojen identiteeteistä ja niiden sisällöstä. Nämä hatarat käsitykset näkyvät jo nyt akateemisen johdon heikkona

ymmärryksenä musiikkitieteen ja musiikin tutkimuksen eri kontekstien näkökulmista ja identiteeteistä. Uusi järjestely saattaa myös entisestään etäännyttää tulevat opiskelijasukupolvet alastamme. Tilanne on toki jo nyt se, että musiikkitiede ei enää näyttäydy Opintopolku-portaalissa tai valintakoelistauksissa omana opiskeltavan alanaan, mutta uusi järjestely ilman valintakoekirjallisuutta ei ainakaan edistä oppialan tunnettuutta – pikemminkin päin vastoin.

Tieteen itsensä korjautuvuuteen – s.o. tieteen ikaikainen ydinominaisuus – on sisäänkirjoitettuna se, että tieteenalat saavat tai joutuvat määrittelemään itsensä uudelleen säännöllisin väliajoin. Tieteen ja tutkimuksen kategoriat, tieteenalaluokitukset ja organisaatioiden tutkimuksen painoalat määritellään uudelleen kerta toisensa jälkeen. Toisinaan uudelleenmäärittelyyn riittää pieni hienosäätö, kun uudet tulokset tarkentavat tai täydentävät aiempaa tulkintaa. Toisinaan ajaudutaan kuhnilaiseen anomaliaan tai jopa feyerabendilaiseen anarkismiin, joiden myötä mylläys on perustavanlaatuisempaa. Yhtä kaikki – silloin kun muutos syntyy aidon tieteellisen prosessin laukaisemana tieteenalan omalakisien uusiutumisen ehdoilla, kaikki on hyvin. Tai ainakin niin, kuten pitääkin olla, oli loppu-tulema mikä tahansa. Pysyvien rakenteiden tai kategorioiden perään ei siis kannattaa haikailla. Nyt kuitenkin – taas – näyttää siltä, että musiikkitiedettä ja musiikintutkimusta ei ravitele ainoastaan tieteen- tai tutkimuksen alan sisäinen käsitteellinen tai menetelmällinen hienosäätö, vaan osaansa näyttelee tiedepolitiiseen kaapuun verhottu tehokkuusajattelu, jonka perusteita ei ole onnistuttu avoimesti ja kestävästi perustelevaan – saati edes näennäisesti yhdessä sopimaan tieteentekijöiden kanssa.

Onkin syytä kysyä, mitä *Musiikki* tiedejulkaisufoorumina voi tehdä nostaakseen alan tunnettuutta? Lehti tarjoaa kanavan tehdä tieteenalamme toiminta näkyväksi, mutta riittääkö siihen enää tieteelliset artikkelit, vaan pitäisikö kehittää uusia artikkelityyppejä ja -muotoja palvelemaan laajempaa yleisöä? *Musiikki* on omalta osaltaan vaikuttamassa siihen, mitä musiikintutkimuksen piiriin halutaan sisällyttää ja miltä moderni musiikkitiede ulospäin näyttää.

\* \* \*

Pääkirjoituksen lopuksi esitämme vielä symposiumterveiset. Musiikintutkijoiden 26. valtakunnallinen symposium teemalla “Kaikuja ja heijastuksia” pidettiin Itä-Suomen yliopiston Joensuun kampuksella 25.–27.3.2024. Ohjelma koostui 57 esitelmästä, joista osa oli rakennettu paneelikeskustelun muotoon, sekä näiden lisäksi kahdesta kutsutusta esitelmästä, elokuva-

esityksestä keskusteluineen, opinnäytetyöpalkinnon julkistamisesta sekä Suomen etnomusikologisen seuran 50-vuotisjuhlapaneelistä. Kutsutuista esitelmistä Rupert Tillin (Huddersfieldin yliopisto) esitelmä kuvasi musiikki- ja arkeoakustiikan ajankohtaisia kysymyksiä kaikuksen tutkimuksen kautta, esimerkkeinään myös Astuvansalmen kalliomaalausten ympäristön juuri valmistuneet akustiset mallinnukset. Ana Hofmanin (Slovenian tieteiden ja taiteiden akademia) esitelmä käsitteli musiikkiaktivismia harastajakuorotoiminnan muodossa ja keinona ”poliittiseen eloonjäämiseen” (*political survival*) hajonneen Jugoslavian alueilla.

Juhlapaneelin puhujat Antti-Ville Villén, Helmi Järviluoma, Johannes Brusila ja Pekko Käppi keskustelivat etnomusikologian tieteenalan rakentumisesta ja toiminnasta Suomessa puheenjohtaja Elina Seyen johdolla. Monitahoisesti tieteenalan historiaa punninneet puheenvuorot toivat elävästi esille sen, miten etnomusikologia on elänyt Suomessakin eri painotuksilla ja yhteyksissä. Kiinteä side yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen ja toimintaan on ollut alusta alkaen päämääränä ja keskipisteessä.

Tapahtuma saa kokonaisuudessaan kiitosta lämminhenkisyydestä ja runsaasta musiikkiohjelmasta, Sen esiintyjinä olivat muiden muassa jonsuulainen kiihtelysvaaralaisia kansanlauluja esittänyt duo Juurisävel, säestyksetöntä kansanlaulua esittänyt Anna Fält, iittiläisen Taavi Uutelan ohjelmistoa esittänyt Pekko Käppi ja lied-musiikkia esittäneet sopraano Roosa Tarvonen ja pianisti Tiina Linjama.

\* \* \*

Tässä numerossa on kaksi vertaisarvioitua tutkimusartikkelia. Iris Seesjärven artikkeli käsittelee suomalaisten klassisten ammattilaulajien kokemuksia ja kertomuksia häpeästä ja häpäisystä lauluopintojensa ja laulu-uransa aikana. Nina Öhman tarkastelee puolestaan gossellaulutyylin saapumista Suomeen tapausesimerkkinään Mahalia Jacksonin musiikin markkinointi ja merkityksellistäminen 1950- ja 1960-luvuilla.

Kirja-arvioita ajankohtaisista musiikintutkimuksellisista julkaisuista on myös kaksi. Markus Mantere arvioi Margit Rahkosen kirjan *Margaret Kilpinen: Pianisti, pedagogi, puoliso*. Tiia Väyrynen puolestaan kirjoittaa Saijaleena Rantasen, Nappu Koivisto-Kaasikin ja Anu Lampelan toimittamasta artikkelikokoelmasta *Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt*.

Eveliina Stolp esittelee lectio praecursoriassaan luokassa tapahtuvaa yhteismusisointia musiikkikasvattajan näkökulmasta tarkastelevan väitöstudiumuksensa. Riemastuttavassa esitelmässään Stolp nostaa esiin tutkimuksensa keskeisinä käsitteinä tahdistumisen ja toimijuuden. Helena Tyr-

väinen täydentää puheenvuorossaan lehtemme edellisen, Baltia-numeron (*Musiikki* 4/2023) sisältöä kuvaamalla kotimaisen musiikintutkimuksen yhteistyöstä virolaisten kollegojen kanssa vuosien saatossa. Lopulta Meri Kytö tuo terveisensä Lontoon kirjamessuilta, jossa hän edusti Suomen musiikkitieteellistä seuraa *Musiikin* päätoimittajan ominaisuudessa.

*Musiikin* käsillä olevan numeron myötä Meri Kytö siirtyy päätoimittajan pestistä Suomen musiikkitieteellisen seuran puheenjohtajaksi, eli lehden kustantajan edustajaksi ja luopuu näin ollen päätoimittajuudestaan. Yhteys lehteen säilynee kuitenkin tiiviinä. Merin päätoimittajan tehtäviä jatkamaan valittiin FT Inka Rantakallio Helsingin yliopistosta. *Musiikki* kiittää Meriä suuresti tähänastisesta panoksestaan lehden eteen menneinä vuosina ja toivottaa Inkan lämpimästi mukaan päätoimittajatiimiin!

### *Lähteet*

Wahlfors, Laura. 2023. ”Menneen kaikuja, viritys tulevaan”. *Trio* 12(2). Tark. 5.4.2024. <https://doi.org/10.37453/tj.142360>

Yliopistojen opiskelijavalintojen kehittämishanke 2022–2025. Valintakoewebinaari 21.3.2024. Tark 5.4.2024. <https://www.helsinki.fi/ft/unitube/video/6b14489b-98f7-44cc-b444-220ea562ed82>





*Iris Seesjärvi*

***Unfolding Singer's Shame:***  
*Experiences of Shame and Shaming Among*  
*Finnish Classical Singers*

*MM Iris Seesjärvi (iris.e.seesjarvi@utu.fi) is a voice teacher, singer, and doctoral researcher in Musicology at the University of Turku. In her dissertation, she studies shame and shame-resilience in the career of Finnish classical singers. Her research is financially supported by Jenny and Antti Wihuri Foundation and the Finnish Cultural Foundation.*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-0041-8830>

DOI: [10.51816/musiikki.144758](https://doi.org/10.51816/musiikki.144758)

*Laulajan häpeää avaamassa: Häpeän ja häpäisyn kokemukset  
suomalaisten klassisten laulajien keskuudessa*

Tässä artikkelissa tarkastelen suomalaisten klassisten ammattilaulajien kokemuksia ja kertomuksia häpeästä ja häpäisystä lauluopintojensa ja laulu-uransa aikana. Kysyn, millaisia häpeään ja häpäisyyn liittyviä kokemuksia laulajilla on opinnoissaan ja ammattiurallaan ollut ja mihin asioihin häpeä on liittynyt. Artikkelin tutkimusmateriaali pohjaa 58 suomalaisen osallistujan, joista 49 vastasi sähköiseen kyselylomakkeeseen ja 15 osallistui haastatteluun. Vastaajien ikähaitari (kerätty viiden vuoden tarkkuudella) oli 20–79 vuotta. Osallistujista 76 % oli naisia, 22 % miehiä ja 2 % sukupuoleltaan ”muu”. Sovellan tutkimuksessa Sara Ahmedin teoriaa emootioista kulttuurisina käytänteinä ja Silvan Tomkinsin affektiteoriaa. Lisäksi sovellan vähemmässä määrin Foucault’n diskurssiteoriaa. Aineistoa tarkastellaan narratiivis-hermeneuttisen analyysin keinoin. Analyysini valossa laulajalle häpeää tuottavat asiat voidaan jakaa viiteen kategoriaan: 1) lauluääneen liittyvä häpeä, 2) kehollisuuteen, ulkonäköön sekä henkilön ominaisuuksiin liittyvä häpeä 3) laulajan identiteettiin liittyvä häpeä, 4) muiden ihmisten aiheuttama häpeä (häpäisy, seksuaalinen häirintä, henkinen väkivalta), ja 5) suomalaisen kulttuurin sekä uskonnollisen ja perhetaustan aiheuttama häpeä. Väitän, että klassisen musiikkimaailman hierarkkiset rakenteet, korkea laadullinen vaatimustaso sekä musiikilliset ja näihin liittyvät seikat aiheuttavat laulajille häpeäkokemuksia sekä laulu-uralla että jo lauluopintojen aikana. Lisäksi auktoriteettien käyttämä häpäisy vallankäytön muotona tuottaa osaltaan laulajille häpeää. Myös laulajan sisäistetty häpeä vaikuttaa häpeäkokemusten syntyyn. Nämä ”sisäiset” ja ”ulkoiset” häpeän lähteet kietoutuvat toisiinsa ja ovat vuorovai-  
kutuksessa keskenään.

# *Unfolding Singer's Shame: Experiences of Shame and Shaming Among Finnish Classical Singers*

Iris Seesjärvi  
.....

What kind of experiences and occasions make classical singers feel shame during and before their professional careers as well as during their preceding studies? How do these experiences affect the singer? In this article I examine shame in the career of Finnish classical singers, and I propose a new approach to studying the emotional lives of Finnish classical singers regarding shame. I am interested in discovering what kind of experiences Finnish classical singers have regarding shame and humiliation when they are studying to become singers and during their subsequent professional careers. The data for this research were collected between November 2022 and March 2023 via narrative-thematic interviews (N=15), and through an electronic survey, titled *Shame and Shame-Resilience in the Career of a Finnish Classical Singer* (N=49).<sup>1</sup> The aim was to collect, as widely as possible, the shame-related experiences of singers.

Becoming a professional classical singer takes many years of hard work in order to accomplish the level of vocal skills to be able to manage the demands of a singing career. The path of a professional singer is not straightforward and easy in most cases: competition is harsh, and even a small failure can have a negative impact on a singer's career. Additionally, shaming exercised by authority figures can make singers feel a considerable amount of shame (see Seesjärvi 2017; 2024)<sup>2</sup>. Technical requirements for classical singing and other demands such as pursuing a very high qual-

1 This article is part of my PhD research, dealing with shame and shame-resilience in the career of Finnish classical singer. As the topic is sensitive, an ethical review statement was requested from The Ethics Committee for Human Sciences at the University of Turku and conducted prior to collecting the data. The Ethics Committee has given assent to the research. Methodological approach will be discussed more in detail under "Researching Singer's Shame".

2 In this article, I will refer both to my previous work (Seesjärvi 2017) and to the published version of that work (Seesjärvi 2024).

ity as a singer, perfectionism, tough competition, and few job opportunities considering the number of professionally trained singers, produce fertile ground for singers to feel shame: that is, feeling inadequate, not good enough, worthless, or being rejected.

Although shame is considered one of the central negative emotions (e.g., Brown 2006; Tomkins 2008 [1962]; Munt 2008) affecting human lives in various ways, examinations of shame have so far been somewhat absent in music research and, in particular, voice studies. As far as I know, only Tiri Schei has studied the topic of shame related to singing, both specifically and in the long term (Schei 1998; 2011; 2017).<sup>3</sup> Therefore, more research on shame would be an important contribution to the fields of music, voice studies and related areas, and is the aim of this study. I argue that there is a need to address the topic of shame as such, but it is also important to bring it into current scientific debates on music and voice studies, as the topic has been unnecessarily neglected. To this end, this article seeks to contribute to the theoretical basis for studying shame in the context of classical singing by drawing from a variety of disciplines. Moreover, studying shame in this context will also contribute to research on emotional abuse within the classical music genre (see, e.g., Bull 2019 & Ramstedt 2023b) as humiliation is one form of emotional abuse (see Felitti & Anda 2010).

The theoretical framework I am proposing in my study combines Sara Ahmed's (2004) ideas of emotions as cultural constructions and bodily experiences with the affect theory by Silvan Tomkins (2008 [1962]). However, in this article my focus is primarily on Ahmed's affect theory. Ahmed's theory of affects provides a useful approach to examine classical singers' shame as Ahmed argues that emotions are not simply individual psychological states so much "as social and cultural practices" (Ahmed 2004, 9). She also argues that emotions play a central role in the formation of social hierarchies and individual subjects (*ibid.*, 4). Ahmed's approach is here complemented by the theory of the innate and biological nature of shame proposed by Tomkins. Both starting points are important as shame as a topic is so complex that it cannot be addressed only through one theory or discipline: it is important to consider both the cultural/social and the biopsychological dimensions of shame. At least Elsbeth Probyn (2005, 11) and Sally Munt (2008, 2) have highlighted the importance of an interdis-

3 I am a classical singer and voice pedagogue and I have my own experiences of shame related to the singing voice. These experiences were the initial inspiration for me to do research about vocal shame (Seesjärvi 2013; 2017) and developing a shame sensitive singing pedagogy together with the voice teacher Demian Seesjärvi.

ciplinary approach to the study of shame. This solution inevitably means that the links to particular theories might remain superficial, meaning that I am not able to profoundly elaborate on the theories mentioned.<sup>4</sup> To a lesser extent, I also apply Michel Foucault's discourse theory (1972; 1980) when examining power-relations in the world of classical singing and how identities are formed, also in relation shame. Both Schei (2009; 2011) and music researcher Milla Tiainen (2005; 2012) have already applied Foucault's theory to singing practices.

In this article I propose that a) in the culture of classical singing and music, there are certain power\_relations that significantly contribute to singers' experiences of shame, and b) the norms and ideals existing in this musical culture make singers feel shame when not achieving the given norms and standards. I concentrate especially on two themes emerging from my research data: singer's internalized shame and shaming made by authorities. These themes are in many ways interconnected and in mutual interaction: for instance, shaming will also contribute to a singer's internalized shame. Therefore, it is necessary to deal with both together. The article consists of five sections. In the first, I will take a closer look at the existing interdisciplinary shame research and its theoretical viewpoints. In section two, I will discuss the methodological approach and data of my research. In the third and fourth sections, I will analyze experiences of shame and shaming experienced by the singers who participated in this research. In the fifth and final section I will summarize my conclusions and reflect on some further themes related to the subject.

### *Interdisciplinary Shame Research*

Shame can be described as an intense and painful sensation that is bound up with how the self feels about itself, a self-feeling that is felt by and on the body. (--) When shamed, one's body seems to burn up with the negation that is perceived (self-negation); and shame impresses upon the skin, as an intense feeling of the subject 'being against itself'. Such a feeling of negation, which is taken on by the subject as a sign of its own failure, is usually experienced before another. (--) To be witnessed in one's failure is to be ashamed: to have one's shame witnessed is even more shaming. (Ahmed 2004, 103)

4 Indeed, I agree with Ahmed who states (2004, 18–19) that “[d]oing interdisciplinary work on emotions means accepting that we will fail to do justice to all of the intellectual histories drawn upon by the texts we read. It means accepting the possibility of error, or simply getting some things wrong.”

This definition of shame provided by Ahmed vividly illustrates the phenomenology of shame. Firstly, shame is felt in the body, which indicates its physiological dimension. Secondly, shame is a negative and painful emotion that is connected to failure, and this failure is (often) witnessed by other people. Therefore, shame is a social emotion related to other people in various ways. Tomkins (2008 [1962], 351) describes shame as “the affect of indignity, of defeat, of transgression and of alienation”. For Tomkins, shame is one of the basic affects<sup>5</sup> that “operates ordinarily only after interest or enjoyment has been activated” (ibid. 353). He points out that shame reduces facial communication, while it can also be seen in the body, such as in the dropping of the eyes and head or in blushing (ibid. 352). Therefore, shame is an affect/emotion that one feels distinctly in the body (see also e.g., Ahmed 2004, Probyn 2005, Lewis 1971), and it may also affect the voice (see e.g., Seesjärvi 2024; Monti et al. 2016). Even though these physiological manifestations of shame can easily be understood as personal “attributes”, and therefore there is a temptation to interpret shame as someone’s “own,” the question is, what initially triggers shame and why. As Tomkins points out, shame can help to sustain social norms, expectations, and ideologies. If one breaks the rules and norms given in a certain (cultural, religious, etc.) context, one is exposed to shame. (Tomkins 2008 [1962], 412.) Thus, shame cannot be dealt with without taking into consideration the involved social and cultural factors (see also Ahmed 2004). It is also important to notice that shame is related to questions of identity and identity-formation (see, Ahmed 2004, 105).

Shame can be seen both as an affect and an emotion. This was especially under a discussion during the emergence of the so-called affective turn in the humanities and the social sciences in the mid-1990s; when the question of whether affect and emotion are similar or different phenomena was raised.<sup>6</sup> Some researchers, like Ahmed (2004), do not make a distinction between these terms but use them as synonyms. Moreover, Ahmed proposes: “[s]o rather than asking ‘What are emotions?’, I will

5 Tomkins divides affect as nine different innate affects, such as Surprise-Startle, Distress-Anguish, Anger-Rage, Enjoyment-Joy, Interest-Excitement, Fear-Terror, Shame-Humiliation, and The Drive Auxiliaries of Dismissal and Disgust (Tomkins 2008 [1962], xv–xx).

6 For more about an affective turn, see e.g., Gregg & Seigworth 2010: in the turn, attention was drawn to embodiment and the importance of affects and emotions in the study of arts and culture. It was also noted that emotions were not only a topic belonging to the field of psychology, but they also needed to be studied as socio-cultural phenomena.

ask, ‘What do emotions do?’ (–) Rather, I will track how emotions circulate between bodies, examining how they ‘stick’ as well as move”. (Ahmed 2004, 4). In contrast, a distinction between affect and emotion is made by Tomkins, who maintains that affect is an innate (neuro)physiological reaction, whereas emotion is “the combination of whatever affect has just been triggered as it is coassembled with our memory of previous experiences of that affect”. (Tomkins 2008 [1962], xiv). In this article, I follow Ahmed’s approach and use emotion and affect as synonyms. Moreover, I consider that instead of concentrating on which terms to use it is more important to acknowledge both the biological basis and the sociocultural nature of shame.

As initially mentioned above, long-term research related to singing and shame has so far been limited in music research, with the studies of Schei making an exception (Schei 1998; 2009; 2017). Nevertheless, there are some occasional considerations of this topic in music research (see, Kurkela 1997; Levinson 2015; Reichardt 2012). Because shame as an emotion is often considered a taboo subject (e.g., Brown 2006; Scheff & Mateo 2016)<sup>7</sup>, it may seem obvious that dealing with it has been rare – or it has been dealt with in indirect ways, for instance, when examining performance anxiety<sup>8</sup> (Kenny 2010). Therefore, I argue that shame has featured in earlier music research on some level but without explicit articulation or occupying the center of attention. For example, music scholar Anna Ramstedt’s (2023a) article, “Homophily and genre boundaries: inequalities in classical music networks in Finland”, implicitly discusses shame because although the studied musicians do not refer to shame explicitly, the experiences described by Ramstedt generally cause shame, for example, if

7 As Scheff & Mateo (2016) discuss hidden shame in the research in their article, they state that most research deals with shame without addressing it directly; this verifies that shame is still being seen as taboo in modern society. Even though Scheff and Mateo point out the lack of shame research in different fields, it has in recent years been increasingly studied. Shame has been studied in the fields of psychology and social sciences (e.g., Lewis 1971; Tomkins, 1962; Nathanson 1992; Brown 2006; for Finnish research in the fields of theology and history, see Siltala 1994; Malinen 2010; Kettunen 2011; Ratinen 2014; Lidman 2011) and also from an interdisciplinary perspective (e.g., Kainulainen & Parente-Čapkova 2011).

8 See e.g., Kenny (2010). Kenny deals with the negative emotions in performance anxiety. Even though not focusing on shame, but more on anxiety and social phobia (it is mentioned once on the p. 247 when discussing anxiety), I propose shame *is* included implicitly in the text, for example, in words such as “negative cognitions”, “negative self-evaluative focus”, “negative affective state”, or when discussing a musician’s identity or possible failure (p. 433 & 435-438). Arjas also mentions that performance anxiety can intrinsically be regarded as shameful (Arjas 2002, 13).

one is excluded from social networks due to (female) gender. However, it is worth noticing that in recent years, research related to performance anxiety has taken into account shame in this context (Coşkun-Şentürk & Çırakoğlu 2018; Juncos et al. 2017; Thomson, Jaque & Baltz 2017; Paese & Egermann 2023). Shame as a topic has also been alluded to in earlier research concerning musical performance and performance anxiety (Kurkela 1994<sup>9</sup>; Arjas 2002).<sup>10</sup> Likewise, an important contribution is made by Elisa Monti, David Kidd, Linda Carroll & Emanuele Castano (2016). In their research, they show what effects attachment, emotions and trauma can have on the singing voice of singers<sup>11</sup>. Furthermore, Mara Culp and Sara Jones (2020) have made an important research initiative in the field of music education with their article “Shame in Music Education: Starting the Conversation and Developing Resilience”. In addition to these, sociologist Anna Bull (2019) briefly discusses shame in her book *Class, Control, and Classical Music* when dealing with musicians in the context of mistakes made while playing music (see, e.g., 83–85).

### *Researching Singer’s Shame*

The methodological starting point of this article is hermeneutical and narrative, combining the hermeneutical theory of understanding and interpretation with the principles of narrative research. Lauri Rauhala (1990, 104) defines hermeneutics as the examination of the structure of understanding and interpreting. Since my research is concerned with singers’ stories and experiences of shame, the focus lies in understanding their experiences as related through their narratives. Narrative or story-based research is methodologically quite a fragmented field, while still united by the idea of narrative analysis (Hänninen 1999, 16). Virpi Tökkäri (2018, 68) points out that when studying experience from a narrative perspective, the idea of how experience is formed into a narrative is central.

9 Kurkela discusses shame from the psychoanalytical point of view (see 1994 e.g., 175–180).

10 Emotions related to music, such as what kinds of emotions music arouses or expresses, have also been a central subject of study in the field of music psychology (e.g., Juslin & Sloboda 2010).

11 In this research, combining two different studies, singers were musical theatre singers, choral singers, or jazz singers (see, *ibid.* 4 and 7)



The data for this research consists of interviews (n=15) and responses to an electronic survey (n=49).<sup>12</sup> The data were collected in the period between November 2022 and March 2023. The age of the participants varied between 20–74 years. There was an accuracy of five years in the question regarding age in order to increase the anonymity of the participants. Eleven women and four men participated in the interviews. In the survey, the variance between these genders was even greater: only nine men participated in the survey, whereas 39 out of the 49 participants were women with one participant stating their gender as “other”. Earlier shame research sheds light on the disparity between genders in the sense that women, on average, tend to be more shame-prone than men (see, e.g., Malinen 2010, 24). On the other hand, Teemu Ratinen (2011, 134) points out, following Ahmed’s ideas, that gendered shame is primarily due to “the cultural mechanisms by which the female gender is constructed through shame” (see also, *ibid.* 140; Kainulainen & Parente-Čapková 2011, 11). Notably, in my previous work on shame related to singing, only one of the nineteen research participants was a man (Seesjärvi 2024).

Table 1 below shows the central background information on the participants in the study. This information was requested both in the interviews and as part of the survey. There were five themes in the survey to which participants were able to answer freely: 1) experiences related to shame during their singing studies and professional career, 2) shaming and humiliation exercised by other people during the respondent’s singing studies and career, 3) ways to cope with shameful/shame-related experiences, 4) the possible influence of Finnish culture on shameful experiences, and 5) institutional practices and their possible changes in the field of classical singing. One participant wrote their answer in Swedish. All the other replies were in Finnish, and all the interviews were also held in Finnish. I recruited the participants via social media, by private messages to several singers (n= 53), through different channels (E-mail, LinkedIn, Messenger), and by means of snowball sampling. I also asked The Finnish National Opera and the Sibelius Academy at the University of Arts Helsinki as well as one music agency to distribute the invitation to participate in the research on their mailing lists.

12 Six participants had also answered the survey. They had left their contact information and I asked them if they wanted to be interviewed as well.

Participants	Survey (n=49), Interview (n=15) Altogether 58 participants
Gender	Women 76 %, men 22 %, other 2 %
Age	20–29 (9 %), 30–39 (40 %), 40–49 (29 %), 50–59 (10 %), 60–69 (10 %), 70–79 (2 %)
Singing education (some participants have chosen multiple options)	Bachelor's degree (24 %), Master's degree (69 %), Doctoral degree (artistic) 12 %, Not official training (10 %), I study at the moment (3 %)
Participant in singing competitions	Yes (91 %), No (7 %), I don't want to answer (2 %)
Duration of the singing career (years)	0–10 years (36 %), 11–20 years (43 %), 21–30 years (16 %), 31–40 years (2 %), 40–50 years (3 %)
Working currently as a singer	Yes (64 %), No (7 %), I'm not working actively anymore (17 %), Other response (12 %)
Working mainly as:	Soloist (59 %), In choir (5 %), both as soloist and in choir (36 %)

Table 1. Background information of the participants

The interviews took place either via Zoom or live in Helsinki. The average duration of the interviews was 97 minutes, from an hour to 2 hours and 20 minutes. The lengths of the survey answers varied greatly: some answers only included a few sentences, while others were over two pages long. To protect the anonymity of the participants, no pseudonyms, codes or dates of the interviews are used in the citations.

Interviews were conducted by combining a narrative approach (see, e.g., Hyvärinen 2017) with a thematic interview template, beginning with the question: “What kind of path as a singer have you had to this day?” The second question, usually after a long reply to the first, was: “What kinds of shame-related experiences have you had on this path?”. The intention was to let the interviewer talk as freely as possible without me interrupting the narrative. My focus was on listening and not interfering with the narrative with comments – although I did make occasional paralinguistic sounds (see, *ibid.* 181–183). However, during the interview I also asked about the five different themes mentioned previously if the interviewee did not raise these topics themselves. This is the main disparity between my interviewing method and the more conventional narrative interview: in the latter the researcher does not invoke themes if they are not raised by the interviewee (see, *ibid.*, 186–189). The reason to combine these interview methods stems from my position as a researcher and a classically trained singer with my own personal shame-related experiences: I wished to ensure that the participant’s own narrative would remain in focus and my experiences would not lead the conversation.

After analyzing the data, I thematized it into five different categories that are shown in Table 2:

1) shame related to the singing voice	singing technique, qualities of the voice, such as a heavy voice that causes wide vibrato, problems with high tones or the middle register, problems with intonation, physical conditions such as illness, for example reflux
2) shame related to physical appearance and person's attributes	body or different body parts, physicality per se, breathing, habitus, outlooks, body image, and age
3) shame related to the singer's identity	stage fright that also affects the singing technique, fear of making mistakes, lack of work opportunities, costumes, other difficulties related to the singer's career
4) shame caused by other people	humiliation, sexual harassment (emotional abuse)
5) shame influenced by Finnish culture	family and/or religious background; personal and cultural history (war and transgenerational traumas)

Table 2. Categories of shame

Some of the categories in Table 2 are closely interrelated. For example, shaming directed at a singer's voice (category 4) also relates to a singer's subjective shame regarding their singing voice (category 1) if the singer personally feels the voice did not meet the given requirements. As already mentioned above, in this article I focus particularly on the following themes: the singers' internalized shame and shaming performed by the authorities. Combining these two themes is relevant because, as mentioned, they interact with each other. In the next section I will explore internalized shame. However, prior to that, I will briefly describe some main themes that arose from the data.

In the data, including both the interviews and the survey answers, the participating singers described their shame-related experiences in abundant detail. Only two singers who participated in the survey maintained that they had never experienced any shame or shaming. One of these two explained that: "experiencing shame is weird per se". Based on my study's data, singers' experiences of shame can also be roughly divided into two main categories, even though these are in many ways entwined: shame regarding the singing voice itself and shame that is in different ways associated with a singer's identity or career. Singers had experienced shame regarding their singing voice and technique: vocal crises and technical problems caused shame. Elsewhere, I have termed this category as *vocal*

*shame* (see Seesjärvi, 2013; 2017; 2021). My definition shares similarities with Schei's (2017, 1) concept of *voice shame*: we both maintain that (vocal/voice) shame is related to one's own experience of having a singing voice that is not considered "good enough" while also being linked to other people in terms of how they react to one's voice. Furthermore, I have added a more detailed description of the qualities of the voice that might cause vocal shame (Seesjärvi 2024, 13 & 24). Schei (2017, 1) points out, that voice shame "presupposes internalized ideals and criteria of quality, learned through interaction with external authorities, such as parents, peers, mass media or music teachers". Therefore, our conceptions reinforce one another.

Shame related to being a singer included failing as a singer (in a role, in competitions, in entrance exams), setbacks in a career, lack of work opportunities, and poor economic situation caused by these kinds of obstacles. In addition, not "being a real musician" was mentioned, as well as perfectionism and impostor syndrome, all of which increase feelings of shame in singers. In addition to these aspects, competition and comparison made some singers feel ashamed, as well as singing other musical styles than just classical music repertoire. Indeed, in the classical music context, other musical styles may sometimes be regarded as less worthy (Bull 2019, 191; Bull & Scharff 2021, 681) and therefore, singing other than a classical repertoire may cause shame for a singer, even though they would not personally agree with such value judgements. Shame concerning age and/or physical appearance was very common especially among women. This latter category I have termed as *singer's shame* (see, Seesjärvi 2024).

In addition to both the categories introduced above, it is also useful to view shame from the point of view of *how* shame is triggered. Primarily, there are two different occasions that have made the participants of this study feel shame: either the singers start to feel shame by themselves for various reasons, or someone makes the singer feel shame by shaming and humiliating them, either explicitly or implicitly. Certainly, these two types of shame can also occur simultaneously. In both cases, something triggers a singer to feel shame. It is also possible the singer feels shame privately, without anyone noticing. This occurs, for example, when a singer feels that they have not reached a certain expected standard. There are, indeed, certain standards that define a good classical singer – both in terms of vocal and musical requirements, however, there are also requirements regarding e.g., appearance; these manifest themselves in the classical singing world and are learned during vocal studies or, at the latest, dur-

ing a singer's early professional career (see Tiainen 2005, 155; 2012; Schei 2009; 2011; Seesjärvi 2024). If a singer fails to meet these standards, one of the consequences may be shame (see also Schei 2011; Seesjärvi 2024). Therefore, shame is either situational or dispositional (see e.g., Malinen 2010, 28 for a more detailed discussion). When shame is dispositional, a singer tends to feel shame frequently. Shame is thus internalized (see *ibid.*, 32 for a more detailed discussion). In the following section I will take a closer look at internalized shame.

*“Shame stems from childhood”: Internalized shame*

Classical education taught you to hide your own, authentic voice and steered you towards a foreign, unattainable ideal. The childhood experience of being accepted only by being silent also taught me to be ashamed of my own voice. (Answer to electronic survey)

Even though psychological understandings of shame do not have a central role in this article, and I consider the particular cultural context to have a major impact on people's experiences of shame, it is nevertheless important to briefly examine some of the psychological factors involved in the phenomenon of shame. Although culture impacts how and why shame emerges, people do have an innate ability to feel shame (Tomkins 1987, 133–134; see also Malinen 2010, 32). The cultural framework shapes people's attitudes and perspectives towards shame, and people learn what is accepted behavior according to the surrounding cultural standards and norms (see, e.g., Viljanen 2011, 67).<sup>13</sup> Moreover, as philosopher Agnes Heller (1985, 6) points out, shame “has played (--) an enormous part in the process of socialization”. Nevertheless, according to Tomkins (2008 [1962]; 1987), an individual's ability to feel shame is known to have so-called hardwired biological roots.

Shame can be seen as “the premier social emotion” (Scheff 2003, 239). People have a need to belong to a group and be accepted (Brown 2006). Furthermore, experiences mold people from early childhood onward. If a child grows in an environment that is harmful to their psychological development or experiences some kind of abuse or neglect, this most likely has a huge impact on their character (see, e.g., Schore 1998; Malinen

13 Besides culture itself, one must also consider that time and history molds culture, and therefore people's ideas and understanding. What is regarded as shameful has varied greatly throughout history (see, e.g., Lidman 2011).

2010). According to psychologist Allan Schore (1998, 57), “primordial shame experiences play a central role in not only psychological but in neurobiological human development.” Psychological neglect in childhood causes a person to internalize shame. (Ikonen & Rechartd 1994; Tangney & Dearing 2002; see also, Tomkins 2008 [1962], 348). Shame researcher Ben Malinen (2010) states that harmful events in childhood can cause a person to become particularly shame prone.<sup>14</sup> This also affects an individual’s tendency to experience shame in terms of events coming from the “outside”. (Malinen 2010, 31.) Together with a shame-inducing environment, such as the world of classical singing at its worst, this can increase feelings of shame within the individual. In fact, negative childhood experiences can also have a negative impact on a singer’s voice (see Monti et al. 2016). Indeed, Paula Thomson and S. Victoria Jaque (2018) argue that adverse childhood experiences (ACEs)<sup>15</sup> contribute to internalized shame in performing artists.

There was significant variety among the singers of this study as to whether they commented on their family background or internalized shame. If either was mentioned, the participants often described their childhood experiences, such as family background, bullying in school, religious background, negative experiences with teachers, and so on.<sup>16</sup> In addition, some participants broached the Finnish cultural context and maintained that “Finns have been raised with shame”. Some of the participants recounted that their singing voices were criticized in childhood, and this had negatively affected their self-esteem. Other participants mentioned having a strict father in their childhood family or a problematic relationship with their mother. One participant reminisced about their father who had been very oppressive toward them and that he had also later mocked the participant’s singing voice. Another singer explained that they had experienced shame as, “an emotion very deep within”, and in fact, “shame has been a core underlying feeling in my career, which has caused a lot of things to go wrong”. Yet another participant said that the

14 Malinen states, that “Tangney et al. used the term shame-proneness to describe the dispositional tendency to experience shame across a range of situations.” (Malinen 2010, 29)

15 Childhood adversity encompasses experiences such as emotional, physical, or sexual abuse, emotional and physical neglect, as well as exposure to family dysfunction, including parental separation or divorce, family members with mental illness or substance abuse, domestic violence, and family member imprisonment (see Felitti and Anda, 2010).

16 Also, cultural historical events, such as wars, that caused trauma and transgenerational in the family were discussed.

events of their childhood had caused them to feel totally unworthy and ashamed, even causing them to fear other people. These examples reflect some of the participants' experiences of internalized shame. These kinds of experiences provide a fertile ground for individuals to develop feelings of shame in later in life, and in various contexts. Similarly, Malinen (2010) states that in his study, early childhood trauma caused shame in the lives of the participants. Notably, humiliating and stigmatizing experiences in childhood were "particularly strong factors for shame inducement and the development of shame-proneness (ibid. 172).

Even though internalized shame is usually considered to develop already in childhood as part of negative early experiences, I propose that the strict demands of the classical singing world can, as such, make a singer internalize shame later during their singing studies and career. Therefore, I present some examples of the issues of which singers were found to be ashamed. The categories of shame have already been presented fully in section two. In addition, illness, such as reflux<sup>17</sup> or other forms of sickness that affect the voice caused singers to experience shame. Being sick, for example with flu or laryngitis, affects the singing voice, and resting one's voice is necessary to ensure its recovery and well-being. This often leads to work-related cancellations, which therefore impacts singers' careers on a daily basis.

Many singers reported that they had felt shame regarding their bodies. Women especially felt they were under pressure to look attractive and be thin. However, some of the men also described that they did not feel comfortable being on stage with just few clothes on, and this caused shame. On the other hand, one man recounted that he was singing in that kind of Fach, or voice type, where one did not need to be handsome. Therefore, it may also depend on the Fach whether a singer encounters certain requirements or not. One woman explained that her roles often included elderly women, witches, and so on, which made the requirements concerning physical appearance different. This did not, however, prevent her from feeling pressure about her weight. Indeed, there are certain beauty norms within the classical music world that reflect Western beauty norms in general. In Western culture, fatness is often regarded as shameful (e.g., Kyrölä 2014), and this causes, for its part, shame in singers who do not fit within the required standards. Ramstedt (2022; 2023a; 2023b; 2023c) also observes that female instrumentalists, especially violinists, are faced with

17 See Tarvainen (2021) how reflux causes problems in voice.



demands regarding Western beauty standards, such as being thin and conventionally pretty (see also, Bull 2019).

However, what the singers themselves are ashamed of cannot be separated from the “outside world”. These experiences have been influenced by childhood and adolescence (their own life history), experiences in vocal studies and during their careers. As one of the participants wrote, “Singing-related shame has also been linked to a general shame about one’s own personality”. On the other hand, it can be argued that awareness of shame is linked to growing up as a singer: learning the norms and degrees of what is required at a professional level (see Schei 2009; 2011; Tiainen 2005; 2012; Seesjärvi 2024). Therefore, singers internalize high standards in order to become a member of the classical singing community. Hence, from the Foucauldian perspective, shame can be seen as a disciplinary technique for learning the norms and the rules of a certain community (see Schei 2009; Viljanen 2011, 70).

*“Conductor belling in front of everyone”  
– shaming carried out by authorities*

But then there are those who deliberately shame and who ... use it to enhance their own power. And you can’t prepare for their attacks, because ... they have learned over the years to strike just when you don’t expect them to. (interview)

Throughout history, public shaming has been a way to impart a warning example to others not to break the given social rules. Shame punishments, such as corporeal punishment in public, a walk of shame or the pillory, have historically been used by many kinds of authorities (e.g., Lidman 2011). Indeed, hierarchies and exercising power from a position of authority are connected with shame (Heller 1985; Lehtinen 1998). If an individual breaks the social norms, they are exposed to shame and if the breaking of the rules is noticed, this can lead to humiliation carried out by others (Tomkins 2008 [1962], 412). In the context of this research, it can be postulated that if a singer breaks the norms of an “ideal singer” (such as making a mistake in the rehearsals/performance, not singing well enough, or not fitting the mold of an ideal singer in terms of their appearance), this may expose the singer to experiences of shaming. Thus, if an authority figure is not pleased with the singer or their actions, this can



result in the singer being shamed. Moreover, the fear of being exposed to shame and shaming may contribute to a singer constantly striving to do their best. The existing norms and ideals compel the singer to act in order to reach the prescribed goals as part of their identity as a singer, as argued by Tiainen (2005) and Schei (2009) when applying Michel Foucault's ideas (1972; 1980).

The singers participating in this study had had many experiences regarding humiliation perpetrated by other people, especially musical authorities. The people most often mentioned included teachers, stage directors, orchestra conductors, and choir conductors. Other people who had exercised power by humiliating the research participants were jury members in singing competitions, répétiteurs, directors of opera houses, casting directors, and music critics. Only three participants had no experienced of any kind of humiliation caused by other people. One singer recounted her experience of a shaming comment when participating in a singing competition. A member of the jury had written on a paper in a large font, "AN UGLY VOICE!!!!!!!!!" and was waving the paper in front of the singer without saying anything. What made the situation worse was that that jury member was an idol of the singer. Similar kinds of findings about shaming by authorities have been described in my previous work (Seesjärvi 2017) In the research by Bull (2019) and Ramstedt (2023a; 2023c) a considerable amount of humiliation exercised by authorities emerged. Indeed, Ramstedt (2023b) defines humiliation as one form of emotional abuse. Furthermore, journalist Sonja Saarikoski (2020a; 2020b; 2023) has discussed the culture of humiliation within the classical music genre in Finland.

In my data, shaming was not directed only at the singers' voice or vocal performance, but also, e.g., at their appearance. Sometimes, especially female singers had received inappropriate comments about their weight. One singer was told, after winning a competition, that she should lose 10 kilos to gain better work opportunities. Another participant had been told by many authority figures that her weight was the reason why she was not being successful as a singer. In addition, (female) classical musicians outside of my research have mentioned offensive and humiliating comments made by authorities about their weight (e.g., Saarikoski 2020b; Lebrecht 2014).

Almost all the participants had experienced shaming and humiliation by teachers during their singing studies: either by their own teacher or by

a colleague of their personal teacher.<sup>18</sup> One singer recounted that her teacher had called her “shit” [meaning a bad singer] to another teacher while laughing after making this comment. Apparently, the teacher made a joke of it, but it caused a great deal of shame in the singer just before a singing exam. As the rehearsals before this exam did not go well in the teacher’s opinion perhaps the teacher was worried what the colleague might think about their pupil – and therefore their own skills as a teacher – which made the teacher shame the student. Indeed, a student’s possible failure also affects the teacher because it may be seen as a sign of the teacher’s poor pedagogical skills (Seesjärvi 2021, 200). Therefore, applying Ahmed’s (2004) ideas of emotions as circulating between bodies and then “sticking” to some bodies, it can be stated that the teacher “stuck” the shame onto the student. Moreover, many participants recounted that if they wanted to change their singing teacher this caused problems with their then-current teacher. Therefore, many were afraid to tell the teachers about their decision.<sup>19</sup> One research participant described that her joy of singing disappeared, and her singing technique got worse to such an extent that she even thought about giving up singing altogether. She wanted to please her teacher, so it took six months before she was finally able to leave this teacher. She also felt shame when changing to another teacher. The former teacher’s reaction to this was such that they did not talk to the singer for half a year – not until she had had success in a singing competition. Refusing to talk and ignoring a student can also be seen as a form of shaming, and thus, emotional abuse. Moreover, fear of “letting the teacher down” by quitting is a sign of the power a teacher has over a student. A student who wants to change teachers may well invoke feelings of shame in the teacher, because this wish for a change can be interpreted as a sign that the former teacher’s teaching is somehow insufficient. If the teacher cannot deal with this, it might lead them to shame the student somehow, as exemplified above (See also Seesjärvi 2021, 200).

In the classical music world, teachers often have an enormous amount of power over the students and their possible careers, as for example Bull (2019) and Ramstedt (2023a; 2023b; 2023c) have demonstrated. Good and suitable teaching increases students’ chances to succeed as singers:

18 Also, in Ramstedt’s (2023b) and Bull’s (2019, 83–85) research musicians described negative and humiliating experiences, that is, emotional abuse, caused by their teachers. Therefore, this phenomenon is not, alas, uncommon.

19 The reason to change teacher were mostly due an inappropriate teaching that was related to singing technique and/or teacher’s pedagogical approach (that included i.e., shaming).

most of the participants pointed out that it was either because of suitable teaching and good teachers that they initially became successful as professionals – or that after finding a suitable teacher they were able to overcome technical problems and successfully pursue a career as a singer. Moreover, according to Megan Lewis, Erienne Weight, and Karin Henricks (2022, 879), a teacher's teaching methods do indeed influence students' self-efficacy, that is "self-belief with predictive power toward achievement is self-efficacy". Support provided by teachers does not only concern the singing technique but also affects the student in a more holistic way. This was apparent in my data. For instance, one singer even mentioned that one teacher was able to teach her in a way that made all her singing-related feelings of shame vanish. The teaching she received did not only concern the technical level; she felt that the teacher was able to "encounter" her on another level, supporting her identity as a singer and accepting her as a person. This example clearly demonstrated the teacher's "power" to connect with the student in a way that their singer's identity is confirmed.

Shaming often occurred when the singer in question was seen as making a mistake, and it could occur either privately or in front of other people. Sometimes, the mistakes were not even the singer's fault in the first place: one singer explained that a conductor had initially made a mistake, and because of this mistake, the singer also made a mistake. As a result, the conductor yelled at the singer for several minutes in front of everyone who attended the rehearsals. This negatively affected the singer for a long time. The effects of such experiences were usually long-lasting, causing mental and psychological distress for that particular singer. In addition, other participants recounted that sometimes they were blamed for the mistakes of conductors or stage directors. Thus, shame was again transferred for the singer to carry.

"You have good energy, but [it is] wrong for this". So, what can you say to something like that when- and then, of course: the shame is also related to the fact that ... there are 20 people around you, that you are told such things as a fact and then it's just when. ... You can't say "Well, it's not," or somehow argue against it, but it is then as if this is their experience and, on the other hand, when they are in the position of a supervisor and a sort of a boss, they have the power to say it. (interview)

Several singers felt that it was very difficult for them to defend themselves if the humiliator was an authority figure: this was because they feared

losing work opportunities (see also Ramstedt 2023c, 11). Because of this, several singers also found it difficult to defend other singers in similar circumstances. One interviewee told that she was afterwards ashamed of herself (and, also *on behalf* of the defamer for their behavior) because she was not able to defend a colleague. She regretted this later. Adapting Ahmed's (2004, 110) ideas, it can be said that an authority figure misbehaved (without shame) and therefore, the singer was ashamed, both on behalf of the defamer and for herself because she could not intervene. Another interviewee explained that once she was able to intervene to defend a colleague against a verbal attack from a director because she felt that "at this point I have nothing more to lose". Based on my data, it seems that older singers with an already accomplished career – as well as men – were able to defend themselves more easily than younger female participants.

I also felt ashamed that the director embarrassed me in front of the conductor. No one stood up in support at that moment, even though everyone saw the situation as unfair. There were also those whose profession would oblige them to support me, but in the singing world they keep silent and let it happen. (Answer to electronic survey)

Notably, many singers explained in their replies that they remembered shameful occasions very clearly. Many described that they could remember in their body how it felt when they were being shamed and humiliated. Others said that they become angry when thinking about these situations. In the interviews some singers also shed a few tears and felt emotional when revisiting such events. Many said that they felt "like being in therapy".<sup>20</sup> Singers knew that everything they discussed would be confidential, which is also the case in psychotherapy, for example. They clearly had a need to revisit events that can even be traumatic.<sup>21</sup> Many

20 I think interviewing about a sensitive topic by a researcher can function as a therapeutic encounter, even though taking a therapeutic role was not in any way my intention. To make a clear distinction between an interview setting and a therapeutic encounter, I, for instance, talked about the research before starting the interview and went through the written materials given to the participants, such as the consent form and the data protection form.

21 Even though trauma is not the focus of this article, it is nevertheless important to understand the connection between shame and trauma. Shameful events can be traumatic to the person at the worst case with long-lasting effects and also vice versa: traumatic events can be shameful to the person. (See, e.g., Malinen 2010, 87, 148.) About therapeutical dimensions of interviews, see e.g., Kiuru 2018.

of the interviewees also had a need to *name* the shamers – while knowing these names would be removed from my data. On the other hand, some said that this name should be published. Indeed, there is often a need to return the shame to the shamer (see, e.g. Malinen 2010, 20–21), even if it is not possible in most cases to direct it back at them personally. The #MeToo movement also includes this element: the shame that victims have carried within themselves is returned to the shamer when dealing with instances of shaming in public. The #MeToo movement has indeed changed things on some level, and this also appeared in the data of the present study.

Most of the singers had the experience that humiliation and shaming did not occur in collegial relationships. However, one exception was sexual harassment perpetrated by other singers. Some participants also spoke about the defamatory behavior of their older colleagues. Sexual harassment was, however, mostly exercised by authority figures:

Sexual harassment is about shaming and humiliation and as a young woman in an opera house I faced it, if not daily, then weekly. I have also experienced the shame of badly worded feedback in a teaching, choreography, or rehearsal situation, for example. This has ranged from questioning my artistic choices to outright inappropriate shouting and the violation of my bodily integrity. (Answer to electronic survey)

Six of the participants, who were all women, reported having experienced sexual harassment. In Saarikoski's (2023) article "Naisen on kuoltava"<sup>22</sup> over ten female singers recounted their experiences of sexual harassment that were long-lasting and frequent. In my research, continuous sexual harassment, or fear of being harassed, caused one of the participants to feel stress and anxiety in addition to shame. The stress she experienced was manifest as bodily symptoms and disorders. She also described that these experiences affected her desire to perform because she was tired of being under an evaluative gaze. Another, older singer, recounted that she had experienced considerable sexual harassment multiple times during her career, and these situations made her feel afraid. Once, an orchestral conductor had attacked her when she was leaving a room and when she asked him why he did such a thing he replied: "There is 'love me, fuck me' written on your forehead". This can be seen as an example of how an authority figure transfers his misconduct to the singer, claiming that

22 In English: "Woman Must Die"

she is the one causing the situation. The same participant had also experienced occasions when men had promised her to advance her singing career if she was willing to perform [sexual] “favours” for them, which she had refused. Hence, some people in authority are using their power, for example, casting to cast singers in roles based on factors other than the singers’ vocal or musical abilities.

Sexual misconduct has been increasingly addressed in the field of classical singing, alongside the other arts, after the #MeToo movement that went viral in 2017 (see e.g., Ramstedt 2023b & 2023c; Bull 2019; Saarikoski 2020a). Sometimes openly stating these issues had caused problems for the studied singers. For instance, one research participant was told that an authority figure intended to use all their power to ensure that the singer would never sing another opera role in this country, after she had complained about sexual harassment during a singing competition. As in many other contexts, this can be one of the reasons why the victims of sexual misconduct, or other misbehavior, in the culture of classical singing easily remain silent about their experiences: they are afraid of the negative impact that speaking up may have on their careers.<sup>23</sup> For freelancer-singers especially, this fear might be very real (see also Saarikoski 2023).

Even though the participants described many negative occasions related to shaming and humiliation exercised by people in authority, there were also positive narratives about good relationships with conductors. One example for instance was the reminiscence of a singer who had once worked with a conductor who was “like a big brother” and who did everything in his power to ensure that the singer would feel comfortable singing a difficult repertoire. Another participant even recounted that conductors were not usually the problem, because they care about music and therefore about the singer’s wellbeing. She claimed that the problem was mostly stage directors, who could be even “sadistic”, assuming that the singer must be shamed to acquire control over them. On the other hand, one singer was able to recount an experience of an opera production where both the conductor and the director – as well as colleagues – were highly professional, carrying out their work without any instances of humiliation. She described this as a dream production, everybody doing

23 On the other hand, the psychological effects of the sexual misconduct can be so severe and traumatic the victims decide to quit the field because of the severe sexual misconduct (see e.g., Typpö 2018).

their best and achieving teamwork.<sup>24</sup> Unfortunately, this kind of narrative is rare in my data. Conversely, several respondents maintained that the hierarchical constructions of the classical singing world are the reason why it is easy to use shame as a tool to exercise power.

### *Voice, shame, and classical singing*

In this article, I have examined the experiences of shame as related by professional classical singers and advanced singing students and based on the data collected by an electronic survey and interviews; the theoretical perspective on shame of mainly Sara Ahmed's and Silvan Tomkins was applied to the data. I have argued that there are certain power-relations and structures in the classical singing culture that make singers predisposed to experiencing shame. Moreover, it is possible that the singer's internalized shame may also contribute to these experiences. Furthermore, according to my findings the *ideals* and demands of classical singing culture produces a fertile ground for singers to experience shame: performing to a sufficiently high quality is a seeming necessity for classical singers. I focused on two themes emerging from the data: singers' internalized shame and shaming caused by authorities.

Shame is related both to acts of singing as such and to the singer as a person. As the data shows, there are both internal and external factors that make singers experience shame. However, these two kinds of experiences are in many ways intertwined. As several singers pointed out, for example, while humiliating comments are directed at one's instrument, i.e., voice (singing technique), they are simultaneously directed at the *singer* themselves. Furthermore, if a singer knows that they have somehow failed, it is usually noticed by other people too: a conductor, a director, or a critic who may have written a harsh public review. As Ahmed argues, "individual shame is bound up with community precisely because the ideals that have been failed are the ones that 'stick' others to" (Ahmed 2004, 108). Therefore, every negative comment can be experienced as being directed at the singer's body and *self* as well. For this reason, many singers state that being a singer is such a personal matter (see also, Tiainen 2005; Seesjärvi 2024). Obviously, many musicians besides singers may share these kinds of experiences regarding an intimate relationship between their identity

<sup>24</sup> It must be added that even the director had declared afterwards, that "there were no dickheads in this production."



and being a musician, even when their instrument is not as directly a part of them as the singing voice. On the other hand, shaming the singer (about their body, appearance, habitus) caused, in some cases, disruption in their singing technique, too. This highlights the psycho-psychical nature of both singing and shame.

Furthermore, the standards of classical singing as such may cause shame in singers. In relation to this, feeling shame can indicate that the singer has learned and internalized the norms, rules, and conventions of the classical singing world. This can be understood in terms of Foucault's idea of identification, which has been applied to classical singing by Tiainen (2005) and Schei (2009; 2011). Heller (1985, 6) also sees shame as a cultural instrument that socializes an individual to be a member of the given society. Therefore, I argue that this approach together with a critical examination of shaming and humiliation as acts of using power relations need to be discussed more broadly – not only in the field of (classical) singing and/or the music industry but in every hierarchical system in the field of the arts and elsewhere. Even though my qualitative data only concerns classical singers, it nevertheless clearly indicates that there is a need to change the current situation as regards experiences of shame and shaming. My findings also confirm the results of previous research on the abuse of power and emotional abuse in the field of classical music (e.g., Bull 2019; Ramstedt 2023b; 2023c).

The feedback that I have received both from the research participants and in general has made it clear that it is important to bring this subject under discussion. The results of the study can also be compared to other fields informed by similar kinds of social hierarchies, where high levels of skill are required and supply exceeds demand. Obviously, still more attention should be given to this issue in the music sector, but it would also be important and fruitful to explore the issue further in other artistic fields – as well as in academia. Moreover, it is important to consider the results of my study within the education and the professional world of (classical) music in order to create shame-reducing conventions and practices for aspiring and professional singers and thus, to increase people's psycho-physical health. Psychoeducation about shame would be essential for educators and authorities, as well as singers (and other musicians) of classical music, in order to raise awareness about shame and how to deal with it both on individual and organizational levels. For instance, guaranteeing a safe working environment is one way to prevent humiliation and shaming from happening (see also Valtasaari 2022; Ramstedt 2023b). The possibility to develop more detailed shame-reducing conventions would be



an important topic for further research. Overall, dealing with shame-related issues would undoubtedly benefit the singers' psycho-physical well-being. Lastly, the integration of a simultaneously psychological and culture sensitive approach to the study of shame within classical singing should be developed still further and applied to other areas of music research.

## References

### Research Material

15 interviews, collected by the author between 8.11.2022–11.3.2023.

49 answers to an electronic survey, collected by the author between 18.11.2022–19.3.2023.

All the research material is stored in the University of Turku's storage clouds, the anonymized printed material is stored in a locker and can only be accessed by the author.

### Literature

Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Arjas, Päivi. 2002. *Muusikoiden esiintymisjännitys. Tapaustutkimus klassisen musiikin ammattiopiskelijoiden jännittäjätyypeistä ja esiintymisvalmennuksen kurssikokemuksista*. Dissertation. University of Jyväskylä Studies in the Arts, 82.

Brown, Brené. 2006. "Shame Resilience Theory: A Grounded Theory Study on Women and Shame". *Families in Society*. 87(1): 43–52. <https://doi.org/10.1606/1044-3894.3483>

Bull, Anna. 2019. *Class, Control, and Classical Music*. New York: Oxford University Press.

Bull, Anna, and Christina Scharff. 2021. "Classical music as genre: Hierarchies of value within freelance classical musicians' discourses". *European Journal of Cultural Studies* 24(3): 673–689. <https://doi.org/10.1177/13675494211006094>

Coşkun-Şentürk, Gülce, and Okan Cem Çırakoğlu. 2018. "How Guilt/shame Prone-ness and Coping Styles Are Related to Music Performance Anxiety and Stress Symptoms by Gender". *Psychology of Music*, 46(5): 682–98. <https://doi.org/10.1177/0305735617721338>

Culp, Mara E., and Sara K. Jones. 2020. "Shame in Music Education: Starting the Conversation and Developing Resilience". *Music educators journal* 106(4): 36–42. <https://doi.org/10.1177/0027432120906198>

Felitti, Vincent J., and Robert F. Anda. 2010. "The relationship of adverse childhood experiences to adult medical disease, psychiatric disorders and sexual behavior: implications for healthcare". In *The Impact of Early Life Trauma on Health and Disease: The Hidden Epidemic*, eds. Ruth. A. Lanius, Eric Vermetten, and Clare Pain, 77–87. Cambridge: Cambridge University Press.

Foucault, Michel. 1972. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse of Language*. New York: Pantheon Books.

Foucault, Michel. 1980. *Power/knowledge*. London: Harvester Wheatsheaf.

Gregg, Melissa, and Gregory J. Seigworth. 2010. *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press.

Heller, Agnes. 1985. *The Power of Shame*. London: Routledge & Kegan Paul.

Hänninen, Vilma 1999. *Sisäinen tarina, elämä ja muutos*. Dissertation. University of Tampere.

Hyvärinen, Matti. 2017. "Kertomushaastattelu". In *Tutkimushaastattelun käsikirja*, eds. Matti Hyvärinen, Pirjo Nikander, and Johanna Ruusuvaara. Tampere: Vastapaino.

Juncos, David G., Glenn A. Heinrichs, Philip Towle, Kiera Duffy, Sebastian M. Grand, Matthew C. Morgan, Jonathan D. Smith, and Evan Kalkus. 2017. "Acceptance and Commitment Therapy for the Treatment of Music Performance Anxiety: A Pilot Study with Student Vocalists". *Frontiers in psychology* 8 (2017): 986–986. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00986>

Juslin, Patrik N., and John A. Sloboda (eds.). 2010. *Handbook of Music and Emotion. Theory, research, applications*. New York: Oxford University Press.

Kainulainen, Siru, and Viola Parente-Čapková (eds.). 2011. *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja. Turku: UTU-kirjat.

Kenny, Dianna T. 2010. "The role of negative emotions in performance anxiety". *Handbook of Music and Emotion. Theory, research, applications*, eds. Patrik N. Juslin & John A. Sloboda. New York: Oxford University Press, 425–451.

Kettunen, Paavo. 2011. *Kätkeyty ja vaiettu. Suomalainen hengellinen häpeä*. Helsinki: Kirjapaja.

Kiuru, Hanna. 2018. "Traumaattisen menetyksen kokeneen ihmisen kohtaaminen tutkijana ja sosiaalityöntekijänä". *Janus* 26(3): 247–255.

Kurkela, Kari. 1994. *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynamiikkaa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:IS-BN:978-952-329-193-5>

Kyrölä, Katariina. 2014. *The Weight of Images: Affect, Body Image and Fat in the Media*. New York: Routledge.

Lebrecht, Norman. 2014. "Singers in uproar over critical body insults at Glyndebourne". *SlipDisc* 19.5.2014. Accessed 18.10.2023 <http://slippedisc.com/2014/05/singers-in-uproar-at-critical-body-insults-at-glyndebourne/>

Lehtinen, Ullaliina. 1998. *Underdog Shame: Philosophical Essays on Women's Internationalization of Inferiority*. Dissertation. University of Göteborg.

Levinson, Jerrold. 2015. "Shame in general and shame in music". *Musical Concerns: Essays in Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 88–98.

Lewis, Helen B. 1971. *Shame and Guilt in Neurosis*. New York: International Universities Press.

Lewis, Megan, Erienne Weight, and Karin Hendricks. 2022. "Teaching methods that foster self-efficacy belief: Perceptions of collegiate musicians from the United States". *Psychology of Music*, 50(3), 878–894. <https://doi.org/10.1177/03057356211026744>

Lidman, Satu. 2011. *Häpeä! Nöyryttämisen ja häpeän jäljillä*. Jyväskylä: Atena.

Malinen, Ben. 2010. *The Nature, Origins, and Consequences of Finnish Shame-Proneness: A Grounded Theory Study*. Dissertation. University of Helsinki.

Monti, Elisa, David C. Kidd, Linda M. Carroll, and Emanuele Castano. 2016. "What's in a singer's voice: The effect of attachment, emotions and trauma". *Logopedics Phoniatrics Vocology* 42(2): 1–11. <https://doi.org/10.3109/14015439.2016.1166394>

Munt, Sally R. (2008) *Queer Attachments: the Cultural Politics of Shame*. Farnham: Ashgate.

Paese, Serena, and Hauke Egermann. 2023. "Meditation as a tool to counteract music performance anxiety from the experts' perspective". *Psychology of Music* 52(1): 1–16. <https://doi.org/10.1177/03057356231155968>

Probyn, Elspeth. 2005. *Blush Faces of Shame*. Minneapolis: University of Minnesota 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. <https://doi.org/10.1080/08038740.2022.2088611>

Ramstedt, Anna. 2023a "Homophily and Genre Boundaries: Inequalities in Classical Music Networks in Finland". *Musiikki*, 53(2), 8–33. <https://doi.org/10.51816/musiikki.13130>

Ramstedt, Anna. 2023b. "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. <https://doi.org/10.22176/act22.3.198>

Ramstedt, Anna. 2023c, "You just had to learn to live with it': Gendered and sexual misconduct in classical music culture in Finland". *The Finnish Journal of Music Education*, 26(2).

Ratinen, Teemu. 2014. *Torjuttu Jumalan lahja: Yksilön kamppailu häpeällistä seksuaalisuutta vastaan*. Dissertation. Publications of the University of Eastern Finland Dissertations in Education, Humanities, and Theology No 57.

Ratinen, Teemu. 2011. “Pyhä häpeä. Häpeä uskonnollisena tunteena”. In *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*, eds. Siru Kainulainen, and Viola Parente-Čapková, 132–150. Turku: Uniprint.

Rauhala, Lauri. 1990. *Humanistinen psykologia*. Helsinki: Yliopistopaino.

Saarikoski, Sonja. 2020a. “Pitkät jatkot – MeToo-keskustelu on vallannut alan toisen- ja jälkeen, mutta klassisen musiikin kenttä on ollut yllättävän hiljaa”. *Image* 2020(2).

Saarikoski, Sonja. 2020b. “Nöyryytyksen kulttuuri elää klassisen musiikin piireissä: Pilasit kaiken – Kannattaisi käydä vähemmän jääkaapilla ja keskittyä soittamiseen”. *Apu* 19.2.2020. Accessed 18.11.2022. <https://www.apu.fi/artikkelit/noyryytyksen-kulttuuri-klassisesa-musiikissa-pilasit-kaiken>

Saarikoski, Sonja. 2023. “Naisen on kuoltava”. *Long Play* 131. Accessed 11.12.2023. <https://www.longplay.fi/pitkat/naisen-kuoltava>

Scheff, Thomas J. 2003. “Shame in Self and Society”. *Symbolic interaction*. 26(2), 239–262.

Scheff, Thomas & Mateo Steve. 2016. “The S-Word is Taboo: Shame is Invisible in Modern Societies”. *Journal of General Practice*, 4(1). <https://doi.org/10.4172/2329-9126.1000217>

Schei, Tiri B. 1998. *Stemmeskam. Hemmede stemmeuttrykks fenomenologi, arkeologi og potensielle rekonstruksjon gjennom sangpedagogikk*. Master’s Thesis in Music Education. Bergen: Høgskolen i Bergen.

Schei, Tiri B. 2009. “Identitation – Researching Identity Processes of Professional Singers from a Discourse-Theoretical Perspective”. *Nordic Research in Music Education*. Yearbook 11, 221-236. Accessed 15.12.2023. <http://hdl.handle.net/11250/172247>

Schei, Tiri B. 2011. “Kan stemmeskam overvinnes? Om helsefremmende aspekter ved profesjonelle sangeres identitetsarbeid.” *NMH-publikasjoner*. Accessed 15.12.2023. <http://hdl.handle.net/11250/172303>

Schei, Tiri B., and Edvin Schei. 2017. “Voice shame: Self-censorship in vocal performance”. *The Singing Network* (Memorial University of Newfoundland). Vol. 1. Accessed 15.12.2023. <https://hdl.handle.net/1956/19431>

Schore, Allan N. 1998. “Early Shame Experiences and Infant Brain Development”. In *Shame: Interpersonal Behavior, Psychopathology, and Culture*, eds. Paul Gilbert, and Bernice Andrews, 57– 77. New York: Oxford University Press.

Seesjärvi, Iris. 2021. “Näkökulmia laullisesta häpeästä kärsivän oppilaan opettamiseen”. In *Laulaminen psykofyysisestä näkökulmasta*, eds. Marika Kivinen, Hanna Lammi, and Leena Unkari-Virtanen, 182–205. Helsinki: Metropolia ammattikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-328-314-5>

- Seesjärvi, Iris 2024. *Not Good Enough? Vocal Shame Among Finnish Classical Singers*. Self-published book, Amazon KDP.
- Seesjärvi, Iris. 2017. *Not Good Enough? Vocal Shame Among Finnish Classical Singers*. Final Research Paper (Master's Degree). Estonian Academy of Music and Theatre.
- Seesjärvi, Iris. 2013. *Häpeä laulullisen ilmaisun esteenä: Laulunopiskelijoiden kokemuksia laulullisesta häpeästä*. Bachelor's Thesis. Centria AMK. Accessed 25.8.2023. <https://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-2013061213949>
- Siltala, Juha. 1994. *Miehen kunnia: modernin miehen taistelu häpeää vastaan*. Helsinki: Otava.
- Tarvainen, Anne. 2021. "Vastustava, värähtelevä keho: Kehon materiaalisuusia refluksia sairastavien laulajien soomaesteettisissä kokemuksissa". *Musiikki* 51(1), 9–43. <https://musiikki.journal.fi/article/view/107355>
- Thomson, Paula, S. Victoria Jaque, and Ann Baltz. 2017. "Intensive opera training program effects: A psychological investigation". *International Journal of Music Education*, 35(4), 479–489. <https://doi.org/10.1177/0255761416667467>
- Thomson, Paula, and S. Victoria Jaque. 2018. "Childhood Adversity and the Creative Experience in Adult Professional Performing Artists". *Frontiers in Psychology* 9(111). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.00111>
- Tiainen, Milla. 2005. "Ääni, ruumiillisuus ja sukupuoli: Reittejä laulajien tekijyyteen Taidemusiikkikulttuurissa". In *Musiikin ja teatterin tekijöitä*, eds. Taina Riikonen, Milla Tiainen, and Marjaana Virtanen, 151–186. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Tiainen, Milla. 2012. *Becoming-Singer: Cartographies of Singing, Music-Making and Opera*. Dissertation. University of Turku.
- Tomkins, Silvan S. 1987. "Shame". In *The Many Faces of Shame*, ed. Donald. L. Nathanson, 133–161. New York: Guilford Press.
- Tomkins, Silvan S. 2008 [1962] *Affect Imagery Consciousness: The Complete Edition*. New York: Springer Pub.
- Typpö, Juho. 2018. "Laura Tiainen jätti elokuvakoulun kesken jatkuvan ahdistelun takia: 'En kestänyt enää' – Kaksi Lauri Törhösen entistä opiskelijaa kertoo seksuaalisesta häirinnästä". *Helsingin Sanomat* 2.2.2018. Accessed 18.11.2023. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005550964.html>
- Tökkäri, Virpi. 2018. "Fenomenologisen, hermeneuttis-fenomenologisen ja narratiivisen kokemuksen tutkimuksen käytäntöjä". In *Kokemuksen tutkimus VI: kokemuksen käsitys ja käyttö*, eds. Jarkko Toikkanen, and Ira. A. Virtanen, 64–84. Rovaniemi: Lapland University Press.
- Valtasaari, Pauliina. 2023. *Orkesterimusiikoiden työnohjaus: luova potentiaali yhteisöllisyyden rakentamisen ja yksilöllisyyden kunnioittamisen risteyskohdassa*. Dissertation. Helsinki: Sibelius Academy of the University of the Arts, Studio Musica 95.
- Viljanen, Valtteri. 2011. "Häpeän filosofiasta". In *Irti häpeäleimasta*, eds. Jyrki Korkeila, Kaisla Joutsenniemi, Eila Sailas, and Jorma Oksanen, 64–72. Helsinki: Duodecim.



*Nina Öhman*

***Mahalia Jacksonin musiikin ja hänen  
gospellaulutyyhnsä saapuminen  
Suomeen 1950–1960 luvuilla***

*Nina C. Öhman (nina.ohman@helsinki.fi) on tutkijatohtori Helsingin yliopiston tutkijakollegiumissa. Tässä artikkelissa yhdistyy hänen tutkimustyönsä keskeiset aiheet: naisten johtajuus afrikkalaisamerikkalaisen gospelmusiikin historiassa, amerikkalainen populaarimusiikki ja naisten toiminta jazzmusiikin varhaisella kentällä Suomessa. Öhman myös toimii Musiikin suunta -lehden päätoimittajana.*

DOI: 10.51816/musiikki.144766



# *Mahalia Jacksonin musiikin ja hänen gospellaulutyylinsä saapuminen Suomeen 1950–1960 luvuilla*

Nina Öhman

.....

Gospellaulaja Mahalia Jackson (1911–1972) tunnetaan afrikkalaisamerikkalaisen gospelmusiikin uranuurtajana. Musiikillisena visionäärinä hänellä oli merkittävä vaikutus sekä gospellaulutyylin kehitykseen että sen suosioon maailmanlaajuisesti. Gospelmusiikin alkuaikoina 1930-luvun Chicagossa Jackson ja muut muusikot kuten säveltäjä Thomas Dorsey ja laulaja Sallie Martin kehittivät bluesvaikutteisten kristillisten laulujen pohjalta sekä repertuaarin että soitto- ja laulutyylin. Heidän työnsä ansioista gospellaulutyylillä vakiintui gospelmusiikin kristillisen sanoman keskeiseksi ilmaisukeinoksi. (Reagon 1992, 4–7; Boyer 1979, 22–34.)

Gospellaulutyylillä on laulutaide, jota voi kuvailla monisävyisenä, hengellisen voiman soivana ja kehollisena ilmaisuna. Kyseinen laulutyylillä kehittyi afrikkalaisamerikkalaisissa kirkoissa, joissa sen esteettiset piirteet muodostuivat seurakunnan improvisatorisen laulamisen ja uskonnollisen johtajan saarnaustyylin vaikutuksesta. (Williams-Jones 1975, 381–384.) Alkuperäisessä ympäristössään gospelmusiikin esittäminen on uskonnollinen rituaali, jossa laulajan tarkoituksena on saavuttaa hengellinen yhteys ja sen kautta tuottaa kuulijoilleen kokemus Jumalan läsnäolosta (Burnim 1989, 58). Musiikillisesti gospellaulaja pyrkii luomaan laulun melodiasta erilaisilla äänellisillä ja kehollisilla eleillä yksilöllisen ilmaisen, joka välittää hengellisen tunteen intensiteettiä. Olly Wilson (1999, 160) on esitellyt heterogeenisen ääni-ideaalin afrikkalaisamerikkalaisille musiikkityyleille ominaisena esteettisenä ideaalina. Tämän monisävyisen soinnin mukaisesti laulaja pyrkii toteuttamaan gospellaulutyylin evokatiivisen, eli mielikuvia tai tunteita herättävän vaikutuksen afrikkalaisamerikkalaisen musiikin ilmaisukeinojen avulla, vuorovaikutuksessa kuulijoidensa kanssa. Jackson hallitsi gospellaulutyylin taiturimaisesti.

Jacksonin musiikilla oli avainrooli gospelmusiikin kansainvälisessä kaupallistamisessa. Jackson auttoi gospelmusiikin leviämistä pienten kirkkoyhteisöjen keskuudessa kehittyneestä uskonnollisesta ilmaisusta



globaaliksi myyntituotteeksi. (Jackson ja Wylie 1969; Goreau 1984; Schwerrin 1992; Boyer ja Yearwood 2000, 83–91; Heilbut 2002, 57–73; Burnim 2006, 493–504; Öhman 2017; Burford 2020.) Suomeen Jacksonin musiikki saapui 1950-luvun alkuvuosina myötävaikuttaen samalla suomalaisen musiikkikulttuurin avautumiseen uudenglaisille esitystyyliille.

Jackson ei uransa aikana vierailut Suomessa, vaan suomalaiselle yleisölle hänen musiikkinsa tuli tutuksi äänitteiden, radion, elokuvien sekä lehtikirjoitusten kautta. Suomalaiset kriitikot huomioivat Jacksonin musiikkiläisen taituruuden ja kuvailivat kirjoituksissaan sen mystistä ja tunteita nostattavaa voimaa jo varhain. Kriitikkojen kirjoituksista välittyy laajemman kuulijakunnan ihailu Mahalia Jacksonin musiikkia kohtaan, vaikka yksittäisten kuuntelijoiden näkemyksistä on vaikea löytää tietoa. Esimerkiksi jo 1960-luvun alussa eräs kirjoittaja *Kansan Uutiset* -sanomalehdessä kehui hänen uusinta joululevyään toteamalla: ”Mahalia Jackson on viime vuosina saanut itselleen lukuisan suomalaisen ystävä- ja ihailijajoukon. Heidän ilokseen on joulumarkkinoille ilmestynyt EP, jolla Mahalia esittää neljä kaunista joululaulua” (s.n. 1961a, 8). Jackson tunnetaan edelleen Suomessa arvostettuna gospellaulajana. Esimerkiksi Tiina Sinkkonen & Eric-Olof Söderström Trio on esittänyt Tribute to Mahalia Jackson -konserttisarjaa vuodesta 2018 alkaen ja Jacksonin nimi tunnustetaan gospelmusiikin kuuntelijoiden keskuudessa. (Syrjäläinen 2014, 58.)

Seuraavaksi käsittelen tutkimustehtävää ja tutkimukselle olennaista taustatietoa. Sen jälkeen esittelen tutkimusaineistoa ja tutkimusmenetelmiä sekä tutkimuksen teoreettisia että käsitteellisiä lähtökohtia. Niitä seuraavissa luvuissa tarkastelen tutkimustuloksia ja lopuksi kerron tutkimuksen tuottamista johtopäätöksistä.

### *Tutkimustehtävä ja taustaa*

Tarkastelen tässä artikkelissa, miten Jacksonin musiikki saapui Suomeen ja mitkä tekijät vaikuttivat sen aseman vakiintumiseen populaarimusiikin kentällä. Selvitän samalla mitkä mekanismit ohjasivat Jacksonin gospelmusiikin rantautumista Suomeen ja miten hänen laulutyylinsä merkityksellistettiin uudessa ympäristössä. Tarkasteluani ohjaavat seuraavat kysymykset: mitkä mediat välittivät Jacksonin musiikkia Suomeen ja kuinka sitä markkinoitiin? Miten hänen afrikkalaisamerikkalaiseen tyyliinsä perustuva gospellauluilmainsa ja musiikin hengellisyys välittyivät suomalaisille yleisöille? Miten hänen musiikkinsa suhteutui kuulijoille ennestään tuttuihin musiikkityyleihin? Keskityn erityisesti lehtikirjoitusten,

levy-arvioiden ja mainonnan tarkasteluun. Tutkimukseni tarkoituksena on myös tuottaa laajempia näkymiä gospelmusiikin maailmanlaajuiseen leviämiseen havainnollistamalla, kuinka Jacksonin gospellaulutyyli sai jalansijaa Suomessa 1950-luvulla sekä 1960-luvun alkupuolella. Tuon samalla hengellisen musiikin näkökulmia Suomen musiikkikentällä vaikuttaneiden naisten historiankirjoitukseen (ks. esim. Moisala ja Valkeila 1994; Moisala 2009; Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023; Käpylä ja Pääkkölä 2023).

Jacksonin musiikki saapui suomalaisille kuulijoille uusien länsimaisten virtauksien mukana 1950-luvulla. Suomessa elettiin tuolloin populaarimusiikin kansainvälistymisen aikakautta. Toisen maailmansodan jälkeisinä vuosina kaihoisan sävyinen kotimainen iskelmä-kulttuuri, johon kuuluivat sotarintamalla luodut sävellykset, tangot ja valssit, oli auttanut kansakuntaa käsittelemään monenlaisia muistoihin, todellisuuteen ja tulevaisuuteen liittyviä tunteita (Niiniluoto 2004a, 160–166). Suomen maksettua sotakorvaukset Neuvostoliitolle tulevaisuuden näkymät alkoivat kirkastua. Suomi teollistui, Helsingin kesäolympialaiset toivat uusia tuulia maailmalta ja amerikkalaisuus nousi muotiin. Samaan aikaan lisääntynyt länsimainen kanssakäyminen edesauttoi kansan musiikkimieltymyksien monipuolistumista. Suomeen kehittyi monipuolinen ja ulospäinsuuntautunut musiikillinen ilmapiiri. (Gronow 2004a, 167.)

Suomalaisille populaarimusiikin ystäville Mahalia Jacksonin gospelmusiikki tarjosi tutuista ilmaisuista poikkeavan hengellisen laulutyylin. Sen monivivahteinen sointi erosi selvästi ajan suosikeista, joihin kuuluivat muun muassa kuplettityyliset rillumareit ja iskelmä-tähti Olavi Virran tunnelmalliset tulkinnat (Gronow 2004b, 189–190; Poutiainen 2011, 9). Suosiossa olivat myös lauluyhtyeet kuten Metrotytöt ”jonka rauhoittava ja kaunis ääni soi halki jälleenrakennuksen ja 1950-luvun” (Niiniluoto 2004b, 185). Jazzista, kuten myös rockn’rollista, tuli pidettyä musiikkia Amerikkaa ihailevien nuorten piireissä. Tosin jälkimmäisen kannattajia oli huomattavasti runsaammin ja he olivat omissa piireissään. (Henriksson 2004, 193; Vesterinen 2006, 24.) Naissolistien kevyen iloisesti ilmaiseva jazziskelmä soi kautta maan (Poutiainen 2011, 31–35). Paul Ankan romanttinen musiikki hurmasi faneja ja muutkin ulkomaiset kappaleet alkuperäis- ja käänösversioina vaikuttivat yhä enemmän musiikkimakuihin. Varsinkin äänilevyjen tuontirajoitusten poistuttua vuonna 1956 suomalaiset kuulijat pääsivät tutustumaan laajaan tyylien valikoimaan.

Ajan myötä Jacksonin gospelmusiikille muodostui erityinen sija Suomen populaarimusiikin kentällä jazziin yhdistettynä, joskin siitä merkittävästi poikkeavana tyylinä. Euroopan musiikkimarkkinoiden pohjoi-

silla alueilla Jackson konsertoi vain Ruotsissa ja Tanskassa. Suomalaiset kuulivat hänen musiikkiaan median, radion ja elokuvien välityksellä. Kaiken kaikkiaan hänen musiikkinsa rantautuminen Suomeen onnistui sujuvasti. Hänen musiikkinsa suosiota edistivät kriitikot, joiden kirjoitusten mukaan hänen vaikuttava tyylinsä oli hankalasti selitettävä yhdistelmä jazzin ja kansanmusiikin aineksia. Jacksonin gospellaulutyylin läpimurto Suomessa ei ollut itsestäänselvyys, koska hänen hengellinen musiikkinsa erottui muusta ajan populaarimusiikista jopa ”vaikeana” kuuntelukokemuksena joillekin kuulijoille. Näin ollen hänen laulutyylinsä keskittynyt tarkastelu avaa mielenkiintoisen näkymän populaarimusiikin levitykseen ja arvottamiseen liittyviin prosesseihin.

Gospelmusiikin liikkuvuutta ympäri maailmaa on tutkittu äänitteiden, vierailevien amerikkalaisten muusikoiden, hengellisten yhteisöjen ja gospelkuorokulttuurien tarjoamista näkökulmista. (ks. esim. Johnson 2003; Rommen 2007; Lewis 2010; Waseda 2013; Burnim 2016a.) Toistaiseksi mekanismeista, jotka ovat edistäneet gospellaulutyylin tunnettuutta tiedetään vähän. Tässä tutkimuksessa kohdistan katseeni Suomeen pieneenä, mutta kansainvälistyvänä populaarimusiikin markkina-alueena. Suomeen keskittyvä tarkasteluni tuo esiin historiallista tietoa gospelmusiikista Euroopan musiikkimarkkinoiden periferiasta. Samalla tutkimukseni tarjoaa uuden näköalan gospelmusiikin rooliin Suomen populaarimusiikin kentällä.

Afrikkalaisamerikkalaisilla musiikkityyleillä on ollut huomattava merkitys suomalaisen populaarimusiikin kehityksessä. Tästä on todisteena jazzin, bluesin, rockin ja hiphopin ilmaisukeinojen siirtyminen suomalaiseen populaarimusiikkiin (ks. esim. Jalkanen 1989; Kärjä 2020; Sykäri ym. 2021). Jazzilla on ollut oleellinen rooli suomalaisen populaarimusiikin historiassa, kuitenkin kirjoituksia naisten jazziin liittyvästä toiminnasta on ilmestynyt verrattain niukasti. (ks. esim. Henriksson 2004; Poutiainen 2011, 31–35; Kilpiö ja Skaniakos 2011; Lehko 2014; Korhonen 2020; Palmu 2023). Myös Suomi-gospelin historiankirjoituksessa afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin vaikutukset tuodaan esille, tosin Jacksonin rooli mainitaan useimmiten lyhyesti, jos lainkaan (ks. Laitakari 1987; Könönen ja Huvi 2005, 16, 26; Ek 2022, 20).

### *Tutkimusaineistot ja menetelmät*

Käytän tarkastelussani diskurssi-, musiikki- ja visuaalista analyysia. Ne auttavat selvittämään, miten Jacksonin gospellauluilmaisun ympärille



### *Gospellaulutyylit: teoreettinen ja käsitteellinen viitekehys*

Koska gospellaulun esittäminen on uskonnollinen rituaali, on tärkeää, että sanoma saavuttaa kuulijansa vaikuttavan esityksen kautta. Jackson rakensi laulustaan gospelmusiikin ideaalin mukaista käyttämällä afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin piirissä kehittyneitä trooppeja eli kielikuvia, joilla musiikillista kommunikointia merkillistetään kutsu ja vastaus -rakenteen mukaisesti. Samuel Floyd (1995, 6) sekä muut kirjoittajat ovat osoittaneet, että orjuuden aikana Afrikasta siirtyneet kulttuuriset käytännöt loivat perustan afrikkalaisamerikkalaisen musiikin troopeille. Niihin lukeutuvat muun muassa huudahdukset, kutsu ja vastaus -tekniikat, erilaiset rytmilliset konstruktiot, mikrotonaaliset niin sanotut blues-sävelet, taivutetut nuotit, hyräily, sointiväriin muuntaminen, rytmillisten ja melodisten osuuksien jatkuva toistaminen ja vaihteleva fraseeraus.<sup>1</sup>

Gospelmusiikin tutkimuksen piirissä on kehitetty termistöä, jolla gospelmusiikin estetiikkaan ja esittämiseen liittyviä elementtejä voidaan tarkastella. Pearl Williams-Jones (1975) esittelee artikkelissaan gospelmusiikkia afrikkalaisamerikkalaisen esteettisen ilmaisun (*Black aesthetic*) kiteytymänä. Guthrie P. Ramsey Jr. (2003, 203–204) toteaa Williams-Jonesin tutkimuksen heijastavan aikansa erityispiirteitä, kuten afrikkalaiseen kansankulttuuriin pohjautuvan katsomustavan painotusta. Samalla Ramsey näkee sen tarjoavan arvokkaan luettelon gospelmusiikin piirteistä.<sup>2</sup>

1 Ks. yksityiskohtainen listaus troopeista (Floyd 1995, 6).

2 Williams-Jonesin mukaan gospelmusiikkiin on afrikkalaisista lähteistä siirtynyt kehyslauseet, vaihteleva äänensävy, loputon variaatio laulun johtajan esityksessä, falsetin käyttö, hengellinen tanssi, perkussiiviset soittotekniikat, käsien taputus ja jalkojen tömistely, dynaamisten rytmien painotus, musiikillisen draaman käsite, toisto, improvisaatio, yhteisöllisyys, kommunikatiivinen läheisyys, suullinen perinne ja musiikin käytännöllisyys. Hänen mukaansa eurooppalaisista lähteistä gospelmusiikkiin on tullut tietyn tyyppiset asteikot, eurooppalaiset harmoniat ja rivi riviltä (*“lining-out”*) laulaminen, jolla on juuret New Englannin psalmilaulukirjan laulukäytännöissä ja ajatus yksilöllisen säveltäjän roolista “1. The use of antiphonal response. 2. Varying vocal tone. 3. Endless variation on the part of the lead singer. 4. Use of falsetto. 5. Religious dancing or “shouting.” 6. Percussive-style playing techniques. 7. Handclapping and footpatting. 8. Emphasis on dynamic rhythms. 9. A dramatic concept of the music. 10. Repetition. 11. Improvisation. 12. Communal participation. 13. Immediacy of communication. 14. Oral transmission of the idiom. 15. Functionalism of the music.... Euro-American traits in Afro-American gospel music are evidenced primarily in form, employment of certain characteristic scales, European harmony, and the surge singing technique which had origins in the New England psalmody practice of “lining-out.” The concept of individual authorship of a composer is also primarily European...” (Williams-Jones 1975, 378–379)

Niin ikään Horace Boyer (1979, 23–34) on jakanut gospelilmaisun neljään toisiinsa liittyvään osa-alueeseen: äänenväriin (*timbre*), johon kuuluu esimerkiksi vibrato ja melodian muuntaminen ornamentaalisilla nuoteilla ja vivahteilla, äänialaan (*range*), sanoitusten muuttamiseen lainateksteillä ja muilla tekniikoilla (*text interpolation*) sekä melodiseen ja rytmiseen improvisaatioon (*improvisation, both melodic and rhythmic*). Andrew Legg (2010) laajentaa aiempien tutkijoiden kehittämää sanastoa lisäämällä siihen esimerkiksi nuotin ”blues-taivutuksen” (*blues inflection*). Sillä hän tarkoittaa mikrotonaalista ilmaisua, joka tuo mollisävyisen vivahteen duuritonaaliseen melodiaan. Hän nimeää myös ”gospelvohkaisun” (*the gospel moan*), eli tunnepitoisen ilmaisun, jonka merkitys vaihtelee laulajan tekniikan mukaan rauhoittavasta hyräilystä huudon tuskaan. Käytän gospelmusiikin sanastoa havainnollistamaan Jacksonin musiikin olennaisia piirteitä. Käsitteistön avulla on myös mahdollista selittää, miten hänen laulutyylinsä tarjosi uudenlaisen kuuntelukokemuksen suomalaisille yleisöille.

*Amerikkalaista musiikkia suomalaisille kuluttajille:  
Mahalia Jacksonin ”Silent Night, Holy Night” (1952)*

Seuraavaksi jäljitän, miten Jacksonin musiikkia markkinoitiin ja merkityksellistettiin suomalaisille yleisöille 1950-luvun alkupuolella. Jacksonin Apollo-levymerkille äänittämä versio tunnetusta ”Silent Night, Holy Night” -joululaulusta saapui Suomen levymarkkinoille vuonna 1952. Siinä Jackson tarjoaa kuulijoille hartaan tulkinnan, jonka keskiössä on hänen voimakkaasti resonoiva äänensä. Jacksonin esitys on hidastempoinen (noin 41 iskua minuutissa). Hän värittää melodiaa syvällä vibratolla ja rakentaa ilmaisuun vaihtelua käyttäen afrikkalaisamerikkalaisen musiikin troopeista muun muassa blues-säveliä<sup>3</sup> ja taivutettuja nuotteja. Hän käyttää myös epäsymmetristä rytmiiikkaa esimerkiksi sisään hengittämällä keskellä sanaa ”heaven-ly”. Sisäänhengitys keskellä sanaa oli Jacksonille tyypillinen laulutapa. Hän myös vaihtelee dynamiikkaa. Mark Burford (2020, 214–216) yhdistää Jacksonin tulkinnan tästä joululaulusta hänen tapansa laulaa hymnejä baptistisen perinteen lause lauseelta esitetyllä tyylillä (engl. *lined-out*). Lisäksi huomionarvoista on Jacksonin hyräilyosuus laulun toisessa säkeistössä, joka on tulkittavissa afrikkalaisame-

<sup>3</sup> Tässä työssä käytän engl. ilmaisusta *blue note* suomeksi termiä blues-sävel. Sillä viittaan mikrotonaaliseen äänensävyyn muutokseen, jonka avulla tuotetaan esimerkiksi blues-musiikille ominainen tunnelmanväri.

rikkalaisen hymnilaulamisen perinteen kontekstissa (Tallmadge 1961, 98). Hyräily assosioituu myös kehtolauluun nukkuvalla lapsella. Kappaleen kirkollisuutta puolestaan korostaa urkusäestys. Kokonaisuudessaan Jacksonin esitys on uskonnolliseen joulutunnelmaan sopiva hymni, joka esitteli suomalaisille kuulijoille tutun kristillisyyden pohjalta gospellaulutyylin ilmaisukeinoja.

Jacksonin gospelmusiikkia merkityksellistettiin suomalaisille yleisöille sesonkiaikaan, jolloin hengellistä musiikkia kulutettiin paljon. Vuosi 1952 oli myös tärkeää kansainvälistymisen aikaa. Helsingin kesäolympialaiset olivat ihmisten tuoreessa muistissa ja amerikkalaisuuden ihailu oli nousussa, kun Jacksonin joululevy ilmestyi amerikkalaisen musiikin valikoimassa sanomalehtien mainoksiin. *Hufvudstadsbladetissa* ja *Helsingin Sanomissa* levyn mainokset näkyivät joulun kynnyksellä (20–22.12.1952). Tanskassa radiosoiton seurauksena oli syntynyt suuri kysyntä Jacksonin laululle ja mahdollisesti sen huomattuaan levymyyjät ennakoivat myyntipotentiaalia myös Suomessa. Tämä saattaa selittää Jacksonin levyn suhteellisen myöhäisen mainostuksen. Levy saapui Suomeen kansainvälisen musiikkiteollisuuden verkostojen kautta. Mainostajina olivat sekä ruotsalainen Metronome-levymerkki, joka oli hankkinut oikeuden monien amerikkalaisten levytyksien edustamiseen Skandinaviassa, että Pohjoisesplanadilla sijaitseva Hagströmin levykauppa. Jälkimmäinen oli 1920-luvulla Ruotsissa perustettu harmonikan valmistaja, josta kasvoi kansainvälinen musiikkiyritys.

Ensimmäisissä Suomessa ilmestyneissä mainoksissa Jacksonin harras ja uskonnollinen joululaulu erosi tunnelmaltaan muista levyistä. Levyn positiivista vastaanottoa edesauttoi sen sijoittaminen kokonaisuuteen, joka ohjasi jazzia ja muita amerikkalaisia musiikkivirtauksia seuraavia kuluttajia löytämään itselleen mieluisaa musiikkia. *Hufvudstadsbladetissa* (20.12.1952) Metronome mainosti Jacksonin levyä otsikolla ”En stämningfull julskiva” (tunnelmallinen/sointuva joululevy). Se oli ainoa joululevy muiden ulkomaisten artistien maallista musiikkia edustavien levyjen joukossa. Niihin lukeutuivat poplaulaja Alice Babsin ja Svend Asmusen levytykset sekä Suomessa suositun amerikkalaisen lauluryhmän Delta Rhythm Boysin ja Harmonicatsin levytys Meet Mr. Callaghan -filmin nimikkokappaleesta. *Helsingin Sanomissa* (22.12.1952) ilmestyi Metronomen mainos otsikolla ”Joulun äänilevyjä”. Siinä Jacksonin joululaulu erosi valikoiman muista selkeästi viihteellisistä amerikkalaisvaikutteisesta joululaulusta – Alice Babsin ja Powel Ramelin ”Julebluesista” ja Charles Normanin ”boogie”-kappaleista. Jacksonin levyn rinnalla mainostettiin jazzmuusikko Stan Getzin ja poplaulaja Patti Pagen levyjä. Lisäksi suoma-



laisen latinalaisamerikkalaiseen musiikkiin erikoistuneen Sacy Sandin sentimentaalinen lainakappale ”Kerrothan miksi” toi tuulahduksia Atlantin toiselta puolelta. Hagström levykauppa mainosti *Hufvudstadsbladetissa* Jacksonin ja amerikkalaisen Mario Lanza:n levyä ruotsinkielisten levyjen joukossa.

Ensimmäiset radio-ohjelmamailmotukset, joissa Jackson mainitaan nimeltä, ilmestyivät 1950-luvun lopussa. On mahdollista, että suomalaiset radiokuuntelijat tutustuivat Jacksonin musiikkiin joko kotimaisten tai ulkomaisten kanavien kautta jo aiemmin. (vaikka en löytänyt Jacksonin musiikkiin viittaavia mainintoja) Suomessa kuuluivat muun muassa Tanskan, Ruotsin, Englannin radiokanavat ja Yhdysvaltain valtion tukema lyhytaaltoasema ”Voice of America”. Ulkomaisten kanavien ohjelmisto julkaistiin suomalaisissa sanomalehdissä, ja todennäköisesti niitä kuunteli merkittävä kuulijakunta – ainakin radioharrastajia ja jazzmuusikoita (Haavisto 1990, 89).

Jazzmusiikin arvon puolestapuhuja Erkki Melakoski kirjoitti *Helsingin Sanomien* jazzpalstallaan ensimmäisen kerran levyarvion 23.12.1952 (Mattlar 2015, 99, 101). Hän arvioi ”Metronome-uutuuksia” ja mainitsee niiden joukossa yllä nimetyistä levyistä muun muassa Delta Rhythm Boysin, Patti Pagen ja Sacy Sandin levyt. (E.M. 1952, 10) Jos hän oli saanut Metronomelta levyjä arvosteltavaksi, ehkä niiden joukossa oli myös Mahalia Jacksonin levy, jonka arvio ilmestyi jazzmusiikkiin erikoistuneen *Rytmi*-lehden numerossa 3/1952. Melakoski siirtyi loppuvuodesta 1952 *Rytmin* vakituiseksi avustajaksi (Mattlar 2015, 98) ja voi vain arvailla, oliko hän (tai joku, jolle hän antoi levyn) se nimeltä mainitsematon kriitikko, joka arviossaan antoi ”Silent night, holy night” -laululle arvosanan A – ”kiitettävä” ja levyn kääntöpuolen ”The last mile of the way” -laululle arvosanan B+ ”erittäin hyvä”. (s.n. 1952, 10–11)

Arviossaan kyseisellä kriitikolla oli vaikeuksia sijoittaa levyä olemassa oleviin musiikkityyleihin. Levytys ei istunut hänen tunnistamiinsa kategorioihin, joiden voi olettaa olevan lehdessä yleensä käsiteltyjä genreja kuten blues, jazz tai spirituaalit. Toisaalta hän näki Jacksonin laulun lähempänä jazzia kuin iskelmää. Tämä on yhtä lailla tyylillinen kuin arvottava tulkinta. Mikko Mattlar kertoo, että jo 1950-luvun alusta saakka jazzkriitikoilla oli tavoitteena vahvistaa jazzin statusta korkeakulttuurimuotona. Ainakin Helsingin Sanomien kriitikoiden joukossa oli kehittynyt lähestymistapa, ”jossa yhteys musiikin sekä sitä alun perin luoneen ja kuluttaneen kansan välillä saattoi tehdä populaarimusiikkityylistä legitiimiä kulttuuria”. (Mattlar 2015, 289–290.) Toisin sanoen musiikkityyliä saatettiin arvottaa sen mukaan, kuinka hyvin se edusti yhteyttä johon-



kin autenttisena pidettyyn kansanperinteeseen. Tämä ”alkuperäisyyden” periaate toimi Jacksonin musiikkia arvioineelle kriitikolle arvottamisen välineenä, kun hän esitteli Jacksonin amerikkalaisten kansanlaulujen ja spirituaalien esittäjänä. Suomalaisille yleisöille spirituaalit olivat jo tuttuja, koska niiden esittäminen Suomessa juontaa juurensa ainakin vuoteen 1895, jolloin Fisk Jubilee Singers konsertoi Suomessa (Haavisto 1991, 13). Myös Skandinaviassa huomattavaan suosioon noussut Marian Anderson oli esittänyt spirituaaleja osana Suomessa pitämiään konsertteja (Keiler 2000, 132).

Kriitikko esittelee levyn Jacksonin ensiesiintymisenä suomalaiselle yleisölle luonnehtimatta kuitenkaan Jacksonin laulutyylä tai sen hengellisyttä tarkemmin. Oletettavasti *Rytmin* kriitikolla olisi ollut sanavalikoimassaan jazzmusiikin termejä. Hän vain toteaa Jacksonin laulun olevan ”kolme minuuttia mitä kauneinta musiikkia, joka ei voi olla tehoamatta”. Kaiken kaikkiaan hän arvioi Jacksonin musiikin esteettisesti hyvin vaikuttavaksi luoden siten Jacksonin musiikin ympärille assosiaation tunteita nostattavasta vetovoimasta. (s.n. 1952, 10–11.)

*Joulumusikkia suomalaisille kuluttajille:  
Jacksonin ”Silent Night, Holy Night” (1956)*

Jacksonin joululevyä mainostettiin sanomalehdissä jälleen vuonna 1956. Kyseessä oli uusi Columbia-levy-yhtiölle äänitetty versio laulusta ”Silent Night, Holy Night”. Se julkaistiin Yhdysvalloissa vuonna 1955 levyn *Sweet Little Jesus Boy* ensimmäisenä raitana. Suuren Columbia-levy-yhtiön kanssa solmittu sopimus vuonna 1954 lisäsi resursseja Jacksonin musiikin markkinointiin ja levitykseen sekä Yhdysvalloissa että kansainvälisesti. Levy tuotiin Suomen markkinoille levymyynnin kannalta otolliseen aikaan, kun vuonna 1956 äänitalenteiden tuontirajoitukset olivat vapautuneet. *Rytmi*-lehden 2/1956 pääkirjoituksen todennäköisenä kirjoittajana toiminut päätoimittaja Paavo Einiö kuvaa tuonnin vapauttamista hetkenä, ”jota monet jazzharrastajat ovat kärsimättömästi odottaneet” ja jonka johdosta maahan on saapunut ulkomailta monia levyjä. Hän myös ennusti levykauppojen varastojen moninkertaistumista. (s.n. 1956, 3.)

Tällä kertaa Jacksonin ”Silent Night” laulua markkinoitiin kausimusiikkina. Joululevyille oli paljon kysyntää; oletettavasti odotukset Jacksonin hengellisen musiikin myyntipotentiaalille eivät olisi olleet yhtä korkeat muina juhlahyhinä. Joulunajan kuluttajainnostuksen varaan laskelmoitiinkin Jacksonin levy-yhtiössä. Columbia yhtiön tuottaja George

Avakian ja Jackson aloittivat äänilevyn suunnittelun jo saman vuoden helmikuussa, ja Avakian näki Jacksonin täysin joululauluja sisältävän levyn uudenlaisena tuotteena markkinoilla (Avakian 1955; Öhman 2017, 174). Mahdollisesti hän viittasi uudenlaisuudella erityisesti gospeltyylillä laulettuun joululevyyn.

Jacksonin levytys on jälleen melko hidastempoinen (noin 50 iskua minuutissa) ja ilmaisussaan hän käyttää blues-sävelien ja taivutettujen nuotien kautta kulkevia ornamentaalisia vivahteita sekä dynaamisia vaihteluja syvän vibraton värittämänä. Kuten aiemmassa versiossa, Jackson edelleen hyräilee yhden laulun säkeistöistä, joka kytki hänen gospelversionsa jälleen afrikkalaisamerikkalaisen musiikin ilmaisukeinojen käyttöön. Säestyksen osalta versiot olivat erilaisia: vuoden 1952 versiossa urkusäestys vahvasti kirkollista ilmapiiriä, kun taas tämän levyn pianosäestys ja joulunkellojen ”taianomainen” helinä välittivät joulunajan tunnelmaa kodeissa ja kaupungilla (ks. helinän merkityksestä ”taianomaisena” sointina ja sen käytöstä joulunajan musiikin ominaisena tunnuspiirteenä Kytö 2021).

Vuonna 1956 Jacksonin musiikkia mainostettiin joululevyjen valikoimassa. Hagström toimi Jacksonin musiikin pääasiallisena mainostajana Suomessa ja aloitti mainostamisen lähes viikkoa aiemmin kuin jouluna 1952. Levyä mainostettiin 16–19.12.1956 sekä suomen- että ruotsinkielisissä sanomalehdissä ja iltapäivälehdissä. Joululevyjen määrä oli lisääntynyt, ja tällä kertaa Hagström keskitti mainostuksensa täysin joulumusiikkiin otsikolla ”Hagströmin Levyopas, Joululevyjä!”. Ilmoituksissaan *Helsingin Sanomissa* (16.12.1956) ja *Ilta-Sanomissa* (17.12.1956) Hagström mainostaa Jacksonin levyä osana joulumusiikkivalikoimaa, jossa on joululauluja suomeksi, ruotsiksi, englanniksi ja saksaksi. Jacksonin levyn lisäksi mainoksessa on monenlaisia versioita Jouluyö-kappaleesta: Ulla Katajavuoren kanteleella soittama ”Jouluyö, juhlayö”, T. Rautavaaran ja Seurakuntakuoron ”Jouluyö, juhlayö”, laulutrion ja orkesterin ”Stilla Natt” Julpotpurri I–II-kokoelmalevyllä ja The De Paur Choruksen ”Silent Night”. Hagströmin joulumusiikkiin keskittyvät mainokset *Hufvudstadsbladetissa* (16.12.1956) sekä *Nya Pressenissä* (17.12.1956, 19.12.1956) sijoittivat Jacksonin levyn myös uusien ja perinteisten joululevytyksien joukkoon. Niihin lukeutui sekakuoron esittämä ”Stilla Natt, Heliga Natt” sekä *Helsingin Sanomien* mainoksessakin mainittu laulutrion ja orkesterin ”Stilla Natt” ja The De Paur Choruksen ”Silent Night”.

Neljässä vuodessa Jacksonin joululaulun markkinoinnin kohderyhmä oli siirtynyt amerikkalaisen musiikin ystävistä joulumusiikin kuluttajiin. Toki kategorioissa saattoi olla monia samoja kuluttajia. Kaiken kaikkiaan Jacksonin molemmat versiot saapuivat Suomeen aikana, jolloin levy-yhtiöt

saattoivat ennakoida joulumusiikille korkeaa myyntiä. Pekka Gronowin (1995, 44) mukaan ”suurin osa 1950-luvulla tuotetuista joululevyistä myi hyvin, monissa tapauksissa jopa tuhansia kopioita.”<sup>4</sup> Näin ollen Jacksonin joululevyjen voidaan nähdä osallistuneen musiikkiteollisuudelle tärkeän joululevymarkkinan rakentamiseen Suomessa.

Mahalia Jacksonin musiikki teki gossPELLAULUTYYLIÄ tunnetuksi joulumusiikin ilmaisukeinona. Todd Decker (2020, 331) nimeää Jacksonin vuoden 1962 ”Silent Night” levyn yhtenä merkittävänä äänitteenä 1900-luvulla myytyjen joululaulujen repertuaarissa. Jo aiemmin esimerkiksi Sister Rosetta Tharpe with Rosette Gospel Singersin levytys ”Silent Night/White Christmas” (1949) oli menestynyt *Billboard*-lehden Rhythm & Blues-myyntitilastoissa, kuitenkin Jacksonin joululauluilla oli selvästi suurempi kaupallinen menestys. Tharpen ja Jacksonin levytyksistä voidaan johtaa tärkeä tyylillinen jatkumo nykypäivään – esimerkkinä mainittakoon Deckerinkin (332) listaama Mariah Careyn gossPELLAULUTYYLILLÄ LAULETTU ”All I Want For Christmas Is You” (1992). Careyn kappaletta soitetään paljon myös Suomessa.

Seuraavaksi Jacksonin musiikki sai Suomessa laajalti julkisuutta, kun hän esiintyi Newport jazzfestivaalilla vuonna 1958. Tapahtumasta tehtiin kriitikkojen ylistämä ja Suomessakin kautta maan näytetty elokuva *Jazzin juhlaa* (engl. *Jazz On a Summer's Day*).

### *Newport jazzfestivaali: gossPELLAULUTAITAIDETTA JAZZ YLEISÖLLE*

Vuonna 1954 perustettu Newport jazzfestivaali on edelleen yksi maailman arvostetuimmista jazztapahtumista. Se kerää Newportin kaupunkiin, Rhode Islandin osavaltioon vuosittain alan tunnetuimpia esiintyjiä ja tuhansia kuulijoita.<sup>5</sup> Festivaalin perustivat jazztuottaja George Wein ja jazzmusiikista kiinnostunut varakas pariskunta Elaine ja Louis Lorillard. Klassisen musiikin mallia seuraten heidän tavoitteenaan oli tuottaa jazzmusiikille oma festivaali (Hevesi 2007). Tarkoituksena oli laajentaa jazzyleisöä sekä edistää jazzmusiikin kohoamista kulttuurisessa hierarkiassa kohti taidemusiikin prestiisiä.

4 ”Most Christmas records made during the 1950s sold well, in many cases several thousand copies.” (Gronow 1995, 44)

5 Festivaali on järjestetty myös muissa paikoissa 1972–2004, New Yorkin kaupungissa, Saratoga Springsissä ja Madaraossa, Japanissa.

Newport jazzfestivaalilla on ollut kauaskantoisia vaikutuksia. Vuonna 1954 festivaali herätti Yhdysvalloissa sanomalehtien laajan kiinnostuksen jazzmusiikkia kohtaan. Mikko Mattlar huomioi tämän tapahtuneen (sattumalta tai ei) samaan aikaan, kun Suomessa nuoret Tapio Hase ja Lauri Cederberg tarjoutuivat ja pääsivät jazzkriitikoiksi *Helsingin Sanomiin*. He alkoivat kirjoittaa jazzpalstaa *Nuoreen Hesariin* nimimerkillä “tp & b”. (Mattlar 2015, 106.) Mattlar kuvaa heitä jazzmusiikin arvon puoltajina, jotka näkivät kriitikki-instituution tärkeänä tekijänä jazzmusiikin taiteellisen statuksen saavuttamisessa (ibid., 111). Palstallaan tp & b kirjoittivat muun muassa Mahalia Jacksonin musiikista. Lisäksi Suomessa vuonna 1966 perustetun Pori Jazz -festivaalin on arveltu saaneen inspiraatiota Newport jazzfestivaalin jazzmusiikki, merenranta ja veneily -tematiikasta (Ennekari 1996, 11).

Vaikka festivaali menestyi, sen taustalla oli monenlaisia taiteellisia, taloudellisia ja sosiaalisia ristiriitoja. John Gennari kertoo, että tapahtuman kasvun myötä järjestäjille ja jazzkriitikoille kehittyi eriäviä näkemyksiä siitä, mikä oli ”todellista” jazzia ja siten sopivaa festivaalilla esitettäväksi. Myös rasismi Newportin kaupungin julkisissa ja yksityisissä tiloissa varjosti afrikkalaisamerikkalaisten esiintyjien ja kuulijoiden osallistumista. Lisäksi jännitteitä syntyi järjestäjien prioriteettien ja artistien autonomian välillä. (Gennari 2004, 128–129.)

On huomionarvoista, että festivaaliesiintyminen ja sen tuotteistaminen muodostivat merkittävän poikkeuksen Jacksonin tuotannossa; hän yleensä kieltäytyi esiintymästä sekulaarimusiikin konteksteissa. Tapahtuma oli kuitenkin merkittävä urasaavutus, joka vahvisti Jacksonin asemaa arvostettuna artistina jazztähtien rinnalla.

Jazzfestivaalilla Jackson edusti gospelmusiikin mestariosaamista ja afrikkalaisamerikkalaista musiikkityyliä, jolla on tärkeä sija amerikkalaisen musiikin historiassa. Siten hänen esiintymisensä sopi festivaalin tavoitteisiin edistää jazzin asemaa vakavasti otettavana taidemuotona. Hänen esiintymisensä myös heijasti afrikkalaisamerikkalaisen musiikin arvon esille tuomista, joka oli osa festivaalin tukea kansalaisoikeusliikkeelle. (Abrams 2023.) Jackson tähditti festivaalia uransa huipulla: siihen mennessä hän oli laulanut muun muassa Carnegie Hallissa, esiintynyt omassa televisio-ohjelmassaan sekä konsertoinut menestyksekkäästi Euroopassa. Artistit näkivät festivaalin myös hyödyllisenä omalle urakehitykselle (Gennari 2004, 135). Newportin esiintyminen lisäsi Jacksonin kansainvälistä arvostusta, mikä näkyi festivaalin ja siitä tehdyn filmin myönteisenä vastaanottona Suomessa.

Newportin jazzfestivaali järjestettiin 3–6.7.1958 ja siitä uutisoitiin suomalaisissa sanomalehdissä sekä ennen että jälkeen tapahtuman. Kriitikot herättelivät lukijoiden kiinnostusta festivaalia kohtaan kertomalla siitä kiehtovasti laadukkaana tapahtumana. Heidän kirjoituksissaan Jacksonin esiintyminen oli festivaalin parhaimmistoa. *Uudessa Suomessa* 4.7.1958 kirjoittaja Im julkaisi festivaalista yksityiskohtaisen artikkelin, joka antoi hänestä vaikutelman asiantuntijana. Nimimerkin Im takana oli mahdollisesti Åke Granholm. Hän kirjoitti jazzista *Uudessa Suomessa* (Mattlar 2015, 117). Im kertoo, että jo edellisenä vuonna 1957 festivaalin sunnuntaiohjelmassa oli soitettu vain hengellistä musiikkia ja ohjelmistossa oli Mahalia Jackson, ”jonka jazzväritetty musiikki on jo vuosien aikana saavuttanut vastakaikua sekä jazzpiireissä että niiden ulkopuolella” (Im 1958, 8).

Seuraavina kuukausina sanomalehtien kriitikot raportoivat onnistuneesta festivaalista. Kilpailevia poliittisia ideologioita edustavien sanomalehtien kirjoittajat olivat yhtä mieltä Jacksonin tunteita nostattavan laulutyylin erinomaisuudesta. *Suomen Sosiaalidemokratissa* jazzista kirjoitti muusikko Sami Ahokas (Mattlar 2015, 105). Hän on todennäköisesti nimeltä mainitsematon kirjoittaja (9.8.1958), joka tiedotti mahdollisuudesta kuunnella Newport jazzfestivaalin antia Music USA -ohjelmasta Voice of America -lyhytaaltoradiokanavalla. Hän mainitsee Mahalia Jacksonin laulavan ohjelman lopussa. (s.n. 1958a, 7.) Muutamaa viikkoa myöhemmin (31.8.1958) kirjoittaja S.A. samassa lehdessä (oletettavasti Sami Ahokas) raportoi festivaalista jazzkolumnissaan. Raportissaan hän antaa päiväkohtaisen raportin muusikoista ja heidän esityksistään. Lauantai-illan ohjelmistossa hän korostaa Mahalia Jacksonin laulun vetovoimaa kuvailemalla tapahtumia, kun sade yllätti festivaaliyleisön. Hän kertoo, että ”sade karkoitti katsomoista yleisön ja pikkuhiljaa lavaltakin orkesterin. Mahalia toi laulullaan yleisön takaisin. Hän olisi saanut jatkaa loppumattomiin, jos olisi noudattanut yleisön toivomuksia” (S.A.1958, 10).

Samana vuoden syyskuussa kokoomuksen poliittista näkökulmaa edustavan *Uuden Suomen* Viikkolehti -osastolla nimeltä mainitsematon kirjoittaja julkaisi koko sivun reportaasin ”Newportin jazzfestivaalit” vauhdikkaiden valokuvien kera (s.n. 1958b, 4). Kirjoitus antaa asiantuntevan musiikillisen näkymän Newportin jazzfestivaaliin. Samalla se tarjoaa tarkkoja kuvauksia tapahtumista ja tapahtumaympäristöstä tehden siten festivaalia kiinnostavaksi laajalle yleisölle. Kirjoituksesta ei selviä, oliko kirjoittaja itse paikalla, mutta hän kirjoittaa hyvin havainnollisesti ja osoittaa tietävänsä yksityiskohtaista taustatietoa kuvissa olevista muusikoista. Hän myös tunnistaa Lorillardin pariskunnan ja Weinin. Hän jopa

kertoo yhdessä kuvassa näkyneiden jalkojen kuuluvan televisiolähetysten järjestäjälle.

Sama kriitikko kirjoittaa ihailevasti Jacksonin laulutyylistä. Sen jaloa ja tunteisiin vetoavaa vaikutusta hän kuvailee seuraavin sanoin:

”Mahalia Jackson, vaikuttavan ryhdikäs ja sielukkaan kaunis nainen seisoivat vaatimattomana yleisön edessä. Hän sanoi ennen esiintymistään, että hän oli haluton laulamaan niin suuren väkijoukon edessä. Hän lauloi tavallisesti kirkkokuorossa. Alkoi sataa hänen aloittaessaan ensimmäisen laulunsa, mutta yleisö pysyi paikoillaan. Hän lauloi uskonnollisia lauluja, ja hänen vahva, raikas äänensä sai kyyneleet nousemaan monen kuulijan silmiin.” (s.n. 1958, 4)

Jacksonin Newport jazzfestivaalin esiintymistä seurasi joululevyjä laajempi kiinnostus hänen musiikkiaan kohtaan. Yhtälailla hänen monipuolisempi repertuaarinsa alkoi näkyä mainoksissa ja levyarvioissa. Esimerkiksi Levytukun mainoksessa (31.12.1958) Jacksonin levytys ”When the Saints Go Marching/For My Good Fortune” on nimetty muiden levyjen joukossa. Vuonna 1959 Jacksonilla oli pieni rooli elokuvassa *Suurinta elämässä*. Sen mainoksessa (*Helsingin Sanomat* 2.10.1959) hänet nimettiin elokuvan päätähtien listassa. Samalla sivulla mainostettiin levyä, jolla on hänen elokuvassa esittämänsä laulu ”Trouble of the World”. Jacksonin nimi alkoi näkyä myös radio-ohjelmistossa. Newportin menestyksen jälkimainingeissa Jacksonin henkilöhistoria sai lehdissä yhä enemmän palstatilaa.

Vuosikymmenen loppua kohden kriitikot jatkoivat toimintaansa gospelmusiikin esittelijöinä laajalle yleisölle. Jacksonin nöyrä kommentti suosiotaan osoittavan yleisön edessä Newport Jazz Festivalilla tarjosi lähtöpisteen lm:n laatimalle Jacksonin henkilökuvalle. *Uuden Suomen* viikkolehden musiikkikolumnissa (23.3.1959) hän luonnehtii Jacksonia uskonnollisen kutsumuksensa johdattamaksi laulajaksi, joka on kieltäytynyt suurista rahasummista, koska haluaa esittää musiikkia vain hänen sanomaansa kaipaaville ja arvostaville yleisöille. Lm kuvailee tarkasti myös afrikkalaisamerikkalaisen musiikin rikasta, orjuuden aikoihin juurtunutta perinnettä. Hän kertoo Mahalia Jacksonin ”suoraviivaisesti” edustavan kyseistä perinnettä. Sen tunnetuimpana ilmenemismuotona hän nimeää spirituaalin, jota eurooppalaisilla lavoilla esitetään usein ”sievistetyssä asussa”. Jacksonin hän näkee kuitenkin ”aidon tuotteen” laulajana ja kertoo hänen repertuaarinsa koostuvan yksinomaan spirituaaleista ja gos-

pellauluista. Spirituaalien ja gospellaulun eron lm selittää lukijoille lainaten Jacksonin omia sanoja:

”Tosin nykyisin monet kutsuvat gospel-lauluja jazziksi, koska he eivät ymmärrä asiaa. Samoin kuin spiritual-laulut syntyivät orjuuden aikana herätti orjien vapauttaminen gospel’in. ”Nobody knows the trouble I’ve seen” tai ”Swing low sweet chariot”, nämä ovat spiritual lauluja. ”What a friend I have in Jesus” tai ”I’m so glad Jesus lifted me”, nämä ovat gospel-lauluja, hän sanoo”.<sup>6</sup> (lm 1959, 7)

Jackson erottaa siis gospellaulun jazzista. Hänen mukaansa spirituaaleista poiketen gospellaulut kuuluvat orjien vapauttamisen seurauksena syntyneeseen kristillisen musiikin repertuaariin.

### *Gospelmusiikin huumaa valkokankaalla*

Newport jazzfestivaalista tehty filmi *Jazz on a Summer’s Day* julkaistiin Yhdysvalloissa vuonna 1959. Suomessa se tuli ensi-iltaan marraskuussa 1960 nimellä *Jazzin juhlaa*, jonka jälkeen filmiä näytettiin elokuvateattereissa kautta maan. Sitten filmistä on tullut Suomessakin arvostettu konserttielokuvien klassikko. Vastikään se näytettiin 8.12.2023 yhtenä yleisön äänestämistä konserttielokuvien klassikoista Kino Reginan talviohjelmistossa.<sup>7</sup>

Elokuvan ohjasi valokuvaajana tunnettu Bert Stern, ja filmin musii-killisena johtajana toimi Columbian tuottaja George Avakian. Mahalia Jacksonin ohella elokuvassa esiintyivät muun muassa Dinah Washington, Anita O’Day ja Louis Armstrong. Filmi välittää hienostuneen kuvan amerikkalaisesta jazzkulttuurista, jossa tyylikäs festivaaliyleisö nauttii auringosta, toistensa seurasta ja musiikista. Viehättävän kontekstin festivaalille tarjoaa kesäinen Newport ja American Cup -purjehduskilpailu.

Gennari (2004, 135–137) luonnehtii filmiä jazzin, mainostamisen ja modernistisen visuaalisen estetiikan yhtymäkohtana. Sternin sanoihin viitaten (Hoefler 1960) hän selittää filmin tuottajien tavoitelleen esteettistä vastakohtaa aiempien elokuvien esittämille jazzin väkivaltaisille as-

<sup>6</sup> Lm ei kerro, mistä lähteestä hän Jacksonin sanoja lainaa.

<sup>7</sup> Yleisöä oli pyydetty äänestämään niitä elokuvallisia konsertteja, jotka heidän mielestään kuuluivat sävel- ja esiintymistaiteen korkeimpaan kaanoniin. Kino Regina, Keskustakirjasto Oodi 2023, 26.



sosiaatioille. He halusivat esittää jazzin muodon ja kauneuden erilaisilla välineillä, kuten veteen liittyvillä tehokeinoilla ja lasten leikkimisellä. He käyttivät elokuvassa myös värejä, jotka olivat tehneet syvän vaikutuksen newyorkilaisiin kriitikoihin. (Gennari 2004, 136.) Näiden esteettisten prioriteettien keskellä Jacksonin arvostetusta gospelmusiikista koostuvan osuuden voidaan nähdä vahvistaneen mielikuvia sen yhteydestä jazziin ja tapahtuman korkealuokkaisuuteen.

Suomalaisille filmi antoi mahdollisuuden nähdä Jacksonin esitys konserttikontekstissa. On selvää, että Jackson on yksi filmin tärkeimmistä esiintyjistä, koska vain Louis Armstrongin ja Jacksonin konserteista näytetään kolme numeroa. Jacksonin osuus on filmin loppuhuipentuma. Hänen konserttinsa aluksi kuuluttaja kertoo olevan sunnuntai ja esittelee Mahalia Jacksonin tittelillä ”The World’s Greatest Gospel Singer”. Mainitsemalla Jacksonin tittelin hän valmistele yleisöä festivaalin taiteellisten tavoitteiden mukaisesti kuulemaan suurenmoista gospelmusiikkia. Kuuluttajan repliikki sunnuntaita koskien on mielenkiintoinen, koska se korostaa esityksen hengellisyyttä. Filmillä Jacksonin esiintyminen vaikuttaa seuraavan muita esityksiä ja festivaalin ohjelmassa Jacksonin esitys on merkitty lauantai iltaan. Se on kuitenkin väliajan jälkeen ja erillään muista esiintyjistä nimellä ”Midnight Gospel Program”. (5<sup>th</sup> Annual Newport Jazz Festival 1958.) Jackson esiintyi keskiyöllä, joten esiintyminen ajoittui sunnuntaille.

Jackson ilmestyy kuvaan ylväästi seisten mikrofonin edessä valkoiseen kokopitkään pitsimekkoon pukeutuneena, ilman meikkiä tai koruja. Kamera kuvaa häntä alhaalta ylöspäin korostaen siten hänen mahtavuuttaan. Tätä kuvakulmaa hyödynnetään koko esiintymisen ajan varsinkin silloin, kun Jacksonia kuvataan suoraan edestä hänen laulaessaan mikrofoniin. Kohdennettu valokeila ja valkoisen asun kirkas heijastus luovat Jacksonille hohdon pimeää taustaa vasten. Säestäjinä toimineet pianisti Mildred Falls ja basisti Tom Bryant näkyvät vain satunnaisesti marginaalissa ja varjoina.

Kolmen laulun aikana Jackson hyödyntää laulamissaan monisävyisesti afrikkalaisamerikkalaisen musiikin ilmaisukeinoja. Ne suomalaiset kuulijat, jotka tunsivat siihen mennessä vain Jacksonin joululevyt, saattoivat filmin välityksellä tutustua uudella tavalla monenlaisiin ilmaisukeinoihin, joita Jacksonilla oli runsaasti valikoimassaan. Jackson esittää kaksi ensimmäistä numeroa mukaansatempaavasti värittäen melodiamuun muassa karheilla äänillä ja huudahduksilla sekä luomalla kontrasteja eri sointien välille. Hän nostattaa nopeatempoisten laulujen tunnelmaa kimmoisalla rytmillä. Viimeisessä hidastempoisessa Isä meidän -rukouksessa Jacksonin keskittynyt ilme luo hengellisesti syventyneen vaikutelman,



ja hänen täyteläisesti resonoiva äänenvärinsä täyttää konserttipaikan hiljentyneen ilmapiirin.

Filmissä Jacksonin ilmeikkäät kasvat ja laulun rytmiä aksentoivat taputukset kommunikoivat laulujen energiaa yleisölle. Filmissä näytetään, kuinka vastauksena jotkut yleisön jäsenistä liikkuvat musiikin mukana, taputtavat tai napsauttelevat sormiaan. Jackson laulaa koko konsertin paikallaan seisten, ”flat footed” -gospelesitystyylin mukaisesti (Burnim 1989, 55). Ennen Jacksonin laulamaa Isä meidän -rukousta ihmiset taputtavat ja osoittavat suosiotaan innokkaasti. Jackson ohjaa heitä vaikenemaan hienovaraisilla kasvojen ilmeillä ja käsillä. Tässä kohtaa hän lausuu suomalaistenkin kriitikoiden huomioiman kommentin yleisölle ”You make me feel like I’m a star”.<sup>8</sup> Hänen eleensä paljastavat epämukavan tilanteen, jossa Jackson kokee tähtiesiintyjänä varjostavansa välittämäänsä hengellistä viestiä, mikä on vastoin gospelmusiikin alkuperäistä tarkoitusta.

Kriitikot loivat odotuksia elokuvan korkealaatuisuudelle jo ennen sen julkaisemista Suomessa. Kertomalla ihailevasti filmistä ja sen arvostuksesta kansainvälisten asiantuntijoiden joukossa he merkityksellistivät filmiä taiteena. Jacksonin osuus oli osa kokonaisuutta, jolle kriitikot valmistelivat positiivista vastaanottoa. Huhtikuussa *Etelä-Suomen Sanomien* kolumnisti o.t. kirjoitti lehden viikkoliitteessä (22.4.1960) elokuvan valmistuneen ja kertoi, että ”kriitikot ovat arvostaneet elokuvan kaikkein aikojen parhaimmaksi jazzfilmiksi”. Hän mainitsee esiintyjien joukossa Mahalia Jacksonin ja ilmaisee lopuksi toiveen: ”saataisiinpa elokuva meillekin” (o.t. 1960, 3). Myös syyskuussa *Hufvudstadsbladetin* kolumnisti JAL otsikoi kirjoituksensa (26.9.1960) ”Kesäjazzia marraskuussa” ja ylisti marraskuussa ensi-iltaan saapuvaa jazzelokuvaa sanoin ”paras koskaan tehty jazzfilmi ja erityisen merkittävä filmi millä tahansa asteikolla!” (JAL 1960, 5).

Filmin tuotantotahot olivat kohdentaneet filmin ennakkomarkkinoinnin valikoituihin asiantuntijoihin (A. Mollin 1960, 5<sup>9</sup>). Filmin saavuttua elokuvateattereihin sitä mainostettiin lehdissä lauseella: ”U.S.A. Uuden aallon mestariteos”, joka rakensi mielikuvaa amerikkalaisesta modernista taiteesta. Kriitikot myös antoivat filmille hyvän arvion. *Ilta-Sanomien* (15.11.1960) nimeltä mainitsematon kirjoittaja kuvasi filmiä seuraavin sanoin: ”väljä, vapaa ja virkistävä kuin kesäpäivä rannalla tai nautittava kuin

8 Tämän hetken sijoitus on editoitu vaihtelevasti eri laulujen alkuun filmillä (”Lord’s Prayer”) ja kahdella festivaalilta tehdyllä äänityksellä (”Joshua Fit the Battle of Jericho” ja ”Didn’t it Rain”).

9 A. Mollin henkilöllisyyttä ei tiedetä, mutta Matllarin (2015, 130) mukaan nimimerkin takana on joku *Rytmi*-lehden toimituksessa aktiivisesti toiminut henkilö, mahdollisesti Paavo Einiö.

kuiva, kuokuva samppanja...yli sanoihin syyllistymättä: 'Jazzin juhlaa' on tuoreinta ja omintakeisinta, mitä musiikkielokuvan alalta meillä milloinkaan on nähty" (s.n. 1960, 4).

Kriitikot pitivät Mahalia Jacksonin esitystä yhtenä filmin laadukkaimmista. Yllä mainittu *Ilta-Sanomien* kriitikko nosti Jacksonin esiintymisen jopa yleväksi, taiteellisen arvon kulminaatioksi. Arvion lopussa hän luettelelee esiintyjät ja toteaa: "vihdoin eräs filmin tärisyttävämpiä esiintyjä: Mahalia Jackson, jonka laulama "Lord's Prayer" uljaasti päättää tämän ainutlaatuisen jazzin juhlahetken". (ibid) Myös *Rytmin* kriitikko E.P. (1960, 34) nimeää Mahalia Jacksonin esityksen yhdeksi filmin suurimmista musiikkielämyksistä. Jacksonin laulun arvostusta ilmaisivat myös filmiin muuten poikkeuksellisen varautuneesti suhtautuvat kriitikot tp & b. He toteavat *Helsingin Sanomien* (21.11.1960) raportissaan: "Gospel-laulajatar Mahalia Jacksonin herkkä ja harras Isä meidän -rukous muodosti tyylipuhtaan lopun filmille, vaikka mainittua rukousta ei ehkä voida ainakaan sanan ahtaammassa merkityksessä lukea jazziin kuuluvaksi" (tp & b 1960, 7).

Filmin tarkkasilmäinen katsoja huomaa, että filmissä yleisön osallistuminen on toisinaan vääräaikaista Jacksonin esityksen kanssa. Otoksissa kuulijat laulavat eri sanoja kuin Jackson ja jopa silloin, kun Jackson ei itse laula. Huomionarvoista on myös ennen Isä meidän -rukousta tupakkaa polttavat ja juomaa kupista nauttivat kuulijat tai kuvassa näkyvät tanssivat pariskunnat Jacksonin laulaessa kappaletta "Didn't it Rain". Tanssiparien näyttäminen filmissä loukkasi Jacksonia ja yksityisessä kirjeessään George Avakianille hän vaati näiden kohtien poistamista. Jacksonin mielestä se halvensi hänen pyhänä pitämänsä musiikkia ja antoi vaikutelman ihmisistä, jotka tanssivat gospellaulujen tahtiin. (Jackson 1960; Öhman 2017, 178; Burford 2020, 297–298.) Filmin tultua uudelleen teattereihin heinäkuussa 1966 (ensimmäisen Pori Jazz -festivaalin aikaan) *Hufvudstadsbladetin* kriitikko Mårten Kihlman (1966, 7) huomioi kuvatun materiaalin ja musiikin epäsuhdan.

Filmi ennakoii Jacksonin laajenevaa näkyvyyttä suomalaisessa mediasa 1960-luvun alusta eteenpäin. Jacksonin lauluilmaisuus sekä hänen henkilöhistoriansa alkoivat saada lisää huomiota levyarvioissa. Esimerkiksi *Uudessa Suomessa* "Jazzin maailmasta" (16.12.1960) kolumnin kirjoittaja Im (1960, 15) sijoittaa Jacksonin Ruotsissa konsertoivien jazzmuusikoiden rinnalle. Radio-ohjelmistosta näkyy, että seuraavana keväänä Jacksonin Tukholman konsertin saattoi kuunnella Ruotsin radion kautta. Jacksonin nimellä otsikoituja ohjelmia alkoi vähitellen ilmestyä myös Suomen radioon ja televisioon. Vuonna 1964 televisiossa esitetyssä "Mahalia Jackson laulaa" -ohjelmassa kyseessä oli mahdollisesti hänen oma televisio-ohjel-

mansa *Mahalia Jackson Sings!*, joka oli hankittu esitettäväksi Suomen televisiossa.

### *Mahalia Jacksonin musiikki Suomessa 1960-luvun alkaessa*

Vaikka 1960-luvulle saavuttaessa Jacksonin musiikki oli tullut tutummaksi Suomessa, sen nähtiin muistuttavan jazzia. Samalla etenkin uskonnollinen sisältö hankaloitti sen sijoittamista musiikin kentälle. Arvioidessaan Jacksonin levyä ”In the Upper Room” kriitikko Im yhdisti Jacksonin musiikin jazziin hänen laulutyylinsä piirteiden perusteella.

Hänen kuvailemansa Jacksonin ”voimakas, ilmeikäs, ja jazzvärinen ääniaines” sekä bluesia muistuttava rytmikäisyys viittasivat piirteisiin, jotka Jackson toteutti musiikillisten trooppien käytöllä. Kirjoituksessaan kriitikko kertoo, ettei albumilla olevan spirituaalin ”Nobody Knows the Trouble I See” esitys ”ole mikään eurooppalaisittain vesitetty konserttiversio”, vaan sisältää afrikkalaisamerikkalaisen musiikin voimaa ”alkuperäisessä asussaan”. Siten hänen kuvailunsa Jacksonin kulttuurisesti ”aidosta” musiikista pyrki nostamaan sen arvoa kansanmusiikin kriteereillä katsotuna. Lopuksi hän suosittelee lukijoilleen levyn hankkimista jazzkokoelmaan ”vaikka se alkuun saattaakin tuntua hieman ’vaikealta’ on sillä kuitenkin paljon enemmän annettavanaan kuin niillä jazzlevytyksillä, joilla normaalikokoelma tavallisesti täytetään”. (Im 1960: 23, 24.)

Kirjoituksessa ilmaistu hankaluus sijoittaa Jacksonin musiikki jazzin kentälle on osaksi selitettävissä suomalaisen jazzmusiikin piirissä vallinneesta tarkasta rajanvedosta 1960-luvun alkuaikoina. Aikana, jolloin suomalainen jazzmusiikki oli iskelmäpohjaista ja jazz oli nousussa, Jacksonin musiikkia ei voinut selvästi tulkita kummankaan tyyli-suunnan perusteella.

Seuraavana vuonna nimimerkki Im arvioi jälleen *Rytmin* ”Levypörsäsi”-kolumnissa Jacksonin saman ”In the Upper Room” -levyn ensimmäisen painoksen. Tämä kirjoitus on monilta osin aiemman arvion kaltainen. Arviossaan hän vielä painotti levyn taiteellista arvoa lisäämällä:

”Mutta levy on myös puhtaasti musiikillisesti erittäin korkeatasoinen ja tarjoaa varmasti niille jazzharrastajille, jotka saattavat ennakkoluulottomasti suhtautua tämäntapaiseen musiikkiin, nautinnollisia hetkiä. Eikä muillekaan olisi pahitteeksi kuunnella tämä levy, Mahalian taide pääsee tässä pelkästään kuoron, urkujen ja rytmiryhmän säestämänä täysiin oikeuksiinsa. EP on itseasiassa eräs parhaita kuulemiani Mahalia Jackson -levyjä”. (Im. 1961, 16.)

Molemmissa arvioissa Jacksonin yhdistäminen blueslaulajattarien perinteeseen oli kriitikolta tarkka havainto huomioiden sen, että Jackson piti Bessie Smithiä yhtenä musiikillisena esikuvanaan. Mielenkiintoista kuitenkin on, ettei kyseinen kriitikko, kuten eivät muutkaan ajan kriitikot yhdistäneet Jacksonin musiikkia rock'n'rolliin, vaikka äänenkäytöstä ja rytmiikasta olisi voinut löytää yhtäläisyyksiä. Arvioitavien levyjen hidastempoisuus saattoi vaikuttaa asiaan.

Samanaikaisesti vuoden loppupuolella *Rytmissä* ilmestyi henkilöprofiili Mahalia Jacksonista, jonka mukaan hän on jo neljäkymmenen vuoden ajan ”lumonnut kuulijakuntansa gospel-laulullaan”. Kirjoituksessa mainitaan ”Jouluyö, juhlayö” -laulun menestys ja Newportin esiintyminen. (s.n. 1961b, 18–19.) Kaiken kaikkiaan henkilökuvasta välittyy narratiivi, jonka keskiössä on Jacksonin musiikillinen taival kansan keskuudesta kulttuuriliittiin.

### *Päätelmät*

Mahalia Jacksonin musiikki saapui Suomeen 1950-luvun alussa kaupallistettuna hengellisenä musiikkina. Seuraavan kymmenen vuoden aikana suomalaiset yleisöt pääsivät tutustumaan hänen gospellaulutyyliinsä levytyksien, lehtikirjoitusten, elokuvien, radiolähetysten ja hieman myöhemmin television kautta. Hänen musiikkinsa levityksestä vastanneet levyteollisuuden välittäjät ennakoivat musiikille positiivista vastaanottoa markkinoimalla sitä asteittain erilaisissa kehyksissä, joiden oletettiin kohdentavan musiikkia kuluttajille ajankohtaisen kysynnän mukaan. Yhtä lailla markkinoinnilla luotiin laadullisia assosiaatioita Jacksonin musiikin ympärille, amerikkalaisesta musiikista joulumusiikkiin ja jazziin.

Samanaikaisesti suomalaisen musiikin kentällä toimineet jazzkriitikot merkityksellistivät Jacksonin gospellaulutyyliä mysteerisenä ilmaisuna, jossa he kuuluivat jazzin ja kansanmusiikin aineksia. He kirjoittivat Jacksonin laulutyylistä ainutlaatuisena musiikillisena ilmaisuna, jota ei ollut mahdollista sijoittaa suomalaisille yleisöille tuttuihin tyyleihin. Sen vuoksi he tulkitivat Jacksonin musiikkia tuntemiensa jazzin ja spirituaalien viitekehyksessä. He näkivät Jacksonin laulutyylin edustavan ”aitoa” afrikkalaisamerikkalaista musiikkiperinnettä, ja pyrkivät sen ”alkuperäisyyden” perusteella luomaan sille taiteellista arvostusta elämyksiä tuottavana musiikkina.

Jacksonin gospellaulutyylin kulttuurinen sisältö kuitenkin kulkeutui sirpaleisesti ja jopa vääristyneenä suomalaisille yleisöille. Newport jazz-

festivalin esiintyminen ja siitä tehty filmi tuottivat positiivista huomiota hänen musiikilleen. Samalla filmissä näytettiin hänen gospellauluesityksensä tuottajien tavoitteiden eikä Jacksonin omien kristillisten arvojen mukaisesti. Festivaaliesiintyminen ja filmi kuitenkin raivasivat tietä hänen musiikkinsa näkyvyydelle ja kuuluvuudelle myöhemmissä radio- ja tv-ohjelmissa vakiinnuttaen hänen kunnioitetun paikkansa populaarimusiikin kentällä Suomessa.

Kriitikot havaitsivat Jacksonin lauluilmaisun ja bluesin yhteiset piirteet. He eivät kuitenkaan huomioineet tai huomanneet hänen musiikkinsa yhteyksiä samaan aikaan suosiossa olleeseen rock'n'rolliin. He yhdistivät Jacksonin laulutyylin nimenomaan blueslaulajattariin. Sen vuoksi on pääteltävissä Jacksonin sukupuolen vaikuttaneen siihen, mihin tyyliin kriitikot hänen musiikkinsa yhdistivät. Maskuliinista energiaa välittävää rock'n'rollia ei nähty oleellisena tyylikategoriana Jacksonin musiikin käsittelemiseen. Mahdollisesti kriitikoiden asenteet johtuivat myös heidän pyrkimyksistään arvottaa jazzia erillään rockista, joka siihen aikaan edusti "alempiarvoista" massakulttuuria.

Jacksonin musiikki sai Suomessa poikkeuksetta myönteisen ja ihaillevan vastaanoton voimakkaana hengellisenä musiikkina, jolla oli "järjestyttävä" ja tunteisiin vetoava vaikutus. Vaikka sirpaleisista elementeistä koostuva kuva Jacksonin taiteesta rajoitti kuuntelijoiden kykyä ymmärtää gospelmusiikin kulttuurista kontekstia ja historiallista syvyyttä, Jacksonin musiikki saavutti innokkaan kuulijakunnan, joka on edesauttanut hänen gospellaulutyylinsä arvostusta sekä sen kauaskantoista vaikutusta suomalaisen populaarimusiikin kentällä.

### *Lähteet*

#### **Tutkimusaineistot**

Kansalliskirjasto digitaaliset aineistot

- E.M. 1952. "Jazz-kuvia". *Helsingin Sanomat* 23.12.1952, No 347: 10.  
Hagström. 1952. "Julens grammofonskivor". *Hufvudstadsbladet* 21.12.1952, No. 345: 10.  
Hagström. 1956. "Hagström's skivguide!". *Hufvudstadsbladet* 16.12.1956, No. 319: 17.  
Hagström. 1956. "Hagström'in levy-opas!". *Helsingin Sanomat* 16.12.1956, No. 319: 20.

- Hagström. 1956. "Hagström's skivguide!". *Nya Pressen* 17.12.1956, No. 273: 6.
- Hagström. 1956. "Hagström'in levy-opas!". *Ilta-Sanomat* 17.12.1956, No. 273: 10.
- Hagström. 1956. "Hagström's skivguide!". *Nya Pressen* 19.12.1956, No. 275: 12.
- Helsingin Sanomat. 1959. "Perjantain äänilevyt". *Helsingin Sanomat* 2.10.1959, No 266: 2.
- JAL. 1960. "Jazz: Sommarjazz i november". *Hufvudstadsbladet* 26.9.1960, No. 261: 5.
- Kihlman, Mårten. 1966. "Jazzsöndag i Newport". *Hufvudstadsbladet* 27.7.1966, No. 199: 7.
- Levytukku. 1958. "Uuden vuoden levyparaati". *Helsingin Sanomat* 31.12.1958, No 352: 15.
- Im. 1958. "Miljonääripariskunnan jazzjuhlat Newportissa ovat ovella". Viikkolehti, *Uusi Suomi* 4.7.1958, No. 176: 8.
- Im. 1959. "Mahalia Jackson". Viikkolehti, *Uusi Suomi* 23.3.1959:7.
- Im. 1960. "Jazzin maailmasta" *Uusi Suomi* 16.12.1960, No. 340: 15.
- Metronome. 1952. "Schlager nytt!" *Hufvudstadsbladet* 20.12.1952, No. 344: 5.
- Metronome. 1952. "Joulun äänilevyjä" *Helsingin Sanomat* 22.12.1952, No. 346: 5.
- Nya Pressen. 1959. "Jazzhörnan" *Nya Pressen* 30.11.1959, No. 276: 9.
- o.t. 1960. "Jazzia \* Iskelmiä: Elokuva Jazz On A Summer's Day" *Etelä-Suomen Sanomat* 22.4.1960. No. 109: 18.
- Roine, Ritva. 1959. "Ei ole olemassa hyvää tai huonoa musiikkia". *Ilta-Sanomat* 9.4.1959, No 81: 6.
- S.A. 1958. "Jazz, Tilinpäätös Newportista". *Suomen Sosiaalidemokraatti* 31.8.1958. No: 237, 10.
- s.n. 1958a. "Newportin jazz-juhlat" *Suomen Sosiaalidemokraatti* 9.8.1958. No. 215: 7.
- s.n. 1958b. "Newportin jazzfestivaalit". *Uusi Suomi* 19.9.1958, No. 33 Viikkolehti: 4.
- s.n. 1960. "Elokuvakatsaus. Boston: Jazzin juhlaa". *Ilta-Sanomat* 15.11.1960, No. 265: 4.
- s.n. 1961a. "Tunnelmasta toiseen, Levy-Lassen tähdenvälejä". *Kansan Uutisten Joulukontti*. *Kansan Uutiset* 23.12.1961 (ilman sivunumerointia).
- s.n. 1964. "Katso: täydellinen tv- ja radiolehti. Luonnonlaulaja Mahalia Jackson" *Uusi Suomi* 11.7.1964, No. 184: 9.
- tp & b. 1960. "Jazzkuulumisia" *Helsingin Sanomat* 21.11.1960, No. 271: 10.

## Musiikkiarkisto

- Could, Fred. 1962. "Jazzia kirkossa" *Rytmi* 10: 18–21.
- E.P. 1960. "Jazzin juhlaa, hieno elokuvauutus". *Rytmi* 9/10: 7, 34.
- Granholm, Åke. 1955. "Kolme jazzvokalistia, Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan" *Rytmi* 6: 18–21.

Häme, Olli. 1958. "Newport jazzia". *Rytmi* 5: 6–8.

Im. 1960. "Levyarvio: Mahalia Jackson. In the upper room / I walked into the garden, Nobody knows, Come to Jesus, Walking to Jerusalem (JKP 2048)". *Rytmi* 7: 23–24.

Im. 1961. "Levyarvio: Mahalia Jackson, In the Upper Room (In the upper room I & II - He's my light - If you just keep still (JKP 2038)". *Rytmi* 4:16.

Molli, A. 1960. "Avartuvia näköaloja". *Rytmi* 8: 3–5.

Molli, A. 1962. "Tapahtumaraportti". *Rytmi* 7: 12.

Pälli, Erkki. 1961. "Jazz on poikaa, mutta...missä kulkee raja?". *Rytmi* 8: 3–4.

s.n.1952 "Levyarvostelut: Mahalia Jackson Silent Night Holy Night". *Rytmi* 3, 10–11.

s.n. 1956. "Levytilanteen helpottuminen". *Rytmi* 2: 3, 24.

s.n. 1961b. "Mahalia Jackson" *Rytmi* 6/7: 18–19.

s.n. 1962. "Jazzia televisiossa" *Rytmi* 5/6, 10–12.

## Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts

Jackson, Mahalia 1960. Kirje Mahalia Jacksonilta George Avakianille. 19.3.1960, Boston, Massachusetts. George Avakian and Anahid Ajemian papers (1908–2016) JPB 14-28, Jackson, Mahalia (1925–2008) b. 39 f. 8.

## Williams Research Center, The Historic New Orleans Collection

Avakian, George. 1955. Kirje George Avakianilta, New York, NY Miss Mahalia Jacksonille, Chicago IL. 24.2.1955. Mahalia Jackson Papers, MSS 513, f. 8.

## Amistad Research Center, Tulane University

5<sup>th</sup> Annual Newport Jazz Festival 1958, July 3, 4, 5 and 6. Freebody Park, Newport, Rhode Island. The American Jazz Festival, Inc. Schedule of Events. 36 Elliott Von Joseph Beal Papers. Programs, Mahalia Jackson Performances, 1957–1970, undated. Folder 2/2.

## Muut aineistolähteet

Billboard Magazine. 1949. ”Most Played Juke Box Records” ja ”Rhythm and Blues Records” *Billboard Magazine*, January 7, 1950, 26–27.

## Audiovisuaaliset materiaalit

Jackson, Mahalia. 1998. *Mahalia Jackson – How I Got Over: The Apollo Sessions 1946–1954*. Westside - WESX 303. 1998. CD.

Jackson, Mahalia. *Sweet Little Jesus Boy*. Columbia Records. Released January 1961, originally released 1955. Digitaalinen tiedosto. Apple Digital Remaster.

*Jazz On A Summer's Day: A Bert Stern Movie*. Ohj. Bert Stern. A Charly Films Release. SDVD001. DVD.

Jackson, Mahalia. 1994. *Mahalia Jackson at Newport 1958*. Columbia Records. Columbia Jazz Masterpieces. Legacy. CK53629. CD.

Jackson, Mahalia. 2011. *Newport 1958, Mahalia Jackson recorded at the Newport Jazz Festival. The Perfect Blues Collection 25 original albums*. No. 04. CL 1244, Sony Music Entertainment. 2011. CD.

## Kirjallisuus

Abrams, Ken. 2023. ”History in the Making: George Wein, Newport Jazz and the Civil Rights Movement”. *What's Up Newp*. 14.9.2021 päivitetty 6.8.2023. <https://whatsupnewp.com/2021/09/history-in-the-making-newport-jazz-and-the-civil-rights-movement/> (tarkistettu 7.3.2024)

Boyer, Horace Clarence. 1979. ”Contemporary Gospel Music”. *The Black Perspective in Music* 7, 1: 5–58.

Boyer, Horace Clarence ja Lloyd Yearwood. 2000. *The Golden Age of Gospel*. Urbana: University of Illinois Press.

Burford, Mark. 2014. ”Mahalia Jackson Meets the Wise Men: Defining Jazz at the Music Inn”. *Musical Quarterly* 97 (3): 429–486.

Burford, Mark. 2020 [2019]. *Mahalia Jackson and the Black Gospel Field*. New York: Oxford University Press.

Burford, Mark (toim.). 2020. *The Mahalia Jackson Reader*, 297–298. New York: Oxford University Press.

Burnim, Mellonee V. 1989. ”The Performance of Black Gospel Music as Transformation” Teoksessa *Music and the Experience of God*, toim. David Power, Mary Collins ja Mellonee Burnim, 52–61. Edinburgh: T&T Clark LTD.

Burnim, Mellonee V. 2006. ”Gospel”. Teoksessa *African American Music, An Introduction*, toim. Mellonee V. Burnim ja Portia K. Maultsby. New York: Routledge.



Burnim, Mellonee V. 2016a. ”Tropes of Continuity and Disjuncture in the Globalization of Gospel Music”. Teoksessa *The Oxford Handbook of Music and World Christianities*, toim. Jonathan Duek ja Suzel Ana Reily, 469–486. London: Oxford University Press. Online version. DOI: [10.1093/oxfordhb/9780199859993.013.16](https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199859993.013.16)

Burnim, Mellonee V. 2016b. ”Voices of Women in Gospel: Resisting Representations”. Teoksessa *Issues in African American Music. Power, Gender, Race, Representation*, toim. Mellonee V. Burnim ja Portia K. Maultsby, 201–215. New York: Routledge.

Cruz, Jon. 1999. *Culture on the Margins: The Black Spiritual and the Rise of American Cultural Interpretation*. Princeton: Princeton University Press.

Decker, Todd. 2020. ”Carols and Music Since 1900”. Teoksessa *The Oxford Handbook of Christmas*, toim. Timothy Larsen, 329–345. Oxford: Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198831464.013.28>

Ek, Markus. 2022. ”Katsaus gospelmusiikin historiaan: 1500-luvulta nykypäivään ja Suomi-gospel”. Opinnäytetyö. Metropolia Ammattikorkeakoulu. Musiikin tutkinto-ohjelma.

Ennekari, Risto. 1996. *Pori Jazz: Kolme vuosikymmentä improvisointia*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Floyd, Samuel A. Jr. 1995. *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*. New York: Oxford University Press.

Gennari, John. 2004. ”Hipsters, Bluebloods, Rebels, and Hooligans: The Cultural Politics of the Newport Jazz Festival 1954–1960”. Teoksessa *Uptown Conversation: The New Jazz Studies*, toim. Robert G. O’Meally, Brent Hayes Edwards ja Farah Jasmine Griffin, 126–149. New York: Columbia University Press.

Goreau, Laurraine. 1984 [1975]. *Just Mahalia, Baby*. Gretna: Pelican Publishing Company.

Gronow, Pekka. 1995. ”The Record Industry in Finland, 1945–1960” *Popular Music* 14 (1): 33–53.

Gronow, Pekka. 2004a. ”Muuttuva Suomi”. Teoksessa *Suomi soi I, Tanssilavoilta tangomarkkinoille*, toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors ja Jake Nyman, 167. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Gronow, Pekka. 2004b. ”Olavi Virran nousu ja tuho”. Teoksessa *Suomi soi I, Tanssilavoilta tangomarkkinoille*, toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors ja Jake Nyman, 189–192. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Haavisto, Jukka. 1991. *Puuvillapelloilta Kaskimaille - Jatsin ja Jazzin Vaiheita Suomessa*. Helsinki: Otava.

Heilbut, Anthony. 1997 [1971]. *The Gospel Sound, Good News and Bad Times, 25th Anniversary Edition*. New York: Limelight Editions.

Henriksson, Juha. 2004. ”Jazziskelmän ja naissolistien aika”. Teoksessa *Suomi soi I, Tanssilavoilta tangomarkkinoille*, toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors ja Jake Nyman, 193–204. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Hevesi, Dennis. 2007. ”Elaine Lorillard, 93, a Founder of the Newport Jazz Festival, Is Dead” *The New York Times*, 28.11.2007. <https://www.nytimes.com/2007/11/28/arts/music/28lorillard.html>. Tarkistettu 6.3.2024.

Hoefler, George. 1960. ”Jazz on a Summer’s Day”. *Down Beat*, March 17, 1960, 19.

Jackson, Mahalia ja Evan McLeod Wylie. 1967 [1966]. *Movin’ On Up*. New York: Hawthorn Books.

Jalkanen, Pekka. 1989. *Alaska Bombay ja Billy Boy - Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.

Johnson, E. Patrick 2003. *Appropriating Blackness: Performance and the Politics of Authenticity*. Durham: Duke University Press.

Keiler, Allan. 2020. *Marian Anderson: A Singer’s Journey: The First Comprehensive Biography*. New York: Skribner.

Kilpiö, Kaarina ja Terhi Skaniakos. 2011. ”Huolitellut naiset valkokankailla ja tv-ruuduilla”. Teoksessa *Suklaasydän, tinakuoret, Jazziskelmä Suomessa 1956–1963*, toim. Ari Poutiainen ja Risto Kukkonen, 145–182. Helsinki: Musiikkiarkisto JAPA.

Korhonen, Laura. 2020. ”’On sellainen mielikuva, että jazz on miesten hommaa’ Jazzia soittavien naisten kokemuksia marginaalisuudesta miesvaltaisella alalla”. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Kurkela, Vesa. 2011. ”Jazzpolvet kilpasilla”. Teoksessa *Suklaasydän tinakuoret, jazziskelmä Suomessa 1956–1963*, toim. Ari Poutiainen ja Risto Kukkonen, 51–78. Helsinki: Musiikkiarkisto JAPA.

Kytö, Meri. 2021. ”Sesonkiäänimaisema kaupungissa. Jouluihin taustamusiikki kalendaarisena koristeluina” *Elore* 28 (2): 68–88. DOI: <https://doi.org/10.30666/elore.110825>

Käpylä, Tiina ja Anna-Elena Pääkkölä. 2023. *Lailasta Almaan: Suomalaisten naisten populaarimusiikin historia*. Helsinki: Into.

Kärjä, Antti-Ville. 2020. *Alkusoittoja, musiikin menneisyydet monikulttuurisessa Suomessa*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.

Könönen, Janne ja Tero Huvi. 2005. *Kahden maan kansalaiset, Suomi-gospelin historiaa*. Helsinki: Suomen lähetysseura.

Laitakari, Timo. 1987. ”Gospelia Suomessa vuonna 1887” *Gospel lehti* 2–3, 14–15.

Lehko, Tuike. 2014. ”Helsingin jazztyttö, Aikalaiskirjoitusten mielikuva vai ajan hengen ilmentymä 1920-luvulla?” Pro gradu tutkielma, Helsingin yliopisto.

Legg, Andrew. 2010. ”A Taxonomy of Musical Gesture in African American Gospel Music”. *Popular Music* 29: 1, 103–129.

Lewis, Mark W. 2010. *The Diffusion of Black Gospel Music in Postmodern Denmark*. Jackson: Emeth Press.

Mattlar, Mikko. 2015. ”Ei mitä hyvänsä rilitusta”: Populaarimusiikin tie legitimiiksi kulttuuriksi Helsingin Sanomissa 1950–1982. Helsinki: Musiikkiarkisto JAPA.

Moisala, Pirkko. 2009. *Kaija Saariaho*. Champaign: University of Illinois Press.

Moisala Pirkko ja Riitta Valkeila. 1994. *Musiikin toinen sukupuoli: Naisäsveltäjiä keskiajalta nykyaikaan*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Mononen, Sini, Janne Palkisto ja Inka Rantakallio. 2020. ”Musiikista ja merkityksenannosta”. Teoksessa *Musiikki ja merkityksenanto. Juhlakirja Susanna Välimäelle*. Acta Musicologica Militantia IV. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry.

Niiniluoto, Maarit. 2004a. ”Unohdetut vuodet toivat ikivihreitä”. Teoksessa *Suomi Soi 1, Tanssilavoilta tangomarkkinoille*, toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors ja Jake Nyman, 160–167. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Niiniluoto, Maarit. 2004b. ”Metro-tytöt ja Kipparikvartetti 1950-luvun ääninä”. Teoksessa *Suomi Soi 1, Tanssilavoilta tangomarkkinoille*, toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors ja Jake Nyman, 185–188. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Palmu, Elle. 2023. ”Laila Kinnusen tie jazztairiksi – aloittelevan jazzlaulajan reflekti-oita Kinnusen jalanjäljillä.” *Musiikin suunta* 1/2023. Tark. 4.4.2023. <https://musiikinsuunta.fi/2023/1-2023-45-vuosikerta/laila-kinnusen-tie-jazztairiksi-aloittelevan-jazzlaulajan-reflekti-oita-kinnusen-jalanjaljilla/>

Poutiainen, Ari. 2011. ”Sopuisasti ja sulavasti svengaten, Jazziskelmää määrittävät elementit”. *Suklaasydän, tinakuoret, Jazziskelmä Suomessa 1956–1963*, toim. Ari Poutiainen ja Risto Kukkonen, 19–50. Helsinki: Musiikkiarkisto JAPA.

Reagon, Bernice Johnson. 1992. ”Pioneering African American Gospel Music Composers, A Smithsonian Institution Research Project”. Teoksessa *We'll Understand It Better By and By, Pioneering African American Gospel Composers*, toim. Bernice Johnson Reagon, 3–18. Washington: Smithsonian Institution Press.

Rommen, Timothy. 2007. ”Mek Some Noise”, *Gospel Music and the Ethics of Style in Trinidad*. Berkeley: University of California Press.

Schwerin, Jules. 1992. *Got to Tell it: Mahalia Jackson, Queen of Gospel*. London: Oxford University Press.

Stuckey, Sterling. 1987. *Slave culture: Nationalist theory and the foundations of black America*. New York: Oxford University Press.

Sykäri, Venla, Inka Rantakallio, Elina Westinen ja Dragana Cvetanović. 2021 [2019]. ”Johdanto: Hiphop Suomessa 35 vuotta” Teoksessa *Hiphop Suomessa. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*, toim. Venla Sykäri, Inka Rantakallio, Elina Westinen ja Dragana Cvetanović, 7–32. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto/ Nuorisotutkimusseura Verkkojulkaisuja 164.

Syrjäläinen, Mari Lahja Teresa. 2014. ”Suomi-gospel, mistä on kysymys? Suomalaisten käsityksiä ja kokemuksia gospelmusiikista” Pro gradu -tutkielma, Itä-Suomen yliopisto.

Tallmadge, William H. 1961. ”Dr. Watts and Mahalia Jackson – The Development, Decline, and Survival of Folk Style in America”. *Ethnomusicology* 5 (2): 95–99.

Vesterinen, Ilmari. 2006. *Mäyränkolon jazzareita, Tarua ja totta Old House Jazz Clubista ja suomalaisesta jazzmusiikista*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Välimäki, Susanna. 2015. *Muutoksen musiikki, Pervoja ja ekologisia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tampere: Tampere University Press.

- Välimäki, Susanna ja Nuppu Koivisto-Kaasik. 2023. *Sävelten tyttäret. Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. DOI: <https://doi.org/10.21435/ha.154>
- Waseda, Minako. 2013. "Gospel Music in Japan: Transplantation and Localization of African American Religious Singing". *Yearbook for Traditional Music* 45: 187-213.
- Williams-Jones, Pearl. 1975. "Gospel Music: Crystallization of the Black Aesthetic" *Ethnomusicology* 19 (3): 373–385.
- Wilson, Olly. 1999. "The Heterogeneous Sound Ideal in African-American Music". Teoksessa *Signifyin(g), Sanctifyin', and Slam Dunking: A Reader in African American Expressive Culture* toim. Gena Dagel Caponi, 157–171 Amherst: University of Massachusetts Press.
- Öhman, Nina C. 2017. *Sound Business: Great Women of Gospel Music and the Transmission of Tradition*. Doctoral thesis. University of Pennsylvania, 2017. Proquest 10614940.

*Eveliina Stolp*

***Lectio praecursoria:***  
*Oppilaan toimijuus yhteismusisoinnissa*

*Eveliina Stolp (eveliina.stolp@jyu.fi) toimii yliopistonopettajana Jyväskylän yliopiston Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitoksella. Hän väitteli 8. joulukuuta 2023 kasvatustieteiden tohtoriksi oppilaan toimijuudesta yhteismusisoinnissa. Vastaväittäjänä toimi Professor Beatriz Ilari (University of Southern California) ja kustoksena professori Marja-Kristiina Lerkkanen (Jyväskylän yliopisto). Väitöstilaisuuden kieli oli englanti. Väitöskirja on luettavissa osoitteessa <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-9812-7>.*

DOI: 10.51816/musiikki.144761

*Lectio praecursoria:*  
***Oppilaan toimijuus yhteismusisoinnissa***

Eveliina Stolp  
.....

Oletteko koskaan miettineet taputtamista, sen tarkoitusperiä tai tavoitteita? Ne voivat olla sosiaalisia tai poliittisia, sillä taputtamalla osoitamme tukea, kiitollisuutta ja suosiotamme, kannustamme, kommunikoimme ja viestimme mielipiteitämme ihmisille ympärillämme. Taputtaminen on myös taitolaji. Missä saa taputtaa ja missä ei? Taputtaminen ei kuulu oikeussaleihin, ei väitöstilaisuuksiin, eikä taputtaa saa myöskään klassisen musiikin konserteissa, mikäli kapellimestarin tahtipuikko jää ylös musiikkiosien välissä. Taputtaminen vaatii siis äärimmäistä tarkkuutta ja on osoitus sivistyksestä, kulttuurisesta ymmärryksestä ja vuorovaikutustaidoista. Tänäpäin, hyvät kuulijat, on kuitenkin tullut hetki rikkoa taputtamisen taitolajin normeja, sillä vain elämällä ja kokemalla tuon hieman häpeällisen taputtamisen hetken yhdessä, kielletyssä kontekstissa, pääsemme tarkastelemaan taputtamisen syvempiä merkityksiä. Mainittakoon kuitenkin, että minulla on tähän kustoksen myöntämä erityislupa. Jokaisen panos on äärimmäisen tärkeä. Kun lasken kolmeen, arvoisa yleisö, tehtävänne on ryhtyä taputtamaan. Se ei kuitenkaan riitä, vaan tehtävänne on synkronoitua mahdollisimman nopeasti taputtamaan samaa tahtia koko joukolla. Samalla toki viestiäksenne minulle, että haluatte aivan ehdottomasti kuulla lisää. Kun huomaatte ja kuulette olevanne samassa sykkeessä, voitte katsoa kannustavasti ympärillenne ja ilmaista eleillänne vierustoverillenne olevanne ylpeitä aikaansaannoksestanne. Onko valmista? Yksi, kaksi, kolme.

[Taputukset]

Kuten ehkä huomasitte, ei taputtaminen sittenkään mitään kovin yksinkertaista ole. Kaikki ehkä tapahtui kuitenkin niin nopeasti, että pilkon teille hieman tapahtunutta. Taputtajana olitkin yllättäen toisten armoilla, sillä sinun tuli kuunnella ympärillä olevien ihmisten sekasortoisia rytmisiä ja kehollisia impulsseja sekä yrittää luovia lyhyt epäuskoinen hetki kohti yhteistä jaettua pulssia. Kaikki aistit äärimmäisen virittyneinä.

Huomasit ehkä myös sen, kuinka sinulta vaadittiin halua ja uskallusta astua kohti tuntematonta näiden sinulle tuntemattomien ihmisten kanssa. Saatoit huomata myös sen, miten jouduit joustamaan ja mukauttamaan omaa tekemistäsi kohti yhteisesti löydettyä lopputulosta. Tunnistit ehkä sen kirkkaan hetken, kun iskut viimeinkin osuivat kohdilleen ja kakofoniasta kuoriutuikin vain kokonainen ja tasapainoinen yksi. Saatoit nähdä ystävällisiä ja riemukkaita ilmeitä ympärilläsi.

Kokemuksenne selittyy yhden väitöskirjani keskeisen käsitteen, tahdistumisen, kautta. Kun ihmiset kokoontuvat musisoimaan tai tanssimaan, he tahdistuvat toisiinsa niin musiikillisesti kuin sosiaalisestikin (Cross 2014; Phillips-Silver ja Keller 2012). Tahdistumisella on tutkittu olevan yhteyksiä prososiaaliseen käyttäytymiseen, kuten empatiakykyyn, sosiaalisiin taitoihin ja yhteisöllisyyden kokemiseen (Ilari et al. 2016; Kirschner ja Tomasello 2010; Mogan et al. 2017). Tahdistuminen on tutkimusten mukaan läsnä meissä jokaisessa jo syntymästämme saakka (Winkler et al. 2009; Zentner ja Eerola 2010), mutta se kehittyy ja muuttuu ajan myötä (Clayton et al. 2020). Tahdistuminen tapahtuu meille osittain kuin itsestään, sillä mekanismit tahdistumisen takana ovat neurofysiologisia ja neuropsykologisia, kuten mikroprosessien (Stern 2004; Trondalen 2016), tunnemekanismien (Mogan et al. 2017) ja neurohormonien (Launay et al. 2016) sanelemia. Kuitenkin tahdistuminen, tietysti määrin, vaatii halua, taitoa sekä mahdollisuutta pystyä toimimaan ja osallistumaan, mitkä puolestaan ovat väitöskirjani toisen keskeisen käsitteen, toimijuuden, keskiössä. Ilman toimijuutta, olisivat taputukset ja tahdistuminen teiltäkin, hyvä yleisö, jääneet kokonaan kokematta.

Musiikkikasvattajan näkökulmasta luokassa tapahtuva yhteismusisointi on yksi haastavimmista, mutta samalla yksi antoisimmista työtavoista suomalaisessa musiikkikasvatuksessa. Se, mikä tekee tästä työtavasta erityislaatuisen jopa maailmanlaajuisesti, on se, että kaikki saavat mahdollisuuden osallistua. Olivatpa oppilaiden lähtökohdat musiikillisesti mitkä hyvänsä, heitä rohkaistaan musisoimaan yhdessä, kokeilemaan eri instrumentteja ja musiikkityylejä sekä löytämään omat tapansa osallistua. Parhaimmillaan yhteismusisointi saa luokan ja opettajan hurmukseen. Yhteisöllinen onnistumisen kokemus saa aikaan sen, että samaa kappaletta soitetaan helposti vaikka koko lukukausi: ”Me kuulostettiin hyvältä, me saatiin tämä aikaan yhdessä ja me halutaan tätä lisää!” Vaikka yhteismusisoinnin potentiaali oppilaan kokonaisvaltaisen hyvinvoinnin ja sosiaalisen turvallisuuden kannalta on kiistaton, se on kuitenkin samanaikaisesti kaksiteräinen miekka – yhteismusisointi on oppilaiden kokemusten perusteella erittäin tunnepitoinen, herkkä ja haavoittuva tila, mikä pahimmil-

laan sulkee oppilaan ulkopuolelle ja haavoittaa. Opettajalta vaaditaan pedagogista sensitiivisyyttä, avoimuutta ja taitoa rakentaa sellainen ilmapiiri, jossa on sallittua kokeilla, tehdä virheitä ja tulla hyväksytyksi sekä nähdä sellaisena kuin on. Turvallinen ilmapiiri onkin yksi tärkeimpiä toimijuuden resursseja.

Musiikinopettajana olen törmännyt tilanteisiin, jossa luokkaa on haastavaa saada musisoimaan ja toimimaan yhdessä. Olen nähnyt, kuinka oppilaat tietoisesti ponnistelevat ollakseen osa musisoivaa yhteisöä. Olen myös välillä tehnyt kaikkeni jonkun oppilaan kohdalla, enkä ole sittenkään saanut häntä osallistumaan. Arjen kokemukset musiikinopettajana ohjasivatkin minut tutkimukseni äärelle, sillä halusin ymmärtää lisää siitä, miksi toiset lähtevät innokkaasti yhteismusisointiin mukaan ja miksi se on toisille jopa niin uhkaavaa, että sulkeudutaan sen ulkopuolelle. Väitöskirjatutkimukseni on vienyt minut totisesti ammatilliselle kasvumatkalle monella tasolla – niin musiikinopettajana, muusikkona, opettajankouluttajana kuin tutkijanakin.

Oppilaan toimijuutta on tarkasteltu laajasti erilaisissa oppimisympäristöissä eri koulutusasteilla (Jääskelä et al. 2020; Kangas et al. 2017; Niemi et al. 2015). Toimijuudella nähdäänkin olevan vahva yhteys vastuullisen ja kestäväen yhteiskunnan rakentumisessa (Vaughn 2020). Toimijuus kasvatustieteissä ymmärretäänkin dynaamisena, jatkuvassa muutoksessa olevana tunnepitoisena prosessina, yksilön kapasiteettina ja resursseina toimia, tehdä päätöksiä, muutoksia, sekä vaikuttaa omaan elämäänsä (Eteläpelto et al. 2013). Musiikkikasvatuksen tutkimuksen puolella musiikkisosiologiasta ammentava musiikillisen toimijuuden käsite (Karlsen 2011) voidaan määritellä kykyä kokea ja toimia aktiivisesti musiikillisessa kontekstissa. Musiikillinen toimijuus ei rajoitu pelkästään musiikin suorittamiseen, vaan se kattaa myös yksilön tietoisuuden omista musiikillisista voimavaroistaan, vuorovaikutuksellisen ulottuvuuden sekä mahdollisuudet käyttää musiikkia välineenä kehotyöskentelyyn, tunteiden ja ajatusten ilmaisuun, tunnemuistojen läpikäymiseen sekä niin identiteetin kuin sosiaalisten suhteiden rakentamiseen.

Väitöskirjatutkimuksessani minun on ollut asettauduttava eri tieteenalojen välimaastoon, sillä tutkimukseni ei ole selittynyt pelkästään yhden tieteenalan näkökulmilla. Tutkijana minun on ollut välttämätöntä kääntyä niin kasvatustieteiden, musiikkikasvatuksen, musiikkiterapian kuin musiikkipsykologiankin tieteenalojen puoleen tutkimukseni edetessä, sillä käsitteet ja osatutkimuksien löydökset ovat suorastaan vaatineet sitä.

Vaikka toimijuudesta tiedetäänkin jo paljon, tiedetään silti kovin vähän oppilaan toimijuudesta yhteismusisointikontekstissa. Lisäksi tiedetään



vielä kovin vähän oppilaiden omista toimijuuden kokemuksista yhteismusisointikontekstissa, vaikka tutkimukset korostavat oppilaiden kokemusten kuulemisen merkitystä uudistuvan opetuksen edellytyksenä. Tutkimusta lasten toimijuudesta on edelleen vähän, sillä tutkijoiden on hankalaa löytää yhteisymmärrys paitsi lapsuuden tutkimuksesta, mutta myös toimijuuden määritelmästä sen monimutkaisen ja monitahoisen luonteen vuoksi (Uprichard 2008; Valentine 2011). Yhteismusisointikontekstista tekee erityislaatuisen muun muassa se, että kommunikaatio, ohjaus ja vuorovaikutus eivät painotu puhuttuun kieleen, vaan ne tapahtuvat kokonaisvaltaisesti kehollisesti, musiikillisesti ja puhuttuun kieleen perustuvan tason tuolla puolen. Kuitenkaan oppilaiden kokemuksia yhteismusisoinnin kaltaisissa moniaistillisissa prosesseissa ei ole vielä tutkittu. Oppilaan toimijuuden tarkastelu, ja erityisesti oppilaan oman äänen kuuleminen tällaisessa oppimisympäristössä tuottaa uudenlaista tietoa ja syventää ymmärrystämme toimijuuden rakentumisesta kansainvälisellä tutkimuskentällä.

Väitöskirjatutkimukseni tavoitteena oli selvittää, millaisen ympäristön yhteismusisointi musiikkikasvatuksessa muodostaa oppilaan toimijuudelle. Tutkimuksessani pyrin vastaamaan kolmeen asetettuun tutkimuskysymykseen: mitä ominaispiirteitä oppilaan toimijuudella on yhteismusisoinnissa, millainen on opettajan rooli oppilaan toimijuuden rakentumisessa ja lisäksi mitä uusia näkökulmia tahdistumisen kokemuksen ymmärtäminen tuo oppilaan toimijuuden tarkastelulle yhteismusisoinnin kontekstissa? Väitöskirja koostui kolmesta haastatteluaineistoon perustuvasta osatutkimuksesta, joiden osallistujina olivat 11 alakouluissa opettavaa musiikinopettajaa sekä 23 oppilasta yhdeltä 6. vuosiluokalta. Opettajien yksilö- ja oppilaspareina totutetut puolistrukturoidut haastattelut analysoitiin sisällönanalyysimenetelmällä käyttäen sekä abduktiivista että induktiivista lähestymistapaa.

Näiden kolmen osatutkimuksen tuloksista kävi ilmi, kuinka oppilaan toimijuus yhteismusisoinnissa on vahvasti sidoksissa oppilaan moninasiin lähtökohtiin ja kuinka toimijuus rakentuu niin yksilö- ja kollektiivisella tasolla kuin myös musiikillisella ja sosiaalisellakin tasolla. Oppilaan halu ja motivaatio toimia sekä osallistua yhteismusisointiin muodostuivat keskeisiksi toimijuuden ominaispiirteiksi. Näihin vaikuttivat useat tekijät niin musiikillisista pystyvyyssuomuksista, musiikillisesta identiteetistä kuin myös mahdollisuuksista valita ja vaikuttaa omaan sekä yhteiseen tekemiseen. Tulokset osoittivat niin turvallisuuden tunteen, vertaisten vaikutuksen, tahdistumisen kokemuksen kuin opettajankin olevan keskeisessä roolissa oppilaan toimijuuden muodostumisessa yhteismusisoinnissa. Oppilaan toimijuutta yhteismusisoinnissa tuleekin tarkastella jatkuvassa

muutoksessa olevana tunnepitoisena prosessina suhteessa sosiaaliseen, fyysiseen ja ajalliseen ympäristöön, jossa musiikilla on aivan erityinen rooli. Musiikki kutsuu meitä osallistumaan ja toimimaan, mutta se toimii myös vahvasti palautteen antajana. Tuloksissa korostuivat oppilaiden kokemukset haavoittuvuudesta, tilanteen tunnepitoisuudesta sekä musiikin välittömästä luonteesta. Lisäksi tulokset korostivat yksilön suhdetta musiikkiin ja halua kiinnittyä musiikilliseen kokemukseen, tahdistumisen kokemuksesta löytynyttä turvaa, yhteenkuuluvuuden tunnetta sekä jaettuja onnistumisen kokemuksia.

Seuraavaksi tutkimuksen tulokset osoittivat, kuinka opettajalla ja hänen uskomusjärjestelmällään on suuri merkitys oppilaan toimijuuden muodostumisessa ja kehittämisessä. Tulokset osoittivat opettajan tukevan oppilaitaan moniaistillisesti yhteismusisointitilanteissa ja korostivat, kuinka opettajalta vaaditaan erityistä hienotunteisuutta pystyäkseen kohtaamaan oppilaita eri lähtökohdista, tunnistamaan heidän tuen tarpeensa, sekä kyetäkseen kuljettamaan oppilaita kohti ja läpi tahdistumisen kokemuksen. Oppilaat ovat tietoisia ohjeiden merkityksestä sekä opettajan moniaistillisista tavoista auttaa ja tukea oppilaitaan.

Viimeiseksi tulokset osoittivat toimijuuden ja tahdistumisen välillä ilmenevän vastavuoroisen yhteyden, mikä tarkoittaa sitä, että tahdistumisen kokemus vaikuttaa positiivisesti useisiin toimijuuden osatekijöihin. Kuitenkin oppilaan täytyy samanaikaisesti haluta ja pystyä toimimaan, jotta tahdistuminen ylipäättään voi toteutua. Kuten jo aiemmin totesin, tahdistuminen laukaisee meissä spontaaneja prosesseja, jotka lisäävät osallistujien tietoisuutta tästä hetkestä, heistä itsestään, toisistaan, jaetuista tunteista sekä yhteenkuuluvuudesta. Nämä mekanismit avaavat osallistujien välille abstraktin tason dialogin, joka ei perustu puhuttuun kieleen, vaan toisten kokonaisvaltaiseen aistimiseen. Lisäksi tutkimuksessa selvisi, kuinka musiikki itsessään, ja sen havaitseminen, toimivat palautteena yksilölle lisäten tämän tietoisuutta, tunteita, reflektiota ja halua osallistua toimintaan, mikä kytkeytyy useisiin toimijuuden osa-alueisiin. Toisaalta tuotetun musiikin havaittu laatu aiheutti pettymyksen tunteita ja se yhdistettiin suoraan siihen, etteivät vertaiset halunneet panostaa yhteiseen tekemiseen. Kaiken kaikkiaan tulokset viittaavat toimijuuden olevan vahvasti vuorovaikutukseen ja sosiaalisuuteen perustuvaa yhteismusisoinnissa, jossa tahdistuminen näyttelee aivan erityistä roolia toimijuuden muodostumisessa. Tahdistuminen tuleekin ymmärtää omaksi ulottuvuudeksi tarkastella toimijuutta yksilö- ja kollektiivisten tasojen lisäksi, sillä sen aikana yksilö ikään kuin katoaa ja sulautuu osaksi kokonai-

suutta, mutta samanaikaisesti monen osan summasta muodostuu lopulta vain kokonainen yksi.

Tämä väitöskirja on ottanut ensimmäisiä askelia toimijuuden ja tahdistumisen käsitteiden välisen yhteyden selvittämisessä, mutta lisää tutkimusta tarvitaan, jotta ymmärtäisimme paremmin toimijuuden prosesseja ja sen kehittymistä sosiomusiikillisissa konteksteissa. Mielenkiintoista olisi myös tutkia, onko tahdistumisen kokemus läsnä muissa oppimiskonteksteissa ja selvittää, kuinka tahdistumista voisi hyödyntää pedagogisena työkaluna.

Mitä me haluamme ymmärtää kasvatuksella sekä koulutuksen päämäärillä ja sisällöillä? Entä mikä on musiikkikasvatuksen rooli tuossa kokonaisuudessa? Toivon, että tämä tutkimus ja siihen osallistuneiden kokemusten tarkastelu auttavat meitä pysähtymään myös näiden tärkeiden kysymysten äärelle, sillä musisoinnin taakse kätkeytyy paljon enemmän kuin pelkästään soiva lopputulos tai tekninen suoritus. Toimijuus toteutuu musiikissa eri olemisen tavalla – yhteismusisointi tarjoaa oppilaille mahdollisuuden olla olemassa, tulla näkyväksi, kohdata toiseutta, kuunnella, vastata kutsuun, tutkia sosiaalisia suhteita, jaettuja tunteita sekä tapoja olla yhdessä puhuttuun kieleen perustuvan maailman tuolla puolen. Toisaalta se myös asettaa oppilaamme haavoittuvaan, tunnepitoiseen ja turvattomaan asemaan, jossa he joutuvat jatkuvasti arvioimaan onko riskin ottaminen turvallista ja kaiken sen arvoista.

### *Lähteet*

Clayton, Martin, Kelly Jakubowski, Tuomas Eerola, Peter Keller, Antonio Camurri, Gualtiero Volpe ja Paolo Albornò. 2020. "Interpersonal entrainment in music performance: Theory, method, and model". *Music Perception* 38 (2), 136–194. <https://doi.org/10.1525/mp.2020.38.2.136>

Cross, Liam, Martine Turgeon ja Gray Atherton. 2019. "How moving together binds us together: The social consequences of interpersonal entrainment and group processes". *Open Psychology* 1 (1), 273–302. <https://doi.org/10.1515/psych-2018-0018>

Eteläpelto, Anneli, Katja Vähäsantanen, Päivi Hökkä, ja Susanna Paloniemi. 2013. "What is agency? Conceptualizing professional agency at work". *Educational Research Review*, 10: 45–65.

Ilari, Beatriz. (2016). "Music in the early years: Pathways into the social world". *Research Studies in Music Education* 38 (1), 23–39.

- Jääskelä, Päivikki, Ville Heilala, Tommi Kärkkäinen ja Päivi Häkkinen. 2020. "Student agency analytics: Learning analytics as a tool for analysing student agency in higher education". *Behaviour & Information Technology* 40 (8), 790–808. <https://doi.org/10.1080/0144929x.2020.1725130>
- Kangas, Marjaana, Kaisa Kopisto, Krista Löfman, Laura Salo ja Leena Krokfors. 2017. "I'll take care of the flowers!' Researching agency through initiatives across different learning environments". *Journal of Adventure Education and Outdoor Learning* 17 (1), 82–91. <https://doi.org/10.1080/14729679.2016.1246256>
- Karlsen, Sidsel. 2011. "Using musical agency as a lens: Researching music education from the angle of experience". *Research Studies in Music Education* 33 (2), 107–121. <https://doi.org/10.1177/1321103x11422005>
- Kirschner, Sebastian ja Michael Tomasello. 2010. "Joint music making promotes prosocial behavior in 4-year-old children". *Evolution and Human Behavior* 31 (5), 354–364. <https://doi.org/10.1016/j.evolhumbehav.2010.04.004>
- Launay, Jacques, Bronwyn Tarr ja Robin Dunbar. 2016. "Synchrony as an adaptive mechanism for large-scale human social bonding". *Ethology* 122 (10), 779–789.
- Mogan, Reneeta, Ronald Fischer ja Joseph Bulbulia. 2017. "To be in synchrony or not? A meta-analysis of synchrony's effects on behavior, perception, cognition and affect". *Journal of Experimental Social Psychology* 72: 13–20.
- Niemi, Reetta, Kristiina Kumpulainen ja Lasse Lipponen. 2015. "Pupils as active participants: Diamond ranking as a tool to investigate pupils' experiences of classroom practices". *European Educational Research Journal* 14 (2), 138–150. <https://doi.org/10.1177/1474904115571797>
- Phillips-Silver, Jessica ja Peter Keller. 2012. "Searching for roots of entrainment and joint action in early musical interactions". *Frontiers in Human Neuroscience* 6, 26.
- Stern, Daniel. 2004. *The present moment: In psychotherapy and everyday life*. W. W. Norton & Co.
- Trondalen, Gro. 2016. *Relational music therapy: An intersubjective perspective*. Barcelona Publishers.
- Uprichard, Emma. 2008. "Children as 'being and becomings': Children, childhood and temporality". *Children & Society*, 22: 303–313.
- Valentine, Kylie. 2011. "Accounting for agency". *Children & Society* 25 (5), 347–358. <https://doi.org/10.1111/j.1099-0860.2009.00279.x>
- Vaughn, Margaret. 2020. "What is student agency and why is it needed now more than ever?". *Theory into Practice* 59 (2), 109–118.
- Winkler, István, Gábor Háden, Olivia Ladinig, István Sziller ja Henkjan Honing. 2009. "Newborn infants detect a beat in music". *Proceedings of the National Academy of Sciences* 106 (7), 2468–2471.
- Zentner, Marcel ja Tuomas Eerola. 2010. "Rhythmic engagement with music in infancy". *Proceedings of the National Academy of Sciences USA* 107 (13), 5768–5773. <https://doi.org/10.1073/pnas.1000121107>

*Markus Mantere*

***Onnistunut henkilokuva  
Margaret Kilpisestä***

*FT Markus Mantere (markus.mantere@uniarts.fi) toimii Taideyliopiston Sibelius-Akate-  
miassa musiikin historian professorina ja DocMus-tohtorikoulun vt. johtajana.*

*DOI: 10.51816/musiikki.144762*

# *Onnistunut henkilökuva Margaret Kilpisestä*

Markus Mantere

.....



Margit Rahkonen:

*Margaret Kilpinen: Pianisti, pedagogi, puoliso.*

Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2023.

501 sivua.

Pianisti ja pedagogi Margaret Kilpinen (os. Alfthan, 1896–1965) kuuluu siihen vasta viime vuosina vähitellen esiin nousevaan suomalaisten säveltäjä- ja muusikkonaisten laajaan joukkoon, jonka edesottamukset ovat nousseet aktiivisen tutkimuksen kohteeksi. Esimerkiksi taannoinen Susanna Välimäen ja Nappu Koivisto-Kaasikin Sävelten tyttäret -hanke toi viime vuonna tietokirjan kautta yleisempään tietoisuuteen suuren joukon 1800-luvun naispuolisia tai naisoletettuja musiikin ammattilaisia. Työtä

on tietysti jäljellä vielä paljon, eikä vähiten 1900-luvun suomalaisen musiikkielämän osalta. Myös Pianon historia Suomessa -verkoston tutkimus on tuonut uutta tietoa tutkimussymposium-esitelmien ja niiden pohjalta koottujen antologioiden kautta. Tässä käsiteltävän Kilpisen elämäkerran kirjoittaja MuT Margit Rahkonen on ollut yksi mainitun verkoston perustajista ja myös ylipäätään yksi suomalaisen pianohistorian aktiivisimpia tutkijoita, ja Kilpisen henkilökuva on luontevaa jatkoa hänen aiemmalle työlleen. Rahkosen edellinen laajempi julkaisu on ahvenanmaalaissyntyisen Alie Lindbergin (1849–1933), Lisztin oppilaan, elämäkerta jo kahden vuosikymmenen takaa.

Margaret Kilpinen on elämäkerran kohteena äärimmäisen kiinnostava, ja Rahkosen näkökulma häneen erittäin läheinen – jo siitä johtuen, että hän ehti olla nuorena pianistiopiskelijana opiskella yhdeksän vuoden ajan Kilpisen oppilaana. Yleisempää musiikinhistoriallista kiinnostusta Kilpinen puolestaan nauttii jo senkin vuoksi, että hän eli ja toimi miehensä Yrjö Kilpisen (1892–1959) rinnalla yli neljän vuosikymmenen ajan kansainvälisen politiikan ja Suomen sisäisten myllerrysten ja aatevirtausten ristivedossa. Margaretin ja Yrjön tarina on myös sosiaalishistoriallisesti kiinnostava: työläistaustaisen Yrjön ja varakkaasta suomenruotsalaisesta sivistyneistökodista ponnistaneen Margaretin tutustuminen, palava rakastuminen ja vuosikymmenet kestävä liitto on aikalaiskontekstissaan varsin poikkeuksellinen.

Rahkonen selvittää kummankin osapuolen perhetaustaa ja verkostoja perusteellisesti ja samalla olennaisia yhteiskunnallisia tekijöitä esiin nostaan. Itse huomasin lukiessani pohtivani sitä, oliko Yrjön äidin, Elimäeltä Helsinkiin tulleen Idan toiminta kotiapulaisena ruotsinkielisissä kauppias- ja prokuraattoriperheissä lopulta hänen Yrjö-pojalleen kulttuurista pääomaa: lapsuudenkoti oli kaksikielinen, ja Yrjön myöhemmäksi kotikieliksi ja käytännön musiikkimaailmassa ammattikieleksi muodostui ruotsi, tietysti hänen erinomaisesti oppimansa saksan rinnalla. Huterammalla kielitaidolla ei luokkarajojen ylittäminen olisi välttämättä ollut mahdollista tai ainakaan todennäköistä, vaikkakin Kilpisen perheen työllä ja huonekalukaupalla ansaittu varallisuus toki mahdollisti monia asioita ja toi yhteiskunnallista arvonantoa.

Rahkonen kuvaa mielestäni erittäin onnistuneesti ja tutkijana kylmäpäisesti sitä, miten politiikka ja erityisesti Valkoisen Suomen aate ja maailmankuvan arvot läpäisivät vuosikymmenten mittaan Kilpisten ja heidän ammatillisten verkostojensa ja ystäväpiirinsä toiminnan. Yrjön saksalaisuussympatiat tuntuvat vain syventyvän vuosien mittaan, ja Rahkosen työssä saakin lukea säveltäjän pitenevistä Saksan-matkoista ja yhteyksistä

sekä saksalaiseen kollegoihin (kuten Gerhard Hüschiin ja Paul Graeneriin) että kulttuurielämän merkkihenkilöihin, kuten Paul Grümmeriin, Georg Vollerthuniin ja Hermann Göringin lähipiiriin. Margaretin yhdes- sä kirjeessään toivottama ”terveisii Hitlerille!” -päätös saa mielikuvituksen lentoon Yrjön saksalaista toimintaverkosta arvioitaessa. Kilpinen oli yksi aktiivisimmista suomalaisista Saksa-intoilijoista omana aikanaan, ja hänen toimintansa tarkempi arviointi lienee edessä lähivuosina arkistojen avauduttua laajemmin tutkijoille. Aika näyttää, onko luvassa tarvetta laajemmallekin toimijoiden uudelleen arvioinnille, mutta vähintäänkin laajalle levinneen mustavalkoisen kuvan rinnalle on syytä etsiä muitakin sävyjä heidän toimintaansa ja motiiviansa oikeutusta pohdittaessa. Saksa-innostus oli kulttuuri- ja yliopistopiireissä laajaa sotavuosisikymmeninä, mutta tämä ei vielä itsessään oikeuta yksioikoiseen moraaliseen tuomioon vuosikymmenten etäisyydeltä.

Saksan-matkat eivät Yrjön kohdalla näytä edes pelkästään liittyvän musiikkiin tai ammatillisiin hankkeisiin, vaan hän oli selvästi Uuden Saksan lumoissa ja ihailee näyttäviä puoluepäiviä ja massaspektaakkeleita. ”Asun Hotelli Goldner Adlerissa ja on minun täällä kaikinpuolin hyvä olla”, Yrjö kirjoittaa vaimolleen (s. 225) nähtyään puolen miljoonan osallistujan massatapahtuman Nürnbergissä. Paljon tätä enempiä, kenties jo varhain hänessä herännyttä ainakin jonkinlaista epäluuloisuutta juutalaisia kohtaan, ei Yrjön Saksaa koskevasta ajattelusta ei tämän kirjan kautta selviä, minkä voi oikeastaan todeta tässä yhteydessä kiitoksena – elämäkerran fokus pysyy kohteessaan ja hyvä niin. Yrjö Kilpistä koskeva laajempi kriittinen tutkimus joutuu vielä odottamaan muutaman vuoden arkistojen avautumista. Tilausta tälle luonnollisestikin on. Suomen 1900-luvun musiikin historian poliittisen kontekstin huomioiva tutkimus on vasta alussa, ja Yrjö Kilpisen hahmo on vuosisadan alkupuolen osalta tietenkin aivan olennainen.

Rahkosen kirjan alaotsikko ”pianisti, pedagogi, puoliso” kertoo kuitenkin missä tärkeysjärjestyksessä asiat käsitellään, ja tälle on hyvät perusteensa. Toisaalta Rahkonen muistuttaa läpi koko kirjansa siitä, että Kilpisen pariskuntaa on monessa kohtaa relevanttia tarkastella nimenomaan työparina, jonka toiminta kietoutuu yhteen, ei vähiten Margaretin miehensä musiikille omistautuneen taiteilijuutensa vuoksi. Margaret Kilpinen oli kaiken Rahkosen esiin nostaman materiaalin valossa merkittävä pianisti, erityisesti lied-taiteen alalla ja pedagogina. Hän on ollut pidetty ja osaava opettaja, jolle on vuosikymmenien ajan ollut enemmän tulijoita kuin hän on kyennyt ottamaan vastaan. Samoin joillain alueilla hän on selvästi ollut jopa jonkinasteinen edelläkävijä. Tästä esimerkkinä voi mai-



nita esimerkiksi harrastuneisuuden vanhan musiikin alalla, jota Margaret esitti cembalolla. Hänen aikanaan tämä kaikki oli tietysti Suomessa aivan uutta. Kaiken kaikkiaan reseptiohistoriallista materiaalia kirjassa on paljon, jo Margaretin aktiivisen konsertoinnin takia. Digitaalisen sanoma-lehtiarkiston aineistoja onkin kirjassa käytetty runsaasti hyväksi, Kilpisten henkilöarkiston ja kirjeenvaihdon lisäksi. Itsekin tutkijuutensa rinnalla pianistina ja pedagogina pitkän uran tehnyt Rahkonen on lisäksi tehnyt paljon työtä selvittäessään konserttien ohjelmistoja ja kartoittaessaan sitä pianorepertuaaria, mitä Margaret oppilailleen opetti. Tällainen tarkastelu avaa hyvin suomalaisen pianismin tyyli- ja oppihistoriaa, mikä onkin suurelta osin vielä tuoretta tutkimuksellista maaperää. Kaikkia lukijoita yksityiskohtaiset konsertti- ja kurssitutkinto-ohjelmat eivät ehkä kiinnostata, mutta myöhemmälle tutkimukselle näillä on selvä arvonsa.

Margaretin yhteydet Saksaan perustuivat yksinomaan musiikilliseen toimintaan, ja vaikka hän toki Yrjön rinnalla seurusteli Meilahden naapureidensa J.J. Mikkolan ja Maila Talvion, sekä A.O. Väisäsen, V.A. Koskenniemen ja Mauno Vannaksen kanssa, ei Margaretilla näytä olleen erityistä kiinnostusta kansallissosialismiin. Tärkeänä säilyvä kollegiaalinen yhteys Erdmanneihin, Eduardiin ja Ireneen, on läpi hänen elämänsä kulkeva ammatillinen voimavara: ensin oppilaan, myöhemmin enemmän kollegan ja ystävän ominaisuudessa. Eduard Erdmann oli myös opettajana ensimmäisellä Suomessa järjestetyllä pianonsoiton mestarikurssilla syksyllä 1936, mistä Rahkonen on kirjoittanut yksityiskohtaisemmin aiemmassa artikkelissaan.

Rahkosen hahmottelemana Margaret Kilpisestä piirtyy kuva vahva-  
tahtoista, itsenäistä ja osaavasta muusikosta, joka kuitenkin aikansa normien ja naisen toimintamallien mukaisesti omistautuu miehelleen ja perheelleen, on vaatimaton ja altis muita palvelemaan. Tämä tarina on kuultu kansalliskertomuksessamme moneen kertaan; säätyläistön velvollisuusetiikka, uskonnollisuus ja isänmaallisuus ovat tärkeitä tämän elämänmuodon rakennuskiviä. Poikkeuksellisen lisän tähän tuo toki Margaretin vihkiytyminen Yrjön musiikin ja taiteentekemisen palvelijaksi ja mahdollistajaksi. Yrjön uskottomuus ja päätöstenteon valta-asema perheessä ovat varmasti vuosien mittaan jättäneet jälkensä – muun uskominen olisi epäinhimillistä – mutta jaksaminen ja julkisivu on, ainakin käytettävien dokumenttien valossa, säilynyt rikkomattomana. Historioitsijan tehtävä ei ole moralisoida tai närkästyä vuosikymmenten takaa, mutta toki perheen dynamiikasta ja osapuolien ajattelusta ja ratkaisuisista jää il-

maan paljon kysymyksiä tulevaisuuden elämäkertatutkimukselle aiheen liepeiltä.

Rahkosen oma ääni ja musiikkiuran alku kietoutuu kirjassa elegantisti kokonaisuuteen. Kuten niin monille muillekin, myös hänelle Margaret Kilpinen on toiminut tärkeänä varhaisvaiheen opettajana ja asioiden mahdollistajana. Minkäänlainen hagiografia lopputuloksena ei kuitenkaan ole, vaan Kilpisen toimijuus, persoonallisuus ja musiikilliset verkostot piirtyvät hyvin esiin poliittisen ja kulttuurisen kontekstin sekä sukuhistorian taustoittamana. Oikoluku ja kirjan viimeistely ovat olleet hyvin huolellisia, omassa luennassani silmiini osui vain yksi pieni detaljivirhe (s.94): Margaretin soitinnuksen opettaja Musiikkiopistossa oli Ilmari Krohn, ei hänen isänsä Julius. Kirjan 1035 (!) loppuviitettä kertovat perusteellisesta ja huolellisesti dokumentoidusta tutkimusprojektista, joka nyt on kiteytynyt hienolla tavalla.

*Tiia Väyrynen*

**Arvio kirjasta  
”Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt”**

*FM Tiia Väyrynen (tiia.a.vayrynen@utu.fi) on Rovaniemellä asuva väitöskirjatutkija, joka tarkastelee väitöskirjassaan säveltäjänaiosten representaatioiden kehitystä suomalaisessa mediassa vuosina 1980–2020.*

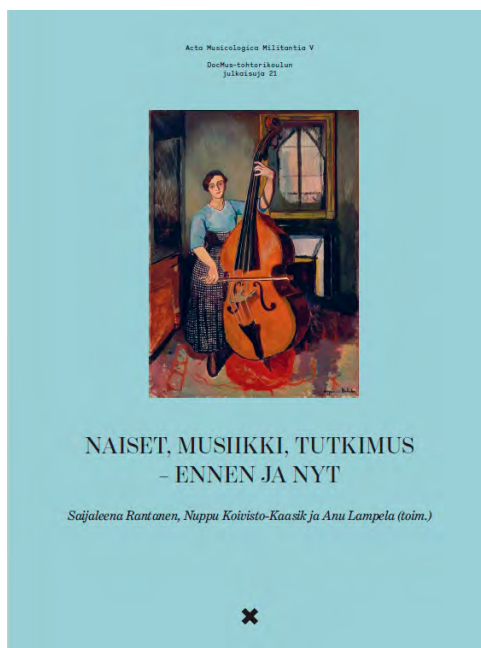
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4744-4333>

10.51816/musiikki.144763

# *Arvio kirjasta* *”Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt”*

Tiia Väyrynen

.....



Saijaleena Rantanen, Nappu Koivisto-Kaasik ja Anu Lampela (toim.):  
*Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt.*

DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 21 & Acta Musicologica Militantia V.  
Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia &  
Tutkimusyhdistys Suoni ry, 2023. 271 sivua.  
<https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-329-8>

*Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt* -artikkelikokoelma nostaa esille musiikin ja sukupuolen tematiikkaa ja ongelmallisuutta sekä länsimaisen taidemusiikin historiassa että nykypäivän Suomessa. Teos on yksi ensimmäisistä suomenkielisistä artikkelikokoelmista, joka käsittelee musiikin nais- ja sukupuolentutkimusta sekä naisia ja musiikkia genererajoja ylittäen. Kirja ammentaa suomalaisesta ja kansainvälisestä tutkimusperinteestä ja käy niiden kanssa keskustelua uusia näkökulmia etsien. Taideyliopisto ja

Tutkimusyhdistys Suoni ry järjestivät tammikuussa 2021 ensimmäistä kertaa *Naismuusikot*-seminaaripäivät ja tämän artikkelikokoelman tekstit on koottu tapahtuman esitysten ja keskustelujen pohjalta. Kirja pitää sisälleen viisi vertaisarvoitua artikkelia ja kuusi katsausartikkelia.

Kirja on jaettu kolmeen osaan: ensimmäisen osan tekstit käsittelevät musiikin historian ja nykypäivän feminististä tutkimusta tarjoten keinoja dekanonisaatioon. Toisessa osassa keskitytään käsittelemään naisen asemaa esittäväna taiteilijana. Tämän lisäksi nostetaan esille myös esittävän taiteen kaanoneita ja monialaisuutta. Lopuksi teoksen kolmas osa pureutuu sukupuoleen ja julkisuuskuvaan. Sukupuoleen liitetään odotuksia ja normeja alasta, sukupolvesta ja yhteiskuntaluokasta riippumatta.

Säveltäminen on pitkään nähty länsimaisen taidemusiikin kentällä miesten ammattina. Historiankirjoitus on jättänyt suurimman osan säveltävistä naisista unholaan ja länsimaisen taidemusiikin kaanon koostuukin lähinnä tietyistä, neroina pidetyistä säveltäjämiehistä. Useat nykypäivän mediatekstitkin ylläpitävät samaa käsitystä siitä, miten merkittäviä säveltäjänaisia ei vain yksinkertaisesti ole ollut. Tämän takia on ilahduttavaa nähdä, että tätä oletusta säveltäjänaiesten vähyydestä koitetaan aktiivisesti kumota musiikintutkimuksen ja laajemmin taiteen tutkimuksen kentällä, ja samalla pyritään rakentamaan uudenlaisia narratiiveja, joissa säveltäjä- ja muusikkonaiset näytetään aktiivisina, taitavina musiikintekijöinä ja -esittäjinä. Näin sukupuolittunutta musiikinhistoriaa kirjoitetaan uudelleen.

Sekä säveltäjien teoksista koottu kaanon että esiintyjien kaanon, eli yleisesti ihannoidut esiintyjäpersoonat, liittävät ammatillisuuden ennen kaikkea valkoisiin miehiin. Anna Ramstedt tarkastelee katsausartikkelissaan historian ihannoimien esiintyjien kaanonia ja sen muodostumista sekä historian unohtamia muusikkoja, usein naisia ja rodullistettuja. Ramstedt haastatteli neljäätoista suomalaista muusikkonaista ja haastattelusta kävi ilmi se, miten haastateltavien oli vaikeaa nuorempana kuvitella itseään ammattimuusikkoina. Tämä johtui naispuolisten roolimallien puuttumisesta ja naismuusikoiden väheksymisestä.

Onneksi roolimalleja kuitenkin musiikinhistoriasta löytyy. Susanna Välimäki nostaa artikkelissaan esille unohdettuja suomalaisia säveltäjänaisia vastakertomuksena säveltäviä naisia ja heidän saavutuksiaan vähättelevälle Suomen musiikinhistorian valtakertomukselle, joka on ylläpitänyt käsitystä naisten säveltämisen olemattomuudesta tai merkityksettömyydestä 2020-luvun alkuun saakka. Artikkelissaan Välimäki tarkastelee feministisen musiikinhistorian ja vaihtoehdoisen vastakertomuksen näkökulman avulla 1800-luvulla syntyneitä suomalaisia säveltäjänaisia: Mina Boijea, Anna Blomqvistia, Ingeborg von Bronsartia, Agnes Tschet-

schulinia, Ida Mobergia ja Lilli Thunebergia. Artikkelissa tuodaan esille näiden naisten säveltämistoiminnan rikkaus ja moninaisuus ja tarkastellaan, millaisia ilmenemistapoja ja ulottuvuuksia heidän säveltäjäyhteensä kuului. Nämä säveltäjänaiset ovat luovineet patriarkaalisesta yhteiskunnan rakenteista ja luoneet musiikkia, vaikka ympäristö ei ole kannustanut heitä siihen. Valitettavasti vain harvat heidän teoksistaan ovat säilyneet jälkipolville.

Artikkelikokoelman tekstit tuovat hyvin esille sen, kuinka haastavista lähtökohdista ja ympäristöistä säveltäjä- ja muusikkomaiset ovat ponnistaneet. Aiemmin naisten säveltäjäura on voinut katketa avioitumisen takia, sillä heidän päätehtävänä on pidetty lastenkasvattamista ja kodista huolehtimista. Tämän lisäksi naisten on ollut vaikeaa tai lähes mahdotonta saada muodollista koulutusta säveltämisessä, koska sitä on pidetty naiselle sopimattomana toimintana. Naisten musiikillista toimintaa on myös väheksytty. Monista erilaisista haasteista huolimatta länsimaisen taidemusiikin historia on täynnä lahjakkaita säveltäjänaisia, jotka ovat taistelleet ennakkoluuloja vastaan ja saavuttaneet musiikillisella urallaan paljon. Voi vain pohtia, mihin kaikkeen tällaiset naiset olisivat ylittäneet, jos heidän lähtökohtansa olisivat olleet samanlaiset kuin miehillä?

Nykyään säveltäjä- ja muusikkonaisten haasteina voivat olla naiseskuvien puute, alan miesvaltaisuus tai esimerkiksi seksuaalinen häirintä tai ulkonäköön liittyvät paineet musiikin kentällä. Naisiin musiikin kentällä kohdistuva häirintä ei ole pelkästään nykyajan ilmiö, kuten artikkelikokoelman aloittava, Elina Salorannan puheenvuoro osoittaa. Salorannan tekstissä nostetaan esille laulaja Elli Forsell-Rozentälén vuonna 1905 kirjoittama kirje, joka on aivan kuin menneisyydestä tullut vastaus #MeToo-kampanjaan. Jotkut asiat eivät muutu vuosisatojenkaan saatossa.

Toinen asia, jossa olisi muutoksen varaa, on säveltäjäyden sukupuolittuneet representaatiot. Markus Virtanen perehtyy artikkelissaan siihen, millaisen kuvan suomalaiset aikakauslehdet luovat säveltävästä naisesta 1970-luvun ja 1980-luvun alussa tarkastelemalla säveltäjä Ann-Elise Haninikaisen haastatteluja vuosina 1973–1984. Virtanen nostaa esille sukupuolittuneita representaatioita säveltäjäydestä ja myös sitä, miten nämä representaatiot haastatteluissa tuotetaan. Artikkelista käy ilmi säveltäjänaisen uran sukupuolittuneisuus: nainen poikkeaa säveltäjäyden miehisestä normista, mutta sukupuoli voi myös olla jonkinlainen voimavara, sillä säveltäjänainen erottuu joukosta ja voi näin herättää yleisön kiinnostuksen. Säveltävä mies kuvataan mediassa romantiikan ajan stereotyyppin mukaisesti nerona erakkona, kun taas säveltäjänainen joutuu vastailemaan kysymyksiin avioliitosta ja perheen perustamisesta.

*Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt* on ajankohtainen ja tärkeä teos. Montaa samanlaista nais- ja sukupuolentutkimusta eri näkökulmista esittelevää suomenkielistä artikkelikokoelmaa ei valitettavasti ennen tätä ole julkaistu. Suomessa on tehty musiikin sukupuolentutkimusta jo vuosikymmeniä, mutta sukupuolen näkökulma on otettu musiikintutkimuksessa huomioon muita taiteenlajeja myöhemmin. Toivon hartaasti, että saamme lisää tällaisia teoksia, jotka haastavat historiallisesti rakentuneita asenteita ja ennakkoluuloja ja pyrkivät rakentamaan yhdenvertaisempaa musiikin kenttää ja historiankirjoitusta.

Tämä tuore artikkelikokoelma todistaa hyvin sen, miten tärkeää on tehdä muusikko- ja säveltäjänaiesten historian tutkimusta, tarkastella ja purkaa musiikin historian kaanoneita ja haastaa olemassa olevia käsityksiä säveltäjäydestä ja muusikkoudesta. Sukupuolittuneet käsitykset ja representaatiot vaikuttavat musiikkielämään sekä säveltäjä- ja muusikonaisten toimintamahdollisuuksiin, esimerkiksi siihen, hakeutuvatko naiset säveltäjäopintojen pariin. Kuinka raskaalta voi sävellystä opiskelevasta naisesta tuntua, kun säveltäviä naisia ei juurikaan opintojen aikana nosteta esille? Miksi edelleen klassisen musiikin orkesterien ohjelmistojen keskeisimmät säveltäjät ovat ne tietyt valkoiset miehet?

*Naiset, musiikki, tutkimus – ennen ja nyt* käy taitavasti vuoropuhelua menneen ja nykyajan välillä. Monialaiset artikkelit tarjoavat tuoreita näkökulmia musiikin ja sukupuolen väliseen problematiikkaan ja aiheen tutkimukseen. Taidemusiikkikulttuuri ja sen tutkimus ovat viime vuosikymmeninä pyrkineet kyseenalaistamaan sukupuolittuneita käsityksiä, mutta silti taidemusiikin kentällä työskentelevät naiset nostetaan usein esille sukupuolensa ja siihen liittyvien odotusten takia, ei heidän lahjakkuutensa tähden. Lisäksi heidän edeltäjänsä on unohdettu musiikin historian kirjoista lähes kokonaan. Jokainen säveltäjä ja muusikko, oli hän sitten mies, nainen tai sukupuolivähemmistöön kuuluva, ansaitsee tulla kuulluksi ja saada ansaitsemaansa arvostusta tekemästään luovasta työstä.

*Helena Tyrväinen*

## ***Suomalais-virolaisesta musiikkitieteen tutkimusyhteistyöstä***

*FT Helena Tyrväinen (helena.tyrvainen@helsinki.fi) on musiikinhistorian tutkija Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppisuuntauksessa. Hänen julkaisunsa käsittelevät kulttuurienvälisen suhteiden kysymyksiä, kulttuuripääkaupunkien toimintatapaa, suomalais-ranskalaisia ja ranskalais-pohjoismaisia musiikkiyhteyksiä sekä Uno Klamin musiikkia, ja hän on toimittanut tieteellisiä kokoomateoksia. Hän on valmistunut myös Sibelius-Akatemian solistiselta linjalta sekä harjoittanut musiikkitieteen opintoja Columbia Universityssä ja Pariisin École Pratique des Hautes Étudesissä. Hän on ollut viimeksi mainitun korkeakoulun ja Cambridgen yliopiston vieraileva tutkija.*

*DOI: 10.51816/musiikki.144764*



# *Suomalais-virolaisesta musiikkitieteen tutkimusyhteistyöstä*

Helena Tyrväinen  
.....

*Musiikin* vuoden 2023 viimeisestä numerosta ”Baltian maiden ja Itämeren alueen musiikki, musiikillinen yhteiskunta, ilmiöt ja verkostot” (Vol. 53 nro 4) selviää, että suomalainen musiikintutkimus on ottamassa uudelleen haltuunsa Itämeren alueen musiikin historian tutkimusta. Akatemiatutkija Nappu Koivisto-Kaasikin ja päätoimittaja Tuire Ranta-Meyerin teemanumeron problematiikkaa esittelevästä pääkirjoituksesta ”Paikallisia, kansallisia ja ylijäisiä musiikintutkimuksen näkökulmia Itämeren alueen ja Baltian maiden viitekehysessä” käy kiinnostavasti ilmi, että näkökulmat ja teorianmuodostus ovat uusia. Niistä oli antoisaa lukea.

Toisaalta kiinnittää huomiota, että huomattava kappale erityisemmin aiempaa suomalais-virolaista musiikkitieteellistä yhteistyötä on nyt vaarassa unohtua. Tähän johtanutta kehitystä selittänevät ainakin osin viime vuosikymmenten kuluessa tapahtuneet suuret muutokset maamme eri yliopistojen musiikkitieteen harjoituksen profiileissa. Yhteistyötä on *Musiikin* pääkirjoituksessa mainitun Itämeri-projektin ja Fabian Dahlströmin sille antaman tutkimuspanoksen jälkeen tosiasiansa ollut varsin paljon eikä vain musiikkisemiootikko Eero Tarastin Tarton-kontaktien myötä. On ehkä paikallaan täydentää pääkirjoituksen tietoja.

Ennen Neuvostoliiton hajoamista, 1980-luvun ja 1990-luvun taitteessa, ryhmä Helsingin yliopiston musiikkitieteilijöitä – opettajia ja opiskelijoita – teki vierailun Tallinnan konservatorioon, oppilaitokseen, joka nimettiin 1993 ensin Viron musiikkiakatemiaksi ja myöhemmin Viron musiikki- ja teatteriakatemiaksi (Eesti muusika ja teatriakadeemia) (The birth of a Higher Music School). Leo Normet (1922–1995) oli vielä konservatorion musiikkitieteen professori. Yhteydenpito Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksen ja Tallinnan konservatorion musiikkitieteilijöiden välillä jatkui tuon vierailun jälkeen vilkkaana.<sup>1</sup> Helsingin yliopiston musiikkitieteilijä

1 Tästä kertoo myös Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisema *Musiikkitiede* 1990 (2), joka sisältää Jaan Rossin (vatjalaiset kansanlaulut), Merike Vaitmaan (Arvo Pärt), Leo Normetin (virolainen musiikki) ja Ingrid Rütelin (Viron kansanmusiikki) artikkelit.

Outi Jyrhämä ensimmäisten joukossa otti Viron musiikkiin ja musiikkitieteeseen vahvan kontaktin muun muassa tehden Tallinnassa pitkään tutkimustyötä (vrt. Jyrhämä 1991; Jyrhämä 1992; Siitan 1994; Jyrhämä 1995).

Silloisissa vaikeissa oloissa Helsingin yliopiston musiikkitieteilijät saattoivat olla virolaisen musiikkitieteen tukena muun muassa toimittamalla Tallinnaan musiikkitieteellistä kirjallisuutta, josta siellä oli ankara puute. Hämmästyttävän pian Tallinnasta kuitenkin tuli kansainvälisten musiikkitiedekeskustelujen aktiivinen keskus.

Sibelius-Akatemialla oli Viron musiikkiakatemiaan omia musiikin-teorian alan kontaktejaan. Tutkijatapaamisissa, joissa musiikkiakatemian Schenker-analyysiin perehtynyt professori Mart Humal oli aktiivinen keskustelija, vierailivat ainakin Hannu Apajalahti, Marcus Castrén, Tuukka Ilomäki, Kai Lindberg, Cecilia Oinas, Lauri Suurpää, Timo Virtanen ja Olli Väisälä. Veijo Murtomäki ja Magdeburgin yliopistossa silloin toiminut Tomi Mäkelä osallistuivat virolaiselle säveltäjälle Eduard Tubinille omistettuihin konferensseihin, ja Murtomäki tutustui henkilökohtaisesti pianisti, säveltäjä, poliitikko Vardo Rummeseniin (1942–1915). Murto-mäen *Helsingin Sanomissa* ja *Rondossa* julkaistujen kirjoitusten myötävaikutuksella Viron musiikki tuli tutuksi myös suurelle suomalaisyleisölle.

Kun professori Urve Lippus (1950–2015) affiliaationa on *Musiikin* pääkirjoituksessa virheellisesti mainittu Tarton yliopisto, varjostaa tämä ikävästi hänen elämäntyönsä suurta merkitystä. Lippus vaikutti tärkeimmät ammatilliset vuotensa tosiasiaassa Tallinnassa. Hän oli vuodesta 1990 alkaen Tallinnan konservatorion musiikkitieteen oppiainejohtaja ja vuodesta 1995, väiteltään samana vuonna Helsingin yliopistossa, musiikkiakatemian musiikkitieteen professori ja musiikkitieteen osaston johtaja. (Urve Lippus, Curriculum Vitae.)

Palautetun itsenäisyyden myötä Virossa tuli 1990-luvun alussa ajankohtaiseksi panostaa neuvostoaikana ohitettuun Viron kansallisen musiikin historian tutkimukseen, mikä tapahtui Urve Lippusin johdolla. Tämän suuren projektin alkuvaiheeseen sijoittuvat suomalaisesta musiikin historian kirjoituksesta väitelleen Matti Huttusen opetusvierailut Viron musiikkiakatemiaan. Voin tässä yhteydessä tuoda esiin myös oman, 1980- ja 1990-lukujen vaihteen Tallinnan-vierailusta alkaneen ja vuosikymmenten mittaiseksi kasvaneen yhteistyöni Urven kanssa (ks. myös Tyrväinen 2017, 45–46). Vain harvat Suomessa seurasivat noihin aikoihin musiikin historian tutkimuksen ajankohtaista kansainvälistä teorianmuodostusta. Se juuri – esimerkiksi musiikin paikallista, kansallista ja ylikansallista sidosta, valtakunnanrajojen merkitystä, musiikin ammattilaisten liikkuvuutta

sekä ylipäätään historiallista muutosta koskevat kysymyksenasettelut – oli Urven ja minun yhteistyössämme keskeistä sisältöä.

Urve Lippus ja hänen virolaiset kollegansa järjestivät Tallinnassa muiden muassa kansainväliset symposiumit ”Music History Writing and National Culture’ (1995), ’Musical Crossroads in Estonia’ (1997), ’Musical Metropols for North-Eastern Europe and Different Aspects of Musical Life around the Turn of the 19th and 20th Centuries” (2003), ’19th-Century Musical Life: Structures and Processes’ (2008) ja ’New Music in History Writing and New Approaches to Writing Music History’ (2012). Paikallista kontaktihenkilöistä tulivat tutuiksi Urven ja Mart Humalin lisäksi Margus Pärtlas (nykyisin akatemian apulaisrehtori), Kristel Pappel, Toomas Siitan (viimeiset kaksi nykyisin musiikkitieteen professoreita), Maris Männik, Merike Vaitmaa, Kerri Kotta, Anu Schaper (ent. Sõõro), Anu Kõlar, Geiu Rohtla ja muut. Osallistuin esitelmöitsijänä kaikkiin näihin tapahtumiin, joihin saapui muitakin suomalaisia.



*Kuva 1. Konferenssi Tallinnan musiikki- ja teatteriakatemiassa noin vuonna 2005. Vasemmalta apulaisrehtori Margus Pärtlas, professori Urve Lippus ja Helena Tyrväinen. Kvalälhde: Helena Tyrväisen kotialbumi.*

Konferenssissa 'La France dans la musique nordique – Relations musicales franco-nordiques, 1900–1939' (Ranska Pohjoismaiden musiikissa – ranskalais-pohjoismaiset musiikkisuhteet 1900–1939), jonka itse järjestin Pariisin Institut Finlandais'ssa toukokuussa 1999, Urve piti esitelmän 'French Music and the Formation of Estonian National Style'. Tuossa yhteydessä hän tutustui kauaskantoisin seurauksin Royal Holloway University of Londonin professoriin Jim Samsoniin, yhteen maailman johtavista musiikin historian tutkimuksen teoreetikoista, josta myös tuli väitöskirjani toinen ohjaaja. Urve kutsui Samsonin sittemmin Tallinnaan kokonaisten opetusperiodien pitäjäksi.

Urve Lippus ja minäideoimme yhdessä kolme International Musicological Societyyn viiden vuoden välein järjestettävän kongressin ohjelmiin hyväksytyä istuntoa, jotka Urve organiso. Ensimmäinen istunto oli Leuvenissä 2002. Valitsimme teeman 'Musical Migrations'<sup>2</sup> ja otsikoimme istuntomme 'Musical Crossroads in Northeastern Europe'. Istunnon osallistujat olivat Tomi Mäkelä, Matti Huttunen, Helena Tyrväinen, Janna Kniazeva, Margus Pärtlas ja Kristel Pappel. (IMS 2002, 82, 320–323.)



*Kuva 2. International Musicological Societyyn kongressi, Leuven 5.8.2002. Etualalla vasemmalta Helena Tyrväinen, Mihhail Saponov, Tomi Mäkelä, Margus Pärtlas, Matti Huttunen. Kuvalähde: Helena Tyrväisen kotialbumi.*

2 Kongressissa oli kahdeksan eri teemaa.

Istuntomme Zürichin kongressissa 2007, jolloin teema oli 'Transitions', oli otsikoitu 'Musical Life and Ideas Concerning Music in the Aftermath of the First World War and Russian Revolution: Reconstructing the Establishment in the Countries around the Baltic Sea'. Jim Samson oli istunnon puheenjohtaja, ja esitelmöitsijät olivat Wolfgang Mende, Urve Lippus, Kristel Pappel, Stefan Weiß ja Helena Tyrväinen. (IMS 2007 134–136.) Viimeinen IMS-kongressi ennen Urven kuolemaa pidettiin Roomassa 2012, teemana 'Musics, Cultures, Identities'. Istuntomme nimi oli 'The Scope of a Nordic Composer's Identity: National Cultures and Exoticism'. Esitelmöitsijät olivat Glenda Dawn Goss, Helena Tyrväinen, Urve Lippus ja Anu Veenre. (IMS 2012, 194–196.)

Urve Lippusin ja minun välisen yhteistyön luonne ja merkitys eivät ehkä varsinaisesti kantautuneet Suomeen asti,<sup>3</sup> näkyihän näissä kongresseissa aina huomattavan vähän suomalaisia. Urven postuumi ranskankielinen artikkeli 'La musique française et la vie musicale estonienne des années 1920 et 1930' (Ranskalainen musiikki ja Viron musiikkielämä 1920- ja 1930-luvuilla) on paraikaa Peter Lang -kustantamossa osana toimittamaani antologiaa *Des notes sur la neige. Les relations musicales entre la France et les pays du Nord (Danemark, Estonie, Finlande, Norvège, Suède), 1900-1939* (Nuotteja/merkintöjä lumessa. Ranskan ja pohjoisen maiden (Norja, Ruotsi, Suomi, Tanska, Viro) musiikkisuhteet 1900–1939), joka odottaa ilmestymistä. Urven viimeisiin tutkimusaiheisiin kuuluivat muiden muassa Viron esittävä säveltaide (Steinbach & Lippus, toim. 2009), pakolaismuusikot sekä uusi venäläinen musiikki Tallinnassa ja Tartossa 1920–1930-luvuilla.

Kuten totesin, virolais-suomalaiseen musiikkitiedeyhteistyöhön Tallinnassa osallistuivat monet suomalaiset. Eri historiakonferensseissa jäivät mieleen jo mainittujen lisäksi ainakin Fabian Dahlström, Erkki Salmenhaara, Vesa Kurkela, Matti Vainio, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Seija Lappalainen.

3 Erittelen Uuno Klamia koskevassa väitöskirjassani (Tyrväinen 2013) Klamin sävellystyylin kehitystä Itämeren koillisalueen historiallisten muutosten kontekstissa. Klami osallistui alkuvuonna 1919 Viron vapaussotaan.

## Lähteet ja kirjallisuutta

IMS 2002 = *International Musicological Society. 17th International Congress. Leuven 1–7 August 2002. Programme Abstracts*. Leuven: International Musicological Society & Alamire Foundation.

IMS 2007 = *Passagen. 18 Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft Zürich, 10. bis 15. Juli 2007. Programm*. Hans-Joachim Hinrichsen ja Laurenz Lütteken Christina Urchueguía (toim.). Kassel, Basel, London, New York, Praha: Bärenreiter.

IMS 2012 = *Musics, Cultures, Identities. IMS 19th Congress. Roma 1–7 July 2012. Programme and Abstracts*. Laura Bognetti ja Daniela Macchione (toim.). Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Jyrhämä, Outi. 1991. ”Kaksi müütilist neidu”. *Teater, muusika, kino* (7): 14–25, suomen kielestä virokseksi kääntänyt Maris Männik.

Jyrhämä, Outi. 1992. ”Kolme näkökulmaa haikuun”. *Musiikkitiede* (1–2): 99–120.

Jyrhämä, Outi. 1995. ”Viron musiikin historian rakennetekijöistä”. Teoksessa Seppo Zetterberg (toim.): *Viro: historia, kansa, kulttuuri*. Helsinki: SKS: 300–309.

Lippus, Urve, Curriculum Vitae. [Tark. 4.3.2024.] <https://ema.academia.edu/UrveLippus/CurriculumVitae> (sis. julkaisuluettelon).

Murtomäki, Veijo. 2007. ”The Reception of Eduard Tubin’s Music in Finland with Some Remarks on His Vocal Pieces Based on Finnish Texts”. *Rahvusvahelise Eduard Tubina ühingu Aastaraamat/ Yearbook of International Eduard Tubin Society* (7): 33–45.

Murtomäki, Veijo. 2009. ”Sümfoonik kahe maa vahel”. *Rahvusvahelise Eduard Tubina ühingu Aastaraamat/Yearbook of the International Eduard Tubin Society* (9): 9–14.

Murtomäki, Veijo. 2009. ”Eduard Tubina muusika retseptisioon Soomes”. *Rahvusvahelise Eduard Tubina ühingu Aastaraamat/Yearbook of the International Eduard Tubin Society* (9): 15–26.

Murtomäki, Veijo. 2015. ”Viron musiikin voimamies. Vardo Rummesen 1942–2015”. *Helsingin Sanomat* 2.9.

*Musiikkitiede* 1990 (2).

Mäkelä, Tomi. 2005. ”’Eine sehr ernste philosophische Diskussion’: Urbane und imaginierte Räume in Eduard Tubins sechster Sinfonie”. *Rahvusvahelise Eduard Tubina ühingu Aastaraamat /Jahrbuch der Internationalen Eduard-Tubin-Gesellschaft* (5), hrsg. von Mart Humal und Gerhard Lock: 60–74.

*Res Musica* (2017). Dedicated to Urve Lippus, toim. Jaan Ross (9). [Tark. 2.3.2024.] <https://resmusica.ee/en/res-musica-9-2017/>

Siitan, Toomas. 1994. ”Viron musiikin historia ennen 1800-lukua”. *Musiikkitiede* (1–2): 75–88, viron kielestä suom. Outi Jyrhämä.



Lippus, Urve ja Kadri Steinbach. 2009. *Eesti helisalvestised 1939/ Estonian Sound Recordings 1939*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. Sis. 12 CD:tä ja tekstikirjan (304 s.), kirjoittajina Urve Lippus, Kadri Steinbach, Ilvi Rauna, Claus Byrith ja Morten Hein.

”The birth of a Higher Music School”, Estonian Academy of Music and Theatre, History. [Tark. 29.2.2024.] <https://eamt.ee/en/about/the-academy/history/>

Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uno Klamin musiikissa*. Acta musicologica fennica 30 & Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen julkaisusarja 172. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura & Suomen musiikkikirjastoyhdistys. [Tark. 3.3. 2024.] <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-98479-9-3>.

Tyrväinen, Helena. 2015. ”Urve Lippus (1950–2015), Viron musiikin historian tutkimuksen organisoiija. Kuolleet”. *Helsingin Sanomat* 26.6. [Tark. 2.3.2024.] <http://www.hs.fi/ihmiset/a1435202002312>.

Tyrväinen, Helena. 2017. ”Ilmari Krohn and the Early French Contacts of Finnish Musicology: Mobility, Networking and Interaction”. *Res Musica* (9): 45–74. [Tark. 2.3.2024.] [https://resmusica.ee/wp-content/uploads/2017/11/rm9\\_2017\\_45-74\\_Tyrvainen.pdf](https://resmusica.ee/wp-content/uploads/2017/11/rm9_2017_45-74_Tyrvainen.pdf)

*Meri Kytö*

***Tiedekustantamisen tulevaisuus avoimen  
julkaisemisen ja tekoälyn pinteessä***

*FT, dos. Meri Kytö (meri.kyto@utu.fi) toimii musiikkitieteen yliopistonlehtorina Turun yliopistossa, Suomen musiikkitieteellisen seuran puheenjohtajana, ja on Musiikin päätoimittaja vielä tässä numerossa.*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7877-5522>

DOI: [10.51816/musiikki.144765](https://doi.org/10.51816/musiikki.144765)



# *Tiedekustantamisen tulevaisuus avoimen julkaisemisen ja tekoälyn pinteessä*

Meri Kytö

.....

Osallistuin Tiedekustantajien opintomatkalalle London Book Fair -tapah-  
tumaan maaliskuussa 2024. Nämä vuosittain järjestettävät messut eroavat  
kovasti esimerkiksi kotimaisista kirjamessuista siinä, että kohdeyleisönä  
ovat kustannusalan ammattilaiset. Näillä päivillä ei niinkään törmätä kir-  
joihin ja kirjailijoihin, mutta kustantajiin, kääntäjiin ja konsultteihin kyl-  
läkin. Paikalla oli kustantajatahojen edustajia paljon, ympäri maailmaa.  
Näytteilleasettajia oli yli tuhat.

Vaikka paikalla oli fiktion ja lastenkirjallisuuteenkin painottuvia  
kustantajia, oli omalle vierailulleni toki keskeisempänä kiinnostuksen  
kohteena tiedekustantajat. Läsnä olivat kaikki suuret kansainväliset toimi-  
jat Elsevieristä MIT:hin, Springer Naturesta eri yliopistopainoihin. Muka-  
na oli myös paljon musiikintutkimusta julkaisevia kustantamoita, kuten  
Bloomsbury, Cambridge University Press ja jättimäinen Taylor & Francis.  
Ohjelmaksi oli laadittu useita pienempiä paneeleja ja keskusteluja sekä  
näiden lisäksi torstaille koko päivän tiedekustannusseminaari.

Tässä seminaarissa käsiteltiin kustannuskäytäntöjen muutoksia, te-  
koälyn vaikutuksia kentälle, avoimen julkaisemisen kansainvälisiä suun-  
taviivoja, tekijänoikeutta sekä kestäväää kehitystä. Oli hyvin kiinnostavaa  
päästä kuulemaan, miten suuret kustantajat puhuvat toisilleen, millainen  
sanasto heille on yhteistä ja mitä he havainnoivat tulevaisuuden kustan-  
nustyön muodoiksi. Taloudellisen kannattavuuden sanana käytettiin  
*sustainability* -sanaa, viitaten siis lähinnä vain taloudelliseen kestävyYTEEN.  
Tämä oli yksi toistuvimpia keskustelun teemoja, jota pyöriteltiin myös tie-  
de-etiikan kehityksessä. "We don't exist for profit, but without profit we  
don't exist", kuten Nicola Ramsey Edinburgh University Pressistä muotoili  
tiedekustannusalan taloudelliseksi periaatteeksi. Tästä varmaankin olisi  
ollut myös poikkeavia näkemyksiä läsnä olevilla tahoilla, joille akateemi-  
nen kustantaminen on suuren suuri bisnes, mutta tämä oli keskustelun-

aihe, joka herätti huomiota lähinnä poissaolollaan ja *sustainability* -sanan toistelulla.

Monessa puheenvuorossa toistui toteamus siitä, että kustannusala elää jännittävää aikaa. Konsulttikielelle tuttu nopean reagoinnin ja koikeilun toimintatapa *failing fast, learning fast* tuntui olevan se keino, jolla alan muutokseen kannattaisi monen mielestä suhtautua. Jatkuvan epävarmuuden tuottaman epämiellyttävyyden kanssa toimiminen nivottiin myös osaksi kustantajan nykyistä työnkuvaa.

Tekoälyn teema kattoi sateenvarjon tavoin useamman paneelin spesifimmät keskustelunaiheet. Tämän vuoden tapahtumassa teemaa ruoti jopa noin 30 eri paneelia. Oppivien ohjelmistojen, tekstiä generoivien kielimallien ja erilaisten laadunvarmennustyökalujen kanssa on yhden panelistin mukaan ”mahdollisuus tehdä todella cooleja juttuja”. Tekoälyn kanssa painiminen (hyvässä, pahassa ja epäselvässä) on arkipäivää jo suomalaisissakin tiedelehdissä. Mainittakoon, että *Musiikkiinkin* on jo lähetetty käsikirjoituksia, joissa kerrotaan käytetyn luonnosteluapuna suurten kielimallien (LLM) generatiivista tekstintuottamista.

EU:n tulevat säännösesitykset aiheesta kiinnostivat monia kustantajia myös Euroopan ulkopuolella, koska ne tulevat ensimmäisinä määräämään sen rakenteen ja fokuksen, jolla keskustelu tekoälystä, kielimalleista, generatiivisuudesta, plagioinnista ja näiden kehittämisen ja käytön reguloinnista jatkuu. Mainittakoon tässä yhteydessä, että esimerkiksi *Musiikin* sisältöjä ei saa käyttää kielimallien opettamiseen kaupallisia tuotteita tehtäessä. *Musiikissa* kuten monessa muussakin kotimaisessa avoimen saatavuuden tiedelehdessä on käytössä CC BY-NC-ND -lisenssi, joka sen ainakin toistaiseksi kieltää. Tarkeimmin ei kuitenkaan ole tiedossa, onko niitä kuitenkin koneopettamiseen käytetty, kehittäjiltä kun ei ainakaan vielä vaadita listausta käytetyistä aineistoista. Isossa-Britanniassa tätä ilmoitusvelvollisuutta pyritään vielä tämän vuoden kuluessa säätämään, kertoi Richard Mollet konsulttiyhtiö RELX:istä. Oikeudenkäyntiprosesseja tekoälyn tiimoilta seurataan myös silmä tarkkana. Esimerkkinä mainittiin Nashville vs. Anthropic -lyriikkaoikeudenkäynti Yhdysvalloissa. Tästä tuli juuri viikko messujen jälkeen uutisointi *The Guardian* -lehdessä (22.3.2024). Päätös näyttää tuovan musiikintekijöille ja sanoittajille pienen hetken hengähtää ja turvaa suojella tekijänoikeuksiaan lauluääntä, musiikkia ja lyriikkaa generoivilta tekoälysovelluksilta.

Paneelissa ”Strategies and trends in academic publishing” keskusteltiin myös saavutettavuuden lisäämisen tärkeydestä. Monissa maissa on julkaistu tai kehitteillä avoimeen julkaisemiseen vaikuttavia linjavetoja. Japanilaista avoimeen julkaisemiseen kehottavaa mallia kutsuttiin ag-

gressiiviseksi, kiinalaista ”kiinnostavaksi”. Intiassa on suunnitelmia avata kaikki tiedejulkaiseminen avoimeksi kaikelle kansalle ilman embargoa. Euroopan komission ja Suomen Akatemiankin tukemaa Plan S:ää ei mainittu keskusteluissa, mikä kertoo ehkä siitä, että tällä hetkellä kustantajia kiinnostavin muutos on tapahtumassa edellä mainituissa maissa. Tämä on ymmärrettävää katsottaessa julkaisemisen volyymia: Kiinassa julkaistaan vuosittain yli puoli miljoonaa tiedeartikkelia, joista noin 30% on avoimia ja tästä artikkelin prosessointimaksun (APC) maksavia (Wang & Campbell 2023).

Tekoälystä toivotaan monella taholla apua itse toimitusprosesseissa. Springer Naturen tekoälyosaston johtaja Thomas Sütterlin huomautti, että kaikki käyttämämme tekoälysovellukset ja -työkalut ovat nyt huonoimpia mitä tulemme koskaan käyttämään, ja hän muistutti (ja toivoi) niiden paranevan ja monipuolistuvan nopeaakin vauhtia. Vertaisarvio on kustantajalle se eniten aikaa vievä osuus julkaisemisessa, johon toivottiin jouhevoittamista. Raikasta oli kuulla yhden panelistin kyseenalaistavan jouhevoittamisen päämäärän kiirehtimisenä, ja kysyvän josko loputon tehostus ja kiirehtiminen vaarantaa tiedekustantamisen tärkeimmäksi mainitun arvon eli luotettavuuden. Yksi monisäikeinen tekoälyn tuottama ongelma kustantajille ja toimittajille on misinformaation ja disinformaation erottelu: kuka kirjoittajista tietää ja tiedostaa miten käyttää kielimalleja ”oikein” ja milloin niiden käyttö on puolestaan ”väärin”, yhteisiä sääntöjä tähän kuin on vaikea pitää ajan tasalla kiivastahtisessa muutoksessa. Ajankohtaiseksi huoleksi julkilausuttiin myös tieteellisen tiedon väärinkäyttö ja manipulaatio poliittisiin tarkoituksiin, ja kuinka tärkeä rooli tiedekustantajilla tässä on. Tässä oli aistittavissa hieman sitäkin ajatusta, että tiedekustantajille on nyt siirtynyt sitä roolia minkä journalismi aiemmin tiedonjakamisella kantoi. Huolestuttavaksi kasvavaksi trendiksi nimettiin myös julkaisutehtailu (*paper mills*). Hyviäkin tekoälyn käyttömahdollisuuksia hahmoteltiin: heikommin englannin kieltä taitavat tutkijat voisivat keskittyä tutkimuksen sisältöön kieliopin ja muodon fiksaamisen sijaan. Käännösohjelma-avusteisesti on myös helpompi kommunikoida englanniksi toimittajan kanssa. Aikaa ei enää mene yksittäisten sanojen etsimiseen sanakirjoista, vaan toimittajan kanssa viestintään menee tutkijalta vähemmän aikaa.

*Musiikki*-lehden ja sen kustantajan eli Suomen musiikkitieteellisen seuran näkökulmasta keskustelu seminaareissa oli pääosin kiinnostavaa, mutta toimijoiden suuruusluokasta johtuen hieman kaukaista. Tuntui siltä, että joissain asioissa on etu olla kaltaisemme pieni ja nopeasti tarpeellisia muutoksia tekemään kykenevä toimija tiedekustannusalalla.

Tärkeimpänä asiana laatutyössä kaikki tiedekustantajat pitävät vertaisarviointiprosessia. Plagioinnintunnistustyökalut ja tästä edistyneemmät ”integrity checking” -työkalut (joiden automatisoidut toiminnot jäivät minulle vielä hieman epäselviksi) tuntuvat juoksevan generoivien työkalujen jäljessä. Näyttää siltä, että vaikka suuret kustantajat pystyisivätkin tuottamaan erilaisin oppivin ohjelmistosovelluksin julkaisutietokannoistaan monenlaista reaaliaikaista visualisointia, taulukkoa ja oppimateriaalia, haku- ja generointimahdollisuuksia ja tiivistelmien automatisoitua tekemistä, jää toiminnan ytimeen kuitenkin tieteellisen laadun vaaliminen vertaisarviointikäytännöin. On kuitenkin kiinnostavaa seurata, josko suurista kustantajista muotoutuu tulevaisuudessa enemmänkin alustatalouden mukaisia toimijoita, jotka tarjoavat maksua vastaan verkkojulkaisujen alustan ja markkinoinnin tiedeyhteisöille, jotka tuottavat sille sisällön.

### *Lähteet*

*The Guardian* 22.3.2024. ”Tennessee becomes first US state to protect musicians from threat of AI”. Luettu 4.4.2024.

<https://www.theguardian.com/music/2024/mar/22/tennessee-bill-protect-musicians-ai>

Wang, Chongfang & Nick Campbell 2023. ”Why China is critical to the growth of open access”. Luettu 4.4.2024.

<https://www.springernature.com/gp/advancing-discovery/springboard/blog/blogposts-open-research/why-china-is-critical-to-the-growth-of-open-access/25293782>

# Ohjeita kirjoittajalle

## Vertaisarvioidut artikkelit

*Musiikki*-lehdessä julkaistaan pääasiassa suomen- ja ruotsinkielisiä artikkeleita. Englanninkielisiä artikkeleita voidaan julkaista perustellusta syystä. Käsikirjoituksen maksimipituus on välilyönteineen 60 000 merkkiä, lähdeluettelo ja viitteet mukaan lukien.

Julkaistavaksi tarkoitettu käsikirjoitus lähetetään ensisijaisesti Journal.fi-palvelun kautta. Ennen käsikirjoituksen jättämistä kirjoittajan on anonymisoitava artikkeli eli poistettava tekstistä ja lähdeluettelosta kirjoittajaan viittaavat kohdat ja tiedot. Anonymisoinnissa voidaan käyttää esimerkiksi lyhennettä ”N.N.” (nomen nescio) tai vapaata, sovellettua viestiä hakasulkeissa, esimerkiksi ”[Tässä tekijään/tekijöihin viittaavat tiedot poistettu vertaisarviointia varten.]” **Jättäessään käsikirjoituksen *Musiikki*-lehteen kirjoittaja sitoutuu siihen, että käsikirjoitusta ei ole jätetty tai jätetä samanaikaisesti julkaistavaksi muualla, sellaisenaan tai käännöksenä.**

*Musiikin* päätoimittajat arvioivat ensin käsikirjoituksen soveltuvuuden lehteen. Jos käsikirjoitus soveltuu julkaistavaksi *Musiikissa*, se lähetetään ilman kirjoittajan nimeä vertaisarviointikierrokselle, jonka jälkeen kirjoittaja saa siitä kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Tämän jälkeen kirjoittaja viimeistelee käsikirjoituksen arvioiden ja toimituksen kommenttien pohjalta. Kirjoittaja listaa erilliseen dokumenttiin, kuinka on korjatussa versiossa vastannut vertaisarvioijien ja toimituksen esille nostamiin seikkoihin.

Julkaistavaksi hyväksytyyn käsikirjoitukseen liitetään myös:

- Muutaman rivin mittainen kirjoittajaesittely sähköpostiosoitteineen artikkelin kielellä. Esittelyyn on hyvä lisätä myös kirjoittajan ORCID-tunniste, mikäli sellainen on käytössä
- Muutaman virkkeen mittainen artikkelia koskeva esittelyteksti artikkelin kielellä
- Englanninkielinen parin kappaleen mittainen tiivistelmä (abstrakti) artikkelin sisällöstä. Mikäli artikkeli on englanninkielinen, tiivistelmä kirjoitetaan suomeksi tai ruotsiksi.

## Muut tekstityypit

*Musiikki*-lehdessä julkaistaan myös lyhyempiä tekstejä, kuten kirja-arvioita, katsauksia, esseitä, kolumneja ja konferenssiraportteja. Kirjoittajaesittely, sähköposti-

osoite ja esittelyteksti liitetään myös lyhyempiin teksteihin. Näitä tekstejä eivät koske vaatimukset anonymisoinnista, eikä niihin tarvitse pääsääntöisesti liittää mukaan tiivistelmää. Poikkeuksen muodostavat tieteellistä viittauskäytäntöä noudattavat pidemmät esseetekstit, joihin kirjoitetaan myös englanninkielinen tiivistelmä.

### *Tekstin muotoilu ja tallennusmuoto*

Kirjoittajan tulee huolehtia, että artikkelin kieli on moitteetonta. Englanninkieliselle käsikirjoitukselle suositellaan teetämään kielentarkastus jo ennen vertaisarviointikierrosta. Kielentarkastus ennen itse julkaisua on välttämätön.

Tekstin muotoiluun tulee olla mahdollisimman yksinkertainen. Esimerkiksi sarkain- eli tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyöntejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavutusta tai erillistä viiteautomaatti-ohjelmaa ei tule käyttää.

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esimerkiksi Word tai OpenOffice).

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana ”–” (ei ”-” eikä ”—”) siten, että sen kummallakin puolella on välilyönti. Lainausmerkeinä käytetään suomen- ja ruotsinkielisissä artikkeleissa tavallisia lainausmerkkejä eli ”lainaus” (ei ”lainaus” eikä ”lainaus“). Englanninkielisissä artikkeleissa käytetään muotoa ”lainaus”. Kursiivilla merkitään julkaisujen (esimerkiksi lehtien, kirjojen ja äänitteiden) nimet ja sellaiset teosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esimerkiksi *Pastoraalisinfonia*, vertaa kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla tulee merkitä vieraskieliset termit. Teosten osien nimiä ei kursivoida. Muita korostuksia sekä sanalyhenteitä tulee käyttää harkiten. Otsikot lihavoidaan mutta ei numeroida.

### *Lainaukset ja viitetekniikka*

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tekstiin (ja alkukielenä mahdollisesti numeroiduksi alaviitteeksi). Neljä riviä ja sitä pidemmät lainaukset erotetaan omiksi kappaleiksi, jotka sisennetään. Tällaisissa lohkolainauksissa ei käytetä lainausmerkkejä.

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa ”(Henkilö vuosi, sivu tai sivulta–sivulle)”. Peräkkäiset viitteet erotetaan puolipisteillä. Viitteen voi sijoittaa virkkeen loppuun, esimerkiksi muotoon ”(Aldwell ja Schachter 2009, 15–17; Huron 2006, 3)” tai virkkeen sisään esimerkiksi muodossa ”Kurkelan (2013, 154) mukaan...”. Tekstin sisäinen viite merkitään (Sloboda et al. 1996) silloin, kun tekijöitä on neljä tai enemmän. Mikäli viitataan samaan lähteeseen kaksi tai useamman kerran peräkkäin saman kappaleen sisällä, tekstin sisäisenä viitteenä käytetään muotoa (ibid.).

Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Niitä on syytä käyttää säästeliäästi. Alaviitenumero merkitään virkkeen loppuun pisteen jälkeen.

Kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Teosten nimet kursivoidaan. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (esimerkiksi kausijulkaisussa, tutkimusraportissa tai kokoomateoksessa), kirjoituksen nimen ympärille lisätään lainausmerkit. Julkaisun nimi kursivoidaan, vuosikerta ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut ajatusviivalla erottaen ja piste. Näin menetellään myös tässä lehdessä julkaistujen artikkeleiden ja kirjoitusten kanssa eli lähdetiedoissa tulee olla ”*Musiikki* vuosikerran numero (lehden numero): sivulta–sivulle”. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan ”Teoksessa *teoksen nimi*” ja lisätään tiedot toimittajista. Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja (ei siis painotalo) ja loppuun piste.

Musiikki-lehdellä on käytössä DOI-tunnukset (Digital Object Identifier), jotka toimivat sähköisten lähteiden viitteinä. Kirjoittajien tulee ilmoittaa **jokaisen ilmoitetun lähteen yhteydessä sen yksilöllinen DOI-tunnus [muodossa <https://doi.org/...>] aina silloin, kun viitataan DOI-järjestelmään kuuluvaan sähköiseen lähteeseen.**

Vieraskielisten lähteiden nimet kirjoitetaan siten kuin kussakin kielessä on tapana. Esimerkiksi englanninkielisissä nimissä isoja ja pieniä alkukirjaimia siis käytetään kieleen vakiintuneella tavalla (*headline-style capitalization*, katso edellä). Vieraskielisten lähteiden nimiä tai otsikoita ei käännetä. Yksityiskohtaisempia ohjeita löytyy esimerkiksi teoksesta *A Manual for Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations: Chicago Style for Students and Researchers* (Turabian, Kate L. 2018, 9. painos, Chicago, IL: The University of Chicago Press).

Jos aineistona on paljon käsikirjoituslähteitä, ne eritellään arkistoittain (esimerkiksi Kansalliskirjasto, Åbo Akademin kirjasto tai Jyväskylän maakunta-arkisto). Tällöin myös aineiston, kokoelman tai kansion yksilöintitunnus (signum) merkitään lähdeluetteloon. Myös nuottijulkaisut, äänitteet ja käsikirjoitukset eritellään omiksi kokonaisuuksikseen lähdeluettelossa, mikäli niitä on huomattava määrä. Yksittäinen vaikkapa nuottijulkaisu tai painamaton lähde voidaan merkitä erittelemättömään lähdeluetteloon tekijän sukunimen mukaan aakkostettuna.

#### **Lähdeluettelon on noudatettava seuraavaa muotoa:**

Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2009. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. Musiikkitieteellinen kirjasto 5. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Coltrane, John. 1965. *A Love Supreme*. Impulse! 0602517649033, 2008. CD.

Huron, David. 2006. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.

Ichiyanagi, Toshi. 2018. Haastattelu Tokiossa 12.9.2018, haastattelija Lasse Lehtonen. Haastattelumateriaali (äänite ja muistiinpanot) tutkijan hallussa.

Jukka Tolonen Quartet. ”Mountains” (video). Ohjelmasta *Tolonen: Jukka Tolonen, Pori Jazz 72*, toim. Jarmo Porola, julkaistu 16.11.1972. Tark. 10.10.2017. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2008/06/13/auvoinen-aurinko-paistoi-tolosen-bandille-porissa-1972>.

Krohn, Helmi. Kirjeet Jörgen Bendixille. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma, Coll.530.25.

Kurkela, Vesa. 2013. ”Musiikin historian tutkimus etnomusikologiassa”. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye, 153–72. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Marin, Risto-Matti. 2010. *Soittimellisuus pianosovituksissa. Pianistinen analyysi Liszt-Busonin Paganini-etydistä nro 6 ja neljästä Valkyrioiden ratsastuksen pianosovituksista*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Melartin, Erkki. 2016. *Traumgesicht, Marjatta, Music from the Ballet The Blue Pearl*. Esittää Radion sinfoniaorkesteri, solistina Soile Isokoski, johtaa Hannu Lintu. Ondine ODE 1283-2. CD.

Mononen, Sini. 2018. *Soiva vainotieto. Vainoamiskokemuksen lähikuuntelu neljässä elokuvassa*. Väitöskirja. Turun yliopiston julkaisuja, sarja C, osa 458.

Nallinmaa, Eero. 1964. ”Musiikillisen hahmotuksen ongelmia”. Painamaton pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Ojanen, Mikko. 2018. ”Avoin tiede on huono otsikko”. *Musiikin suunta* 40 (1). Tark. 3.2.2021. <http://musiikinsuunta.fi/2018/01/avoin-tiede-on-huono-otsikko/>

Pesola, Väinö. Päiväkirjat 1921–1935. Väinö Pesolan arkisto, Coll. 433.2 ja 433.3. Käsikirjoituskokoelma, Kansalliskirjasto.

Quiñones, Marta García, Anahid Kassabian ja Elena Boschi, toim. 2013. *Ubiquitous Musics: The Everyday Sounds that We Don't Always Notice*. Farnham, Surrey: Ashgate.

Ranta-Meyer, Tuire. 2021. Sähköpostiviesti Lasse Lehtoselle, 8.2.2021. Viesti vastaanottajan hallussa.

Richardson, John. 2017. ”Musiikin ekologinen lähiluku digitaalisessa kulttuurissa: Pohdintoja musiikin kokemuspohjaisen kulttuurianalyysin lähtökohdista”. *Etnomusikologian vuosikirja* 29: 1–33. <https://doi.org/10.23985/evk.60949>.

Salmenhaara, Erkki. 1980 [1970]. *Soinnutus. Harmoninen ajattelu tonaalisessa musiikissa*. 2. painos. Helsinki: Otava.

Sibelius, Jean. 1896. ”Tuonelan joutsen” sarjasta *Lemminkäinen*. Viulustemma, kopistin kopio. Helsingin kaupunginorkesterin nuotisto 815.

Sloboda, John, Jane Davidson, Michael Howe ja Derek Moore. 1996. ”The Role of Practice in the Development of Performing Musicians”. *British Journal of Psychology* 87 (2): 287–309.



Wahlfors, Laura. 2012. "Couranten hidastettu juoksu: Roland Barthes ja musiikki kirjoittajan inspiraationa". *Musiikki* 42 (3–4): 8–27.

### *Visualisoiva aineisto*

Kaaviot, nuottiesimerkit, kuvat sekä muu visualisoiva aineisto tallennetaan pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-formaatissa. On suositeltavaa toimittaa nuottiesimerkit skannattuina, kuvakaappauksina tai nuotinkirjoitusohjelmalla laadittuina. Tallennettaessa visualisoivaa aineistoa pdf- tai eps-formaatissa fontit on upotettava kuvatiedostoon.

Kaavion, nuottiesimerkin, kuvan tai muun vastaavan visualisoivan aineiston suurin mahdollinen koko on 176 × 250 mm. Aineiston voi upottaa vertaisarviointivaiheessa artikkelidokumenttiin, kunhan tiedostokoko ei kasva kohtuuttoman suureksi (noin 5 MB). Yhtenäisyyden vuoksi kaikki visuaaliset aineistot numeroidaan, ja niitä kutsutaan tekstissä "kuviksi", "esimerkeiksi" tai "taulukoiksi" materiaalin tyylistä riippuen. Visualisoivaan aineistoon lisätään selittävä teksti. Selittävää tekstiä ei sisällytetä kuva- tai esimerkkiedostoon, vaan se kirjoitetaan artikkelidokumenttiin omana rivinään esimerkiksi muodossa "Kuva 1. Olfine Moe Carmenin roolissa vuonna 1878. Valokuva Augusta Zetterling, Tukholman musiikki- ja teatterikirjasto." Jos aineistoa ei ole upotettu dokumenttiin, sen sijoittelua koskevat toivomukset merkitään omalle rivilleen esimerkiksi "<Kuva 1>".

**Kaikista kuviin liittyvistä luvista ja tekijänoikeudellisista seikoista vastaa aina kirjoittaja.** Nämä on syytä huomioida hyvissä ajoin etukäteen. Lehti tai lehden toimitus eivät osallistu esimerkiksi kuvamateriaalin lupajärjestelyihin, neuvotteluihin tai kustannuksiin.

Tässä esitettyjen ohjeiden noudattaminen helpottaa ja nopeuttaa artikkelien ja lehtien julkaisemista sekä takaa mahdollisimman virheettömän lopputuloksen. Jos jokin ohjeista aiheuttaa haasteita, pyydämme ottamaan yhteyttä lehden toimittukseen.

### *Musiikki-lehden toimitus*

# Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisut

## *Acta Musicologica Fennica -sarja*

- AMF 1 Mäkinen, Timo. 1968. *Piae Cantiones -sävelmien lähdetutkimuksia.*
- AMF 2 Salmenhaara, Erkki. 1969. *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti.*
- AMF 3 Tolonen, Jouko. 1969. *Mollisoinnun ongelma.*
- AMF 4 Salmenhaara, Erkki. 1970. *Tapiola.*
- AMF 5 Tolonen, Jouko. 1971. *Protestanttinen koraali.*
- AMF 6 Heikinheimo, Seppo. 1972. *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen.*
- AMF 7 Pajamo, Reijo. 1976. *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881.*
- AMF 8 Vainio, Matti. 1976. *Diktonius: modernisti ja säveltäjä.*
- AMF 9 Salmenhaara, Erkki, toim. 1976. *Juhlakirja E. Tawaststjernalle.*
- AMF 10 Oramo, Ilkka. 1977. *Modaalinen symmetria: tutkimus Bartokin kromatiikasta.*
- AMF 11 Tarasti, Eero. 1978. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music.*
- AMF 12 Salmenhaara, Erkki. 1979. *Tutkielmia Brahmsin sinfonioista.*
- AMF 13 Seppälä, Hilikka. 1981. *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa.*
- AMF 14 Heiniö, Mikko. 1984. *Innovaation ja tradition idea: näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan.*
- AMF 15 Kurkela, Kari. 1986. *Note and Tone: A Semantic Analysis of Conventional Music Notation.*
- AMF 16 Louhivuori, Jukka. 1988. *Veisuun vaihtoehdot: musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot.*
- AMF 17 Pekkilä, Erkki. 1988. *Musiikki tekstinä: kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi.*
- AMF 18 Huttunen, Matti. 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa.*
- AMF 19 Kaipainen, Mauri. 1994. *Dynamics of Musical Knowledge Ecology: Knowing-what and Knowing-how in the World of Sounds.*
- AMF 20 Padilla, Alfonso. 1995. *Dialectica y musica: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez.*
- AMF 21 Henriksson, Juha. 1998. *Chasing the Bird: Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes.*
- AMF 22 Laine, Pauli. 2000. *A Method for Generating Musical Motion Patterns.*
- AMF 23 Huovinen, Erkki. 2002. *Pitch-Class Constellations: Studies in the Perception of Tonal Centricity.*
- AMF 24 Eerola, Tuomas, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala, toim. 2003. *Johdatus musiikintutkimukseen.* 35 €.
- AMF 25 Riikonen, Taina, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen, toim. 2005. *Musiikin ja teatterin tekijöitä.* 20 €.
- AMF 26 Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä.* 25 €.
- AMF 27 Hautsalo, Liisamaija. 2008. *Kaukainen rakkaus: saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa.* 25 €.
- AMF 28 Poutiainen, Ari. 2009. *Stringprovisation: A Fingering Strategy for Jazz Violin*

*Improvisation. Loppuunmyyty.*

- AMF 29 Järviö, Päivi. 2011. *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. 30 €.
- AMF 30 Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: indentiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. 30 €.
- AMF 31 Toivakka, Svetlana. 2015. *Alma Fohström: kansainvälinen primadonna*. 20 €.
- AMF 32 Henriksson, Laura. 2015. *Laulettu huumori ja kritiikki J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä*. 25 €.
- AMF 33 Korhonen-Björkman, Heidi. 2016. *Musikerröster i Betsy Jolas musik – dialoger och spelerfarenheter i analys*. 25 €.
- AMF 34 Koivisto, Nuppu. 2019. *Sähkövalo, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: naisten salonkiorkkerit ja varieteetalan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. 30 €.
- AMF 35 Tiikkaja, Samuli. 2019. *Paired Opposites. The Development of Einojuhani Rautavaara's Harmonic Practices*.

### *Musiikkitieteen kirjasto ja muut julkaisut*

- MK 1 Dahlhaus, Carl. 1980. *Musiikin estetiikka*. Suom. Ilkka Oramo.
- MK 2 Bach, Carl Philipp Emanuel. 1982. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suom. Paavo Soinne.
- MK 3 Karma, Kai. 1986. *Musiikkipsykologian perusteet*.
- MK 4 de la Motte, Diether. 1987. *Harmoniaoppi*. Suom. Mikko Heiniö.
- MK 5 Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2014. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. 49 €.

*Den gemensamma tonen*. Raportti seminaarista ”Det gemensamma rikets musikskatte”.

### *Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)*

*Musiikki* 1971–2001. Loppuunmyyty.

*Musiikki* 2002–2019 10 € numero, kaksoisnumero 20 €.

Osa AMF-sarjan teoksista, MK-sarjasta, raportti sekä *Musiikki*-lehden numerot vuosilta 1971–2001 ovat loppuunmyytyjä. Tarvittaessa tiedustele näiden teoksien ja lehtien saatavuutta seuran sihteeriltä. Sarjojen uudempia teoksia sekä lehden numeroita vuodesta 2002 alkaen on vielä saatavilla. Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Ostinatossa (ostinato.fi, puh. 09–443 116) ja Tiedekirjassa (puh. 09–635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisu ja voi myös tilata seuran sihteeriltä (s-posti: mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv. 0 %.