

55. vuosikerta

musiikki.journal.fi

3

2025



PÄÄTOIMITTAJAT

Vastaava päätoimittaja:
Inka Rantakallio (Helsingin yliopisto)

Mikko Ojanen (Helsingin yliopisto)
Sakari Ylivuori (Kansalliskirjasto)



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

TOIMITUKSEN OSOITE

Musiikki-lehti
Suomen musiikkitieteellinen seura ry
Musiikkitiede
20014 Turun yliopisto

TOIMITUSNEUVOSTO

Kaarina Kilpiö, Taideyliopisto
Meri Kytö, Turun yliopisto
Lasse Lehtonen, Helsingin yliopisto
Markus Mantere, Taideyliopisto
Saijaleena Rantanen, Taideyliopisto
Leena Unkari-Virtanen, Metropolia

GRAAFINEN SUUNNITTELU JA TAITTO

Anne Rissanen
moi@annerissanen.com

TILAUKSET JA ARKISTONUMEROT

Vanhoja paperi-
vuosikertoja ja seuran
julkaisuja välittävät
seuran sihteeri
Iiris Olkkonen
mts.toimisto@gmail.com
sekä Ostinato Oy.

Ostinato Oy, Musiikkitalo
Mannerheimintie 13 a B,
00100 Helsinki,
(020) 7070443
ostinato@ostinato.fi
www.ostinato.fi

Käsikirjoitukset lähetetään toimitukseen Journal.fi-alustan kautta.
Ennen lähettämistä tutustu huolellisesti kirjoittajaohjeisiin:
musiikki.journal.fi/about/submissions

3

2025

SISÄLLYS

Pääkirjoitus

5

**Mikko Ojanen,
Inka Rantakallio &
Sakari Ylivuori**

Vapaiden taiteiden paluu?
Taiteesta, tutkimuksesta ja
sanavalinnoista

Artikkelit

12 

Jenna Ristilä
Flirttiä vai alistamista?
Dialoginen analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

45 

Anna Ramstedt
"Kukapa uskoisi, että
tässä pienessä ja hauraassa
naisessa on niin paljon
voimaa" – Muusikkonaisten
kehot vuoden 1938
musiikkilehdistön katseen
alla

Puheenvuoro

74

Pekka Gronow
Milloin Yleisradion
äänilevystö jää veden alle?

Lektio

80

Antti Okko
Lectio praecursoria:
Not only rock 'n' roll:
the reception of Russophone
rock in the United States,
1985–2025

Mikko Ojanen, Inka Rantakallio & Sakari Ylivuori

PÄÄKIRJOITUS

Vapaiden taiteiden paluu? Taiteesta, tutkimuksesta ja sanavalinnoista

DOI: 10.51816/MUSIIKKI.176359

Valitsemillamme sanoilla ja kielellisillä ilmaisuilla on merkittävä toimintaa ja ajattelua ohjaava vaikutus. Valintamme voivat olla tietoisia tai tiedostamattomia, tarkoituksellisia tai ajattelelmattomia, huolellisia tai huolimattomia. Kielenkäyttäjinä olemme myös vallankäyttäjiä, koska nämä valinnat rakentavat ymmärrystä meitä ympäröivästä todellisuudesta. Vaikka edellä mainittu saattaakin olla itsestään selvää ja jopa kliseistä, se on hyvä muistutus aikana, jolloin juuri käsitteiden määrittelyllä ja jopa yksittäisten sanojen merkityksillä on ratkaiseva vaikutus esimerkiksi taiteen tutkimuksen ja sitä myöten myös musiikkitieteen ja musiikintutkimuksen tilaan ja tulevaisuuteen.

Sanavalintojen merkitys on viime aikoina korostunut useissa taiteen ja taiteen tutkimuksen konteksteissa, Helsingin yliopiston teatteritieteen professori Hanna Korsberg ja taiteiden tutkimuksen professori Susanna Välimäki kuvaavat *Helsingin Sanomien* mielipidekirjoituksessaan 23.9.2025, kuinka kotimaisessa ”kulttuuri- ja korkeakoulupoliittisessa keskustelussa ei ole ymmärretty tiedeyliopiston asiantuntijakoulutuksen ja taiteilijakoulutuksen välistä eroa” (Korsberg ja Välimäki 2025). Kielenkäytön näkökulmasta mielipidekirjoitus kiinnittää huomion ongelmaan, josta on puhuttu taiteiden tutkimuksen piirissä runsaasti jo useamman vuoden ajan (ks. esim. Korsberg ja Välimäki

2021; Sirén 2021; Bono 2022). Ongelman taustalla on Korsbergin ja Välimäen (2025) mukaan epämääräinen ”taidealan” käsite. Yksi aivan ilmeinen käsitteeseen liittyvä sekaannuksen aiheuttaja on taiteen tekemisen, taiteellisen tutkimuksen ja taiteen tieteellisen tutkimuksen sekoittuminen toisiinsa. Ymmärrämme tässä yhteydessä taidealan laajana käsitteenä, joka pitää sisällään itse taiteen tekemisen, taiteen tieteellisen ja taiteellisen tutkimuksen sekä alalla eri rooleissa toimivat taiteilijat ja tutkijat.

Kielen käyttöön liittyvä epämääräisyys aiheuttaa pohdintaa tieteellisessä ja taiteellisessa koulutuksessa, tutkimuksessa ja hankkeiden rahoitushakemusten laatimisessa – jopa tiedelehden toimitustyön äärellä, kuten *Musiikin* toimituskunnassakin olemme saaneet huomata. Ongelmavyöhyte kytkeytyy käytännössä käsitteiden ’taide’, ’tiede’ ja ’tutkimus’ käyttöön niin käytännön työn kuin teoreettisen tarkastelun kontekstissa. Sekaisin keskenään menevät taiteen tekeminen ja taiteen tutkimus (oli se sitten tieteellistä tai taiteellista tutkimusta). Käsitteiden ja alojen määrittelyssä, ehkä jopa taidetta koskevassa tieteenfilosofisessa perustutkimuksessa, olisi siis taiteen tutkijoilla edelleen tärkeä työ tehtävänä. Toivottavasti tutkimusyhteisömme vastaa tähän haasteeseen pian.

Taidealan toimijat tapaavat ajatella, että päättäjät esimerkiksi ministeriöissä tai yliopistojen johdoissa eivät ymmärrä Korsbergin ja Välimäen (2025) kuvaamaa eroa tiedeyliopiston asiantuntijakoulutuksen ja taiteilijakoulutuksen välillä. Ero mitä ilmeisimmin ei ole selvä edes (epämääräisen) alan toimijoille itselleen. Tästä esimerkkinä mainittakoon taiteellisen tutkimuksen kansainvälinen *Journal of Artistic Research* -lehden arvioijaohje, jossa vielä vuonna 2016 todettiin, että ”teknisesti [lehti] voisi hyväksyä ’eksposition’ [ts. taiteellisen julkaisun, joka vastaa tiedelehden artikkelia], jossa ei ole lainkaan käytetty sanoja” (ks. Ojanen 2016). Maininta on sittemmin poistettu ohjeista, mutta se paljastaa keskeisen väärinymmärryksen taiteen tekemisen ja taiteen tutkimuksen välillä.

Tarkastelu on tässä kohdassa syytä kohdistaa sanaan ’tutkimus’ ja sen määrittelyyn. Ollakseen tutkimusta hankkeen – oli se sitten tieteellinen tai taiteellinen – on tarkoitus tuottaa uutta tietoa tai ymmärrystä ympäröivästä todellisuudestamme. Klassisen, jo Platonin ajoilta lähtöisin olevan tiedon määritelmän mukaan tieto on perusteltu tosi uskomus tai nykymäärittelyn mukaan tosi käsitys. Määritelmä sisältää ajatuksen, että uusi tieto tai ymmärrys on oltava argumentoitavissa läpinäkyvästi ja järjestelmällisesti. Ilman kielellistä tai sanallista ilmaisua argu-

**Mikko Ojanen,
Inka Rantakallio &
Sakari Ylivuori**

**Vapaiden
taiteiden paluu?**

Taiteesta,
tutkimuksesta ja
sanavalinnoista

mentointi muuttuu epämääräiseksi tai paikoin mahdottomaksi.

Taiteessa tehokkaasti toimivat metaforiset ja monitulkintaiset ilmaukset, jopa täysin ei-kielelliset, ovat tietenkin sallittuja. Taiteen ilmaisu- ja muutosvoima on vaikuttavaa ja se näyttelee ehdottomasti merkittävää roolia myös yhteiskunnallisessa keskustelussa. Taiteen kuuluu olla lähtökohdiltaan vapaata, mutta siinä vaiheessa, kun taiteen praktiikkaan liitetään tutkimuksellinen tiedon intressi, sen sisältöä määrittelevät tutkimuksen reunaehdot. Taiteellisen tutkimuksen vapaamuotoisuutta ja määrittelemätöntä roolia ja olemusta on puolustettu sillä, että se tuottaa uutta tietoa ja ymmärrystä meitä ympäröivästä todellisuudesta tavoilla, joita tieteellinen tutkimus ei tavoita (ks. esim. Bono 2022; *Ruukku*-lehden kirjoittajaohjeet¹). Ja näin aivan ehdottomasti on. Taiteellinen prosessi on luonteeltaan usein hiljaiseen tietoon pohjautuvaa toimintaa eli taitoa, jota voi olla monin paikoin vaikea pukea sanoiksi (ks. myös Ristilä tässä numerossa). Se tavoittaa ajattelun ja toiminnan rakenteita, joista on vaikea puhua. Kuitenkin siinä missä taideteos saa jättää avoimia, joskus jopa itsetarkoituksellisesti provosoivia ja tulkinnanvaraisia kysymyksiä, tutkimuksen perustehtävä on tuottaa uutta tietoa ja ymmärrystä yleensä ennalta määriteltyn teoria- ja menetelmäpohjaan nojaten. Tämä toteutuu huonosti ilman sanoja, kielellisiä ilmaisuja, kriittistä keskustelua tai argumentointia. Kärjistäen voisi sanoa, että ekspositio ilman sanoja on taidetta, ei tutkimusta.

Taiteen, taiteelliseen tutkimukseen ja taiteen tutkimuksen kokonaisuuden, toisin sanoen taidealan tai taidealojen, epämääräisyyttä ei selkiinnyt se, että yliopisto-oppiaineena esimerkiksi kasvatustieteiden tai musiikkikasvatuksen yhteydessä musiikki sijoitetaan taito- ja taideaineisiin (arts and crafts). Tästä yliopistorakenteellisesta näkökulmasta katsottuna muun muassa musiikkitieteilijä Seija Lappalainen (1990, 159) kuvasi mainios- ti vuoden 1990 ensimmäisessä *Musiikkitiede*-lehden numeros- sa, kuinka “[k]eskiajalla musiikki luettiin seitsemän tieteen eli vapaiden taiteiden (artes liberales) järjestelmän qvadriviumiin” yhdessä aritmetiikan, geometrian ja astronomian kanssa. Mu- siikki voidaan nähdä siis käytännöllisenä taitona, jota mones- sa yhteydessä myös yliopistoissa taitona opetetaan. Kyse on siis siitä, nähdäänkö musiikki opeteltavana (soitto- tai laulu)taito- na, vai nähdäänkö musiikki tutkimuskohteena. Yliopistossa se on

PÄÄKIRJOITUS

1 Ruukku: taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisu. Ohjeet tekijöille: Tark. 12.10.2025 <http://ruukku-journal.fi/instructions>

kumpaakin. Kuten Lappalainen (ibid.) toteaa, musiikki on viihtynyt yliopistossa kauan – ensin seremoniallisena elementtinä ja myöhemmin tutkimuskohteena.

Yksi taideala-käsitteen epämääräisyyttä lisäävä seikka on myös sanojen käännökset – erityisesti englannista suomeen. Hyvä esimerkki käännöksissä menetettävistä merkitysvivahteista tulee esiin jo Lappalaisen vapaiden taiteiden (Liberal arts tai artes liberales) yhteydessä mainitseman arts-sanan kohdalla. Englannin sana 'art' viittaa tyypillisesti taiteeseen, mutta se voi viitata myös taitoon, taitamiseen ja taitavuuteen (esim. erilaiset art of -alkuiset fraasit, jotka kääntyvät esimerkiksi muotoon ”pyörällä ajamisen taito”). Vivahde-erot käännöksissä eivät tule esiin ainoastaan käännettäessä sanoja ja ilmauksia kielestä toiseen. Ongelmia ja virheitä voi esiintyä myös silloin, kun tuodaan esimerkiksi kansainvälisiä resursseja ja palveluita kotimaisten organisaatioiden käyttöön, vaikka niiden nimiä ei edes käännettäisi suomeksi.

Esimerkki varsin epäonnistuneesta art-sanan kohtalosta esiintyy eurooppalaisen tutkimusinfrastruktuurin kotimaisessa sovelluksessa. Eurooppalaisille taide- ja humanistialojen toimijoille digitaalisia tutkimusinfrastruktuuripalveluja tarjoava Dariah EU esittelee itsensä seuraavasti: ”The Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities (DARIAH) aims to enhance and support digitally-enabled research and teaching across the arts and humanities”. (Dariah-EU 2025.) Dariah EU:n kotimaista sovellusta kehitettiin huolellisesti ja sen käyttöönottoa odotettiin pitkään ja hartaasti. Kun infrastruktuurin kotimainen sovellus lopulta esiteltiin, yllätys oli melkoinen infrastruktuurin esittäytyttyä Dariah Fi -verkostona, joka kuvaa itseään seuraavasti: ”Dariah FI: DARIAH-FI builds and shares tools, datasets, events and training materials for the needs of social sciences and humanities (SSH) in Finland (Dariah-fi 2025).” Eikö johdonmukaisuuden nimissä kotimaisen Dariah-sovelluksen lyhenteen olisi pitänyt olla muotoa Darissh-Fi? Alamme, joka kansainvälisesti tunnetaan lyhenteenä AHSS (Arts, Humanities and Social Sciences) tapaa suomalaisessa kontekstissa esiintyä muodossa SSH (Social Sciences and Humanities).

Art ja arts -sanojen kohtalon äärellä huomio kiinnittyy myös siihen, kuinka Helsingin yliopiston humanistinen tiedekunta (Faculty of Arts) vaihtaa vuoden 2026 alussa englanninkielisen nimensä muotoon Faculty of Humanities. Nimenvaihdon uutisoinnissa Helsingin yliopiston intranetissä ei avata syytä tähän vaihtoon. Mahdollisia syitä on monia. Oli todellinen syy lopul-

**Mikko Ojanen,
Inka Rantakallio &
Sakari Ylivuori**

**Vapaiden
taiteiden paluu?**
Taiteesta,
tutkimuksesta ja
sanavalinnoista

ta mikä hyvänä, nimen vaihto vaikuttaa käsitykseen siitä, mitä humanistiseen tutkimukseen – joka sivumennen sanoen on pikkuhiljaa korvautumassa termillä ihmistieteellinen tutkimus – halutaan sisällyttää, tai mitä tiedekunnan johdon ajatellaan haluavan siihen sisällyttää. Vallankäyttö muokkaamalla kielellisiä ilmauksia on tässä yhteydessä aivan ilmeistä. Yksi mahdollinen tulkinta on, että humanistinen tiedekunta haluaa tehdä pesäeron esimerkiksi Taideyliopistoon (University of the Arts). Kyse voi olla myös tutkimuksellisen katseen kääntämisestä, toisin sanoen tutkimuksen painoalojen ohjaamisesta, vaivihkaa uuteen suuntaan: taitojen ja (vapaiden) taiteiden tutkimuksesta humanistiseen tutkimukseen ja lopulta ihmistieteisiin.

PÄÄKIRJOITUS

Jos taustalla on profiloituminen suhteessa Taideyliopistoon, valinta on systemaattisesti linjassa niiden toistuvien ehdotusten kanssa, joissa esimerkiksi musiikkitiedettä tieteenalana on yritetty siirtää pois Helsingin yliopistosta. Sanottakoon kuitenkin vielä, että tarkkaan ottaen Arts tiedekunnan nimessä Faculty of Arts ei itse asiassa viittaa taiteisiin vaan taitoihin – yhtä kaikki: taitoihin, joihin siis musiikkikin kuuluu, mikäli seuraamme keskiajan määritelmää ja vapaiden taiteiden quadrivium-kategoriaa.

Siitä huolimatta, että art-sanaa pyritään häivyttämään tiedemaailman konteksteista, on ilahduttavaa, että vuonna 2026 Helsingin yliopistossa käynnistyy englanninkielinen Liberal Arts and Sciences -koulutusohjelma, eli keskiaikaiset ”vapaat taiteet” tekevät paluun myös kotimaiseen yliopistomaailmaan. Koulutusohjelman kuvauksesta selviää, että Liberal arts -käsitteen nykymääritelmän mukaan koulutusohjelma pyrkii kouluttamaan kriittisiä ja moninäkökulmaisia ajattelijoita. Koulutuksen suunnitteluun osallistuu useampia yksiköitä ja opintosuuntia eri tiedekunnista, eli kyse ei ole vain humanistisen tiedekunnan koulutuksen kehittämishankkeesta. Keskiaikaisen yliopiston vapailla taiteilla tai taidoilla uudella koulutusohjelmalla ei kuitenkaan näytä olevan mitään tekemistä, vaan tavoitteena on kouluttaa laaja-alaisia moniosaajia. Niin ikään musiikki(tiede) ei 2020-luvulla ole enää mukana nykymääritelmän mukaisissa vapaissa taiteissa. Se siis löytäköön paikkaansa ja pitääköön pintansa jatkossa jossain muussa viiteryhmassä.

• • •

Tämänkertainen numero sisältää kaksi artikkelia, yhden puheenvuoron sekä lektion. Jenna Ristilän artikkeli on musiikkianalyyt-

تين، vapaamuotoisen kuvailun ja dialogisen analyysin keinoin rakennettu tulkinta Carita Holmströmin (s. 1954) *Dagen Svalnar – fyra sånger till dikter av Edith Södergran* -laulusarjasta. Analyysin kohteena ovat musiikin ja tekstin suhde sekä laulusarjan esittäjien, pianistin ja kahden sopraanon, tulkinnat. Musiikkianalyytistä tutkimusta suomalaisten naisten sävellyksistä on tehty suhteellisen vähän ja siten artikkeli täydentää tätä tutkimusaukkoa.

Anna Ramstedt tarkastelee artikkelissaan Helsingissä vuonna 1938 julkaistujen lehdistökirjoitusten ja konserttiarvioiden sukupuolittuneita ja rodullistavia rakenteita ja käsityksiä. Ramstedt lähestyy kirjoituksia tuijotuksen ilmiön sekä kirjoituksissa ilmenevien ajallisten tilojen kautta. Analyysi tuo esiin, miten muusikkonaisten ja säveltävien naisten häivyttäminen musiikin historiasta oli aktiivinen prosessi.

Pekka Gronowin puheenvuoro nostaa esiin huolen Ylen äänilevystön tulevaisuudesta. Ylen rahoitus on vähenemässä, ja levystön merkitys Yleisradion päivittäisessä toiminnassa on vähentynyt. Gronow pohtii useita ratkaisuvaihtoehtoja korostaen sitä, että levystö olisi saatava tutkijakäyttöön.

Kesäkuussa Jyväskylän yliopistossa yleisen historian väitöskirjaansa puolustanut Antti Okko tiivistää lehtiönsä venäjänkieliseltä kulttuurialueelta tulevan rockmusiikin yhdysvaltalaisvastaaottoa käsittelevän tutkimuksensa keskeiset tulokset. Okko tarkentaa osuvasti kuvaa venäjänkielisen kulttuurin vastaanoton taustalla vaikuttavista seikoista. Kuvitteellisen idän käsitteen avulla Okko kuvaa, kuinka neuvostoliittolaisen rockmusiikin vastaanotto on perustunut pikemminkin länsimaisen median luomaan mielikuvaan Neuvostoliitosta sekä siihen liittyviin poliittisiin odotuksiin ja stereotypioihin kuin itse musiikkiin.

Antoisia lukuhetkiä!

**Mikko Ojanen,
Inka Rantakallio &
Sakari Ylivuori**

**Vapaiden
taiteiden paluu?**

Taiteesta,
tutkimuksesta ja
sanavalinnoista

Lähteet

- Bono, Susanna. 2022. ”’Taiteiden tutkimuksessa ei ole kyse mistään mielipiteestä’ – monipuolinen taiteen tutkimus hyödyttää koko taidekenttää”. *Uutishuone / Taideyliopisto*. Tark. 7.10.2025. <https://www.uniarts.fi/artikkelit/ilmiot/taiteiden-tutkimuksessa-ei-ole-kyse-mistaan-mielipiteesta-monipuolinen-taiteen-tutkimus-hyodyttaa-koko-taidekenttaa/>
- Dariah-EU. 2025. ”Dariah Eric: A research infrastructure that enhances and supports digitally enabled research and teaching across the Arts and Humanities”. *Dariah in a Nutshell*. Tark. 7.10.2025. <https://www.dariah.eu/about/dariah-in-nutshell/>
- Dariah-Fi. 2025. ”Infrastructure for Data-Intensive Social Science and Humanities Research”. *Dariah-Fi*. Tark. 7.10.2025. <https://www.dariah.fi/>
- Korsberg, Hanna ja Susanna Välimäki. 2021. ”Taiteiden tutkimuksen tulevaisuus Suomessa pitää turvata”. *Helsingin Sanomat*. 4.9.2021. Tark. 7.10.2025. <https://www.hs.fi/mielipide/art-2000008231753.html>
- Korsberg, Hanna ja Susanna Välimäki. 2025. ”Esittävien taiteiden alan koulutus ei koske vain taiteilijoita”. *Helsingin Sanomat*. Tark. 7.10.2025. <https://www.hs.fi/mielipide/art-2000011508437.html>
- Lappalainen, Seija. 1990. ”Musiikki on viihtynyt Helsingin yliopistossa: Suomen akateeminen musiikinharjoitus 350 vuotta”. *Musiikkitiede*. 1/1990, 159–189.
- Ojanen, Mikko. 2016. ”Tutkimusaineistot ja niiden hallinta – erityisesti avoimuuden ja taidealojen näkökulmasta”. *Avoimen tieteen osaajakoulutus: Avoimuus taidealojen tutkimuksessa 31.10.2016 / ATT-hanke ja Taideyliopisto*. Tark. 7.10.2025. <https://www.slideshare.net/slides-how/tutkimusaineistot-ja-niiden-hallinta-erityisesti-avoimuuden-ja-taidealojen-nkkulmasta/68396097>
- Sirén, Vesa. 2021. ”Taiteiden tutkimus on pulassa Helsingin yliopistossa – Professorikato kuormittaa opettajia, opiskelijat jäävät vaille opetusta: ’Tilanne on raskas’.” *Helsingin Sanomat*. 8.2.2021. Tark. 7.10.2025. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000007790743.html>

Jenna Ristilä



Flirttiä vai alistamista?

Dialoginen analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

ARTIKKELI

MUSIIKKI
3 | 2025

ORCID: 0009-0004-9958-3062

DOI: 10.51816/MUSIIKKI.176360

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

jenna@jennaristila.com

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

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

ABSTRAKTI

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

Jenna Ristilä

Flirttiä vai alistamista?

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

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

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

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

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

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

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

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

Jenna Ristilä

Flirttiä vai alistamista?

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

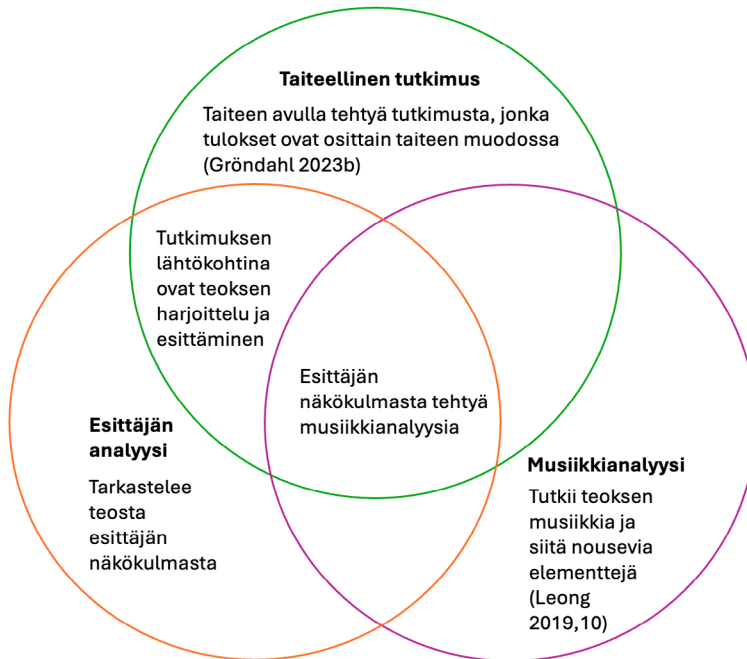
koelmaansa *Dikter* (suom. Runoja), joka ilmestyi vuonna 1916.⁶ Södergranin teksti avautuu mitä moninaisimmille tulkinnoille: Ursula Lindqvistin (2006, 823) mielestä runon jokainen osa määrittelee rakastajan identiteetin uudelleen, ja hän ehdottaakin, että miehiä voi olla yksi tai useampia; Agneta Rahikaisen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

Vapaa kuvailu ja dialogisuus esittäjän analyysin menetelminä

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

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

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



Jenna Ristilä

Flirttiä vai alistamista?

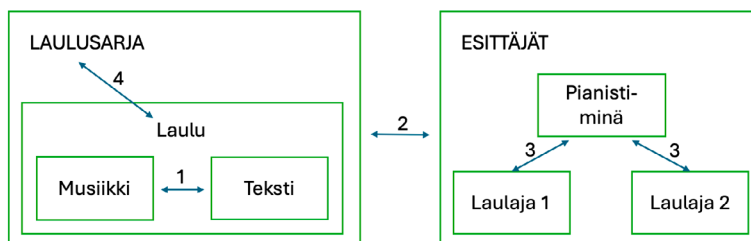
Dialoginen analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

Kaavio 1. Artikkelin tutkimustapojen keskinäisiä yhteyksiä.

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

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

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



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

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

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

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

Jenna Ristilä

Flirttiä vai alistamista?

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

Södergranin ja Holmströmin erilaiset tarinat

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

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

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

Taulukko 1. Södergranin ja Holmströmin tekstijärjestykset.

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



Kaavio 3. Södergranin runon tarina.



Kaavio 4. Holmströmin laulusarjan tarina.

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

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

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

Jenna Ristilä

**Flirttiä vai
alistamista?**

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

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

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

17 Tempo primo

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

20

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

24

bröst.

E

A8-7

8-7

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

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

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

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

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

Jenna Ristilä

**Flirttiä vai
alistamista?**

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

Musiikki ja teksti yhteistyössä

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

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

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

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

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

ARTIKKELIT
3 | 2025

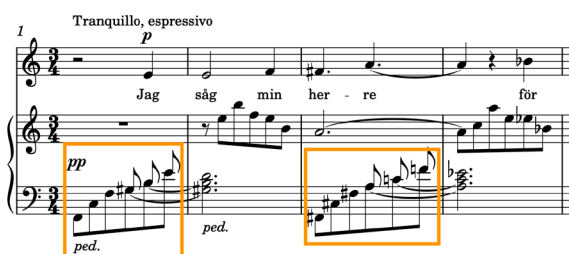
10 *Fifty Shades of Grey* on E.L. Jamesin vuonna 2011 ilmestynyt kirja S&M–suhteesta, jossa seksuaalisesti kokenut mies dominoi neitseellistä naista.

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

Jenna Ristilä

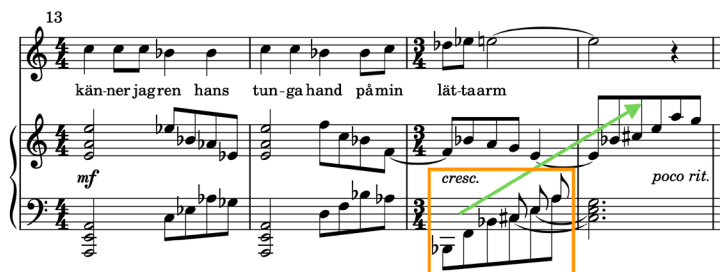
Flirttiä vai alistamista?

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista



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

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



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

ARTIKKELIT
3 | 2025

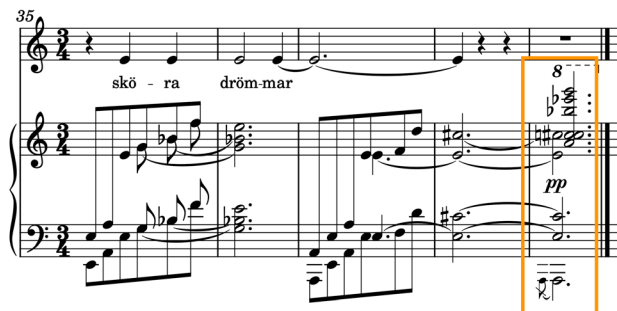
Sama musiikki toistuu laulun lopussa lähes identtisenä naisen kuullessa ”todellisuuden kovan soinnin”, jota pianostemman karut avosoinnut kuvaavat (vrt. Kuvat 3 ja 4). Ensimmäisellä kerralla laulumelodia ja pianosatsi kohoavat ylös kohti huipennusta (ks. Kuva 3, tahdit 15–16), mutta laulun lopussa laulaja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



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

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

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



Jenna Ristilä

Flirttiä vai alistamista?

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

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

Musiikki, teksti ja esittäjät ristiriidassa

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

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

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

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



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

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

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

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

Jenna Ristilä

**Flirttiä vai
alistamista?**

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

Taulukko 2. *Du kastade din kärleksröda ros*, rakenne.

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



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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

Jenna Ristilä

Flirttiä vai alistamista?

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

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

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

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

ARTIKKELIT
3 | 2025

Musiikki tuo tekstiin naisen näkökulman

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

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

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

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

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

Jenna Ristilä

**Flirttiä vai
alistamista?**

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

1

mf

4

Du sök - teenblom-ma och fann

mp

8

Du sök - te en blom - ma och fann en frukt.

ritardando

ARTIKKELIT
3 | 2025

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

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

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

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

Taulukko 3. *Du sökte en blomma*, rakenne.

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

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

Jenna Ristilä

Flirttiä vai
alistamista?
Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

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

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

26 *poco agitato*
Du sök - te en kvin - na och fann en

30 *meno mosso*
själ Du är be - svi-ken.

Tempo primo

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

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

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

Lopuksi

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

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

Jenna Ristilä

**Flirttiä vai
alistamista?**

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

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

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

Lähteet

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

Jenna Ristilä

**Flirttiä vai
alistamista?**

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

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

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

Jenna Ristilä

**Flirttiä vai
alistamista?**

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

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

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

Jenna Ristilä

**Flirttiä vai
alistamista?**

Dialoginen
analyysi
Carita Holmströmin
Södergran-lauluista

Anna Ramstedt



"Kukapa uskoisi, että tässä
pienessä ja hauraassa naisessa
on niin paljon voimaa"

– Muusikkonaisten kehot
vuoden 1938 musiikkilehdistön
katseen alla

ARTIKKELI

MUSIIKKI
3 | 2025

ORCID: 0000-0002-2356-4023

DOI: 10.51816/MUSIIKKI.176361

FT Anna Ramstedt työskentelee postdoc-tutkijana (Helsingin yliopisto)
Koneen säätiön rahoittamassa Musiikintutkijat yhteiskunnassa
-tutkimushankkeessa.

anna.ramstedt@helsinki.fi

In this article, I examine how gendered and racialized bodies are represented in the music press of the Helsinki metropolitan area in 1938. The research material consists of digitized press writings from *Helsingin Sanomat*, *Uusi Suomi*, and *Hufvudstadsbladet*. The selected twenty newspaper articles and concert reviews focus primarily on women musicians. These writings are characterized by a strong emphasis on gendered and racialized representations and descriptions of bodies. I approach the material through the phenomenon of *staring* (Garland-Thomson 2009), exploring the dynamics of curiosity and the gaze that produces strangeness in situations where the body appears as deviant or difficult to comprehend. Additionally, I analyse the listening experience as part of the meaning-making process in which the meanings attributed to sound emerge at the intersections of social norms and power relations (Eidsheim 2011; 2019; Thurman 2021).

The aim of the article is to investigate how gendered and racialized representations constructed in press writings influence the perception of classical music history, in other words, what kinds of bodies and agencies are depicted as part of the musical continuum. I demonstrate how staring and white normativity shape the ways in which the bodies of women musicians are encountered and made meaningful. Sociocultural norms not only guide the representation of bodies but are also closely connected to the affective reactions, such as excitement, pleasure, and confusion, evoked by performances or performers. Depending on sociocultural norms and affective responses, the actions of women musicians were positioned in various ways in relation to the historical narrative of music.

ABSTRAKTI

Vaikka historia jäsennetään usein yhtenä lineaarisena tapahtumaketjuna, historiallinen kertomus rakentuu kuitenkin monista risteävistä todellisuuksista ja niiden uudelleentulkinnoista (Hemmings 2005; Browne 2014, 49, 74; Kurkela ja Mantere 2015, 1–2; Sellberg 2019; Välimäki ja Koivisto–Kaasik 2023, 22).¹ Erityisesti feministisen musiikin historian perinteeseen sijoittuvat tutkimukset ovat täsmentäneet musiikin historian kuvaa oikeudenmukaisemmaksi tuomalla esille musiikin historiassa unohtuneiden säveltäjä- ja muusikkonaisten merkittävän läsnäolon paljastaen samalla rakenteita, jotka ovat vaikuttaneet heidän näkymättömyyteen (ks. esim. Citron 2000 [1993]; Moisala ja Valkeila 1994; Björkstrand 1999; Tarasti 2017; Välimäki ja Koivisto–Kaasik 2023). Musiikintutkija Susanna Välimäki ja musiikinhistorioitsija Nuppu Koivisto–Kaasik (2023, 450) esittävät laajaan Suomessa toimineiden historiallisten säveltäjänaisten tutkimukseen perustuen, että klassisen musiikin kulttuuriin on tiedostamatta vaikuttanut sekä kulttuurinen naisviha että homokammo. Musiikillista miesvaltaisuutta on monin tavoin oikeutettu ja selitetty klassisen musiikin esteettisten ihanteiden ja arvojärjestelmien sekä säveltäjyyden määritelmien kautta, jotka ovat suosineet erityisesti miehiä (Välimäki ja Koivisto–Kaasik 2023, 16–17; ks. myös McClary 2002 [1991]; Green 1997; Cannizzo ja Strong 2020). Kanonisoituneita säveltäjiä on 2000-luvun klassisen musiikin tutkimuksessa tarkasteltu myös kolonialististen rakenteiden ja valkoisuusnormien näkökulmasta. Koloniaalisia rakenteita on havaittavissa klassisessa musiikissa muun muassa siinä, miten erityisesti kanonisoituihin säveltäjiin ja heidän musiikkiinsa on liitetty mielikuvia suuruudesta, ajattomuudesta, puhtaudesta ja henkisestä ylevyydestä. (Kajikawa 2019; Walker 2020; Ewell 2023.)

Se, että tietyt säveltäjät, teokset tai esittäjät nähdään ylivertaisina, ei ole sattumanvaraista tai luonnollista vaan seu-

Anna Ramstedt

**”Kukapa uskoisi,
että tässä pienessä
ja hauraassa
naisessa on niin
paljon voimaa”**

– Muusikkonaisten
kehot vuoden 1938
musiikkilehdistön
katseen alla

1 Kiitän Otto A. Malmin lahjoitusrahastoa ja Koneen säätiötä (Musiikintutkijat yhteiskunnassa -hanke), jotka ovat rahoittaneet tätä tutkimusta.

rausta prosessista, jossa musiikin arvojärjestelmä muodostuu. Musiikintutkija Marcia J. Citronin (2000 [1993], 193) mukaan tähän prosessiin vaikuttavat monet tekijät, kuten instituutioiden henkilöstö, kustannuslaitokset, levy-yhtiöt, tieteellinen yhteisö, musiikkioppilaitokset sekä erilaiset rahoittavat säätiöt ja organisaatiot. Yhtenä tekijänä Citron (2000 [1993], 178–179) mainitsee myös musiikkikriitikot ja reseption, jotka legitimoivat ja vahvistavat musiikin toimijoihin liitettäviä sosiokulttuurisia merkityksiä (ks. Sarjala 1992; Mantere 2001, 31; Mononen 2025). Musiikinhistorioitsija Markus Mantere (2001, 25–26) toteaa, että musiikkikritiikki voi olla muusikon tai säveltäjän palautteen lisäksi väylä muodostaa ja uusintaa todellisuutta siitä, mitä musiikkikulttuuri on ja minkälaisia ihanteita ja arvoja siihen liittyy. Samalla musiikkikritiikki ja lehdistökirjoitukset ovat ikkunoita musiikkikulttuurin kontekstiin paljastaen jotain sekä lausujasta että siitä ajasta, jossa ne on kirjoitettu (Mantere 2001, 25–26; ks. myös Mononen 2018, 17). Varsinkin klassisesta musiikista kirjoitettu kritiikki on historiallisesti vahvistanut klassisen musiikin statusta ja ylläpitänyt kanonisoitujen säveltäjien auktoriteettia. Musiikillisen arvostuksen mittareina ovat toimineet niin kulttuuriset arvojärjestelmät kuin myös valkoisuusnormi ja miehin katse. (Ks. esim. Sarjala 1994; Ellis 1997; Taruskin 2008; Lim 2012; Thurman 2021.)

Tässä artikkelissa pureudun Helsingissä vuonna 1938 julkaistuihin lehdistökirjoituksiin ja konserttiarvioihin ja tarkastelen minkälaisia sukupuolittuneita ja rodullistavia rakenteita ja käsityksiä niissä ilmenee. Artikkelin tutkimusaineisto koostuu 139 digitoidusta lehdistökirjoituksesta², jotka on kerätty *Helsingin Sanomista*, *Uudesta Suomesta* ja *Hufvudstadsbladetista*. Aineiston selkeän rajauksen vuoksi olen keskittynyt erityisesti piano-, viulu- ja sellomusiikkia sekä niiden esityksiä käsitteleviin lehdistökirjoituksiin. Runsaan tutkimusmateriaalin rajaamiseksi olen jättänyt laulumusiikkia koskevat tekstit tarkastelun ulkopuolelle. Näistä 139 arvostelusta olen valinnut analysoitavaksi tässä artikkelissa 20 kirjoitusta, joista suurin osa käsittelee erityisesti muusikkonaisia. Näissä valikoiduissa artikkeleissa erityistä on niissä esiintyvä sukupuolittava ja rodullistava representaatio ja kehojen kuvailu. Koska vuonna 1938 visuaalinen media, kuten valokuvat, eivät olleet lehdistökirjoituksissa

2 Kaikki tutkimusmateriaali on saatavilla Kansalliskirjaston digiarkistosta. Osa näistä kirjoituksista on nimimerkillä kirjoitettuja. Joidenkin toimittajien henkilöllisyys on tiedossa (Hirvonen 2000), kun taas toisten kohdalla sitä ei ole voitu selvittää.

aina mahdollisia, on toki luonnollista, että kirjoittajat turvautuivat runsaaseen sanalliseen kuvaukseen. Lehdistökirjoitukset, joissa esiintyy ylenpalttista kiinnostusta kehoja kohtaan, tarjoavat kuitenkin rikkaan tutkimusmateriaalin. Lähestynkin aineistoa *tuijotuksen* ilmiön kautta (Garland-Thomson 2009) eli uteliaisuutena ja haluna käsitellä sitä, mikä näyttäytyy tuijottavalle oudon, normista poikkeavan tai vaikeasti jäsennettävän kehon kautta. Tarkastelen näitä kuvauksia myös siitä näkökulmasta, miten ne jäsenytyvät ja ilmenevät kirjoituksissa osana kuuntelukokemusta (Eidsheim 2019; Thurman 2021). Tutkimusartikkelissani kysyn, miten sukupuolittunut ja rodullistettu keho kohdataan vuoden 1938 pääkaupunkiseudun musiikkilehdistössä ja miten tuijotus ja valkonormatiivinen kuuntelu ilmenevät osana tätä prosessia. Tarkastelun tavoitteena on selvittää, miten lehdistökirjoituksissa rakentuvat sukupuolittuneet ja rodullistavat representaatiot vaikuttavat käsitykseen klassisen musiikin historiasta, eli millaiset kehot ja toimijuudet sisällytetään osaksi historiallista jatkumoa.

1930-luvun sinfoniaorkestereissa sukupuolierottelu oli voimakasta, mikä heijastaa klassisen musiikin kulttuurihistoriallista perinnettä: naispuoliset muusikot eivät juurikaan saaneet mahdollisuuksia liittyä orkestereihin, saati toimia kapellimestareina (Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023, 386). Vuosi 1938 oli musiikinhistoriallisesti merkittävä vuosi, sillä säveltäjä ja kapellimestari Heidi Sundblad-Halme perusti sinä vuonna ystäviensä ja kollegoidensa kanssa Helsingin Naisorkesteri – Helsingfors Damorkester -yhdistyksen, joka koostui noin kolmestakymmenestä ammatti- ja harrastelijamuusikosta. Orkesteri, jossa esiintyivät muun muassa tunnetut muusikot kuten sellisti Kirsti Gallén-Kallela ja harpisti Elvi Kajanus, konsertoiti sekä Suomessa että Pohjoismaissa. (Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023, 386–387.) Vaikka säveltäjä- ja muusikkonaisten toiminta oli vilkasta, heidän merkityksensä on myöhemmin pyyhitty pois klassisen musiikin historiasta, eikä heitä pitkään aikaan asetettu osaksi musiikinhistoriallista kertomusta. Palaten alkuun eli siihen, miten historiallinen kertomus rakentuu, pyrin tutkimuksen kautta osoittamaan, miten lehdistökirjoituksissa ilmenevät ne prosessit, jotka ovat vaikuttaneet musiikinhistoriallisen kertomuksen muotoutumiseen: miksi tietyt toimijat ja kertomukset ovat tulleet osaksi klassisen musiikin historiaa ja miksi toiset ovat jääneet sen reunoille tai unohtuneet kokonaan.

Anna Ramstedt

”Kukapa uskoisi, että tässä pienessä ja hauraassa naisessa on niin paljon voimaa”

– Muusikkonaisten kehot vuoden 1938 musiikkilehdistön katseen alla

Muusikot sukupuolittavien ja rodullistavien lehdistökirjoitusten kohteena

ARTIKKELIT
3 | 2025

Tämä artikkeli sijoittuu feministisen musiikintutkimuksen kenttään, jota luonnehtii sukupuolen ja muiden erontekijöiden kriittinen tarkastelu musiikissa, äänessä ja niihin liittyvissä ilmiöissä. Tutkimus kiinnittyy erityisesti klassisen musiikin kulttuurihistorian feministiseen tutkimukseen, jonka tutkimuskohteina ovat niin klassisen musiikin kaanon ja siihen liittyvät valtahierarkiat kuin eri tavoin asemoituvien säveltäjien toiminta klassisen musiikin historiassa (esim. Citron 2000 [1993]; Kajikawa 2022; Walker 2020; Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023), sukupuoli ja riistävät erot esityskäytännöissä ja musiikillisissa merkityssuhteissa (esim. McClary 2002 [1991]; Eidsheim 2011; Thurman 2021), valtahierarkiat ja sukupuoli musiikkikasvatuksessa ja pedagogiikassa sekä muusikoiden kohtaamat hierarkiat ja normit (esim. Brett, Wood ja Thomas 2006 [1994]; Green 1997; Vaugois 2018). Musiikintutkija Lucy Greenin (1997, 15) kuvauksen mukaan klassisen musiikin kulttuurihistoriaa luonnehtii erityisesti musiikillinen patriarkalaisuus³, jossa vahvasti yhteiskunnalliset miesvaltaiset normit ja valtahierarkiat ohjaavat musiikkitoimintaa jakaen musiikillisen toiminnan karkeasti julkiseen ja yksityiseen (ks. myös Cantell 1992). Klassisen musiikin kulttuurihistoriassa eivät heijastu pelkästään yhteiskunnalliset käyttäytymissäännöt vaan myös sosiokulttuuriset rakenteet, kuten luokkaan, sukupuoleen ja rotuun liittyvät vastakohtaparit, jotka rakentuivat ja tulivat oikeutetuksi musiikillisen toiminnan myötä (Green 1997; Leppert 1995 [1993]; Mantere 2001; Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023). Siinä missä säveltäjänaroihin ja (tähti)kapellimestareihin luotiin 1800-luvulla äärimaskuliinisia konnotaatioita, liitettiin erityisesti laulu ja pianonsoitto puolestaan valkoisten keskiluokkaisten tyttöjen tapakasvatukseen. Muusikkonaisten ja -säveltäjien toimintaa haastoivat monet tekijät, kuten moraaliset uskomusjärjestelmät sekä sukupuolittuneet ja naisvihamieliset normit, joiden mukaan ammatillinen musisoiminen oli naisille epäsopevaa ja paheksuttavaa. (Välimäki ja Koivis-

3 Koska klassisen musiikin kulttuurissa miesvaltaisuus yhdistyy usein myös valkoiseen eurosentriseen miesvaltaisuuteen, musiikintutkija Cassandra Gibson (2024) on kehittänyt edelleen Greenin käsitettä muotoon ”musiikillinen euro-patriarkalaisuus” (ks. myös Salami 2020). Välimäki ja Koivisto-Kaasik (2023, 450) puolestaan kuvailevat klassisen musiikin miesvaltaisuutta ”äärimaskuliinisuudeksi”.

to-Kaasik 2023, 449–450; ks. myös Leppert 1995 [1993], 153; Vaugeois 2018; Ramstedt 2024, 25–38.)

Nämä normit tulee käsittää risteävästi, sillä myös muut sosiaaliset rakenteet, kuten etnisyys, ”rotu”, yhteiskuntaluokka ja seksuaalisuus, vaikuttivat eri tavoin asemoituvien muusikkojen toimintaan. Esimerkiksi historian tutkija Kira Thurman tuo esiin kirjassaan *Singing Like Germans – Black Musicians in the Land of Bach, Beethoven, and Brahms* (2021) mustien muusikoiden merkittävän läsnäolon Saksan kulttuurielämässä 1800-luvun lopulta 1900-luvun alkuun. Nämä muusikot eivät ainoastaan esiintyneet kuninkaallisissa palatseissa ja Richard Wagnerin syntymäpäivillä vaan toimivat myös keskeisissä rooleissa orkestereissa, oopperalavoilla ja kapellimestareina. Thurman (2021, 154) esittääkin tutkimuksessaan, miten valkoiset kuulijat – ja erityisesti valkoiset musiikkikriitikot – tulkitsivat mustien muusikoiden esityksiä saksalaisista liedeistä 1930-luvun Keski-Euroopassa rodullisten ennakkoluulojen, valkoisuuden ja rasismien kautta. Thurman (2021, 272) korostaa, että Keski-Euroopassa mustien muusikoiden historia kietoutuu yhteen Beethovenin teoksia esittäneiden mustien taiteilijoiden ja heidän panoksensa unohtaneiden valkoisten saksalaisten kanssa.

Esimerkkejä muista tutkimuksista, joissa on tarkasteltu epätasa-arvon rakentumista ja ilmenemistä musiikkilehdistössä, ovat muun muassa Katherine Ellisin (1997) tutkimus pianistinaisista 1800-luvun Pariisissa kirjoitetusta kritiikistä, Taru Leppäsen (2000; 2015) tutkimus vuoden 1995 Jean Sibelius -viulukilpailusta kertovista mediateksteistä, Lucy Limin (2012) tutkimus 1950-luvun Lontoon pianistinaisiin kohdistuvasta musiikkikritiikistä, Koiviston (2021) intersektionaalinen näkökulma säveltäjänäisten teosten julkiseen vastaanottoon liittyviin ennakkoluuluihin ja Markus Virtasen (2021; 2023) tutkimus säveltäjä Ann-Elise Hannikaisen teosten lehdistöreseptiosta. Näissä tutkimuksissa ilmenee eri tavoin, miten muusikoiden toimintaa on käsitetty rodullistettujen ja sukupuolittuneiden linssien läpi, sillä konserttilava nähdään tilana, jossa eriarvoisuuden rakenteet korostuvat. Toisaalta tutkimukset valottavat myös, miten muusikot ovat osallistuneet aktivismiin haastamalla näitä rakenteita.

Aiemman tutkimuksen tavoin sovellan feministisen musiikintutkimuksen näkökulmia (McClary 2002 [1991]; Moisala ja Valkeila 1994; Rojola ja Väättäinen 2004; Macarthur et al. 2017; Wahlfors 2021; Rantanen, Koivisto-Kaasik ja Lampela 2023) tarkastellakseni erityisesti lehdistökirjoituksissa ilmeneviä valtasuhteita, jotka rakentuvat tuijotuksen ja kuuntelun kautta. Femi-

Anna Ramstedt

”Kukapa uskoisi, että tässä pienessä ja hauraassa naisessa on niin paljon voimaa”

– Muusikkonaisten kehot vuoden 1938 musiikkilehdistön katseen alla

nistiteoreetikko Rosemarie Garland-Thomsonin (2009, 3–4) on tarkastellut ja teoretisoinut erityisesti tuijotusta. Garland-Thomson (2009, 10, 37) luonnehtii tuijotusta intensiiviseksi katsomiseksi, jossa kohde herättää katsovassa uteliaisuutta ja halua ymmärtää katseen kohdetta. Siinä missä miehinen katse (eng. *male gaze*) objektivoi katseen kohdetta ja asettaa kohteen alistaiseen asemaan, kohdistuu eri muodoissa ilmenevä tuijotus usein siihen, mikä näyttäytyy uutena tai vallitseviin normeihin sopimattomana (Garland-Thomson 2009, 37). Garland-Thomson (2009, 10) kuvailee, kuinka tuijotuksen ilmiö luo ja muokkaa sosiaalisia suhteita, prosesseja, valtasuhteita ja identiteettejä. Siinä missä Garland-Thomson (2009) lähestyy tuijotusta varsinkin visuaalisissa medioissa, lähestyn tässä tuijotusta ja katsetta kirjoitetussa muodossa. Tarkastelen tuijotusta osana kirjoittajien prosessia ymmärtää erityisesti feminiiniset tai rodullistetut kehot klassisen musiikin kontekstissa ja asettaa nämä kyseiseen kontekstiin.

Lehdistökirjoituksia tarkasteltaessa on syytä panna merkille, että varsinkin konserttiarvioiden kirjoittajat olivat ennen kaikkea valkoisia miehiä. Heidän lehdistökirjoituksensa muusikko- ja säveltäjänaisista 1930-luvulla voidaan puolestaan käsittää jopa naisvihamielisinä. Sen sijaan, että tarkastelisin näitä tekstejä puhtaasti naisvihamielisyyden ilmauksina, keskityn prosesseihin, jossa kirjoitusten kautta pyritään ymmärtämään ja määrittämään kehoja ja jossa samalla tuotetaan sukupuolittuneita ja rodullistettuja merkityksiä ja valtasuhteita. Sovellan ja yhdistän siis tutkimusmateriaalin analyysissä niin intersektionaalista kuin diskurssianalyyttistä lähestymistapaa, ja tarkastelen, miten sukupuolittuneet ja rodullistetut kehot representoidaan lehdistökirjoituksissa ja millaisia mielikuvia affektiivisista reaktioista kirjoituksissa ilmenevä tuijotus rakennuttaa.

Koska analyysin kohteena ovat musiikkia käsittelevät kirjoitukset, on luontevaa pohtia miten kirjoitusten sukupuolittuneet tai rodullistavat käsitykset ilmenevät lehdistökirjoituksissa heijastuvissa kuuntelukokemuksissa. Sovellan analyysissäni erityisesti musiikintutkija Nina Sun Eidsheimin (2011; 2019) ja Thurmanin (2021) käsityksiä siitä, miten sosiokulttuuriset normit ja kuuntelukokemus limittyvät merkityksiä rakentaviksi prosesseiksi. Eidsheim (2011, 665; 2019, 9–13) käsittelee ääntä kiinteän ja pysyvän ilmiön sijaan prosessina, jossa äänelle annetaan merkitys kuulijan odotusten ja kulttuuristen oletusten kautta. Siten kuuntelu on valtasuhteita tuottavaa toimintaa. Tutkimuksessaan 1930-luvun Keski-Euroopassa toimineista mustista muusikoista ja heidän vastaanotostaan Thurman (2021, 136) korostaa, että

valkoisten kuulijoiden pyrkimykset sopeutua mustien muusikoiden esityksiin paljastavat, miten rodullistamista ja rotukategorioita neuvoteltiin ja rakennettiin vastaanoton tasolla. Tämä prosessi ilmenee muun muassa siinä, miten mustien muusikoiden esityksiä on arvioitu ja arvotettu. Sovellan erityisesti Thurmanin (2021, 10–11) analyysia tarkastellessani, miten valkoisuuden normi tai essentialisoivat sukupuolittavat käsitykset ilmenevät osana kuuntelukokemusta.

Ymmärtääkseni, miten lehdistökirjoituksissa käsiteltävät muusikot asemoidaan musiikinhistorialliseen kertomukseen, tarkastelen, millaisia ajallisia tiloja kirjoituksissa ilmenee. Kuten Garland-Thomson (2009, 132) muotoilee, "[t]uijotus paljastaa tarkoin varjellun salaisuuden, että pelkkä maailmassa oleminen muokkaa ajan kuluessa kehojamme."⁴ Feministiteoreetikko Victoria Browne (ks. myös Kristeva 1981; Grosz 2004; 2005; Belmonte Ávila ja Encarnación-Pinedo 2024) tarkastelee kirjassaan *Feminism, Time, and Nonlinear History* (2014) feminististen näkökulmien kautta aikaa ja epälineaarista historiaa korostaen, että keskeisintä on analysoida, millaisia vaikutuksia ajallisuuden rakentumisella on eri konteksteissa. Browne (2014, 143) korostaa, että aika ei ole neutraali tai universaali ilmiö vaan muokkautuu valtasuhteiden, sukupuolen ja historiallisen kerronnan kautta ja vaikuttaa siihen, keiden kokemukset ja näkökulmat saavat tilaa ja merkitystä. Tutkimuksellisesti ajallisuuden rakentumisen näkökulman kautta on mahdollista tarkastella sitä, miten hämmennys, tuijotus ja merkityksiä rakentava kuuntelu heijastuvat tavoissa, joilla muusikkonaiset asetetaan tai jätetään asettamatta osaksi musiikinhistoriallista kertomusta.

Anna Ramstedt

"Kukapa uskoisi, että tässä pienessä ja hauraassa naisessa on niin paljon voimaa"

– Muusikkonaisien kehot vuoden 1938 musiikkilehdistön katseen alla

"Ensimmäiseksi on ainakin kerrottava hänen käsistään" – Sukupuolittunut keho lehdistökirjoitusten ristiaallokossa

Klassisen musiikin esittämiseen liittyy monin tavoin ihmeellinen paradoksi: samalla kun ruumiin täytyy olla läsnä äänen tuottamiseksi, täytyisi sen samalla olla huomaamaton, jotta se voi antaa tilaa musiikkiteoksen loistaa. Näkymättömyyden etuoikeutta on yhdistetty erityisesti kehoihin, jotka solahtavat val-

4 "Staring announces the well-kept secret that simply being in the world over time reshapes our bodies." (Garland-Thomson 2009, 132.) Kääntänyt kirjoittaja.

koisen maskuliinisuuden normiin. (Bull 2019, 103–104; Green 1997, 80.) Ruumis, varsinkin feminiiniseksi sukupuolitettu ruumis, on klassisen musiikin sosiokulttuurisessa historiassa risti-riitaisuuksien ja monien kiistanalaisten kysymysten kohteena. Tutkimusmateriaalissa tämä ilmenee ylenmääräisessä kiinnostuksessa erityisesti muusikkonaisten kehoja kohtaan. Historiallisissa konserttiarvioissa on havaittavissa sekä sitä, mitä Garland-Thomson (2009, 47–51) määrittelee uteliaaksi tuijotukseksi (*curious staring*) että sitä, mitä hän luonnehtii barokkituijotukseksi (*baroque staring*). Utelias tuijotus ilmenee haluna käsitellä tiedollisesti ja tehdä ymmärrettäväksi kohdetta, joka ei sovi normeihin. Barokkituijotus puolestaan on häpeilemätön ja anteeksipyytelemätön hekumallinen tuijotus, jossa kohde herättää tuijottavassa intensiivistä lumoa ja kiinnostusta yksityiskohtiin. (Garland-Thomson 2009, 47–51.) Analysoin näitä tuijotustapoja yhtenäisinä ja toisiinsa sulautuneina ilmiöinä, jotka paljastavat ensisijaisesti jotain tuijottavasta subjektista ja kirjoituksen ajallisaikallisesta sosiokulttuurisesta kontekstista.

Sellisti Raja Garbousovan⁵ (1909–1997) vierailu huhtikuussa ja marraskuussa 1938 huomioitiin lehdistössä runsaasti. Nimi-merkki ”Mikael” (*Uusi Suomi*, 1.4.1938) kirjoitti otsikolla ”Tyynysormet ja naisellista viehätystä sellon merkeissä” seuraavasti:

Raja Garbousova – mitäpä sanoisi tuosta vaaleasta venakosta, sanoisi sellaista, johon mahtuisi koko hänen viehätysvoimansa. Ensimmäiseksi on ainakin kerrottava hänen käsistään. Tavallisilla, hennoilla, naisellisilla sormenpäillä ei loihdita esiin tumman täyteläisesti laulavia sellon säveleitä jostakin vanhasta St[r]adivarius-soittimesta. Ei, siihen tarvitaan tuollaiset tanakat, tarmokkaat kädet, ”tyynysormet”, jotka Raja Garbousovalla on.

Tekstissä paljastuu kirjoittajan kiehtoutuminen Garbousovan ”viehätysvoimasta”. Kirjoittajan intensiivisen kiinnostuksen kohteeksi valikoituukin hänen kätensä. Kiinnostus sellistin käsiä kohtaan heijastaa myös laajempaa klassiseen musiikkiin liittyvää ilmiötä, jossa käsiin assosioidaan sukupuolittuneita mielikuvia soinnista ja äänen voimakkuudesta ja jopa seksuaalisesta kiih-

5 Nykyisessä Tbilisissä Georgiassa vuonna 1909 syntynyt Garbousova konsertoi laajasti Euroopassa ja muutti sittemmin Yhdysvaltoihin. Garbousova toimi Pohjois-Illinoisin yliopiston sellonsoiton professorina ja kuoli 98-vuotiaana Illinoisissa. Garbousova kantaesitti ja levytti laajasti säveltäjä Samuel Barberin tuotantoa. (Holmes 2019; Horvath 2018.)

kosta (Raykoff 2013, 48; Garland-Thomson 2009, 119–140). Si-
taatissa kirjoittaja pyrkii tulkitsemaan Garbousovan feminiinistä
kehoa uudessa valossa ymmärtääkseen, miten Garbousovan kä-
det sopivat implisiittisesti maskuliiniseksi vastakohtaksi miel-
letyn sellon ääneen. Feminiinisen ruumiin ja sellon maskuliini-
seksi mielletyn äänimaiseman yhdistämiseen liittyvät ristiriidat
ilmenevät *Hufvudstadsbladetin* (Vingt-et-un, 1.4.1938)⁶ jutussa,
jossa ihmetellään Garbousovan feminiinisen kehon soveltuvuut-
ta sellon soittoon. Niin ikään *Uuden Suomen* (Mikael, 1.4.1938)
jutussa kirjoittaja toteaa Garbousovan olleen jo lapsena hieman
”omituinen” halutessaan ”yhtä ainoata luonnonvastaista asiaa:
lupaa ruveta soittamaan selloa”. Selloon on sekä historiassa et-
tä nykyajassa liitetty monin tavoin maskuliinisia konnotaatioita
sen soittoasennon, suuren koon ja matalan äänirekisterin vuok-
si. (Kennaway 2016 [2014]; Ramstedt 2024, 32–34.) Lehtijutuissa
korostuvat erityisesti kaksi viimeistä näkökulmaa, mikä heijastaa
mielikuvaa sukupuolesta äänen materiaalisen perustan kautta.

Myös pianisti Annie Fischeristä⁷ (1914–1995) kirjoitetussa
lehtijutuissa feminiinisyys nähdään häiritseväenä tekijänä, joka
on ristiriidassa klassisiin musiikkiesityksiin liittyvien maskuli-
nisten mielikuvien ja voimakkaan äänen tuotannon kanssa. Ni-
mimerkki ”Kitty” kirjoittaa *Helsingin Sanomissa* (1.4.1938) luul-
leensa pianisti Annie Fischerin olevan ”[s]uuri, voimakas nainen,
lihava, aivan varmasti lihava ja n. 50-vuotias”. Kirjoittaja kir-
joittaa ihmetyksestään ja siitä, että kyseessä olikin ”tavattoman
pikkuinen nainen. Hento, siro, hauras, nuori ja gasellisilmäi-
nen”. Kirjoittaja kuvailee Fischeriä lopulta oudoksi tai poikkeaa-
vaksi: Fischerin puhuu ”kuiskailemalla” vaikuttaen hiljaisuus-
dessaan jopa ”elottomalta”. Kirjoittaja toteaa, ”[k]ukapa uskoisi,
että tässä pienessä ja hauraassa naisessa on niin paljon voimaa.
Hänhän soittaa kappaleita, joihin miehisenkään pianistin voimat
eivät tahdo riittää”. (Kitty, *Helsingin Sanomat* 1.4.1938.)

Siinä missä Garbousovaa ja Fischeriä koskevissa kirjoituksissa
sukupuolittuneen ruumiin ja äänen välinen ristiriita tulee ym-
märrettäväksi tarkastelevan ja tutkivan tuijotuksen myötä poik-

Anna Ramstedt

**”Kukapa uskoisi,
että tässä pienessä
ja hauraassa
naisessa on niin
paljon voimaa”**

– Muusikkonaisten
kehot vuoden 1938
musiikkilehdistön
katseen alla

6 ”Garbousowa är till sitt fysiska format en ganska liten dam. Intressant och konstnärlig tar hon sig ut, med sitt mjuka glänsande rödblonda hår, som hon bär upprullat i några få stora lockar, och sitt smala och livsfulla ansikte, där de mörka ögonen utgöra det dominerande. Men ingenting i hennes yttre synes göra henne särskilt lämpad att hantera just den tunga cellon.” (Vingt-et-un, *Hufvudstadsbladet* 1.4.1938.)

7 Annie Fischer (1914–1995) oli unkarilainen pianisti. Fischer voitti vain 19-vuo-
tiaana Franz Liszt -pianokilpailun, minkä jälkeen hän saavutti laajaa suosiota
konserttoiden ympäri maailmaa. (Nyizsnyánszki 2023; Steinway & Sons n.d.)

keuksellisuuden ja outouden kautta, brasilialais-ranskalaisesta pianistista Magda Tagliaferrosta⁸ (1883–1986) kirjoitetuissa jutuissa kirjoittajan kokema hämmennys ratkaistaan keskittymällä ohjelmistoon (Kitty, *Helsingin Sanomat* 14.1.1938). Vaikka Tagliaferron kirjoitetaan ”erehtyneen” liian ”pehmeässä” J.S. Bachin soitossa (H.K., *Uusi Suomi* 15.1.1938), ”hänen naisellinen, herkkä ja romanttisen eksoottinen luonteensa [soveltuu] erinomaisesti tulkitsemaan Chopinia” (Kitty, *Helsingin Sanomat* 14.1.1938). Tagliaferron luonteen kuvaaminen ”eksoottiseksi” viittaa siihen, kuinka sukupuolitettun ja eksotisoidun ruumiin oletetaan ulottuvan olennaisella tavalla persoonallisuuteen ja Chopinin soiton tulkintaan. Samalla se ilmentää, kuinka kuuntelu rakentuu lehtikirjoituksissa kulttuurisesti ohjautuneena prosessina (Eidsheim 2019), jossa äänen oletetaan heijastavan ruumista ja siihen liitettyjä sukupuolittuneita, eksotisoivia tai rodullistavia normeja.

Vaikka edellä mainituissa esimerkeissä olen tarkastellut kirjoituksia uteliaan tuijotuksen ja barokkituijotuksen yhteen soljuvasta näkökulmasta, joissain lehdistökirjoituksissa ilmenee myös miehinen katse, joka asettaa muusikkonaisen alttiiksi paitsi objektivoinnille myös seksuaalisoinnille. Tämä ilmenee varsinkin 15-vuotiaasta Merete Söderhjelmistä⁹ (1910–1995) kirjoitetusta jutussa. Nimimerkki ”Mikael” (*Uusi Suomi* 20.1.1938) kirjoittaa:

Jos olisin Tolstoi, niin tietäisin, mistä ottaa uuden, elävän mallin ”Sodan ja Rauhan” kaunotarten sarjaani. Istuisin vaikkapa vain hetkisen Mokkamökin tunnelmaisen lampun alla ja katselisin Merete Söderhjelmän sivukuvaa, silmien säteilyä ja kutrien permanenttikiharoita. Siinä valmis kuva uuden Tattajan tai Sonjan kohtaloille. Mutta minä en ole Tolstoi ja sen tähden kerron, että Merete Söderhjelm on nuori, suomalainen pianisti.

-
- 8 Magda Tagliaferro (1883–1986) syntyi ranskalaiseen perheeseen Brasiliassa. Hän aloitti opiskelunsa Pariisin konservatoriossa 13-vuotiaana. Tagliaferro ystäväystyi säveltäjä Gabriel Faurén kanssa ja esitti tämän musiikkia laajasti. Tagliaferro opetti myöhemmin Pariisin konservatoriossa ja perusti musiikkioppilaitoksia myös Brasiliaan. (Buja 2017.) Tagliaferon nimi kirjoitetaan lehdistössä muodossa ”Tagliafero”, mutta yleisimmin muualla kuin suomalaisissa lähteissä sukunimi kirjoitetaan muodossa ”Tagliaferro”.
 - 9 Pianisti Merete Söderhjelm (1910–1995) konsertoi laajasti Pariisissa, Lontoossa, Varsovassa ja Pohjoismaissa. Söderhjelm opiskeli muun muassa Arthur Schnabelin oppilaana. Söderhjelm opetti Sibelius-Akatemiassa. Söderhjelmän haastattelu löytyy Ylen arkistosta (Fellman 2007).

Jutussa Söderhjelm asetetaan kuvitteellisesti Leo Tolstoin seuraavaksi kirjanhahmoksi, Tatjanaksi tai Sonjaksi. Kirjoittaja ikään kuin leikittelee ajatuksella, jossa voisi määrätä Söderhjelminkin näköisen nuoren naisen kohtalon. Lisäksi kuvailu siitä, miten kirjoittaja istuisi tunnelmallisella mökillä katsellen Söderhjelminkin kuvaa, ilmenee fantasiana, jossa Söderhjelm on nautinnon, ikään kuin tirkistelyn, kohteena. Kun tätä verrataan 15-vuotiaasta Ida Händeliä käsitteleviin kirjoituksiin, joissa häneen viitataan lapsena (Juliette, *Hufvudstadsbladet* 21.10.1938; Terttu, *Uusi Suomi* 21.10.1938), näyttäytyy Söderhjelmistä kirjoitettu artikkeli hyvin erilaisena. Nykypäivän kontekstissa tällainen kirjoitus voitaisiin jopa tulkita tirkistelyfantasiana tai seksuaalisena häirintänä. Seksuaalista häirintää ei kuitenkaan vielä tuolloin tunnustettu sosiaalisena ilmiönä. Historialliset lähteet kuitenkin osoittavat, että nuorten naisten ahdistelu ja häirintä ovat olleet huolestuttava ja toistuva ilmiö klassisen musiikin kulttuurissa, josta myös perheenjäsenet, kuten vanhemmat ja sisarukset, varoittivat. (Saloranta 2023; Välimäki 2023; Koivisto-Kaasik ja Välimäki 2025.) Se, että yllä mainittu kirjoitus on julkaistu vuoden 1938 päivälehdessä, kertookin siitä, miten normalisoitunutta ja hyväksyttävää nuoren naisen seksuaalisointi oli siinä sosiokulttuurisessa kontekstissa.

Garland-Thomson (2009, 40) esittää, että tuijotus ja intensiivinen katse ovat sosiaalisia valtahierarkioita generoivaa käytöstä. Sukupuoleen, luokkaan, rotuun, vammaisuuteen tai muuhun kiinnittyvä tuijotus voi samalla myös olla yritys hallita tuijotettavaa (Garland-Thomson 2009, 43). Tuijotus voi siten muodostaa tuijotettavasta ja tuijottajasta riippuen valta-aseman ja alistumisen dynamiikan. Koska meillä on voimakas psykologinen tarve tulla nähdyksi, tuijotuksen kohteena oleminen voi aiheuttaa niin ahdistuneisuuden kuin voimaantumisenkin tunteita. (Garland-Thomson 2009, 59.) Garland-Thomson (ibid.) toteaa, että ”tuijottamisella on siis valta ylläpitää tai tuhota meidät.” On mahdotonta tietää varmuudella, miltä muusikkonaisista tuntui tulla julkisesti asetetuksi tuijotuksen tai jopa fantasian kohteeksi. Muutamista lehdistökirjoituksista voi kuitenkin saada osviittaa siitä. Anne Fischerin *Hufvudstadsbladetille* (Juliette, 1.4.1938) antamassa haastattelussa pianistin kerrotaan vältelleen haastattelua ja katsoneen toimittajaa torjuvasti mutta sittemmin suostuneen keskustelemaan. Hyvin erilainen asetelma näyttäytyy Garbousovan haastattelussa (Mikael, *Uusi Suomi* 1.4.1938), jossa kysytään, jaksako sellisti itse kantaa valtavasta näytettävää seloa vai onko hänellä ”sellonkantajalakeija”. Garbousova vastaa:

Anna Ramstedt

”Kukapa uskoisi, että tässä pienessä ja hauraassa naisessa on niin paljon voimaa”

– Muusikkonaisien kehot vuoden 1938 musiikkilehdistön katseen alla

Se vielä puuttuisi. Ihmisiä liikuttaa aina nähdä pienen naisen kantava suurta selloa ja minä käytän hyväkseni heidän sääliään ja annan heidän kuljettaa sitä. Itse en siis kannata selloa –ni muuta kuin lavalle ja takaisin...

Tämä vastaus voidaan tulkita usealla tavalla. Ensinnäkin Garbousova näyttää olevan tietoinen häneen kohdistuvista katseista ja tuijotuksesta. Toiseksi hän kääntää tilanteen valtasuhteet pääläelleen: sen sijaan että hän alistuisi odotukseen, hän käyttää sitä hyväkseen ikään kuin kääntäen tuijottamisen takaisin katsojaan. Hän hyväksyy ulkopuolisten tulkinnan hänen ruumiinsa ja soittimensa suhteesta mutta tekee samalla siitä keinon, jolla käyttää tilannetta edukseen. Garbousovan vastausta voi siten lukea valtdynamiikkaa haastavana kumouksellisena eleenä, joka haastaa muusikkonaisten kehoon kohdistuvat odotukset.

Haluan lisäksi kiinnittää huomiota siihen, millaisia vaikutuksia kehoon keskittyvällä tuijotuksella on lehdistökirjoituksissa rakentuvaan ajallisuuteen. Feministisessä ja queertutkimuksessa on tarkasteltu laajasti, miten sukupuoli, seksuaalisuus ja muut sosiokulttuuriset erontekijät vaikuttavat siihen, miten ajallisuus yhdistetään eri subjekteihin (esim. Kristeva 1981; Browne 2014; Belmonte Ávila ja Encarnación-Pinedo 2024). Kuten queer-ajallisuutta tutkineet Juan Belmonte Ávila ja Estíbaliz Encarnación-Pinedo (2024, 3) kuvailevat: ”Aika on aina läsnäoleva ja vääjäämätön osa mitä vain representaatiota siitä, mitä on, mitä oli ja mitä voidaan kuvitella mahdolliseksi.”¹⁰ Myös lehdistökirjoituksissa rakentuva representaatio muovaa ajallisuutta ja ruumiin käsittämistä ajassa. Se, että yllä olevissa teksteissä kiinnitetään ylenpalttisesti huomiota muusikkonaisten kehoon, juurruttaa lukijan nimittäin nykyhetkeen – ruumiin haurauteen, kauneuden katoavaisuuteen (ks. myös Ramstedt 2023). Nykyhetkeen tarrautumisella onkin erityinen merkitys juuri klassisen musiikin kontekstissa. Musiikintutkija Georgina Bornin (2015, 373–374) mukaan ajallisuuden tarkastelu tarjoaa keskeisen näkökulman musiikinlajien analyysiin: yksittäistä musiikinlajia voidaan ymmärtää tarkastelemalla, miten se ilmentää nykypäivän käytäntöjen ja kulttuuriperinnön välistä suhdetta. Klassista musiikkia leimaa korostunut menneen ihailu ja toistaminen, koostuuhan kanonisoitu ohjelmisto erityisesti ennen 1900-luvun puoliväliä sävelletystä ohjelmistosta. Millaiset ruumiit ja toimi-

10 ”Time is an ever-present and inevitable component of any representation of what is, was, and will be thought to be possible” (Belmonte Ávila ja Encarnación-Pinedo 2024, 2). Kääntänyt kirjoittaja.

juudet nähdään osana perinnettä ja kaanon ja ketkä jäävät sen ulkopuolelle, määrittävät siten, keiden tarinat sisältyvät musiikilliseen historiaan ja ketkä jäävät sen marginaaliin. Muusikkonaisten hämmästely outoina poikkeuksina ja keskittyminen heidän ruumiillisuuteensa luovat mielikuvan heistä ensisijaisesti nykyhetken ilmiöinä eikä osana musiikinhistoriallista jatkumoa. Tämä eroaa monin tavoin erityisesti siitä, miten muusikkomiehiä asemoidaan narratiivisesti osaksi perinnettä ja kaanon.

Tällaisena esimerkkinä nostan erityisesti esille pianisti Ignaz Friedmanista¹¹ (1882–1948) kirjoitetut lehti jutut tammikuussa ja joulukuussa 1938. Friedmanin soittoa kuvaillaan seuraavasti: ”Menneitten aikojen ritarillista loistoa, ja sen häikäisevä, ehtymätön värien runsaus ja keksinnän rikkaus tehoaa vastustamattomasti kerta kerralta aina uudentuntuisena” (A.V., *Helsingin Sanomat* 31.1.1938). Myöhemmin (A.V., *Helsingin Sanomat* 9.12.1938) luonnehditaan Friedmania sanomalla, että hänen

mestariutensa on nykyisin aivan huipussaan; tuntuu – niin kuin tosin aina ennenkin – ikäänkuin se nousisi kerta kerralta vain korkeammalle. Niin säkenöivää, täynnä elämää oli jälleen hänen soittonsa ja hämmästyttävä hänen teknillinen taituruutensa.

Vaikka kirjoittajat monessa arvostelussa hekumoivat Friedmanin taitoja, taitoihin ei yhdistetä outoutta. Kirjoitukset (E.K., *Helsingin Sanomat* 4.2.1938) heijastavat sitä, millä tavoin sukupuoliitetu miehin ruumis yhdistyykin kirjoittajien mielikuvissa luonnontevasti mielikuviin musiikillisesta taituruudesta ja ilmaisusta:

Hänen elinvoimansa, hengen ja ruumiin joustavuutensa onkin suorastaan ihmeteltävää. Hän on aina väsymätön, valmis, herkeä ja tarmokas. Eilisessä konsertissaan hän näytti nerokkuutensa ja voimansa ensimmäisestä numerosta viimeiseen.

Sukupuolitetu ruumis yhdistetään implisiittisesti Friedmanin tapauksessa musiikilliseen nerouteen ja mestariuteen. Muualla lehdistökirjoituksissa sukupuoli ja klassisen musiikin ylevyys yhdistetään myös suuremmin yhteen: ”Prof. Schnéevoigt¹² johti teoksen miehekkäästi ja samalla tehden oikeutta sen si-

Anna Ramstedt

”Kukapa uskoisi, että tässä pienessä ja hauraassa naisessa on niin paljon voimaa”

– Muusikkonaisten kehot vuoden 1938 musiikkilehdistön katseen alla

11 Pianisti Ignaz Friedman (1882–1948) oli puolalainen pianisti, joka konserttoi laajasti Euroopassa ja monesti myös Suomessa (Steinway & Sons n.d.).

12 Kapellimestari ja sellisti Georg Schnéevoigt (1872–1947) johti orkestereita laajasti niin Suomessa kuin ulkomaillaakin (Lappalainen 2006).

säiselle henkevyydelle” (Y.S., *Uusi Suomi* 5.11.1938). Siinä missä ajallisuus ilmenee muusikkonaisten ruumiillisuutta korostavissa sukupuolittuneissa lehdistökirjoituksissa nykyhetkeen juurtuneena, valkoisten muusikkomiesten kirjoituksissa ajallisuus ilmenee ajattomuutena mutta myös jatkuvuutena. Narratiivit nerosta, mestaruudesta ja sisäisestä henkevyydestä luovat mielikuvia siitä, miten muusikkomiehet kytkeytyvät osaksi musiikin historiaa ja perinnettä. (Ramstedt 2023, 117.)

ARTIKKELIT
3 | 2025

”Valkoisen kasvot, mutta tumman korva” – hillitty luonnonvilleys konsertti- nautinnon kohteena

Rodullistavaa sisältöä löytyi varsinkin lehdistökirjoituksissa Lili Gyenesin (1904?–1997?)¹³ unkarilaisen naisorkesterin esiintymisestä kesäkuussa ja marraskuussa 1938. Gyenesin orkesteria markkinoitiin milloin ”aidon” unkarilaisen ”mustalaismusiikin” esittäjinä (Georg Schnéevoigt, *Helsingin Sanomat* 31.5.1938; Juliette, *Hufvudstadsbladet* 1.6.1938), milloin unkarilaisen musiikin esittäjinä (U.Ki., *Helsingin Sanomat* 3.6.1938). Orkesteriin viitattiin kaikissa tutkimissani suomen- ja ruotsinkielisissä lehdistökirjoituksissa käsitteillä, joita pidetään nykyään romaniväestöä halventavina termeinä¹⁴. Koivisto (2019, 268) huomauttaa, että uutta ja eksoottista hyödynnettiin markkinoinnissa usein tarkoituksellisesti keinoina herättää yleisön kiinnostus. Kansallisuuden ja/tai etnisyyden käyttäminen olikin vahva markkinointikeino, ja erityisesti niin sanotut romaniorkesterit herättivät suurta kiinnostusta (Koivisto 2019, 60, 268).

Nimimerkki ”Juliette” kirjoittaa *Hufvudstadsbladetissa* 1.6.1938 seuraavasti:

Det var många par svarta ögon och mycket temperament som steg i land i går eftermiddag när s/s Suomi lade till vid Södra kajen. Fröken Lili Gyenes’ zigenarflickor voro nämligen med,

13 Ruotsalais-unkarilaisesta viulistista ja kapellimestarista Lili Gyenesistä löytyy vain vähän elämäkerrallista tietoa. Gyenesin orkesteria käsitellään teoksessa *Kanslisten och zigenerskan: en ungersk damorkester, hundra kärleksbrev och en tvåa på Kungsholmen* (Ericson 2019), joskin Gyenesiä itseään käsittelevää aineistoa löytyy teoksesta vain vähän.

14 Vaikka olen pitänyt näitä termejä sitaateissa, en kuitenkaan toista niitä analyysissä vaan käytän käsitteitä ”romani” ja ”romanimusiikki”.

tjugu till antalet, allihopa med äkta zigenarhumöret och, enligt uppgift, också med äkta zigenarblod. De spela även för det mesta äkta zigenarlåtar på zigenarmaner utan noter och annat yttre tvång. En zigenare lär sig melodierna av sina föräldrar, han spelar av instinkt och behöver varken lära sig teknik eller noter [...] Vi fråga henne om hennes arbete och om orkesterflickornas uppförande. Hon berättar att ”alla är snälla, ingen olydig och att gräl avgjort hör till sällsynheterna.”¹⁵

On kuvaavaa, että kirjoituksessa mainitaan ensiksi silmät, silmä katse, tuijotus ja hekumallinen hämmästys leimaavat kaikkia Gyenesin orkesteria käsitteleviä lehdistökirjoituksia. Niissä ilmenee halu selittää, ymmärtää ja selvittää, mitä kirjoittaja, katsoja ja tuijottaja oikein havainnoi. Romanius rakentuu tässä kontekstissa useiden elementtien kautta. Samoin kuin sukupuoliittuneessa kirjoituksessa pyritään yhdistämään äänen ja ruumiin välistä yhteyttä, rodullistaminen tapahtuu pyrkimyksessä yhdistää etnisyyttä tai ”rotuun” liittyviä intersektionaalisia mielikuvia ulkonäköön, luonteeseen, käytökseen ja musikaalisuuteen. Rasismia ja ”rotuun” liittyviä rakenteita tutkinut yhteiskuntatieteilijä Suvi Keskinen (2021, 62; ks. myös Keskinen et al. 2009) kiteyttää, että Suomen itsenäistymisen jälkeen kansallista identiteettiä rakennutettiin erontekijöiden kautta ja rodullistavia hierarkioita luotiin muun muassa suhteessa romaneihin. Vaikka siis musiikillinen osaaminen ilmenee juuri yllä olevassa tekstissä näennäisen positiivisesti yhdistettynä romaneihin, kirjoitukset ovat kuitenkin essentialisoivia, hierarkisoivia ja yhtenäistäviä. Myös se, että kirjoittaja pohtii orkesterimuusikoiden käyttäytymistä, jolloin Gyenes joutuu vakuuttelemaan heidän hyväkäytösisiksi, luo rasistisia mielikuvia romaninaisista ”villeinä” tai ”kurittomina”.

Toisin kuin aiemmassa esimerkissä, ”luonnollisuus” yhdistettiin välillä suoraviivaisemmin kurittomuuteen ja kesyttömyyteen, mikä rakentaa rodullistuneita mielikuvia mielivaltaisuu-

Anna Ramstedt

”Kukapa uskoisi, että tässä pienessä ja hauraassa naisessa on niin paljon voimaa”

– Muusikkonaisten kehot vuoden 1938 musiikkilehdistön katseen alla

15 ”Monia mustia silmäpareja ja paljon temperamenttia astui maalle eilen ilta-päivällä kun s/s Suomi rantautui Eteläsatamaan. Neiti Lili Gyenesin mustalais-tyttöjä oli melkein kaksikymmentä kappaletta, joilla kaikilla on aito mustalaishuumori ja, tietojen mukaan, myös aitoa mustalaisverta. He myös soittavat enimmäkseen aitoja mustalaislauluja aidolla mustalaisotteella ilman nuotteja ja muita ulkoisia pakotteita. Mustalainen oppii melodiat vanhemmiltaan, soittaa vaistonvaraisesti eikä tarvitse opetella tekniikkaa tai nuottejakaan [...] Ky-symme häneltä hänen työstään ja orkesterityttöjen käytöksestä. Hän kertoi että ’kaikki ovat kilttejä, kukaan ei ole tottelematon ja riidat ovat ehdottomasti harvinaisia’.” (Juliette, Hufvudstadsbladet 1.6.1938.) Kirjoittajan käännös.

desta. Tämä ilmenee esimerkiksi *Helsingin Sanomien* arviossa (2.6.1938), jossa ”E.K.” kirjoittaa:

Soiton säihkyvän rytmillisestä eloisuudesta ja jousisoittimien hehkuvasta laulusta huolimatta esitykset ovat taiteellisesti hallittuja, kesyttömästä luonnonvilleydestä ei tunnu jälkeäkään, yhtävähän kuin tavallisen ”mustalaissoiton” mielivaltaisuudesta.

ARTIKKELIT
3 | 2025

Toisin sanoen kirjoittaja viittaa implisiittisesti siihen, että kuultavissa on ikään kuin ”hallittu” ja kesytetty luonnonvilley. Tämä kuvastaakin Bullin (2019, 177) mukaan klassiselle musiikille tyypillistä ”hallittua innostusta”. Bullin mukaan klassisessa musiikissa ihannoidaan kontrollia ja ruumiin sekä sisäistyneen tulkinnan hallintaa. Tämä estetiikka korostaa tarkkuutta, yksityiskohtia ja täydellisyyden tavoittelua, mikä heijastuu myös musiikin esittämiseen liittyvissä käytännöissä. (Bull 2019, 177–178.) Gyenesin orkesterista kirjoitetuissa lehtijutuissa heijastuuakin kirjoittajan pyrkimys tasapainotella yhtäältä rodullistetun, villin ja kesyttämättömän ja toisaalta hallitun musikaalisuuden ja innostuksen välillä. Gyenesin orkesteria koskevista kirjoituksista käy ilmi, miten valkoisuuden normi ja rodullistetut mielikuvat vaikuttavat siihen, minkälaisia merkityksiä musiikkiin yhdistetään.

Thurman (2021, 158) kuvaa, kuinka 1930-luvun Keski-Euroopassa valkoiset kuulijat saattoivat pitää mustien muusikoiden esityksiä ”epäaidosti” valkoisina tai ”liian mustina” riippuen siitä, miten esitys vastasi heidän omia odotuksiaan ja (rasistisia) ennakkoluulojaan. Tämän tutkimuksen esimerkeissä valkoisuus näkyy siinä, miten musiikin aitous ja arvo määrittyvät suhteessa rodullistettuihin ja etnisiin piirteisiin. Tämä heijastuu selkeimmin nimimerkillä ”H.K.” kirjoitetussa tekstissä (*Uusi Suomi* 19.10.1938):

Tuhannen vuoden traditsio kumpuaa syvältä, keidas ei lakkaa viheriöimästä. Ja useat Lili Gyenesin soittajista eivät nähtävästi aitoja mustalaisia olekaan. Mutta johtaja on valikoinut valkoisensa oikealla ehdottoman muusikon vaistolla: valkoisen kasvot, mutta tumman korva, rytmi ja kaiken elementillisen erehtymättömyys. Saamme näinollen Lili Gyenesin yhtyeeltä kuulla musiikkia, jossa on elämä, sielu joka ei kysy muuta kuin luonnon, musikanttisen tunnon todellisuutta ja antaa sen soida niinkuin sydän on, niin kauan kuin se hehkuisana

sykkii. Ja me kohoomme mukana, niihin korkeuksiin joihin me pääsemme – vapaan avaruuden kotkanteitä.

Kirjoittaja korostaa valkoisten muusikoiden kykyä omaksua ja esittää ”romanimusiikkia” autenttisesti ”valkoisen kasvoilla ja tumman korvalla” siten tasapainottaen ristiriidan eksoottisen villin sekä hallitsemisen ja valkoisen erehtymättömyyden välillä.

Luonto, nautinto ja nuoruus ovat teemoja, jotka esiintyvät Gyenesin orkesterista kirjoitetuissa teksteissä (esim. Georg Schnéevoigt, *Helsingin Sanomat* 31.5.1938; H.K., *Uusi Suomi* 19.10.1938). Näissä ajallisuus ilmenee monin tavoin feminiinisenä ja syklisenä (Kristeva 1981) ja se yhdistää musiikkielämyksen luonnolliseen kiertokulkuun (vehreyteen ja kukoistukseen) sekä nuoruuden tunteeseen, jota valkoisuus (eli hallinta ja kontrolli) tasapainottaa. Toisin kuin aiemmassa luvussa käsiteltyjen muusikkonaisten lehtijutuissa, myös menneeseen viittaava mielikuva, ”tuhannen vuoden traditsio”, ilmaistaan vehreänä, mikä luo mielikuvia luonnon syklisyydestä. Vaikka kirjoittaja kuvailee kuuntelijan kohoamista korkeuksiin, tekstissä korostuu lihallsuuteen ja nautintoon viittaavia mielikuvia, jotka eroavat siten siitä transendenttisestä, ruumiittomastakin ulottuvuudesta, joka klassisen musiikin kaanoniin usein liitetään (ks. Bull 2019, 93–111). Tällöin orkesterin muusikkonaisten kuvataan kuuluvan tietynlaiseen ”ikuisesti menneeseen” tai ”eksoottiseen” aikaan, joka eristää heidät modernista ja länsimaisesta teleologisuutta korostavasta ajallisuudesta.

Kenties juuri Gyenesin orkesterin esitykseen liitetyn hurmiollisuuden takia syntyy vaikutelma, että musiikista nauttiminen on täytynyt jollain tavalla oikeuttaa. *Helsingin Sanomissa* (31.5.1938) julkaistiinkin kapellimestari Georg Schnéevoigtin seuraava ”lausunto”:

Tahtoisin mitä lämpimimmin kehottaa kaikkia helppotajuisen musiikin ystäviä käymään näissä konserteissa, koska näiden nuorten tyttöjen kuuleminen tuottaa todellakin 100-prosenttista iloa. Näillä mustalaistytöillä on hehkuva temperamentti ja kun on heitä kuullut, tuntuu kuin olisi läpikäynyt nuorennushoidon. Käykää heidän konserteissaan, sitä ette kadu!

Schnéevoigtin (*Helsingin Sanomat* 31.5.1938) ”lausunto” antaa vaikutelman, että orkesterin kuunteleminen ja katsominen on ennen kaikkea nautinnoksi. Feminiinisyys puolestaan näyttäytyy näissä kuvauksissa eksoottisena ja luvallisen nautinnon sekä

Anna Ramstedt

**”Kukapa uskoisi,
että tässä pienessä
ja hauraassa
naisessa on niin
paljon voimaa”**

– Muusikkonaisten
kehot vuoden 1938
musiikkilehdistön
katseen alla

halun kohteena ja lähteenä, mikä poikkeaa monin tavoin aiemmassa luvussa käsitellyistä representaatioista. Voidaankin ajatella, että näissä kuvauksissa korostuu heikumallinen barokkituijotus, jossa ei ole ensisijaisesti tarkoitus ymmärtää kohdetta vaan viipyä nautinnon ja hämmennyksen tilassa. Eksoottinen feminiinisyys on tässä kontekstissa siis odotettua ja toivottua, toisin kuin tilanteissa, joissa feminiinisyys kohdataan klassisen musiikin kulttuuriin kuulumattomana. Siinä missä Gyenesin orkesterin annetaan ”valkoisen” kasvoilla ja ”tumman” korvalla lunastaa aitous ”romanimusiikin” soitossa, samanlaista ylenpalttista innostusta ei osoiteta yhtä helposti klassisen musiikin kaanonin soittaville muusikkonaisille. Tätä tulkintaa tukee myös se, että Gyenes (Juliette, *Hufvudstadsbladet* 1.6.1938) pyrki haastatteluissa osoittamaan ammattimaisuuttaan vakuuttamalla, että orkesteri voi soittaa myös ”tavallista” kanonisoitua klassista musiikkia.

Siinä missä muusikkonaisten esitykset ”romanimusiikista” kohdattiin innolla, muusikkonaisten esitykset kanonisoituneesta musiikista aiheuttivat myös hämmennystä ja kummastusta. Tämä ilmeni vahvasti edellisessä alaluvussa käsitellyissä esimerkeissä. Vielä vahvemmin hämmennys ja sukupuolittuneet ennakokoluulot näkyvät kirjoituksissa Helsingin Naisorkesterista, joka keskittyi säveltäjänaisten teosten esittämiseen. Nimimerkillä ”Serp.” (*Helsingin Sanomat* 3.5.1938) mainostetaan konserttia seuraavasti:

Ken haluaa nähdä ja kuulla kuinka naisilta sujuu bassoviulun, trumpetin, käyrätorven y.m. maskuliinisten soittimien käsittelyminen [...] Siellä esiintyy ensi kerran julkisesti Helsingin Naisorkesteri, ja säveltäjä Heidi Sundblad-Halme heiluttelee tahtipuikkoja.

Toisin kuin Gyenesin orkesterista Helsingin Naisorkesterista kirjoitettiin vain muutamia lehtijuttuja ja arvosteluja, joista moni oli muusikoita ja kapellimestari-säveltäjä Sundblad-Halmea halventavia. Esimerkiksi *Helsingin Sanomissa* (11.3.1938) nimimerkki ”U.Ki.” kirjoitti:

Ohjelma perustui pääasiassa pienemmille kappaleille, mikä lieneekin ollut onnellisempaa ja konsertin menestykselle edullisempaa. Rva Sundblad-Halmeen sävellystaito on näet verrattain yksipuolista ja kestänee se tuskin vakavaa käsittelyä.

Toisin sanoen muusikkonaisten soittama ohjelmisto vaikutti monin tavoin siihen, miten heidät kohdattiin lehdistökirjoituksissa. Helsingin Naisorkesterin toiminta voidaan tulkita sijoittuneen täysin valkoiseen miesvaltaiseen tilaan, ja luultavasti siitä syystä kirjoituksista ei välity edes pyrkimys tasapainottaa sukupuolitettuja ennakkoluuloja (tai naisvihamielisyyttä). Kirjoituksissa muusikkonaisten esityksistä säveltäjänäisten muusiikista heijastuu sen sijaan jopa muusikkonaisten toimintaan kohdistuva ylenkatse. Näin ollen arvostelut paljastavat sen, mitä aiemmissa kirjoituksissa on vain implisiittisesti vihjattu: että muusikkonaisten toimintaa tulkittiin monenlaisten sosiokulttuuristen erontekijöiden kautta.

Johtopäätökset

Tässä tutkimusartikkelissa olen tarkastellut vuoden 1938 pääkaupunkiseudun lehdistökirjoituksia muusikko- ja säveltäjänaisista sekä analysoinut, miten niissä kohdataan sukupuolittuneet ja/tai rodullistetut kehot. Kiinnostukseni on kohdistunut erityisesti siihen, miten tuijotus ja valkonormatiivinen kuuntelu ilmenevät osana tätä kohtaamisen prosessia ja millaisia representaatioita niiden kautta rakentuu. Lehdistökirjoituksissa ilmenee eräänlainen konflikti: muusikkonaisten toiminta herättää samanaikaisesti hämmennystä, uteliaisuutta ja kiinnostusta, mutta myös yrityksiä ymmärtää heidän asemaansa konserttisalin normatiivisessa kehyksessä. Sukupuolittuneet ja rodullistetut kehot paljastavat ääneen ja esitykseen liittyviä ennakkokäsityksiä, joissa ääni nähdään ruumiin ja erityisesti kehon koon tai käsien fyysisyyden jatkumona. Tämä jännite purkautuu tutkimusmateriaalissa muun muassa muusikkonaisten esittämisenä poikkeuksina, outoina tai nykyhetkeen sidottuina ilmiöinä ilman yhteyttä klassisen musiikin historialliseen jatkumoon.

Erityisesti Lili Gyenesistä kirjoitetut lehdistöarvostelut osoittavat, miten ohjelmisto vaikuttaa siihen, millaiseksi esiintyjien kehot ja toiminta kehystetään. Gyenesin valkoisuutta ja hänen rooliaan orkesterin johtajana korostetaan, ja hänen katsotaan ohjaavan muita muusikkonaisia ikään kuin hilliten rodullistettujen esiintyjien luonnonlahjakkuutta tai villiyyttä. Femininiisyys näyttäytyy tässä kontekstissa toivottuna ja oikeutettuna toisin kuin säveltäjänäisten teoksia esittävien muusikkonaisten kohdalla, jolloin esityksiin suhtaudutaan usein kriittisemmin tai naisvihamielisesti. Gyenesin johtama orkesteri edustaa paitsi

Anna Ramstedt

"Kukapa uskoisi, että tässä pienessä ja hauraassa naisessa on niin paljon voimaa"

– Muusikkonaisten kehot vuoden 1938 musiikkilehdistön katseen alla

eksoottista toiseutta, myös juurruttaa feminiinistä esiintymistä osaksi konserttitalia – mutta vain tietyn ehdoin: valkoisuuden asettamissa rajoissa. Tässä suhteessa valkoisuus toimii sekä nautinnon mahdollistajana että hillitsevänä rakenteena määrittäen, miten eksootisoitua musiikkia voi kuunnella.

Sosiokulttuuriset normit vaikuttivat siihen, miten keho kohdattiin ja millaisia affekteja, kuten innostusta, nautintoa tai heikuman kokemuksia, kohtaaminen synnytti. Musiikin arvojärjestelmän muodostumisen prosessiin näyttävät siten vaikuttaneen myös affektiiviset prosessit. Tämä affektiivinen dynamiikka voidaan liittää siihen, miten muusikkonaisten toiminta paikallistettiin osaksi musiikinhistoriallista kertomusta. Erityisesti kanonisoitua ohjelmistoa soittaneiden muusikkonaisiin kohtaama tuijotus heijastaa affektiivista ja tiedollista jännitettä sekä pyrkimystä ymmärtää, miten sukupuolittunut keho kytkeytyy kuul-tuun ääneen ja musiikilliseen merkitykseen. Heidän paikkaansa hahmoteltiin poikkeuksina tavanomaisesta ja toisaalta kehoon kohdistuvan kiinnostuksen kautta hetkellisinä ilmiöinä. Rodullistettuja muusikkonaisia ei kiinnitetty suoranaisesti musiikkihistoriaan vaan ”tuhatvuotiseen traditioon” ja mielikuviin luonnon syklisyydestä. Lehdistökirjoituksissa heidän esitystensä kuuntelukokemus kuvataan nuorentavana nautintona, mikä kiinnittää esiintymiset paitsi eksoottiseen ja ajattomaan meneeseen myös lihalliseen nykyhetkeen. Näin esitykset irrotetaan historiallisesta jatkumosta ja liitetään affektiiviseen kokemukseen ja kulutettavaksi nautinnoksi. Lehdistökirjoitukset eivät näin ainoastaan kuvailleet esityksiä vaan rakensivat moniaikaista ja kerroksellista historiakäsitystä, jossa sukupuoli ja muut erontekijät määrittivät sen, miten mennyt, nykyhetki ja tuleva sidottiin eri tavoin asemoituviin subjekteihin.

Lehdistökirjoitukset osoittavat, miten muusikko- ja säveltäjänaisten häivyttäminen musiikin historiasta oli aktiivinen prosessi, jossa tiettyjen toimijoiden asema marginalisoitiin ja heidät irrotettiin jatkumosta. Vaikka tämä asetelma näyttäytyy ensisilmäyksellä muusikkonaisia sortavana, sitä voidaan tarkastella myös queer-feminiinisen luennan kautta. Belmonte Ávila ja Encarnación-Pinedo (2024, 3) kirjoittavat: ”Aika sitoo meitä, mutta ennen kaikkea sitä voidaan tarkastella etsimällä esimerkkejä, joissa identiteetit purkautuvat ja aika itsessään muuttuu

queer-liittolaiseksi.”¹⁶ Nykyhetkeä voidaankin hahmotella eri tavoin kirjoituksissa. Nykyhetken korostaminen heijastaa niimitään myös muusikkonaisten merkittävää läsnäoloa: muodostivathan naiset enemmistön konservatorioissa ja toimivat kantavina voimina niin musiikkiseuroissa kuin musiikkikasvatuksen ja -kulttuurin ylläpitäjinä (Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023, 10). Muusikkonaisten väkevä paikantaminen nykyhetkeen voidaan nähdä siis myös merkinä väkevästä, aina läsnä olevasta vastavoimasta ja kapinasta.

Anna Ramstedt

**”Kukapa uskoisi,
että tässä pienessä
ja hauraassa
naisessa on niin
paljon voimaa”**

– Muusikkonaisten
kehot vuoden 1938
musiikkilehdistön
katseen alla

16 ”Time binds us but, more importantly, that time can also be scrutinized in search of examples where identities are untangled and time itself becomes a queer ally” (Belmonte Ávila ja Encarnación-Pinedo (2024, 3). Kääntänyt kirjoittaja.

Tutkimusmateriaali

- ”Nuori ranskalainen pianisti Helsingissä. Magda Tagliafer[r]o.” Kitty. *Helsingin Sanomat* 14.1.1938.
- ”Magda Tagliafer[r]o.” H.K. [Heikki Klemetti]. *Uusi Suomi* 15.1.1938.
- ”15-vuotias Merete Söderhjelm soitti G-duuri konserton orkesteriosan Friedmanille”. Mikael. *Uusi Suomi* 20.1.1938.
- ”Ignaz Friedman”. A.V. *Helsingin Sanomat* 31.1.1938.
- ”Konsertit. Ignaz Friedmanin kolmas konsertti”. E.K. [Evert Katila] *Helsingin Sanomat* 4.2.1938.
- ”Heidi Sundblad-Halme”. U.ki. [Uuno Klami] *Helsingin Sanomat* 11.3.1938.
- ”Tyynysormet’ ja naisellista viehätystä sellon merkeissä.” Mikael. *Uusi Suomi* 1.4.1938.
- ”’Det är ödet som har gjort mig till cellist’. Raja Garbousowa”. Vingt-et-un. *Hufvudstadsbladet* 1.4.1938.
- ”Blixtintervju med Annie Fischer”. Juliette. *Hufvudstadsbladet* 1.4.1938.
- ”Annie Fischer.” Kitty. *Helsingin Sanomat* 1.4.1938.
- ”Ken haluaa...” Serp. *Helsingin Sanomat* 3.5.1938.
- ”Lili Gyenesin mustalais-naisorkesteri”. Georg Shnévoigt. *Helsingin Sanomat* 31.5.1938.
- ”Lili [G]yenes’ zigenar-damorquester”. Juliette. *Hufvudstadsbladet* 1.6.1938.
- ”Konsertit. Unkarilaisella naisorkesterilla suurenmoinen menestys.” E.K. [Evert Katila]. *Helsingin Sanomat* 2.6.1938.
- ”Lili Gyenes”. U.Ki. [Uuno Klami] *Helsingin Sanomat* 3.6.1938.
- ”Lili Gyenes”. H.K. [Heikki Klemetti]. *Uusi Suomi* 19.10.1938.
- ”En femtonåring på estraden”. Juliette. *Hufvudstadsbladet* 21.10.1938.
- ”Ida Händel”. Terttu. *Uusi Suomi* 21.10.1938.
- ”Sinfonikonsertti V”. Y.S. [Yrjö Suomalainen]. *Uusi Suomi* 5.11.1938.
- ”Ignaz Friedman”. A.V. *Helsingin Sanomat* 9.12.1938.

ARTIKKELIT
3 | 2025

Kirjallisuus

- Belmonte Ávila, Juan Francisco ja Estíbaliz Encarnación-Pinedo toim. 2024. *Unbound: Queer Time in Literature, Cinema, and Video Games*. London: Routledge.
- Björkstrand, Carita. 1999. *Kvinnans ställning i det finländska musiksamhället: Utbildningsmöjligheter och yrkesvillkor för kvinnliga organister, musikpedagoger och solister 1890–1939*. Väitöskirja. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Born, Georgina. 2015. ”Making Time: Temporality, History, and the Cultural Object”. *New Literary History* 46(3): 361–386. <https://doi.org/10.1353/nlh.2015.0025>
- Brett, Philip, Elizabeth Wood ja Gary C. Thomas, toim. 2006 [1994]. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. New York: Routledge.
- Browne, Victoria. 2014. *Feminism, Time, and Non-Linear History – A Polytemporal approach*. New York: Palgrave Macmillan.

- Bull, Anna. 2019. *Class, Control, and Classical Music*. New York: Oxford University Press.
- Buja, Maureen. 2017. "Forgotten pianists: Magda Tagliaferro." *Interlude*. 10.7.2017. Tark.14.3.2025.
<https://interlude.hk/forgotten-pianists-magda-tagliaferro/>
- Cannizzo, Fabian ja Catherine Strong. 2020. "'Put some balls on that woman': Gendered repertoires of inequality in screen composers' careers". *Gender Work Organ* 27: 1346–1460.
<https://doi.org/10.1111/gwao.12496>
- Cantell, Timo 1992. "Konserttimusiikki – mennyttä historiaa nyky-päivässä." *Etnomusikologian vuosikirja* 4: 110–121.
- Citron, Marcia J. 2000 [1993]. *Gender and the Musical Canon*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Eidsheim, Nina Sun. 2011. "Marian Anderson and 'Sonic Blackness' in American Opera". *American Quarterly* 63(3): 641–671.
<https://doi.org/10.1353/aq.2011.0045>
- Eidsheim, Nina Sun. 2019. *The Race of Sound: Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*. Durham: Duke University Press.
- Ellis, Katharine. 1997. "Female pianists and their male critics in nineteenth-century Paris". *Journal of the American Musicology Society* 50(2–3): 353–385. <http://www.jstor.org/stable/831838>
- Ericson, Henning. 2019. *Kanslisten och zigenerskan: en ungersk damorkester, hundra kärleksbrev och en tvåa på Kungsholmen*. Tukholma: BoD.
- Ewell, Philip. 2023. *On Music Theory and Making Music More Welcoming for Everyone*. Ann Arbor: Michigan University Press.
- Fellman, Ida. 2007. "'En timme med pianisten Merete Söderhjelm'. Haastattelu pianisti Merete Söderhjelmin kanssa". *Yle*. Tark. 14.3.2025.
<https://yle.fi/a/7-884666>
- Garland-Thomson, Rosemarie. 2009. *Staring: How We Look*. New York: Oxford University Press.
- Gibson, Cassandra. 2024. *Navigating Gender Identity in a Musical Europatriarchy: Stories of Power, Consent, and Silence*. Väitöskirja. Monash University. Tark. 24.9.2025. https://bridges.monash.edu/articles/thesis/Navigating_Gender_Identity_in_a_Musical_Europatriarchy_Stories_of_Power_Consent_and_Silence/26028292
- Green, Lucy. 1997. *Music, Gender, Education*. New York: Cambridge University Press.
- Grosz, Elizabeth. 2004. *The Nick of Time: Politics, Evolution, and the Untimely*. Durham: Duke University Press.
- Grosz, Elisabeth. 2005. *Time Travels: Feminism, Nature, Power*. Durham: Duke University Press.
- Hemmings, Clare. 2005. "Telling Feminist Stories". *Feminist Theory*, 6(2), 115–139.
- Hirvonen, Marja. 2000. *Salanimet ja nimimerkit*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Holmes, Sarah. 2019. "Celebration of cellist Raya Garbousova". *Friends of NIU Libraries: Founder's Type. A Newsletter of the Northern Illinois University Libraries and Friends of NIU Libraries*. Tark.14.3.2025.
<https://www.niu.edu/university-libraries/news/founderstype/ftype66.pdf>

Anna Ramstedt

"Kukapa uskoisi, että tässä pienessä ja hauraassa naisessa on niin paljon voimaa"

– Muusikkonaisten kehot vuoden 1938 musiikkilehdistön katseen alla

- Horvath, Janet. 2018. "Forgotten Cellists: Raya Garbousova." *Interlude* 10.3.2018. Tark. 14.3.2025.
<https://interlude.hk/forgotten-cellists-x-raya-garbousova/>
- Kajikawa, Loren. 2019. "The Possessive Investment in Classical Music: Confronting Legacies of White Supremacy in U.S. Schools and Departments of Music". Teoksessa *Seeing Race Again: Countering Colorblindness across the Disciplines*, toim. K. W. Crenshaw, L.C. Harris, D. Martinez HoSang ja George Lipsitz, 155–174. California: University of California Press.
- Kajikawa, Loren. 2022. "What does race have to do with music libraries and the performing arts?" *Notes* 78(3): 314–318.
<https://doi.org/10.1353/not.2022.0002>
- Kennaway, George 2016 [2014]. *Playing the Cello, 1780–1930*. New York: Routledge.
- Keskinen, Suvi. 2021. "Kolonialismin ja rasismien historiaa Suomesta käsin." Teoksessa *Rasismi, valta ja vastarinta: Rodullistaminen, valkoisuus ja koloniaalisuus Suomessa*, toim. Suvi Keskinen, Minna Seikkula ja Faith Mkvesha, 69–84. Helsinki: Gaudeamus.
- Keskinen, Suvi, Salla Tuori, Sara Irni ja Diana Mulinari, toim. 2009. *Complying with Colonialism: Gender, Race and Ethnicity in the Nordic Region*. Farnham: Ashgate.
- Koivisto, Nuppu. 2019. *Sähkövaloa, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle : Naisten salonkiorkesterit ja varieteealan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto. Acta Musicologica Fennica 34.
- Koivisto, Nuppu. 2021. "Säveltäjä, sukupuoli, sanomalehtijulkisuus: Vera Vinogradova–Bieckin ja Miina Härmän toiminta sotienvälisessä Virossa." *Musiikki* 52(2): 23–54.
<https://doi.org/10.51816/musiikki.110826>
- Koivisto–Kaasik, Nuppu ja Susanna Välimäki. 2025. "Neromyytti ja häirintä klassisen musiikin historiassa." Luento kurssilla "#metoo, musiikki ja valta: feministinen musiikintutkimus 2000–luvulla" 25.3.2025. Helsingin yliopisto.
- Kristeva, Julia. 1981. "Women's Time". Kääntänyt Alice Jardine ja Harry Blake. *Signs* 7(1): 13–35. <http://www.jstor.org/stable/3173503>
- Kurkela, Vesa ja Juha Mantere, toim. 2015. *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. Farnham: Ashgate.
- Lappalainen, Seija. 2006. Schnéevoigt, Georg (1872–1947). *Kansallisbiografia*. Tark. 24.9.2025.
<https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/1521>
- Leppert, Richard. 1995 [1993]. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press.
- Leppänen, Taru. 2000. *Viulisti, musiikki ja identiteetti: Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Väitöskirja. Turun yliopisto. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Leppänen, Taru. 2015. "The west and the rest of classical music: Asian musicians in the Finnish media coverage of the 1995 Jean Sibelius violin competition." *European Journal of Cultural Studies* 18(1): 19–34. <https://doi.org/10.1177/1367549414557804>

- Lim, Lemy. 2012. "The Female Body and Reviews of Women Pianists in 1950s London." *Women: A Cultural Review* 23(29): 163–181.
<https://doi.org/10.1080/09574042.2012.677235>
- Macarthur, Sally, Dawn Bennett, Talisha Goh, Sophie Hennekam ja Cat Hope. 2017. "The rise and fall and the rise (again) of feminist research in music: What goes around comes around". *Musicology Australia*, 39(2): 73–95.
<https://doi.org/10.1080/08145857.2017.1392740>
- Mantere, Markus. 2001. "Musiikkikritiikki etnomusikologian tutkimus-kohteena". *Etnomusikologian vuosikirja* 13: 25–37.
<https://doi.org/10.23985/evk.101118>
- McClary, Susan. 2002 [1991]. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Moisala, Pirkko ja Valkeila, Riitta. 1994. *Musiikin toinen sukupuoli: Naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Mononen, Sini. 2018. "Tutkija-kritikko: Taidekritiikki aktivistisen toiminnan välineenä". Teoksessa *Musiikki Muutosvoimana: Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti*, toim. Sini Mononen ja Susanna Välimäki, 15–26. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry.
- Mononen, Sini. 2025. "The identity crisis of music criticism." Teoksessa *The Activist Turn in Music Research*, toim. Kim Ramstedt, Susanna Välimäki, Kaj Ahlsved ja Sini Mononen, 29–36. Bristol: Intellect Books.
- Nyírszényánszki, Anna Eszter. 2023. "Annie Fischer, the Hungarian Queen of the Piano." *Képmás – Magazine for women and men*. 26.7.2023. Tark. 14.3.2025.
<https://kepmas.hu/en/annie-fischer-hungarian-queen-piano>
- Ramstedt, Anna. 2023. "Kenestä on maestroksi? Pohdintaa esiintyjien kaanonista ja historian unohtamista muusikoista". Teoksessa *Naiset, musiikki ja tutkimus – Ennen ja nyt*, toim. Saijaleena Rantanen, Nappu Koivisto-Kaasik ja Anu Lampela, 111–119. *Acta Musicologica Militantia* vol. V. DocMus Research Publications vol. 21. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia ja Tutkimusyhdistys Suoni ry.
<https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-329-8>
- Ramstedt, Anna. 2024. *Misconduct, Abuse and Classical Music – A Feminist Study of Gender Inequality in Finland*. Väitöskirja. Dissertationes Universitatis Helsingiensis 300/2024 *Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis* XXXI/2024.
<http://hdl.handle.net/10138/587850>
- Rantanen, Saijaleena, Nappu Koivisto-Kaasik ja Anu Lampela, toim. 2023. *Naiset, Musiikki, Tutkimus – Ennen ja Nyt*. *Acta Musicologica Militantia* vol. V. DocMus Research Publications vol. 21. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia ja Tutkimusyhdistys Suoni ry. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-329-8>
- Raykoff, Ivan. 2013. *Dreams of Love: Playing the Romantic Pianist*. New York: Oxford University Press.
- Rojola, Sanna ja Hanna Väättäinen. 2004. "Kymmenen vuotta feministisiä tulkintoja musiikista." *Musiikki* 34(1): 3–12.
- Salami, Minna. 2000. *Sensuous Knowledge: A Black Feminist Approach for Everyone*. New York: Amistad.

Anna Ramstedt

"Kukapa uskoisi, että tässä pienessä ja hauraassa naisessa on niin paljon voimaa"

– Muusikkonaisten kehot vuoden 1938 musiikkilehdistön katseen alla

- Saloranta, Elina. 2023. "Pikkuinen, kokematon sisareni". Teoksessa *Naiset, musiikki ja tutkimus – Ennen ja nyt*, toim. Saijaleena Rantanen, Nuppu Koivisto-Kaasik ja Anu Lampela, 17–30. Acta Musicologica Militantia vol. V. DocMus Research Publications vol. 21. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia ja Tutkimusyhdistys Suoni ry. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-329-8>
- Sarjala, Jukka 1992. "Musiikki kulttuurihistoriassa: normi- ja arvotutkimuksen näköaloja". *Etnomusikologian vuosikirja* 4: 252–268.
- Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide*. Turku: Painosalama Oy.
- Sellberg, Karin. 2019. "The Turns of Feminist Time: Evolutionary Logic, Life and Renewal in 'New Materialist' Feminist Philosophy". *Australian Feminist Studies* 34(99): 93–106. <https://doi.org/10.1080/08164649.2019.1605488>
- Steinway & Sons. n.d. "Annie Fischer". Tark. 14.3.2025. <https://www.steinway.com/artists/annie-fischer>
- Steinway & Sons. n.d. "Ignaz Friedman". Tark. 14.3.2025. <https://www.steinway.com/artists/ignaz-friedman>
- Tarasti, Eila. 2017. "Nouse, ole kirkas": Helvi Leiviskän elämä ja teokset. Acta Semiotica Fennica LII; Approaches to Musical Semiotics 25. Helsinki: Suomen Semiotiikan Seura & Kulttuuriperintöjen akatemia.
- Taruskin, Richard. 2008. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*, Berkeley, CA: University of California Press.
- Thurman, Kira. 2021. *Singing Like Germans: Black Musicians in the Land of Bach, Beethoven, and Brahms*. Cornell: Cornell University Press.
- Vaugeois, Lise C. 2018. "White Subjectivities, the Arts, and Power in Colonial Canada: Classical Music as White Property". Teoksessa *The Palgrave Handbook of Race and the Arts in Education*, toim. Amelia M. Kraehe, Rubén Gaztambide-Fernández, ja B. Stephen Carpenter, II, 45–68. Cham: Palgrave Macmillan.
- Virtanen, Markus. 2021. "Nukkekodin varpusen moraaliton konsertto: Arvoja, ihanteita ja uuden musiikin kuvia Ann-Elise Hannikaisen pianokonserton lehdistöreseptiossa vuonna 1976". *Musiikki* 51(3): 46–73. <https://doi.org/10.51816/musiikki.111758>
- Virtanen, Markus. 2023. "'Tottahan toki pidän ruuanlaitosta, mutta mieluiten kuitenkin sävellän.' Säveltävän naisen representaatioita Ann-Elise Hannikaisen aikakauslehtihaastatteluissa". Teoksessa *Naiset, musiikki ja tutkimus – Ennen ja nyt*, toim. Saijaleena Rantanen, Nuppu Koivisto-Kaasik ja Anu Lampela, 213–244. Acta Musicologica Militantia vol. V. DocMus Research Publications vol. 21. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia ja Tutkimusyhdistys Suoni ry. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-329-8>
- Välimäki, Susanna. 2023. "Feministisiä vastakertomuksia. Suomalaisten säveltäjänäisten historiaa Mina Boijesta Lilli Thunebergiin". Teoksessa *Naiset, musiikki ja tutkimus – Ennen ja nyt*, toim. Saijaleena Rantanen, Nuppu Koivisto-Kaasik ja Anu Lampela, 31–71. Acta Musicologica Militantia vol. V. DocMus Research Publications vol. 21. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia ja Tutkimusyhdistys Suoni ry. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-329-8>

- Välimäki, Susanna ja Nuppu Koivisto-Kaasik. 2023. *Sävelten tyttäret: säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulla ja 1900-luvun alkupuolella*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
<https://doi.org/10.21435/ha.154>
- Wahlfors, Laura. 2021. "Sukupuoli, seksuaalisuus, musiikin esittäminen ja muusikkous – muusikot ja tutkijat ajankohtaisten kysymysten äärellä" *Musiikki* 51(2): 3–22.
<https://doi.org/10.51816/musiikki.110847>
- Walker, Margaret E. 2020. "Towards a decolonized music history curriculum." *Journal of Music History Pedagogy* 10(1): 1–19.

Anna Ramstedt

**"Kukapa uskoisi,
että tässä pienessä
ja hauraassa
naisessa on niin
paljon voimaa"**

– Muusikkonaisten
kehot vuoden 1938
musiikkilehdistön
katseen alla

Pekka Gronow

Milloin Yleisradion äänilevystö jää veden alle?

PUHEENVUORO

MUSIIKKI
3 | 2025

ORCID: 0000-0002-9859-3996

DOI: 10.51816/MUSIIKKI.176362

Pekka Gronow on Helsingin yliopiston etnomusikologian dosentti (emeritus). Hän on aikaisemmin toiminut mm. Yleisradion äänilevystön päällikkönä.

phtgronow@gmail.com

Tuvalu on Tyynellä valtamerellä sijaitseva pieni saarivaltio, jonka ennustetaan jäävän kokonaan veden pinnan alle meren pinnan nousun seurauksena. Tuvalun asukkaista tulee ilmastopakolaisia. Ongelmaan on kuitenkin löydetty ratkaisu. Australia on luvannut antaa tuvalulaisille uuden kodin. Kolmasosa saarten asukkaista on jo hakenut viisumia Australiaan (Knuuti 2025).

Tuvalun kohtalo tuli mieleeni, kun luin uutisista, että Pette-ri Orpon hallitus on leikannut Yleisradion budjetista 66 miljoonaa (ks. esim. Luukka 2024). Kun Yleisradio perustettiin vuonna 1926, pidettiin itsestään selvänä, että maassa olisi vain yksi kansallinen yleisradioyhtiö. Yleisradion välityksellä hallitus ilmoitti kansalle sodan syttymisestä ja Karjalan menetyksestä (nykyisin se tapahtuisi luultavasti viestipalvelu X:ssä). Markus-setä opetti kokonaisen sukupolven lapsia syömään kaurapuuroa. Vuosikymmenien mittaan Yleisradio on kuitenkin saanut lukuisia kilpailijoita, eikä poliitikkojen keskuudessa yhtiön merkitys enää ole itsestään selvä. Yhdysvalloissa presidentti Donald Trump lakkautti yhdellä kynän vedolla valtion ylläpitämän yleisradiotoiminnan (National Public Radio ja Voice of America). Kaupallisten yritysten katsottiin hoitavan toiminnan yhtä hyvin. Suomessa ei ehkä edetä yhtä pitkälle, mutta veden pinta Yleisradion ympärillä nousee ja yhtiön elintila kapenee.

Vuosikymmenien mittaan Yleisradiosta on kasvanut Suomen suurin musiikkiarkisto, jossa on kymmeniä tuhansia tunteja musiikkinauhoitteita. Radioarkistossa on satoja Radion sinfoniaorkesterin konsertteja. Arkistossa on ainoa olemassa oleva näyte Sibeliuksesta johtamassa omaa musiikkiaan sekä Leif Segerstamin ensimmäinen julkinen esiintyminen – hän soitti Helsingin ruotsinkielisten teinien kulttuurikilpailussa viululla kappaleen *Romantica*. Kulttuuriaineistolaki vuodelta 2008 kieltää Yleisradiota hävittämästä vanhoja nauhoituksiaan, ja tietävästi ääninauhojen kopiot tullaan jossakin vaiheessa siirtämään Kansalliseen audiovisuaaliseen instituuttiin (1.1.2026 alkaen taide- ja kulttuurivirastoon). Instituutista löytyy jo pääosa Yleisradion

Pekka Gronow

**Milloin Yleisradion
äänilevystö jää
veden alle?**

historiallisesta televisioarkistosta, joka sekin sisältää runsaasti musiikkiohjelmia.

Yleisradiolla on myös Suomen suurin äänilevykokoelma, jossa on noin neljännesmiljoona levyä. Laki kulttuuriaineistojen tallentamisesta ei koske historiallisia levykokoelmia, ja vuoden 1980 jälkeen julkaistut kotimaiset levyt löytyvät suhteellisen täydellisinä Kansalliskirjaston musiikkiosastosta.

Yleisradion äänilevystö perustettiin vuonna 1935 palvelemaan radiotoiminnan tarpeita. Alkuvaiheessa pääosa musiikkiohjelmista oli suoria lähetyksiä studiosta. Levyjä ostettiin valikoiden, mutta kun sävelradiolähetykset alkoivat vuonna 1963, äänilevymusiikin käyttö kasvoi dramaattisesti, ja kokoelma alkoi paisua. Tässä vaiheessa levystöön ryhdyttiin hankkimaan systemaattisesti lähes kaikki Suomen markkinoilla olleet levyt. Levyjä tilattiin myös suoraan ulkomailta, ja vanhempaa suomalaista aineistoa täydennettiin ostamalla puuttuvia levyjä keräilijöiltä muun muassa Ilpo Hakasalon suosittu Iskelmäradio-sarjan tarpeisiin. Äänilevystöön syntyi tällä tavoin muun muassa laaja kokoelma eri maissa julkaistuja Sibelius-levytyksiä. Monista levyistä hankittiin varmuuden vuoksi kaksoiskappaleet, kun levyt kuluivat tai suosituimpia levyjä haluttiin samanaikaisesti useampaan ohjelmaan. Hankitut levyt luettelointiin yksityiskohdaisesti Yleisradion sisäiseen Fono-tietokantaan, jonka riisuttu versio on pitkään ollut julkisessa käytössä musiikkikirjastojen toivomuksesta. Fonon aineistoa konvertoitiin myös Kansalliskirjaston Finna-tietokantaan, kun kirjastolla ei alkuvaiheessa ollut resursseja luetteloida itse vapaakappaleina saatuja levyjä. Äänilevystön kokoelmista saa helposti kuvan selaamalla Fono-tietokantaa. On kuitenkin muistettava, että kaikki levyt eivät löydy Fonosta, esimerkiksi osa vanhimmista 78 kierroksen levyistä on etsittävä vanhoista manuaalikortistoista.

2000-luvulla äänilevystön merkitys Yleisradiolle on vähentynyt. Kaikki musiikkiaänitteet eivät enää ilmesty fyysisessä muodossa. Keskeinen osa äänilevystöstä on digitoitu niin, että ohjelmantekijät voivat käyttää äänitteitä siirtämällä digitaalisen tiedoston suoraan lähetykseen. Nykyisin Yleisradio hankkii uusia levyjä vain ohjelmantekijöiden erityisestä pyynnöstä. Alue-toimitusten pieniä levystöjä on jo ryhdytty hävittämään. Tällä hetkellä Yleisradiossa ei ole suunnitelmia historiallisen levystön hävittämisestä, mutta tilanne voi tulla vastaan yllättäen 5–10 vuoden tähtäimellä, jos yhtiö joutuu muuttamaan uusiin, pienempiin tiloihin tai hallitus tekee taas budjettiin rajuja leikkauksia.

Kokoelman tuhoaminen tuskin tulee kysymykseen. Neljännesmiljoonan levyn tarjoaminen yhdellä kertaa keräilijämarkkinoille aiheuttaisi markkinahäiriön; ne pitäisi laittaa myyntiin yksitellen. Arvokkaiden keräilykappaleiden ohella kokoelmassa on tuhansia levyjä, joilla ei käytännössä ole kaupallista arvoa. Levyjen kansiin liimatut signumit laskevat niiden keräilyarvoa. Toisaalta tutkijan kannalta levyissä on paljon informaatiota, kuten takakansien tekstit, jota ei löydy uusintapainoksista tai digitaalisista palveluista. Kuten edesmennyt suurkustantaja ja kirjojen keräilijä Heikki Reenpää totesi eräässä haastattelussa, kirjallisuuden tutkijan on saatava käteensä teoksen ensipainoksen kappale, jotta hän voi nähdä, millaisena se on alun perin markkinoitu yleisölle (Yle 2017). Sama pätee äänilevyihin.

Minne äänilevystö siirretään, jos Yleisradion rahoitusta taas leikataan? Missä on se Australia, johon se voidaan pelastaa, jos veden pinta yllättäen nousee? Itsenäisenä sitä tuskin voidaan ylläpitää, vaan se pitäisi yhdistää johonkin olemassa olevaan organisaatioon, jossa on samanlaisia toimintoja. Näkisin tässä kolme vaihtoehtoa: Kansalliskirjaston musiikkiosasto, Musiikkiarkisto tai varastokirjasto. Kansalliskirjastossa on jo äänilevyjen vaapakappalekokoelma vuodesta 1980 alkaen, ja Yleisradion levystöstä saataisiin sieltä puuttuvaa Fennica-aineistoa. Yleisradiolla on esimerkiksi ainoa Suomesta löytyvä kappale 1800-luvun lopun kansainvälisen laulajakuuluisuuden Alma Fohströmin levystä *Satakieli*, josta on jopa kirjoitettu väitöskirja (ks. Toivakka 2015). Ainakin kaksi kolmasosaa kokoelmasta on kuitenkin ulkomaisia äänitteitä. Kansalliskirjasto ei lainaa levyjä asiakkaille, vaan palvelu tapahtuu siten, että asiakkaalle tehdään kuuntelupisteeseen digitaalinen kopio. Vaikka levyjen hakemisto konvertoitaisiinkin Finnaan, se palvelisi Kansalliskirjastossa vain pientä ryhmää helsinkiläisiä tutkijoita.

Musiikkiarkistossa on ennestään Suomen äänitearkiston levykokoelma, ja arkisto on tottunut palvelemaan nimenomaan populaarimusiikin tutkijoita. Sen resurssit ovat kuitenkin erittäin pienet. Äänilevystön vastaanottaminen edellyttäisi niin suurta lisärahoitusta, että en usko sen olevan realistista.

Paras vaihtoehto olisi varastokirjasto. Se on Kuopiossa sijaitseva opetus- ja kulttuuriministeriön alainen tieteellisten ja yleisten kirjastojen yhteinen ”back up”, johon siirretään aineistoa, jota kysytään harvoin, mutta jonka halutaan kuitenkin olevan jatkuvasti saatavissa. Varastokirjastosta aineisto saadaan nopeasti joka puolelle Suomea, ja asiakkaat voivat käyttää sitä omassa lähikirjastossaan. Varastokirjastossa on kahden mil-

Pekka Gronow

**Milloin Yleisradion
äänilevystö jää
veden alle?**

joonan kirjan lisäksi jo nyt yli 50 000 LP- ja CD-levyä, joille ei kirjastoissa ole enää säännöllistä kysyntää. Äänilevystön siirto varastokirjastoon olisi pieni toimenpide verrattuna kirjaston äskettäin tapahtuneeseen muuttoon sen nykyisiin tiloihin, johon tarvittiin 850 kuorma-autoa. Levystön kokoelma on valmiiksi luetteloitu tietokantaan ja äänitteissä on koneellisesti luettavat signumit, joten levyjen lähettäminen asiakkaille tapahtuisi sujuvasti. Tällä hetkellä Yleisradion äänilevystö palvelee yksinomaan yhtiön sisäisiä tarpeita ja sen käyttö näyttää hiipuvan vuosi vuodelta. Jos se saataisiin kaukolainauksen piiriin, se palvelisi muusiikin opiskelijoita, harrastajia ja tutkijoita eri puolilla maata.

Tietysti näin suureen operaatioon liittyy monia käytännön kysymyksiä, jotka olisi ensin selvitettävä. Yksi niistä koskee 78 kierroksen levyjä, joita Yleisradiossa on yli 20 000. ”Savikiekot” eivät sovellu julkiseen lainaukseen, ja niiden joukossa on huomattava määrä Fennica-aineistoa, jota ei löydy mistään muusta kokoelmasta. Tutkijoiden matkustaminen tätä varten Kuopion Hiltulanlahteen ei tunnu käytännölliseltä ratkaisulta. Yksi mahdollisuus olisi yhdistää levystön vanhin osa Kansalliskirjaston levykokoelmaan. Ongelmaksi voi kuitenkin nousta se, että vuoden 2026 alussa voimaan tulevan uuden lainsäädännön mukaan varastokirjasto siirtyy osaksi Kansallisarkistoa. Alun perin suunniteltiin varastokirjaston yhdistämistä Kansalliskirjastoon, mikä olisi ollut luonteva vaihtoehto, mutta se kaatui Helsingin yliopiston jääräpäisyyteen.

Ennen kuin asia ratkaistaan, Yleisradio voi tietenkin kysyä, miten yhtiö itse voi käyttää tulevaisuudessa entistä levykokoelmaansa, jos siihen olisi tarvetta. Uskon, että tähän olisi kuitenkin löydettävissä ratkaisuja. Ellei postitse tapahtuva kaukolainaus olisi riittävän nopeaa, olisi mahdollista kehittää teknisesti ja juridisesti toimiva ratkaisu, jossa ohjelmantoiminnan tarvitsemat äänitteet digitoidaan Kuopiossa verkon kautta suoraan Yleisradion digitaaliseen arkistoon. Ennustan, ettei tällaista palvelua tarvittaisi päivittäin. Palvelun kustannukset olisivat minimaaliset verrattuna tilojen ylläpidosta Yleisradiolle nykyisin aiheutuviin kustannuksiin.

En oleta, että näin suuresta asiasta voitaisiin tehdä nopeita ratkaisuja. Yleisradio pystyy toivon mukaan ylläpitämään äänilevystöä sen nykyisessä muodossa vielä monen vuoden ajan. Mutta kokemus osoittaa, että päätösten toteuttamiseenkin tarvitaan aikaa. Radioarkiston avaaminen Kansalliseen audiovisuaaliseen instituuttiin on ollut periaatteessa mahdollinen vuodesta 2008, mutta tätä kirjoitettaessa kesällä 2025 se ei ole vieläkään toteu-

tunut. Musiikin tutkimuksessa äänitallenteiden ja esityskäytännöjen tutkimus näyttää kasvavan, ja olisi hyvä, jos tutkijayhteisö omassa piirissään keskustelisi siitä, miten Yleisradion arkistot saataisiin paremmin palvelemaan tutkimusta, ennen kuin ne pahimmassa tapauksessa jäävät yllättäen nousevan veden alle.

Lähteet

- Knuuti, Karoliina. 2025. ”Kolmannes saarivaltio Tuvalun asukkaista on hakenut ’ilmastoturvapaikkaa’ Australiasta”. *Helsingin Sanomat* 27.6.2025. Tark. 14.8.2025.
<https://www.hs.fi/maailma/art-2000011324521.html>
- Luukka, Teemu. 2024. ”HS tiedot: Ylen rahoituksesta leikataan enimmillään kymmenisen prosenttia”. *Helsingin Sanomat* 9.7.2024. Tark 14.8.2025.
<https://www.hs.fi/politiikka/art-2000010551551.html>
- Toivakka, Svetlana. 2015. *Alma Fohström: Kansainvälinen primadonna*. Väitöskirja. Acta Musicologica Fennica 31. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Yle. 2017. *Itse asiassa kuultuna: Heikki A. Reenpää*. Yleisradio, TV. Ensilähetys 5.1.2017 Tark. 14.8.2025. <https://areena.yle.fi/1-3260043>

Pekka Gronow

**Milloin Yleisradion
äänilevyistö jää
veden alle?**

Antti Okko

Lectio praecursoria: **Not only rock 'n' roll:** the reception of Russophone rock in the United States, 1985–2025

LEKTIO

MUSIIKKI
3 | 2025

ORCID: 0000-0002-8493-0218

DOI: 10.51816/MUSIIKKI.176363

FT Antti Okon yleisen historian väitöskirja "Not only rock 'n' roll: the reception of Russophone rock in the United States, 1985–2025" tarkastettiin Jyväskylän yliopistossa 7. kesäkuuta 2024. Vastaväittäjänä toimi FT Marco Biasioli (Manchesterin yliopisto, Iso-Britannia) ja kustoksena professori Pertti Ahonen (Jyväskylän yliopisto). Väitöstilaisuuden kieli oli englanti.

antti.k.o.okko@jyu.fi

Tämä lectio praecursoria käsittelee venäjänkieliseltä kulttuurialueelta tulevan rockmusiikin yhdysvaltalaisista vastaanottoa tarkastelevan väitöskirjani avain-
teemoja. Väitöskirjani osoittaa, kuinka musiikin ja muusikoiden vastaanotto on vuosikymmenten kuluessa usein perustunut musiikin sijaan Neuvostoliittoon ja Venäjään kohdistuviin poliittisiin odotuksiin ja stereotypioihin. Näistä muodostuvaa kokonaisuutta kuvaan kuvitteellisen idän käsitteellä. Tarkoitan termillä näkökulmaa, jossa elämä "idässä" näyttäytyy jatkuvana taisteluna sortavien eliittien ja länsimielisten toisinajattelijoiden välillä. Kuvitteellinen itä on vaikuttanut siihen, että rockmuusikot on nähty valtiota vastustavina kapinallisina, joiden tehtävä yhdysvaltalaisessa keskustelussa on symboloida Neuvostoliiton ja sittemmin Venäjän toivottua muutosta kohti demokratiaa. Todellisuudessa muusikoiden suhde politiikkaan ja politiikkoihin on moniulotteisempi ja yhdysvaltalainen media onkin tarjonnut varsin rajoitetun kuvan alueen rockkulttuurin poliittisesta merkityksestä. Rockmusiikin ja sen tekijöiden vastaanoton analysointi antaa avaimia ymmärtää laajempaa yhteiskunnallista keskustelua, jossa venäjänkieliseltä kulttuurialueelta tulevaa kulttuuria tekijöineen käsitellään usein poliittisten kehysten kautta. Usein julkisessa keskustelussa huomio on todellisuuden sijaan Venäjää koskevissa toiveissa ja odotuksissa.

ABSTRAKTI

Musiikkia on usein tapana kuvailla universaaliksi kieleksi; yllirajaiseksi ilmiöksi, joka vaivatta ylittää kansalliset rajat ja yhdistää ihmisiä lähtökohdistaan riippumatta. Monilta osin tämä klisee pitääkin paikkansa, eikä musiikin yhdistävää voimaa voida kieltää maailmassa, jossa lukemattomat ihmiset kuuntelevat samoja globaaleja hittejä samojen globaalien alustojen välityksellä. Tästä huolimatta musiikki esittäjineen on harvoin täysin vapaa rajoista ja syntyolosuhteisiinsa liittyvistä merkityksistä ja odo- tuksista. Yhteiskunta, jonka keskellä taiteellista työtä tehdään, samoin kuin kuulijan tausta, vaikuttavat merkittävästi lopputu- loksen vastaanottoon.

Väitöskirjatutkimuksessani olen tarkastellut musiikin vas- taanottoon liittyviä kysymyksiä venäjänkieliseltä kulttuuri- alueelta tulevan rockmusiikin yhdysvaltalaisen vastaanoton kautta. Kiinnostukseni teemaa kohtaan lähti liikkeelle yksinker- taisesta havainnosta – Neuvostoliitossa ja sen seuraajavaltioissa syntynyt rock ei ole kaupallisilla mittareilla mitattuna nauttinut suosiota länsimaissa. Tästä huolimatta aihe on herättänyt mer- kittävää kiinnostusta globaalin populaarikulttuurin keskuksessa Yhdysvalloissa, jossa media on vuosikymmenten ajan seurannut mielenkiinnolla neuvostoliittolaista ja sittemmin etenkin venä- läistä rockmusiikkia tekijöineen. Tutkimuksessani kysyn, mihin mielenkiinto tätä kaupallisesti vähälle huomiolle jäänyttä gen- reä kohtaan on perustunut.

Olen esittänyt huomion pohjautuneen musiikin sijaan yhdys- valtaisten Neuvostoliittoa ja Venäjää koskeviin politisoitunei- siin odotuksiin ja stereotypioihin, joista koostuvaa kokonaisuut- ta olen kuvannut kuvitteellisen idän käsitteellä. Termi juontaa juurensa antropologi Alexei Yurchakin kuvitteellisen lännen kä- sitteeseen. Yurchakin mukaan monet neuvostokansalaiset, joi- den tiedot lännestä olivat kylmän sodan aikaan sirpaleisia, loivat länsimaailmasta oman kuvitteellisen versionsa. Kuvitteellisen lännen syntyyn vaikuttivat merkittävästi rautaesiripun yli kul- keutuneet kulttuurilliset tuotteet, kuten läntiset rockalbumit.

Antti Okko

Lectio praecursoria:

Not only rock 'n' roll:
the reception of
Russophone
rock in the United
States, 1985–2025

Hajanaisten kulttuurillisten kontaktien avustuksella neuvostokansalaisille syntyi kuva lännestä, jossa tavallinen harmaa arki loisti poissaolollaan – länsimaisen elämän kuviteltiinkin usein olevan pohjattoman jännittävää seikkailua, vailla tylsää hetkeä.

Väitöskirjassani olen esittänyt kuvitteellisella lännellä olevan oma itäinen vastineensa, jonka kautta yhdysvaltalaiset ovat käsitelleet Neuvostoliittoa ja sittemmin ennen muuta Venäjää. Kuvitteellisen idän konseptissa korostuu ennen muuta politiikka. Elämä idässä näyttäytyy jatkuvana kamppailuna sortavan valtion ja länsimaista vapautta kaipaavien toisinajattelevien kansalaisten välillä. Tämä jakolinja nousee usein esiin länsimaisessa keskustelussa. Vain hieman kärjistäen voidaan todeta Venäjän näyttäytyvän sankarien ja konnien maana, jossa Aleksei Navalnyin kaltaiset rohkeat toisinajattelijat taistelevat Vladimir Putinin kaltaisia brutaaleja sortajia vastaan.

Tämänkaltaisia vastinpareja Venäjältä totta kai löytyy ja niiden noteeraamatta jättäminen olisi erikoista. Samaan aikaan on todettava, että jyrkkä jakolinja hallinnon ja valtaapitäviä vastustavien kansalaisten välillä on yksinkertaistava ja heijastelee todellisuuden sijaan pikemminkin länsimaisia mielikuvia siitä, että elämä Venäjällä on jatkuvaa poliittista kamppailua kahden yhteensovittamattoman voiman – sortajien ja sorrettujen – välillä. Kuvitteelliseen itään liittyy olennaisena osana toive muutoksesta – ajatus siitä, että idästä tulee jonain päivänä ”normaali”, toisin sanoen länsimaalaistunut demokratia. Niin kylmän sodan aikana kuin tänäänkin länsimaiden julkisessa keskustelussa onkin innokkaasti etsitty merkkejä muutoksen käynnistymisestä.

Neuvostoliittolaisen ja sen seuraajavaltioissa kehittyneen rockmusiikin yhdysvaltalainen vastaanotto tulee ymmärtää tässä kontekstissa, sillä alueelta tulevaa rockmusiikkia tekijöineen on Yhdysvalloissa käsitelty ennen kaikkea poliittisen vastarinnan ja yhteiskunnallisen muutoksen symboleina. Näin on ennen muuta siksi, että rockin historialliset juuret ovat Yhdysvalloissa ja genren merkitystä yhdysvaltalaiselle identiteetille voidaan pitää merkittävänä. Lisäksi on otettava huomioon rockiin usein liitettävät käsitteet, kuten vapaus ja kapinallisuus. Näin ollen amerikkalaisessa julkisessa keskustelussa venäjänkieliseltä kulttuurialueelta tulevan rockin on ajateltu olevan luonteeltaan länsimielistä ja kapinoivan autoritaarisia johtajia vastaan vapauden puolesta.

Olen päättänyt pitämään tulkintaa merkittävältä osiltaan harhaanjohtavana. Raportoinnin dualistinen luonne – rock vastaan valtio – on tarjonnut rajatun ja paikoin vääristyneen kuvan todel-

lisesta tilanteesta, sillä rockin ja valtion suhde on ollut huomattavasti monimuotoisempi kuin media antaa ymmärtää. Kapinaa ja vapauden tavoittelua rockissa on toki ollut niin Neuvostoliitossa kuin sen seuraajavaltioissakin. Rock ei kuitenkaan ole ensi sijassa tähdännyt yhteiskunnalliseen muutokseen. Sen sijaan rockiin sisältyvä vapautta ihannoiva kapina on kohdistunut arkielämän konventioita vastaan. Näiltä osin rockmuusikoiden toiminta on toisin sanoen ollut hyvin samankaltaista kuin länsimaissakin, joissa rockin kapinallisuus on niin ikään kohdistunut useammin arjen normeja kuin poliittisia ideologioita vastaan.

Ylipäättään tarkasteltaessa venäjänkielisen kulttuurialueen rockhistoriaa on silmiinpistävää, kuinka usein genren kehitys on kulkenut samankaltaisia polkuja länsimaisen vastineensa kanssa. Rautaesiripusta huolimatta rockmusiikin globaalit ilmiöt beatlemaniaasta punkiin löysivät tiensä Neuvostoliittoon, jonka oma rockkulttuuri alkoi kehittyä jo 1960-luvulla. Samaan aikaan on selvää, että neuvostoliittolainen konteksti jätti jälkensä genren paikallisen version kehitykseen. Kommunistisen puolueen hallitsemassa maassa ei esimerkiksi ollut länsimaihin verrattavissa olevia kaupallisia musiikkimarkkinoita. Lisäksi maan materiaaliset realiteetit tekivät vaikeaksi hankkia sähköisiä instrumentteja, jolloin musiikissa korostui mahtipontisten kitarasoolojen sijaan lyriikoiden rooli.

Ennen kaikkea eron muodosti Neuvostoliiton autoritaarinen järjestelmä, jossa ilmaisunvapauden rajat olivat tunnetusti hyvin kapeat. Tämä päti myös rockmusiikkiin. Rockmuusikoiden vastaus rajoituksiin ei ollut avoin kapinointi. Sen sijaan muusikot pyrkivät elämään ikään kuin ympäröivää yhteiskuntaa ei olisi ollut olemassakaan. He keskittyivät omaan taiteelliseen toimintaansa, pysytellen mahdollisimman kaukana politiikoista ja poliittisesta keskustelusta. Tämän kaltainen niin sanottu sisäinen emigraatio, eli eräänlainen henkinen pako neuvostojärjestelmästä, voidaan Neuvostoliiton kaltaisessa autoritaarisessa ja ideologisessa valtiossa tulkita poliittiseksi teoksi. Aiemmassa tutkimuksessa sekä mediakeskustelussa toiminnan käytännön merkitystä on kuitenkin nähdäkseni usein liioiteltu, sillä rockin ja muiden vastaavalla tavalla yhteiskunnasta eristyneiden alakulttuurien on nähty jopa näytelleen merkittävää roolia Neuvostoliiton romahtamisessa.

Mielikuva rockmuusikoista, jotka taiteellisella toiminnallaan taistelivat sortavaa hallintoa vastaan lopulta voittaen, on inspiroiva. Kuitenkaan eläminen irrallaan yhteiskunnasta ei muodostanut varteenotettavaa uhkaa valtiolle, vaan johti pikemminkin

Antti Okko

Lectio praecursoria:

Not only rock 'n' roll:
the reception of
Russophone
rock in the United
States, 1985–2025

poliittiseen apatiaan. Tätä on vaikea pitää merkityksellisenä keinona vastustaa autoritaarista hallintoa etenkin, kun myöhäis-neuvostoliittolainen järjestelmä, jossa rock eli kultakauttaan, ei muutoinkaan nojannut kansalaistensa palavaan tukeen.

Kun suuret reformit käynnistyivät 1980-luvulla Mihail Gorbatsšovin johdolla, ottivat rockmuusikot uudistukset innolla vastaan. Muusikot eivät toisin sanoen olleet muutosta aktiivisesti ajanut voima, vaan heidän toimintansa pikemminkin heijasteli maassa tapahtuneita muutoksia ja sananvapauden laajentuneita rajoja. Se, ettei rock edesauttanut merkittävällä tavalla järjestelmän romahtamista, ei poista musiikin merkityksellisyyttä. Laajemman yhteiskunnallisen muutoksen ajamisen sijaan rockin merkitys Neuvostoliitossa oli ennen kaikkea yksilöllinen: rock tarjosi kuulijoilleen tilaisuuden rakentaa henkilökohtaisia identiteettejä, jotka olivat kaukana Neuvostoliiton kulttuuripoliitiikan suosituksista.

Tämän kontekstin ymmärtäminen auttaa arvioimaan neuvostorockin yhdysvaltalaisista vastaanottoa. Neuvostorokkarit saivat mahdollisuuden tavoitella suosiota kotimaansa ulkopuolella glasnostin aikakaudella 1980-luvun lopulla. Moni tähtäsi Yhdysvaltoihin, jossa Boris Grebenštšikovin, Zvuki Mun ja Gorky Parkin kaltaiset artistit saivat osakseen runsasta huomiota. Amerikkalaisessa keskustelussa heidät tulkittiin kuvitteellisen idän konseptin mukaisesti poliittisen kamppailun näkökulmasta käsin. Heidä pidettiin kapinallisina, jotka olivat vastustaneet autoritaarista hallintoa ja selviytyneet voittajina. Hetkellä, jolloin kylmä sota oli tulossa päätökseensä, toimivat rockmuusikot mikrotason esimerkkeinä makrotason muutoksista, joissa tiivistyi Neuvostoliiton läpikäymä muutos. Symbolisesta merkityksestään huolimatta neuvostorock ei noussut kuulijoiden suosioon, vaan kyseessä oli ennen muuta mediaa kiinnostanut ilmiö. Ja kun kylmän sodan loppumiseen ja Gorbatsšovin uudistuksiin liittyvä innostus hiipui, laski median kiinnostus neuvostorockia kohtaan.

Neuvostoliiton hajoaminen 1990-luvun alussa merkitsi suunnatonta muutosta alueen rock-kulttuurille. Muusikoiden oli nyt opittava toimimaan kaupallisilla markkinoilla, mikä ottaen huomioon 1990-luvun taloudelliset realiteetit ei Neuvostoliiton seuraajavaltioissa ollut helppoa. Moni yhtye päätyikin lopettamaan toimintansa. Yhdysvalloissa kiinnitettiin vain vähän huomiota niihin haasteisiin, joita rock kohtasi Neuvostoliiton hajottua. Maassa kylläkin seurattiin mielenkiinnolla millaiseksi elämä Neuvostoliiton seuraajavaltiossa muodostuisi. Huomio oli etenkin Venäjässä, joka nyt vannoni ainakin nimellisesti demokratian

ja vapaan markkinatalouden nimeen. Yhdysvalloista käsin tarkasteltuna vaikuttikin siltä, että maa oli viimein muuttumassa perustavanlaatuisesti. Mediassa etsittiin innokkaasti merkkejä Venäjän amerikkalaistumisesta. Tällaiseksi todisteeksi mediassa laskettiin esimerkiksi amerikkalaisen populaarikulttuurin menestys kommunismin jälkeisellä Venäjällä.

1990-luvun aikana Yhdysvalloissa saivatkin eniten huomiota osakseen yhtyeet, jotka toimivat vastaavan kaltaisena todisteena idän muutoksesta. Huomiota sai osakseen ennen kaikkea venäläis-ukrainalainen Red Elvises -yhtye, joka käänsi neuvostoliittolaisen taustansa ja kommunistisen menneisyyden vitsiksi, samalla avoimesti ylistäen amerikkalaista unelmaa ja kapitalismia. Yhtyeestä tuli eräänlainen ajankuva, johon tiivistyi entisen kommunistisen vihollisen muutos suhteellisen ystävällismieliseksi markkinatalousmaaksi.

2000-luvun alussa vaikuttikin hetken aikaa siltä, että Venäjä oli yhdysvaltalaisesta näkökulmasta käsin integroitunut osaksi länttä, ainakin populaarikulttuurin osalta. Kun pop-rockyhtye Tatu nousi 2000-luvun alussa hetkeksi suureen suosioon Yhdysvalloissa, ei mediahuomio enää perustunut neuvostomenneisyyden, venäläisyyden tai kuvitteellisen idän konseptin varaan. Sen sijaan yhtyeen ympärillä käyty ulkomusiikillinen keskustelu liikkui pääosin naiseuden, seksuaalisuuden ja aitouden kaltaisissa teemoissa, jotka eivät olleet sidottuja yhtyeen lähtömaahan.

2000-luvun kuluessa politiikka teki paluun keskusteluun. Yhdysvaltojen ja Venäjän välit kiristyivät vuosi vuodelta, samalla kun Venäjä kehittyi autoritaarisempaan suuntaan. Näin ollen venäläistä rockmusiikkia päädyttiin Yhdysvalloissa jälleen tarkastelemaan poliittisten kysymysten kautta. Kuvitteellisen idän merkitys korostui – Venäjä näyttäytyi sortavan eliitin kurittamana maana, jossa rohkeat toisinajattelijat uskaltautuivat pitämään yllä toivoa paremmasta tulevaisuudesta. Rockmuusikot nähtiin jälleen kapinallisina muutoksen symboleina, jolloin monimutkaisia kysymyksiä venäläisen yhteiskunnan tilasta päädyttiin tarkastelemaan musikoiden kautta. Esimerkiksi valtava mediahuomiota osakseen saaneeseen Pussy Riot -yhtyeeseen yhdistettiin sananvapauden ja demokratian kaltaisia arvoja, joiden vastakohtana näyttäytyi Vladimir Putiniin henkilöitynyt sorto ja autoritaarisuus.

Viime vuosina uutisointia on kiihdyttänyt Venäjän helmikuussa 2022 aloittamana ja yhä jatkuva täysimittainen hyökkäys Ukrainaan ja Venäjän luisuminen entistä selvemmin Putinin hallitsemaksi diktatuuriksi. Kaikki tämä on jättänyt jälkensä ve-

Antti Okko

Lectio praecursoria:

Not only rock 'n' roll:
the reception of
Russophone
rock in the United
States, 1985–2025

näläisiin rockmuusikoihin, joista muutamat ovat protestoineet, monet lähteneet maasta ja useimmat välttäneet ottamasta kantaa. Jotkut ovat puolestaan käyttäneet tilaisuutta hyväkseen esittäen nyt valtion linjaa mukailevaa musiikkia.

Yhdysvaltalaisessa mediassa on usein verrattu nyky-Venäjän kulttuurillista tilaa Neuvostoliiton aikoihin. Totta onkin, että osa neuvostoaajan käytännöistä, kuten ei-toivottujen artistien musiikkia koskevat mustat listat ovat siirtyneet Neuvostoliitosta Venäjälle, toki mukailtuna ja nykyhetkeen sovitettuina versioina. Kaikesta huolimatta moni asia on Venäjällä tänään toisin. Edes neuvostoaikoina musiikkia ei pystytty kahlitsemaan ja tänään se on vielä vaikeampaa muuttuneen mediaympäristön myötä. Kenties tästä syystä Yhdysvalloissa elää yhä toive siitä, että rockmusiikki voisi toimia muutoksen edistäjänä Venäjällä. Yhä edelleen venäläiset rockmuusikot nousevat esiin lähinnä silloin, kun he ovat tavalla tai toisella kyseenalaistaneet hallinnon toimia. Samaa aikaan Venäjän nykyistä politiikkaa tukevat rockmuusikot sekä suuri joukko heitä, jotka ovat välttäneet ottamasta kantaa, ovat jääneet vähälle huomiolle. Tämä on virhe, sillä kun media kiinnittää huomiota vain Venäjän nykyhallinnon vastustajiin, syntyy kuva, joka on maan nykykulttuurin tilan suhteen rajoittunut ja maan demokratiakehityksen suhteen turhan toiveikas.

Venäjän aloittama hyökkäyssota on monilta muilta osin mul-listanut rockmusiikkia koskevaa uutisointia. Kuvitteellisen idän konsepti on muuttunut, sillä kyseessä ei enää ole Venäjä-keskeinen monoliitti, vaan Ukraina ja ukrainalainen musiikki on amerikkalaisessa mediassa kasvavissa määrin ymmärretty omaksi erilliseksi kokonaisuudekseen.

Lopuksi voidaan pohtia millainen vaikutus yhdysvaltalaisen median käymällä keskustelulla on ollut itse rockmuusikoihin? Vastaanoton politisoitumisen voidaan katsoa olevan heidän kannaltaan kaksiteräinen miekka. Heidän taustaansa liittyvät odotukset ovat tuoneet heille mediahuomiota, mutta samalla heidän kehystämisensä yhteiskunnallisten teemojen kautta on vienyt huomiota pois heidän musiikistaan. Yhdysvalloista käsin tarkasteltuna Neuvostoliitosta ja sen seuraajavaltioista maahan saapunut rockmusiikki onkin ensisijaisesti poliittisesti kiinnostava ilmiö, minkä vuoksi muusikoista on kirjoitettu paljon, mutta heidän musiikkinsa ei ole kerännyt kuulihoitoa.

SUOMEN MUSIIKKI- TIETEELLISEN 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, Hilka. 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: saavuttamat tomuuden 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 puhumista*. 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. *Sähkövaloa, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: naisten salonkiorkesterit ja varieteelalan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. 30 €.
- AMF 35 Tiikkaja, Samuli. 2019. *Paired Opposites. The Development of Einojuhani Rautavaara's Harmonic Practices*.

MUSIIKKITIEEEN 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 uudempiä teoksia sekä lehden numeroita vuodesta 2002 alkaen on vielä saatavilla. Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikin-tutkimukseen* -kirjaa myydään Ostinatossa (ostinato.fi, puh. 09-443 116) ja Tiedekirjassa (puh. 09-635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (s-posti: mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv 0 %.

MU SIK KI

musiikki.journal.fi

Liity
Suomen musiikkitieteelliseen seuraan
osoitteessa **mtsnet.fi/seura**