

Musiikki 2/2021

musiikki.journal.fi | 51. vuosikerta

Laura Wahlfors

Sukupuoli, seksuaalisuus, musiikin esittäminen ja muusikkous – muusikot ja tutkijat ajankohtaisten kysymysten äärellä 3

Artikkelit



Nuppu Koivisto

Säveltäjäys, sukupuoli, sanomalehtijulkisuus. Vera Vinogradova-Bieckin ja Miina Härman toiminta sotienvälisessä Virossa 23



Anna-Elena Pääkkölä, Tiina Käpylä & Henna-Riikka Peltola

Populaarimusiikkitoiminnassa koettu sukupuolittunut epäasiallisuus 55



Riikka Juntunen

Lihavan naislaulajuuden muodostuminen musiikkireality-ohjelmissa 83



Hanna Chorell

Laulajan kehon queer-potentiaali. Liediä Barthesin kanssa 109

Puheenvuorot

Jarkko Hartikainen

Härskit hälyt 137

Malla Vivolín

Kirje Kassandralle. Ajatuksia myyteistä ja modernista huilunsoitosta 148

Riikka Talvitie

Produktiivinen mimesis. Miten sukupuoli piiryy säveltäjän materiaaliin 153

Marianna Henriksson & Anna Mustonen

Eros ja vanha musiikki uuden tanssin näyttämöllä 162

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

Teemanumeron toimittaja

Laura Wahlfors (Taideyliopiston Sibelius-Akatemia)



KONEEN SÄÄTIÖ

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti, Suomen musiikkitieteellinen seura ry, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto. **Päätoimittajat:** FT Lasse Lehtonen (lehtonen.lasse@gmail.com) Dos. Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi) sekä dos. Laura Wahlfors (laura.wahlfors@uniarts.fi). **Taittaja:** Henri Terho (henri.terho@live.fi). **Toimitusneuvosto:** Kaarina Kilpiö, Emmi Kujanpää, Kimi Kärki, Lasse Lehtonen, Juha Ojala, Tuire Ranta-Meyer, Saijaleena Rantanen, Milla Tiainen ja Laura Wahlfors. **Tilaukset ja arkistonumerot:** Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittävät seuran sihteeri Jasmin Vahtera (mts.toimisto@gmail.com) sekä Ostinato Oy, Musiikkitalo, Mannerheimintie 13 a B, 00100 Helsinki, (020) 7070443, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi. **Musiikki (verkkojulkaisu) ISSN 2669-8625**

Sukupuoli, seksuaalisuus, musiikin esittäminen ja muusikkous – muusikot ja tutkijat ajankohtaisten kysymysten äärellä

Laura Wahlfors
.....

Tässä *Musiikin* numerossa teemana on sukupuoli ja seksuaalisuus, joihin liittyviä kysymyksiä kirjoituksissa käsitellään nimenomaan musiikin esittämisen ja tekemisen sekä muusikkouden piirissä. Kyseessä on lehtemme historiassa kolmas sukupuolentutkimuksen erikoisnumero (vrt. Moisala 1994a; Rojola & Väättäinen 2004a). Fokukseltaan se lisäksi asettuu samalle jatkumolle aiemmin ilmestyneen muusikkoututkimuksen teemanumeron kanssa (vrt. Sivuoja-Gunaratnam & Kurkela 2008). Tekstejä haettiin avoimella kirjoituskutsulla, ja saapuneiden ehdotusten joukosta mukaan valikoitui lopulta neljä vertaisarvioinnin läpäissyttä artikkelia sekä neljä vapaamuotoista kirjoitusta.

Numero on osa Koneen Säätiön rahoittamaa hankettani, jossa tutkin musiikin esittämistä ja muusikkoutta queer-näkökulmasta, tarkkaan ottaen sukupuolen ja seksuaalisuuden normien haastamista klassisen musiikin kentällä nykyaikana.¹ Hanketta käynnistäessäni en vielä aavistanut, millaisiksi päivänpolttaviksi puheenaiheiksi sukupuoleen ja seksuaalisuuteen kytkeytyvät vallan ja tasa-arvon kysymykset pian päätyisivät Suomen musiikkielämässä ja yhteiskunnassa laajemmin. Oman hitaasti etenevän tutkimukseni rinnalla tuntui tärkeältä tarttua nykytilanteeseen kutsumalla musiikintutkijoita ja muusikoita kirjoittamaan sukupuolen ja seksuaalisuuden teemoista, varsinkin kun *Musiikin* edellisestä sukupuolentutkimusnumerosta on jo 17 vuotta.

Näin syntynyt kokonaisuus ei luonnollisestikaan ole millään lailla kattava, mutta kuten uumoilin, se resonoi monessa kohdin ajankohtaisten yhteiskunnallisten keskusteluiden kanssa. Niin ikään siinä näkyy muusikoiden aktivoituminen musiikin, sukupuolen ja seksuaalisuuden kytkösten tiedostamisessa sekä niihin liittyvien kysymysten ratkomisessa siellä, missä musiikkia opiskellaan, opetetaan, sävelletään ja esitetään.

¹ Klassisella musiikilla tarkoitan tässä ja jäljempänä nk. länsimaista taidemusiikkia.

Musiikki-lehden ensimmäinen sukupuoli- ja musiikin suhteita käsittelevä numero ("Musiikin naistutkimus: musiikki sukupuolen kautta tulkittuna") ilmestyi Pirkko Moisalan toimittamana vuonna 1994. Se oli ensimmäisiä sukupuolentutkimuksen avauksia suomalaisessa musiikkitieteessä, ja samalla se osui, kuten Moisala (1994b, 241) pääkirjoituksessaan toteaa, keskelle alan räjähdysmäistä kasvua. Numeroa suunnitella olivat ilmestyneet tärkeät, sittemmin klassikkoaseman saavuttaneet feministisen musiikintutkimuksen avaukset, Susan McClaryn *Feminine Endings* (1991) ja Marcia Citronin *Gender and the Musical Canon* (1993). Niiden vanavedessä julkaistiin tiheään tahtiin feministisiä ja sukupuolentutkimuksellisia näkökulmia soveltavia monografioita ja antologioita, joiden joukossa myös musiikin queer-tutkimuksen pioneerikokoelma *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology* (1994). 1990-luku oli murroksen aikaa erityisesti klassisen musiikin tutkimuksessa, kun jälkistrukturalistiset teoriat ja muun muassa Judith Butlerin (1990) ajatukset sukupuolen performatiivisuudesta löysivät tiensä musiikintutkijoiden käsiin. Kulttuurinen musiikintutkimus ja niin kutsuttu uusi musiikkitiede ryhtyivät toden teolla purkamaan romanttisen ja modernistisen musiikki-ideologian sukupuolittuneita hierarkioita sekä ruumiillisuuteen ja seksuaalisuuteen liittyviä myyttejä.

Kymmenen vuotta myöhemmin ilmestyi *Musiikin* toinen sukupuolentutkimuksen numero, Sanna Rojolan ja Hanna Väätäisen toimittamana (2004). Siinä missä ensimmäisen teemanumeron artikkelit keskittyvät nimenomaan feminiinisuuden ja maskuliinisuuden musiikissa, sukupuolen ja sukupuolittuneen vallan kysymyksiin, tässä jälkimmäisessä numerossa katsantokanta on laajentunut kohti erojen moninaisuutta, intersektionaalisia näkökulmia; artikkelien aiheissa edustettuina ovat esimerkiksi lastenmusiikin ja vammaisuuden tutkimus. Rojola ja Väätäinen (2004b, 3) painottavatkin pääkirjoituksessaan tätä näkökulmien moninaistumista. Luodessaan katsauksen alan kansainväliseen kehitykseen he mainitsevat myös muun muassa esityskeskeisten näkökulmien nousun sekä ruumiillisuuden ja ruumiin materiaalisuuden tutkimisen. Ohimenne he viittaavat myös "pervonäkökulmaan" ja päättävät kirjoituksensa sen korostamiseen, että ihmiset toimivat musiikin tekijöinä tavoilla, jotka eivät aina mahdu kaksinapaisen sukupuolijärjestelmän raameihin. (Ibid., 7, 9.)

Nämä suuntaukset – erityiskeskeiset näkökulmat, ruumiin materiaalisuuden tutkiminen ja pervonäkökulma eli queer-tutkimus – ovat sittemmin entisestään voimistuneet niin Suomessa kuin muuallakin ja tuottaneet laajan kirjon musiikin, sukupuolen ja seksuaalisuuden kytköksiin pureutuvaa tutkimusta. Olisikin ollut luontevaa, että jälleen kymmenen vuoden päästä olisi ilmestynyt *Musiikki*-lehden sukupuolentutkimuksen erikoisnumero – ehkäpä sellainen, joka olisi keskittynyt queer-näkökulmiin. Musiikin queer-tutkimuksessa, joka yleistyi Suomessa 2010-luvulla, tutkitaan kaksinapaisesta heteroseksuaalisesta systeemistä poikkeavien seksuaalisuuksien ja sukupuolten ilmentymiä musiikissa sekä sellaista sukupuolen ja seksuaalisuuden liikkuvuutta ja moninaisuutta, joka vastustaa normatiivista säännöttelyä.² Susanna Välimäki kirkasti työssään jo aiemmin läsnä olleen queer-eetoksen kirjaansa *Muutoksen musiikki* (2015a). Siinä hän kehittelee José Esteban Muñozin (2009) teorian pohjalta ”pervokorvalla” kuuntelemisen tapaa, jolla elokuvien ja tv-sarjojen äänestä ja musiikista voi löytää sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuutta, liikkuvuutta ja yhdenvertaisuutta vaalivia utopian tiloja, välähdysmäisiä valtakulttuurin kumouksellisen kritiikin ja ylittämisen hetkiä. Ekokriittisestä näkökulmasta hän purkaa myös ihmisen ja luonnon valtasuhdetta. Laajimmin ymmärrettynä queer onkin lähestymistapa, joka ylipäätään haastaa (pervouttaa) luonnollisina pidettyjä normatiivisia rakennelmia. Omassa, Julia Kristevan ja Roland Barthesin kumousetiikkaa soveltavassa väitöskirjassani (Wahlfors 2013) läpikäyvänä ideana on muusikon ajattelu queer-subjektina sekä sen myötä Kristevan ja Barthesin ajattelusta paljastuvien musiikin ja kielen, ruumiin ja kielen suhteisiin liittyvien valtarakennelmien haastaminen. Queer-tutkimukseksi voidaan niin ikään lukea Anna-Elena Pääkkölän (2016) väitöskirja, joka tutkii emansipatorisessa hengessä epänormatiivista seksuaalisuutta käsittelemällä sadomasokistisen erotiikan äänellisiä ja musiikillisia esityksiä. Vuonna 2019 ilmestyi myös Pääkkölän ja John Richardsonin yhdessä Freya Jarmanin kanssa toimittama *Radical Musicology* -lehden queer-numero, jonka kirjoittajissa on vahva edustus Suomessa vaikuttavista musiikkitieteilijöistä (Pääkkölä et al. 2019). Käsillä olevassa *Musiikin* numerossa queer-näkökulmaa edustaa Hanna Chorellin artikkeli.

² Musiikin queer-tutkimuksen paljoudesta poimittakoon edellä mainitun *Queering the Pitchin* (Brett et al. 1994) lisäksi seuraavat kirjat: Fuller & Whitesell 2002; Whiteley & Rycenga 2006; Peraino 2006; Jarman-Ivens 2011; Mauss & Whiteley 2021. Queerin asemasta musiikkitieteessä ja etnomusikologiassa ks. myös esim. Lewis 2009; Peraino 2013 ja Moon 2020.

Musiikin sukupuolentutkimuksen kannalta vilkkaalla 2010-luvulla valmistui myös muita sukupuolentutkimukseen paikantuvia tai otteeltaan feministisiä väitöskirjoja, kuten esimerkiksi Milla Tiaisen (2012) laulamista ja laulajuutta käsittelevä tutkimus, jossa ääntä, ruumiillisuutta ja sukupuoliäjäntäviä rakenteita sysätään liikkeeseen Deleuzen uusmaterialistisen ajattelun avulla, Anne Karppisen (2013; 2016) tutkimus Joni Mitchellistä, Nina Öhmanin (2017) tutkimus gospel-musiikin naisista, Tiina Käpylän (2018) tutkimus sosiaalisesta sukupuolesta turkulaisten nuorten bändiharrastuksissa ja Nappu Koiviston (2019) historian alaan kuuluva tutkimus naisten salonkiorkesterista. Feministinen juonne on myös Sini Monosen (2018) väitöskirjassa, joka käsittelee äänen ja musiikin rakentamia vainoamisväkivallan kuvauksia elokuvissa.

Kaiken kaikkiaan suomalainen musiikin sukupuolentutkimus on ollut viime aikoina monipuolista. Sitä on tehty esimerkiksi audiovisuaalisuuden tutkimuksen alalla (edellä mainittujen lisäksi esim. Välimäki 2015b; Richardson 2019), uusmaterialistisessa tutkimuksessa (esim. Moisala et al. 2017; Leppänen & Tiainen 2018; Leppänen 2020), esitysten ja esittämisen tutkimuksessa (esim. Leppänen & Tiainen 2018; Kallioniemi 2019; Pääkkölä & Richardson 2020; Wahlfors 2020a; Välimäki 2021; Lehtonen 2021; ks. myös Chorellin ja Juntusen artikkelit tässä numerossa), oopperan ja naisten musiikkitoiminnan mikrohistoriallisessa tutkimuksessa (esim. Sivuoja-Kauppala 2013; Broman-Kananen 2018; Koivisto mm. tässä numerossa) sekä musiikkikasvatuksen tutkimuksessa, jota on tehty moninaisista intersektionaalisista näkökulmista (esim. Leppänen & Järviluoma 2018; Leppänen 2020; Koskela & Leppänen 2020).³ Intersektionaalisten erojen ja identiteettitehtäjöiden kirjo, josta Rojola ja Väätäinen (2004b, 3) mainitsivat pääkirjoituksessaan rodun ja etnisyyden, kansallisuuden, sosiaalisen luokan, seksuaalisuuden ja ikäkauden näkökulmat, on rikastunut sittemmin muun muassa kriittisellä lihavuustutkimuksella (esim. Pääkkölä 2019; Juntunen tässä numerossa). Rodun näkökulma, joka on ollut jonkin verran edustettuna (esim. Leppänen 2020; Rantakallio & Strand 2021), odottaa vielä tulemistaan perusteellisempaan käsittelyyn esimerkiksi klassisen musiikin alueella sekä ylipäätään musiikintutkimuksen normien tarkastelussa (ks. Torvinen 2019; Ramstedt, K. 2020). Erillisen maininnan ansaitsee myös mu-

³ Tässä kappaleessa esittämäni luettelon poimintoineen ei ole tarkoitus olla kattava (mikä olisikin mahdoton tehtävä) vaan antaa satunnaisin esimerkein jonkinlainen kuva siitä, millaista musiikin sukupuolentutkimusta Suomessa tai suomalaisten musiikintutkijöiden toimesta tehdään. Moni mainitsemani tutkimus myös sijoittuu useampaan kuin yhteen kategoriaan.

siikin transtutkimus (esim. Välimäki 2015a, 85–125; 2015b; Leppänen & Tiainen 2018), nimittäin vaikka transsukupuolisuuden tutkimuksen voi lukea queer-tutkimuksen piiriin, se on jäänyt siellä aliedustetuksi (ks. Lewis 2009, 50; Välimäki 2015a, 21). Ei-normatiivisten seksuaalisuuksien tutkimuksesta esimerkkinä on myös Taina Saarikiven (ent. Riikonen) harjoittama taiteellinen tutkimus äänifetisismistä ja erotisoituneesta kuuntelusta (esim. Riikonen 2016). Vielä todettakoon posthumanistisen feminismin nouseva suuntaus (esim. Tiainen 2018).⁴

Musiikin sukupuolentutkimus on nykyään vahvasti edustettuna Suomen musiikintutkimuksen kentällä. Niin *Musiikissa* kuin *Etnomusikologian vuosikirjassa* ja *Musiikin suunnassakin* on julkaistu säännöllisesti artikkeleita, joiden näkökulma on feministinen tai joiden aihe ja kysymyksenasettelu liittyvät tavalla tai toisella sukupuolen ja/tai seksuaalisuuden kysymyksiin. Sukupuoli on myös luontevasti läsnä yhtenä analyttisenä kategoriana muissakin kuin nimenomaan feministisen tai sukupuolentutkimuksen kenttään paikantuvissa tutkimuksissa.

Kun ajatellaan aikaa *Musiikin* vuoden 2004 sukupuolentutkimuksen teemanumeron jälkeen, tietoisuus sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuudesta, vallan sukupuolittuneisuudesta sekä intersektionaalisten erojen merkityksestä tasa-arvokysymyksissä on lisääntynyt huomattavasti yhteiskunnassa. Muiden kuin heteroseksuaalisten tai kaksinapaiseen sukupuolisysteemiin sopivien muusikoiden näkyminen yhteiskunnassa on lisääntynyt, kuten myös tällaisten ei-normatiivisten identiteettien avoin ilmaisu musiikkiesityksissä (ks. esim. Wahlfors 2020b; Välimäki 2021a). Yhteiskunnallinen keskustelu on johtanut siihen, että Suomessa on etujoukoissa hyväksytty vuonna 2014 (ja tullut voimaan 2017) tasa-arvoinen avioliittolaki, jossa oikeus solmia avioliitto ei enää ole riippuvainen puolisojen sukupuolista. Vanhentunut, trans- ja muunsukupuolisten perus- ja ihmisoikeuksia loukkaava translaki kuitenkin odottaa yhä uudistamistaan.⁵

⁴ Vrt. myös Tanja Tiekson meneillään oleva posthumanistista ja jälkistrukturalistista feminismiä teoreettisena viitekehyksenään yhdistävä hanke *Autiomaiden ääni – kokeellinen säveltäminen hiljaisuuden jälkeen*.

⁵ Translaista ks. <https://seta.fi/ihmisoikeudet/tasa-arvo-ja-yhdenvertaisuus/translaki/>

Häirintä ja syrjintä musiikkialalla – kuohuvat keskustelut

Edellä kerrottuun nähden voisi kuvitella, etteivät sukupuoli ja feminismin enää nykyään olisi tulenarkoja sanoja (vrt. Moisala 1994b, 241) tai ettei naisten syrjintä tai seksuaalinen häirintä enää olisi Suomen musiikkielämässä polarisoitunutta keskustelua herättävä ongelma. Kuitenkin, kuten Moisala toteaa *Musiikki*-lehden haastattelussa, Suomessa on tällä hetkellä menossa täsmälleen sama keskustelu naisten syrjinnästä klassisen musiikin käytännöissä kuin vuonna 1994, jolloin hän yhdessä Riitta Valkeilan kanssa julkaisi kirjan *Musiikin toinen sukupuoli* (Leppänen & Tiainen 2020, 200). Monen tutkijan kokemus on edelleen se, että muissa kuin sukupuolentutkimukseen erikoistuneissa konferensseissa tutkimusalaa voi joutua perustelemaan varautuen siihen, että se kirvoittaa joissakin epäileviä, vähätteleviä tai torjuvia asenteita (ks. esim. Koivisto 2021).

Elämme kuitenkin jännittäviä aikoja sikäli, että erilaiset sukupuolittuneen syrjinnän ja häirinnän kysymykset ovat tulleet akuutisti käsitteilyyn paitsi musiikkipiireissä ja -instituutioissa myös yhteiskunnassa laajemmin. Kansainvälisesti valtavat mittasuhteet saavuttaneet, 2013 ja 2017 alkunsa saaneet Black Lives Matter- ja MeToo-liikkeet ovat sysänneet liikkeelle keskustelua syrjinnästä ja seksuaalisesta häirinnästä monilla rintamilla, ja myös Suomen musiikkielämässä on eri musiikinlajien piireissä lähdetty tuulettamaan epätasa-arvoisia, syrjiviä sekä häirinnän ja epäasiallisen kohtelun sallivia käytäntöjä. Viimeisimpänä juuri tänä kesänä mediahuomion kohteina ovat olleet Suomen punk- ja rock- ja metallimusiikkipiireissä tapahtuva seksuaalinen ahdistelu, häirintä ja väkivalta, johon on puututtu Punkstoo- ja Metaltoo-kampanjoiden voimin (ks. esim. Fräntilä 2021; Onali 2021; Tekoniemi et al. 2021).⁶

Keskustelulle Suomen klassisen musiikin instituutioissa tapahtuvasta sukupuolittuneesta häirinnästä ja epäasiallisesta kohtelusta toimi yhtenä alkusysäyksenä Sonja Saarikosken (2020a) *Image*-lehdessä julkaistu artikkeli, jonka ilmestymisen jälkeen aiheen käsittely on jatkunut monilla foorumeilla (ks. esim. Saarikoski 2020b; 2020d; Vedenpää 2020; Karemo

⁶ #Punkstoon alkusysäyksenä oli Maija Rädyn (2018) samanniminen artikkeli punkpiirien häirintä- ja syrjintäongelmista, mutta varsinainen kampanja alkoi vasta kesällä 2021 Punkstoo-nimisen Instagram-tilin perustamisen myötä; tilillä jaetaan kokemuksia syrjinnästä ja eriaisteisesta häirinnästä ja väkivallasta. Sen vanavedessä syntyi muitakin tilejä, kuten Metaltoo, Hippiestoo ja Suomiraptoo. Kampanjat ovat johtaneet tiettyihin henkilöihin kohdistuviin syytöksiin ja esiintymisten perumisiin.

2020; Ramstedt, A. 2021). Kaiken kaikkiaan tasa-arvo eri musiikkigenrejen piireissä on ollut vilkkaan keskustelun aiheena paitsi musiikkiväen tapahtumissa myös lehdistössä ja radiossa (esim. Kauranne 2021; Saksala & Ahokas 2021; Veitola 2021). Julkisuuteen on näin noussut monenlaisia kokemuksia musiikkipiireissä esiintyvistä misogyniasta, homo- ja transfobiasta sekä rasismista. Näiden toiseuttavien ja sortavien asenteiden yleisyys on yllättänyt monet.

Muusikkojen liitto teetti vuonna 2018 kyselyn, jolla kartoitettiin liiton jäsenten kokemuksia ja havaintoja seksuaalisesta häirinnästä, ahdistelusta tai väkivallasta musiikkialan työyhteisöissä ja työhön liittyvissä tilanteissa (Seye 2018). Muitakin vastaavia kyselytutkimuksia on tehty musiikin alalla (ks. esim. Pääkkölän, Käpylän ja Peltolan artikkeli tässä numerossa). Myös Suomen musiikkitieteellinen seura ja Etnomusikologinen Seura kantoivat kortensa kekoon vuonna 2020 tekemällä jäsenistönsä piirissä kyselyn syrjintäkokemuksista musiikintutkimuksen alalla ja opinnoissa Suomessa (Kärjä et al. 2021). Sen pohjalta järjestettiin myös keskustelutilaisuus (ks. Seye & Tiainen 2021). Kyselytutkimuksissa on tullut ilmi, että syrjinnän ja häirinnän eri lajeja (erilaisilla kyselyissä annetuilla kriteereillä) kokevat eniten naiset sekä sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöt ja että syrjintä ja häirintä ovat sidoksissa yhteiskunnan ja musiikkialojen valtarakenteisiin, jotka nekin ovat sukupuolittuneita.

Klassisen musiikin piirissä on keskusteltu naisten asemasta säveltäjinä, esittäjinä ja musiikki-instituutioiden hallinnossa sekä sen myötä musiikin kanonisoitumisen patriarkaalisuudesta ja estetiikkaan sisältyvistä arvoasetelmista (Kvist 2019; Torvinen 2019, 2020; Välimäki 2019; Puolakka 2020; Saarikoski 2020c; Kuusisaari 2020; Kytöoja 2020; Koivisto 2020; Djupsjöbacka 2021; Teikari 2021; Saksala & Ahokas 2021).⁷ Yhteistä keskustelun maaperää ei ole ollut helppo löytää vastakkaisten näkökantojen välille.⁸ Musiikintutkijoiden argumentit siitä, että musiikki ei ole irrallaan yhteiskunnan sukupuolittuneista valtarakenteista ja että musiikillisen 'laadun' käsite on sekin näiden valtarakenteiden tuottama, kohtaavat usein vakuuttelua, ettei sukupuoli vaikuta taiteellisiin valintoihin, jotka perustuvat puhtaasti musiikillisiin kriteereihin. Puhtaasti

⁷ Lisäksi Anna Ramstedtin valmisteilla oleva väitöskirja käsittelee sukupuolittuneita vallankäytön tapoja ja rakenteita klassisen musiikin kulttuurissa Suomessa.

⁸ Yksi esimerkki polarisoituneesta keskustelusta on musiikkikriitikko Jaani Länsiön julkisen Facebook-päivityksen alla liittyen Ylen Instagramissa esiin nostamaan lainaukseen Anne Teikarin (2021) kolumnista: <https://www.facebook.com/jaani.lansio/posts/3973794402711379>

musiikilliset kriteerit taas ymmärretään 1800-luvun peruja olevan autonomiaestetiikan hengessä.

Ilahduttavaa on kuitenkin se, että keskustelua käydään nyt vilkkaasti yli erilaisten institutionaalisten rajojen. Musiikintutkijat ovat toteuttaneet yliopiston niin kutsuttua kolmatta tehtävää kirjoittamalla ja puhumalla mediassa tai esimerkiksi tekemällä yhteistyötä konsertteja järjestävien muusikoiden kanssa. Toisaalta muusikot ovat tarttuneet aiheeseen järjestämällä konserttisarjoja, joiden taiteellisella suunnittelulla on feministiset lähtökohdat, yhtenä esimerkkinä monista vuotuinen *Kokonainen*-festivaali. Taideyliopiston Historiafoorumin ja Sibelius-Akatemian tohtorikoulujen yhteistyössä tutkimusyhdistys Suoni ry:n kanssa järjestämät kaikille avoimet *Naismuusikot*-etäseminaaripäivät tammikuussa 2021 keräsivät linjoille yli 100 kuuntelijaa ja keskustelijaa (ks. Djupsjöbacka 2021; Koivisto 2021).

*Identiteettipoliittinen käänne –
feministisiä tavoitteita musiikintutkimuksessa*

Musiikintutkijoilla on myös meneillään tutkimushankkeita, joilla on selvästi ilmaistut feministiset tavoitteet, kuten esimerkiksi Susanna Välimäen ja Nappu Koiviston *Sävelten tyttäret*, joka nostaa Suomen musiikinhistoriasta esiin säveltäviä naisia ja heidän työtään. *Kansallisbiografiassa* on nyt ensimmäistä kertaa julkaistu musiikintutkijoiden toimesta elämäkerta-artikkeleita 1800-luvulla ja 1900-luvun alkupuolella syntyneistä säveltäjänaisista Suomen musiikin historiassa (ks. Välimäki 2021b). Heidi Partin ja Riikka Talvitién pedagogiseen kehitystyöhön keskittyvän *Yhdenvertaisesti säveltäen* -hankkeen tavoitteena on lisätä sukupuolitietoisuutta ja sukupuolten tasa-arvoa taidemusiikin säveltämisen alalla. Elina Seye puolestaan johtaa etnomusikologista hanketta *World Wide Women – Female Musicians Crossing Borders and Building Futures*, joka tukee naismuusikoiden toimintaa eri puolilla maailmaa. (Ks. myös Välimäki, Mononen & Ahlsved 2018.)

Musiikkitieteellisessä sukupuolentutkimuksessa onkin Suomessa, kuten muuallakin, havaittavissa kasvava kiinnostus musiikkitoimijoiden identiteettien ja materiaalisten olojen tutkimiseen. Tässä on poliittinen painotus, jonka voi ymmärtää vastaliikkeenä vallalla olleelle teoreettiselle painotukselle, sellaiselle jälkistrukturalismista ammentavalle (queer-) tutkimukselle, joka välttää identiteetteihin kiinnittymistä ja johon on

liittynyt uuden musiikkitieteen opettama tapa tutkia musiikkia virtaavan sukupuolen ja seksuaalisuuden diskursiivisena prosessina.⁹ Queer-tutkimuksessa on tehty merkittävää työtä sukupuolta ja seksuaalisuutta normittavien identiteettikategorioiden haastamiseksi, mutta tähän liittyvien universalisoivien taipumusten ongelmista on keskusteltu jo pitkään (Peraino 2013, 826–27; Mullan 2015; Rossi 2008; Walters 2017). Silloin kun queer ymmärretään vapaana liikkuvuutena tai rajojen ylittämisenä, se unohtaa ne subjektit, joiden vapautta, toimijuutta ja itseilmaisua yhteiskunnalliset tai materiaaliset olot rajoittavat, eikä onnistu purkamaan niitä valtarakenteita, jotka tuottavat tämän epätasa-arvon (esim. Lewis 2009, 46–47; Mullan 2015). Lewisin (2009, 52) mukaan tämä on myös ollut syynä siihen, että etnomusikologit ovat olleet vastahakoisia omaksumaan queer-lähestymistapoja.

Queer-tutkimuksen piirissä onkin otettu tietoisesti mutta hienovärisesti askelia taaksepäin kohti esimerkiksi feministisen nais- tai lesbotutkimuksen identiteettipoliittikkaa, kun on todettu, että queer-ajattelun oletussubjektiksi paljastuu liian usein etuoikeutettu (valkoinen) (homo-) mies (esim. Freeman 2010, 59–65; Mullan 2015; Walters 2017; vrt. myös Rossi 2008). Kuten edellä kävi ilmi, musiikkikulttuurissa niin kuin yhteiskunnassa yleensäkin on alkeellisia sukupuolten tasa-arvon ongelmia yhä ratkomatta. Vaikkapa edellä mainittu *Naismuusikot*-symposium puoltaa näin ollen paikkaansa, vaikka myönnänkin, että sen otsikko kalskahti korvaani ensi alkuun hieman vanhanaikaiselta ja poissulkevalta.¹⁰ Identiteettipoliittisen käänteeseen ei kuitenkaan tarvitse merkitä essentiaalisointia tai identiteettien normatiivista lukitsemista – näiden ansojen välttämiseen löytyy keinoja esimerkiksi intersektionaalisesta ajattelusta tai queer-teorioiden tai vaikkapa uusmaterialististen teorioiden opettamasta kategorioiden epävakauttamisesta (ks. esim. Rossi 2008; Mullan 2015, Freeman 2010).

Identiteettipoliittikkaa on peräänkuulutettu takaisin myös toimijuuden ja sellaisen poliittisen vastarinnan mahdollistamisen kannalta, jota queeriin liittyvä kollektiivisten identiteettien hylkiminen ei ole tukenut. Toimijuuden ja järjestäytyneen vastarinnan kysymykset ovat nousseet

⁹ Teorian ja politiikan jännitteestä musiikin sukupuolentutkimuksessa ks. esim. Peraino 2013, 827.

¹⁰ Omassa tutkimuksessani olen todennut, että klassisen musiikin kentällä avoimesti queerit muusikot ovat useimmiten miehiä (tai miehiksi oletettuja) ja että heidän toimintansa – vaikka haastaakin konventioon kuuluvia sukupuolen ja seksuaalisuuden normeja – ankkuroituu kuitenkin androgynin taiteilijan romanttiseen, pohjimmiltaan maskuliiniseen paradigmaan.

pintaan myös reaktionä uusliberalistisen välineellisen ajattelun hallitsevuuteen nykymaailmassa; queerin liikkuvuus ja loputon joustavuus kun sopii liiankin hyvin valjastettavaksi markkinatalouden palvelukseen (Cusick 2004, 152–153; Halberstam 2005, 18–20; Wahlfors 2020a; vrt. Crispin 2017, 138).¹¹ Tästä seuraa tarve tietoisuudelle ja todellisille kertomuksille siitä, miten subjektiutta ja identiteettiä neuvotellaan, miten tullaan toimijoiksi, kuten esimerkiksi naisten, sukupuoli- ja seksuaaliyynnä muiden vähemmistöjen ääniä kuuluviin tuovalle mikrohistorialle tai etnografialle (vrt. Halberstam 2005, 20–21). Tarvitaan myös tietoista toimintaa – kuten Suzanne Cusick (2004, 152–153) kirjoittaa, haasteena on ymmärtää, mitä todellisia asioita musiikin esittämisen kulttuurit ja esitysten ja esittämisen tutkimus tekevät maailmassa ja miten ne voidaan saada palvelemaan sellaisia päämääriä, jotka hyväksymme.

Sukupuolen ja seksuaalisuuden teemat esittämisen tutkimuksessa ja taiteellisessa tutkimuksessa

Tämän erikoisnumeron esitys- ja muusikkokeskeinen teema tuo käsiteltäväksi Cusickin avaaman kysymyksen siitä, mitä muusikot – soittajat, laulajat, säveltäjät – ja musiikkiesitykset tekevät maailmassa. Ja edelleen: miten se tekeminen vaikuttaa sukupuolta ja seksuaalisuutta tuottaviin järjestelmiin ja niihin kietoutuviin sukupuolittuneen vallan mekanismeihin – uusinnetaanko niitä vai ajatellaanko niitä toisin, musiikkitoiminnassa ja toisaalta sen tulkinnoissa.

Esitys- ja muusikkokeskeisten näkökulmien yleistymisen liittyy feministiseen kritiikkiin, joka on haastanut musiikintutkimuksen keskittymiä kiinnittämällä huomiota sen sukupuolittuneisiin painotuksiin (vrt. Rojola & Väätäinen 2004b, 3). Musiikkitieteessä – varsinkin klassisen musiikin tutkimuksessa – on suosittu kulttuurissamme maskuliiniseksi määrittävää keskittymistä enemmän mielen kuin ruumiin alueeseen, musiikkiin enemmän tekstinä kuin äänenä, etäiseen pysyvän objektin

¹¹ Toisaalta uusliberalismin kritiikkiä on harjoitettu toisella tavalla nk. antisosiaalisissa queer-teorioissa (esim. Bersani 1995; Edelman 2004), joissa queer ajatellaan vastavoimaksi sosiaaliselle järjestykselle ja jotka kyseenalaistavat kaikki identiteettipoliittiset pyrkimykset tulla osaksi heterokapitalistista kulttuuria, joka perustuu suvunjakamiseen ja siihen liittyvään lineaariseen kehitysjatteluun ja tulevaisuususkoon. Myös Halberstam, jonka ajatuksiin tässä viitataan, kuuluu heterokapitalismin kritikoihin; hän ajattelee queer-elämiä ajallisesti ja tilallisesti toisella tapaa jäsentyvän alakulttuurin puitteissa.

tarkasteluun enemmän kuin subjektiiviseen osallistumiseen (ks. esim. Cusick 1994; 1999a). Nykyään esitysten tutkimisella on jo keskeinen paikka musiikkitieteen kentällä. Esitysten tutkimuksen rinnalla on tällä vuosituhannella kehittynyt voimakkaasti myös esittämisen ja muusikkouden tutkimus, musiikkikasvatuksen tutkimus sekä muusikoiden itsensä tekemä käytäntölähtöinen tutkimus. Tällä hetkellä voimakkaasti kasvava ala on musiikin taiteellinen tutkimus, jonka määritelmästä, tavoitteista ja paikasta musiikintutkimuksen kentällä keskustellaan edelleen (ks. esim. de Assis & D’Errico 2019; Kirkkopelto 2017). Siinä musiikki ei ole ainoastaan tutkimuksen kohde, vaan musiikin tekeminen on tutkimuksen lähtökohta, keino ja päämäärä. Esitys- ja muusikkokeskeisten lähestymistapojen kehitys on kytköksissä (niin ikään feministisen) ruumiillisuuden, ruumiillisen kokemuksen ja ruumiin materiaalisuuden tutkimuksen kehittymiseen, joka on ammentanut muun muassa fenomenologiasta ja uusmaterialismista.

Vaikka muusikkolähtöinen tutkimus on saanut vauhtinsa musiikintutkimuksen painotusten feministisestä kritiikistä, nimenomaan muusikoiden itsensä tekemässä tutkimuksessa sukupuolen ja seksuaalisuuden teemoja on käsitelty vasta huomattavan vähän, vähemmän kuin muilla taiteen aloilla. Kulttuurisen musiikintutkimuksen piirissä tehdyn sukupuolentutkimuksen ja esimerkiksi queer-tutkimuksen annissa olisi muusikoille paljon sovellettavaa, mutta esimerkiksi sellisti-musiikkitieteilijä Elisabeth Le Guinin *Boccherini’s Body* (2006), joka on urauurtava avaus muusikkolähtöisen tutkimuksen ja kulttuurisen musiikkitieteen silloittamisessa, jokseenkin hämmäntävästi sivuuttaa ”lihallisen musiikkitieteen” herättämät sukupuolen ja seksuaalisuuden kysymykset kokonaan. Varsinkin juuri klassisen musiikin piirissä sukupuolen ja seksuaalisuuden aihepiirin hylkiminen on ollut oireellista. Kuten Darla Crispin (2017, 136) toteaa, musiikin taiteellinen tutkimus on paljolti jättänyt kajoamatta konservatorioissa ja musiikkikorkeakouluissa vallitseviin patriarkaalisiin asenteisiin, jotka tuottavat musiikkialalle epätasa-arvoa. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että tilanne on muuttumassa; esimerkiksi sukupuolentutkimukseen kytkettyviä taiteellisia tohtorintutkintoja on lähivuosina valmistumassa runsaasti sekä Suomessa että muualla.¹²

¹² Musiikin esittämisen tutkimuksen *Performance Studies Networkin* konferenssissa Oslossa 2018, jonka osallistujat olivat pääosin muusikko-tutkijoita klassisen musiikin alalta, esitelmien joukossa oli omani lisäksi vain yksi sukupuolentutkimukseen paikantuva. Sukupuolen teemaan keskittyvästä keskustelutilaisuudesta sekä osallistujien puheista muutoin saattoi kuitenkin päätellä, että verkoston seuraavassa konferenssissa 2022 tilanne tulee olemaan merkittävästi toisenlainen.

Musiikin identiteetin rajoja liuottava virtaavuus, sen merkitysten väljyys, tarkentumattomuus ja monimielisyys on monelle muusikolle arvokas asia. Musiikki mahdollistaa ei-normatiivisen sukupuolen ja seksuaalisuuden ilmaisun (ja kukapa meistä olisi täysin normien mukainen), mutta samalla sen kätkemisen (Koestenbaum 1993, 189–90; Brett 1994).¹³ Kätkemistä on edesauttanut 1800-lukulainen ja yhä klassisen musiikin kulttuurissa vaikuttava romanttinen ideologia, joka riisuu abstraktina tai ylevänä pidetystä musiikista sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvät merkitykset (McClary 1991; Kramer 1995). On yleistä, että muusikot ajattelevat kuten kapellimestari Klaus Mäkelä, joka sanoo haastattelussa, että musiikissa ”ei ole sukupuolta, ikää, eikä mitään sellaisia parametreja” (Tiikkaja 2020). Niin kauan kuin näin ajatellaan, edellä mainitut tasa-arvo-ongelmat jäävät ratkaisematta. Musiikista ei ehkä haluta luopua pakopaikkana, jossa ei tarvitse käsitellä yhteiskunnan ongelmia tai johon kulttuurin seksualisoituminen ei ulotu, mutta toisaalta sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämisen pohtiminen ja työstäminen voivat avata uusia luovuuden horisontteja (Cusick 1999b, 42–43; vrt. muusikoiden tekstit tässä numerossa). Musiikin esittämisen tutkiminen ylipäättään tarjoaa kiinnostavan maaperän sukupuolen ja seksuaalisuuden diskurssien, ruumiillisuuden ja materiaalisuuden moninaisille kohtaamisille ja kietoutumisille.

Mikäli musiikin taiteellista tutkimusta kehitetään Esa Kirkkopellon (2017) tarkoittamassa mielessä sellaisena itsekriittisenä tutkimuksena, johon kuuluu olennaisena ja perustavana tekijänä instituution kritiikki, sillä olisi oivat mahdollisuudet todella muuttaa – purkaa, kumota, peruvouttaa, ajatella uudelleen – musiikki-instituutioiden sukupuolituneita valtarakenteita sekä suhdetta seksuaalisuuden ja sukupuolen moninaisuuteen.¹⁴ Tämä vaatii huolellista ja syvälle käyvää etiikan ja estetiikan suhteiden feminististä pohdintaa sekä tutkimuksen vaikutusten saattamista läpikäyvästi koulutusinstituution rattaisiin, sinne missä musiikin arvojärjestelmät opitaan (ks. Crispin 2017, 139–140). Tyhjästä ei tarvitse eikä pidä aloittaa, vaan tärkeää on vuorovaikutus musiikkitieteellisen ja etnomusikologisen tutkimuksen ja niiden piirissä jo tehdyn sukupuolen-tutkimuksellisen työn kanssa.

¹³ Klassisen musiikin 'kaappikulttuurista' ks. myös McClary 2021; Wahlfors 2020b.

¹⁴ Instituutiolla tässä tarkoitetaan sekä konkreettisesti koulutusinstituutioita että laajemmin vakiintuneita käytäntöjä ja esteettisiä ja poliittisia järjestelmiä (Kirkkopelto 2017, 140).

Käsillä olevassa *Musiikin* numerossa on kontribuutioita sekä musiikintutkijoilta että taiteellista tohtorintutkintoa valmistelevilta muusikoilta, jotka lähestyvät sukupuolen ja seksuaalisuuden teemaa oman soittamisen, laulamisen tai säveltämisen käytäntönsä lävitse. Artikkeleissa ja muissa kirjoituksissa käsitellään monenlaisista kulmista tasa-arvon ja sukupuolittuneen vallan kysymyksiä sekä kysymyksiä sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämisestä, historiassa ja nykypäivänä.

Nappu Koivisto haastaa Viron musiikkielämän miehistä historiankuvaa artikkelissaan ”Säveltäjäys, sukupuoli, sanomalehtijulkisuus. Vera Vinogradova-Bieckin ja Miina Härman toiminta sotienvälisessä Virossa”. Käsitellen mainittujen säveltäjien laaja-alaista ja monipuolista toimintaa musiikin kentällä hän vertailee, millainen julkisuuskuva heistä kumpaisestakin sanomalehtikirjoittelun perusteella muodostuu. Artikkelissa käy ilmeiseksi, että heidän teostensa julkista vastaanottoa leimasivat sukupuoliin liittyvät ennakkoluulot. Sukupuolen lisäksi vastaanottoon vaikuttivat kuitenkin myös luokkaan ja kulttuuritaustaan liittyvät asenteet. Lopputulemana Koivisto painottaa, että tällainen intersektionaalinen näkökulma tulisi ylipäätään huomioida musiikin historiankirjoituksessa entistäkin painokkaammin.

Anna-Elena Pääkkölän, Tiina Käpylän ja Henna-Riikka Peltolan ”Populaarimusiikkitoiminnassa koettu sukupuolittunut epäasiallisuus” valottaa #MeToo-liikkeen myötä laajaan tietoisuuteen tullutta sukupuoliin liittyneen vallankäytön ja seksuaalisen häirinnän ilmiötä Suomen populaarimusiikin toimijoiden osalta. Se perustuu vuonna 2020 toteutettuun kyselytutkimukseen, jossa selvisi, että asiatonta kohtelua tapahtuu paljon ja että sitä ovat kohdanneet kaikki sukupuolet, mutta selvästi eniten kuitenkin naiset ja muunsukupuoliset. Kirjoittajat antavat suorin sitaatein äänen väheksyntää, syrjintää ja ahdistelua kokeneille, myös kaksinaipaisen sukupuolijärjestelmän ulkopuolelle identifioituville ihmisille, sekä pohtivat ilmiön syitä ja mahdollisia ratkaisuja tilanteen parantamiseksi.

Riikka Juntusen artikkeli ”Lihavan naislaulajuuden muodostuminen musiikkireality-ohjelmissa” käyttää aineistonaan Susan Boylen ja Yoli Mayorin esityksiä *Got Talent* -formaatisissa selvittääkseen, miten ohjelmassa esitetään ja tuotetaan naislaulajien sukupuolta suhteessa ruumiinkokoon. Kriittisen lihavuustutkimuksen, lauluesitysten tutkimuksen, tositv-tutkimuksen ja affektitutkimuksen avulla hän analysoi, miten lihavaa naislaulajuutta koetaan ja sen merkityksiä muodostetaan medioituneissa

lauluesityksissä. Juntunen pohtii, miten aineiston tavat esittää lihavaa naislaulajuutta suhteutuvat lihavuuden mediaesitysten konventioihin ja millaista käsitystä ne välittävät lihavasta naiseudesta yleisemmin.

Hanna Chorellin artikkeli ”Laulajan kehon queer-potentiaali. Liediä Barthesin kanssa” edustaa muusikon tekemää esittämisen tutkimusta. Chorell tarkastelee saksalaisen liedin esittämisen käytäntöjen kehosuhdetta ja sukupuolen esittämisen normeja. Hän soveltaa Roland Barthesin laulamiseen liittyviä käsitteitä lied-laulamiseen ja terävöittää niitä Judith Butlerin teorialla sukupuolen performatiivisuudesta. Näin löytyy työkaluja sellaiseen keholähtöiseen laulutapaan, jolla laulaja voi paitsi rikastaa ilmaisuaan myös purkaa lied-laulamisen sukupuolittuneita normeja. Artikkelissä sisältyy konkreettisen esimerkin tämän toteuttamisesta Johannes Brahmsin laulun ”Von ewiger Liebe” tulkinna.

Puheenvuorot-osaston aloittaa kirjoitus ”Härskit hälyt”, jossa säveltäjä Jarkko Hartikainen kertoo kokemustensa pohjalta reaktioista, joita herää, kun rivous, banaalius ja seksi tuodaan taidemusiikin kontekstiin hävyttömän suoraviivaisina esityksinä. Näin hän pohtii sekä musiikin ja hälyn että musiikin ja seksuaalisuuden suhteita taustanaan oma taiteellinen tutkimus.

Malla Vivolinin kolumnissa ”Kirje Kassandralle. Ajatuksia myyteistä ja modernista huilunsoitosta” puolestaan aiheena ovat huilunsoittoon ja muusikkouteen yleensä liittyvät sukupuolittuneet valta-asetelmat. Niitä Vivolin lähestyy Cassandra-myytin feministisen tulkinnan ja *Cassandra's Dream Song* -soolohuiluteoksen ja sen säveltäjän Brian Ferneyhough'n näkemysten herättämien ajatusten pohjalta.

Sukupuolten tasa-arvo on teemana myös säveltäjä Riikka Talvitien kirjoituksessa ”Produktiivinen mimesis. Miten sukupuoli piiryy säveltäjän materiaaliin”, jossa hän tarttuu ajankohtaiseen kysymykseen, miksi yhdenvertaisuuden edistämiseksi historian saatossa kehitellyt feminismin keinot eivät ole vielä pureet taidemusiikin säveltämisen kohdalla. Luce Irigarayn produktiivisen mimesiksen käsitteeseen viitaten hän ehdottaa säveltämisen tapaa, jonka avulla olisi mahdollista tarkastella kysymystä sukupuolesta ja representaatiosta musiikillisen materiaalin tasolla.

Puheenvuoro-osaston ja samalla koko numeron päättää dialogi ”*Eros* ja vanha musiikki uuden tanssin näyttämöllä”. Cembalisti Marianna Henriksson ja tanssija, koreografi Anna Mustonen keskustelevat halusta ja eroottisten jännitteiden rakentamisesta ja purkamisesta 1600-luvun italialaisen musiikin ja uuden tanssin keinoin. Heidän valmistelemansa ”esseeooppera” *Eros the Bittersweet* pyrkii päivittämään oopperan drama-

turgiaa nykynäyttämölle ja välttämään valtavirran oopperaa usein vaivaavat vanhentuneet sukupuoliroolit ja valta-asetelmat.

Haluan vielä kiittää kaikkia kirjoittajia sekä artikkelien vertaisarvioijia arvokkaasta panoksestaan tähän teemanumeroon, joka toivottavasti herättää keskustelua monella suunnalla. Tämän kokoamisen ja toimitamisen prosessi on eri käänteissään vahvistanut aavistusta musiikin sukupuolentutkimuksen eloisista tulevaisuudennäkymistä. Sen, että suhtautumisessa sukupuolen ja seksuaalisuuden kysymyksiin ylipäättään on tapahtumassa lupaavaa myllerrystä, ovat osoittaneet Helsingin yliopiston viime kevään ”Musiikki, sukupuoli ja seksuaalisuus” -kurskini opiskelijat, joille tämä numero olkoon omistettu.

Lähteet

- Bersani, Leo. 1995. *Homos*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Brett, Philip, Elizabeth Wood ja Gary Thomas, toim. 1994. *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*. New York, NY: Routledge.
- Brett, Philip. 1994. ”Music, Essentialism, and the Closet”. Teoksessa *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, toim. P. Brett et al., 9–26. New York, NY: Routledge.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2018. ”Carmen i Ultima Thule. Fyra nordiska tolkningar av en spansk zigenerska under sent 1800-tal”. *Musiikki* 48 (3–4): 9–35.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble*. New York, NY: Routledge.
- Crispin, Darla. 2017. ”Is Artistic Research in Music a Feminist Failure?” Teoksessa *Futures of Artistic Research. At the Intersection of Utopia, Academia and Power*, toim. Jan Kaila, Anita Seppä ja Henk Slager, 131–142. Helsinki: Academy of Fine Arts, Uniarts Helsinki. Tark. 3.8.2021. https://arias.amsterdam/wp-content/uploads/2018/01/Futures_of_artistic_research_kirja.pdf
- Cusick, Suzanne G. 1994. ”Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem”. *Perspectives of New Music* 32 (1): 8–27.
- Cusick, Suzanne G. 1999a. ”Gender, Musicology, and Feminism”. Teoksessa *Rethinking Music*, toim. N. Cook & M. Everist, 471–498. Oxford & New York, NY: Oxford University Press.
- Cusick, Suzanne G. 1999b. ”On Musical Performances of Gender and Sex”. Teoksessa *Audible Traces. Gender, Identity, and Music*, toim. E. Barkin & L. Hamessley, 25–48. Zürich: Garciofoli.
- Cusick, Suzanne G. 2004. ”Performance as Research”. *Music Research: New Directions for a New Century*, toim. Michael Ewans et al., 137–155. London: Cambridge Scholars.
- De Assis, Paulo ja Lucia D’Errico, toim. 2019. *Artistic Research. Charting a Field in Expansion*. London: Rowman & Littlefield.
- Djupsjöbacka, Tove. 2021. ”Män föder män – eller kan någon kvinna eventuellt ha varit involverad också”. *Hufvudstadsbladet* 27.1.2021. Tark. 8.8.2021. <https://www.hbl.fi/artikel/man-foder-man-eller-kan-nagon-kvinna-eventuellt-ha-varit-involverad-ocksaa/?fbclid=IwAR1F5SD2HleNji9EY2FuFCkcShIOryySVGtyJldIhzivozQlFRctI-HMmCPA>

Edelman, Lee. 2004. *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham, NC & London: Duke University Press.

Freeman, Elizabeth. 2010. *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham, NC & London: Duke University Press.

Fräntilä, Jarkko. 2021. ”Punkstoo sai sisartilin – Metaltoo-Instagram-sivu kertoo rock- ja metallipiiriin ahdistelutapauksista”. *Rumba* 20.7.2021. Tark. 2.8.2021. <https://www.rumba.fi/uutiset/punkstoo-sai-sisartilin-metaltoo-instagram-sivu-kertoo-rock-ja-metallipiiriin-ahdistelutapauksista/>

Fuller, Sophie ja Lloyd Whitesell. 2002. *Queer Episodes in Music and Modern Identity*. Urbana & Chicago, IL: University of Illinois Press.

Halberstam, Judith. 2005. *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York, NY: New York University Press.

Jarman-Ivens, Freya. 2011. *Queer Voices. Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. New York, NY: Palgrave Macmillan.

Kallioniemi, Kari. 2019. ”New Romantic Queering Tactics of English Pop in Early Thatcherite Britain and the Second British Invasion”. *Radical Musicology* 7. Tark. 10.8.2021. <http://www.radical-musicology.org.uk/2019/Kallioniemi.htm>

Karemo, Tuomas. 2020. ”Sibelius-Akatemian kivinen tie seksuaalisen häirinnän kitkemisessä”. *Kulttuuricocktail*, Yle, julk. 14.10.2020. Tark. 4.8.2021. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2020/10/14/sibelius-akatemian-kivinen-tie-seksuaalisen-hairinnan-kitkemisessa>

Karppinen, Anne. 2013. *Restless Multiplicities. Aspects of Sexual Difference in the Songs of Joni Mitchell*. Väitöskirja, Jyväskylän yliopisto.

Karppinen, Anne. 2016. *The Songs of Joni Mitchell. Gender, Performance and Agency*. London & New York, NY: Routledge.

Kauranne, Amanda, toim. 2021. ”Naistenpäivän spesiaali: toteutuuko sukupuolten tasa-arvo kansanmusiikin kentällä?” *Sydänjuurilla*, esitetty 8.3.2021. Yle. Tark. 19.6.2021. <https://areena.yle.fi/audio/1-50776337>

Kirkkopelo, Esa. 2017. ”Searching for Depth in a Flat World”. Teoksessa *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance. Artists and Researchers at the Orpheus Institute*, toim. Jonathan Impett, 134–148. Leuven: Leuven University Press.

Koestenbaum, Wayne. 1993. *The Queen’s Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York, NY: Poseidon Press.

Koivisto, Nuppu. 2019. *Sähkövalo, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle. Naisten salonkiorkkerit ja varieteelan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. Väitöskirja. Acta Musicologica Fennica 34. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Koivisto, Nuppu. 2020. ”Kohti tasa-arvoisempaa musiikkimaailmaa”. Raportti Helsingin Goethe-instituutissa pidetystä keskustelutilaisuudesta. Tark. 10.8.2021. <https://www.goethe.de/ins/fi/en/kul/mag/22071234.html>

Koivisto, Nuppu. 2021. ”Naismuusikot-tutkimuspäivien jälkipuintia”. Suoni ry:n blogi 11.3.2021. Tark. 2.8.2021. <https://www.suoni.fi/etusivu/2021/2/11/jalkipuintia>

Koskela, Minja ja Taru Leppänen. 2020. ”How Democratic is Popular Music in Finnish Schools? Exploring Popular Music Education through Intersectionality”. *Journal of Popular Music Education* 4 (3): 295–309. https://doi.org/10.1386/jpme_00031_1

Kramer, Lawrence. 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, CA: University of California Press.

Kuusisaari, Harri. 2020. ”Maailmaa parantamaan”. *Rondo Classic* 10/2020. Tark. 10.8.2021. <https://testi.rondolehti.fi/rondo-lehti/paakirjoitukset-rondo-lehti/maailmaa-parantamaan/>

Kvist, Wilhelm. 2019. ”Orkestrarna säger att könsbalansen är viktig – men bara 4,3 procent av verken är av kvinnliga tonsättare”. *Hufvudstadsbladet* 3.9.2019. Tark. 3.8.2021. <https://www.hbl.fi/artikel/hbl-granskar-orkestrarna-sager-att-konsbalansen-ar-viktig-men-bara-43-procent-av-verken-ar-av-kv/>

Kytöja, Vesa, toim. 2020. ”Naissäveltäjät ja -kapellimestarit edelleen marginaalisia – onko tasa-arvo klassisessa musiikissa mahdollisuus?” *Kulttuuriykkönen*, julkaistu 18.11.2020. Yle. Tark. 19.6.2021. <https://areena.yle.fi/audio/1-50634932>

Käpylä, Tiina. 2018. *Bändissä ja Vimmassa. Sosiaalinen sukupuoli arjesta esiintymislavalle turkulaisten nuorten bändiharrastuksissa*. Väitöskirja. Turun yliopiston julkaisuja, sarja C, osa 460.

Kärjä, Antti-Ville, Elina Seye ja Milla Tiainen. 2021. ”Kysely syrjinnästä musiikin-tutkimuksessa Suomessa (2020): raportti”. Tark. 19.6.2021. <http://whm45.louhi.net/~etnomusi/julkaisut/mustutksyrjitys2020.pdf?fbclid=IwAR0Nn0PsmP5zSTzyslhXQ614B74sVc0WXpCQaMtoMmOvglVvLSdIVK42HQU>

Le Guin, Elisabeth. 2006. *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*. Berkeley, CA: University of California Press.

Lehtonen, Lasse. 2021. ”Japanese Women Singer-songwriters of the 1970s: Female Agency, Musical Impact and Social Change”. *Popular Music* 40 (1): 114–138. <https://doi.org/10.1017/S0261143021000088>

Leppänen, Taru ja Helmi Järviluoma. 2018. ”Feminististä osallistavaa pedagogiikkaa turvapaikanhakijoiden kanssa”. Teoksessa *Feministisen pedagogiikan ABC. Opas ohjaajille ja opettajille*, toim. A-M. Elonheimo et al., 95–102. Tampere: Vastapaino.

Leppänen, Taru ja Milla Tiainen (yhteistyössä Demian Seesjärven kanssa). 2018. ”Trans-becomings in Western 'Classical' Singing. An Intra-active Approach”. *Ruukku* 9. Tark. 1.8.2021. <https://www.researchcatalogue.net/view/372940/372941>

Leppänen, Taru. 2020. ”Valta ja politiikka konstruktivistisessä ja uusmaterialistisessä musiikintutkimuksessa. Rodullistamisen prosesseja turvapaikanhakijoiden musiikki-leikkikoulutuokioissa”. *Musiikki* 50 (1–2): 45–68.

Leppänen, Taru ja Milla Tiainen. 2020. ”Älyllistä uteliaisuutta, sosiaalista aktivismia ja ääntä äänistä – Pirkko Moisalan haastattelu”. *Musiikki* 50 (1–2): 190–201.

Lewis, Rachel. 2009. ”What's Queer about Queer Musicology Now?”. *Women & Music* 13: 43–53. <https://doi.org/10.1353/wam.0.0019>

Mauss, Fred Everett ja Sheila Whiteley. 2021 (prosessissa, osa artikkeleista julkaistu). *The Oxford Handbook of Music and Queerness*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199793525.001.0001>

McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

McClary, Susan. 2021. ”The Classical Closet”. Teoksessa *Popular Musicology and Identity. Essays in Honour of Stan Hawkins*, toim. Kai Arne Hansen, Eirik Askerøi ja Freya Jarman, 59–67. Abingdon, Oxon & New York, NY: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429451751>

Moisala, Pirkko, toim. 1994a. Erikoisnumero: ”Musiikin naistutkimus: musiikki sukupuolen kautta tulkittuna”. *Musiikki* 24 (3).

Moisala, Pirkko. 1994b. ”Musiikin naistutkimus, feministinen kritisismi ja sukupuolistava musiikintutkimus”. *Musiikki* 24 (3): 241–245.

Moisala, Pirkko, Taru Leppänen, Milla Tiainen ja Hanna Väättäinen, toim. 2017. *Musical Encounters with Deleuze and Guattari*. New York, NY & London: Bloomsbury.

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

- Moon, Steven. 2020. "Queer Theory, Ethno/Musicology, and the Disorientation of the Field". *Current Musicology* 106: 9–33. <https://doi.org/10.7916/cm.v106iSpring.6768>
- Mullan, Sarah. 2015. "Post-lesbian? Gendering Queer Performance Research". *Theatre Research International* 40 (1): 100–103. <https://doi.org/10.1017/S0307883314000649>
- Muñoz, José Esteban. 2009. *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York, NY: New York University Press.
- Onali, Alma. 2021. "Mätä kulttuuri". *Helsingin Sanomat* 22.7.2021. Tark. 2.8.2021. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000008135852.html>
- Peraino, Judith A. 2006. *Listening to the Sirens. Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Peraino, Judith A. 2013. "The Same, but Different. Sexuality and Musicology, Then and Now". *Journal of the American Musicological Society* 66 (3): 825–830.
- Puolakka, Kalle. 2020. "Taiteen tehtävästä ja musiikin esittävydestä". Blogikirjoitus. Tark. 10.8.2021. <https://estetiikkatutkija.blogspot.com/2020/11/taiteen-tehtavastaja-musiikin.html>
- Pääkkölä, Anna-Elena. 2016. *Sound Kinks. Sodomasochistic Erotica in Audiovisual Music Performances*. Väitöskirja. Turun yliopiston julkaisuja, sarja B, osa 422.
- Pääkkölä, Anna-Elena, John Richardson ja Freya Jarman, toim. 2019. Special issue: "Queer Sounds and Spaces". *Radical Musicology* 7.
- Pääkkölä, Anna-Elena. 2019. "Nicki Minaj's 'Anaconda': Intersectional Feminist Fat Studies, Sexuality, and Embodiment". Teoksessa *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis*, toim. Lori A. Burns ja Stan Hawkins, 361–379. New York: Bloomsbury.
- Ramstedt, Anna. 2021. "Seksuaalinen häirintä – mitä ja miksi?", osat 1 ja 2, julkaistu 18. ja 19.3.2021 Suoni ry:n blogissa. Tark. 19.6.2021. <https://www.suoni.fi/etusivu/2021/3/18/seksuaalinen-hairinta-1-2>
- Ramstedt, Kim. 2020. "Valkoisuus Suomen musiikintutkimuksessa". Esitelmä musiikintutkijoiden virtuaalifoorumissa 31.8.2020. *Musiikin suunta* 42 (3). Tark. 19.6.2021. <http://musiikinsuunta.fi/2020/03/valkoisuus-suomen-musiikintutkimuksessa/>
- Rantakallio, Inka ja Heini Strand, toim. 2021. *Kuka kuuluu? Kirjoituksia hiphopista ja feminismistä*. Helsinki: Kosmos.
- Richardson, John. 2019. "Virtual Spaces and Gendered Meanings in the Production and Performances of Studio Killers". *Radical Musicology* 7. Tark. 10.8.2021. <http://www.radical-musicology.org.uk/2019/Richardson.htm>
- Riikonen, Taina. 2016. "Äänittäminen, autoeroottisuus ja mikrofoni-iho". *Etnomusikologian vuosikirja* vol. 28, toim. Sajjaleena Rantanen, Meri Kytö ja Kim Ramstedt. Suomen Etnomusikologinen Seura. Tark. 1.8.2021. <https://etnomusikologia.journal.fi/issue/view/4230>
- Rojola, Sanna ja Hanna Väätäinen, toim. 2004a. Sukupuolentutkimuksen erikoisnumero. *Musiikki* 34 (1).
- Rojola, Sanna ja Hanna Väätäinen. 2004b. "Kymmenen vuotta feministisiä tulkin-toja musiikista". *Musiikki* 34 (1): 3–12.
- Rossi, Leena-Maija. 2008. "Identiteetti, queer ja intersektionaalisuus – hankala yhtälö?" *Kulttuurintutkimus* 25 (1): 27–37.
- Räty, Hanna. 2018. "#punkstoo". *Nälkä* 3, 22.1.2018. Tark. 2.8.2021. <https://www.nalka.fi/artikkeli/punkstoo/>
- Saarikoski, Sonja. 2020a. "Pitkät jatkot – Me too -keskustelu on vallannut alan toisensa jälkeen, mutta klassisen musiikin kenttä on ollut yllättävän hiljaa". *Image* 2/2020: 30–41.

Saarikoski, Sonja. 2020b. ”Nöyryytyksen kulttuuri elää klassisen musiikin piireissä: ’Pilasit kaiken – kannattais käydä vähemmän jääkaapilla ja keskittyä soittamiseen’”. *Image* 19.2.2020. Tark. 3.8.2021. <https://www.apu.fi/artikkelit/noyryytyksen-kulttuuri-klassisessa-musiikissa-pilasit-kaiken>

Saarikoski, Sonja. 2020c. ”Mestarillisia valheita – neromyytin ylläpitäminen altistaa myös muille väärinkäytöksille”. *Image* 8/2020: 68–71. Tark. 3.8.2021. <https://www.apu.fi/artikkelit/mestarillisia-valheita-neromyytin-yllapitaminen-altistaa-myos-muille-vaarinkaytoksille>

Saarikoski, Sonja. 2020d. ”Sibelius-Akatemian dekaani: väärinkäytösten selvitys jatkuu – opiskelija: häirinnästä ei uskalleta kertoa hallinnolle”. *Image* 28.10.2020. Tark. 3.8.2021. <https://www.apu.fi/artikkelit/sibelius-akatemian-dekaani-vaarinkaytosten-selvitys-jatkuu>

Saksala, Tuuli ja Riikka Ahokas, toim. 2021. *Mestarit – siellä missä tytöt soittaa kitaraa*. Podcast-sarja. Yle Audio Areena, kesäkuu 2021. Tark. 3.8.2021. <https://areena.yle.fi/audio/1-50852880>

Seye, Elina. 2018. ”Tutkimus seksuaalisesta häirinnästä musiikkialalla”. Raportti Muusikkojen liiton verkkosivuilla 27.7.2018. Tark. 3.8.2021. https://www.muusikkojenliitto.fi/wp-content/uploads/2018/08/Seksuaalinenhairinta_tutkimusraportti.pdf

Seye, Elina ja Milla Tiainen. 2021. ”Sisäpiirejä ja sukupuolijakoja? Musiikintutkimuksen syrjäntäkysely herätti keskustelua”. *Musiikin suunta* 43 (1). Tark. 19.6.2021. <http://musiikinsuunta.fi/2021/05/08/sisapiireja-ja-sukupuolijakoja-musiikintutkimuksen-syrjintakysely-heratti-keskustelua/>

Sivuoja-Kauppala, Anne. 2013. ”Salome’s Slow Dance with the Lord Chamberlain, London 1909–10”. Teoksessa *Performing Salome, Revealing Stories*, toim. Clair Rowden, 99–132. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315600024>

Sivuoja-Gunaratnam, Anne ja Kari Kurkela, toim. 2008. Erikoisnumero: ”Muusikoustutkimus”. *Musiikki* 38 (3–4).

Teikari, Anne. 2021. ”Klassisen musiikin tasa-arvo ei voi kärsiä tasa-arvon lisäämisestä, koska laadulla ei ole tunteita – toisin kuin asemaansa puolustavalla ihmisellä”. Kolumni Ylen nettisivuilla, julkaistu 14.4.2021. Tark 1.8.2021. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2021/04/14/anne-teikarin-kolumni-klassisen-musiikin-laatu-ei-voi-karsia-tasa-arvon>

Tekoniemi, Sarianne, Sebastian Björklund ja Emma Halla-aho. 2021. ”Ei riitä, ettei itse raiskaa tai ahdistele – pitkän linjan muusikko Satu Kuru vaatii vastuuta erityisesti cis-miehiltä punkstoo-keskustelussa”. Artikkelit Ylen verkkosivuilla 23.7.2021. Tark. 2.8.2021. <https://yle.fi/uutiset/3-12031654>

Tiainen, Milla. 2012. *Becoming-Singer. Cartographies of Singing, Music-Making and Opera*. Väitöskirja, Turun yliopisto.

Tiainen, Milla. 2018. ”Sonic Performance and Feminist Posthumanities. Democracy of Resonance and Machinic Sounds”. Teoksessa *A Feminist Companion to the Posthumanities*, toim. Cecilia Åsberg ja Rosi Braidotti, 103–115. Cham: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-62140-1_9

Tiikkaja, Samuli. 2020. ”Klaus Mäkelä, 24, on joutunut kuuntelemaan pojittelua ikänsä vuoksi, mutta samalla hänen saavutuksiaan hämmästellään maailmalla...”. *Helsingin Sanomat* 9.7.2020. Tark. 13.8.2021. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006565405.html>

Torvinen, Juha. 2019. ”Klassisen musiikin pitää kohdata sortohistoriansa”. Vieraskytnä, *Helsingin Sanomat* 19.10.2019.

Torvinen, Juha. 2020. ”Ääriajattelu uhkaa taidemusiikkikulttuuria”. Kirjoitus Suoniry:n blogissa. 29.10.2020. Tark. 19.6.2021. <https://www.suoni.fi/etusivu/2020/10/16/aari-ajattelun-uhka>

Wahlfors, Laura. 2013. *Muusikon kumousliikkeet. Intiimin etiikkaa musiikin käytännössä*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Wahlfors, Laura. 2020a. "Cameron Carpenter's Queer Art of the Organ, Camp, and Neoliberalism". *Music & Practice* 6. <https://doi.org/10.32063/0612>

Wahlfors, Laura. 2020b. "Queer-ylpeyttä ja kaappikulttuuria". *Rondo Classic* 9/2020: 36–39.

Walters, Suzanna Danuta. 2017. "In Defense of Identity Politics". *Signs*. Tark. 13.8.2021. <http://signsjournal.org/currents-identity-politics/walters/>

Vedenpää, Ville. 2020. "Seksuaalinen häirintä rehoittaa Sibelius-Akatemiassa – opinahjo on käsitellyt parina vuonna seitsemän opettajan tapaukset, yksi johti potkuihin". *Yle Uutiset* 15.10.2020. Tark. 3.8.2021. <https://yle.fi/uutiset/3-11594179>

Veitola, Maria, toim. 2021. "Seksuaali- ja sukupuolivähemmistöt musiikkialalla", osat 1 ja 2. Keskusteluohjelma *Musa vai bisnes*, esitetty 29.3. ja 12.4.2021. Radio Helsinki. Tark. 19.6.2021. <https://www.radiohelsinki.fi/ohjelma/musa-vai-bisnes/>

Whiteley, Sheila ja Jennifer Rycenga, toim. 2006. *Queering the Popular Pitch*. New York, NY: Routledge.

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

Välimäki, Susanna. 2015b. "Listening to Transgender Utopia in *Boys Don't Cry*". *SQS – Suomen Queer-tutkimuksen seuran lehti* 7 (1–2): 1–17. Tark. 3.8.2021. <https://journal.fi/sqs/article/view/50794>

Välimäki, Susanna. 2019. "Tasa-arvo ja moniarvoisuus festivaaleilla". Alustus Finland Festivalin Festivaalipäivillä 25.11.2019. Tark. 3.8.2021. <http://www.festivals.fi/wp-content/uploads/2019/12/Susanna-V%C3%A4lim%C3%A4en-puheenvuoro-Tasa-arvo-ja-moniarvoisuus-festivaaleilla.pdf>

Välimäki, Susanna. 2021a. "'Everyone is a Little Bit Gay': LGBTIQ Activism in Finnish Pop Music of the 21st Century". Teoksessa *Popular Musicology and Identity. Essays in Honour of Stan Hawkins*, toim. Kai Arne Hansen, Eirik Askerøi ja Freya Jarman, 97–116. Abingdon, Oxon & New York, NY: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429451751>

Välimäki, Susanna. 2021b. "Säveltävien naisten elämäkerrat esille – uusi tieto muokkaa sekä historiakuvaamme että tulevaisuutta". *Vähäisiä lisiä*, SKS:n blogi 6.4.2021. Tark. 3.8.2021. <http://neba.finlit.fi/blogi/saveltavien-naisten-elamakerrat-esille-uusi-tieto-muokkaa-seka-historiakuvaamme-etta-tulevaisuutta/>

Välimäki, Susanna, Sini Mononen ja Kai Ahlsved, toim. 2018. *Musiikki muutosvoimana. Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti*. Helsinki: Tutkimusyhdistyksen Suoni ry.

Öhman, Nina. 2017. *Sound Business. Great Women of Gospel Music and the Transmission of Tradition*. Väitöskirja, University of Pennsylvania.



Nuppu Koivisto

Säveltäjäys, sukupuoli, sanomalehtijulkisuus

*Vera Vinogradova-Bieckin ja Miina Härman toiminta
sotienvälisessä Virossa*

- FT Nuppu Koivisto (nuppu.koivisto@uniarts.fi) väitteli syyskuussa 2019 Helsingin yliopiston Euroopan historian oppiaineessa 1800-luvun lopun naisorkestereista ja ylivarjaisista varieteetverkostoista. Parhaillaan hän työskentelee Taideyliopiston Historiafoorumissa ja työstää apulaisprofessori Susanna Välimäen (HY) kanssa pitkällä 1800-luvulla syntyneitä säveltäviä naisia käsittelevää Sävelten tyttäret -tutkimushanketta. Koiviston tutkimusintressit keskittyvät erityisesti feministiseen musiikinhistoriaan sekä Itämeren piirin musiikkielämään 1800–1900-luvuilla.

DOI: <https://doi.org/10.51816/musiikki.110826>

Composership, Gender, Press Reception: The Musical Practice of Vera Vinogradova-Bieck and Miina Härma in Interwar Estonia

This article focuses on the press reception and public image of two notable composers, Miina Härma and Vera Vinogradova-Bieck, in Estonia during the 1920s and 1930s. Härma, an organist and choral conductor, was – and still is – a celebrated figure in Estonian musical life due to the national romanticism in her creative output. Pianist and pedagogue Vera Vinogradova-Bieck, in turn, has been almost completely forgotten by music historians due to her musical modernism and her social position as a Russian *émigré*.

The study, based mostly on newspaper clippings, shows that there were significant differences in the press reception of Härma's and Vinogradova-Bieck's works, compositional styles and other musical activities. Gendered prejudice was evident in both cases, but on different terms due to language, age, and socioeconomic background: Härma was an established, influential public figure in Estonian nation-building, whereas Vinogradova-Bieck's fame was local and focused on Tallinn's Russian-speaking circles. Overall, I argue that the nexus of gender, class, canon, and nationalism forms a somewhat neglected but highly relevant set of problems for music history-writing in North-Eastern Europe, and that these problems can be tackled by careful feminist analysis.

Säveltäjäyys, sukupuoli, sanomalehtijulkisuus

*Vera Vinogradova-Bieckin ja Miina Härman toiminta
sotienvälisessä Virossa*

Nuppu Koivisto
.....

Vaikka kiinnostus sotienvälisen Viron musiikkielämään on viime vuosikymmeninä elpynyt (ks. esim. Lippus 1997; Lippus 2000; Lippus 2002), naisten sävellys- ja musiikkitoiminta on jäänyt siinä marginaaliseen asemaan. Monet merkittävät muusikot ja musiikkipedagogit kuten Erika Franz tai Aurora Semper odottavat edelleen elämäkertojensa kirjoittajia. Säveltaiteen alalta ylipäättään muistetaan parhaiten kansallisuusaatetta ajaneet vironkieliset tekijät siitäkin huolimatta, että 1920- ja 1930-lukujen Virossa opetettiin musiikkia, järjestettiin konsertteja ja sävellettiin muun muassa venäjäksi, saksaksi ja jiddišiksi (ks. Lippus 1997).¹

Tässä artikkelissa haastan Viron musiikkielämän miehistä historia-kuvaa tarkastelemalla kahta tuotteliasta säveltäjänäistä – Vera Vinogradova-Bieckiä (1895?–1982)² ja Miina Härmaa (Hermann, 1864–1941)³ – vastaitseenäistyneessä Viron tasavallassa. Nämä kaksi hahmoa muodostavat mielenkiintoisen vastaparin. Yhtäältä he edustavat eri sukupolvia sekä kieli- ja kulttuuriryhmiä, pianisti Vinogradova-Bieck venäjänkielise-

¹ Haluan kiittää kaikkia tekstiä kommentoineita – etenkin *Musiikki*-lehden refereerausunnontajia, numeron päätoimittajaa Laura Wahlforsia sekä Taideyliopiston maaliskuun 2021 Torstaifoorumi-seminaarin osallistujia – arvokkaasta palautteesta kirjoitusprosessin aikana.

² Tiedot Vinogradova-Bieckin syntymävuodesta vaihtelevat huomattavasti vuosien 1892, 1894 ja 1895 välillä. Tässä se on ilmaistu vanhimpien saatavilla olleiden alkuperäislähteiden eli Tallinnan vuoden 1922 henkilöllisyystodistusten luettelon ja vuoden 1927 osoiterekisterin mukaisesti (TNI, Isikuntunnistutse kantsud, Politsei VI jaoskond, TLA.186.1.457, 10868 Biek, Weera, Paul; TAB, Aadresslehed, TLA.1376.1.22, Biek, Weera).

³ Miina Härman alkuperäinen sukunimi oli Hermann, ja hän viroksi sen lokakuussa 1935 (*Uus Eesti* 26.10.1935). Vera Vinogradova-Bieck suosi itse yhdistelmä-sukunimeä, mutta arvioissa hänestä saatettiin puhua esimerkiksi ”Vinogradovana” (ks. esim. *Päevaleht* 17.3.1922). Vinogradova- ja Bieck-nimistä esiintyi lehdissä myös useita eri kirjoitusasuja. Selkeyden vuoksi käytän säveltäjien sukunimistä tässä artikkelissa vain edellä mainittuja nimimuotoja.

nä emigranttina, juhlistu kuoronjohtaja-urkuri Härma puolestaan ”kansallisen heräämisajan” (*rahvuslik ärkamine, ärkamisaeg*) merkkihenkilönä (ks. esim. *Vaba Maa* 10.2.1933; *Postimees* 8.2.1939). Toisaalta molemmat ammensivat ammattitaitonsa samasta opinahjosta, Pietarin konservatoriosta, ja vaikuttivat pitkään keisarikunnan pääkaupungissa.

Analyysissa keskitytään Vinogradova-Bieckin ja Härman asemaan sanomalehtijulkisuudessa. Sanomalehtijulkisuuden käsitteellä viitataan tässä yhteydessä siihen, miten pääasiallisesti miesoletetut, keskiluokkaiset toimittajat ja musiikkikriitikot heidän sävellystuotantoonsa virolaisissa sanomalehdissä ja julkisessa keskustelussa suhtautuivat.⁴ Millaisia sukupuolittuneita sävyjä keskustelusta on havaittavissa? Millaisia eroja teosten vastaanotossa mahdollisesti oli säveltäjien välillä? Entä miten tähän kaikkeen vaikuttivat Vinogradova-Bieckin ja Härman säveltäjäprofiili, sosioekonominen asema sekä kieli- ja kulttuuritausta – varsinkin, kun he edustivat eri sukupolvia? Pääväitteeni on, että molempien säveltäjien vastaanotto oli lehdistössä huomattavan sukupuolittunutta, mutta varsin eri tavoilla. Tällä perusteella esitän, että 1900-luvun alun säveltävien naisten uran ja teosten tutkimuksessa tulisi huomioida entistä herkkäsävyisemmin heidän työtään kehystävä poliittis-yhteiskunnallinen ilmapiiri.

Metodologisesti artikkeli edustaa feministisen, intersektionaalisesti suuntautuneen musiikin historian perinnettä (Citron 2000 [1993]; Grotjahn 2012; Ege 2018; Ege 2020; ks. myös Enefalk 2008). Naisoletettujen muusikoiden julkisuuskuvan ”vastakarvaan luenta” (*reading against the grain*, ks. esim. Dolan 2012 [1988], 47) auttaa perkaamaan siihen liittyviä sukupuolittuneita elementtejä. Tarkoituksena ei ole niinkään ottaa kantaa siihen, miten Miina Härman ja Vera Vinogradova-Bieckin teokset asemoituvat suhteessa länsimaisen taidemusiikin patriarkaaliseen kaanoniin tai arvostella heidän tuotantoaan tämän kaanonin perinteisten ”laadun” kriteerien näkökulmasta (ks. Torvinen 2020). Tavoitteena on pikemminkin tuoda esille niitä historiallisia sukupuolittuneita asenteita ja käytänteitä, jotka heidän julkiseen uraansa vaikuttivat.

Osaltaan artikkeli nivoutuukin muiden muassa Christina Scharffin, Mari Yoshiharan ja Anna Bullin viime vuosina vilkastuttamaan sosiologiseen keskusteluun luokasta, sukupuolesta ja rodullistamisesta klasisisen musiikin alalla (Scharff 2017; Bull 2019; Yoshihara 2007). Tässä suhteessa tukeudun erityisesti Anna Bullin ja April L. Princen huomioihin musiikkimaailman sukupuolittuneisuuden ja luokkaidentiteettien

⁴ 1800- ja 1900-luvun julkisen keskustelun sukupuolittuneisuutta suhteessa naisten musiikkitoimintaan ovat laajemmin avanneet urauurtavissa tutkimuksissaan muiden muassa Freia Hoffmann (1998) ja Dorothea Kaufmann (1997).

ilmentämisen ristiriitaisuuksista. Princen mukaan Clara Schumannia kuvaavissa maalauksissa ja valokuvissa musiikin tekemistä oli mahdollista esittää sekä 1800-luvun keskiluokkaisia sukupuolirooleja haastaen että niitä vahvistaen (Prince 2017, 135–136). Samankaltainen mekanismi toimi Bullin analyysiin pohjaten aikakauden konserttitilanteissa, joissa yhtäältä toisnnettiin keskiluokan käyttäytymisnormeja ja toisaalta mahdollistettiin niiden haastaminen (Bull 2019, 49). Esitän, että vastaava ristiveto näkyy tavassa, jolla Miina Härman ja Vera Vinogradova-Bieckin sukupuolta sekä sosiaalista ja kulttuurista taustaa käsiteltiin sotienvälisen Viron sanomalehdissä, ja että tällainen intersektionaalinen analyysi puoltaa paikkaansa feministisessä musiikinhistoriassa yleisemminkin.

Tutkimuksen ydinaineisto koostuu sanomalehdistä, joista suurin osa on Virossa digitoitu sotienväliseltä ajalta.⁵ Lehdistä on poimittu Härmaa ja Vinogradova-Bieckiä koskevat lehtileikkeet – yhteensä noin 2 000 osu-
maa – optiseen tekstintunnistukseen perustuvan hakutoiminnon avulla. Vaikka toiminnossa on omat rajoitteensa, niitä on tasapainotettu käyttä-
mällä mahdollisimman monia eri hakusanoja mahdollisimman monel-
la eri kielellä (Miina Hermann, Miina Härma, Мина/Миина Германъ,
Миина Хярма; Vinogradova, Winogradowa, Виноградова, Bieck, Biek,
Бикъ). Merkittävä osa aineistosta on vironkielistä, mutta leikkeiden jou-
kosta löytyy myös saksan- ja venäjänkielisiä tekstejä. Määrällisesti Här-
maa koskeva uutisointi painottuu 1930-lukuun, Vinogradova-Bieckin
osalta taas 1920-luvun alkupuoleen. Vaikka kaikki leikkeet on käyty tätä
tutkimusta varten läpi, aineiston lähiluku keskittyy kritiikkeihin, haastat-
teluihin, biografisiin artikkeleihin ja muihin laajamittaisiin teksteihin.

Etenkin Vinogradova-Bieckin kohdalla lehtiaineiston tukena on hyö-
dynnetty myös muita lähde-editioita, kuten kirjeenvaihtoa, muistelmia
ja painettuja nuotteja. Lähteiden saatavuuteen on valitettavasti vaikut-
tanut merkittävästi COVID-19-pandemia, jonka vuoksi arkistomatkat
ovat olleet mahdottomia ja aineiston saatavuus Suomessakin katkolla
lukusalisulkujen vuoksi.⁶ Sanomalehtiaineistoon painottuva analyysi ei

⁵ DIGAR-tietokanta, <https://dea.digar.ee/>; ks. myös Zetterberg 2007, 598–599. Lisäk-
si artikkelissa on käytetty yhtä leikettä, joka on peräisin Latvian kansalliskirjaston
Periodika-sanomalehtiportaalista (<http://periodika.lv/>). Tarkastelu on rajattu tässä
yhteydessä sanomalehtiin: mahdollisia radiotallenteita ei ole ollut käytettävissä tutki-
muksen tarkoituksiin.

⁶ Monet kirjastot ja arkistot olivat kirjoitushetkellä (tammi-helmikuussa 2021) yleisöltä
suljettuja. Pietarin konservatorion arkiston dokumentit (TsGIA SPB, fond 361, opis' 2,
litšnye dela utšenits) digitoitiin Vinogradovan osalta koronapandemian aikana, mutta
ne olivat kirjoitus- ja tutkimushetkellä käytettävissä ainoastaan Venäjältä käsin (ks.
Pietarin konservatorion arkiston aineistoluettelo). Härman konservatoriotodistus sen

ylipäättään anna kattavaa kokonaiskuvaa Vinogradova-Bieckin tai Härman omista poliittis-yhteiskunnallisista mielipiteistä, jotka muodostavat kokonaan oman tutkimusaiheensa. Tässä artikkelissa kysymys on ennen kaikkea säveltäjiin julkisuudessa kohdistuneista asenteista ja tyypittelyistä. Historiantutkimuksen etiikan peruseriaatteiden mukaisesti vältän kuitenkin Vinogradova-Bieckin ja Härman hahmojen tyypistämistä patriarkaatin uhreiksi ja korostan heidän oma-aloitteista, aktiivista toimijuuttaan musiikin kentällä (Frigren 2017, 62).

Kuten Urve Lippus (1995, 39–40) on todennut, sotienvälisen Viron musiikintutkimus ei neuvostodiktatuurin aikana ollut poliittis-ideologisista syistä erityisen suosittua. Aiemman tutkimuksen osalta tässä artikkelissa nojaututaankin viime vuosikymmeninä julkaistuihin, Viron 1900-luvun alun musiikin historiaa käsitteleviin yleisteeksiin ja artikkeleihin (esim. Lippus 1995; Lippus & Steinbach 2005; Lippus & Sedrik 2008). Viron pianohistoriaa puolestaan on kartoittanut ansiokkaasti Virve Lippus (1997), joka on käsitellyt aihetta koskevassa tutkimuksessaan kursorisesti myös Vinogradova-Bieckin toimintaa Virossa.

Miina Härman kohdalla on ollut mahdollista tukeutua laajempaan biografiseen tutkimuskirjallisuuteen. Härmaa koskeva akateeminen tutkimus on kuitenkin edelleen vähäistä ja sävyltään ihannoivaa (Endre et al. 2014; Vahter 1971). Vinogradova-Bieckin suhteen tilanne on mutkikkaampi. Virossa ja muualla Euroopassa on kyllä tutkittu vilkkaasti venäläisiä emigrantteja, mutta musiikki ei ole ollut näissä julkaisuissa pääroolissa (ks. esim. Raeff 1990; Isakov & Šor 2016–2017; Belobrovtsseva & Meimre 2015). Eesti Juudi Muuseumiin sivuilla on kuitenkin saatavilla Mark Rybakin lyhyt elämäkertakuvaus Vinogradova-Bieckistä sekä hänen miehästään. Tekstin tukena on käytetty runsaasti materiaalia muun muassa Bieckien perhearhistosta Britanniasta (ks. Rybak: *O Bikah*). Sitä ei kuitenkaan ole lähdeviitottettu, joten tietoihin on suhtauduttava varauksella.

Artikkeli jakautuu yhteen tausta- ja kahteen temaattiseen analyysilukuun, joita seuraa lyhyt johtopäätösosio. Ensimmäisessä luvussa esittelen Härman ja Vinogradova-Bieckin elämäntarinoita sekä heidän sävellystyötään yleisesti. Toisessa osiossa pohditaan heidän teostensa ja konserttiansa sukupuolittunutta vastaanottoa lehdistössä, kun taas kolmas luku keskittyy luokka-, kieli- ja kulttuuritaustaa sekä musiikkielämän poliittis-yhteiskunnallisia reunaehtoja koskeviin kysymyksiin. Koska Härmaa

sijaan on saatavilla baltialais-venäläisen Estlatrus-yhteisarkiston kautta (TsGIA SPB, fond 361, opis' 2, German, Minna [sic]).

on tutkittu huomattavasti enemmän kuin Vinogradova-Bieckiä ja koska hänen teoksensa on jo aiemmassa tutkimuksessa kattavasti luetteloitu, olen keskittänyt artikkelin biografisessa perustutkimusosuudessa Vinogradova-Bieckiin sekä sisällyttänyt artikkelin loppuun hänen teoksistaan kokoamani listan. Vastaavasti Härman laajamittainen poliittinen toiminta on kasvattanut hänen osuuttaan varsinaisissa analysiluvuissa.

Säveltävänä naisena sotienvälisessä Virossa

Miina Härman harteille on langennut monessa suhteessa tienraivaajan viitta Viron musiikin historiankirjoituksessa. Härma kuului ensimmäisiin korkeasti koulutettuihin vironkielisiin muusikoihin, sävelsi ensimmäisen vironkielisen näyttämöteoksen, niitti ensimmäisenä naisena laakereita kuoronjohdon ja urkujensoiton alalla sekä vihittiin ensimmäisenä naisena Tarton yliopiston kunniatohtoriksi (ks. esim. *Päevaleht* 12.2.1939). Virolaiskansallinen nationalismi ja naisasia-aate muodostavatkin Härman uran merkittävimmät kiintopisteet.

Miina Härma syntyi Viuu o.s. Pastakin ja kyläkoulun opettaja Johann Hermannin perheeseen vuonna 1864 Kõrveküllassa lähellä Tarttoa. Perheen kotikieli oli viro, ja kotona vaalittiin sekä kansallisuusaatetta että musiikin harrastusta (*Päevaleht* 9.2.1924; Endre et al. 2014, 16–20). Piano- ja sävellysohjelma kotipiirin ulkopuolella Härma aloitti kuitenkin säveltäjä K. A. Hermannin ja pianisti Ernst von Knorren johdolla teini-iässä Tartossa. Lisäksi Härma lauloi Tartu-Maarjan seurakunnan kuorossa ja kartutti yleissivistystään Schulzen saksankielisessä tyttökoulussa (Endre et al. 2014, 22–25).

Tartossa ei 1880-luvulla ollut mahdollisuutta konservatoriotasoihin opintoihin. Niinpä Härma pyrki ja pääsi 1880-luvun alussa Pietarin konservatorioon, jossa hän opiskeli seitsemän vuotta valmistuen Louis Homiliusin urkuluokalta ja opiskellen pääaineensa ohella laajasti teoria-aineita kuten sävellystä ja kontrapunktia (TsGIA SPB, fond 361, opis' 2, German, Minna [sic]; *Eesti Postimees* 3.2.1882; Endre et al. 2014, 32–33). Pääkaupungin korkeat elinkustannukset kattaakseen Härma antoi opiskeluaikanaan yksityistunteja pianonsoitossa (Endre et al. 2014, 33). Pietarissa asui tuolloin runsaslukuinen vironkielisen ja nationalistisesti orientoituneen sivistyneistön joukko, jonka iltamiin, konsertteihin ja muihin tapahtumiin Härma otti innokkaasti osaa (Endre et al. 2014, 34–36). Konservatoriosta valmistuttuaan nuori säveltäjä-urkuri asettui-

kin muutamiksi vuosiksi vakituisesti Pietariin. Syyt olivat käytännölliset: työmarkkinat olivat Pietarissa huomattavasti otollisemmat, eikä esimerkiksi urkurinvirkoja ollut Baltiassa tarjolla varsinkaan naiselle (Endre et al. 2014, 52). 1890-luvun alkuvuosina Härma kokeili menestyksekkäästi siipiään myös kansainvälisen tason konserttiurkurina Virossa, Leipzigin, Lontoossa ja Helsingissä (Vahter 1971, 74–81).

1890-luvun puolivälissä Miina Härma kuitenkin palasi kotiseudulle. Näihin aikoihin Härma perusti ensimmäisen sekakuoronsa ja aloitti näkyvän kuoronjohtotoimintansa laulujuhilla – myös tässä suhteessa ensimmäisenä naisena (*Postimees* 1.7.1923).⁷ Vuosien saatossa Härmästä tuli suoranainen laulujuhlien voimahahmo, jota yleisö vaati hurraahuutojen saattamana podiumille kerta toisensa jälkeen johtamaan suosittuja kuoroteoksiaan (ks. esim. *Postimees* 6.7.1923 ja 3.7.1928; *Lääne Elu* 28.6.1933). Kansallisten laulujuhlien viralliseksi laulunjohtajaksi häntä ei silti koskaan nimitetty sukupuolensa vuoksi (Endre et al. 2014, 168).

Miina Härman 16-vuotiaana aloittama julkinen sävellysurja jatkui tuotteliaana läpi opiskeluaajan, konserttikiertueiden ja kuoronjohtovoitteiden. Vokaalimusiikki muodosti leijonanosan Härman sävellystuotannosta, johon kuuluu myös kaksi laulunäytelmää, ja monet teoksista on sävelletty Härman johtamien kuorojen konserteissa esitettäväksi (ks. Härman teosluettelot, Endre et al. 2014, liite 5, 229–230; Vahter 1971, 149–155). Kansanlaulut ja kansanmusiikki olivat erityisen lähellä Härman sydäntä (*Postimees* 4.7.1921; ks. myös Sarv 2002, 280, 287). Ylipäättään Härma suosi sävellyksissään vironkielisiä tekstejä, esimerkiksi Lydia Koidulan sekä Anna Haavan lyriikkaa.

Vuonna 1904 Härma muutti Kronstadtin, josta hänelle vapautui pianonsoitonopettajan paikka. Samoin kuin Pietarissa, myös Kronstadtissa asui 1900-luvun alussa vilkas vironkielinen yhteisö, jonka kulttuuritapahtumien voimahahmo Härmästä tuli (Endre et al. 2014, 121–136). Ensimmäisen maailmansodan sytyttyä Härma kuitenkin palasi Tarttoon, jonne hän jäi pysyvästi asumaan elämänsä loppuun saakka. Miina Härman panos Tarton musiikkielämässä olikin käänteentekevä: päivätyönsä eli tyttölukion laulunopettajan viran ohella Härma julkaisi uusia sävellyksiä sekä musiikkipedagogisia kokoelmia, järjesti konsertteja ja hyväntekeväisyystapahtumia, johti omaa sekakuoroaan sekä toimi Tarton säveltaiteen seuran (*Tartu Helikunsti Selts*) hallituksessa (*Postimees* 9.2.1934; Vahter 1971, 59–72). Aikalaiset lukivat Härman henkilökohtaiseksi ansioksi sen,

⁷ Laulujuhlien ja kansallisuusaatteen suhdetta Suomessa sekä yleisemmin on tutkinut Saijaleena Rantanen (esim. Rantanen 2013). Laulujuhlista Virossa ks. myös Puderbaugh 2006.

että kaupungin musiikkikorkeakoulu saatiin pelastettua lakkautukselta 1920-luvun lopulla (ks. esim. *Vaba Maa* 10.2.1933).

Syntyjään venäläinen Vera Pavlovna Vinogradova-Bieck sen sijaan saapui Tallinnaan vasta 1920-luvun alussa emigranttina ja toimi merkittävän osan sotienvälisestä ajasta Virossa pianopedagogina, -solistina ja säveltäjänä (ks. Lippus 1997, 116–117). Alun perin Vinogradova-Bieck oli kotoisin Volgan varrelta Nižni Novgorodin kauppa- ja teollisuuskaupungista, jossa hänen isänsä työskenteli valtion virkamiehenä (Judina 1999, 109; Rybak: *O Bikah*). Todennäköisesti Vinogradova-Bieck aloitti musiikkiopintonsa perhepiirissä, mikä oli ylemmässä keskiluokassa tyyppillistä. Ammattiopintojen pariin nuori muusikonalku hakeutui vuonna 1911, jolloin hän kirjoittautui Pietarin konservatorioon (ks. Pietarin konservatorion arkiston aineistoluettelo). Pääaineinaan Vinogradova-Bieck opiskeli pianonsoittoa sekä sävellystä ja valmistui vuonna 1916 loistoarvosanoin (Lippus 1997, 116).⁸

Pietarissa Vera Vinogradova-Bieck tutustui nuoreen opiskelutoveriinsa, säveltäjä-kapellimestari Hermann Bieckiin, kirjanpainajan poikaan Tallinnasta (Judina 1999, 109). Pariskunta avioitui morsiamen kotikaupungissa vuonna 1918, keskellä sisällissodan sekasortoa (EELK Tallinna Niguliste Kogudus, II personaalraamat). Koti perustettiin kuitenkin Pietariin, josta molemmat saivat töitä pianonsoitonopettajina, Vinogradova-Bieck myöhemmin balettikorrepetiittorina (ks. Entsiklopeditšeskij slovar' Sankt-Peterburgskaja konservatorija, Mihejeva 2019).

Vinogradova-Bieck tähtäsi jo näinä vuosina määrätietoisesti julkiselle säveltäjänuralle, ja luomistyö oli pariskunnan kotona vauhdikasta. Läheinen perheystävä, huippupianisti Maria Judina on muistellut Bieckien Pietarin-aikaa seuraavasti:

Bieckien kotona, kahdessa pienessä huoneessa Torgovajalla, [...] Mariinski-teatterin ja Konservatorion läheisyydessä kuohui luomistyö, he molemmat sävelsivät paljon, me – erilaisissa kokoonpanoissa – soitimme

⁸ Tiedot opettajista vaihtelevat eri lähteissä ja tutkimuskirjallisuudessa: muiden muassa Jāzeps Vītolsin, Maksimilian Steinbergin, Leonid Nikolajevin, Artur Lemban ja Vasili Kalafatin nimet on niiden joukossa mainittu (ks. esim. *Poslednija izvestija* 15.3.1922; *Päevaleht* 6.11.1934; Lippus 1997, 116; Judina 1999, 110, 112; Entsiklopeditšeskij slovar' Sankt-Peterburgskaja konservatorija, Vypuskniki 1865–1917 sekä Aleinikov & Seliverstova 2014). Luotettavin tieto lienee Virve Lippusilla (1997, 116), joka viittaa tässä yhteydessä suoraan konservatorion asiakirjalähteisiin. Hän mainitsee Vinogradova-Bieckin opettajiksi Lemban, Nikolajevin, Kalafatin ja S. Ljapunovin. Sen sijaan painetuissa aikalaislähteissä ja muistelmissa korostuvat Nikolajevin lisäksi Vītolsin sekä Steinbergin nimet.

lukemattomia sinfonioita nelikäsisesti; sen jälkeen juoksimme harjoituksiin teatteriin [...]. Verotška oli myös ihmeellinen emäntä, hän osasi toisinaan leipoa olemattomista aineksista milloin mitäkin piirakoita seuraavan preludinsa laatimisen tai yhden tai toisen oppitunnin välillä.⁹

Molempien Bieckien kamarimusiikki- ja orkesteriteoksia teoksia esitettiin 1920-luvun alussa sekä pienemmissä, puolijulkisissa iltamissa että yleisissä orkesterikonserteissa Pietarissa ja Moskovassa. Maria Judina soitti Hermann Bieckin *Severnaja legenda* -pianokonserton (suom. *Pohjoinen legenda*) jo vuonna 1921, ja vielä Bieckien emigroitumisen jälkeen keväällä 1924 hän esitti Vera Vinogradova-Bieckin kamarimusiikkiteoksia säveltäjän vierailukonsertissa Pietarissa (Judina 2006, 541, 562, 595). Hermann Bieckin teokset herättivät tosin julkisuudessa ja kollegoiden keskuudessa enemmän huomiota: Maria Judina kuvasi häntä suorastaan ”säveltäjäksi Jumalan armosta” (*kompozitor Bož’ej milost’ju*, Judina 1999, 114).

Sisällissotien ja varhaisen bolševikkihallinnon vuodet olivat kuitenkin Pietarissa fyysisesti ja taloudellisesti raskaita. Pulaa oli niin polttopuista kuin välttämättömistä elintarvikkeistakin. Kun Bieckit alkoivat odottaa ensimmäistä lastaan vuonna 1921, he päättivät muuttaa pysyvästi Tallinaan Hermannin äidin ja perheen luo (Judina 1999, 114–115; ks. myös *Poslednija izvestija* 9.10.1921).¹⁰

Bieckien aktiivinen musiikkitoiminta Virossa alkoi heti syksyllä 1921, jolloin Hermann Bieck debytoi Tallinnassa pianistina (*Päevaleht* 2.11.1921 ja 19.11.1921). Vera Vinogradova-Bieck puolestaan aloitti pianopedagogin työnsä alkuvuodesta 1922 ja järjesti heti maaliskuussa ensimmäisen sävellyskonserttinsa (*Päevaleht* 18.2.1922; *Revaler Bote* 14.3.1922). Seuraavien vuosien aikana pariskunta vietti työntäyteistä elämää: kumpikin esiintyi, opetti ja sävelsi, minkä lisäksi Hermann Bieck johti Estonia-teatterissa sinfoniakonsertteja (ks. esim. *Vaba Maa* 8.4.1922) ja kiersi aktiivisesti konsertoimassa ulkomailla (ks. esim. *Päevaleht* 5.2.1924). Vera

⁹ ”В доме Биков, в двух комнатках на Торговой, [...] вблизи Мариинского театра и Консерватории, ключом кипела творческая жизнь, они оба много сочиняли, ми – в разных вариантах – играли безчисленные симфонии в 4 руки; потом бегали на репетиции [...] в театр [...]. Верочка была и чудесная хозяйка, умела порой из ничего испечь какие-то пирожки, между сочинением очередной прелюдии или тем или иным уроком.” (Judina 1999, 109, 114).

¹⁰ Bieckit asuivat 1920-luvulla Tallinnan vanhassakaupungissa osoitteessa Viru tänav 3–4 (EELK Tallinna Niguliste Kogudus, II personaalraamat; Biek, Herman & Biek, Weera, Aadresslehed, TLA.1376.1.22; *Päevaleht* 18.2.1922).

Vinogradova-Bieck puolestaan saavutti arvostusta pianopedagogina ja järjesti Tallinnassa lukuisia julkisia oppilasnäytteitä (ks. esim. *Vesti dnja* 22.12.1926 ja 2.4.1927).

Teoksiaan Vinogradova-Bieck onnistui 1920-luvulla saamaan läpi orkesteriohjelmistoihin, mikä oli useimmille tuon ajan säveltäjänaisille mahdotonta. Vuosina 1923 ja 1925 Estonia-teatterissa kuultiin jopa Vinogradova-Bieckin kaksi pianokonserttoa (*Revaler Bote* 20.4.1923 ja 2.12.1925; vrt. Lippus 1997, 116). Ensimmäisessä, E-duurikonsertossa solistina oli säveltäjä itse, toisen kantaesitti venäläinen tähtipianisti Nikolai Orloff. Ensimmäisen konserttonsa säveltäjä matkusti esittämään myös Pietariin kevättalvella 1924 (Judina 2006, 78, 81, 563).

Tyypillisesti Tallinnan ja Helsingin kaltaiset pienemmät Itä-Euroopan kaupungit toimivat väliaikaisina kauttakulkuetappeina 1920-luvun alun venäläisille emigranteille, joiden varsinaisena päämääränä olivat Riian, Berliinin tai Pariisin laajemmat työmarkkinat (ks. esim. Belobrovtseva & Meimre 2015, 34–35). Näin oli myös Bieckien tapauksessa siitä huolimatta, että heillä oli vahvat perhesiteet Tallinnaan. Vuonna 1927 Vera Vinogradova-Bieck siirtyi pysyvästi Berliiniin, josta hänen miehensä oli saanut paikan Klindworth-Scharwenka-konservatorion opettajana (TAB, Aadresslehed, TLA.1376.1.22, Biek, Herman & Biek, Weera; *Vesti dnja* 3.6.1927).¹¹ Kokonaan yhteydet Viroon eivät kuitenkaan katkenneet: esimerkiksi kesällä 1928 Vinogradova-Bieck vieraili Haapsalussa kylpyläsesongista nauttimassa (*Vesti dnja* 17.8.1928; *Revaler Bote* 18.9.1928).

Saksassa Vera Vinogradova-Bieck jatkoi säveltäjänuraansa, ja sekä pariisilainen *Édition russe de musique* -kustantamo että berliiniläinen Balan julkaisivat 1930-luvun alkuvuosina joitakin hänen pianoteoksiaan (ks. liite). Natsien valtaannousu kuitenkin katkaisi lupaavasti alkaneen Berliinin-kauden: juutalaistaustaisena Hermann Bieckin oli perheineen lähdeettävä maasta vuonna 1933. Siitä alkaen Bieckit – varsinkin Vera – asuivat jälleen pitempiä aikoja Tallinnassa (*Vaba Maa, Pärnu väljaanne* 14.7.1933; *Vesti dnja* 5.12.1933; *Päevaleht* 6.11.1934; *Uudisleht* 31.1.1936).

Tallinnaan asetuttuaan Vinogradova-Bieck jatkoi työtään niin esittäjänä taiteilijana kuin säveltäjänäkin ja perusti pianostudionsa uudelleen (*Uudisleht* 4.6.1935; *Vaba Maa* 23.11.1935). Hän sai jälleen laajempiakin orkesteri- ja kamarimusiikkiteoksiaan – kuten pianotrioin, jousikvarteton sekä *Balladin* pianolle ja orkesterille – julkisuuteen muun muassa Viron akateemisen säveltaiteen seuran (*Eesti akadeemiline helikunsti selts*)

¹¹ Berliinissä Hermann Bieck loi myös menestyksestä uraa viihdeorkesterin kapellimestarina ja säveltäjänä taiteilijanimellä Ben Berlin (ks. esim. *Päevaleht* 3.6.1930).

tilaisuuksissa sekä radiossa (ks. esim. *Päevaleht* 6.11.1934; 17.10.1936; 18.3.1939).

Hermann Bieck oli jatkanut Berliinin-kauden jälkeen aktiivista kansainvälisen konserttipianistin uraa asettuen lopulta Lontooseen, jonne myös muu perhe siirtyi pysyvästi vuonna 1936 (*Deutsche Zeitung* 28.9.1934; *Uudisleht* 31.1.1936 no 18 s. 7). Keväällä 1938 seurasi matka New Yorkiin, jossa Vera Vinogradova-Bieck debytoi omalla sävellyskonsertillaan (*Päevaleht* 26.6.1938). Samana vuonna Vinogradova-Bieck sai julki *Toccatinansa* pianolle lontoolaisessa Augener-kustantamossa (ks. liite). Baltiassa säveltäjä kuitenkin vieraili edelleen kesänvietossa sekä konsertoimassa aina toisen maailmansodan syttymiseen saakka (ks. esim. *Vesti dnja* 24.3.1939).

Hermann Bieck menehtyi pian Lontooseen-muuton jälkeen (Judina 1999, 115), jolloin Vera Vinogradova-Bieck otti päävastuun perheen eläntuksesta perustamallaan yksityisellä musiikkikoululla. Koulusta tuli menestyksenkäs, ja Vinogradova-Bieckin johdolla opiskeli useita legendaarisia brittitaitelijoita kuten teatteriohjaaja Peter Brook (ks. Brook 2017, 26–29). Pedagogina Vinogradova-Bieck oli ylipäätään innostava ja avorakatseinen: aikalaiskuvausten mukaan hänen koulussaan ei keskitytty ainoastaan soittotekniikkaan vaan esittävien taiteiden laaja-alaiseen ymmärrykseen. Brook toteaaakin muistelmissaan, että Vinogradova-Bieckin musiikkitunnit olivat hänen ”ainoa näyttämötaiteen opinahjonsa” (*my only dramatic academy*, Brook 2017, 29).

Ensi silmäyksellä Miina Härman ja Vera Vinogradova-Bieckin elämänpolut näyttävät poikkeavan dramaattisesti toisistaan. Härman ura on helppo nähdä teleologisena, yksisuuntaisena tienä johtotähtenään virolaiskansallinen nationalismi, Vinogradova-Bieckin kohtalo puolestaan stereotyyppisenä juureton emigrantti -muunnelmana. Niistä on kuitenkin löydettävissä myös leikkauspintoja ja yhtymäkohtia. Ensimmäinen maailmansota, Venäjän vallankumous ja sisällissodat sekoittivat yhtä lailla molempien elämän ja tulevaisuudensuunnitelmat, joissa keisariajan Pietari lähiympäristöineen oli näytellyt merkittävää roolia. Ilman näitä maailmanpoliittisia mullistuksia Härma ei välttämättä olisi koskaan palannut Tarttoon ja Vinogradova-Bieck tuskin olisi muuttanut eläessään Tallinnaan.

”Viron sävelteosten kuningatar”¹² ja ”oman tiensä kulkija”:
sukupuolittuneisuus sanomalehtijulkisuudessa

Julkisen säveltäjänuran valinneina naisina Vera Vinogradova-Bieck ja Miina Härma olivat aikalaistensa silmissä lähtökohtaisesti poikkeuksellisia hahmoja. Härman teoksia oli arvioitu Viron sanomalehdissä aktiivisesti jo 1800-luvun lopulta alkaen, mutta 1930-luvulle tultaessa hänen kiivas esiintymistahtinsa oli ehtinyt rauhoittua yksittäisiä konsertteja lukuun ottamatta ja tuotteliain sävellyskausi oli jo takanapäin. Hänen tuotantoaan esitettiin silti ahkerasti erilaisissa konserteissa ja tilaisuuksissa, minkä vuoksi niistä myös kirjoitettiin sanomalehdissä jatkuvasti (esimerkkinä ks. *Postimees* 11.2.1924). Härman tasavuosisyntymäpäivät olivat kansallisia merkkitapauksia, joita juhlistettiin näyttävin menoin Tallinnan Estonia- sekä Tarton Vanemuine-teattereissa. Toimittajat raportoivat juhlahumusta yksityiskohtaisesti kuvien, haastattelujen ja puheiden kera – eivät ainoastaan Tartossa ja Tallinnassa, vaan pienilläkin paikkakunnilla ympäri maan (ks. esim. *Postimees* 11.2.1934; *Maa Hääl* 6.2.1939).

Vera Vinogradova-Bieckin ura sen sijaan oli sotienvälisenä aikana vasta nousukiidossa. Hänen orkesteri- ja kamarimusiikkikonserttejaan kyllä arvioitiin vironkielisessä päivälehdistössä, mutta yksityiskohtaisimmin hänen elämänvaiheistaan kirjoittivat tallinnalaiset emigranttilehdet kuten *Vesti dnja* ja *Naša gazeta*. Vaikka Vinogradova-Bieckistä ajoittain puhuttiin lehdissä paikallisena säveltäjänä (*Vesti dnja* 31.1.1936) ja vaikka hän sai teoksiaan esimerkiksi Estonia-teatterin orkesterikonsertteihin, häntä arvostettiin ennen kaikkea venäjänkielisen yhteisön sisällä. Vinogradova-Bieckistä ei virolaisessa lehdistössä julkaistu tietävästi laajamittaisia haastatteluja tai elämäkerta-artikkeleita, vaan leikkeissä painottuvat konserttikritiikit ja -ilmoitukset, konserttitoimistojen ”puffit” sekä lyhyet uutistekstit.

Miehensä kautta Vinogradova-Bieckillä oli kuitenkin virolaiseen musiikkimaailmaan kytköksiä, joiden avulla solistisia esiintymisiä ja sävellyskonsertteja oli ylipäänsä mahdollista järjestää. Perheystäviin kuului muun muassa sittemmin Yhdysvaltoihin muuttanut pianisti Vladimir Padvá, joka peri Vinogradova-Bieckin pianoluokan tämän muutettua Berliiniin vuonna 1927 (*Naša gazeta* 16.9.1927; *Päevaleht* 26.6.1938). Toisaalta kontakteihin vaikuttivat Pietarin konservatoriossa solmitut ystävyydet ja tuttavuudet, sillä opinahjosta valmistui useita vironkielisiä ja

¹² ”Eesti helitööde kuninganna”, *Päevaleht* 11.2.1934.

baltiansaksalaisia muusikoita keisariajan lopulla (ks. esim. Lippus 1997, 62).

Sukupolvi- ja verkostoerojen ohella Härman ja Vinogradova-Bieckin teosten vastaanottoon vaikuttivat heidän erilaiset sävellysetiikkansa. Siinä missä Härman tuotanto koostui pääasiallisesti kansallisromanttisessa hengessä kirjoitetusta ja kansanmusiikista inspiroituneesta vokaalimusiikista, Vinogradova-Bieck edusti nuoremman polven modernistis-ekspressionistista, tonaalisuuden rajoilla liikkuvaa musiikillista ajattelua (ks. Vinogradova-Bieck 1930a, 1930b ja 1933). Tästä huolimatta musiikkiarvioitsijoiden teksteistä löytyy kummankin säveltäjän kohdalla osittain yhteneviä ja leimallisen sukupuolittuneita täsmäkriitikin kohteita.

Useimpia Miina Härman teoksia ei sotienvälisenä aikana varsinaisesti arvioitu sanomalehdissä, sillä hänen suosittu yksinlaulusensa ja kuoroteoksensa olivat jo laajasti yleisön tuntevia. Teosten kuvailu oli pikemminkin laveaa ja maalailevaa, joskin pääsävyltään ristivetoista. Yhtäältä artikkeleissa korostettiin säveltäjän ”energistä” (*energiline*, ks. esim. *Päevaleht* 11.2.1924) ja ”tulieluista” (*tulihingeline*, ks. esim. *Päevaleht* 6.2.1939) luomisvoimaa. Sen tuloksina nähtiin muun muassa suoranaisesti virolaisten ”mieskuorojen yhteiseksi hymniksi” (*meeskooride ühine hümn*, *Postimees* 28.5.1938) noussut *Meeste laul* sekä niin ikään suosittu *Sõjalaste mars*. *Esmaspäev*-lehden nimimerkki ”Siil” kuvasi Härmaa jopa ”säveltemme Suvoroviksi” kuuluisaan venäläiskenraaliin viitaten (*meie helide Suvorov*, *Esmaspäev* 4.2.1939). Toisaalta musiikkikirjoittajat – esimerkiksi säveltäjä Juhan Aavik – pitivät Härman tuotannolle leimallisina ”herkkää lyriikkaa” ja ”sydämellistä lämpöä” (*õrn lüürika, südamlük soojus*; ks. esim. *Päevaleht* 12.2.1924 ja 6.2.1939; *Postimees* 8.2.1939).

Tämän vastakkainasettelun voi tulkita Robert Schumannin tunnetun Florestan–Eusebius-vastaparin jatkona, kuten esimerkiksi Artur Vahter tekee Härma-elämäkerrassaan (Vahter 1971, 94). Luonnehdintoihin kuitenkin liittyi voimakas binäärinen, heteronormatiivinen sukupuolittuneisuus, jossa herkkyytensä ja lyriisyys tulkittiin naisellisiksi ja energisyys sekä sankarillisuus miehiseksi säveltaiteellisiksi ominaisuuksiksi (ks. esim. *Esmaspäev* 4.2.1939). Härman mieskuoro- ja marssimuotoisia teoksia soitettiinkin aktiivisesti muun muassa suojeluskuntien tilaisuuksissa (ks. esim. *Kaja* 8.7.1935). Erityisesti *Meeste laul* -mieskuoroteoksen yhteydessä Härmosta kirjoittaneet musiikkiammatillaiset ja reportterit ilmaisivat ylpeydensekaista hämmästyttävää siitä, että tämän heidän mukaansa maskuliinisen kansallista voimaa ja uhoa uhkuvan sävellyksen oli laatinut nainen.

Tällaisen ristiriitaisuuden ja erityislaatuisuuden korostamisella Miina Härmästä leivottiin sanomalehtijulkisuudessa säveltäjänä ikään kuin sukupuolensa rajat ylittänyt poikkeus, joka vahvisti säännön. Epätyypillisyyden korostaminen näkyi teosluonnehdintojen ohella tavassa, jolla Härmaan suhtauduttiin muilla musiikkiammattilaisuuden osa-alueilla, kuten kuoronjohtajana. Esimerkiksi *Esmaspäev*-lehden toimittaja riimiteli kesän 1923 laulujuhlia käsittelevässä reportaasissaan: ”Kyllä Miina tietää, miten Miesten laulun pitää kajahtaa!” (*Küll Miina teab, kuidas Meeste laul kölama peab, Esmaspäev* 9.7.1923).

Kahtiajako vaikutti Härman kohdalla epäsuorasti hänen teostensa keskinäiseen vertailuun. Vaikka Härman *Kalev ja Linda* -näyttämöteoksesta (1895) esitettiin sotienvälisenä aikana etenkin yksittäisiä, suosittuja laulunumeroita, kollegat eivät antaneet hänen laajamuotoisemmille sävellyksilleen suhteellisesti paljonkaan arvoa esseissään, kritiikeissään ja juhlapuheissaan (ks. esim. *Postimees* 11.2.1924). Ajoittain näissä kokonaistuotantoon liittyvissä näkemyksissä korostuivat myös Härman ikä ja sukupolvi. Esimerkiksi *Maa Hääl* -lehden toimittaja puolestaan ihasteli säveltäjän 75-vuotisjuhlakonsertissa ”kaunista kuvaa: harmaahapsinen säveltäjä valkeassa leningissä taustallaan mieslaulajien musta frakkimuri”.¹³ *Raadio*-lehden anonymiksi jäänyt toimittaja puolestaan arvosteli vuonna 1939 Härman tuotantoa omaperäisyyden puutteesta viitaten sentimentaalisisina ja vanhakantaisina pitämiinsä tyylipiirteisiin, joiden hän katsoi kumpuavan vieraasta, baltiansaksalaisen aatelin laulukulttuurista pikemmin kuin ehdasta virolaisesta kansanperinteestä (*Raadio* 26.1.1939).

Myös Härmaan henkilönä liitetyt epiteetit heijastavat lehtikirjoittelun ristiriitaisia ja poikkeuksellisuus-diskurssiin sitoutuneita sävyjä. Miina Härmästä saatettiin kyllä puhua näennäisen neutraalisti yhtenä Viron suurimmista säveltäjistä, jolloin häneen liitettiin korkeaan ikään ja arvostettuun asemaan viittaavia attribuutteja kuten ”kunnianarvoisa” (*auväärt*), ”kunnioitettu” (*lugupeetud*), ”hopeahapsinen” tai ”harmaahapsinen” (*hõbepea, hallpea*). Toisaalta korostettiin säveltäjän loppumatonta tarmoa ja ”ikuisesti nuorta” (*igavesti noor*) persoonaa (ks. esim. *Päevaleht* 3.2.1939). Otsikoihin päätyi kuitenkin ajoittain sana ”naissäveltäjä” (*nais-helilooja*, ks. esim. *Sakala* 8.2.1939), ja lehdissä mainittiin usein eräänlainen kansallisten suurnaisten ”trio”, johon kuuluivat ikätoverukset, runoilija Anna Haava, sopraano Aino Tamm ja Miina Härma (esim. *Vaba*

¹³ “[...] ilus pilt: valges kleidis hallpäine helilooja meeslauljate musta frakimüüri taustal.” *Maa Hääl* 6.2.1939.

Maa 4.3.1934; *Esmaspäev* 4.2.1939). Sikäli kuin lehdissä julkaistiin Viron musiikkielämän ja laulujuhlien historiasta kertovia pitempiä artikkeleita tai kuvareportaaseja, Härma oli poikkeuksetta joukon ainoa nainen (ks. esim. *Postimees* 1.7.1923).

Vera Vinogradova-Bieckin kohdalla tilanne oli monessa mielessä toisenlainen. Vinogradova-Bieckiä koskevissa harvoissa yleisluontoisemmissa artikkeleissa tai uutisteksteissä eksplisiittistä sukupuoleen liittyvää kummastelua esiintyi vain vähän (esimerkkeinä ks. *Revaler Bote* 14.3.1922; *Poslednija izvestija* 15.3.1922). Varsinaisissa musiikkikritiikeissä sukupuolittuneisuus sen sijaan nousi herkemmin pinnalle. Vinogradova-Bieckiä pianotaiteilijana käsittelevät arviot olivat yleissävyltään arvostavia ja positiivisia kaiken kielisissä lehdissä, vaikka arvioitsijat ajoittain esittivät eriäviä tulkinnallisia mielipiteitä (ks. esim. *Tallinskij russkij gos* 10.3.1934). Myötäsukaisiin kritiikkeihin saattoi silti liittyä sukupuolittunut lataus, jossa näkyi samankaltainen nais–mies-vastakkainasettelu kuin Miina Härman sävellysten kohdalla. Kun Vinogradova-Bieck huhtikuussa 1922 esitti Beethovenin ”Keisarikonserton” (no 5 Es-duuri) sinfoniaorkesterin solistina Estonia-teatterissa, *Revaler Boten* ja *Päevaleht* -lehden kriitikko -h- kommentoi soittoa seuraavasti:

Tosin sille, joka on kuullut esim. Arthur Schnabelin soittavan tämän konserton, tulee selväksi ero alkuvoimaisen, hallitun voiman ja ainoastaan satunnaisen voimankehityksen välillä. Näyttääkin siltä, että tästä konsertosta on olemassa miehin ja naisellinen tulkinta, kumpikin omalla tavallaan oikeutettu.¹⁴

Edellä mainitun nimimerkki -h-:n ohella Vinogradova-Bieckin konsertteja ja sävellyksiä arvioivat 1920-luvun tallinnalaisessa lehdistössä muun muassa Sergei Gorin venäjäksi sekä veljekset, pianisti Theodor Lemba ja säveltäjä Artur Lemba viroksi sekä saksaksi. Etenkin Lemban veljekset, joista Theodor toimi *Päevaleht*- ja Artur *Vaba Maa* -lehden kriitikkona, käyttivät merkittävää sanavaltaa pääkaupungin kulttuurikeskustelussa. Molemmat olivat opiskelleet ja opettaneet Pietarin konservatoriossa, ja molemmilla oli vahva institutionaalinen asema Tallinnan ja Viron musiikkielämässä (Lippus 1997, 53–63). Lembat esiintyivät ajoittain samois-

¹⁴ ”Freilich, wer z. B. Arthur Schnabel dieses Konzert hat spielen hören, dem wird der Unterschied zwischen elementarer, beherrscher Kraft und nur gelegentlicher Kraftentfaltung klar sein. Es gibt eben, wie es scheint, eine männliche und eine weibliche Interpretation dieses Konzerts, beide in ihrer Arte berechtigt.” *Revaler Bote* 12.4.1922. Kritiikki julkaistiin viron kielellä myös *Päevaleht*-julkaisussa samana päivänä.

sa tilaisuuksissa Bieckien kanssa, ja todennäköistä on, että kaikki neljä tunsivat toisensa henkilökohtaisesti jo konservatorioajoilta (ks. esim. *Revaler Bote* 7.12.1922; *Poslednija izvestija* 24.12.1923).

Vinogradova-Bieckin sävellystyöhön sekä Theodor että Artur Lemba suhtautuivat 1920-luvulla varsin kriittisesti. Kysymys oli pohjimmiltaan taidefilosofisista näkemyseroista. Siinä missä Vinogradova-Bieck oli sävelkieleltään ekspressionisti, varsinkin Artur Lemba suhtautui moderniin musiikkiin epäluuloisesti. Kun esimerkiksi Hermann Bieck esitti pianoillassaan helmikuussa 1924 Maurice Ravelin sonatiinin, Artur Lemba esitti paheksuntansa teoksen kolmannen osan ”äärimodernismista” (*ultramodernism*, *Päevaleht* 5.2.1924). Theodor Lemba puolestaan kritisoi Hermann Bieckin samana vuonna Tallinnassa esitettyä sinfoniaa suorasanaisesti liiasta uudenaikaisuudesta (*Päevaleht* 10.2.1924).

Vinogradova-Bieckin molempia pianokonserttoja Artur Lemba moititi ankarasti muun muassa yhtenäisyyden ja omien ideoiden puutteesta, hakkaavien oktaavijuoksutusten viljelystä sekä foxtrot-motiivien käytöstä (*Vaba Maa* 22.4.1923 ja 9.12.1925). Kriittisiin lausuntoihin yhtyi Theodor-veli, joskin vähemmän kärkkäästi (*Päevaleht* 22.4.1923 ja 8.12.1924). *Poslednija izvestija* -lehden nimimerkki G. T-ov sen sijaan oli toisen pianokonsertin arviossaan (6.12.1925) rohkaisevampi teoksen rakennetta koskevista kriittisistä huomioistaan huolimatta.

Vaikka säveltäjän sukupuolta ei kaikissa arvioissa tai kaikkien teosten kohdalla nostettu erikseen esiin, sillä oli vaikutuksensa kritiikin yleisävyyn. Nimimerkki -h- aloitti arvionsa Vinogradova-Bieckin sävellyksdebyytistä Tallinnassa keväällä 1922 todeten, ettei ”ole ihme, että modernin musiikkisuuntauksen piirissä, jossa kokeilemiselle, yksittäisten mielialojen hyödyntämiselle annetaan niin suurta painoarvoa, naiset ovat sävellyksen alalla aktiivisempia kuin aiemmin. Ja siltikään ei moderni musiikkituotanto ole tuonut tullessaan merkittävämpiä naissäveltäjiä.”¹⁵ Artur Lemba sen sijaan oli Vinogradova-Bieckin toista pianokonserttoa arvioidessaan suorasanaisen misogyyminen:

Naisilta ylipäänsä puuttuu mielikuvitus [*fantaasia*], ja sikäli kuin luomistyö ilman mielikuvitusta on mahdotonta, on myös ymmärrettävää, mistä syystä musiikin historiasta ei ole löydettävissä ainuttakaan merkittävämpää naissäveltäjää. Rva Vinogradovan sävelteoksen yhteydessä

¹⁵ ”Ei tule imeks panna, kui moderni muusikaltse [sic] suuna juures, mil eksperimenterimise, üksikute tujude kasutamise peale nii suurt rõhku pannakse, naised enam kui varem kompositsiooni alal tegevad on. Ja siiski ei ole ka modern muusikaline produktsioon seni suurema tähendusega naiskomponiste toonud.” *Päevaleht* 17.3.1922.

voisi käyttää Lessingin sanoja, joilla tämä luonnehti erään kirjan sisältöä: ”siinä on paljon uutta ja hyvää, harmillista vain, että se, mikä on uutta, ei ole hyvää, ja se, mikä on hyvää – ei ole uutta.”¹⁶

Tämä asenne ei kuitenkaan estänyt Lembaa kirjoittamasta arvostavasti Miina Härman lauluteoksista (*Vaba Maa* 9.2.1934). Todennäköisesti Lemban oli helpompi suhtautua positiivisesti vironkielisen Härman sävellyksiin tämän etabloituneen aseman vuoksi sekä siksi, että Härman tuotanto keskittyi vokaalimusiikkiin, naisille sosiaalisesti hyväksytyyn säveltaiteen haaraan. Konserttomuodolla Vinogradova-Bieck astui alueelle, joka 1920-luvun Virossa oli vielä täysin miesten hallinnassa. Luultavimmin Lemba koki laajamittaisiin orkesteri- ja kamarimusiikkiteoksiin erikoistuneen Vinogradova-Bieckin ammatillisesti uhkaavaksi kilpailijaksi maan pienehköllä säveltaiteen kentällä.

1920-luvun vironkielisen lehdistön pianokonserttoarviot olivat osittain ristiriidassa sen kanssa, mitä teoksista ja Vinogradova-Bieckin sävellysteknisestä osaamisesta sanottiin muualla. Esimerkiksi pietarilainen säveltäjä ja professori Maksimilian Steinberg esitti jos ei varauksettoman positiivisia, vähintäänkin rohkaisevia arvioita hänen ensimmäisestä pianokonsertostaan (Judina 2006, 563). Latvialainen lehti *Rigasche Rundschau* puolestaan suitsutti Vinogradova-Bieckiä omaperäisenä ”taiteilija[na], joka tarmokkaasti kulkee omaa tietään eikä vaikuta olevan valmis tekemään lainkaan myönnytyksiä”.¹⁷ Vinogradova-Bieckin piano-orkesteriteosten mielenkiinnosta viestii sekin, että niitä soittivat Nikolai Orloffin ja Aleksandr Borovskin kaltaiset kansainvälisen tason konserttipianistit (*Vaba Maa* 3.10.1930).

Kun Vera Vinogradova-Bieck 1930-luvulla palasi Tallinnaan ja sai siellä esitettyä piano- sekä kamarimusiikkiaan, oli kriitikoidenkin suhtautuminen merkittävästi suopeampaa myös vironkielisissä lehdissä. Joukosta ei löydy Lemban veljesten arvioita, mikä lienee vaikuttanut keskustelun sävyyn. Esimerkiksi tarttolaiseen *Postimees*-lehden kirjoittanut säveltäjä Riho Päts kiitti Vinogradova-Bieckin pianotrioita innovatiivisesta rytmin käsittelystä ja yksinlauluja niiden ”omaperäisestä, terävästä huu-

¹⁶ ”Naistel üldse puudub fantaasia, kuna aga loomine ilma fantaasiata on võimata, siis on ka arusaadav, mispärast muusika ajaloos pole mitte ühte tähtsamat naisheliloojat leida. Pr. Vinogradova helitöö puhul võiks Lessingi sõnu tarvitada; millega ta ühe raamatu sisu iseloomustas: ’siin on palju uut ja head, kahju ainult, et see, mis uus on, pole mitte hea ja see, mis hea – pole mitte uus.’” *Vaba Maa* 9.12.1925; siteerannut myös Lippus 1997, 116.

¹⁷ “[...] eine Künstlerin [...], die mit Verve ihre eigenen Wege geht und zu gar keinen Konzessionen bereit erscheint.” *Rigasche Rundschau* 1.5.1936.

morista” (*omapärsed, teravameelse huumoriga nähtud soololaulud, Postimees* 6.11.1936 ja 22.5.1939). Erityisesti kuitenkin suitsutettiin kymmentä lapsille suunnattua pianokappaletta opus 25. *Uudisleht*-lehden nimettömäksi jäänyt kriitikko nimitti opukseen sisältynyttä ”Pieni sairastunut koiranpentu” -kappaletta (*Kutsik jäi haigeks / Väike haige koerakene*, osa VII) jopa ”mestariteokseksi itsessään” (*omaette meisterteos, Uudisleht* 20.10.1936).

Ammatillisten profiilien eroista huolimatta Miina Härman ja Vera Vinogradova-Bieckin teosten ja konserttien vastaanotossa on nähtävissä kaksi yhtenevää, sukupuolittunutta peruslinjaa. Ensinnäkin molempiin liitettiin säveltäjinä ja esiintyvinä taiteilijoina tiettyjä naiseuteen yhdistettyjä määreitä: Härman kohdalla sävelkielen herkkyyttä, Vinogradova-Bieckin yhteydessä impulsiivisuutta ja sävellysteknistä harjaantumattomuutta. Miina Härmälle rakentuva kansallissankarin sädekehä sotilaallis-patrioottisine mielleyhtymineen korosti hänen ”poikkeuksellisuuttaan” säveltävänä naisena entisestään ja – paradoksaalista kylä – vahvasti tällä tavalla binäärisiä sukupuolirooleja musiikki- ja sanomalehtijulkisuudessa. Toiseksi sekä Vinogradova-Bieckin että Härman laajamuotoisemmat teokset jäivät jossakin määrin varjoon sanomalehtikritiikeissä ja biografia-artikkeleissa: karakterikappaleista, lauluista ja pedagogisista teoksista naisille oli lähtökohtaisesti helpompi antaa välitöntä tunnustusta kuin sävellysteknisesti vaativampina pidettyjen kamarimusiikki- tai orkesteriteosten yhteydessä.

*Virolainen, venäläinen, eurooppalainen? Luokka ja kulttuuritausta
sukupuolittuneessa sanomalehtijulkisuudessa*

Sukupuolittuneeseen sanomalehtikirjoitteluun kietoutuivatkin oleellisesti Miina Härman ja Vera Vinogradova-Bieckin kulttuuri-, kieli- sekä luokka-asetat – eivät ainoastaan vironkielisyyden tai virolaisen kansallisuusaatteen osalta. Miina Härman kohdalla sanomalehtijulkisuuteen vaikuttivat erityisesti virolainen kansallisuusaate sekä talonpoikaisiksi mielletyt sukujuuret. Vinogradova-Bieckistä puolestaan tuli sotienvälisessä Tallinnassa venäjänkielisen emigranttiryhdistys- ja kulttuuritoiminnan aktiivi, mikä heijastui vahvasti häntä koskevaan uutisointiin. Molempien uraan ja kulttuuriryöhön vaikutti oleellisesti myös sotienvälisen ajan poliittinen turbulenssi sekä Virossa että muualla Euroopassa.

Miina Härman ainutlaatuisuutta säveltävänä naisena painotettiin sanomalehdissä nimenomaisesti nationalistisessä hengessä. Artikkeleissa

toistuu käsitys Härmosta Viron ainoana ja Pohjoismaiden tai jopa maailman merkittävimpänä naissäveltäjänä ja tässä suhteessa kansallisena ylpeydenaiheena (ks. esim. *Sakala* 14.2.1933; *Lääne Elu* 6.7.1934; *Uudisleht* 4.2.1936). Totta onkin, että Härman osakseen saama julkinen tunnustus oli aikakauden säveltävälle naiselle poikkeuksellista jopa yleiseurooppalaisessa mittakaavassa. Suitsutus viestii eritoten vastaitseenäistyneessä Virossa levinneestä aatesuuntauksista, joilla pyrittiin yhtäältä tiivistämään poliittis-kulttuurisia yhteyksiä Pohjoismaihin ja toisaalta tekemään vastaitseenäistynyttä valtiota tunnetuksi muualla Euroopassa (Zetterberg 2007, 539–544). Muuan *Uudisleht*-julkaisun kolumnisti suorastaan nuhteli sekä virolaista naisasialiikettä että valtiovaltaa siitä, ettei Härman persoonaa ja tuotantoa markkinoitu tarpeeksi ulkomaisille yleisöille niiden imagopotentialista huolimatta (ks. esim. *Uudisleht* 4.2.1936).

Tyypillisesti Härmaa kutsuttiin lehtiartikkeleissa nimellä *lauluema* eli kirjaimellisesti ”lauluäiti” (ks. esim. *Oma Maa* 9.2.1939). Käsité viittaa alkujaan arvostettuun kansanlaulajaan ja sopi sikäli Härman säveltäjä- ja muusikkoprofiiliin saumattomasti (*Eesti keele seletav sõnaraamat*). Sitä käytettiin lehdissä myös sopraano Aino Tammista (ks. esim. *Uus Eesti* 1.3.1939), kun taas Viron kansalliseepoksena pidetyn *Kalevipoeg*-runonelman kirjoittaja Friedrich Reinhold Kreutzwald – jonka muotokuva riippui Härman kotona pianon yläpuolella – tunnettiin vastaavasti lempinimellä *lauluisa* (ks. esim. *Postimees* 19.3.1930). Vaikka Härmallalla ei tietävästi ollut biologisia lapsia, (kansallis)romanttisia äiti- ja hoivamielikuvia viljeltiin laajemminkin hänestä kertovissa elämäkerrallisissa artikkeleissa (esim. *Uudisleht* 20.2.1938; *Päevaleht* 2.12.1934). *Lauluema*-termiin kiteytyi toisin sanoen monenlaisia sukupuoleen, musiikkikulttuuriin sekä kansallisuusaatteeseen liittyviä avainviestejä. Tässä suhteessa Härmaa voi verrata Suomen musiikin historian merkkihenkilöksi nousseeseen kanteleensoittaja Kreeta Haapasaloon, jonka julkisuuskuva rakentui fennomaanisen nationalismin ja kansalliseksi mielletyn musiikkikulttuurin liitoskohtaan (vrt. Laitinen 2000, 27–106).

Virolaiskansallinen aatemaailma ei suinkaan ollut Miina Härman tapauksessa sanomalehdistön päälleliimaamaa sanahelinää, vaan Härma otti oma-aloitteisesti ja innokkaasti osaa erilaisten porvarillis-oikeistolaisten yhdistysten kuten suojeluskuntien ja etenkin Lotta Svärd -liikkeeseen vertautuvan *Naiskodukaitse*-järjestön toimintaan (esim. *Päevaleht* 24.6.1927; ks. myös Leskinen 2012, 12–13). Keskustaoikeistolaisissa virolaislehdissä Härmosta leivottiin 1930-luvulla jopa omanlaisensa roolimalli modernille virolaiselle naiselle (*Naisterahva Töö ja Elu ja Käsitööleht* 7.7.1926; *Postimees* 15.11.1936). Hänen elämäntyötään tulkittiin näissä

yhteyksissä esimerkillisen väsymättömänä uurastuksena ja uhrautumisena kansankunnan puolesta (*Sakala* 23.2.1939; *Päevaleht* 6.2.1939).

Naisasialiike oli Härman sydäntä lähellä, ja sen puolesta hän otti kantaa julkisuudessa. Myöhemmällä iällä antamissaan haastatteluissa Härma totesi iloitsevansa siitä, kuinka mittavasti naisten ammatillis-yhteiskunnallinen toimintakenttä oli hänen nuoruuteensa verrattuna laajentunut (ks. esim. *Päevaleht* 3.2.1939). Tähän epäilemättä vaikuttivat nuoruuden syrjintäkokemukset ja aggressiiviset kriitikkiryöpyt miespuolisten kollegoiden, etenkin Konstantin Türnpun puolelta (ks. Endre et al, 2014, 77, 91). Säveltäjä-kuoronjohtaja Johannes Kappel oli aikanaan peräti uhannut erota vuoden 1894 laulujuhlatoimikunnasta, kun sen kokouksessa oli ehdotettu, että juhlaohjelmaan valitut Härman laulut johdaisi säveltäjä itse – toisin sanoen nainen (*Uus Eesti* 3.2.1939).

Toisaalta Härman naisasia-ajattelua väritti hänen kansallismielinen ja perheorientoitunut arvomaailmansa. Kouluttautuminen ja tiedonjano olivat lämpimästi kannustettavia piirteitä, mutta niiden tuli Härman mielestä tähdätä aviomiehen tukemiseen ja henkiseen kumppanuuteen:

Työssäkävivistä ja yliopistossa opiskelevista naisista Miina Härma sanoo: ”Se, joka jaksaa tehdä työtä ja opiskella, tehkoon sitä tinkimättä. Naisen pitää nousta miehen tasolle. Miten muuten hän voisi jakaa miehen murheet ja vaivat, olla hänen arvoisensa työtoveri, jos nainen on koulutukseltaan matalammalla asteella? Korkeakoulutuksen saaminen ei vielä tarkoita, että naisen täytyy sen vuoksi välttämättä lähteä akateemiselle uralle [*kateedrisse minema*]. Ahkera ihminen ei voi olla ilman henkistä tointa. Laiska nainen on se, joka ei yritä kehittää itseään ja ajattelee, että on avioitumisellaan tehnyt kaiken tarvittavan.”¹⁸

Julkisuudessa Härma ei suoranaisesti esiintynyt puoluepoliittisesti aktiivisena henkilönä. Hänellä oli silti henkilökohtaisia kytköksiä 1930-luvun Viron korkeavirkaisiin keskustaoikeistolaisiin poliitikoihin kuten pääministeri Kaarel Eenpaluun, Härman kasvatti- ja sisarentyttären Linda Eenpalun aviomieheen (*Päevaleht* 5.2.1921; *Uus Eesti* 9.5.1936

¹⁸ ”Miina Härma ütleb töötavate ja ülikoolis õppivate naiste kohta: ’Kes jaksab töötada ja õppida, see tehku seda tingimata. Naine peab tõusma mehe kõrgusele. Kuis saab ta mehega jagada selle muresid ja vaeva, olla talle vääriliseks kaastööliseks, kui ta on hariduslikult madalamal tasemel? Kõrgema hariduse saamine ei tähenda veel, et naine peab sellega tingimata kateedrisse minema. Virk inimene ei saagi olla vaimlise tegevuseta. Laisk naine on see, kes ei püüa end edasi arendada ja arvab, et on abielumisega teinud kõik vajaliku.’” *Uudisleht* 20.2.1938.

ja 12.12.1938). Toisaalta Härman sävellykset kelpasivat kansanlaulupainotteisuutensa vuoksi 1920-luvun alussa jopa Pietarin virolaisten bolševikkien illanviettoon (*Edasi* 22.9.1922). Säveltäjä itse väitti selvinneensä punaisten valloittamassa Tartossa sisällissotien aikaan vahingoittumattomana siksi, että hän oli taustaltaan ja elämäntyyliltään lähellä ”tavallista kansaa” (*lihtrahvas*) eikä häntä sen vuoksi pidetty ”porvarina” (*burshui* [sic], *Uudisleht* 23.1.1939).

Miina Härman julkisuuskuvassa sukupuoleen ja kansallisuusaatteen kietoutuikin erottamattomasti yhteiskuntaluokka. Härma painotti haastatteluissa mielellään ”talonpoikaisia” juuriaan sekä niihin liittyvää menestystarinaa: hänen isänsä oli onnistunut nousemaan huutolaispojasta kansankynttiläksi, ja perheellä oli ollut Härman lapsuudessa maatalo (Vahter 1971, 9). Tästä kansanomaisuudesta sekä luokkaretkimielikuvasta reportterit ammensivat mielellään, ja Härmaa nimitettiin artikkeleissa usein tuttavallisesti ”meidän Miinaksi” (*meie Miina*, ks. esim. *Kaja* 10.2.1933).

Talonpoikaisuuteen liittyivät Miina Härman omaelämäkerrallisessa narratiivissa myös hengellisyys sekä luontoromantiikka. Sanomalehdet toistelivat Härman vuonna 1895 julkaistuja lapsuudenmuistelmia, joissa säveltäjä kertoi muun muassa improvisoineensa ensimmäiset laululodiansa pikkutyttönä paimenessa (ks. esim. *Päevaleht* 9.2.1924). Myös Härman tuotannon yhteydessä käytettiin toistuvasti maatalouteen viittaavia idiomeja ja kielikuvia: sitä pidettiin muun muassa Viron ”musiikkipellon” eli musiikkielämän (*muusikapõld*, esim. *Päevaleht* 10.12.1932) ”peruskalliona” eli *raudvarana* (esim. *Päevaleht* 11.2.1924).¹⁹

Agraarisen taustan ja nationalistisen uhrimielen korostuneisuus Härman julkisuuskuvassa tiivistävät sen yhteyksiä valtiovaltaan ja poliittiseen ilmapiiriin etenkin 1930-luvun lopun Virossa. Aikakautta leimasivat vahvasti pääministeri Eenpalun ja *riigivanem* Konstantin Pätsin autoritäärisen hallinnon lujittuminen sekä ennen pitkää demokratian ja sananvapauden kaventuminen (Zetterberg 2007, 562). Pätsin-Eenpalun talonpoikaispuolueen poliittinen aatemaailma rakentui pitkälti idealisoidun maalaiselämän ja kielellis-kulttuurisesti yhtenäisen kansakunnan ihanteille, joiden tueksi kenraali Johan Laidonerin ja oikeustieteilijä Jüri Uluotsin kaltaiset hahmot esittivät julkisuudessa kansallisromantti-

¹⁹ Konkreettisesti vironkielisessä merkityksessään *raudvara* viittaa talonpojan korvaamattomaan ydinomaisuuteen kuten siemenviljaan, joskin sillä on myös kuvainnollinen, jonkin asian perustaan tai ytimeen liittyvä käyttötapa (*Eesti keele seletav sõnaraamat*). Käsitettä on tästä syystä vaikea suomentaa täsmällisesti, minkä vuoksi olen päätynyt vapaampaan kielikuvakäännökseen.

sia historiantulkintoja (Zetterberg 2007, 560–561). Tällaisen ideologian kannalta Miina Härman persoona, kansansuosio ja tuotanto olivat kullannarvoisia propagandavaltteja. *Lauluema* Härma näyttäytyi talonpoikaipuolueen näkökulmasta Viron kansan musikaalisuuden ja taistelutahdon ruumiillistumana (ks. esim. *Päevaleht* 6.2.1939).

Erityisesti 1930-luvun lopulla Miina Härma olikin valtiollisissa tilaisuuksissa usein nähty kunniavieras, ja hän saattoi myös johtaa niissä omia teoksiaan (ks. esim. *Järva Teataja* 27.8.1937). Härman sävellyksiä esitettiin muun muassa Viron tasavallan vuosipäivän (*vabariigi aastapäev*) juhlallisuuksissa 24. helmikuuta sekä kulttuuridiplomaattisissa yhteyksissä (*Postimees* 24.2.1939; *Teataja* 8.6.1938). Härma oli tärkeä hahmo myös Viron Suomi-suhteiden kannalta (Endre et al. 2014, 107–109; *Vaba Maa* 17.10.1931). Kun veljentytär, pääministerin puoliso Linda Eenpalu matkusti Tallinnan naisklubin jäsenten kanssa tutustumaan Marttaliiton toimintaan toukokuussa 1939, Miina Härma oli itseoikeutetusti mukana kunniavieraan ominaisuudessa (*Uus Eesti* 19.5.1939; *Päevaleht* 19.5.1939).

Miina Härmaa ei kuitenkaan tule nähdä valtiovallan ja median passiivisena käsikassarana. Hänellä itsellään oli aktiivinen osuus oman julkisuuskuvasa luomisessa ja ylläpitämisessä, ja joskus hän osallistui myös päivänpoliittiseen keskusteluun. Kun esimerkiksi äärioikeistolaisen VAPS-järjestön sihteeri Helene Johani vuonna 1933 julkaisi virolaista naisasialiikettä vastaan hyökkävään artikkelin, Miina Härma kuului niiden kulttuurivaikuttajien joukkoon, jotka allekirjoittivat puheenvuorolle julkisen vastineen (ks. esim. *Päevaleht* 12.10.1933). Vastineessa painotettiin nationalistisia arvoja ja Viron vapaussodan perintöä, mutta myös demokraattisen päätöksenteon tärkeyttä sekä naisasialiikkeen ansioita.

Vera Vinogradova-Bieck ei saavuttanut saman mittakaavan kansallista julkisuutta kuin kollegansa Härma. Siitä huolimatta, että kulttuuri- ja kielivähemmistöillä oli sotienvälisessä Virossa muodollisesti turvattu ja autonominen asema parlamenttiedustajineen sekä omine tiedotuskanavineen (Zetterberg 2007, 583–584), Vinogradova-Bieckin musiikillinen ja yhteiskunnallinen aktiivisuus noteerattiin pääasiallisesti Tallinnan venäjänkielisen yhteisön sisällä.

Jo sanomalehtikritiikeissä Vera Vinogradova-Bieckin sävellystyötä pidettiin leimallisesti venäläisenä: Viroon tai Tallinnaan sitä ei yhdistetty oikeastaan millään tavalla. Esimerkiksi Vinogradova-Bieckin pianotriosta venäjänkielisen *Vesti dnjan* kriitikko nosti erikseen esille motiivit ja äänenkuljetuksen, joissa hän kuuli vaikutteita kasakkalauluista sekä venäläisestä kansanmusiikista (*Vesti dnja* 20.10.1936 ja 22.3.1939). Myös

Maria Judinan mielestä Vinogradova-Bieckin musiikillisessa kielessä heijastuivat jo nuoruusvuosina säveltäjän ”todellinen venäläinen hellyys ja lempeys” (*jejo istinno russkaja laskovost’ i nežnost’*, Judina 1999, 113), kun taas Artur Lemba vertasi 1920-luvun kritiikeissään Vinogradova-Bieckiä Skrjabiniin ja Prokofjeviin (*Vaba Maa* 22.4.1923). Säilyneiden, painettujen teosten kuten Pariisissa 1930-luvulla julkaistujen pianokappaleiden rytmin käsittelyssä ja sointiväreissä voi tosiaan kuulla venäläisen modernismin ja myöhäisromantiikan vaikutteita (ks. erityisesti Vinogradova-Bieck 1930a).

Miina Härman tapaan myös Vera Vinogradova-Bieck oli aloitteellisesti ja tarmokkaasti mukana yhdistystoiminnassa. Hän osallistui 1920- ja 1930-luvuilla Tallinnan venäjänkielisten järjestöjen toimintaan niin hyväntekeväisyyskonserteissa kuin luentoilloissakin (*Poslednija izvestija* 3.12.1922; *Vesti dnja* 18.3.1934). Erityisen innokkaasti Vinogradova-Bieck oli mukana Venäläisen kirjallisuuspöytäkirjan (*Russkij literaturnyj kružok*) illanvietoissa, joissa hän esitti edistyneempien oppilaidensa kanssa nelikätisesti pianokonserttoja ja joskus jopa soitti itse omia sävellyksiään (*Vesti dnja* 24.11.1926 ja 9.9.1927).

Valtaosa Vera Vinogradova-Bieckin pianostudion opiskelijoista oli venäjänkielisiä, ja hän vaikutti siis myös tässä suhteessa Tallinnan venäjänkielisen yhteisön kulttuurielämään. Esimerkiksi *Vesti dnja* -lehden reporteri ilmoitti yleensä Vinogradova-Bieckin kolmen poikkeuslahjakkaan oppilaan konsertin jälkeen kesäkuussa 1935, että kaikilla kolmella nuorella pianistilla oli venäläisiä sukujuuria (*Vesti dnja* 5.6.1935). Ylipäätään Vinogradova-Bieckin pianostudion julkiset oppilasnäytteet arvioitiin tarkasti venäjänkielissä lehdissä, ja niissä esitettiin hänen omia teoksiaan (esimerkkinä ks. *Vesti dnja* 18.9.1928). Ainakin kertaalleen säveltäjä myös johti itse orkesteria oppilaskonsertissaan (*Vesti dnja* 18.2.1934). Pianoluokan jäähyväiskonsertissa kesällä 1927 muuan vanhemmista totesi puolestaan juhlapuheessaan näin: ”Aikaisemmin oli meidän lapsemme väkipakolla raahattava flyygelin ääreen, nykyään heitä ei saa raahattua sen luota pois.”²⁰ Kun lähdön aika koitti, Tallinnan juna-asemalle koontui kukkien kera runsaasti väkeä Vinogradova-Bieckiä saattamaan ja hyvästelemään (*Vesti dnja* 9.9.1927). Jotkut lahjakkaimmista oppilaista, kuten Tamara Gorbatsšova, seurasivat opettajaansa Berliiniin ja täydensivät opintojaan Hermann Bieckin johdolla Scharwenka-konservatoriossa (ks. esim. *Tallinskij russkij golos* 9.9.1933).

²⁰ ”Раньше [...] приходилось наших детей насильно гнать к роялю, теперь их нельзя отогнать от него.” *Vesti dnja* 3.6.1927.

Vaikka Vera Vinogradova-Bieckin kulttuuritoiminta keskittyi Tallinnan venäjänkieliseen yhteisöön, hän sai pienen jalansijan myös kansallisessa julkisuudessa. Bieckien asuessa Berliinissä ja Lontoossa heitä nimittäin kutsuttiin soittamaan Viron-lähetystöjen tilaisuuksiin muun muassa tasavallan vuosipäivän juhlallisuuksien yhteydessä (*Postimees* 3.3.1928; *Päevaleht* 13.11.1934). Tähän myötävaikuttivat erityisesti Hermann Bieckin tallinnalainen syntyperä ja Tallinnassa Alice Segalin maineikkaasta pianokoulusta alkanut musiikkiura.²¹ Kumpikaan puolisoista ei silti loppujen lopuksi istunut itsenäistyneen Viron rakenteilla olevaan musiikkikaanoniin. Tähän vaikuttivat epäilemättä Vera Vinogradova-Bieckin venäläinen ja Hermann Bieckin juutalainen tausta sekä molempien taiteelliset intressit, jotka eivät ankkuroituneet virolaiskansalliseksi katsottuihin elementteihin vaan pikemminkin yleiseurooppalaiseen modernismiin. Lisäksi pariskunta oli alun perin asettunut Pietariin, eikä heille suhdeverkostostaan huolimatta ehtinyt rakentua pysyvää instituutio-naalista asemaa virolaisessa musiikkielämässä toisin kuin jo ensimmäisen maailmansodan pyörteissä Tarttoon asettuneelle Miina Härmälle.

Sekä Vera Vinogradova-Bieckin että Miina Härman poliittisessa ja yhteiskunnallisessa toiminnassa riittää vielä runsaasti selvitettävää. Olisi eettisesti kyseenalaista tehdä pitkälle meneviä johtopäätöksiä heidän poliittisista näkemyksistään pääasiallisesti sanomalehtiaineiston perusteella. Heidän saavuttamaansa laajaa julkisuutta voi kuitenkin lehtijuttujen pohjalta tulkita Princen ja Bullin huomioihin nojautuen kenttänä, jolla oli mahdollista sekä haastaa että vahvistaa sotienvälisen ajan sukupuoli-, kansallisuus- ja luokkanormeja. Miina Härman kohdalla vaaka kallistui useimmiten vahvistamisen puolelle. Toisaalta Härman saavuttama julkinen arvostus ja esikuvamainen asema loivat toivoa ja uskallusta nuorille naisoletetuille muusikoille, joiden haaveissa siinsi ura miesvaltaisella kuoronjohdon alalla (Vahter 1971, 148). Vera Vinogradova-Bieckin julkisuuskuvaa sen sijaan määrittävät pitkälti vähemmistöasema sekä ekspressionistinen, kokeileva sävellystyyli. Bullin ja Princen ajatuksia soveltaen hänen julkisuuskuvansa näyttäytyy tästä syystä eri tavalla vastahankaisena kuin Miina Härman saavuttama julkinen suosio. Nuoresta venäjänkielisestä modernistista olisi ollut mahdotonta leipoa Härman kaltaista kansallisen tason esikuvaa aikakauden poliittisessa ilmapiirissä.

²¹ Ks. esim. *Päevaleht* 7.2.1924; Segalista ks. myös Lippus 1997, 19–22.

Johtopäätökset

Tarkasteltaessa Miina Härman ja Vera Vinogradova-Bieckin musiikki-toimintaa rinta rinnan tulee harvinaisen selväksi, miten monimutkaisen, keskenään risteävän vyyhdin sukupuoli, kieli, kulttuuritausta ja sosioekonomiset tekijät sotienvälisen ajan säveltävien naisten urapoluilla muodostivat. Härman kaltaista säveltäjää voitiin suitsuttaa julkisuudessa nationalistisessä hengessä, mutta kaikki musiikkimaailman ovet eivät hänellekään avautuneet. Naisena Härma jäi väistämättä poikkeukseksi, ja hänen saavutuksensa määriteltiin sukupuolittuneen säveltäjästandardin mittatikkua vasten.

Miina Härman poikkeuksellisuuden korostamisella toimittajat epäsuorasti vahvensivat binäärisiä ja heteronormatiivisia sukupuolirooleja nuoressa kansallisvaltiossa. Vinogradova-Bieck puolestaan muodosti säveltaiteen patriarkaaliselle, kansallis-konservatiiviselle kentälle toisentyypin uhan. Säveltäjänäisten saavuttama julkisuus ei aina automaattisesti särkenyt lasikattoja, vaan keskustelu saattoi saada kirjoittajasta ja julkaisualustasta riippuen monenlaisia, sukupuolirooleja venyttäviä tai niitä entuudestaan kaventavia sävyjä.

Musiikkikritiikkiä ja -lehtikirjoittelua säätelivät sotienvälisessä Virossa ylipäätään toimittajien, säveltäjien ja poliitikkojen miesvaltaiset ammattikunnat. Miina Härmallalla oli kuitenkin merkittävä yhteiskunnallinen ja kulttuuripoliittinen auktoriteettiasema, jota hän itse rakensi ja hyödynsi ja jonka puitteissa hän pääsi haastatteluissa tuomaan kuuluville omaa ääntään. Vera Vinogradova-Bieckin kaltaiselle kielivähemmistön edustajalle tällainen ei ollut mahdollista. Sosioekonomisesti katsottuna Härman valttina oli varsinkin 1930-luvun keskustaoikeistolaisessa julkisessa keskustelussa vaalittu ”talonpoikainen” tausta, kun taas Vinogradova-Bieckin ammatillinen suhdeverkosto rakentui uudessa kotimaassa pitkälti konservatoriotuttavuuksille. Härman ja Vinogradova-Bieckin julkisuuskuvista hahmottuvatkin eräänlaiset rinnakkaiset, yhtäältä nationalistisen liikehdinnän ja valtiovallan sekä toisaalta Tallinnan venäläisen emigranttipiiriin ylijarjaiset todellisuudet.

Osaltaan kysymys oli myös säveltäjäprofiilien, sukupolvien sekä ammatillisten tavoitteiden eroista. Miina Härma tähtäsi uransa alusta saakka vironkielisen kulttuurin kansallisromanttiseen edistämiseen ja erikoistui säveltäjänä vokaalimusiikkiin. Vinogradova-Bieck sen sijaan edusti nuoremman sukupolven musiikillista ekspressionismia keskittyen tuotannossaan kamarimusiikki-, piano- ja orkesteriteoksiin. Myös Här-

ma teki nuoruudessaan ja myöhemminkin konserttimatkoja ulkomaille, mutta Vinogradova-Bieckin tähtäimessä oli sotienvälisenä aikana selkeämmin kansainvälinen solisti- ja säveltäjäura.

Musiikkikritiikissä kummankin säveltäjän teosten vastaanottoon vaikuttivat alan miesvoittoisuus ja sukupuolittuneet asenteet. Molempien kohdalla arvostelijat painottivat laulujen, karakterikappaleiden ja lastenmusiikin arvoa mutta suhtautuivat kriittisemmin orkesteri- ja näyttämöteoksiin. Myös moitteiden kohteet olivat osittain yhtenevät huomattavista tyylillisistä eroista huolimatta: suurten linjojen ja riittävän mielenkiintoisten omaperäisten ajatusten puute sekä sävellystekniikan harjaantumattomuus. Vinogradova-Bieckin kohdalla kritiikki tosin kohdistui erityisesti modernistiseen sävelkieleen, ja samasta moitittiin myös hänen säveltäjäpuolisoaan. Vironkieliset arvioitsijat olivat lisäksi Vinogradova-Bieckin teoksia arvioidessaan avoimemman seksistisiä kuin kansallisaarteena pidetyn ja iäkkäämpää sukupolvea edustavan Härman suhteen.

Sekä Vera Vinogradova-Bieckin että Miina Härman elämä ja tuotanto kaipaisivat tulevaisuudessa kriittistä biografista sekä musiikkitieteellistä analyysia perustutkimustasolla. Säveltäjien oma ääni on päästettävä kuuluville esimerkiksi kirjeaineiston avulla. Heidän sanomalehtijulkisuutensa tarkastelu osoittaa silti, miten tärkeää sanomalehtitekstien sukupuolittuneisuuden hienovarainen, intersektionaaliset tekijät huomioiva lähiluku on 1800- ja 1900-luvun naisoletettujen säveltäjien kohdalla. Julkinen keskustelu ei miesvaltaisuudesta huolimatta mahdollistanut ainoastaan olemassa olevien sukupuoliroolien puolustamista, vaan myös niiden raamien laajentamista – joko suoralla tai epäsuoralla tavalla.

Lähteet

Arkistolähteet

Saatavilla SAAGA- ja Estlatrus-arkistoportaalien kautta, <http://www.ra.ee/dgs/explorer.php>, tark. 15.2.2021 & <http://earchive-estlatrus.eu/>, tark. 13.5.2021.

Eesti Evangeelne Luterlik Kirik (EELK)

Tallinna Niguliste Kogudus, II personaalraamat, TLA.31.2.25, s. 22/23

Tallinna Aadressbüroo (TAB), Aadresslehed

TLA.1376.1.22, Biek, Herman & Biek, Weera (1927)

Tallinna ja Nõmme isikutunnistuste kollektsoon (TNI)

TLA.186.1.457, Isikutunnistuste kontsud, Politsei VI jaoskond, 10868 Biek, Weera, Paul

TsGIA SPB [ЦГИА СПб, Pietarin historiallinen valtionarkisto]

Fond 361 (Pietarin konservatorion arkisto), opis' 2, litšnye dela utšenits, German, Minna [Ф. 361 опись 2 (личные дела учениц), Германь, Минна]

Sanomalehdet

Saatavilla Viron kansalliskirjaston DIGAR- ja Latvian kansalliskirjaston Periodika-arkistoportaalien kautta, <https://dea.digar.ee/> & <http://periodika.lv/>, tark. 14.2. ja 15.2.2021.

Deutsche Zeitung
Edasi
Eesti Postimees
Esmaspäev
Järva Teataja
Kaja
Lääne Elu
Maa Hääl
Naisterahva Töö ja Elu ja Käsitööleht
Naša gazeta [Наша газета]
Oma Maa
Päevaleht
Posledniija izvestija [Последняя известия]
Postimees
Raadio
Revaler Bote
Rigasche Rundschau
Sakala
Tallinskij russkij golos [Таллинский русский голос]
Teataja
Uudisleht
Uus Eesti
Vaba Maa
Vesti dnja [Вести дня]

Muut painetut lähteet

Brook, Peter. 2017. *Threads of Time: A Memoir*. London: Bloomsbury.

Judina, Maria [Юдина, Мария]. 1999. *Lutši božestvennoj ljubvi: literaturnoje nasledie*. [Лучи Божественной Любви: Литературное наследие]. Moskva & Sankt Peterburg: Universitetskaja kniga [Москва & СПб: Университетская книга].

Judina, Maria [Юдина, Мария]. 2006. *Vysokij stoikij duh: Perepiska 1918–1945 gg.* [Высокий стойкий дух: Переписка 1918–1945 гг.]. Moskva: ROSSPEN [Москва: РОССПЭН].

Vinogradova-Bieck, Vera. 1930a. *Quatre Épisodes sur un thème pour piano*, op. 20. Paris: Édition russe de musique.

Vinogradova-Bieck, Vera. 1930b. *Tempo marziale pour piano*, op. 20. Paris: Édition russe de musique.

Vinogradova-Bieck, Vera. 1933. *Deux Danses pour piano*, op. 21. Paris: Édition russe de musique.

Tutkimuskirjallisuus

Belobrovtseva, Irina ja Aurika Meimre. 2015. "Sõdadevaheline vene emigratsioon suures ilmas ja väikeses Eestis". *Methis*, *Studia Humaniora Estonica* 15: 28–46. <https://doi.org/10.7592/methis.v12i15.12114>.

Bull, Anna. 2019. *Class, Control, and Classical Music*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190844356.001.0001>

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

Dolan, Jill. 2012 [1988]. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Ege, Samantha. 2018. "Florence Price and the politics of her existence". *The Kapralova Society journal* 16 (1): 1–10.

Ege, Samantha. 2020. "Composing a Symphonist: Florence Price and the Hand of Black Women's Fellowship". *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 24: 7–27. <https://doi.org/10.1353/wam.2020.0010>

Frigren, Pirita. 2017. "Tirkistelyä vai ymmärryksen lisäämistä? Historioitsija arkaluontoisista asioista kirjoittamassa". Teoksessa *Historiantutkimuksen etiikka*, toim. Satu Lidman et al., 51–70. Helsinki: Gaudeamus.

Endre, Sirje et al., toim. 2014. *Miina Härma 150: enne ja nüüd*. Tartu: Tartu linnavalitsus.

Enefalk, Hanna. 2008. *En patriotisk drömvärld. Musik, nationalism och genus under det långa 1800-talet*. Uppsala: Uppsala universitet.

Grotjahn, Rebecca. 2012. "Playing at Refinement: A Musicological Approach to Music, Gender and Class Around 1900". *German History* 30 (3): 395–411. <https://doi.org/10.1093/gerhis/ghs064>

Hoffmann, Freia. 1998. *Instrument und Körper: Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.

Isakov, Sergej & Tatjana Šor, toim. 2016–2017. *Хроника русской культурной и общественной жизни в Эстонии (1918–1940): из истории русского зарубежья* [Hronika russkoj kul'turnoj i obštšestvennoj žizni v Estonii (1918 –1940): iz istorii rysskogo zarubežja]. Tallinn: Aleksandra.

Kaufmann, Dorothea. 1997. "...routinierte Trommlerin gesucht". *Musikerin in einer Damenkapelle zum Bild eines vergessenen Frauenberufes aus der Kaiserzeit*. Schriften zur Populärmusikforschung 3. Karben: CODA Verlag.

Laitinen, Heikki. 2000. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Väitöskirja, Tampereen yliopisto.

Leskinen, Anni. 2012. "Eiväthän naiset tappamaan lähde! Keskustelua naisten aseistamisesta Eesti Naiskodukaitse -järjestössä vuosina 1925–1940". Pro gradu -tutkielma, Itä-Suomen yliopisto.

Lippus, Urve. 1995. "The Tradition of Writing on Estonian Music History". Teoksessa *Music History Writing and National Culture*, toim. Urve Lippus, 37–43. Tallinn: Eesti keele instituut.

- Lippus, Urve, toim. 2000. *Valgeid laike eesti muusikaloost*. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia.
- Lippus, Urve, toim. 2002. *Rahvuslikkuse idee ja eesti muusika 20. sajandi algupoolel*. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia.
- Lippus, Urve ja Katri Steinbach, toim. 2005. *Muusikaelu Eestis 20. sajandi algupoolel*. Tallinn: Ema muusikateaduse osakond.
- Lippus, Urve ja Meeli Sedrik, toim. 2008. *19. sajandi muusikaelu Eestis*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Lippus, Virve. 1997. *Eesti pianistliku kultuuri kujumine*, toim. Urve Lippus. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia.
- Prince, April L. 2017. "(Re)Considering the Priestess: Clara Schumann, Historiography, and the Visual". *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 21: 107–140. <https://doi.org/10.1353/wam.2017.0007>
- Puderbaugh, David John. 2006. *My Fatherland is My Love: National Identity and Creativity and the Pivotal 1947 Soviet Estonian National Song Festival*. Väitöskirja, University of Iowa.
- Raeff, Marc. 1990. *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration, 1919–1939*. Oxford: Oxford University Press.
- Rantanen, Saijaleena. 2013. "Laulu- ja soittojuhlat suomalaisen kansakunnan rakentajina 1800-luvun lopulla". *Musiikki* 43 (3–4): 61–84.
- Sarv, Vaike. 2002. "Rahvaviiside kogumisest Eestis 19. saj. lõpus ja 20. sajandi alguses". Teoksessa *Rahvuslikkuse idee ja eesti muusika 20. sajandi algupoolel*, 270–315. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia.
- Scharff, Christina. 2017. *Gender, Subjectivity, and Cultural Work: The Classical Music Profession*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315673080>
- Torvinen, Juha. 2020. "Ääriajattelu uhkaa taidemusiikkikulttuuria". Suoni ry:n blogi. Tark. 26.5.2021. <https://www.suoni.fi/etusivu/2020/10/16/aariajattelun-uhka>.
- Vahter, Artur. 1971. *Miina Härma*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Yoshihara, Mari. 2008. *Musicians from a Different Shore: Asians and Asian Americans in Classical Music*. Philadelphia: Temple University Press.
- Zetterberg, Seppo. 2007. *Viron historia*. Helsinki: SKS.

Internet-lähteet

- Eesti keele seletav sõnaraamat. Tark. 14.2.2021. <https://www.eki.ee/dict/ekss/>.
- Энциклопедический словарь Санкт-Петербургской консерватории [Энциклопедический словарь Санкт-Петербургская консерватория]. Tark. 14.2.2021. <http://es.conservatory.ru/>.
- Aleinikov, M. I. & Seliverstova, N. B. [Алейников М. И. & Селиверстова Н. Б.] "Витол (Витоль, Vītols, Витолс), Язеп (Jāzeps, Язепс, Язеп Янович, Иосиф Иванович)", 2014
- Mihejeva, M. V. "Vinogradova, Vera Pavlovna". [Михеева, М. В. "Виноградова, Вера Павловна"], 2019
- Выпускники [Выпускники] 1865–1917
 Pietarin konservatorion arkiston aineistoluetelo (ЦГИА СПб). Tark. 14.2.2021. <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgia/361/2>.
- Rybak, Mark. *O Bikah* [О Бухах]. Eesti Juudi Muuseum, Tark. 14.2.2021. https://muuseum.jewish.ee/stories/Biek_ru.html.

*Liite: Luettelo Vera Vinogradova-Bieckin sävellyksistä
1920- ja 1930-luvuilla²²*

Nimi	Opus	Instru- mentaatio	Ensimmäinen tiedossa oleva esitys / julkaisu
Šestvije [Шествие]		Pf	Es. 11.2.1921 Pietari (VVB)
6 preludia	op. 2 [?]	Pf	Es. 11.2.1921 Pietari (VVB)
Preludi ja fuuga		Pf	Es. 11.2.1921 Pietari (VVB)
Sonaattifantasia	op. 4	Pf	Es. 15.3.1922 Tallinna (VVB)
Sarja	op. 7	Vl, Pf	Es. 15.3.1922 Tallinna (VVB ja A. Pappmehl)
Muurahainen ja heinä- näsiirikka, menuetti		Pf	Es. 15.3.1922 Tallinna (VVB)
On mnje nje brat [Он мне не брат]		Voc, Pf	Es. 15.3.1922 Tallinna (VVB, Zinaida Jurjevskaja)
Pianokonsertto no 1 E-duuri		Pf, O	Es. 20.4.1924 Tallinna (VVB, Estonia-sinfonia- orkesteri, joht. Hermann Bieck)
Pianokonsertto no 2		Pf, O	Es. 4.12.1925 Tallinna (Nikolai Orloff, Estonia- sinfoniaorkesteri, joht. Hermann Bieck)
Quatre épisodes sur un thème	op. 18	Pf	Julk. Édition russe de musique, Paris / Berlin 1930

²² Vera Vinogradova-Bieckin teoksista ei ole julkaistu aiemmin luetteloja, kun taas Miina Härman sävellykset on varsin kattavasti katalogisoitu esimerkiksi vuonna 2014 julkaistussa juhkakirjassa (Endre et al. 2014). Tästä syystä olen sisällyttänyt vain tämän luettelon artikkelin liitteeksi. Luettelo on koottu artikkelissa käytetyn aineiston sekä kirjastojen (Bibliothèque nationale de France, WorldCat) bibliografiatietokantojen perusteella. Lista ei suinkaan ole täydellinen ja tarkentuu varmasti tulevan tutkimuksen myötä. Listattujen teosten lisäksi lähteistä käy ilmi, että useita toistaiseksi identifioimattomia Vinogradovan romansseja sekä karakterikappaleita pianolle soitettiin Virossa 1920- ja 1930-luvuilla.

Tempo marciale	op. 20	Pf	Julk. Édition russe de musique, Paris 1930
Deux danses I Moderato II Allegro	op. 21	Pf	Julk. Édition russe de musique, Pariisi 1933; levyttänyt Viviane Goergen 2019
Polka		Pf	Es. 18.2.1934 [?] Tallinna (Leo Bieck)
Jousikvartetto I. Allegro II. Andante III. Intermezzo IV. Finale	op. 24	2 Vl, Vla, Vc	Es. 7.11.1934 Tallinna (Rudolf Palm, Herbert Laan, Artur Saat, August Karjus)
10 pilti lastest [tableaux d'enfants] I. Koolivaba II. Mänguhoos III. Väike ratsur IV. Mustadel klahvidel V. Kurb meeleolu VI. Fugato VII. Kutsikas jäi haigeks VIII. Elu laanes IX. Pettumus X. Marss			Julk. Balan, Berliini 1933; es. 7.11.1934 Tallinna (VVB)
Funérailles	op. 8	Pf	Es. 7.11.1934 Tallinna (VVB)
Kaksi tanssia	op. 22 [21?]	Pf	Es. 7.11.1934 Tallinna (VVB)
Trio	op. 27	Vl, Vc, Pf	Es. 19.10.1936 Tallinna (VVB Rudolf Palm, August Karjus)
Funèbre		O	Es. 24.3.1939 Tallinna (Estonia-sinfoniaorkesteri, joht. Raimund Kull)
Toccatina	op. 29	Pf	Julk. Augener, Lontoo 1938
Balladi		Pf, O	[sanomalehtimaininta 1934]
Sarja		2 Pf	[sanomalehtimaininta 1934]



*Anna-Elena Pääkkölä, Tiina Käpylä
& Henna-Riikka Peltola*

Populaarimusiikkitoiminnassa koettu sukupuolittunut epäasiallisuus

FT Anna-Elena Pääkkölä (anna-elena.paakkola@abo.fi) on Suomen Akatemian tutkijatohtori Åbo Akademin musiikkitieteen oppiaineessa sekä esiintyvä laulaja-lauluntekijä. Hän on julkaissut monipuolisesti musiikkivideoista, elokuvamusiikista sekä suomalaisesta ja kansainvälisestä populaarimusiikista. Tutkimusintresseihin kuuluvat keho, sukupuoli ja seksuaalisuus, feministinen ja queer-musiikintutkimus, suomalaisten naisten musiikinhistoria, kulttuurinen lihavuustutkimus, musiikkiteknologia ja -tuotanto sekä musiikkiteollisuus. Nykyinen tutkimusprojekti keskittyy pohjoismaisten indiepop-artistinaisten musiikkivideoihin sekä heidän keho- ja äänipolitiikkaansa. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7687-479X>

FT Tiina Käpylä (takapy@utu.fi) työskentelee musiikkitieteen ma. yliopisto-opettajana Turun yliopistossa. Hänen tutkimusintresseihinsä kuuluvat sukupuoli ja populaarimusiikki, naisten tekijyys ja toimijuus, musiikillinen nuorisotyö sekä musiikkiteollisuus. Käpylä on tutkinut sosiaalista sukupuolta nuorten bändiharrastuksissa ja kirjoittanut naisten historiaa suomalaisen populaarimusiikin kentällä.

FT Henna-Riikka Peltola (henna-riikka-peltola@jyu.fi) työskentelee musiikkitieteen yliopistonlehtorina Jyväskylän yliopiston Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitoksella. Hänen tutkimusintresseihinsä kuuluvat musiikin affektivisuus, musiikillisiin kokemuksiin liittyvät emootiot ja vuorovaikutussuhteet sekä musiikillinen luova toiminta. Peltolan tutkimukset ovat käsitelleet erilaisia musiikinkuuntelun arkipäivän merkityksiä, musiikin käyttöä suremisessa sekä musiikkiin liittyviä epämiellyttäviä tunnekokemuksia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9372-1805>

*Experiences of Gendered Inappropriateness
in the Field of Finnish Popular Music*

This article discusses gendered inappropriateness in Finnish popular music, particularly the experiences of those who currently work professionally in the field. The survey was an anonymised online survey with provided scaled questions and open-answer options, and it received 150 replies. Based on these, we identified different types of gendered inappropriateness through which to analyse the material: disdain, discrimination and sexual harassment in professional music work and music education.

Gendered disdain is often exhibited through micro aggressions such as benevolent and malevolent verbal derision or silencing of non-men in group situations through active ignoring or disrespect. In music education, gender is still a large factor when teachers and/or fellow students demonstrate condescension towards a student. There was heightened risk of sexual harassment in performance situations with all genders. Men, women and nonbinary people have all reported inappropriate treatment based on gender, which can at its worst lead to situations of discrimination and concretely inhibit their professional practice. Those who identified as non-binary often face gendered inappropriateness and more dire consequences when breaching binary gender roles than cis-gendered people. Physical sexual exploitation seemed to be rare in the Finnish popular music sphere.

Populaarimusiikkitoiminnassa koettu sukupuolittunut epäasiallisuus

Anna-Elena Pääkkölä, Tiina Käpylä & Henna-Riikka Peltola

Vuonna 2016 alkunsa saanut #MeToo-liike oli kansainvälinen ilmiö, jonka jäljiltä sukupuolittunut vallankäyttö ja seksuaalinen häirintä tulivat historiallisella tavalla yleisen huomion kohteiksi. Myös taidealoilla käytiin keskustelua yhteiskunnan rakenteista ja seksismistä. Suomessa #MeToo-keskustelu koski kenties eniten teatteri- ja elokuva-alan epäkohtia. Musiikkialan kysymyksistä on tehty muutama tutkimus, jotka pyrkivät valottamaan ongelmien laajuutta (mm. Seye 2018; Anttila 2019). Tutkimus on ollut kuitenkin jonkin verran genrejakoista, sillä klassisen musiikin puolelta tutkimusta ja journalismia tehdään parhailaan (ks. esim. Saarikoski 2020), mutta populaarimusiikin osalta tutkimusta ei ole näyttänyt syntyvän. Kyselytutkimukseen perustuva artikkelimme pyrkii paikkaamaan tätä vajetta tarkastelemalla muusikkojen kokemuksia populaarimusiikkitoiminnassa esiintyvistä epäasiallisista ja sukupuolittuneesta vallankäytöstä. Selvitämmekin tutkimuksessamme, millaisia kokemuksia kyselyyn vastanneilla on *sukupuolittuneesta epäasiallisuudesta* ja kuinka kentän toimijat kuvailevat subjektiivisia kokemuksiaan tästä ilmiöstä. Tätä kautta haluamme myös korostaa musiikintutkimuksen roolia keskustelun edistäjänä. Keskitymme artikkelissa erityisesti kolmeen teemaan:

1. Häirintä ja väheksyntä
2. Musiikkikoulutukseen liittyvä epäasiallisuus
3. Binäärisen sukupuolijärjestelmän ulkopuolelle identifioituvat ihmiset ja heidän kokemuksensa.

Kyselytutkimuksemme laajentaa Muusikkojen liiton vuonna 2018 tekemää kyselyä sen jäsenistön ulkopuolelle. Tutkimuksemme tuottaa uutta tietoa kentällä koetusta sukupuolittuneesta epäasiallisuudesta, sukupuolten erilaisista kokemuksista ja epäasiallisuuden eri muodoista.

Sukupuolittuneella epäasiallisuudella tarkoitamme sukupuolitettua ja/tai sukupuoleen kohdistuvaa epäasiallista käytöstä, joka voi sisältää

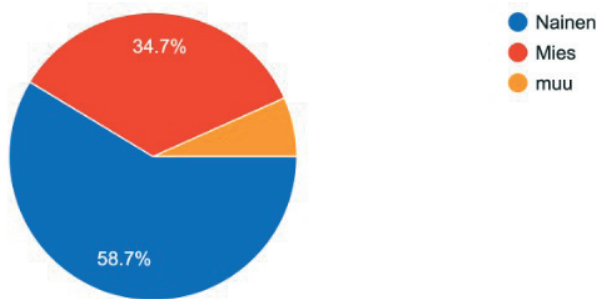
fyysisen koskemattomuuden loukkaamista ja verbaalista häirintää, mutta myös erilaisia syrjinnän, vähättelyn ja ulossulkemisen käytäntöjä. Suuri osa näistä epäasiallisista käytännöistä on rakenteellisia. Määrittelimme termin laajaksi, jotta kysely mahdollistaisi monenlaisten kokemusten jakamisen eivätkä ne rajoittuisi ainoastaan seksuaaliseen häirintään. Näkemyksemme mukaan löyhemmin määritelty eksploratiivinen tutkimusote valaisee paremmin populaarimusiikin kentän mahdollisia ongelmia, jolloin niitä ei ole yhtä helppo ohittaa vetoamalla yksittäisiin tapauksiin ja tekijöihin.

Tutkimusasetelma

Tutkimuksen aineistonkeruu toteutettiin verkkokyselynä, joka oli avoinna 19.3.–31.10.2020. Tänä aikana vastauksia tuli yhteensä 150. Kyselyä ei kohdennettu tietyn sukupuolisille vastaajille, vaan kutsua pyrittiin levittämään laajasti populaarimusiikin toimijoiden keskuuteen. Kyselyn verkkolinkkiä jaettiin myös kirjoittajien omien verkostojen, mutta pääasiassa sosiaalisen median kautta erilaisiin muusikkoryhmiin tai muihin musiikkia sivuaviin harrastusryhmiin, joista osa oli feministisesti painottuneita. Lisäksi kyselyä jaettiin Punk in Finland -foorumilla sekä Särö ry:n¹ verkostoissa. Määrittelimme vastaajien alaikärajaksi 16 vuotta. Katsoimme tämän ikäisten olevan tärkeitä kokijoita, koska he edustavat

1. Taustatiedot: sukupuolesi

150 responses



Kuva 1. Vastanneiden sukupuolijakauma.

¹ Kyselyn hetkellä vielä Girls Rock! Finland.

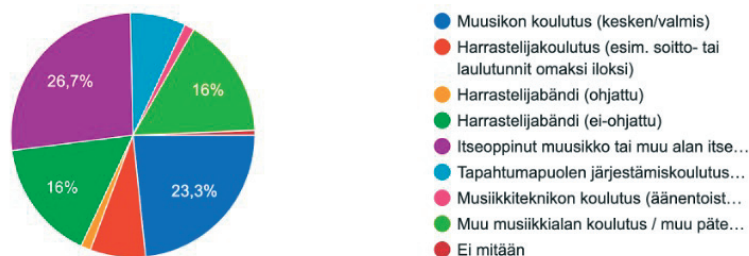
musiikilliseen ammattiin orientoituvia, ja he ovat myös kyllin vanhoja voidakseen vastata kyselyyn ilman vanhempien lupaa. Suurin vastaajien ryhmä koostui kuitenkin 26–35-vuotiaista.

Valikoituneet jakelukanavat tuottivat naispainotteisen vastaajajoukon (59%), mutta myös 10 muunsukupuolista ihmistä (7%) päätyi vastaamaan kyselyyn ja tuottamaan tietoa heidän kohtelustaan. Miestenkään osuus (35% vastaajista) ei jäänyt merkityksettömäksi.² (Ks. kuva 1.) Kyselymme onkin yksi harvoista tähän asti tehdyistä, joka tuottaa tuloksia myös miesten ja poikien kokemista musiikkiin liittyvistä sukupuolittuneista epäasiallisuuksista. Koska poikien ja miesten kokemasta häirinnästä, syrjinnästä ja muista epäasiallisuuksien muodoista on puhuttu julkisuudessa erittäin vähän, aihetta voisi pitää eräänlaisena tabuna. Tämä aiheutti myös meille tiettyjä haasteita laatiessamme kysymyksiä aineiston keruuta varten. Koska aiempaa tietoa aiheesta on vähän, esimerkiksi miesten sukupuoliin liittyvä miesten keskinäinen tai muiden epäasiallinen käytös oli vaikeaa ottaa huomioon kysymysten muotoilussa. Tästäkin huolimatta niistä esiintyi vastauksissa joitakin viitteitä. Käsittelemme tätä näkökulmaa tarkemmin artikkelin loppupuolella.

Kyselyssä vastaajia pyydettiin arvioimaan kokemustensa yleisyyttä käyttäen valmiita asteikkoja. Myös vastaajien taustatietoja kuten ikää, sukupuolta, musiikillista koulutustaustaa ja harrastuneisuutta kerättiin numeerisessa muodossa (ks. kuva 2). Tutkimuksen keskeisen aineiston muodostavat kuitenkin kyselyn avoimet vastaukset, joissa vastaajat kuvai-

3. Valitse lähin vastaava vaihtoehto: musiikillinen koulutustaustasi?

150 vastausta



Kuva 2. Vastaajien koulutustausta ja harrastuneisuus.

² Prosenttiluvut on leipätekstissä pyöristetty. Ylimääräinen yksi prosentti näiden yhteenlaskusta selittyy pyöristyksen painottumisella yläkanttiin.

livat epäasiallisuuden kokemuksiin omin sanoin. Aineistoa tarkasteltiin hyödyntämällä teoriasidonnaista laadullista sisällönanalyysiä (ks. Tuomi ja Sarajärvi 2002, 99), jonka avulla vastaajien kokemuksista identifioitiin tämän artikkelin kolme teemakategoriaa. Painotimme erityisesti musiikkialalla ammatikseen toimivien vastauksia, mutta myös harrastelijoiden parissa ilmeni samankaltaisia tuloksia, joten jaottelu näiden kahden ryhmän välillä ei ollut aina mielekäästä.

Häirintä ja väheksyntä

Aineistossa esiintyneet häirinnän ja väheksynnän kokemukset näyttävät selvästi sukupuolittuneina. Lukumäärällisesti eniten vapaissa kuvailuissa esiintyi kokemuksia vähättelevästä asenteesta, jonka koettiin liittyvän nimenomaan vastaajien naissukupuoleen. Vastaajista 56 kuvaili tilanteita, joissa heihin kohdistui suoria tai epäsuoria oletuksia koskien musiikillista osaamattomuutta esimerkiksi oman instrumentin hallintaan, musiikinteoriaan tai teknologian hallintaan liittyen. Eräs ammattimuusikon koulutuksen läpikäynyt vastaaja kuvailee kokemuksiaan bändissä soittamisesta näin:

Olen toisinaan ollut mukana bändeissä, joissa olen saattanut olla ainut ammattilainen (musiikkialan koulutus AMK), ja silti jossakin musiikillisessa asiassa on mieluummin konsultoitu miespuolisia bändikavereitani, tai tarkistettu asioita netistä (Wikipedia) kuin uskottu minun antamiini tietoihin.

Useissa vastauksissa toistui se, kuinka vähättelyn kokemukset liittyvät erityisesti keikkailuun ja esiintymispaikkoihin, joissa ulkopuolisten järjestäjien tai ääniteknikoiden taholta voi esiintyä epämukavaksi koettua asennetta. Pelkästään naisista koostuvassa yhtyeessä soittava vastaaja kuvailee toistuvasti ”tyttöbändiksi” leimatun kokoonpanonsa saamaa vastaanottoa:

Keikkapaikoilla tullaan neuvomaan vaikka apua ei olisi pyytänyt ja puhutaan kuin en tajuaisi mitään.

Toisen vastaajan kokemukset liittyvät erityisesti soundcheck-tilanteisiin:

Miksaajat ovat usein äreitä, eivätkä usko minun tietävän jotain, mitä toivoisin salissa kuuluvan.

Samankaltaisia kokemuksia kuvailee myös sukupuolijaoltaan ”sekabändissä” soittava instrumentalisti:

Tekniikan kanssa tullaan neuvomaan jatkuvasti. Miehet tulevat hyvin helposti vääntämään nuppeja kysymättä jopa MINUN KÄSISSÄNI OLEVASTA OMASTA SOITTIMESTA.

Rumpuja soittava vastaaja kertoo:

Monia kertoja soittotaitoani on epäilty, rumpusetti on koottu puolestani, koska ”en varmaan tajua miten se tehdään”.

Oletuksia osaamattomuudesta liittyen niin musiikkiteknologian hallintaan kuin instrumenttien tuntemukseenkin koetaan sekä keikkatilanteissa että esimerkiksi musiikkiliikkeissä asioidessa. Kitaraa soittava vastaaja kertoo seuraavaa:

Lisäksi on aika monesti tultu pätemään minulle minun omista kamoistani, ja oletettu etten tiedä, tarvitseeko vahvistimeni esim. DI-boksia. Musiikkiliikkeissä asioidessani myyjät saattavat puhua puolisollessani, vaikka minä olisin asiakkaana ja tekemässä jotain isoakin hankintaa itselleni.

Toinen vastaaja, joka omien sanojensa mukaan soittaa ”naisoletetulle epätyypillistä soitinta”, puolestaan kuvailee alentuvaa suhtautumista näin:

[K]ykyni käyttää musiikkiteknologiaa on kyseenalaistettu; on ihmetelty, miten osaan esimerkiksi käyttää yksinkertaisia analogimiksereitä yli kymmenen vuoden soittoharrastuksen ja alaan liittyvien opintojen jälkeen.

Aiempi tutkimus on havainnut toistuvasti rock-instrumenttien ja teknologiaa hyödyntävän musiikin sukupuolittamisen nimenomaan maskuliiniseksi ja/tai miehille sopiviksi musisointitavoiksi (esim. Bayton 1997; Comber et al. 1993; Dibben 2002). Nähtävästi edelleen on niin, että ajattelutapa asettaa samassa kontekstissa toimivan naisen epätyypilliseksi määriteltynsä asemaan sukupuolensa perusteella. Musiikkiin ja muusikkouteen liittyvien sukupuolistereotyyppien rikkominen aiheuttaa siis vielä suomalaisessa musiikkikentässä epäilyksiä tai hämmennystä, kuten aineistomme lainauksista hyvin käy ilmi. Väheksynnän piiriin luokitel-

tiin myös kokemukset suoranaisestä ohipuhumisesta, huomiotta jättämisestä ja vähättelevistä oletuksista, jotka liittyivät ylipäänsä musiikista puhumiseen, ymmärtämiseen ja kiinnostukseen tai musiikillisiin ja taiteellisiin visioihin. Erityisesti heteroparisuhteissa, joissa molemmat ovat muusikoita tai harrastavat musiikkia, naiset kokevat oman musisointinsa jäävän huomiotta ja oletusten (ja odotusten) kohdistuvan pelkästään miehen tekemisiin:

Kumppanini ja minä soitamme kitaraa molemmat, mutta kun esimerkiksi saamme vieraita ja he huomaavat instrumentit he automaattisesti kääntyvät kommentoimaan kumppanilleni ”ai jätkä soittaa”.

Puolisonsa kanssa samassa yhtyeessä soittava vastaaja puolestaan kertoo, kuinka oli opetellut keikkaa varten nopeassa aikataulussa vaativaa ohjelmistoa mutta tuli keikan jälkeen ohipuhutuksi:

Keikan jälkeen mieheni – joka oli myös yksi soittajista – kaveri ei kommentoinut minulle mitään, vaan tokaisi miehelleni: ”oot pistäny vaimon treenaamaan”.

Miesten dominoimassa tilanteessa tapahtuneita ohipuhumisen kokemuksia kuvailee myös toinen vastaaja, joka toimii yhtyeensä keulahahmona ja musiikintekijänä:

[Tilanteissa, joissa] yhtyeeni musiikista on puhuttu ja keskusteltu tulevista yhteisistä keikoista, minut on täysin ohitettu ja keskustelu on käyty kahden miehen välillä, joista toinen kuuluu bändiin, vaikka olen luonut bändin sekä kirjoittanut ja säveltänyt kaiken musiikin.

Keikkamuusikkona toimiva vastaaja puolestaan avaa käsitystään miesvaltaisen toimintaympäristön dynamiikasta seuraavasti:

Ristiriitatilanteissa miehet tukevat toisiaan. Mies saattaa tukea naista yksityisesti, mutta muun yhteisön nähden hän ei nouse puolustamaan naista toista miestä vastaan. Esimerkiksi keikkapaikoilla on myös yleistä, että miehet keskustelevat keskenään ja naisten odotetaan olevan hiljaa. Naisille jopa käännetään selkää.

Tällaisia suoria tai epäsuoria, näennäisesti pieniä loukkauksia, jotka jättävät kohteensa tuntemaan itsensä jollakin tapaa marginalisoiduksi, voidaan ymmärtää mikroaggression käsitteen kautta. Hadley (2017)

mukaan mikroaggressiot ilmenevät sanallisina kommentteina, äänen-sävyinä, eleinä ja ilmeinä sekä toimintana tai toimimatta jättämisinä, joiden myötä niiden vastaanottaja joko tahallisesti tai tahattomasti suljetaan ”normatiivisen” ryhmän ulkopuolelle tämän sukupuolen, etnisen taustan, seksuaalisen suuntautumisen, vammaisuuden tai muun vastaa-van ominaisuuden perusteella. Kun populaarimusiikin toimintakenttä on edelleen ilmeisen miesvaltainen ja normatiivisesti maskuliininen, voidaan naiset tai naisoletetut marginalisoida, eristää ryhmästä ja jättää musiikillisen tekemisen ulkopuolelle, vaikka heidän roolinsa yhteisössä olisi keskeinen tai musiikillinen osaamisensa kiistatonta. Myös sukupuolittunut mutta alentuva kehuminen on yksi mikroaggression muodoista, mikroloukkaus (ks. Sue 2010), joka kehujan näkökulmasta saattaa tar-koittaa hyvää mutta joka erottelee, syrjii ja alentaa loukkauksen kohteen suhteessa ympäröivään kenttään. Tällaisia mikroloukkauksia näyttää ai-neiston perusteella kumpuavan esimerkiksi kehuista, että joku ”soittaa yhtä hyvin kuin mies” tai osaa käyttää yksinkertaisia teknologisia väli-neitä tai instrumentteja. Jo aiemmin ääneen päästetty kitaraa soittava vastaaja kuvailee edellä mainitun kaltaisia kokemuksia:

En edes jaksa laskea kuinka monesti on sanottu kehumistarkoituksessa että ”sinähän soitat kuin miehet” – – Tai kehattu naisista koostuvaa bändiä siten että tähän päihitätte monet ”tavalliset bändit” tai miesbändit.

Toinen vastaaja kertoo, ettei ole koskaan kokenut vähättelevää kehumis-ta kanssamuusikoiltaan, mutta yleisön taholta kylläkin:

Yleisössä olleen miehen suusta kuultua puolestaan on esim. ”hyvin ve-dät naiseksi rokkia”. Kommentteja tulee yleensä keski-ikäisiltä ja sitä vanhemmilta miehiltä.

Aineiston toiseksi yleisin häirinnän tyyppi koski ei-toivottua ulkonäön kommentointia, seksuaalisväritteisiä oletuksia sekä seksuaalista fyysistä ja/tai verbaalista häirintää. Tällaisia kokemuksia kuvaili 41 naisten sekä miesten kirjoittamaa vastausta. Aineiston kuvausten perusteella tätä häi-rinnän muotoa esiintyy erityisesti esiintymistilanteiden jälkeen tai keik-kamatkoilla. ”Naisoletetulle epätyypillistä soitinta” soittava vastaajamme avaa kokemuksiaan seuraavasti:

Vaarallisimpana epäasiallisen kohtelun muotona koen keikkaelämään liittyyvän seksuaalisen häirinnän. Olen joutunut kiertueella vakavan

seksuaalisen väkivallan kohteeksi, toki myös kevyemmän häirinnän. Yksin kiertävä, aloitteleva, pienikokoinen naisoletettu muusikko on altis kaikenlaiselle asiattomalle kohtelulle epämääräisissä keikkaolosuhteissa ja -yöpaikoissa.

Bändissä soittava miesvastaaja taas kuvailee, kuinka

[n]aiset tarttuu kulliin yleisöstä tai kommentoivat ulkonäköä epäedullisesti keikan jälkeen

ja toinen, kuinka

[v]anhemmat rouvat yrittävät keikoilla kouria ja kun pyytää lopettamaan, niin haukkuvat ties miksi.

Kolmas puolestaan selittää:

Nuorta soittajapoikaa saa tulla kourimaan ja koskettelemaan, koska ”olethan sä siinä valmiiksi näytillä.”

Kokenut keikkamuusikko kertoo olevansa hyvin tottunut naisten taholta tulevaan seksuaaliseen häirintään ja käsiksi käymiseen ja kuvailee kolmenlaisia kokemuksiaan:

1. Pikkujouluaikaan, pienellä lavalla soitettavilla akkarikeikoilla humalainen, naispuolinen yleisön edustaja kuvitteli viettelevänsä minut vaikka keikka ja biisi oli kesken. Tämä tapahtui kourimalla (eri kerroilla) takamuksesta ja etumuksesta. En syttynyt, vaan koin tilanteen ahdistavaksi.

2. Keikan jälkeen naishenkilö oli päättänyt, että vie minut kotiinsa eroottisen toimintaan. En lähtenyt. Minulle huudettiin (eri kerroilla), että en tiedä mitä menetän, olin homo/munaton jne.

3. Festarin jälkeen majapaikan parisängyssä (muualla ei siis nukkumapaikkoja) samaan seurueeseen kuulunut reilusti minua vanhempi nainen työnsi käsiään vaatteideni alle, vaikka toistuvasti sanoin olevani varattu enkä halua harjoittaa eroottista toimintaa. Päädyin lopulta pakenemaan savukkeelle.

Esiintyvän muusikon työnkuvaan kuuluu katseen kohteena oleminen, mikä on omiaan esineellistäviin asenteisiin varsinkin yleisön taholta. Myös joidenkin populaarimusiikin tyylilajien tietty sisäänrakennettu seksuaalisesti virittynyt sävy epäilemättä vaikuttaa siihen, että yleisön

on helppo unohtaa esiintyjän olevan töissä lavalla eikä kutsuvan kuuli-joitaan seksuaalisiin tekoihin tai kosketuksiin. Sukupuolen lisäksi myös ikään liittyvät valta-asetelmat näkyvät aineiston kuvauksissa silmään-pistävästi: seksuaalista häirintää harjoittavat vanhemmat henkilöt, ja se kohdistuu heitä nuorempiin muusikoihin. Naisia ahdistelevien ”li-kaisten vanhojen setien” lisäksi aineistossa toistui arkkityyppi päihty-neestä keski-ikäisestä naisesta, joka käy aggressiivisesti lähentelemään nuorempia miehiä.

Miesten kokemaa naisten taholta tulevaa seksuaalista häirintää ym-märretään edelleen sangen huonosti. Miesten kokemaa häirintää on usein vähätelty tai sitä ei ole pidetty tärkeänä tutkimuskohteena (ks. Stockdale et al. 2002). Sukupuolistereotypioihin liittyvät asenteet vaikuttavat myös siihen, ettei ilmiötä edes välttämättä tunnisteta. Vilkka (2011, 24) kir-joittaa, että naisen mieheen kohdistama seksuaalinen häirintä saatetaan ”tulkita jopa ’äidilliseksi hellyydenosoitukseksi’”, mikä kuvastaa hyvin kulttuurista asenneilmapiiriämme. Naisten, eritoten vanhempien nais-ten, näkeminen passiivisina tai seksuaalisesti pidättyväisinä voi johtaa siihen, ettei aggressiivistakaan seksuaalista häirintää tai jopa väkivaltaa pidetä vakavana tai todellisena, vaan siihen suhtaudutaan vitsailien tai mielletään imartelevaksi. Tällaisessa asenneilmapiirissä naiset eivät vält-tämättä tunnista oman käytöksensä häiritsevyyttä, tai vastaavasti miehet eivät pysty tunnustamaan, että kokemus voi imartelevan sijasta olla ah-distava. Edellä mainitut seikat saattavat myös tehdä asiasta puhumisen äärimmäisen vaikeaksi.

Epäasiallisuuden esiintyminen ja kokemukset musiikkikoulutuksessa

Muodollisessa ja epämuodollisessa musiikkikoulutuksessa ja -opetukses-sa tapahtuvalla häirinnällä voi olla kauaskantoisia seurauksia muusikoi-den tai sellaisiksi haluavien uralla. Sekä harrastelija- että ammattimuu-sikot voivat olla myös itseoppineita, mutta hyvin monilla on taustallaan jonkinlaista musiikin koulutusta esimerkiksi yksityisten soittotuntien muodossa. Lisäksi kaikki osallistuvat musiikinopetukseen ainakin pe-ruskoulussa, sillä musiikki on ollut pitkään pysyvä osa suomalaisen pe-ruskoulun opetussuunnitelmaa. Musiikkikoulutuksella on suuri vaikutus siihen, ketkä päätyvät musiikkiuralle, ja musiikkikoulutus ohjaa sekä musiikkiuran muotoutumista että yksilöiden urallaan tekemiä valintoja. (Esim. Green 2006; Björck 2011, 2012, 2013; O’Neill ja Boulton 1996.)

On syytä huomioida sekä rakenteelliset epätasa-arvoa aiheuttavat tekijät että yksilötason tekijät, kuten yksittäisten soitonopettajien toiminta. Nämä kaksi ovat myös yhteydessä toisiinsa: rakenteet vahvistavat yksittäisten ihmisten asenteita, mutta ihmisten yksilötason käytös myös vastavuoroisesti lujittaa rakenteita. Valtasuhteiden ylläpitäminen on yksi tapa uusintaa myös rakenteellisia ongelmia musiikkikoulutuksessa. Yksi räikeimmistä esimerkeistä vastauksissa oli epäasiallinen välikohtaus, johon liittyi moninkertainen valtasuhde: sukupuolen, opettajan statuksen sekä mahdollisesti vielä opettajan korkeamman iän asema suhteessa oppilaseen. Täysin yksittäisenäkin tapahtumana tämän tyylinen välikohtaus voi vaikuttaa syvästi yksilön ajatuksiin alasta ja omista mahdollisuuksistaan siellä:

Konservatoriolle tuli uusi bassovahvistin juuri workshop-tunnin aikana ja tuntia piti meille opettaja, joka oli itsekin basisti. Vahvistin oli minulle mieleistä merkkiä ja olin tosi iloinen kun saatiin hyvä uusi vahvistin koululle. Vahvistin tuotiin siihen mun luo ja kun olin rupeamassa testaamaan sitä, opettaja tuli, otti mun basson multa käsistä, kytki sen kiinni uuteen vahvistimeen, soitti sillä yhden kovan äänen ja totesi perään ”Nyt on oikea mies testannut vahvistimen”.

Tästä sitaatista käy myös välillisesti ilmi, että yksi musiikkikoulutukseen ja sukupuoleen yhä tiiviisti kietoutuva elementti on instrumenttivalinta. Kuten jo vähättelyn teemassa kävi ilmi, suurinta osaa soittimista pidetään – toki kulttuurisidonnaisesti – sukupuolittuneina. Ne siis mielletään maskuliiniseksi tai feminiiniseksi, tyttöjen tai poikien soittimiksi, vaikka soittimien ”sopiva sukupuoli” vaihtelee kulttuureissa ja aikajaksoissa. Green (2006) toteaa, että instrumenteista laulu häiritsee vähiten feminiisyyden patriarkaalista konstruktiota, joten mitä suurempi, äänekäämpi ja teknologisesti kehittyneempi instrumentti on kyseessä, sitä häiritsevämmäksi se naisten käsissä on nähty. Naisten historia musiikillisessa patriarkaatissa osoittaa, että tietty kömpelyys, äänekkyys sekä teknologinen monimutkaisuus luonnehtii kaikkia niitä soittimia, joiden pariin naisten pääsyä on kaikkein kiivaimmin yritetty estää. (Green 2006, 58–59.) Instrumenttien sukupuolittuminen on historiallista ja juontaa juurensa myös niiden syntyvaiheiden vallalla olleisiin sukupuolirooleihin ja käsityksiin siitä, mikä on kullekin sukupuolelle sopivaa. Tyypillisesti naisille on kautta historian ollut sallitumpaa soittaa yksityisissä puitteissa pianoa ja/tai harrastaa laulamista. Nämä musiikilliset taidot ovat yhä yleisimpiä ja sallituimpia työille ja naisille myös julkisissa tiloissa, vaikka

pianoa ei sirona, hiljaisena tai yksinkertaisena soittimena voi pitääkään (vrt. Green 2006; Bayton 1997; 2000).

Näyttää siltä, että musiikkikoulutuksessa instrumenttien sukupuolitunutta jakoa uusinnetaan yhä jonkin verran. Monen vastaajan kokemukset peruskoulun musiikinopetuksesta ovat peräisin yli kymmenen vuoden takaa. Näissä vastauksissa näkyy yhä viitteitä siitä, kuinka opettaja on suorasti tai epäsuorasti pyrkinyt vaikuttamaan instrumenttivalintoihin. Varsinkin lapsia ja nuoria on voitu ohjata eri tavoin valitsemaan tietynlaisia instrumentteja. Tämä jako on koskenut instrumenttien lisäksi myös muita musiikkiin liittyviä toimintoja, kuten kannustusta säveltämiseen (vrt. Green 2006) tai musiikin tuottamiseen. Lisäksi eri musiikkigenret sisältävät oletuksia sukupuolista. Äänenvoimakkuus, tilan ottaminen ja esiintymistyyli linkittyvät läheisesti soittajan sukupuoleen (Björck 2011). Yksi sukupuolta esiin nostava tekijä kentällä on sukupuolelle ”vääriin” instrumentteihin, kokoonpanoihin, musiikkityyleihin tai rooleihin päätyminen tai pyrkiminen. Tähän perustuu usein myös populaarimusiikin töissä ja opetuksessa tapahtuva häirintä, syrjintä tai kiusaaminen. Se voi liittyä niin opetustilanteisiin kuin vertaistoimijoihinkin eli muihin opilaisiin. Opettajiin liittyviä epäasiallisen käytöksen kokemuksia peruskoulun ja lukion musiikin tunneilta oli vastaajilla jonkin verran. Kaksi kyselyyn vastannutta, bänditoiminnassa mukana olevaa naista kertoo kokemuksistaan. Ensimmäinen heistä, ohjaamattomaan bänditoimintaan nykyään harrastetasolla osallistuva:

Koulussa liityin bänditoimintaan ja opettaja ei antanut minulle soitinta koska olin tyttö, myöhemmin pääsin yksilötunneille soittamaan rumppuja ja opettajan käytös jopa sisunnutti soittamaan. Hän oli tunnettu sovinnisesta ja epäasiallisesta käytöksestään [koulun nimi poistettu yksityisyyden suojaamiseksi] yläasteen musiikin opettaja [nimi poistettu yksityisyyden suojaamiseksi]. Usea muukin naisharrastelijamuusikko muistelee hänen uskomatonta epäasiallisuuttaan.

Toinen bänditoiminnassa mukana oleva, muun musiikillisen koulutuksen hankkinut nainen kertoo puolestaan:

Lukiassa olin aktiivisesti mukana kaikilla musiikin tunneilla, aktiivisemmin kuin kukaan muu. (pieni koulu niin helppo laskea kasvot) Alkoi uusi populaarimusiikin kurssi, ja opettaja kysyi kuka tulisi soittamaan kitaraa. Osasin soittaa kitaralla perussoinnut, ja keräsin ujona tyttönä rohkeutta ja sanoin, että minä, minä voisin tulla. Tällöin (naisopettaja) kantoi eteeni chemberummun ja sanoi, että mitäs jos kokeilisit tätä, se

on helppo. Tämän jälkeen hän jatkoi kyselyä kuka pojista tulisi soittamaan kitaraa, kunnes lopulta joku viitsi vaivautua. Yleisesti yläkoulussa lukiossa tytöille oli varattu mikit ja perkat, pojille rummut, kitarat ja basso. Kiipparia pystyi soittamaan tietysti kuka vain.

Molempien yllä esitettyjen esimerkkien opettaja on ollut nainen. Myös muissa vastauksissa käy ilmi opettajien asenteellista ja epäasiallista oppilaan sukupuoleen liittyvää kohtelua, joka ei ole sidoksissa opettajan omaan sukupuoleen. Nämä asenteet voisi nähdä rakenteellisina, sillä opettaja on syvästi omaksunut vallalla olleet käsitykset esimerkiksi soitinten sopivuudesta eri sukupuolille ja pyrkii ohjaamaan oppilaitaan tuon mallin pohjalta sopiviksi näkemiensä instrumenttien pariin. Toisaalta opettajien sukupuoli nousee esiin myös monissa vastauksissa, joissa opetus ja kohtelu ovat olleet asiallisia, joten yksilöllisiä eroja toki löytyy.

Yksi yleisimmistä sukupuoleen liittyvistä syrjinnän muodoista musiikin opetuksessa näyttää vastausten perusteella liittyvän siihen, kuka ylipäätään saa soittaa tai kokeilla soittamista opetustilanteissa. Varsinkin osaa soittamista on pidetty niin sanotusti käden ulottumattomissa, jos niitä soittamaan pyrkivä oppilas on ollut tyttö. Vastaavia kokemuksia pojilta ja miehiltä ei kyselyn vastauksissa ilmene, vaikka aiempi tutkimus antaa tähänkin viitteitä (ks. esim. Harrison 2008, 2009; Green 2006). Toinen vastauksissa esille nostettu seikka on samansukupuolisten vähyyys ja siihen liittyvä ulkopuolisuuden tunne, joka saattaa yhdistyä selkeästi opettajan käytökseen:

Opettaja piti ”laulajatyttösiä” vähemmän skarppeina ammattilaisina ja suuntasi huomionsa/huulenheittonsa alituisesti ”bändin pojille”. Olo oli jatkuvasti ulossuljettu.

Kokemus voi myös liittyä vaikeammin nimettävään ulkopuolisuuden tunteeseen, joka voi syntyä vaikkapa siitä, ettei koe samantyylistä sukupuolisosialisaatiota muiden toimijoiden kanssa eikä näin voi täysin jakaa yhteisen toiminnan tilaa heidän kanssaan:

Olin ainoa tyttö (teini) pitkään ja se kyllä vaikutti että koin itseni ulkopuoliseksi mutta en koe että minua olisi vähätelty sukupuoleni takia. Korkeintaan vain suljettu ulos vähän.

Koska kysymyksenasettelumme oli laava, käsittivät vastaukset hyvin erilaisia musiikkikoulutukseen liittyviä toimintoja. Esimerkiksi musiikin tuotantoteknologiaan tai biisintekoon keskittyvät ilmaiset koulutukset

voivat olla suunnattuja vain naisille. Tämä saattaa näyttäytyä eräänlaisena syrjintänä niille, jotka eivät itse voi päästä ilmaiseen koulutukseen:

Pelkästään naisille on järjestetty esim. Logick-kursseja Suomen musiikintekijät ry:n toimesta yhteisillä varoilla. Meille miehille ei ilmaisia kursseja ole.

On kuitenkin perusteltuja syitä sille, miksi tarkasti rajatuille kohderyhmille tarjotaan omia koulutustilaisuuksiaan. Usein tällaiset koulutukset yrittävät kannustaa naisia miesvaltaisten teknologioiden ja toiminnan pariin madaltamalla osallistumiskynnystä ja järjestämällä vain naisille suunnattua toimintaa. Samansukupuolinen oppimisympäristö on monille helpommin lähestyttävä, etenkin jos aihepiiri on yleensä hyvin miesvaltainen. Osallistumiskynnystä on madallettu myös sillä, että koulutus on ilmaista. Toisaalta vaikkapa vähävarainen mies ei välttämättä saa tilaisuutta opiskella aihepiiriä, eikä koulutuksen suuntaaminen vain naisille kutsu mukaan myöskään trans- tai muunsukupuolisia henkilöitä.

Jonkin verran erilaista toimintaa järjestetään myös sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöjen edustajille, jotka harrastavat musiikkia tai haluavat musiikkiuralle. Esimerkiksi Monsp Records ja Musiikkikustantamo HMC Publishing järjestivät rap-musiikkiin keskittyvän rap bootcampin eli räppityöpajan hiphopista kiinnostuneille naisille ja trans- sekä muunsukupuolisille henkilöille lokakuussa 2020 (Vanha-Majamaa 2020). Rap on kautta historian ollut miesvaltainen musiikin tyylilaji, jossa naiset ovat joutuneet taistelemaan paikastaan (ks. myös Strand 2019). Tällaiselle toiminnalle on ollut tilausta, vaikka se voikin näyttäytyä epäreiluna niiden silmissä, jotka eivät lukeudu kohderyhmään. Kuten naisille, myös sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöille suunnatut työpajat perustuvat ajatukselle, että kohderyhmälle on miesvaltaisissa musiikkitoiminnoissa vaikeampaa päästä edes alkuun, saati verkostoitua. Lisäksi niin sanottu turvallisen tilan toiminta on tärkeää.

Kyselymme yksi teema käsitteli populaarimusiikin koulutusta ja sen soittamiseen keskittyviä soittotunteja. Tämä käsittää laajan kirjon erilaisia musiikin opetuskäytäntöjä peruskoulun musiikintunneilta lukioon, musiikkiluokille sekä yksityiselle soittotunneille. Myös musiikkiopiston ja konservatorioiden tarjoama musiikkikoulutus lukeutuu tähän kokonaisuuteen. Kokonaisuus vastaa kuitenkin täysin kentän todellista tilannetta, sillä musiikkia opiskellaan hyvin moninaisissa puitteissa. Tämän artikkelin kannalta merkittäviä ovat kyselyyn vastanneiden ammattimuusikoiden kokemukset, joten keskitymme niihin. Yli puolet (53%) ky-

selyyn vastanneista on käynyt yksilötasoisilla soittotunneilla kohtaamatta epäasiallista kohtelua. Ryhmätasoisilla soittotunneilla kävijöiden määrä oli kyselyyn vastanneiden keskuudessa matalampi kuin yksilöopetuksessa. Ryhmätunneilla käyneistä 37 prosenttia ei ole kokenut minkäänlaista epäasiallista kohtelua tai käytöstä. Kuitenkin 13 prosenttia ryhmäopetukseen osallistuneista on kyselyssämme kokenut sukupuoleen liittyvää epäasiallista kohtelua.

Vastaajien kommentit kuvaavat muun muassa sitä, kuinka heidän kohtaamansa epäasiallisuudet liittyvät ulossulkemiseen ja sen tuottamaan ulkopuolisuuden tunteeseen sekä siihen, ettei oman sukupuolen vuoksi ole annettu edes mahdollisuutta soittaa, varsinkaan muiden nähden ja kuullen. Vaikka esimerkiksi ulkonäköön liittyviä epäasiallisen kohtelun kokemuksia musiikkikoulutuksessa näyttää vastaajilla olleen sangen vähän, on niistäkin mainintoja:

Opetustilanteet eivät ole olleet suoranaista kommenttia naiseuteeni, enemmän painooni. Tämä on tapahtunut ollessani alaikäinen. Oletettavasti naiselliset muotoni ovat olleet yllätys myös musiikin opettajalle, ja kommentointi on ollut herkässä. Paino tai muotoni eivät pitäisi kuitenkaan olla este maksettuun musiikin opetuksen saantiin.

Useampi vastaaja on käynyt eri sukupuolta edustavan opettajan opetuksessa ja ollut tyytyväinen saamaansa opetukseen. Opetustilanteissa esiintyneen epäasiallisen käytöksen räikeimmät esimerkit aineistossamme sijoittuvat peruskoulun ja lukion musiikkitunneille sekä muodollisen musiikinopetuksen pariin musiikkiopistolla ja konservatorioissa. Vastaajien ikäjakautaman perusteella pääosa kokemuksista sijoittuu vuosikymmenen tai -kymmenten taakse. Viime vuosina musiikinopettajien epäasiallisesta käytöksestä on ryhdytty puhumaan julkisesti, minkä voisi luulla aset-tavan yhä kovempaa painetta puuttua epäasiallisuuksiin instituutioiden sisällä. Esimerkiksi Turun seudulla on tullut esille tapauksia, joista uhrin ovat puhuneet sittemmin julkisuudessa.

Yksi turkulainen tapaus sijoittuu 1980-luvun loppupuolelle, ja sen toi esille koulussa musiikinopettajansa seksuaalisen ahdistelun kohteeksi joutunut toimittaja Mikko Salmi (Ranta 2017). Toinen tunnettu esimerkki on turkulaisessa yläkoulussa pitkään vaikuttanut musiikinopettaja, joka käytti oppilaitaan seksuaalisesti hyväkseen. Yksi hänen uhreistaan on julkisuudessa opettajan ahdistelusta kertonut muusikko Mira Luoti, jonka mukaan koulun rehtori ei tuolloin uskonut häntä tai muita oppilaita (Vasantola 2018). Koulu ei kummassakaan tapauksessa tehnyt ri-

kosilmoitusta, vaan opettaja sai irtisanoutua itse vuosien väärinkäytösten jälkeen, ilmeisesti kuitenkin työnantajan painostamana (Ranta 2017). Kolmas tapaus on Kaarinan lukiossa toiminut musiikinopettaja, joka toimi samaan aikaan myös paikallisen nuorisokuoron johtajana. Tämä tapaus johti puolestaan ehdolliseen vankeustuomioon ja sakkoihin virka-aseman väärinkäytöstä (Lehtola 2019). Näissä tapauksissa musiikinopettajat ovat käyttäneet opettajan aseman myötä saamaansa ja osittain ikänsä tuomaa valtaa huomattavasti nuorempia oppilaitaan kohtaan. Tekijöiden uhreina on ollut niin tyttöjä kuin poikiakin. Tutkijoina voimme jatkaa keskustelua, nostaa esille ihmisten kokemuksia ja avata niitä rakenteita, jotka mahdollistavat musiikkikoulutuksessa epäasiallisen toiminnan. Keskustelun lisääminen laskee myös kynnystä puhua ongelmista. Toivoaksemme se auttaa ehkäisemään epäasiallista käyttäytymistä myös tekijöiden puolelta, sillä vastuun vierittäminen uhreille ei poista ongelmaa.³

Suomessa on mahdollista ja melko tavallistakin hankkia pitkä ja korkealle yltävä musiikkikoulutus, vaikka se ei välttämättä nosta esimerkiksi ansiotasoa tai arvostusta alalla. Edes pitkä musiikkialan koulutus ei poista naisten sukupuolesta johtuvaa todistelutaakkaa. Tästä ilmiöstä on useita mainintoja kyselyvastauksien monissa eri kohdissa. Seuraavat kaksi esimerkkiä kertovat ammattilaisten kokemuksista, joissa sukupuoli näyttää vaikuttavan enemmän kuin tutkintojen määrä tai laatu:

Itseäni matalammin musiikkialalla koulutettujen miesten kanssa on ollut usein keskusteluja, joissa miehet ovat alkaneet keskustella keskenään esim. musiikin teoriasta tai palautteista. Siitä huolimatta, että olen yrittänyt liittyä keskusteluun, olen jäänyt täysin ulkopuolelle. Tämä on raivostuttavaa, koska minulla on musiikkipedagogin korkeakoulututkinto, ja olen mm. opettanut musiikin teoriaa. Lisäksi minulla on myös eräs muusikkosukulamies, joka puhuu kanssani musiikkiin liittyvistä asioista edelleen samalla tavalla kuin silloin kun minulla ei ollut tätä kokemusta ja koulutusta. Yleensäkin oletusarvo tuntuu olevan, että en voi naislaulajana ymmärtää mitään soittimista, musiikin teoriasta tai musateknologiasta, enkä varsinkaan olla niistä kiinnostunut.

³ Vastuun vierittäminen uhreille tarkoittaa tässä yhteydessä sitä, että heitä syyllistetään tapahtuneesta ja/tai heidän odotetaan puhuvan traumaistaan ja ratkaisevan tilanteen sen sijaan, että epäasialliseen toimintaan syyllistyneet henkilöt pyrkisivät muuttamaan käytöstään, tunnistamaan tekonsa ja puhumaan niistä.

Usein ihmisten on vaikea ottaa todesta, että olen oikeasti musiikin ammattilainen. En harrastaja tai harrastelija vaan tehnyt sitä 10 vuotta enemmän tai vähemmän työkseni ja tiedän siitä paljon (enemmän kuin nämä usein miespuoliset, epäilevät keskustelukumppanit).

Ilmiö liittyy läheisesti myös edellisessä alaluvussa käsiteltyyn väheksymiseen, jossa koulutustausta ei poista sukupuolen vaikutusta siihen, kuinka vakavasti nainen otetaan musiikin parissa. Tämä tuottaa selkeitä turhautumisen tunteita koulutetuille naisille, kun amatöörimiehen sana näyttää painavan enemmän kuin heidän ammattiosaamisensa. Sukupuoli pätevoittää siis joidenkin silmissä enemmän kuin koulutus tai kokemus. Naiset joutuvat oman henkilökohtaisen osaamisensa ja ammattitaitonsa jatkuvan todistelun lisäksi edustamaan näissä keskusteluissa myös kaikkia oman sukupuolensa edustajia. Vaikka heitä uskottaisiinkin, he edustavat silloin poikkeusta eivätkä sääntöä, jolloin kaikki muut naiset ovat yhä epäpätevien kategoriassa. Usein naiset tulevat myös suljetuiksi keskustelujen ulkopuolelle muiden keskustelijoiden toimesta, jolloin pätevyysmitätöinti tehdään epäsuoraan. Jatkuva sukupuolesta johtuva pätevyys todistelu on raskasta. Toiset kokevat sen vievän aikaa oleellisemmilta asioilta kuten musiikin tekemiseltä, kun taas toisia on pidetty liian herkkinä musiikkialan töihin. Koulutus voi antaa työvälineitä pärjätä, mutta se ei täysin poista sukupuolen tuomaa rakenteellista taakkaa.

Edellisiin sitaatteihin verrattavia vastauksia miehiltä ei kyselyyn tullut. Lähimmät viitteet miesten vastauksissa tähän aihepiiriin liittyvät puolestaan siihen, että jonkinlainen ”päteminen” eli oman statuksen nostaminen esimerkiksi tietotaidon avulla (koulutuksesta nippelitietoon) nähdään populaarimusiikkikulttuuriin kuuluvaksi piirteeksi. Tämä sopii toisaalta myös hegemoniseen mieskäsitelyyn, jossa kilpailu tiedoilla ja/tai taidoilla (fyysisen kilpailun lisäksi tai sijasta) on osa oman maskuliinisuuden jatkuvaa ylläpitämistä suhteessa muihin miehiin (ks. esim. Jokinen 2000). Sama ilmiö koskee siis myös miehiä, joilla todistelu liittyy sukupuolen esittämiseen ja sen haastamiseen, mutta todistelukilpailun joviaali luonne ei näyttäydä yhtä haastavana kuin naisten kokemukset vähättelystä. Pätemisen puute ei todellisuudessa kyseenalaista miehen musiikkilista tietotaitoa tai osaamista, vaan vain hänen mieheytensä laatua heteronormatiivisessa kulttuurissa. Tästäkin koituu omia ongelmiaan niille, jotka eivät tällaisessa kulttuurissa halua elää. On siis aika tarkastella myös muunsukupuolisten kokemuksia musiikkikentällä.

*Sukupuolituksen binäärisyyden huomioita:
muunsukupuolisten kokemukset*

Muunsukupuolisuudella (*non-binary*) tarkoitetaan kaksinapaisen sukupuolijaon kyseenalaistamista, jonka mukaan mieheys ja naiseus eivät ole ainoat, toisilleen vastakkaiset ja/tai ehdottomat vaihtoehdot. Sukupuoli on sen sijaan kirjo, johon ihminen itsensä asettaa. (Vrt. esim. Butler 1990, 22–34.) Muunsukupuolisuus on Setan verkkosivuilla (seta.fi 2020) määritelty yhdeksi transihmisyyden tyyppiä yhdessä transsukupuolisuuden ja transvestismin kanssa.⁴ Cis-ihmisille puolestaan sukupuoli-identiteetti ja sukupuolen ilmaisu ovat syntymässä määritellyn sukupuolen ja siihen kulttuurissa yleensä liitettyjen odotusten mukaiset. Muunsukupuolinen löytää identiteettinsä monen sukupuoliroolin väliltä. Hänellä voi olla liukuva sukupuoli-identiteetti (*gender fluid*), tai hän voi olla intersukupuolinen (sukupuoli ei ole yksiselitteisesti määriteltävissä kehon, kromosomien tai hormonien perusteella binäärin ajattelun mukaiseksi), sitoutumaton mihinkään ennalta määriteltyyn sukupuoleen (sukupuoli-neutraali), ”kolmannen sukupuolen” edustaja tai täysin vailla sukupuoliroolia (sukupuoleton), riippuen omasta määritelmästä.

Emme eritelleet kyselyssämme, mitä tarkoitamme muunsukupuolisuudella, vaan kaikilla oli mahdollisuus vastata kolmen vaihtoehdon välillä: mies, nainen tai muu. Halusimme jättää vastaajille itsemäärittelyn oikeuden. Täten kyselyssä muunsukupuoliseksi itsensä määrittäneiden voidaan olettaa olevan mahdollisesti binäärisen sukupuolen kriitikoita, muunsukupuolisia tai transsukupuolisia, vaikka on toki mahdollista, että transsukupuoliset ovat identifioituneet myös miehen tai naisen kategori-oihin. Emme pidä vastaajien itsemäärittelyä suurena kynnyskysymyksenä, sillä nykyään perussivistyneelle ihmiselle, kenties eritoten nuorisolle, sukupuolen kirjon ajatus alkaa olla jo tuttu (ks. esim. Diamond 2020;

⁴ Muunsukupuolisuus poikkeaa transsukupuolisuudesta siten, että vaikka muunsukupuolinen voi kokea kehodysforiaa ahtaiden sukupuoliroolien takia, hän ei koe voimakasta samastumista eri sukupuoleen kuin syntymässä määritettyyn vaan määrittelee itsensä jonnekin sukupuoliroolien välille. Transvestiitti puolestaan kokee voimakasta samastumista eri sukupuoleen kuin syntymässä määritettyyn ja elettyyn, pukeutuu silloin tällöin toisen sukupuolen edustajaksi ja saattaa kehittää näin itselleen alter egon toisen sukupuolen edustajana. (Ks. esim. Richardson 2019.) Tätäkin jakoa aletaan jo kyseenalaistaa: esimerkiksi Helana Darwin (2020) huomauttaa, että muunsukupuolisuuden ja transsukupuolisuuden rinnastaminen tutkimuksessa yleensä johtaa muunsukupuolisuuden häviämiseen transsukupuolisuuden alle. Tällöin uusiksi binääreiksi muodostuu cissukupuolisuus ja transsukupuolisuus, ja muunsukupuolisuus jää vaille omaa määrittelyään.

Riihimäki ja Pääkkölä 2020, 196; GLAAD 2017). Oletamme siis, että suurin osa tiesi, miten osioon vastata tai mikä tuntui itselle parhaalta vaihtoehdolta.

Lähtökohtanamme oli etsiä aineistosta ”vähemmistöstressin” merkkejä (vrt. Meyer 1995, 2003). Vähemmistöstressi on HLBTIAQ-vähemmistöjen kokemuksista käytetty termi. Se viittaa tiedostetun vähemmistöön kuulumisen ja valtakulttuurissa pärjäämisen aiheuttamiin monenlaisiin stressitekijöihin, jotka puolestaan ovat sidoksissa mielenterveyden kysymyksiin. Vähemmistöstressin aiheuttajina on kolme tekijää, joista meitä kiinnostavat eritoten koettu syrjintä, väkivalta ja ennakkoluulot (”ennakoitavat tapahtumat”) sekä syrjinnän pelko ja ennakointi (”havaittu stigma”; Meyer 1995, 41). Kolmatta tekijää, itseinhoa (sisäistetty homofobia; *ibid.*, 40), on aineistomme varassa mahdotonta analysoida.

Suomessa ei ole tuotettu tietoa muunsukupuolisten kokemasta sukupuolittuneesta epäasiallisuudesta musiikkimaailmassa. Kyselyssämme muunsukupuolisten otanta, seitsemän prosenttia, heijastaa melko hyvin heidän arvioitua määräänsä sekä musiikin kentällä että yleensä yhteiskunnassa.⁵ Muunsukupuolisten ryhmässä oli edustusta lähes kaikista ikäryhmistä, ja monella oli bänditaustaa; muutama oli myös soolouralla tai muissa musiikkialan töissä. Vastaukset häirintätapauksista poikkeavat varsin paljon akselilla ”ei koskaan” – ”usein”, joten tässä aineiston segmentissä korostetaan häirintää kokeneiden vastauksia.⁶ Moni, joka vastasi häirintäkysymyksiin akselilla ”silloin tällöin” – ”usein”, jätti myös sanallisia vastauksia. Näistä näkyy binääristen sukupuolten edustajien ennakoasenteita, jotka vaihtelevat sukupuoliroolista huomauttelusta suoranaiseen syrjintään.

Monissa vastauksissa näkyy sana ”-oletettu”, josta on paikallaan huomauttaa lyhyesti, sillä päätettä käytetään varsin värikkäällä skaalalla ja usein väärin.⁷ Kun puhutaan nais- tai miesoletetusta, vallalla on käsitys, että termi jättää mahdollisuuden auki sille, että subjekti itse saattaa määrittää itsensä muulla tavalla mutta termin käyttäjä valitsee sukupuolen

⁵ Muunsukupuolisten faktuaalisesta määrästä ei ole olemassa suomalaista tutkimusta, mutta esimerkiksi Kanadassa arviot vaihtelevat yhdestä prosentista jopa 19 prosenttiin. Kyselymme seitsemän prosenttia olisi kanadalaisen skaalan keskiarvoa hiukkasen matalammalla. Ks. Glen ja Hurrell 2012; Mills et al. 2019.

⁶ Myös on otettava huomioon se mahdollisuus, että joku on ilmoittautunut muunsukupuoliseksi anonymisoidakseen vastaustaan vielä lisää.

⁷ Oletettu-päätte on mielenkiintoinen ilmiö, joka koskee suomen kieltä mutta ei näy englanninkielisessä terminologiassa ensinkään: termiä ”gender-supposed” tai muuta vastaavaa ei ole olemassa.

oletuksen. Tärkeää on kuitenkin muistaa, että jos subjekti on kaikin tavoin tehnyt selväksi oman sukupuoli-identiteettinsä,⁸ olipa se mies, nainen tai muu, hänestä ei tarvitse käyttää -oletettu-päätettä. Oletettu-päättee on pääsääntöisesti aiheellinen tilanteissa, joissa sukupuolivähemmistöt puhuvat oletuksista, joita ulkopuoliset kohdistavat heihin itseensä: oletus on epäsuhdassa koettuun.⁹ Tämä näkyy myös aineistossamme: muunsukupuoliset kuvaavat itseään -oletetuksi ainoastaan siten, että cisnormatiivinen musiikkikenttä olettaa tai ennakoii heidät cissukupuolisiksi. Tämä aiheuttaa vastaajille vaikeita tilanteita, häirintää ja syrjinnän tunteita, kuten nämä seuraavat kaksi sitaattia muunsukupuolisilta kertovat:

Olen miestä performoiva non-binary ja minua jatkuvasti puhutellaan miehenä ja sosialisoidaan mieheksi erilaisilla yksinkertaistuksilla miehuudesta sekä patriarkaalisilta naisilta.

Ulkonäköön liittyviä kommentteja ja sukupuoleen liitettyjä olettamuksia. Kokenut häirintää kaikilta sukupuolilta.

Nadal et al. (2016) määrittelevät sukupuolivähemmistöjen kokemaksi häirinnäksi muun muassa mikroaggressiot eli tahallisen tai tahattoman kommunikoinnin, jossa on vihamielistä vihjailua. Sukupuolen moninaisuudesta kertominen musiikilliselle työyhteisölle on tuntunut vastauksien perusteella vaikealta. Jotkut kollegat eivät tiedä, kuinka muunsukupuolinen ihminen tulisi kohdata, mikä johtaa yhteistyön vaikeutumiseen. Eräs vastaaja kuvasi konfliktitilannetta, jossa hänen muunsukupuolisuuden määritelmänsä kyseenalaistettiin:

Myös eräs entinen bändikaveri toisesta kokoonpanosta on hyökännyt verbaalisesti kimppuuni liittyen sukupuoli-identiteettiini. Minua syytettiin ”esittämisestä”, eli siitä, että väitän olevani muunsukupuolinen näyttääkseni muiden silmissä hyvältä.

⁸ Konkreettinen esimerkki olisi ilmoittaa englanninkieliset pronomiinsa julkisella foorumilla.

⁹ Pahimmillaan sukupuolen olettaminen joksikin mitätöi ja/tai kyseenalaistaa trans- ja muunsukupuolisten kokemuksen omasta itsestään, ovatpa he binäärisen skaalan millä tahansa portaalla tai sen ulkopuolella. Tällä on useita erilaisia seurauksia. Etenkin transnaaisille fyysinen väkivalta on läsnä oleva uhka ”väärin suorittamisen” seurauksena. Toki cissukupuolenkin ”väärin” suorittamiseen liittyy vaaroja esimerkiksi seksuaalivähemmistöissä: homomiehiin ja lesbonaisiin, jotka performoivat sukupuoltaan binääriskaalan ”väärällä puolella”, voi kohdistua samanlainen väkivallan uhka. Ks. esim. Worthen 2016; Richardson 2019.

Tämä ei poikkea sinänsä muista ihmisten välisistä kohtaamisista, eikä tätä tule ottaa musiikkialalle spesifinä ilmiönä. On kuitenkin paljastavaa, että sana ”esittäminen” tulee tässä esille: esittäminen lavalla kuuluu läheisesti muusikon työarkeen, mutta kulisseyksissä ”esittäminen” koetaan negatiivisena piirteenä, kehuskeluna, mielistelynä tai muunlaisena epäaitona toimintana. Moni muunsukupuolinen kokee syrjintää, joka on verrattavissa transsukupuolisten kokemaan syrjintään ja transfobiaan (ks. Worthen 2016). Sukupuolen ”esittäminen” on syytös, jossa ei-binäärisyys ja sen mukaan eläminen koetaan epäaitona. Tämä puolestaan kertoo alhaista sukupuolioletuksista. Aina näitä konfliktitilanteita ei voida purkaa muuten kuin yhteistyön lopettamisella, mutta kärsivällinen keskustelu voisi tuottaa positiivisiakin tuloksia. Moni ei kuitenkaan tätä keskustelua jaksa käydä, vaan haluaisi tulla hyväksytyksi automaattisesti, kyseenalaistamatta:

Naisoletettuna muunsukupuolisena musahommissa toimiminen vaatii paksua nahkaa. Olen todella väsynyt epäasialliseen ja väheksyvään käytökseen. Tämä väsymys on pois musiikintekoon käytetystä energiasta.

Aineistosta kävi myös ilmi, että yhden vastaajan ”kaapista tulo” muunsukupuolisena aiheutti ketjureaktion, jonka kautta hänet pyyhittiin pois yhteistyökumppaneidensa kanssa tehdyistä kappaleiden tekijätiedoista sekä jopa yhtyeen historiasta. Identiteetin julkistaminen on siis johtanut suoranaiseen syrjintään: tekijänoikeuksien viemiseen ja ansaintalogiikan vaikeuttamiseen. Tarina voi olla yksittäistapaus, mutta todistaa räikeästi siitä, kuinka transfoobinen systeemi toimii: sukupuolen väärin suorittanut, toistanut tai esittänyt voidaan pyyhkäistä näkymättömiin. Kuvio toistaa maailmalla tutkittuja sukupuolivähemmistön syrjinnän muotoja (Nadal et al. 2016).

Vähemmistöstressiä aiheuttavasta (henkisestä) väkivallasta ja syrjinnästä on aineistossa siis joitakin esimerkkejä. Ennakointia ja syrjinnän pelkoa näkyy myös. Syrjinnän odotus ja pelko johtaa usein ylivoimaisuuteen ja introverttiin käyttäytymiseen (Meyer 1995, 41), mikä ei suomalaisen populaarimusiikin kentällä ole toivottava käyttäytymismalli: täytyisi olla ”hyvä jätkä” (sic), pärjätä kaikkien kanssa. Syrjinnän ennakointi näkyy aineistossa huolina eritoten ammatillisen toiminnan kestosta mutta myös asioiden käsittelyjen vaikeudesta ja musiikkipiirien pienuudesta. Sama rakenne, joka sitoo cissukupuolisia olemaan ottamatta asioita esille, sitoo myös muunsukupuolisia: epäkohdista ei puhuta, sillä tulevaisuus

kentällä voi vaikeutua. Esimerkiksi tässä vastauksessa muunsukupuolinen ammattimuusikko ilmaisee huolensa keikkojen vähentymisestä:

Väärinkäyttöksiä on vaikea tuoda esiin, sillä musiikkipiirit ovat pienet. Pelkään, että keikkojen saaminen vaikeutuu, jos nostan miehisissä ympäristöissä esiin naisten ja sukupuoleltaan moninaisten kokemuksia turvattomuudesta ja häirinnästä.

Muunsukupuolisia ihmisiä koskee epätasa-arvoisuus yhtä lailla kuin cis-sukupuolisia. Kokemukset epätasa-arvoisuudesta näyttäytyvät aineistossamme kuitenkin selvästi erilaisina. Verraten esimerkiksi kyselymme naisten kokemuksiin muunsukupuolisten identiteetti voidaan kyseenalaistaa täysin ja siihen vedoten luoda tilanne, jossa yksilön ammatin tai harrastamisen jatkamisen mahdollisuudet tehdään täysin olemattomiksi. Henkilökohtaiset konfliktit näyttävät olevan tilanteita, joissa muunsukupuolisten syrjintä on erityisen silmiinpistävää, sillä he jäävät todennäköisimmin alakynteen. Sukupuolen poikkeaminen totutuista rooleista voi olla konfliktia pahentava tekijä ja asettaa muunsukupuolisen lähes vääjäämättä turvattomampaan asemaan, sillä vertaistukea ei ole yhtä helposti löydettävissä.

Lopuksi

Kyselyaineisto oli ainutlaatuinen ja laaja, ja se kartoitti myös muuhun populaarimusiikin toimintaan liittyvien ihmisten, kuten harrastajien, tapahtumajärjestäjien ja musiikkiteknikoiden kokemuksia. Tässä artikkelissa tarkastelimme kuitenkin vain muusikoiksi, artisteiksi tai esiintyjiksi sekä musiikin opiskelijoiksi identifioituvien vastauksia. Aineistosta nousi tarkasteltaviksi monia teemoja, joista jotkin vastasivat lähtöoletuksiimme, kun toiset taas haastoivat aiempia käsityksiä populaarimusiikin toimijoiden kokemuksista.

Tärkeimpien tulosten erittelyn voi jakaa kolmeen eri teemaan: väheksyntä, syrjintä ja ahdistelu. Vaikkemme voi täysin osoittaa 150 henkilön otannalla, kuinka yleisiä nämä kolme musiikin kentällä ovat, joitakin yleisempiä rakenteita on nähtävissä. Ammatikseen musiikkia tekevä tai ammattiin opiskeleva joutuu väheksynnän kohteeksi todennäköisimmin, jos hän on nainen tai muunsukupuolinen. Naisten kokema väheksyntä ja ohipuhuminen on omiaan syömään motivaatiota jatkaa musiikin parissa

toimimista. Se myös kuluttaa voimavaroja, mikä voi puolestaan johtaa siihen, että nainen joko lopettaa uransa lyhyeen tai joutuu toimimaan pienempien verkostojen kautta. Mahdollisuudet menestyä ja ansaita elantoa kapenevat joka tapauksessa.

Syrjintä ilmeni aineistossa sukupuolien välillä hyvin mustavalkoisena ilmiönä: naisten ja muunsukupuolisten riski tulla syrjityksi on huomattavasti suurempi kuin miesten. Sen sijaan ahdistelun, eritoten seksuaalisen epäasiallisuuden, todennäköisyys esiintymistilanteissa on paljon oletettua yhtäläisempi kaikille sukupuolille. Voidaankin päätellä, että muusiikon ja/tai esiintyjän uraan kuuluva esillä oleminen ei hahmotu yleisön kaikille jäsenille työpaikkana, vaan esiintyjän voidaan mieltää olevan julkista omaisuutta, johon on lupa koskea miten halutaan. Naisilla sen sijaan oli enemmän kokemuksia myös lavan takana tapahtuvasta ahdistelusta kuin miehillä. Jatkotutkimuksissa ahdistelukokemuksia olisi ehdottoman tarpeellista tutkia edustavammalla otannalla tilastomenetelmiä hyödyntäen, jotta ilmiön yleisyydestä tai esiintymisestä myös muiden musiikkigenrejen toimijoiden keskuudessa voidaan vetää pidemmälle meneviä johtopäätöksiä.

Tutkimuseettisesti tarkasteltuna tutkimuksemme vahvuus on, että aineiston keruutapa mahdollisti täysin anonyymien vastaamisen. Verkkolomakkeella tapahtuva vapaiden kuvausten kerääminen on hyväksi havaittu tapa kerätä aineistoa arkaluontoisista asioista, sillä se antaa vastaajalle tilaisuuden henkilökohtaisten, kenties kipeidenkin kokemusten jakamiseen ilman pelkoa paljastumisesta (ks. Peltola 2018). Vastaajille annettiin myös mahdollisuus kieltää omien kommenttien käyttö julkaisuissa. Itsekritiikkinä haluamme kuitenkin tuoda esiin, että kysymysten asettelun ja käsitteiden määrittelyn apuvälineeksi tarjotut esimerkit olivat etupäässä naisiin kohdistuvia, vaikka joukossa olisi voinut käyttää viittauksia myös poikiin ja miehiin liittyviin tilanteisiin. Jotkut vastaajat esittivät suoraa kritiikkiä kysymysten asettelusta, joskin osa tästä kritiikistä on luettavissa niin, että koko aihepiiri on saattanut ärsyttää kyseistä vastaajaa. Vaikka suoranaista ”trollaamista” vastauksissa ei esiintynytäkään, heijastuu näistä kommentteista myös se mahdollisuus, että naisiin kohdistunut huomio viime aikojen keskusteluissa ja tutkimuksissa voi tuntua miehistä heidän kokemustensa sivuuttamiselta. Tätä emme toki tarkoittaneet, ja suuri osa miesvastaajista osasikin eriyttää sukupuolensa kysymysten asettelusta, mutta aivan täysin emme tässä asiassa onnistuneet. Toinen vastaajajoukon naisvaltaisuuteen vaikuttanut tekijä oli epäilemättä se, ettei kyselylinkkiä pyynnöistä huolimatta jaettu miesvaltaisissa yhteisöissä samalla tavalla kuin muissa.

Toisessa teemassa esiin nostetut miesten kertomukset ulossulkemisesta esimerkiksi pelkästään naisille tai vähemmistöryhmille suunnatuilta musiikkiteknologian kursseilta näyttäytyvät myös tietynlaisina sivuuttamisen kokemuksina. Tällaisten ilmaisten koulutusten pyrkimyksenä on nostaa naisten ja muunsukupuolisten toimintamahdollisuuksia miehisellä kentällä, mutta tämä voi tuntua joistain miehistä heihin kohdistuvalta syrjinnältä. Kurssien tausta-ajatus on kuitenkin yleensä purkaa rakenteellista ongelmaa, ei riistää niitä, joilla on sukupuolensa perusteella aihepiirissä jo etulyöntiasema ja enemmistö. Ongelmalliseksi jako tulee ainoastaan, jos vähävarainen mies ei pääse ilmaiselle kurssille sukupuolensa takia, mutta varakas nainen pääsee. Olisikin paikallaan miettiä, voisiko näitä ilmaisia kursseja tarjota myös muille kohderyhmille kuin vain rajatuille ryhmille kuten pelkästään naisille tai sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöille. Sama jäsenmaksuja keräävä järjestö voisi esimerkiksi toteuttaa sekä yleisiä kaikille avoimia työpajoja että kohderyhmältään rajatumpia turvallisen tilan työpajoja jäsenilleen.

Jatkotutkimuksen aiheeksi nousevat paitsi naisten kokemusten lisätutkimus myös kenties kipeämmin miesten ja muunsukupuolisten kokema häirintä, ahdistelu ja syrjintä. Näihin olisi tulevaisuudessa paneuduttava omien aineistojen ja tutkimusprojektien kautta, sillä tätä tutkimusta on tehty radikaalisti vähemmän, jos yhtään. Miesten kokemusten niputtaminen tai alisteisuus naisten kokemalle häirinnälle ja muulle epäasialliselle kohtelulle on ongelmallista, koska miesten kokemana ilmiössä on omia sosiokulttuurisia piirteitään. Erityisesti hegemoninen maskuliinisuus jättää hyvin vähän tilaa puhua häirintäkokemuksista, mikäli ympäröivä kulttuuri toistuvasti antaa ymmärtää, että miehen pitäisi olla aina valmis ja halukas seksuaaliseen toimintaan. Näin ollen ei-toivottua lähentelyä ei yleisissä keskusteluissa nähdä ongelmallisena, vaikka se voi olla yksilölle vaikea ja traumaattinenkin tilanne. Tähänkin kyselyyn tuli useita vastauksia miehiltä, joita oli erityisesti ahdisteltu fyysisesti musiikkitoimintansa puitteissa niin yleisön kuin bänditovereidenkin tahoilta. Aineistomme puitteissa tällainen seksuaalinen ahdistelu onkin yksi yleisimmistä miesten kokemista epäasiallisuuden muodoista populaarimusiikkitoiminnan yhteydessä (vrt. Green 2006, 44–46). Lisäksi lavalle noussutta miestä voidaan arvostella ulkonäöllisesti myös lavalle huudellen, aivan kuten naisiakin.

Sen sijaan vaille ääntä ovat ennen tätä jääneet muunsukupuoliset, jotka ilmaisivat huolta siitä, etteivät voi paljastaa omaa identiteettiään muusikon tai esiintyjän uraa vaarantamatta. Aineistosta on jo käynyt ilmi, ettei tämä huoli ole täysin perusteeton. Suomalaisen populaarimu-

siikin ammattikentällä käydään jatkuvaa keskustelua siitä, miten työolo- ja voitaisiin parantaa kaikille, mutta tutkimuksessamme käy ilmi räikeä foobinen suhtautuminen, joka voi pilata muunsukupuolisen uran. Suvaitseva ilmapiiri, jota jotkut valtavirran artistit yrittävät edustaa, jääkin tämän valossa melko ohueksi ja ponnettomaksi yritykseksi hyväksyä kaikki musiikin kentällä toimivat ”omana itsenään”. Tilanteen korjaamiseksi tarvitaan ehdottomasti lisää tietoa ja tutkimusta, jotta musiikkiala olisi todellisuudessa avoin kaikille.

Yhteenvetona voimme todeta, että tämän tyyppiselle tutkimukselle on tilausta myös populaarimusiikin parissa, ja sitä tulisikin tehdä keskitetysti, sillä populaarimusiikin toimintatavat ovat erilaisten kulttuuristen normien sanelema kuin vaikkapa klassisen musiikin tai kansanmusiikin. Tutkimuksen avulla voidaan pureutua moniin rakenteellisiin ongelmiin, jotka mahdollistavat epäasiallisuudet, ja sitä mukaa myös alkaa miettiä parempia rakenteita, jotka tuottavat kaikille toimijoille turvallisen mahdollisuuden työskennellä populaarimusiikin alalla.

Lähteet

Anttila, Anna. 2019. ”Tyttöhän soittaa kuin mies! Kuinka vahvistaa taide- ja kulttuurialan tasa-arvoa ja työhyvinvointia?”. *Cuporen verkkojulkaisuja* 55. Tark. 17.5.2021. https://www.cupore.fi/images/tiedostot/2019/tyttohan_soittaa_kuin_mies_final.pdf

Bayton, Mavis. 2000. ”Women and Popular Music Making in Urban Spaces”. Teoksessa *Women and the City. Visibility and Voice in Urban Space*, toim. Jane Darke, Sue Ledwith, Roberta Wood ja J. Campling, 158–173. Basingstoke: Palgrave.

Bayton, Mavis. 1997. ”Women and the Electric Guitar”. Teoksessa *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*, toim. Sheila Whiteley, 37–49. London: Routledge.

Björck, Cecilia. 2013. ”A Music Room of One’s Own: Discursive Constructions of Girls-Only Spaces for Learning Popular Music”. *Girlhood Studies* 6 (2): 11–29. <https://doi.org/10.3167/ghs.2013.060203>

Björck, Cecilia. 2012. ”Musikprojekt riktade mot tjejer: Potential, problematik och paradoxer”. Teoksessa *Intro – en antologi om musik och samhälle*, toim. Johan A. Lundin, 123–140. Malmö: Kira Förlag.

Björck, Cecilia. 2011. *Claiming Space. Discourses on Gender, Popular Music, and Social Change*. ArtMonitor series 22. University of Gothenburg.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and The Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Comber, Chris, David J. Hargreaves ja Ann Colley. 1993. ”Girls, Boys and Technology in Music Education”. *British Journal of Music Education* 10: 123–134.

Darwin, Helana. 2020. ”Challenging the Cisgender/Transgender Binary: Nonbinary People and the Transgender Label”. *Gender & Society* 34 (3): 357–380. Tark. 17.5.2021. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0891243220912256>

Diamond, Lisa M. 2020. "Gender Fluidity and Nonbinary Gender Identities Among Children and Adolescents". *Child Development Perspectives* 14 (2): 110–115. <https://doi.org/10.1111/cdep.12366>.

Dibben, Nicola. 2002. "Gender Identity and Music". Teoksessa *Musical Identities*, toim. Raymond Macdonald, David Hargreaves ja Dorothy Miell, 117–133. Oxford: Oxford University Press.

GLAAD. 2017. "Accelerating Acceptance: A Harris Poll Survey of Americans' Acceptance of LGBTQ People". Tark. 17.5.2021. https://www.glaad.org/files/aa/2017_GLAAD_Accelerating_Acceptance.pdf

Glen, Fiona ja Karen Hurrell. 2012. "Technical Note: Measuring Gender Identity". *Equality and Human Rights Commission*. Tark. 17.5.2021. https://www.equalityhumanrights.com/sites/default/files/technical_note_final.pdf

Green, Lucy. 2006. *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hadley, Susan. 2017. "I Don't See You as Black/Gay/Disabled/Muslim/Etc.: Microaggressions in Everyday Contexts". Teoksessa *Cultural Intersections in Music Therapy. Music, Health, and the Person*, toim. Annette Whitehead-Pleaux ja Tan Xueli, 28–42. Gilsum: Barcelona Publishers.

Harrison, Scott. 2009. *Male Voices. Stories of Boys Learning through Making Music*. Camberwell, Vic: ACER Press.

Harrison, Scott. 2008. *Masculinities and Music. Engaging Men and Boys in Making Music*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Jokinen, Arto. 2000. *Panssaroitu maskuliinisuus. Suomalaisen miehen ja väkivallan suhteesta*. Tampere: Tampere University Press.

Lehtola, Johanna. 2019. "Kaarinalaisopettajalle ehdollista vankeutta – lähetti seksuaalisävytteisiä viestejä oppilaille". *Yle.fi*. Tark. 4.2.2021. <https://yle.fi/uutiset/3-10740945>

Meyer, Ilan H. 1995. "Minority Stress and Mental Health in Gay Men". *Journal of Health and Social Behaviour* 36: 38–56.

Meyer, Ilan H. 2003. "Prejudice, Social Stress, and Mental Health in Lesbian, Gay, and Bisexual Populations: Conceptual Issues and Research Evidence". *Psychological Bulletin* 129: 674–697. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.674>.

Mills, Suzanne, Michelle Dion, Daniel Thomas-Blum, Chris Borst ja James Diemert. 2019. *Mapping the Void: Two-Spirit and LGBTQ+ Experiences in Hamilton*. McMaster University. Tark. 2.2.2021. <https://labourstudies.mcmaster.ca/documents/mappingthevoid.pdf>

Nadal, Kevin L., Chassitty N. Whitman, Lindsey S. Davis, Tanya Erazo ja Kristin C. Davidoff. 2016. "Microaggressions Toward Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer, and Genderqueer People: A Review of the Literature". *The Journal of Sex Research* 53: 488–508. <https://doi.org/10.1080/00224499.2016.1142495>

O'Neill, Susan ja Michael Boulton. 1996. "Boys' and Girls' Preferences for Musical Instruments: A Function of Gender". *Psychology of Music* 24: 171–183. <https://doi.org/10.1177/0305735696242009>.

Peltola, Henna-Riikka. 2018. "'Lauluja surullisin sävelin elämästä luopumisesta': musiikki kuoleman ja surun merkityksellistäjänä suomalaisten suremisessa ja siihen liitetyissä rituaaleissa". *Thanatos* 7(1): 32–67.

Ranta, Niko. 2017. "Turku tiedotti jo toisesta epäilystä ahdistelusta koulussa – kaupunki ei ilmoittanut tapauksista aikoinaan poliisille". *Ilta-Sanomat* 29.12.2017. Tark. 4.2.2021. <https://www.is.fi/kotimaa/art-2000005506141.html>

Richardson, John. 2019. "Virtual Spaces and Gendered Meanings in the Production and Performances of Studio Killers". *Radical Musicology* 7. *Queer Sounds and Spaces*, toim. Anna-Elena Pääkkölä, John Richardson ja Freya Jarman. Tark. 17.5.2021. <http://www.radical-musicology.org.uk/2019/Richardson.htm>

Riihimäki, Hanna-Mari ja Anna-Elena Pääkkölä. 2020. "Alternative Femininities, Voices and Queer Body Politics in Alma's 'Dye My Hair'". Teoksessa *Made in Finland: Studies in Popular Music*, toim. Toni-Matti Karjalainen ja Kimi Kärki, 187–199. New York: Routledge.

Saarikoski, Sonja. 2020. "Nöyryydyksen kulttuuri elää klassisen musiikin piireissä: 'Pilasit kaiken – kannattais käydä vähemmän jääkaapilla ja keskittyä soittamiseen'". *Image* 19.2.2020. Tark. 17.5.2021. <https://www.apu.fi/artikkelit/noyryydyksen-kulttuuri-klassisessa-musiikissa-pilasit-kaiken>

Seta.fi. 2020. "Muunsukupuolisuus". Tark. 17.5.2021. <https://seta.fi/sateenkaaritieto/sukupuolen-moninaisuus/muunsukupuolisuus/>

Seye, Elina. 2018. "Tutkimus seksuaalisesta häirinnästä musiikkialalla". Suomen Muusikkojen liitto ry. Tark. 17.5.2021. https://www.muusikkojenliitto.fi/wp-content/uploads/2018/08/Seksuaalinenhairinta_tutkimusraportti.pdf

Stockdale, Margaret S., Cynthia Gadolfo Berry, Robert B. Schneider ja Feng Cao. 2004. "Perceptions of the Sexual Harassment of Men". *Psychology of Men and Masculinity* 5(2): 158–167. <https://doi.org/10.1037/1524-9220.5.2.158>.

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

Sue, Derald Wing. 2010. *Microaggressions in Everyday Life. Race, Gender, and Sexual Orientation*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.

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

Vanha-Majamaa, Anton. 2020. "Jos oot hyvännäköinen mimmi, ne näkee sut mielummin yhden yön juttuna kuin vakavasti otettavana artistina" – suomirap on usein häijy naisille ja sukupuolivähemmistöille". *YleX* 27.10.2020. Tark. 17.5.2021. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2020/10/27/jos-oot-hyvannakoinen-mimmi-ne-nakee-sut-mieluummin-yhden-yon-juttuna-kuin?fbclid=IwARIU3hNB3yyfWew9w2MRAOAT55NLRa3bOXCDZzpdcsSsi6Qt73LKIDE1DQ0>

Vasantola, Satu. 2018. "Musiikinopettaja ahdisteli oppilaitaan ja harjoitti osan kanssa seksiä – yksi uhreista oli poptähti Mira Luoti, ja nyt hän ja muut entiset oppilaat kertovat, mitä turkulaisessa koulussa tapahtui". *Helsingin Sanomat* 3.3.2018. Tark. 17.5.2021. <https://www.hs.fi/kuukausiliite/art-2000005586517.html>

Vilkka, Hanna. 2011. *Seksuaalinen häirintä*. Jyväskylä: PS kustannus.

Worthen, Meredith G. F. 2016. "Hetero-cis-normativity and the Gendering of Transphobia". *International Journal of Transgenderism* 17(1): 31–57. <https://doi.org/10.1080/15532739.2016.1149538>



Riikka Juntunen

Lihavan naislaulajuuden muodostuminen musiikkireality-ohjelmissa

- *FM Riikka Juntunen (riikka.e.juntunen@utu.fi) tekee väitöskirjatutkimusta Turun yliopiston musiikkiteorian oppiaineessa lihavan ja vammaisen ruumiillisuuden muodostumisesta lauluesityksissä. Artikkelit pohjautuu Juntusen pro gradu -tutkielmaan ”Not the worthless person people think I am” – lihavan naislaulajuuden affektiiviset esitykset musiikkireality-ohjelmissa”, joka hyväksyttiin Helsingin yliopistossa vuonna 2020 ja joka voitti Suomen musiikkiteoreettisen seuran ja Suomen etnomusikologisen seuran ko. vuoden gradupalkinnon.*

Formations of Fat Female Singer Subjectivities in Reality Television

This article discusses the ways in which fat female singers are presented and present themselves in reality television programmes. Through case studies on Susan Boyle (*Britain's Got Talent*) and Yoli Mayor (*America's Got Talent*), I analyse how gender is constructed in the programmes through singing, movement, videography and editing, verbal discussions, and styling. I examine the ideas of fat femininity present in my research material in relation to the conventions of performing fat women in media. Using fat studies, voice studies, and studies of affect and media as my theoretical framework, my aim is to explore what kinds of gender performances are possible for fat female singers in competitive reality television, and how these performances may affect the viewer.

Based on Mayor and Boyle's performances, fat women's gender must be negotiated through discursive, corporeal, and vocal practices in order to be seen as valid. Fatness is framed as a transgression of heteronormative femininity, but its degendering impacts can be mitigated by having an aesthetically pleasing and indisputably feminine singing voice. In terms of affective qualities, fat women are typically seen performing vulnerability and grief. These performances are rewarded by the judges, while performances of aggression are discouraged. While existing in a body that does not conform to media's gendered beauty ideals may enable a contestant to stand out and become memorable to the audience, the singers must conform to the programmes' ideas of acceptable fat femininity in order to advance in the competition.

Lihavan naislaulajuuden muodostuminen musiikkireality-ohjelmissa

Riikka Juntunen
.....

Tässä artikkelissa tutkin lihavan naislaulajuuden esittämistä analysoimalla kahden laulajan, Susan Boylen ja Yoli Mayorin, esiintymisiä musiikkiesityksiä sisältävissä tosi-tv-kilpailuissa, joista käytän nimitystä musiikkireality.¹ Tarkastelen erityisesti sitä, miten ohjelmissa esitetään ja tuotetaan naislaulajien² sukupuolta suhteessa ruumiinkokoon muun muassa musiikillisen toiminnan, puvustuksen, kuvauksen ja puheen keinoin. Käytän aineistona Boylen ja Mayorin lauluesityksiä sekä muuta niiden yhteydessä nähtävää audiovisuaalista materiaalia. Hyödynnän kriittisen lihavuustutkimuksen teorioita, lauluesityksen tutkimusta ja affektitutkimusta sen tarkastelemiseen, miten lihavaa naislaulajuutta koetaan ja sen merkityksiä muodostetaan medioituneissa lauluesityksissä. Tosi-tv-tutkimuksen avulla analysoin, miten genren ominaispiirteet ja käytänteet osallistuvat kokemusten ja merkitysten rakentamiseen. Lihavuuden mediaesityksiä koskevan tutkimuksen kautta havainnoin, miten aineistoni suhteutuu lihavan naiseuden esittämisen konventioihin.

Artikkeli perustuu pro gradu -tutkielmaani (Juntunen 2020), jossa käsittelen Boylen ja Mayorin esityksiä laajemmin suhteessa musiikkirealityn tähteyksäsityksiin, affektiivisuuteen, vallankäyttöön ja kehopositiivisuusideologioihin. Tässä artikkelissa keskityn analysoimaan sukupuolen tuottamista Boylen koe-esiintymisessä sekä Mayorin esityksiin liittyvissä

¹ Tosi-tv (engl. *Reality TV*) on genrenimike, joka pitää sisällään monenlaisia televisioviihteen muotoja (Holmes ja Jermyn 2004, 2). Aineistoni kaltaisia ohjelmia on tutkimuskirjallisuudessa käsitelty esimerkiksi tapahtumatelevisiolla (engl. *event TV*) ja kykyrealityina (engl. *talent-based reality television*) (Holmes ja Jermyn 2004; Barton 2013). Käytän tutkimuksessani termiä musiikkireality, sillä tutkimuskysymysteni kannalta on olennaista tarkastella sitä, miten musiikkiesitys toimii osana kilpailumuotoista tosi-tv:tä ja millaisia tosi-tv-esiintyjyyden muotoja esityksissä syntyy.

² Käytän artikkelissa termejä ”naislaulaja” ja ”naislaulajuus” kuvaamaan tapoja, joilla sosiokulttuuriset sukupuoliroolit määrittävät, millaisia toimijuuksia aineistoni laulajille voi ohjelmissa muodostua ja millaisten kulttuuristen normien pohjalta heidän esityksiään rakennetaan ja arvioidaan.

tilanteissa, joissa tunneilmaisun, ruumiillisuuden ja sukupuolen merkitykset ovat erityisen vahvasti esillä.

Susan Boyle esiintyi *Britain's Got Talentin* kolmannella tuotantokaudella, joka näytettiin televisiossa keväällä 2009, ja Yoli Mayor *America's Got Talentin* 12. kaudella, joka esitettiin kesällä 2017. Boylen koelaulu herätti laajaa kansainväistä huomiota ja teki hänestä populaarikulttuurisen ilmiön. Jaksoa, jossa koelaulu nähdään, katsoi Britanniassa yli 11 miljoonaa ihmistä (Wilkes 2009), ja internet-videot Boylen koe-esiintymisestä keräsivät yli 85 miljoonaa katselukertaa kymmenessä päivässä (Meizel 2011, 29–30). Boylen koe-esiintyminen on näin noussut kansainvälisesti tunnetuksi esimerkiksi tilanteesta, jossa lihavaan naislaulajuuteen liittyvät asenteet tulevat esiin laulusityksen kontekstissa. Yoli Mayorin *America's Got Talent* -uran tarkasteleminen Boylen rinnalla tarjoaa mahdollisuuden havainnoida, miten lihavan naiseuden esittäminen musiikkirealityissa on muuttunut vuosien 2009 ja 2017 välillä.

Ruumisnormit ovat kulttuuri- ja kontekstisidonnaisia, ja käsitys siitä, millainen ruumis on katsomisen ja kuuntelemisen arvoinen, on länsimaissa vaihdellut (ks. Harjunen 2006; Klein 2001; Strings 2019). 1900-luvulta lähtien lihavuutta on stigmatisoitu yhä voimakkaammin liittämällä siihen esimerkiksi uutisissa, taiteessa ja viihteessä mielikuvia laiskuudesta, sairaudesta ja moraalittomuudesta (Harjunen 2006, 184–185; Kyrölä 2014, 2). Näin ollen lihavuuden kohtaaminen niin mediassa kuin fyysisesti jaetussa tilassa herättää monenlaisia tunnereaktioita. Lihava nainen esiintyjänä on edelleen harvinainen näky erityisesti siihen nähden, että lääketieteen käyttämällä kriteereillä ylipainoisiksi luokitellaan yhdysvaltalaisista naisista 67 prosenttia (NIH 2014) ja eurooppalaisista 51 prosenttia (WHO 2020).³ Lihavia naislaulajia on esimerkiksi oopperan ja bluesin konteksteissa kohdeltu sekä juhliittuina diivoina, joiden ruumiinkoon koetaan osaltaan mahdollistavan poikkeuksellisen voimakkaan lauluäänen tuottamisen ja läsnäolon esiintyjänä, että ruumiillisuudeltaan rappaolisina tai naurettavina (Guarracino 2010; Davis

³ Lääketieteellisissä konteksteissa lihavat henkilöt määritellään ylipainoisiksi tai liikalihaviksi painoindeksin (engl. *body mass index, BMI*) perusteella. Painoindeksin käyttämistä lihavuuden määrittäjänä on kritisoitu sekä kriittisen lihavuustutkimuksen että lääketieteellisen tutkimuksen piireissä. Se on alun perin populaatiotason muutosten tutkimiseen kehitetty väline, jota ei ole tarkoitettu sovellettavaksi yksilöiden tarkasteluun, eikä sen avulla selville saatava painon ja pituuden suhde kerro mitattavan kehon koostumuksesta tai toiminnasta. Normaali-painon rajojen määrittäminen painoindeksin avulla perustuu dataan, joka ei huomioi riittävästi esimerkiksi sukupuolen ja etnisen taustan merkitystä kehonkoostumuksessa. (Kyrölä & Harjunen 2007, 16–17; Raisborough 2011, 96–98; Jackson et al. 2002; Eknoyan 2007.)

1999). Pop-musiikin alalla lihavien naislaulajien näkyvyys on ollut vähäistä (Riihimäki ja Pääkkölä 2020, 194). Adelen suosio on herättänyt 2000-luvulla keskustelua lihavan naislaulajuuden roolista pop-musiikissa, ja 2010-luvulla kansainväliseksi tähdeksi noussut Lizzo on harvoja esimerkkejä laulajista, joiden lihavuus on olennainen osa heidän artisti-persoonansa (ks. Senyonga ja Luna 2021).

Musiikkirealityt tarjoavat mahdollisuuksia lihavien laulajien katsoamiseen ja kuuntelemiseen huomattavan paljon verrattuna muihin valtavirtaisen populaarimusiikin konteksteihin. Ohjelmien pyrkimys löytää tähtipotentialia ”tavallisista ihmisistä” tarkoittaa, että niissä näkyvä ruumiillisuus on monipuolisempaa kuin musiikkiteollisuudessa muuten (Holmes 2004, 151–156). Susan Boyle lienee musiikkirealityissa esiintyneistä lihavista naislaulajista tunnetuin, mutta ei ensimmäinen – Casey Donovan voitti *Australian Idolin* jo vuonna 2004. Monet sittemmin musiikkirealityihin osallistuneista lihavista naisista ovat esiintyneet omilla tuotantokausillaan vain kerran tai kaksi ennen karsiutumistaan, mutta esimerkiksi Britannian *The X Factorissa* vuosina 2017 ja 2018 kilpailut Scarlett Lee lauloi tuotantokausillaan yhteensä lähes 20 esitystä. Yhdysvaltalaisen *The Voice* -musiikkirealityn 17. tuotantokauden finaalisissa vuonna 2019 lihavia naislaulajia nähtiin kaksi, Rose Short ja Katie Kadan. Musiikkirealityn rooli mediana, joka nostaa esiin marginalisoitujen ryhmien edustajia ja tavoittaa laajoja yleisöjä tekee siitä antoisaa analysoitavaa, kun pohditaan, miten lihavan naislaulajuuden mediaesitykset voivat vaikuttaa käsityksiin lihavista naisista yleisemmin (ks. Graham 2017, 19–20).

Tosi-tv-ohjelmien keskeinen toimintalogiikka perustuu voimakaiden tunteiden esittämiseen ja herättämiseen niin osallistujissa kuin katsojissa (Hesmondhalgh ja Baker 2008, 108; Skeggs ja Wood 2012, 24–25). Tutkimuksessani tarkastelen sitä, miten nämä tunnekokemukset syntyvät ja millaisia vaikutuksia niillä on. Hyödynnän analyyseissani affektin ja affektiivisen kutsun käsitteitä. Affektilla viitataan ruumiilliseen kokemukseen, joka herää suhteessa johonkin ärsykkeeseen ja jonka kokija mahdollisesti merkityksellistää nimettäväksi tunteeksi (ks. Paasonen 2011, 22–23). Affektiivisilla kutsuilla tarkoitan tapoja, joilla ihmisiä ohjataan kohtaamaan kuvia tai audiovisuaalista materiaalia tietyillä kulttuurisesti muotoutuvilla tavoilla ja tiettyjen tunnelatausten kautta (ks. Kyrölä 2014). Audiovisuaalisen median tapa näyttää, korostaa, piilottaa, sanoa ääneen ja jättää sanomatta asioita ohjaa katsoja-kuulijaa reagoimaan tietyllä tavalla ja muodostamaan tietynlaisia affektiivisiä suhteita mediaesitysten kanssa (Kyrölä 2014, 1–2). Lauluääni voi olla affektiivisen

kutsun välittäjänä erityisen vaikuttava, sillä ääni koskettaa kuulijaa ruumiillisella tasolla ja hajottaa käsitystä laulajan ja kuulijan erillisyydestä (Jarman-Ivens 2011, 2–3; Neumark 2010, xix; Tiainen 2013, 387–388). Kutsu sisältää kuitenkin aina mahdollisuuden kieltäytyä ja katsoa tai kuunnella toisin. Se, kuinka vaikutusvaltaiseksi kukin kutsu muodostuu, riippuu katsojan historiasta ja kokemusmaailmasta. (Kyrölä 2014, 1–2.) Tarkastelemani lauluesitykset sisältävät näin ollen potentiaalia sekä rajoittaviin että mahdollistaviin katselu- ja kuuntelukokemuksiin.

Tutkimukseni tavoitteena on tuoda esiin tapoja, joilla lihaviin naisiin kohdistuvat asenteet tulevat ilmi ja muodostuvat televisioiduissa lauluesityksissä, ja pohtia niiden vaikutuksia katsoja-kuulijan kokemuksiin ja käsityksiin ruumiillisuudesta ja sukupuolesta. Sukupuolen merkityksiä neuvotellaan aineistossani esimerkiksi ohjelmistovalintojen, esiintymisasujen, lavaliikehännän, esitysten ympärillä käytävien keskustelujen sekä kuvaus- ja ohjausvalintojen keinoin. Näiden lisäksi tarkastelen laulamisen ja lauluäänen merkitystä sukupuolen tuottamisessa suhteessa lihavaan ruumiillisuuteen. Lauluääntä tulkitaan aineistossani ensisijaisesti laulajan todellisen minuuden ilmentymänä (ks. Frith 1996, 185–186, 196–197). Analyyseissani osoitan, että ääni on myös lihavan naiseuden esittämisen keino, jota laulaja voi käyttää yleisön odotusten mukaisesti tai niitä vastaan (ks. Auslander 2006 112–115). Lauluääntä tuotetaan ja vastaanotetaan kulttuurisissa konteksteissa, joiden tarjoamien kategorisointien läpi sen suhdetta laulajan ruumiillisuuteen ja identiteettiin tulkitaan. Ääni on sekä fysiologian ja affektiivisten tilojen että tietoisten ja tiedostamattomien valintojen tuote. Näin ollen laulajan äänessä koettava minuus ei voi olla sosiokulttuurisista vaikuttimista vapaata. (Dame 2006 [1994], 140; Jarman-Ivens 2011, 18–21.)

Käsittelen lihavan naislaulajuuden muotoutumista musiikkirealityssa kahden teeman kautta. Ensimmäinen analyysini keskittyy Susan Boylen koe-esiintymiseen ja siihen, miten Boylen sukupuoli, ihmisyyden ja toimijuus muodostuvat marginalisoidun ruumiillisuuden, ihannoidun lauluäänen sekä ruumiinkokoon, ikään ja yhteiskuntaluokkaan liittyvien käsitysten yhteisvaikutuksessa. Toisessa analyysissä tarkastelen Yoli Mayorin esityksiä affektiivisen kutsun näkökulmasta. Pohdin, millaista affektiivista sisältöä Mayoriin liitetään, miten lihava naisruumis valjastetaan surun esittämisen instrumentiksi ja miten nämä esitystavat vaikuttavat esiintyjän ja katsojan välille muodostuvaan suhteeseen.

Lihavan musiikkireality-esiintyjyyden tutkiminen

Analysoin Boylen ja Mayorin esityksiä kriittisen lihavuustutkimuksen teorioiden avulla. Kriittinen lihavuustutkimus (engl. *fat studies*) on humanistis-yhteiskuntatieteellinen tutkimussuuntaus, joka tarkastelee lihavuutta ruumiillisena, sosiaalisena ja kulttuurisena ilmiönä sekä henkilökohtaisena kokemuksena (Harjunen ja Kyrölä 2007, 9–15; Pausé, Wykes ja Murray 2014, 2–3). Historiallisesti lihavuuden tutkiminen on tarkoittanut lääketieteellistä tutkimusta, jossa lihavuutta tarkastellaan terveysongelmana (Kyrölä 2014, 7). Lihavuuden tutkiminen yhteiskunta- ja kulttuuritieteellisin keinoin alkoi vakiintua omaksi tutkimusalakseen 1990–2000-luvun taitteessa (Harjunen 2017, 13). Nykymuotoinen kriittinen lihavuustutkimus ammentaa feministisen ruumiillisuuden ja ruuminormien tutkimuksen lisäksi queer-tutkimuksesta, vammaistutkimuksesta ja kriittisestä rodun tutkimuksesta (engl. *critical race studies*) (Harjunen 2017, 14; Solovay ja Rothblum 2009, 2–3). Kriittisellä lihavuustutkimuksella on tiivis yhteys ja yhteinen historia poliittisen aktivismin kanssa, joten tutkimuksella on usein emansipatorisia ja poliittisia tavoitteita (Pausé, Wykes ja Murray 2014, 2–3). Lihavuustutkimus purkaa ajattelutapoja, joissa ruumiinkoko nähdään merkinä henkilön fyysisestä kyvykkyydestä ja henkisistä ominaisuuksista, sekä kyseenalaistaa käsityksiä normaalista ruumiillisuudesta ja sen asemasta tavoittelemisen arvoisena tilana (Kyrölä 2014, 7). Musiikintutkimuksen piirissä kriittisen lihavuustutkimuksen näkökulmasta on tutkittu esimerkiksi lauluja ja laululyriikoita (Puuronen 2007; Pääkkölä 2017) sekä musiikkivideoita (Pääkkölä 2019; Riihimäki ja Pääkkölä 2020). Analyysissäni hyödynnän kriittisen lihavuustutkimuksen näkökulmia sen hahmottamiseen, miten aineistossani tuotetaan lihavaa naislaulajuutta ja miten esitykset suhteutuvat kulttuurisesti vakiintuneisiin tapoihin katsoa, kuunnella ja merkityksellistää lihavaa naiseutta.

Molemmat analyysiesimerkkini ovat peräisin *Got Talent* -kykykilpailuohjelman tuotannoista. *Got Talent* on Simon Cowellin perustaman tuotantoyhtiö Syco Entertainmentin omistama formaatti, jonka kansallisia versioita on esitetty kymmenissä maissa vuodesta 2006 alkaen (Syco Entertainment 2020). Ohjelmassa nähtävien kilpailuesitysten sisältö ei rajaudu pelkästään musiikkiin, mutta formaatti noudattaa musiikkireality-genren toimintaperiaatteita. Musiikkirealityt ovat sekä televisiota television tekemisestä että televisiota pop-tähtien tekemisestä (Meizel 2011, 27). Televisio-ohjelman tuotantoprosessit tehdään katsojalle näkyviksi,

ja keskustelut siitä, mitä esiintyjien tulee tehdä ja millaisia olla saavutukseen tähteyden, ovat olennaista sisältöä. Viihdeteollisuuden kaupallisuus on läsnä mainosten, sponsorien ja tuotesijoittelun kautta. Katsojan vaikutusvaltaa korostetaan ja tätä houkutellaan vuorovaikuttamaan ohjelman kanssa erityisesti kilpailijoita äänestämällä. (Meizel 2011, 28–33.) Musiikkirealityt ovat luonteeltaan sekä kansallisia että ylikansallisia (ks. Meizel 2011; Rautiainen-Keskustalo 2013). Sen lisäksi, että formaatteja myydään eri maihin ja paikalliset tuotantoyhtiöt tekevät niistä kansallisia versioita, esitetään varsinkin yhdysvaltaisia ja brittiläisiä versioita formaateista ympäri maailmaa. Lisäksi ohjelmissa nähdyt yksittäiset esitykset kiertävät internetissä esimerkiksi videopalvelu YouTuben välityksellä. Kansallisissa versioissa musiikkirealityn muodot ja merkitykset rakentuvat ylikansallisen formaatin asettamien raamien ja paikallisten kulttuurien kohtaamisissa (Rautiainen-Keskustalo 2013, 331). Omassa analyysissäni tarkastelen esityksiä ensisijaisesti osana länsimaista ylikansallista populaarimusiikkikulttuuria, jossa laulajien sukupuolen ja ruumiillisuuden esitykset ja niihin liittyvät merkitykset vuorovaikuttavat toistensa ja yleisöjen kanssa yli kansallisten kontekstien rajojen.⁴

Tutkimusesimerkkini edustavat lihavan naislaulajuuden sisällä kahden monin tavoin toisistaan eroavaa naiseuden esittämisen tapaa. Susan Boyle on *BGT*-esiintymisensä aikaan 47-vuotias työtön ja perheetön nainen, joka saapuu koelauluihin meikittä ja hiukset pörrössä (*BGT* 1/3). Yoli Mayor on kilpailukaudellaan 21-vuotias ja koe-esiintymisestä lähtien huolitellun ja tyylikkään näköinen (*AGT* 1/12). Boylen ja Mayorin erilaisten lähtökohtien ohella tapausesimerkkien välisiä eroja selittää myös ajallinen konteksti – Boyle esiintyi *BGT*:ssa vuonna 2009, ennen 2010-luvun aikana vähitellen valtavirtaistuneen kehopositiivisuusajattelun yleistymistä viihdeohjelmissa (ks. Sastre 2014). Mayorin *AGT*-esitykset ovat vuodelta 2017, jolloin ajatus moninaisten kehojen kauneudesta ja naisten voimaantumisen itsetuottamuksen kautta on ollut laajalle yleisölle suunnatussa viihtessä huomattavasti tavanomaisempaa. Seuraavaksi tarkastelen, miten lihaviin naisiin kohdistuvat asenteet tulevat esiin Susan Boylen koe-esiintymisessä ja miten hänen esiintyjyytensä muodostuu sukupuolirollien, ruumiillisuuden ja lauluäänen yhteisvaikutuksessa.

⁴ Musiikkirealityjen suhteesta kansallisiin musiikkikulttuureihin ja identiteetteihin ks. Meizel 2011; Rautiainen-Keskustalo 2013; Graham 2017.

*Susan Boyle – lihavan naiseuden merkitykset
ulkonäön ja lauluäänen suhteessa*

Musiikkirealityissa kilpailijan ikä, sukupuoli, rotu ja kotipaikka sekä hänestä kerrottava tarina ja hänen esityksiinsä liittyvät taiteelliset valinnat muodostavat hahmon, jonka onnistunut esittäminen määrittää kilpailussa pärjäämistä. Kullakin esiintyjällä on käytettävissään rajallisesti aikaa jäädä yleisön mieleen ja herättää tunnereaktioita, jotka jättävät jäljen. Näin ollen heidän tarinansa ja esiintyjäpersoonansa rakentuvat tyypillisesti muutaman valikoidun piirteen ja elämäkokemuksen varaan. (Graham 2017, 13; Meizel 2011, 153–156; Skeggs ja Wood 2012, 2–3.) Musiikkirealityn kaltaisessa melko konservatiivisessa televisiovihteessä esiintyjän oletettu sukupuoli määrittää vahvasti sitä, miten katsojaa ohjataan suhtautumaan tähän (Ganetz 2011). Vaikka ohjelmat mahdollistavat toisinaan mieskilpailijoille esimerkiksi glam rock -genreen olennaisesti liittyvän sukupuolirooleilla leikkittelyn ja camp-estetiikan hyödyntämisen, on naiseuden esittäminen tyypillisesti heteronormatiivista ja naiskilpailijoita homogenisoivaa (Ganetz 2011 410; Meizel 2011, 46–50).

Lihavuuden voidaan kokea häiritsevän binäärisiä sukupuolinormeja loiventamalla mies- ja naistyyppillisiksi ymmärrettyjen ruumiillisten piirteiden eroja: lihava nainen ei aina ole keskivertomiestä pienempi eikä välttämättä ruumiinmuodoltaan ”naisellinen”, kun taas lihaviin miesten ruumiin pehmeys ja rintojen erottuminen voidaan nähdä feminisoivina piirteinä (Evans Braziel 2001, 232; Harjunen ja Kyrölä 2007, 11). Mediassa lihavat naiset esitetään usein epäviehättävinä, maskuliinisina ja epäseksuaalisina ja lihavuus täten epäonnistumisena heteronormatiivisen naisihanteen toteuttamisessa (Evans Braziel 2001 231–233; Harjunen 2006, 186–187; Jones 2014, 40–42). *Got Talent* -formaattiin osallistumiselle ei ole ikärajoja, mikä monipuolistaa ohjelmassa nähtäviä naiseuden esittämisen tapoja verrattuna esimerkiksi *Idol*-formaattiin, jossa kilpailee yksinomaan nuoria aikuisia. Myös *Got Talentissa* kuitenkin näkyy heteronormatiivisen naisihanteen hallitsevuus ja ohjelmien pyrkimys esittää naiskilpailijat tyttärinä, äiteinä tai heteroseksuaalisen halun kohteina. Lihavat naiskilpailijat eivät sovi vaivattomasti näihin vakiintuneisiin sukupuolirooleihin.

Omassa aineistossani naiseuden normien haastaminen ja neuvottelemisen tulee selkeästi esiin Susan Boylen esityksissä. Boylea lähestytään tämän koelaulua edeltävässä insertissä inhon ja naurun kautta. Ensimmäinen kuva, joka katsojalle näytetään Boylesta, kuvaa häntä istumassa

muiden koe-esiintymiseen jonottavien kilpailijoiden kanssa leipää syöden, ilmeisen tietämättömänä siitä, että esiintyy kameralle (*BGT 1/3, 0:19*). Olennainen affektiivinen ohjausväline alkuinsertissä on musiikki. Alkujuonnon aikana soiva intensiivinen, jännitystä herättävä taustamusiikki muuttuu Boylen näkyviin tullessa kevyeksi, keinahtelevaksi musiikiksi, joka herättää miellelyhtymiä komediallisesta kömpelyydestä ja yksinkertaisuudesta (*BGT 1/3, 0:23*). Taustamusiikkivalinnalla *BGT* rakentaa Boylesta enemmän sketsihahmoa kuin vakavasti otettavaa kilpailijaa. Lihavuuden komediallisia esityksiä tutkinut Kyrölä (2014, 93–94) esittää, että nauru voi toimia sekä subjekteja toisiinsa lähentävänä että toisistaan etäännyttävänä voimana, jolla on potentiaalia sekä satuttaa ja rajoittaa että avata uusia toimintamahdollisuuksia. Boylen tapauksessa naurua kutsutaan tavoilla, joihin hän ei itse voi osallistua tai vaikuttaa. Jakson komiikka on siten etäännyttävää ja toiseuttavaa.

Backstage-haastattelussa Boyle keskustelelee formaatille tyypilliseen tapaan juontajien kanssa taustastaan ja tulevasta esityksestään (*BGT 1/3, 0:25*). Boyle viittaa esittelypuheenvuorossaan parisuhteen ja perheen puuttumiseen, mahdolliseen yksinäisyyteen, seksittömyyteen ja työttömyyteen, jotka kaikki ovat kulttuurisesti vakiintuneita tapoja hahmotella lihavana naisena elämisen seurauksia (Harjunen ja Kyrölä 2007, 33–34; Harjunen 2006, 185).⁵ Alkuinsertti tuo esiin ikään ja sukupuoleen liitettyjä normeja – keski-ikäinen nainen, jolla ei ole varsinaista uraa tai heteronormatiivista perhettä, ei herätä mielikuvia menestyjästä. Erityisesti lihavan naiseuden esitysten kontekstissa Boylen tarina voidaan nähdä tyyppiesimerkkinä siitä, mitä seuraa hoikan ruumisnormin rikkomisesta. Insertin perusteella Boyle on kulttuurisesti hyväksyttävän naiseuden kategorian ulkopuolella paitsi ulkonäkönsä myös koko ilmi tulevan elämäntilanteensa puolesta.

Käännekohta Susan Boylen *BGT*-tarinassa on hetki, jolloin hänen lauluäänensä paljastuu. Boylen saapuminen lavalle saa sekä tuomarit että yleisön pyörittelemään silmiään. Tuomariston puheenjohtaja Simon Cowell haastattelee Boylea tyyliin sävyyn ennen tämän laulun alkua (*BGT 1/3, 1:02*). Tuomarien ja yleisön halveksuvia ilmeitä näytetään televisiokatsojalle lähikuvissa ja valmistellaan näin mahdollisimman draamatista yllätystä Boylen laulutaidon tullessa ilmi (*BGT 1/3, 1:53*). Boylen alkaessa laulaa (*BGT 1/3, 2:15*) on ensimmäisestä sävelestä lähtien selvää,

⁵ "My name is Susan Boyle, I'm nearly 48. Happily unemployed, but still looking. And I'm going to sing for you on Britain's Got Talent today. [...] At the moment, I'm living alone with my cat who's called Pebbles. But I've never been married. Never been kissed. Oh, shame!"

että hänen laulutaitonsa on eri tasolla kuin esitystä edeltävässä materiaalissa on ohjattu odottamaan. Hänen äänensä on vahva, kiinteä ja sointuva, ja laulaminen on varmaa ja enimmäkseen sävelpuhdasta. Käänne yleisön ja tuomarien suhtautumisessa on jyrkkä ja välitön. Studioyleisö puhkeaa hurrauksiin ja aplodeihin ennen kuin Boyle on ehtinyt laulaa kappaleen ensimmäisen fraasin loppuun. Tuomaristossa Simon Cowellin kulmakarvat kohoavat hämmästyksestä ja Amanda Holdenin suu aukeaa ilahtuneen yllätyksen ilmeeseen. Kulisseista käsin esitystä katsovat juontajat kääntyvät katsomaan kameraan hämmentyneen näköisinä (*BGT 1/3, 2:22*). Boyle muuttuu rumuudessaan ja epäsopivuudessaan torjuttavasta ihmisestä instrumentiksi, joka välittää haluttavia impulsseja ja intensiteettejä – miellyttävää lauluääntä ja sen kantamia emotionaalisia merkityksiä. Hänen esityksensä saa yleisöltä suosionosoitukset, jotka alkavat ensimmäisestä laulufraasista ja päättyvät vasta kauan kappaleen loputtua. Tuomareiden sanallinen palaute on ylitsevuotavan positiivista (*BGT 1/3, 5:00*). He kertovat Boylen antaneen heille ja yleisölle ihmeellisen yllätyksen ja todistaneen heidän ennakkoluulonsa vääräksi. Boylen epänormatiivinen ja epäilyttävä ruumiillisuus ei ole ongelma hänen osoitettuaan pystyvänsä tuottamaan mielihyvää äänellään.

Boylen toiseuttaminen pohjaa pitkälti siihen, miten hänen poikkeuksellisuutensa esiintyjänä perustuu hänen tavallisuuteensa ihmisenä. Lihominen – ja ikääntyminen – ovat ruumiillisia prosesseja, jotka koskevat kaikkia ihmisiä tavalla tai toisella (ks. esim. Kyrölä 2007, 52; 2014, 28–29). Useimmilla naisilla on jonkinlainen suhde Boylen kaltaiseen lihavan, keski-ikäisen naisen hahmoon, oli kyse sitten tulevaisuuden uhkakuvasta, hahmosta, joksi muuttumista vastaan taistelee aktiivisesti, tai hahmosta, josta tunnistaa itsensä (ks. Kyrölä 2014, 56). Boylen toiseuttaminen on tarpeellista, koska kuka tahansa nainen voi joutua Boylen asemaan – tulla nähdyksi liian lihavana, liian rumana, liian vanhana ja ei-haluttuna (ks. Raisborough 2011, 112–115). Boylen esittäminen nauruskelun kohteena tekee hänestä vähemmän todellisen ihmisen, jonka osaan katsoja voi asettua, ja enemmän fiktiivisen hahmon, jolle voi nauraa turvallisen etäisyyden päästä. Vastenmieliseksi toiseksi merkitseminen on mediassa tyypillinen tapa suhtautua lihaviin ruumiisiin ja ottaa samalla kantaa katsojan kokemukseen omassa ruumiissaan. Katsojaa ohjataan yhtäältä kokemaan turvaa ja helpotusta siinä, ettei ole yhtä torjuttava ja ulos suljettu kuin lihava ihminen, ja toisaalta pitämään ruumistaan kurissa erilaisin toimenpitein välttääkseen tämän kohtalon (Kyrölä 2014, 56, 78; Raisborough 2011, 106–107).

Boylen asema ei-toivottuna toisena purkautuu tämän lauluäänen avulla. Duffettin (2011, 181) mukaan Boylen lauluäänen paljastuminen yleisölle vaikuttaa häneen liitettäviin sukupuoli- ja luokkakonnotaatioihin – Boylen puheenäänessä voimakkaasti kuuluva skottiaksentti loiventuu hänen laulaessaan, ja ääni merkityksellistyy feminiiniseksi. Lauluääni on länsimaisissa musiikkikulttuureissa sukupuoleen liittyvien käsitysten läpäisemä ilmiö (ks. esim. Cusick 1999, 29, 32–34; Frith 1996, 183–202; Jarman-Ivens 2011, 17–21). Vaikka sekä klassisen että populaarimusiikin traditiot tarjoavat monenlaisia esimerkkejä siitä, miten lauluääni ja sukupuoli voivat kohdata ja muotoutua yhdessä monilla epänormatiivisilla tavoilla, on laulajan sukupuolen määritettävyys pelkän kuulohavainnon perusteella normi, josta poikkeaminen herättää tyypillisesti keskustelua ja spekulatiota laulajan sukupuolesta ja seksuaalisesta suuntautumisesta (Dame 2006 [1994], 139–140; Rey 2018 32–33). Susan Boylen tukeva ja lämmin altoääni sopii kauniin naisäänen muottiin vaivattomasti. Vaikka Boylen ääni esitetään yllätyksenä, on se kuitenkin riittävän hyvin linjassa tämän ruumiillisuuden kanssa voidakseen tulla koetuksi aitona ja uskottavasti Boylen omana. Esityksen piirteet, joita voidaan pitää amatöörimäisinä, kuten korkeiden äänten ajoittainen kireys ja matalien äänten vaikeudet resonoida selkeinä, vahvistavat autenttista vaikutelmaa entisestään. Koska Boylea ei ole esitelty ammattilaulajana, on odotettavissa ja jopa toivottavaa, että hänen esityksensä ei ole täysin ammattimaisen kuuloinen. Hänen affektiivisessa viehätysvoimassaan olennaista on ohjelman kontekstissa halutun äänen ja epätavallisen ulkonäön vuorovaikutus, jossa laulusityksestä muodostuu argumentti pop-musiikkikulttuurin pinnallisuutta ja kapeaa naisihannetta vastaan (ks. Auslander 2006, 112–113; Richardson 2012, 258).

Itse äänen ohella sukupuolen onnistunutta normatiivista esitystä vahvistaa kappalevalinta. Boylen koelaulukappale *I Dreamed a Dream* on alun perin sävelletty *Les Misérables* -musikaaliin (1985). Musikaalissa kappaleen esittää väkivaltaisen ja misogyynisen yhteiskunnan murjomana köyhä yksinhuoltajaäiti Fantine. Fantinen hahmo edustaa musikaalissa moraalisesti puhdasta naiseutta. Hahmo toimii ensisijaisesti välineenä käsitellä patriarkaalisen yhteiskuntajärjestelmän julmuutta ja musikaalin miespäähenkilön jalomielisyyttä tämän pyrkimyksissä pelastaa Fantine (Wolf 2011, 146). Hahmon asema pohjimmiltaan viattomana, rakastavana ja toiveikkaana naisena, joka murskautuu yhteiskunnan julmuuden uhrina, on ilmeinen myös kappaleen tekstissä, vaikka musikaalin juoni ei olisi kuulijalle tuttu. Kappalevalinnan kautta Susan Boylen puutteellisenä, jopa vastenmielisenä esitettävä naiseus kytkeytyy viattoman

ja kärsivän naisen hahmoon, mikä ohjaa katsomaan ja kuuntelemaan myös Boylea itseään uudesta kulmasta. Boylen lauluääni muodostuu hierarkkisten erojen hajottajaksi. Se tukee kulttuurista kertomusta sisäisestä kauneudesta – ihmisarvosta, joka on olemassa hyljeksitystä ulkokuoresta huolimatta.

Fysiologian näkökulmasta ei ole syytä ajatella, että kulttuuristen esteetiikkaihanteiden mukaisen äänen tulisi muodostua ruumisnormien mukaisessa kehossa. Lauluäänen ominaisuuksiin vaikuttavat monet kehon rakenteelliset ominaisuudet, jotka yhdistyvät yksilöllisin tavoin ja joista suuri osa ei näy ulospäin (ks. Tarvainen 2012, 68–70). Monenlaiset kulttuuriset narratiivit ja niiden sovellukset viihdeteollisuudessa ovat kuitenkin muodostaneet vahvoja käsityksiä siitä, mitä ulkonäön ja äänen johdonmukainen yhteys tarkoittaa. Ruumiinkoko, sukupuoli ja viehättävyys esitetään taiteessa ja mediassa olennaisina tekijöinä siinä, millaista ääntä henkilöltä odotetaan (ks. Jarman-Ivens 2011, 8). Tässä rakennelmassa Boylen kaltaisen ihmisen laulutaito voidaan uskottavasti esittää yllätyksenä.

Ajatus ihmisen sisäisen ja ulkoisen todellisuuden ristiriidasta elää vahvana myös tavoissa, joilla lihavuutta käsitellään julkisessa keskustelussa. Erityisesti laihdutustuotteiden mainoksissa ja lihaviin naisten laihdutustarinoissa esiintyy usein ajatus ”sisäisestä hoikasta naisesta” – naisen todellisesta minästä, joka on vankina lihavan ruumiin sisällä (Cooper 1997, 35; Harjunen 2007, 214; Kent 2001, 130–131; Kyrölä 2014, 72). Lihava ruumiillisuus nähdään omasta itsestä irrallisena painolastina, joka estää elämästä elämää sellaisena kuin sen pitäisi sisäisen minän näkökulmasta olla. Lihavan laulajan esitystä seuraavalle kuulijalle lauluääni voi näiden kulttuuristen kertomusten valossa merkityksellistyä tavaksi kommunikoida aitoa sisäistä minuutta (ks. Frith 1996, 185–186). Naurettavuuden ja inhottavuuden sijaan Susan Boylesta tulee traagisten olosuhteiden uhri – sisäisesti kaunis nainen, joka joutuu kärsimään epäoikeudenmukaista kohtelua ruumiillisuutensa vuoksi. Tässä tulkinnassa Boylen esittämän kappaleen dynaamista huippukohtaa lähelle asettuva fraasi ”I had a dream my life would be / so different from this hell I’m living”⁶ kutsuu katsomaan ja kuuntelemaan Boylen elämää menetettyjen mahdollisuuksien sarjana, josta *BGT:ssä* menestyminen tarjoaa ulospääsyn.

Ääni keinona ilmaista sisäistä minuutta epäsojivan ulkokuoren läpi ja ohi monimutkaistaa lihaviin naisiin kohdistuvaa ohjausta irrottaa ”todellinen” minuus omasta ruumiillisuudesta ja kokea lihavuus väliaikaiseksi

⁶ ”Unelmoin, että elämäni olisi aivan erilainen kuin tämä helveti, jossa elän.”

tilaksi (ks. Harjunen 2007, 214). Laulaminen toimintana hajottaa mieli–ruumis-erottelua: se edellyttää kokonaisvaltaista ruumiillista toimintaa ja yhteistyötä kognitiivisen toiminnanohjauksen sekä kappaleeseen ladattavien tunnemerkitysten kanssa (Frith 1996, 190–192; Tarvainen 2018, 92–93). Ristiriidan rakentaminen Susan Boylen ulkonäön ja äänen välille sekä tavat, joilla Boyle puhuu itsestään myöhemmissä inserteissä, vahvistavat käsitystä siitä, että Boylen hahmottaminen ihmisenä, jonka kaikki ominaisuudet ovat yhdenvertaisia osia hänen naislaulajan identiteettiään, on muille ihmisille vaikeaa (*BGT* 8/3, 0:30; *BGT* 13/3, 0:34). Boylen ääni kuitenkin on tämän ruumiin tuottamaa ja siinä mielessä osa tämän ruumiillista olemassaoloa; se ei ole muusta ruumiillisuudesta irrallinen sisäisen minuuden ilmentymä, ei Boylen sisällä vankina olevan kulttuurisesti hyväksyttävän naiseuden ulkoinen manifestaatio. Lisäksi äänen esittäminen muita piirteitä merkittävämpänä todellisen minuuden välittäjänä jättää huomiotta kulttuuriset normit ja niiden puitteissa tehtävät valinnat, jotka vaikuttavat laulutilanteiden muodostumiseen (Jarmen-Ivens 2011, 19). Boylen vastaanotto tuskin olisi ollut yhtä ihaileva, jos hänen käyttämänsä laulutekniikkaa tai koe-esiintymiskappaleensa genreä ei olisi pidetty keski-ikäiselle naiselle sopivana.

Myöhemmissä Boylen *BGT*-jaksoissa tämän hiukset on värjätty, kulmat muotoiltu ja kasvot meikattu ammattimaisesti. Muokkaukset tekevät hänen naiseudestaan normatiivisempaa ja yksiselitteisempää. Boylen asut semifinaalissa ja finaalissa ovat keski-ikäiselle naiselle turvallisia, pitkähihaisia ja yli polven ulottuvia mekkoja, jotka paljastavat hänen ruumistaan hyvin maltillisesti. Koe-esiintymisen insertissä toiseuden tunnun luomiseksi alleviivatut piirteet pyritään myöhemmissä lähetyksissä neutraloimaan, ja Boylen ulkonäköä muokataan vastaamaan paremmin kulttuurisia käsityksiä lahjakkaasta laulajasta. Narratiivinen muodonmuutos hylkiöstä tähdeksi tuodaan näin näkyviin hänen ruumiinsa pinnassa, ja ristiriidaksi koettua äänen ja ruumiin välistä jännitettä puretaan.

Yoli Mayor – lihava naislaulaja affektiivisena toimijana

Musiikkireality-esiintyjälle muodostettava hahmo ja tarina rakentuvat vuorovaikutuksessa tämän oman persoonan, taustan ja toiminnan kanssa, mutta hahmon esittämiseen liittyy myös ulkoista kontrollointia sekä avoimesti tuomaroinnin muodossa että kulissien takana, katsojalle näkyvämmätilanteissa (ks. Grindstaff 2002, 122, 166–167; Hesmondhal-

gh ja Baker 2008, 108). Affektiiviset kutsut – tavat, joilla katsojaa ohjataan suhtautumaan esiintyjään esimerkiksi kuvauksen, taustamusiikin ja dialogin keinoin – ovat ohjelman tuotannon tapoja välittää esiintyjästä toivotun kaltainen vaikutelma. Affektiivisiä kutsuja ei kuitenkaan synny ainoastaan tuotannollisten keinojen kautta, vaan myös esiintyjän omassa toiminnassa. Ohjelman näkökulmasta oikeanlaisten kutsujen esittäminen edellyttää laulajalta monenlaista ruumiillista ja affektiivista työtä.

Musiikkirealityissa esiintyjien aitouden tärkeyttä korostetaan jatkuvasti (Holmes 2004, 156–157; Meizel 2011, 30–31). Populaarimusiikin artistien voidaan tulkita ilmentävän esityksissään sekaisin omaa ”todellista” minuuttiaan, tuotettua artistipersonaa ja laulun kertojaminää (Frith 1996, 183–186). Musiikkireality-esiintyjien tilanne eroaa vakiintuneista artisteista sikäli, että ohjelmien keskeistä sisältöä on näyttää, miten laulajan omasta persoonallisuudesta muodostetaan artistipersona. Vaikka prosessi näytetään ja siitä puhutaan avoimesti, ohjelmat eivät esitä sitä keinotekoisena. Ohjelmien diskursseissa kyse on kilpailijan aidon minuuden esittämisestä tavoilla, jotka puhuttelevat yleisöä. Musiikkireality-esiintyjyyden tarkastelemiseen voidaan soveltaa Auslanderin (2006) ajatusta musiikillisesta persoonasta. Auslanderin mukaan musiikillinen toiminta on itsensä esittämistä sellaisena versiona, joka muodostuu tietyn musiikin tietyssä tilanteessa tapahtuvaa esittämistä varten (ibid., 102). Musiikkirealityissa persoonan muodostaminen on vahvasti tv-tuotannon ohjaamaa: laulajat esittävät itseään, mutta näyttäen ne puolet, jotka ovat tuotannon näkökulmasta toivottuja ja jotka sopivat heistä kerrottavaan tarinaan. Kappalevalintojen ja esitysten tulee ilmentää laulajan persoonaa tavoilla, jotka ovat tuomarien mielestä uskottavia. Ei siis riitä, että esiintyjä tuottaa oikeanlaisia affektiivisia latauksia, vaan niiden tulee myös vaikuttaa autenttisesti.

Aineistossani oikeanlaisen affektiivisen työn ja aitouden vaatimus tulee erityisen selvästi esiin Yoli Mayorin *AGT*-esityksissä. Toisin kuin Susan Boyle, Mayor esitetään alusta asti varteenotettavana kilpailijana, johon juontaja Tyra Banks suhtautuu koe-esiintymistä edeltävässä haastattelussa erittäin ystävällisesti ja kannustavasti.⁷ Osa lihavaan laulaja-

⁷ Kuubalais-amerikkalainen Mayor kiinnittyy taustansa puolesta myös erilaisiin ruuminormatiivisiin diskursseihin kuin Boyle valkoisena brittinä. Latinalaisamerikkalaisia naisia koskevat kauneusihanteet korostavat kurvikkuutta ja erityisesti muodokasta lantiota ja takapuolta (Mendible 2007, 2–3; ks. myös Molinary 2007). Lihavuus ei kuitenkaan ole näidenkään normien mukaista, ja Yhdysvalloissa tarve todistaa vääräksi stereotypia lihavista ja epäviehättävistä latinalaisamerikkalaisista naisista voi entisestään lisätä painetta muokata ruumista valkoisten kauneusihanteiden mukaiseksi (Mendible 2007, 2–3; Rohrleitner 2016).

ruumiillisuuteen liitettävistä diskursseista ja affektiivisista latauksista on kuitenkin säilynyt Boylen ja Mayorin välillä samoina tullen näkyviin hie-
man eri tavoin. Keskeinen yhtäläisyys analyysiesimerkkieni välillä liittyy
siihen, millaisia tunteita lihavat naiset voivat esittää ja millaisia tunteita
heidän on sopivaa herättää katsoja-kuulijassa.

Musiikkirealityissa lihaviin naislaulajien yleinen esiintymistapa on
laulaa melankolisia pop-balladeja paikallaan seisten. Tämä konventio
näkyi paitsi analyysiesimerkeissäni myös useiden muiden musiikkireal-
alityissa esiintyneiden lihaviin naislaulajien – esimerkiksi Casey Dono-
vanin, Scarlett Leen ja Michelle McManusin (*Pop Idol*) – kilpailuohjel-
mistoissa. Mayorin neljästä kilpailuesityksestä kolme on keskenään hyvin
samankaltaisia melankolisia soulpop-balladeja pianosäestyksellä. Mayo-
rin järjestyksessä kolmas esitys, brittiartisti Rag’n’Bone Manin synkkä
bluesrock-kappale *Human*, on ainoa, joka ei saa tuomareilta innostunut-
ta vastaanottoa. Mayorin esityksissä ja tuomarien reaktioissa muodostuu
järjestelmä, jossa Mayoria kiitetään johdonmukaisesti haavoittuvuuden
ja surun esittämisestä ja moititaan aggressiivisen tunnelatauksen välit-
tämisestä.

Lihavuuden ja haavoittuvuuden yhteys on lihavuuden mediaesityksis-
sä alati läsnä, mutta sen käsittely ei tyypillisesti ole yhtä näkyvää kuin pe-
lon, inhon ja häpeän kaltaisten tunteiden (ks. Kyrölä 2014). Surullisuus
ja arkuus ovat kuitenkin tyypillisiä tunnelatauksia lihaviin hahmojen
esittämisessä: lihava ihminen on kohtaamansa syrjinnän seurauksena tai
sen pelossa epävarma, ulkopuolinen ja ujo (ks. Cooper 1997, 34). Nämä
teemat tulevat ilmi myös Mayorin esitysten inserteissä, joissa hän kertoo
joutuneensa toistuvasti kiusatuksi ja ohitetuksi lihavuutensa perusteella
(*AGT* 1/12, 00:15:40; *AGT* 9/12, 1:09:47). Tarinoitaan kertomalla Mayor
purkaa kokemuksiin liittyvää häpeää ja antaa katsojalle mahdollisuuden
ymmärtää omia mahdollisia syrjintäkokemuksiaan jaettuna, rakenteelli-
sena ongelmana (vrt. Ahmed 2014, 172). Surun ja nöyryytyksen tuntei-
den käsitteleminen julkisella foorumilla on kuitenkin vaativaa affektiiv-
ista työtä, ja katsojan on mahdotonta tietää, missä määrin Mayor voi itse
määrittää sille rajoja (ks. Grindstaff 2002, 122, 166–167; Hesmondhalgh
ja Baker 2008, 108).

Mayorin toisen esityksen (*AGT* 9/12, 1:12:57) kappale, Rihannan *Love
on the Brain*, kertoo tekstin tasolla intensiivisestä, jopa väkivaltaisesta, ra-
kastumisesta ja kaiken nielevästä himosta. Alkuperäisesityksessä Rihan-
nan äänenkäyttö on monipuolista ja leikittelevää. Laulutapa vaihtelee
vuotoisesta ja ohuesta soinnista tiiviiseen ja voimakkaaseen soul-laulan-
taan. Rihanna koristelee esitystään runsailla korukuvioilla, huokauksilla

ja huudahduksilla. Yleisvaikutelma muodostuu leikkisäksi, myrskyisäksi ja voimakkaan seksuaaliseksi. Mayor laulaa kappaleen pianon säestämänä paikallaan seisten, pitkälti silmät kiinni. Hänen äänensä on voimakas, puhdas ja tummasävyinen. Mayor laulaa kappaleen intensiivisesti, nojaten pitkiin säveliin. Esityksessä on jonkin verran dynaamista vaihtelua äänenvoimakkuudessa ja tiiviydessä, mutta Rihannan esityksen kaltaisen keveys ei missään vaiheessa ole läsnä. Mayor on hymytön, rypistää kulmiaan ja vie käsiään nyrkkiin. Ilmeet ja kehonkieli voimistavat kappaleen tekstin epätoivoa ja ahdistusta. Esitys saa seisovat aplodit ja ylistävän palautteen tuomaristolta. Heidi Klum sanoo rakastavansa Mayoria ja pitävänsä tätä yhtenä parhaista, ellei parhaana kilpailun laulajista (*AGT* 9/12, 1:15:23).

Poikkeuksen Mayorin ylistettyyn musiikilliseen linjaan tekee hänen kolmas kilpailuesityksensä (*AGT* 13/12). *Human*-kappale on aiempaa ohjelmistoa raskaampi ja aggressiivisempi. Sen teksti käsittelee voimattomuuden ja turhautumisen tunteita. Mayor esiintyy rockbändin säestämänä dramaattisessa valaistuksessa. Laulumelodia kulkee säkeistössä matalalla, ja Mayorin äänenkäyttö on pehmeää ja hillittyä. Korkeammalla soivassa kertosäkeessä Mayor laulaa voimakkaasti ja intensiivisesti. Hän käyttää tehokeinoina melodiasävelille liukumista hitaasti alakautta, huudahduksenomaista laulua ja äänen säröttämistä, mikä luo vaikutelman raa'asta fyysisestä voimankäytöstä ja pidäkkeettömyydestä. Mayorin kehonkieli välittää jännitteistä latausta samankaltaisilla keinoilla kuin *Love on the Brainissa*, mutta ilmeiden ja eleiden erilainen konteksti muuttaa myös niiden merkityksiä. Yhdistettynä massiivisempaan säestykseen, näyttävämpään lavatuotantoon ja ennen kaikkea aggressiivisempaan äänenkäyttöön Mayorin ruumiillisuus ei enää kerro hauraasta kärsimyksestä vaan uhmasta, jopa vihasta. Lauluääni mediumina on intiimi ja intensiivinen – Mayorin esitys vaatii kuulijan huomion ja tunkeutuu tähän ruumiillisella tasolla (vrt. Jarman-Ivens 2011, 10–11).

Tuomarit eivät ole esityksestä yhtä vaikuttuneita kuin aiemmista. Heidän kommenttiansa mukaan esityksessä ei näkynyt Mayorin ”minuutta” (*AGT* 13/12, 1:09:43) ja se oli niin ylituotettu, että Mayorin persoona hautautui muiden elementtien alle (*AGT* 13/12, 1:10:45). Mayorin esityksessä kappaleen laulumelodian matalimmat sävelet kuulostavat hieman työläiltä ja äänenhallinnan vaikeudet kuuluvat ajoittaisena alavireisyytenä, mutta tuomarit eivät mainitse teknisiä piirteitä lainkaan. Kriittistenkin kommenttien yhteydessä Mayorin laulutaitoa ylistetään. Palaute kohdistuu nimenomaan siihen, miten Mayor esityksellä edustaa tai ei edusta

”omaa itseään”.⁸ Tuomarit eivät suoraan puutu esityksen emotionaaliin ulottuvuuksiin vaan sanovat, etteivät saaneet Mayoriin yhteyttä esiintyjänä ja että tämän aitous ja särmikkyys katosivat.

Tunneilmaisun ja aitouden suhde musiikkirealityissa on jännitteinen. Tosi-tv:ssä kontrollin menettäminen ja tunteiden valtaan näkyvästi antautuminen on ohjelman dramaturgian huippuhetki, jonka saavuttamiseksi tehdään työtä sekä televisionkatsojalle näkyvillä että näkymättömillä tavoilla (Grindstaff 2002, 19–20, 166–167; Aslama ja Pantti 2006, 170). Arjessa yksityisiksi miellettyjen tunteiden näyttäminen julkisessa yhteydessä toimii todisteena siitä, että tosi-tv näyttää jotakin aitoa (Aslama ja Pantti 2006, 177–178). Toisaalta erityisesti kilpailumuotoisessa tosi-tv:ssä liiallinen tai vääränlainen tunneilmaisuus voi vähentää kilpailijan uskottavuutta osajana ja saada katsojan pois tämän puolelta, mikä vaikeuttaa kilpailussa etenemistä (ibid., 171). Mayorin esitykset ja niistä käytävät keskustelut tuovat esiin tunneilmaisun ja autenttisuuden merkitysten neuvottelua. Surun näyttäminen merkityksellistetään tuomarien puheissa rohkeaksi aitoudeksi, viha ja aggressio taas esiintyjän ja yleisen välisen yhteyden katkaisemiseksi. Auslander (2006, 114–115) toteaa musiikillisen persoonan syntyvän vuorovaikutuksessa yleisöjen kanssa. Kun persoona on muodostunut, siltä odotetaan useimmissa tapauksissa johdonmukaisuutta (ibid., 113). Mayorin yritys näyttää toisenlaista musiikillisen persoonansa puolta on tuomarien näkökulmasta yritys muuttaa laulajan ja yleisön välisen suhteen laatua, mikä koetaan epämiellyttävänä.

Mayorin *AGT:ssä* viimeiseksi jäänyttä semifinaaliesitystä edeltävässä insertissä (*AGT* 19/12, 0:02:05) hän selittää *Human*-esityksen saamaa reaktiota omalla itseluottamuksen puutteellaan – hän sanoo olleensa niin hermostunut, että haki turvaa kauniista esiintymisasusta aitouden kustannuksella. Insertissä Mayorin puheen seurana on hidastettua videomateriaalia, jossa hän kävelee *Humanissa* käyttämässään asussa kohti peiliä. Silmämeikki on valunut poskille kuin kynnelten levittämänä, viitaten surun esittämiseen ja itkuun murtumiseen autenttisuuden todisteina (ks. Aslama ja Pantti 2006, 170). Mayor pesee meikin pois, poistaa irtoripset ja riisuu kaulakorunsa. Samalla hän selittää ääniraidalla: ”Tänä iltana karsin esityksestäni kaiken ylimääräisen. Ei ole mitään, minkä taakse piiloutua.”⁹ (*AGT* 19/12, 0:03:33.) Insertti päättyy kuvaan Mayorista kat-

⁸ Myös Graham (2017, 16–17) osoittaa, että karisman ja kiinnostavan esiintyjyyden pitäminen laulusuorituksen teknisiä piirteitä tärkeimpinä sekä näiden seikkojen ensisijaisuus tuomaripalautteissa on musiikkirealityissa tavallista.

⁹ ”I’m stripping back my performance tonight. There’s nothing to hide behind.”

somassa hymyillen peilistä meikittämiä – tai ainakin aiempaa vähemmän meikattuja – kasvojaan.

Say You Won't Let Go -esityksessä Mayor on kuitenkin meikattu samaan tapaan kuin aiemmissakin jaksoissa, hänellä on päällään juhlava mekko, joskin hieman lyhyempi kuin *Humanissa* nähty, ja korkokengät ovat vaihtuneet tennareihin (AGT 19/12, 0:03:52). *Humaniin* verrattuna karsintaa on tehty ennen kaikkea musiikillisesti: Mayor palaa pianosäestykseen. Musiikillisesti *Say You Won't Let Go* on haikea ja pehmeä popkappale. Mayorin äänenkäyttö on lempeää lukuun ottamatta viimeistä kertosaettä, jossa hän hyödyntää aiemmista esityksistä tuttua melodian koristelua ja voimakkaalla paineella tuotettuja ylä-ääniä. Surun ja haurauden vaikutelma rakentuu samanlaiseksi kuin *Love on the Brainissa*. Tuomarien reaktio on yksimielisen ylistävä. Mayoria keuhataan juurilleen palaamisesta, esityksen pelkistämisestä ja tunteiden avoimesta näyttämisestä (AGT 19/12, 0:07:00). Tuomari Heidi Klum toteaa: ”Tunteiden herättäminen ihmisissä on tismalleen sitä, mitä laulajan tulee tehdä, ja sinä teit juuri niin. Todella teit sen, minulla tuli kyynel silmään. Se oli hyvin tunteikasta.”¹⁰ (AGT 19/12, 0:07:19.) Haikeiden tunteiden tuottaminen määritellään osaksi Mayorin musiikillista persoonaa: Mayor koetaan aitona ja uskottavana, kun hän tuottaa näitä impulsseja (ks. Auslander 2006, 112–113). Mayorin ruumiillisuuden tuottama nautinto liitetään sen kykyyn herättää liikuttuneisuutta.

Mayoriin ja hänen esityksiinsä liittyvät affektiiviset lataukset edustavat mediassa uudehkoa tapaa esittää lihavaa naiseutta. Lihavan laulajan välittämästä tuskasta vaikuttuminen edellyttää vähintään myötätunnon kokemista, jopa samastumista tähän. Ei-lihavalle katsojalle Mayorin esitykset voivat toimia lihavia ihmisiä inhimillistävinä. Lihavalle katsojalle Mayorin kaari ohjelmassa voi olla arvokasta, ja edelleen valitettavan harvinaista, representaatiota lihavasta naisesta toteuttamassa unelmiaan, esiintymässä samastuttavana ja kiinnostavana hahmona sekä saamassa menestystä ja tunnustusta ympäristöltään. On kuitenkin tärkeää kysyä, miten lihavan katsojan kokemukseen itsestään ja maailmasta vaikuttaa nähdä lihavat ruumiit toistuvasti traagisina. Surua painottavat esitykset voivat entisestään vahvistaa käsitystä lihavuudesta kokemuksena, jota on sopivaa ymmärtää ja kommunikoida muille ihmisille vain kärsimisen kautta. Vammaisuuden esityksiä valokuva-aineistossa tutkinut Rosemarie

¹⁰ ”Making people feel emotions is exactly what a singer is supposed to do and you just did that. You really did, I mean you brought a little tear in my eye. It was very, very emotional.”

Garland-Thomson (2001, 340) osoittaa, että hänen analysoimiaan kuvia ei ole tehty ensisijaisesti vammaisia katsojia varten vaan että niiden ilmaisutavat palvelevat tavalla tai toisella ei-vammaista katsojaa ja auttavat häntä neuvottelemaan omaa suhdettaan vammaiseen ruumiillisuuteen. Tämän ymmärryksen läpi voidaan katsoa myös lihavuuden mediaesityksiä: mitä tarkoitusta lihavan ruumiin asettaminen tuskan instrumentiksi palvelee ei-lihavalle katsojalle?

Mayorin esittämä suru on estetisoitua sekä visuaalisesti että äänellisesti; kuten melankolinen musiikki yleensä, se mahdollistaa katsojakuulijalle kipeiden tunteiden käsittelyn mielihyvän kautta, turvallisesti. Hänen lauluäänensä on vahva ja miellyttävä, ja tuomarien kehumissa esityksissä se koskettaa tavoilla, jotka on helppo ottaa vastaan ja hyväksyä. Mayorin surun esityksen kokeminen ei haasta kuulijaansa, sillä se on hyvin linjassa inserteissä vakiinnutetun surullisen lihavan tytön narratiivin kanssa. Esitysten visuaalinen ja musiikillinen miellyttävyys synnyttää myös turvaa tuovan vaikutelman kontrollista ja etäisyydestä.

Syrjintäkokemusten ja niiden aiheuttamien traumojen käsittely mediassa ja taiteessa voi olla erittäin tarpeellista. Haluan kuitenkin kysyä, mitä jää lihavuuden mediaesitysten ulkopuolelle, jos niiden luoma tila annetaan ensisijaisesti surulle. Sara Ahmedin (2014, 174) mukaan syrjinnän aiheuttaman tuskan muuttaminen toiminnaksi edellyttää vihaa, joka nousee sen ymmärtämisestä, että oma kärsimys on seurausta epäoikeudenmukaisesta tilanteesta, joka ei voi jatkua. Viha luo vastarintaan vaadittavaa energiaa ja mahdollistaa toisenlaisen tulevaisuuden rakentamisen. Vihaan liittyvä affektiivinen ja ruumiillinen epämukavuus ajaa muutokseen, toisenlaisten ruumiillisten toimijuuksien muodostamiseen. (Ibid., 174–175.) *AGT:n* lihavuusrepresentaation poliittisen vaikuttavuuden rajat tulevat näkyviin siinä, miten ohjelma lannistaa Mayorin yrityksen liikkua surun ja vihan välillä. Vihan esitysten rohkaiseminen näyttäisi Mayorin voimaantuneena toimijana, joka ei ole riippuvainen tuomariston hyväksynnästä. Lihavan naisen vihan näyttäminen voi myös avata väyliä pohtia sitä, mistä viha tulee ja mihin se kohdistuu. Tässä keskustelussa *AGT:n* kaltaisten massaviihdeteollisuuden edustajien vastuuta ei voi ohittaa, eikä tällainen itsekriittisyys liene viihdeohjelman kontekstissa mahdollista.

Lopuksi

Lihavuuteen kulttuurissamme liitettävät miellelyhtymät vaikuttavat naislaulajien toimijuuteen musiikkirealityissa monin tavoin. Susan Boylen tapauksessa esiin nousevat erityisesti käsitykset siitä, että epämiellyttävänä esitettävä ulkonäkö ymmärretään helposti merkinä ihmisen arvottomuudesta. Kun lauluääni esitetään sisäisen minuuden ilmentymänä, voi kaunis ja sukupuolinormin mukaiseksi tulkittava ääni inhimillistää ulkonäkönsä perusteella marginalisoitua laulajaa kuulijalle. Yoli Mayorin tapauksessa ohjelmaformaatin puitteissa tapahtuva suora ja epäsuora vallankäyttö lukitsevat hänet esittämään tunteita, joiden koetaan sopivan lihavalle naiselle. Mayorin sukupuoli ja ruumiinkoko vaikuttavat olennaisesti siihen, millaista affektiivista työtä häneltä odotetaan ja vaaditaan.

Ohjelmat voivat hyödyntää ulkonäköön perustuvaa marginalisointia hakiessaan dramaattisia käännteitä, joiden affektiivinen vaikutus katsojaan on mahdollisimman voimakas ja täten ohjelman seuraamiseen aktiivoiva ja sitouttava. Kilpailussa eteneminen edellyttää kuitenkin naislaulajan tuomista niin lähelle heteronormatiivista sukupuolen esittämistä kuin tämän ruumiillisuuden puitteissa on mahdollista. Ulkonäön ohella normi koskee myös laulettavaa ohjelmistoa, lauluäänen käyttöä ja tunteiden ilmaisemista. Lihavia naisia koskevat käsitykset siitä, millainen naiseuden esittäminen on ohjelmissa sopivaa ja toivottavaa, liittyvät vahvasti kulttuurisiin käsityksiin lihavista naisista epävarmoina, ulkopuolisina ja epäseksuaalisina. Populaarimusiikin estetiikassa lihava ruumiillisuus on mahdollista ymmärtää merkinä kaupallisten ulkonäkö- ja sukupuolinormien torjumisesta, autenttisuudesta ja vallasta (ks. Riihimäki ja Pääkkölä 2020, 195). Omassa aineistossani sukupuolinormien rikkomiseen ei lihavilla naislaulajilla ole juuri tilaa, vaan lihavan ruumiillisuuden ja normatiivisen naisellisuuden suhdetta pyritään neuvottelemaan niin, että ne on mahdollista sovittaa yhteen laajoja yleisöjä provosoimatta.

Tutkimukseni on ehdotus siitä, miten lihaviin naislaulajien esityksiä musiikkirealityissa voidaan tarkastella osana lihavan naiseuden mediaesitysten laajempaa joukkoa ja hahmottaa, miten nämä esitykset toistavat ja kyseenalaistavat genren konventioita. Pienellä aineistolla tehtyyn tapaustutkimukseen perustuvina johtopäätökseni eivät ole laajasti yleistettävissä. Lihavan naislaulajuuden kategorian sisällä on lisäksi paljon erilaisia ruumiillisuuksia ja identiteettejä, jotka eivät tule aineistossani esiin. Esimerkiksi lihaviin mustien naislaulajien, kuten Frenchie Davisin (*American Idol*) ja Panda Rossin (*The X Factor*), esityksiin liittyy eri-

tyinen merkityskenttä verrattuna valkoiseen Boyleen tai kuubalaistautaiseen Mayoriin. Analyysiesimerkkini kuitenkin havainnollistavat sitä, millainen tapa esittää lihavaa naiseutta on ollut ohjelmien tekohehkellä mahdollinen valtavirtamediassa. Lihavia ihmisiä näkyy esiintyjinä suhteellisen vähän, jolloin yksittäiset tapaukset voivat muodostua merkitykseltään suuriksi siinä, miten katsoja-kuulija muodostaa käsitystä lihavana ihmisenä elämisestä.

Musiikkirealityt ovat kaupallisia toimijoita, joiden menestys riippuu yleisösuosiosta ja mainostajien kiinnostuksesta. Tällöin ohjelmille olisi taloudellinen riski ottaa kantaa tavoilla, jotka voivat provosoida – esimerkiksi tuomalla esiin viihdeteollisuuden ruumisnormien ja laihdutus-, kosmetiikka- ja muotiteollisuuden välisiä yhteyksiä, esittämällä lihavien syrjintä ongelmana, joka vaatii toimintaa muiltakin kuin lihavilta ihmisiltä, tai näyttämällä lihavien naisten kielletympiä tunteita, kuten vihaa ja seksuaalista halua. Formaattien luonne ei mahdollista esityksiä, jotka purkaisivat ruumisnormeja ja niiden ylläpitämiseen liittyvää väkivaltaa eksplisiittisesti, mutta ne voivat tuoda lihavia naislaulajia yleisön tietoisuuteen ja herättää keskustelua siitä, miksi heitä ei pop-artistien joukossa juuri näy. Esimerkkieni perusteella voi myös todeta ohjelmien toimivan vuorovaikutuksessa yhteiskunnallisten keskustelujen kanssa, joten voi myös olettaa ohjelmien lihavuusesitysten muuttuvan monipuolisemmiksi sitä mukaa kuin lisää lihavia esiintyjä murtautuu viihdeteollisuuden valtavirtaan muissa yhteyksissä.

Kun kulttuuri- tai mediatuote sitoutuu välittämään tiettyä rajattua käsitystä lihavuuden kokemuksesta, se jättää aina ulkopuolelleen monia tarinoita, jotka ovat yhtä tosia kuin kerrottavaksi valikoitunut. Kun lihavista naislaulajista kerrottavat tarinat kietoutuvat ulkopuolisuuden ja surun ympärille, jää lihavaan ruumiillisuuteen liittyvä ilo ja mielihyvä helposti sivuun. Lihavuus esitetään usein uhkana ja sellaisena ruumiillisuutena, jota tulee välttää (ks. esim. Kyrölä 2007; Raisborough 2011), jolloin lihavuuden ja nautinnon yhdistäminen herättää helposti moraalittomia ja likaisia mielikuvia. Kuitenkin lihavan ruumiillisuuden tuottaman mielihyvän esittäminen mediassa elämyksinä, joiden syntyminen edellyttää lihavaa ruumiillisuutta – ei jonakin, jossa laulaja onnistuu lihavuudestaan huolimatta – voisi osaltaan horjuttaa rajoittavien ruumis- ja sukupuolinormien valtaa kaikenkokoisten katsoja-kuulijoiden elämässä.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Susan Boyle

Koe-esiintyminen, *Britain's Got Talent*, 3. tuotantokausi, 1. jakso (BGT 1/3) (videotallenne). Tark. 29.5.2021. https://www.youtube.com/watch?v=jca_p_3FcWA.

Semifinaali, *Britain's Got Talent*, 3. tuotantokausi, 8. jakso (BGT 8/3) (videotallenne). Tark. 29.5.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=A2XEmMg2HEc>.

Finaali, *Britain's Got Talent*, 3. tuotantokausi, 13. jakso (BGT 13/3) (videotallenne). Tark. 29.5.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=-fLsTmzRE3M&t=316s>.

Tuloslähetyks, *Britain's Got Talent*, 3. tuotantokausi, 14. jakso (BGT 14/3) (videotallenne). Tark. 29.5.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=rRSruPOwFrc>.

Yoli Mayor

Koe-esiintyminen, *America's Got Talent*, 12. tuotantokausi, 1. jakso (AGT 1/12) (videotallenne). Tark. 29.5.2021. <https://the123movies.stream/series/24386-americas-got-talent/seasons/12/episodes/1>.

Judge Cuts, *America's Got Talent*, 12. tuotantokausi, 9. jakso (AGT 9/12) (videotallenne). Tark. 29.5.2021. <https://the123movies.stream/series/24386-americas-got-talent/seasons/12/episodes/9>.

Livälähetyks, *America's Got Talent*, 12. tuotantokausi, 13. jakso (AGT 13/12) (videotallenne). Tark. 29.5.2021. <https://the123movies.stream/series/24386-americas-got-talent/seasons/12/episodes/13>.

Semifinaali, *America's Got Talent*, 12. tuotantokausi, 19. jakso (AGT 19/12) (videotallenne). Tark. 29.5.2021. <https://the123movies.stream/series/24386-americas-got-talent/seasons/12/episodes/19>.

Kirjallisuus

Ahmed, Sara. 2014. *Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Aslama, Minna ja Mervi Pantti. 2006. "Talking Alone: Reality TV, Emotions and Authenticity". *European Journal of Cultural Studies* 9 (2): 167–184. <https://doi.org/10.1177/1367549406063162>

Auslander, Philip. 2006. "Musical Personae". *TDR: The Drama Review* 50 (1): 100–119. <https://doi.org/10.1162/105420406776092313>

Auslander, Philip. 2008. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203938133>

Barton, Kristin M. 2013. "Why We Watch Them Sing and Dance: The Uses and Gratifications of Talent-Based Reality Television". *Communication Quarterly* 61 (2): 217–235. <https://doi.org/10.1080/01463373.2012.751437>

Cooper, Charlotte. 1997. "Can a Fat Woman Call Herself Disabled?" *Disability & Society* 12 (1): 31–41. <https://doi.org/10.1080/09687599727443>

Cusick, Suzanne G. 1999. "On Musical Performances of Gender and Sex". Teoksesa *Audible Traces: Gender, Identity, and Music*, toim. Elaine Barkin ja Lydia Hamessley, 25–48. Zürich: Carciofoli Verlagshaus.

Dame, Joke. 2006 [1994]. "Unveiled Voices: Sexual Difference and the Castrato". Teoksessa *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, toim. Philip Brett, Elizabeth Wood ja Gary C. Thomas, 139–153. 2. painos. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203944189>

Davis, Angela Y. 1999. *Blues Legacies and Black Feminism*. New York: Pantheon.

Duffett, Mark. 2011. "Elvis Presley and Susan Boyle: Bodies of Controversy". *Journal of Popular Music Studies* 23 (2): 166–189. <https://doi.org/10.1111/j.1533-1598.2011.01278.x>

Eknoyan, Garabed. 2008. "Adolphe Quetelet (1796–1874): The Average Man and Indices of Obesity". *Nephrology Dialysis Transplantation* 23 (1): 47–51. <https://doi.org/10.1093/ndt/gfm517>

Evans Braziel, Jana. 2001. "Sex and Fat Chics: Deterritorializing the Fat Female Body". Teoksessa *Bodies Out of Bounds: Fatness and Transgression*, toim. Jana Evansa Braziel ja Kathleen LeBesco, 231–256. Oakland, CA: University of California Press.

Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.

Ganetz, Hillevi. 2011. "Fame Factory: Performing Gender and Sexuality in Talent Reality Television". *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research* vol. 3: 401–417. <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.113401>

Garland-Thomson, Rosemarie. 2001. "Seeing the Disabled: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography". Teoksessa *The New Disability History: American Perspectives*, toim. Paul K. Longmore & Lauri Umansky, 335–374. New York: New York University Press.

Graham, Stephen. 2017. "The X Factor and Reality Television: Beyond Good and Evil". *Popular Music* 36 (1): 6–20. <https://doi.org/10.1017/S0261143016000635>

Grindstaff, Laura. 2002. *The Money Shot: Trash, Class, and the Making of TV Talk Shows*. Chicago: The University of Chicago Press.

Guarracino, Serena. 2010. "It's Not Over till the Fat Lady Sings: The Weight of the Opera Diva". Teoksessa *Historicizing Fat in Anglo-American Culture*, toim. Elena Levy-Navarro, 192–212. Columbus: Ohio State University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1725rd4>

Harjunen, Hannele. 2006. "Käsityksiä lihavan naisen seksuaalisuudesta". Teoksessa *Seksuaalinen ruumis*, toim. Taina Kinnunen ja Anne Puuronen, 183–197. Helsinki: Gaudeamus.

Harjunen, Hannele. 2007. "Lihavuus välitilana". Teoksessa *Koolla on väliä! Lihavuus, ruumisnormit ja sukupuoli*, toim. Hannele Harjunen ja Katariina Kyrölä, 205–227. Helsinki: Like.

Harjunen, Hannele. 2017. *Neoliberal Bodies and the Gendered Fat Body*. New York: Routledge.

Harjunen, Hannele ja Katariina Kyrölä. 2007. "Johdanto. Lihavuustutkimusta toisin". Teoksessa *Koolla on väliä! Lihavuus, ruumisnormit ja sukupuoli*, toim. Hannele Harjunen ja Katariina Kyrölä, 9–46. Helsinki: Like.

Hesmondhalgh, David ja Sarah Baker. 2008. "Creative Work and Emotional Labour in the Television Industry". *Theory, Culture & Society* 25 (7–8): 97–118. <https://doi.org/10.1177/0263276408097798>

Holmes, Su. 2004. "Reality Goes Pop! Reality TV, Popular Music, and Narratives of Stardom in Pop Idol". *Television & New Media* 5 (2): 147–172. <https://doi.org/10.1177/1527476403255833>

Holmes, Su ja Deborah Jermyn. 2004. *Understanding Reality Television*. New York: Routledge.

Jackson, A., P. Stanforth, J. Gagnon et al. 2002. "The Effect of Sex, Age and Race on Estimating Percentage Body Fat from Body Mass Index: The Heritage Family Study". *International Journal of Obesity* vol. 26: 789–796. <https://doi.org/10.1038/sj.ijo.0802006>

Jarman-Ivens, Freya. 2011. *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. New York: Palgrave Macmillan.

Jones, Stefanie A. 2014. "The Performance of Fat: The Spectre Outside the House of Desire". Teoksessa *Queering Fat Embodiment*, toim. Cat Pausé, Jackie Wykes ja Samantha Murray, 31–48. Farnham, Surrey: Ashgate.

Juntunen, Riikka. 2020. "Not the worthless person people think I am – lihavan naislaulajuuden affektiiviset esityksen musiikkireality-ohjelmissa". Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Kent, Le'a. 2001. "Fighting Abjection: Representing Fat Women". Teoksessa *Bodies out of Bounds: Fatness and Transgression*, toim. Jana Evans Braziel ja Kathleen LeBesco, 130–150. Oakland, CA: University of California Press.

Klein, Richard. 2001. "Fat Beauty". Teoksessa *Bodies out of Bounds: Fatness and Transgression*, toim. Jana Evans Braziel ja Kathleen LeBesco, 19–38. Oakland, CA: University of California Press.

Kyrölä, Katariina. 2007. "Lihavuusvaara! Pelon politiikka ja lihava ruumiillisuus *Helsingin Sanomissa*". Teoksessa *Koolla on väliä! Lihavuus, ruumisnormit ja sukupuoli*, toim. Hannele Harjunen ja Katariina Kyrölä, 49–82. Helsinki: Like.

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

Meizel, Katherine L. 2011. *Idolized: Music, Media, and Identity in American Idol*. Bloomington: Indiana University Press.

Mendible, Myra. 2007. "Embodying Latinidad: An Overview". Teoksessa *Bananas to Buttocks: The Latina Body in Popular Film and Culture*, toim. Myra Mendible, 1–28. Austin: University of Texas Press.

Molinary, Rosie. 2007. *Hijas Americanas: Beauty, Body Image, and Growing Up Latina*. Emeryville, CA: Seal Press.

Neumark, Norie. 2010. "Introduction: The Paradox of Voice". Teoksessa *Voice: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, toim. Norie Neumark, Ross Gibson & Theo van Leeuwen, xv–xxxiii. Cambridge, MA: The MIT Press.

NIH The National Institute of Diabetes and Digestive and Kidney Diseases. 2014. *Overweight & Obesity Statistics*. Tark. 13.2.2021. <https://www.niddk.nih.gov/health-information/health-statistics/overweight-obesity>.

Paasonen, Susanna. 2011. *Carnal Resonance: Affect and Online Pornography*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Pausé, Cat, Jackie Wykes ja Samantha Murray. 2014. "Introduction: Why Queering Fat Embodiment?" Teoksessa *Queering Fat Embodiment*, toim. Cat Pausé, Jackie Wykes ja Samantha Murray, 1–12. Farnham, Surrey: Ashgate.

Puuronen, Anne. 2007. "Puhetta 'läskistä' – bodyfitness-urheilijan, anorektikon ja viihdetaiteilijan näkemyksiä ruumiistaan". Teoksessa *Koolla on väliä! Lihavuus, ruumisnormit ja sukupuoli*, toim. Hannele Harjunen ja Katariina Kyrölä, 229–250. Helsinki: Like.

Pääkkölä, Anna-Elena. 2017. "Mahtava peräsin ja pulleat purjeet. Lihavuus, naiskuva ja seksuaalisuus kolmessa suomalaisessa populaarimusiikkikappaleessa". *Etnomusikologian vuosikirja* vol. 29, 1–26. <https://doi.org/10.23985/evk.60926>

Pääkkölä, Anna-Elena. 2019. "Nicki Minaj's 'Anaconda': Intersectional Feminist Fat Studies, Sexuality, and Embodiment". Teoksessa *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis*, toim. Lori A. Burns ja Stan Hawkins, 361–379. New York: Bloomsbury.

Raisborough, Jayne. 2011. *Lifestyle Media and the Formation of the Self*. New York: Palgrave Macmillan.

Rautiainen-Keskustalo, Tarja. 2013. "Paikalliset ja globaalit skenet – medioitunut musiikkikulttuuri tutkimuskohteena". Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye, 321–336. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.

Rey, Mario. 2018. "When the Bearded Lady Sings: Ambiguity Aesthetics, Queer Identity, and the Gendering of Presentational Voice". Teoksessa *Rethinking Difference in Gender, Sexuality, and Popular Music: Theory and Politics of Ambiguity*, toim. Gavin Lee, 24–42. New York: Routledge.

Richardson, John. 2012. *An Eye for Music*. New York: Oxford University Press.

Riihimäki, Hanna-Mari ja Anna-Elena Pääkkölä. 2020. "Alternative Femininities, Voices, and Queer Body Politics in Alma's 'Dye My Hair'". Teoksessa *Made in Finland: Studies in Popular Music*, toim. Toni-Matti Karjalainen ja Kimi Kärki, 187–199. Milton: Taylor and Francis. <https://doi.org/10.4324/9780429277429>

Rohrleitner, Marion Christina. 2016. "Conspicuous Consumption? Eating Disorders as Nervous Immigrant Conditions in Contemporary Latina Fiction". Teoksessa *Latin@s' Presence in the Food Industry*, toim. Meredith E. Abarca ja Consuelo Carr Salas, 167–184. Fayetteville: University of Arkansas Press.

Sastre, Alexandra. 2014. "Towards a Radical Body Positive". *Feminist Media Studies* 14 (6): 929–943. <https://doi.org/10.1080/14680777.2014.883420>

Senyonga, Mary ja Caleb Luna. 2021. "'If I'm Shinin', Everybody Gonna Shine': Centering Black Fat Women and Femmes within Body and Fat Positivity". *Fat Studies*. <https://doi.org/10.1080/21604851.2021.1907112>

Skeggs, Beverley ja Helen Wood. 2012. *Reacting to Reality Television: Performance, Audience and Value*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203144237>

Solovay, Sondra ja Esther Rothblum. 2009. "Introduction". Teoksessa *The Fat Studies Reader*, toim. Sondra Solovay ja Esther Rothblum, 1–8. New York: New York University Press.

Strings, Sabrina. 2019. *Fearing the Black Body. The Racial Origins of Fat Phobia*. New York: New York University Press.

Syco Entertainment. 2020. *About Us*. Tark. 29.5.2021. <https://www.sycoentertainment.com/>.

Tarvainen, Anne. 2012. *Laulajan ääni ja ilmaisu. Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk*. Tampere: Tampere University Press.

Tarvainen, Anne. 2018. "Democratizing Singing: Somaesthetic Reflections on Vocality, Deaf Voices, and Listening". *Pragmatism Today* 9 (1): 91–108.

Tiainen, Milla. 2013. "Revisiting the Voice in Media and as Medium: New Materialist Propositions". *NECSUS* 2 (2): 383–406. <https://doi.org/10.5117/NECSUS2013.2.TIAI>

WHO World Health Organization. 2020. *Overweight*. Tark. 29.5.2021. https://gateway.euro.who.int/en/indicators/h2020_6-overweight/.

Wilkes, Neil. 2009. "Huge Audiences for 'Talent', 'Who'". *Digital Spy* 12.4.2009. Tark. 29.5.2021. <https://www.digitalspy.com/tv/ratings/a152472/huge-audiences-for-talent-who/>.

Wolf, Stacy. 2011. *Changed for Good: A Feminist History of the Broadway Musical*. New York: Oxford University Press.



Hanna Chorell

Laulajan kehon queer-potentiaali

Liediä Barthesin kanssa

Oopperalaulaja, MuM Hanna Chorell (hanna.chorell@uniarts.fi) valmistelee laulajan tekstisuhdetta käsittelevää taiteellista tohtorintutkintoa Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa. Oopperalaulajana, nimellä Hanna Rantala, hän on esiintynyt muun muassa Suomen kansallisoopperassa, Savonlinnan oopperajuhlilla ja Tanskan kuninkaallisessa oopperassa.

DOI: <https://doi.org/10.51816/musiikki.110850>

The Queer Potential of the Singer's Body. Singing Lieder with Barthes

In this article I show how the conventions of German Lieder performance aim to hide the singer's corporeality. The current culture of Western classical singing, dividing singers into gendered voice types is the result of a long process spanning centuries. This gendering is repeated in performance conventions and in the songs themselves, which reflect and repeat the binary gender system and heteronormativity of Western culture and societies. As an example of the German culture of Lieder performance I use baritone Dietrich Fischer-Dieskau's performing, singing and thinking. His still influential style of singing privileges the communication of text and its meanings as the main purpose of the singer's performance. This, combined with the tendency of hiding the voice's bodily origin, repeats the privileging of transcendence over immanence, mind over body, and masculine over feminine in Western culture and thought.

The theoretical framework of this article is in Judith Butler's thinking and Roland Barthes' music essays. After tracing and analysing gender performativity in Lieder performance conventions, I argue and demonstrate that through the employment of Roland Barthes' concepts of singing – phenosong, genosong and the grain of the voice – a singer can perform differently. These concepts give a singer tools to rethink singing and use the body as a way to dissolve and unravel the gendered norms of song performance. Barthesian singing becomes thus a queer space for all bodies, genders and desires.

Laulajan kehon queer-potentiaali

Liediä Barthesin kanssa

Hanna Chorell
.....

Keho, sen liha, luut, limakalvot ja nesteet ovat laulajan instrumentti ja maailmassa olo. Keho on useimmiten sukupuolitettu viimeistään syntymässä, ja siihen kohdistuu tästä juontuvia odotuksia, normeja ja paineita, jotka muokkaavat sitä. Laulajan työssä sukupuoli on koko ajan läsnä, sillä laulaja on länsimaisen klassisen laulun kulttuurissa sukupuolitettu äänityypin kautta, eikä laulaja voi piilottaa kehoaan soittimen taakse. Tässä artikkelissa tarkastelen, minkälaisia sukupuolittuneita käytäntöjä lied-musiikin esittämisen traditiossa on ja esittelen tavan, jolla niitä on mahdollista haastaa ja purkaa.¹

Artikkelin teoreettinen viitekehys on Judith Butlerin queer-teoriassa ja Roland Barthesin musiikkiessissä. Tarkastelen niiden avulla laulamisen ruumiillisuutta ja sukupuolen esityksiä, jotka ymmärtän Butlerin (2006 [1990]) mukaisesti sekä tiedostettuina että tiedostamattomina toistotekoina. Queerillä tarkoitan tässä artikkelissa biologisen ja sosiaalisen sukupuolen sekä seksuaalisen halun keskinäisten suhteiden ja katkosten esille nostamista (Jagose 1996, 3), mutta myös sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuutta ja yhdenvertaisuutta vaalivia tiloja ja niiden etsimistä lied-laulamisesta (vrt. Välimäki 2015, 10).

Aloitan laulamisen sukupuoliesitysten tarkastelun jäljittämällä, minkälainen on liedin esittämiskäytännön kehosuhde ja mitä se tarkoittaa laulajan näkökulmasta. Klassinen musiikki on länsimaisen yhteiskunnan osana heteronormatiivisen ajattelun ja binäärisen sukupuolijärjestelmän lävistämä. Niiden vaikutus näkyy esittämiskäytännöissä, lied-runoudessa ja siinä kuinka esiintyjien sukupuolittuneisiin kehoihin suhtaudutaan.

¹ Lämmin kiitos Laura Wahlforsille monista keskusteluista, jotka johtivat tämän artikkelin valaiseville ja sopiville sivuraiteille. Kiitos monista hyödyllisistä kommentista myös Anne Kauppalalle ja Päivi Järviölle sekä DocMus-tohtorikoulun musiikin esittämisen seminaarilaisille.

Kehosuhdetta pohdittuani siirryn Roland Barthesin lauluajatteluun etenkin esseen ”The Grain of the Voice” [”Le grain de la voix”] avulla (Barthes 1985a [1972]). Esitän, että Barthesin laulukäsitteiden hyödyntäminen avaa oven patriarkaalisia normeja ja binääristä sukupuolijärjestelmää haastavaan queeriin lied-laulamiseen. Havainnollistan laulamisen sukupuoliperformansseja artikkelin lopussa lauluesimerkillä. Samalla osoitan, kuinka Barthesin laulukäsitteiden avulla liedin esittämistä voi ajatella ja toteuttaa toisin. Tutkimustekstien ja laulajien kuuntelemisen lisäksi hyödynnän omaa laulun ammattilaisen ja esiintyvän taiteilijan kokemustani.

Käsittelen tässä ensisijaisesti saksalaista 1800-luvun liedä ja sen saksalaista esittämisen traditiota etenkin baritoni Dietrich Fischer-Dieskaun laulamisen ja tekstien avulla. Sivuan oopperaa vertailukohtana klassisen laulun kulttuurissa, mutten syvenny siihen. Rajaan artikkelin ulkopuolelle sellaiset lied-lauluun ja esittämiseen liittyvät seikat, jotka eivät liity ääneen tai kehonkieleen, kuten konserttipaikan tai laulajan pukeutumisen. Myös pianistin ja laulajan välinen yhteistyö jää tällä kertaa käsittelyn ulkopuolelle, vaikka se on keskeinen osa liedin esittämistä.

Käyn artikkelissani kahdelle vähän käytetylle polulle laulamisen tutkimisessa. Näytän, kuinka laulaja voi työssään hyödyntää Barthesin klassikkokäsitteitä. Toisaalta käyttämäni queer-kehys tuo lied-tutkimukseen sellaisia näkökulmia, joista on vielä paljon ammennettavaa. Muun muassa Dame (2006 [1994]), Jarman-Ivens (2011) ja Välimäki (2005) ovat yhdistäneet Barthesin ajattelun queeriin laulututkimukseen, mutta oopperassa ja populaarimusiikissa. Queer-ajattelua ylipäättäen on hyödynnetty lauluäänen, laulamisen ja soittamisen tutkimuksessa sekä klassisen että populaarimusiikin saralla, ja Wahlfors (2013) on tutkinut queer-näkökulmasta Barthesin ajattelun sovellusmahdollisuuksia musiikon työssä.² Liedin esittämisen tutkimusta queer-näkökulmasta on jostain syystä kuitenkin vain vähän, varsinkin muusikoiden itsensä tekemänä.³ Tämän artikkelin tavoitteena on kuvata lied-laulun ruumiillisuuden mahdollisuuksia laulamisen sukupuolittuneiden normien purkamisessa. Fischer-dieskaulainen lied-laulun tulkintaihanne ei ole ainoa tapa, jolla liedä lauletaan. Sen vaikutus on kuitenkin niin huomattava, että koen mielekkääksi haastaa ja purkaa nimenomaan sitä toisenlaisella laulami-

² Esim. Brett et al. 1994; Koestenbaum 1994; Dame 2006 [1994]; Peraino 2006; Bonenfant 2010; Jarman-Ivens 2011; Fast et al. 2019.

³ Esimerkkinä laulajan tekemästä queeristä lied-tutkimuksesta ks. kuitenkin Reece 2019.

sella. Ruumiillisuuden ottaminen liedin esittämisen elementiksi paljastaa kehon häivyttämiseen pyrkivän normin ja siihen liittyviä valtasuhteita.

Liedin esittämisen kehollisuudesta ja sukupuolittuneisuudesta

”Liian kovaa”

”Oopperaan viritetty ääni, ei sovi liedin laulamiseen”

”Tarpeetonta käsien heiluttelua”

Edellä mainitut kommentit olen saanut kuulla tai lukea laulettuani julkisesti lied-musiikkia. Kommentit herättävät kysymyksiä. Mikä on liedin laulamiseen sopiva äänenvoimakkuus? Kyseinen esiintyminen oli isossa konserttisalissa, johon lyyrinen ääneni mahtui varsin hyvin. Entä mitä eroa on lied- ja oopperaäänillä? Miksei ”oopperaan viritetyllä” äänellä voi laulaa liedä? Missä menee tarpeettoman ja tarpeellisen käsien heiluttelun raja? Kommentit kertovat kommentoijistaan ainakin sen, että heille on olemassa jonkinlainen lied-laulamisen ihanne. Kommentoinnilla viestitään normien olemassaoloa ja vahvistetaan niitä sulkemalla ”vääränlainen” esittäminen normin ulkopuolelle. Mistä tällaiset ihanteet tai normit tulevat ja mitä ne kertovat lied-laulamisen kulttuurista?

Yksi saksalaisen lied-laulukulttuurin keskeisimmistä hahmoista on baritoni Dietrich Fischer-Dieskau (1925–2012). Hänen vaikutuksensa lied-laulun nykyiseen esittämisen käytäntöön on kiistaton, ja siksi nostan juuri hänen laulamisen ja lauluajattelunsa tämän artikkelin esimerkiksi. Mittavan esiintyvän taiteilijan uran ja poikkeuksellisen laajan diskografian lisäksi Fischer-Dieskau myös kirjoitti liedistä ja laulamisesta (esim. 1971; 1981; 1984; 1985). Hänen laulutapansa oli sotienjälkeisessä Euroopassa uusi ja poikkeuksellinen. Sen tekstipainotteisuus rikkoi totuttua linjakkuutta ja laulullisuutta (ks. esim. Potter 2006, 546; Potter & Sorrell 2012, 198; Barthes 1985a [1972]; Tunbridge 2010, 147–150). Hän lauloi uransa aikana laajasti myös oopperaa ja oratoriomusiikkia, mutta hänet yhdistetään etenkin saksalaisen liedin tulkitsemiseen. Hänen esiintymistään on nähtävissä lukuisina konserttitaltiointeina esimerkiksi YouTube-palvelussa. Aloitan katsomalla ja kuuntelemalla niitä. Kuvaan hänen kehonkieltään ja esiintymistään yleisesti. Sitten esittelen joitain hänen ajatuksiaan, yhdistän niitä 1800-luvun ilmiöihin ja toisaalta pohdin niiden sukupuolittuneisuutta.

Fischer-Dieskaun 70-vuotissyntymäpäivän kunniaksi koottu dokumentti (Monsaigneon 1995) sisältää mielenkiintoista materiaalia koko hänen uransa ajalta. Lukuisten konserttitaltiointien lisäksi näytetään myös materiaalia levytyksistä ja harjoituksista. Fischer-Dieskau näyttäytyy monipuolisena taiteilijana, joka oli kuin kotonaan niin oopperan, oratorion kuin liedin parissa. Oopperalavalla hän on intensiivinen ja vakuuttava näyttelijä, jolla on selkeä diktio ja ketterä keho (esim. Monsaigneon 1995, 22:15). Myös harjoitellessaan Fischer-Dieskau liikkuu paljon ja käyttää käsiään. Kehonkielen kontrasti liedin esittämiseen on suuri. Flyygelin mutkassa sama ketterä ja suuri keho seisoo pääasiassa paikallaan. Hänen ylävartalonsa saattaa heilahtaa fraasin mukana tai kumartua ikään kuin hakemaan vauhtia alaviistosta, mutta käsiä hän ei juuri käytä eikä hän liiku paikaltaan (esim. Schubert: *Winterreise*, 1979). Toisin kuin hänen lähes liikkumaton vartalonsa, hänen kasvonsa ovat hyvin ilmeikkäät, mikä heijastuu lauluäänen monisävyisyytenä ja vivahteikkautena.

Fischer-Dieskau kirjoittaa liedin tulkitsemisesta kirjassaan *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs* (1985, 461–477). Luku toistaa ja täydentää kuvaa, jonka konserttitaltiointeista saa. Hän korostaa valmistautumisen, taustatyön ja ajattelun roolia laulamissa. Laulumusiikki ei ole merkityksetöntä viihdettä, eikä pelkkä kaunis ääni puhuttele. Lied-musiikki on vastakohta viihteelle ja yleiselle passiivisuudelle. Hänen mukaansa tällaisen esityksen kuunteleminen kohtaa kuulijaa (”Steigerung”), sillä kuunteleminen osallistuttaa ja näin paljastaa kuulijalle häntä itseään koskevaa tietoa. Tärkeintä Fischer-Dieskaulle on kuitenkin tasapaino musiikin ja tekstin välillä, niiden yhtenäisyys ja samanarvoisuus. Hänen mukaansa tekstiä määrittää pääasiassa rationaalinen modaliteetti ja säveliä emotionaalinen. (Fischer-Dieskau 1985, 466–469.)

Fischer-Dieskaun mukaan laulutaide ei voi olla abstraktia, sillä se on aina sidottu laulajan instrumenttiin, elävään ja sykkivään kehoon, joka kuuluu laulajan Minälle (”*Ich*”) (1985, 469). Tulkinnessa ei tule käyttää fyysistä liikehdintää tai eleitä, sillä liedissä tapahtumapaikkana on laulajan kasvot. Erotuksena oopperasta, jossa laulaja esittää yhtä roolia koko illan, lied-resitaalissa laulajan on esitettävä, ruumiillistettava (”verkörpern”) ohjelman jokaisen laulun puhuja. (Ibid., 467.) Kun kerran kaikenlaisista fyysistä liikehdintää on vältettävä, jää fischer-dieskaulaisen lied-laulajan työkaluksi äänellä ilmaisu. Lied-laulun dynaaminen rikkaus perustuu Fischer-Dieskaun (ibid.) mukaan hienovaraisiin vaihteluihin, toisin kuin ooppera. Dokumentissakin (Monsaigneon 1995, 1.28:00) hän

toteaa, että lied on oopperaa vaikeampi laji, sillä lied vaatii oopperaa enemmän herkkyyttä tekstin tulkintamahdollisuuksille.

Fischer-Dieskau (1985, 467) luettelee esimerkinomaisesti Schubertin laulutuoannon nais- ja mieshahmoja. Naisiksi hän listaa muun muassa onnettomia, kuolleita tai eksotisoituja tyttöjä ja naisia (Mignon, Gretchen, Thekla, Ellen, Suleika). Maskuliinisia hahmoja ovat muun muassa harpunsoittaja, Ganymed, Prometheus, mylläri, haudankaivaja ja vaeltaja. Kaikkien hahmojen tulee Fischer-Dieskaun mukaan olla selkeitä ja siksi henkilökohtaisia. (Ibid.) Hän ei sano suoraan, että on miesten tai naisten lauluja, mutta valtavasta lied-levytysten määrästä huolimatta hän ei ole levyttänyt keskeisestä lied-ohjelmistosta esimerkiksi Schumannin *Frauenliebe und -lebeniä*, Schubertin, Schumannin tai Wolfin *Mignon*-lauluja, Schubertin lauluja ”Gretchen am Spinnrade” tai ”Die junge Nonne”. Wolfin italialaisen ja espanjalaisen laulukirjan levytykset hän on tehnyt sopraano Elisabeth Schwarzkopfin kanssa jakaen laulut miesten ja naisten lauluiksi.⁴

Fischer-Dieskaun ajattelusta paljastuu kahtiajakoja – muun muassa teksti–musiikki, rationaalinen–emotionaalinen, minä–keho, mies–nainen, taide–viihde – jotka heijastavat hänen aikaansa ja paikkaansa, mutta myös länsimaisen ajattelun platonilaisia juuria ja kartesiolaista perinnettä (ks. esim. Cavarero 2005 [2003], 42–46). Samassa traditiossa rationaalinen ja subjektiivinen on katsottu maskuliiniseksi ja vastaavasti emotionaalisuus ja ruumiillisuus feminiiniseksi. Fischer-Dieskau tulee siis sanoneeksi, että teksti on rationaalisuudessaan maskuliinista ja musiikki emotionaalisuudessaan feminiinistä.

Tekstin ja musiikin suhde vaikuttaa keskeisesti liedin merkityksiin ja laulajan tulkintaan. Saksalaisen 1800-luvun lied-ohjelmiston tyyli mahdollistaa laulajalle yleisöön välittyvän tekstintuoton. Lauluissa on harvoin diktion selkeyttä haittaavia musiikillisia ratkaisuja, kuten ääriäänä, raskasta pianotekstuuria tai runsasta kuviointia. Tämä ohjaa laulajaa keskittymään tekstiin ja sen ilmaisuun, tai Fischer-Dieskaun (ks. yllä) sanoin olemaan herkempi nimenomaan tekstin tulkintamahdollisuuksille. Fischer-Dieskaun ohje olla liikuttamatta kehoa laulaessa häivyttää laulajan materiaalista ruumiillisuutta ja suuntaa huomion pois laulajan kehosta. Tällainen ohjeistus niin ikään korostaa liedä sanojen ja merkitysten taiteena. Tästä tekstipainotteisuudesta seuraa, että laulajan immanentti

⁴ Kävin läpi Fischer-Dieskaun levytykset Schubertin, Schumannin ja Wolfin lauluista discogs.com-sivuston tietokannasta. Näiden laulujen pois jättäminen ei välttämättä kerro Fischer-Dieskaun ehdottomuudesta, vaan voi johtua myös esimerkiksi levy-yhtiöstä.

ruumis siirtyy taustalle teoksen välittämiseen ja kuulijan kohottamiseen tähtäävän transsendentin merkityksenmuodostuksen tieltä. Fischer-Dieskau (1985, 466) esittää omastakin laulukoulutuksestani tutun näkemys, että pelkkä kaunis ääni ei puhuttele tulkinnallisesti vaan äänen täytyy palvella itse teoksen välittämistä. Hän ei vähättele äänen voimaa, mutta valjastaa sen merkitysten välittämisen käyttöön. Toisin sanoen feminiinisiksi mielletyt (kaunis) ääni, ruumiillisuus ja musiikki ovat alisteisessa asemassa itse teoksen kokonaisuuteen ja sen merkityksiin nähden. Lied näyttäytyy siis rationaalisen tulkitsija-laulajan transsendenttina toimintana, joka sijoittuu kehon välityksellä hieman paradoksaalisesti kehon ulkopuolelle. Liedin fischer-dieskaulainen tulkintaihanne pyrkii häivyttämään laulajan ruumiillisuutta keskittymällä tekstilähtöiseen, (maskuliinis-)rationaaliseen tulkittamiseen.⁵

Fischer-dieskaulaisen esityskonvention pyrkimys musiikin ja tekstin tasapainon löytämiseen jää siis aina saavuttamatta. Näin esitettynä liedissä teksti edeltää musiikkia ja on siksi aina ensisijainen. Henkilökoh- taisuus, laulajan Minän tuominen laulamiseen, vaikuttaa olevan ennen kaikkea transsendentilla tasolla tapahtuva merkityksenannon prosessi, jonka pääosassa on analyttinen valmistautuminen. Tuloksena saadaan merkitysten kommunikointia, jossa laulajan materiaallinen ruumis ja ääni itsessään saavat vain välinearvon. Keholla laulaen välitetään tekstin merkityksiä, jotka ovat ensisijaisia itse laulamiseen, ääneen ja kehoon nähden. Kaikki laulajan toiminta, joka vetää huomion laulajan kehoon, häiritsee. Esimerkiksi ”käsien heiluttelu”, josta minullekin on huomaut- tettu, on tällaista kehoa esille tuovaa häiritsevyyttä. Myös kaikenlainen ääneen huomion vievä, kuten ”pelkkä kaunis ääni” tai portamentot, häi- ritsee itse teoksen ja merkitysten välittämistä.⁶ Näin musiikki ja ääni alis- tetaan tekstin merkityksille eikä todellista tasapainoa musiikin ja tekstin välillä saavuteta.

Fischer-Dieskau ei keksinyt suhteellista fyysistä liikkumattomuutta lied-konsertissa. Sen juuret ovat liedin siirtymisessä 1800-luvun porva- riskodeista konserttisaleihin ja amatööreiltä ammattilaisille. Konsertti- sali tilana oli ja on edelleen pääasiassa soitinmusiikille omistettu. Kon- serttisalista puuttuvat oopperan ja teatteritilan luomat mielleyhtymät

⁵ Vrt. Goehrin (1998,134) jako teoksen täydelliseen esittämiseen, jossa fokus on teok- sessa (apolloninen) ja täydelliseen musikaaliseen esittämiseen, jossa fokus on esittäjäs- sä (dionysyinen). Teoskeskeisyydessä esiintyjä on väline, jonka tähtäimenä on toistaa saavuttamaton teoksen ideaali. Ks. myös Leech-Wilkinson 2020.

⁶ Potter (2006, 546) jäljittää portamenton lähes täydellisen häviämisen lied-laulusta juuri Fischer-Dieskauhun.

keinotekoisuuteen ja ruumiillisuuteen. Näin konserttisali tilana nosti liedin arvoa taidemuotona, ja siten sen esittäminen sopi myös naisille. Kaikki teatraalisuuteen viittaava herätti kuitenkin paheksuntaa, joten hyvää naislaulajan lied-esitystä kuvattiin esimerkiksi hillityksi tai ylvääksi ja esittäjää kuninkaalliseksi tai marmoripatsasmaiseksi. (Borchard 2020, 145–146; Cole 2020, 234–235.) Ruumiillisuuden häivyttäminen on (nais)sukupuolen ja feminiinisyyden häivyttämistä (ks. esim. McClary 2002 [1991], 68). Jääne tästä 1800-luvun esityskäytännöstä elää vielä, sillä onhan lied-resitaalin kuva edelleen lähes paikallaan flyygelin mukassa seisova laulaja.

Lawrence Kramer (2011, 157) kuvaa Fischer-Dieskaun toiminnastakin tuttua lied-laulumaailman vallitsevaa esittämiskonventiota toteamalla, että naislaulajat voivat laulaa kaikenlaisia lauluja, mutta mieslaulajat laulavat pääasiassa vain lauluja, joissa on miespuhujia. Tällainen käytäntö vahvistaa ajatusta, jossa mies on universaali subjekti, mutta nainen sukupuoli. Mies laulamassa naisena on joko koomista tai miehen universaalia subjektiviteettiä uhkaavaa (ibid.). Naislaulaja voi laulaa ”miehenä”, mutta se on aina mimeettistä, esittämistä. Mieslaulajan ei tarvitse esittää, koska hän todella *on* eikä vain esitä olevansa. 1800-luvulla liedin esityskäytännössä sukupuolella ei ollut merkitystä laulujen esittämisen kannalta, kunhan esiintyminen oli hillittyä. Laulujen jakaminen sukupuolen mukaan onkin sotien jälkeisen ajan keksintö (Borchard 2020, 146).

Lied-tekstien naishahmot ovat aikansa kuva ja usein miesrunoilijoiden fantasia siitä, mitä nainen ja naisen elämä on. Maskuliinisen halun kohteena ja yhteiskunnan Toisena nainen on Lorelein tai Suleikan kaltaisina eksotisoituina naishahmoina. Adalbert von Chamisson teksti Robert Schumannin *Frauenliebe und -leben* -laulusarjaan on malliesimerkki porvarillisen yhteiskunnan naisihanteesta. Naisen elämä typistyy miehen odottamiseksi, miehen palvelemiseksi ja äitiydeksi. 1700–1800-luvuilla naisen asema yhteiskunnassa olikin heikko. On siis johdonmukaista, että se tuotti tekstejä, joissa nainen on olemassa vain suhteessa mieheen.

Frauenliebe und -lebenin esittäminen nykypäivänä nostaa esiin kysymyksen kontekstista ja taiteen elävyydestä. Jos laulajan ja pianistin tulee eläytyä 1800-luvun maailmaan ja esittää laulut tosissaan, kuten esimerkiksi pianisti Richard Miller ehdottaa Schumannin laulujen esittämistä koskevassa kirjassaan (1999, 87), lauluista tulee museoesineitä, joilla on toki oma arvonsa, mutta voiko silloin puhua taiteen elävyydestä tai relevanttiudesta nykykuulijalle? Äärimmillään niiden esittämisen voi tulkita konservatiivisen ja misogyyneisen naiskuvan representaatioksi ja toistoteoksi, jolla vahvistetaan binääristä sukupuolijärjestelmää ja siihen liittyviä

valtasuhteita asettamalla kuuntelija (ja laulaja) subjektiksi tällaiseen järjestelmään (Kramer 1995, 144).⁷

Romantiikan ajan lied-ohjelmiston miehet laulavat myös esimerkiksi rakkaudesta tai luonnosta, mutta tekstien miespuhujat ovat olemassa itsenään eivätkä vain suhteessa naiseen. Saavuttamatonta ja määrittelemätöntä etsivä vaeltaja on romantiikan ajan ehkä ikonisin (mies)hahmo. Vaeltajarunous kuvaa matkaa itsensä löytämiseen ja sisäisiin maailmoihin esimerkiksi erilaisin luontometaforien (ks. esim. Youens 2013 [1991],15). Niin sukupuolitetut persoonapronomit, käytäntö kuin Fischer-Dieskau määrittävät vaeltajan mieheksi, vaikei ole olemassa mitään syytä, miksei nainen – tai ihminen sukupuolesta riippumatta – voisi vaeltaa itseensä ja kokea vaeltajahahmojen kuvaamia tunteita.

Ammattimaisesti liedä esittävät nykypäivänä pääasiassa menestyneet oopperalaulajat, sillä lied-konsertti on klassisen laulumusiikin marginaalissa oopperaan verrattuna ja vain nimekkäät oopperalaulajat täyttävät konserttisaaleja lied-ohjelmistolla. Pääasiassa liediin profiloituneita laulun ammattilaisia on maailmassa vain kourallinen (tällä hetkellä esimerkiksi Christian Gerhaher ja Ian Bostridge). Liedä lauletaan siis oopperalauluun koulutetulla äänellä, isoissa konserttisaalissa ja ison konserttiflyygelin äänen kera. Liedin esittämisessä on tultu kauas Schubertin itsensä laulamasta ja soittamasta *Winterreisesta* tai porvariskotien (nais)amatöörisoittajien ja -laulajien harrastuksesta.

Voi olla, että saamani kommentti liian kovaa laulamisesta piti paikansa ja kuuntelijan korviin sattui. Voi myös olla, että käyttämäni dynaaminen skaala ei mahtunut kyseisen kuuntelijan normiin lied-laulamisen hienovaraisuudesta. Toisen kuulijan arvio ääneni oopperaviritteisyydestä pitää varmasti paikkansa, sillä laulan pääasiassa oopperaa. Aivan toinen asia on, miksei ”oopperaäänellä” voisi laulaa liedä. Eikö minulla taiteilijana ja laulamisen ammattilaisena ole vapaus laulaa juuri niin kuin haluan? Mitä ylipäättään tarkoittaa oopperaan viritetty ääni? Myös Fischer-Dieskau käytti laajaa dynaamista skaalaa laulaessaan ja lauloi mittavan oopperauran, eikä hänen ääntään kukaan moiti oopperaan viritetyksi. Mikä siis tekee minun äänestäni (tai vastaavasti kenen tahansa oopperalaulajan äänestä) tämän yhden kuulijan mukaan sopimattoman liedin laulamiseen? Oopperaa taidemuotona luonnehtii tietynlainen kohtuuttomuus ja ruumiillinen äänijuhla, jolla ei ole juurikaan tekemistä liedin tekstilähtöisen merkityksenmuodostuksen kanssa. Ehkäpä ”oopperaan viritetty” ääneni oli sitä kommentoineelle kuulijalle rajan ylitys vallitse-

⁷ Ks. toisaalta Reece (2019, 33–97), joka esittää vaihtoehtoisia luentoja laulusarjalle.

van lied-kulttuurin hienovaraisuuden vaatimuksesta tekstin merkityksiä uhkaavaan ruumiillisuuteen?

Barthes ja laulaminen

Jos fischer-dieskaulaisen ideaalin mukainen lied-laulu on transsendenttia ja ruumiillisuuden unohtavaa, mitä on tehtävä laulamissa kuitenkin kokonaisvaltaisesti läsnä olevalle ruumiille? Laulaminen on elävän kudoksen soimista, joten todellisuudessa ruumiillisuutta ei voi kokonaan häivyttää. Tekstin kommunikointia korostava Fischer-Dieskau tunnusti kehon olennaisuuden laulamissa, mutta hänelle keho oli vain väline, joka tuli häivyttää kokonaiskuvasta. Lihallinen, sukupuolitettu keho tuottaa lauluäänen, joten se ei voi olla vaikuttamatta merkityksien muodostamiseen laulamissa. Laulamisen merkityksenmuodostus ei siis voi olla kokonaan irti kehosta. Lied-laulun kiinnittyneisyys binääriseen sukupuolijärjestelmään ja heteroseksuaaliseen normiin sulkee ulkopuolelleen näihin normeihin sopimattomia ihmisiä ja kehoja. Roland Barthesin kanssa liedä ja laulamista on kuitenkin mahdollista ajatella toisin.

Barthesin äänen *grain*,⁸ fenolaulu ja genolaulu ovat muodostuneet laulamisen ruumiillisuuden tutkimuksen klassikkokäsitteiksi. Yhdistettynä queer-ajatteluun niitä ovat käyttäneet esimerkiksi Jarman-Ivens (2011) ja Välimäki (2005) analysoidessaan normeja rikkovaa lauluääntä ja laulutapaa populaarimusiikissa. Wahlfors (2013) käyttää niitä vastaavasti oopperaäänen ja laulajamuusikon työn queer-kuuntelussa. Pyrin tällä artikkelilla täydentämään Barthesin ajattelua käyttävää queer-tutkimuskenttää vähemmän huomiota saaneen lied-laulun osalta. Esittelen käsitteitä ensin lyhyesti ja pohdin niitä laulajan kannalta. Sivuan laulajan ja kuuntelijan suhdetta tekijän kuolema -ajattelun kontekstissa. Pohdin myös, miten Barthesin käsitteet vaikuttavat laulamisen sukupuoliesityksiin ja mitä ruumiillisuuden tuominen laulamisen merkityksenmuodostuksen etualalle tarkoittaisi. Artikkelin lopussa annan käytännön esimerkin käsitteiden soveltamisesta laulajan työssä.

Esseessään ”The Grain of the Voice” (1985a [1972]) Barthes määrittelee, mitä tarkoittaa äänen *grainilla*, sekä esittelee feno- ja genolaulun käsitteet. Näistä käsitteistä on kirjoitettu kattavasti (esim. Kauppala 2020; Wahlfors 2013, 57–96; Jarman-Ivens 2011; Dunsby 2009; Sivuoja-

⁸ Äänen *grain* on vaikeasti käännettävä termi, jolle ei ole kaikki merkityssillöt kattavaa käännettä, ks. Wahlfors 2013, 61.

Gunaratnam 2007; Välimäki 2005; Petersen 2001) eikä niiden syvälinen käsittely ole tämän artikkelin keskiössä. Barthesin omien tekstien lisäksi nojaan siis muun muassa edellä mainittuihin tutkimuksiin käsitteistä kirjoittaessani, mutten pyri tyhjentävään esitykseen. Ennemmin avaan tekstilläni tietä vaihtoehtoiseen tapaan ajatella laulamista ja sen merkityksiä laulajan näkökulmasta.

Barthes käyttää esimerkkeinään kahta baritonia, fenolaulusta Fischer-Dieskauta ja genolaulusta Charles Panzéraa (1896–1976). Fenolaulun Barthes määrittelee merkitysten, tunteiden ja kulttuurin kommunikoinniksi (1985a [1972], 270). Toisin sanoen kaikki kommunikointiin ja tulkintaan liittyvä laulajan toiminta on fenolaulua. Barthesin (ibid., 271) mukaan Fischer-Dieskau laulaa ekspressiivisesti ja dramatisoiden, muttei koskaan ylitä porvarillisen lied-laulukulttuurin rajoja. Fischer-Dieskaulle on tyypillistä, että vokaalit ovat hyvin staattisia eivätkä elä sävelen mukana (Sivuoja-Gunaratnam 2007, 57). Hän laulaa pyöreällä ja pehmeäsointisella äänellä, jossa ei erotu metallista yläsävelsarjaa. Hän välittää tulkintaansa ajoittain laulutekniikan ja legatolinjan kustannuksella, mikä diktion selkeyden lisäksi korostaa kommunikointihalua. Fenolaulu on siis laulutekstin merkityksiä lukitsevaa toimintaa. Laulaja voi päättää sanottavansa harjoitusvaiheessa tai vasta konserttitilanteessa, mutta joka tapauksessa tällainen laulaminen painottaa tekstin merkitysten välitystä laulamisen muiden elementtien ylitse.

Genolaulu on Barthesille tila, jossa merkitykset itävät kielen materiaalisuudesta (1985a [1972], 270). Laulamisen painopiste on merkitysten välittämisen sijaan kielen materiaalin eli äänneiden tuottamisessa sävelin. Laulaja asettuu äänellään ja laulavalla lihallaan merkitsijään, mutta ei tuota merkityksiä tai ilmaisua vaan aistimellista merkitsevyyttä [*signifiance*], jossa merkitsijän ja merkityn välinen yhteys hämärtyy (Wahlfors 2013, 58). Yksittäiset, kehossa soivat äänneet uhkaavat ja kumoavat sanojen merkityksiä ja saattavat ne liikkeeseen. Genolaulussa pysyviä merkityksiä ei ole. On vain laulajan äänneitä tuottava keho, joka kuuluu äänen *grainin* kautta. Genolaulun käytännön kuvausta hankaloittaa se, että genolaulua ei voi tuottaa suoraan, vaan se tapahtuu aina fenolaulun kautta (ks. esim. Wahlfors 2013, 61; Välimäki 2005, 384). Genolaulu on merkitysten ylijäämässä, joka on sanallistamisen ulottumattomissa. Sen tuottaminen tapahtuu ikään kuin tietynlaisen laulamisen sivutuotteena, jolloin se on kuitenkin paikallistettavissa (Sivuoja-Gunaratnam 2007, 59).

Barthesin esimerkki genolaulusta on Charles Panzéra, joka laulaa soivalla ja metallisella äänellä. Barthes ihannoii Panzéran diktiota: kon-

sonantit ovat keveitä, eivätkä ne koskaan katkaise lausumisen linjaa ja toimivat ainoastaan ponnahduslautoina ”ihailtaville vokaaleille”. Panzéra ei laulamissaan uhraa legatoa eikä äänen sointia diktion selkeydelle. (Barthes 1985a, [1972], 272–273.) Jotta laulaja lukitsisi merkityksiä mahdollisimman vähän ja antaisi genolaululle mahdollisuuden syntyä, laulajan on pyrittävä sellaiseen laulutapaan, joka ei osoittele tai dramatisoi (Wahlfors 2013, 65). On vältettävä artikulaation ylikorostumista ja äänen tietoista tai tarkoituksellista värittämistä. Genolaulu ei kuitenkaan tarkoita tasaista, värityöntä, homogeenista tai merkityksetöntä laulua, vaan huomion kiinnittämistä äänen ja äänteiden kohtaamiseen lukittujen merkitysten välittämisen sijaan.

Barthesin mukaan äänen *grain* kuuluu, kun laulaja antaa äänteiden ja musiikin vaikuttaa toisiinsa. *Grain* on kitka musiikin ja kielen kohtauspinnassa (1985a [1972], 273). Omassa laulajankokemuksessani yhdistän *grainin* artikulaattoreilla⁹ tuotetun vokaalin ja ”raakaääntä” tuottavan kehon vuorovaikutukseen. Vuorovaikutus on dynamisempää, kun keskityn äänen mahdollisimman vapaaseen ja soivaan tuottamiseen kommunikaation sijaan. Fenolaulussa *grain* ei kuulu, koska siinä ei ole kitkaa tuottavaa vuorovaikutusta. Laulajan etukäteen päättämä merkitys lukitsee musiikin, kehon ja kielen kommunikoimaan samaa asiaa, jolloin kitkaa aiheuttavaa liikettä ei ole. Genolaulussa merkitykset ovat vasta muotoutumassa, joten äänten ja sävelen merkitysten liike tuottaa kitkaa ja hankausta niiden välille. Barthes ajattelee, että *grain* tuottaa kuulijalle laulajan kehon äänen (1985a [1972], 276). Kuitenkin ääni, jossa *grain* kuuluu, on persoonaton, vailla subjektia (ibid., 270), sillä kielen merkityksistä muodostuva subjekti purkautuu merkitysijä-merkitty-sidoksen purkautuessa. Barthes yhdistää subjektin mieleen ja kieleen, ei kehoon. Barthes tulee siis ohittaneeksi ruumiillisuuden subjektiuden ja ainutkertaisuuden lähteenä (Wahlfors 2013, 410).

Barthesin hämmentävä jako feno- ja genolauluun on tahallisen kärjistetty, utopistinen ja kehoa romantisoiva. Laulajan käytännössä feno- ja genolaulu toimivat yhdessä. (Wahlfors 2013, 62–63.). Feno- ja genolaulu ovat merkityksenmuodostuksen teoreettiset ääripäät, lukittu ja avoin. Ääripäitä on mahdoton saavuttaa, mutta niiden välillä on jatkumo, jolle kaikki laulaminen sijoittuu. Jatkumolla liikkuminen, feno- tai genolaulu-painotteinen laulu, on mielestäni laulajan työssä täysin käyttökelpoinen työkalu, joka laajentaa laulajan ilmaisullisia mahdollisuuksia.

⁹ Artikulaatiossa käytettävät lihakset eli kieli ja ne kasvojen lihakset, jotka vaikuttavat suun ja suuontelon muotoon.

Kaikessa laulamissa on siis aineksia sekä feno- että genolaulusta. Yhden laulun aikana laulaja voi liikkua tai antaa laulamissaan liikkua jatkumolla merkitysten välittämisen ja lihallisuuden välillä. Näin on myös Barthesin laulajaesimerkkien kohdalla. Fischer-Dieskau osaa laulaa legatossa ja luistella soivalla äänellä konsonanttien yli. Vastaavasti Panzéra syyllistyy linjan katkomiseen konsonantteja korostamalla silloin tällöin. Barthes tuntuu kirjoittaessaan kuulevan idealisoidun version Panzéran laulusta ja jonkinlaisen huonon stereotypian Fischer-Dieskausta. Hän arveleekin, että lauluäänen totuus on olla hallusinoitu (1985a [1972], 272). Barthesin mukaan hänen kuvauksensa *grainistä* on abstrakti selvitys hänen omasta laulamisen kuuntelemisen nautinnostaan (ibid., 269).

Tiettyjen merkitysten välittämiseen keskittyvä fenolaulu sisältää genolaulua, sillä kommunikointiin tarvitaan sanat, jotka muodostuvat ään-teistä ja lihastyöstä. Genolaulu taas on mahdollista vain fenolaulun kautta, ja se sisältää siis aina myös fenolaulua. Kukaan laulaja kehoineen ei elä yhteiskunnan tai vallitsevan kulttuurin diskursseista erillisenä, joten niiden ulkopuolelle ei voi päästä. Kehon soinnista ja ään-teistä nousevat merkitysten idut ovat myös osa kulttuuria. Laulamisen merkityksiä muodostavat myös esimerkiksi laulutilanne ja laulettava ohjelmisto, joten puhdas vain merkitsevyyttä sisältävä genolaulu jää aina saavuttamattomaksi.

Barthesilainen laulu ja sukupuolen esitykset

Liedin esityskonventiossa laulajan ymmärretään esiintyvän resitaalis-sa omana itsenään (Binder 2020). Laulajan ”itseys” lied-resitaalis-sa on sukupuolittunut subjekti-asema, joka rakentuu ja tulee esitetyksi muun muassa laulajan lavapersoonan, äänityypin, kehon ja laulettavan ohjelmiston perusteella. Sukupuolen performatiivisuus on Judith Butlerin kirjassaan *Gender Trouble* (2006 [1990]) esittelemä ajatus. Butler kääntää käsityksen sukupuolesta biologian määrittämänä yhteiskuntasuhteena ympäri ja esittää, että yhteiskunnan ja kulttuurin sukupuoleen vaikuttaviin diskursseihin osallistuminen on sekä tietoisena että tiedostamattoman tasolla tapahtuva performatiivinen teko, jonka kautta sukupuolta tuotetaan. Sukupuoli ei näin ole pysyvä tai *a priori* ominaisuus vaan jatkuvan neuvottelun ja muutoksen alainen subjekti-asema, jossa kulttuurin ja yhteiskunnan diskurssit vaikuttavat ihmisen identiteetteihin ja kehoon ja muokkaavat sitä.

Myös laulaminen on sukupuolta tuottava toistoteko. Vallitsevan (laulu)kulttuurin ja yhteiskunnan normeista kumpuavien merkitysten toisto laulamalla peittää subjektin perimmäistä epävakautta (vrt. Butler 2006, 198). Näin tuotettu subjekti asettuu heteroseksuaaliseen matriisiin ja sen normeihin riippumatta laulajan todellisesta kokemuksesta omasta identiteetistään tai subjektistaan. Etenkin ilman kontekstia tällainen toistoteko vahvistaa myös nyky-yhteiskunnan sukupuoleen liittyviä konservatiivisia normeja. Normit muodostuvat merkityksistä, joita sanat ja ilmiöt saavat. Merkityksenmuodostuksen logiikan valinta eli valinta fenomenologian ja genolaulun välillä näyttäytyykin poliittisena tekona, jolla voi joko vahvistaa tai heikentää normeja.

Laulajan koulutus, johon kuuluu klassisen laulutekniikan omaksuminen, muokkaa kehoa ja jakaa laulajat sukupuolittuneisiin äänityyppeihin. Kärjistettynä korkea, kevyt ja pieni ääni on feminiininen ja vastaavasti matala, raskas ja suuri maskuliininen. Näitä merkityksiä vahvistetaan ja toistetaan ohjelmistovalinnoilla, harjoituksissa ja esityksissä. Oopperalaulajan koulutus sisältää kuitenkin valtavan emansipatorisen potentiaalin. Naiselle on sallittua ja suotavaa tuottaa ääni, joka täyttää tilan ja vaatii kuuntelemaan (ks. Bull 2019, 132–154). Ristiriita tämän ja tyttöjen kasvatuksessa edelleen näkyvien kiltteys- ja huomaamattomuusvaatimusten välillä on ilmeinen. Toisaalta ristiriitaa aiheuttaa myös liedtekstien naiskuva. Koulutuksella rakennettu soiva ja tilan täyttävä ääni valjastetaan 1800-luvun porvarillisen naisihanteen toistamiseen, jolloin koulutetun äänen vapauttava potentiaali jää käyttämättä.

Myös musiikki sukupuolittaa laulajaa. Säveltäjät saattavat säveltää erilaista musiikkia runon mies- ja naispuhujille. Esimerkiksi Brahmsin laulun ”Von ewiger Liebe” op. 43/1 miespuhujan Brahms panee toistuvien crescendoin ja fortein laulamaan kovaa täyteläisen pianotekstuurin päälle.¹⁰ Naispuhujaa Brahms taas laulattaa pääasiassa pianissimossa dolce-sävyllä. Palaan tämän laulun sukupuoliperformansseihin ja barthesilaisen lauluajattelun mahdollisuuksiin sen suhteen artikkelin lopussa.

Laulaja esittää sukupuoltaan laulukulttuurissa tunnistettavilla merkeillä ja merkityksillä (Cusick 1999). Klassisen laulun kontekstissa näitä merkkejä ovat muun muassa äänen korkeus, väri ja voimakkuus sekä laulettavien tekstien merkitykset. Lauluäänen materiaaliset rajat rajoittavat sukupuolen esittämistä. Sopraano ei voi laulaa bassokorkeudelta, eikä kevyt ääni taivu jyrinä. On myös tyypillistä, että laulajat esittävät

¹⁰ Kiitos tästä laulusta ja monista artikkelin aiheita sivuvavista keskusteluista mezzosopraano Ann-Marie Heinolle.

jonkun toisen säveltämää ja kirjoittamaa musiikkia, mikä osaltaan myös rajaa sukupuolen esittämisen mahdollisuuksia, sillä laulaja ei itse päättä säveltasoja tai tekstiä. Laulajan suhde tekstiin ja sen laulamiseen on siis sukupuolen esittämisen kannalta olennainen merkityksiä luova asia. Fenolaulun jatkumolla liikkuminen avaakin mahdollisuuden sukupuolirooleilla leikittelyyn ja niiden rajojen haastamiseen ja rikkomiseen.

Fenolaulussa laulaja päättää, mitä haluaa laululla sanoa, ja kommunikoi laulun valmistamistyössä lukittuja merkityksiä mahdollisimman selkeästi artikuloiden ja musiikillisesti ilmaisten. Näin tuotetaan laulun sukupuolittunut subjektiasema. Laulaja voi korostaa tekstin naispuhujan feminiinisyyttä tuomalla esiin tekstin sukupuolittavia tekijöitä. Myös esimerkiksi legaton, dynamiikan ja rytmin käsittelyn keinoin voi viestiä sukupuoliasemaa. Kukin laulaja käyttää itselleen tyypillisiä kommunikoinnin työkaluja mielikuvilla leikkimisestä äänen värien tietoiseen muokkaamiseen. Merkitysten kommunikointi sulkee pois muita mahdollisia merkityksiä, jolloin laulaja siis päättää kuulijan puolesta, mistä laulussa on kyse, ja asettuu näin tekijän asemaan.

Esseessään ”La mort de l’Auteur” (1994 [1968]) [”Tekijän kuolema”] Barthes esittelee ajatuksensa, että tekstillä ei ole jumalankaltaisen Tekijän määräämää perimmäistä merkitystä. Tekijän auktoriteetin sijaan merkityksenmuodostuksen todellinen paikka on kirjoittamisen sijaan lukeminen. Moniulotteisen kirjoituksen kaikki tasot, kulttuurit, sitaatit ja merkitykset yhdistyvät kokonaiseksi tekstiksi vasta lukijassa, ei Tekijässä. Barthesille lukija ei ole henkilö vaan tila tai kenttä, jossa tekstin kaikki merkitykset tulevat yhteen. Tekstin yhtenäisyys ei siis kumpua sen alkuperästä vaan sen kohteesta. (Barthes 1994 [1968], 64.)

”Tekijän kuolema” -esseen kontekstissa laulajalla on kaksoisrooli. Säveltäjään ja runoilijaan nähden laulaja on lukijafunktiossa. Kuulijaan nähden laulajaa taas voi ajatella tekijänä, joka tarjoaa kuulijalle valmiin laulutulkinnan. Laulaja voi siis yhtä aikaa olla sekä tekijä että lukija. Predikoivassa ja subjektia vahvistavassa fenolaulussa laulajan rooli kuulijaan nähden on tekijän. Subjektin ja objektin rajaa häivyttävässä, merkityksiä avoimeksi jättävässä genolaulussa myös laulajan ja kuulijan raja hämärtyy. Näin muodostuu jatkuvassa liikkeessä olevien, muuttuvien merkitysten lukemisen kenttä, josta Barthes ”Tekijän kuolema” -esseessään kirjoittaa (1994 [1968], 65).

Genolauluun pyrkivässä laulamiseksi laulaja siis luopuu tekijyydestä ja antaa kuulijalle fenolaulua suuremman mahdollisuuden muodostaa merkitykset itse. Tekijyys merkityksien määrittämisenä on heteronor-

matiivisen sukupuolihierarkian kaltainen valta-asema, jonka fenolaulaja ottaa sekä kuulijaan että tekstiin ja musiikkiin nähden kommunikoidessaan merkityksiä. Cusick (2006 [1994], 70) esittää musikaalisuuden olevan seksuaalisuuden kaltainen tapa ilmaista ja toteuttaa intiimejä suhteita jakamalla, saamalla ja antamalla fyysistä nautintoa. Muusikon (ja musiikin kuuntelijan) suhde musiikkiin on siis fyysinen. Laulajalle musiikin fyysisyys on korostunutta, sillä laulaja on itse oma soittimensa ja laulajan musiikki tulee konkreettisesti kehon sisältä. Fenolaulupainotteisessa laulamissa eli fischer-dieskaulisessa lied-laulun konventiossa tämä fyysisyys on peittyntä, sillä huomio on merkitysten välittämisessä. Cusickin ajattelua (2006 [1994], 72) jatkaen fenolaulu on valtasuhde, jossa laulaja asettuu hierarkiassa sekä musiikin että kuuntelijan yläpuolelle. Heteroseksuaalisen normin kaltaisesti fenolaulaja ottaa aktiivisen (maskuliinisen) roolin ja asettaa musiikin ja kuuntelijan passiivisiksi (feminiiniksi) vastaanottajiksi. Cusick kuvaa suhdettaan musiikista saamaansa nautintoon samankaltaisesti kuin Barthes kuvaa omaa *grainin* tuottamaa nautintoaan. Barthesille (1985a [1972], 276) *grainin* kuunteleminen on kahden kehon, muusikon ja kuulijan, välisen suhteen kuuntelemista. *Grainin* mahdollistavassa genolaulussa tämä suhde on tasa-arvoinen ja vastavuoroinen fenolaulumaisen merkitysten pakottamisen sijaan. Genolauluun pyrkivä laulu antaa musiikille tilaa tuottaa nautintoa, Cusickin sanoin ”to do it” (2006 [1994], 76).

Barthesille (1985b [1976], 287) lied-laulu rakastuneen diskurssina ylittää sukupuolirajat, sillä rakkaus ei katso sukupuolta tai sosiaalista asemaa. Ymmärrän Barthesin puhuvan liedin potentiaalista rajojen kumoamiseen, sillä liedä voi laulaa myös rajoja vahvistavalla tavalla. Erityisesti genolauluun pyrkimisellä voi nostaa liedin esityskonventioon kadonneen kehon esille ja avata kielessä rakentuneen sukupuolijärjestelmän rajoja. Genolaululle avoimessa laulamissa kielessä rakentuva laulajan subjekti purkautuu, kun merkityksenannolle olennainen merkitysajan ja merkityksen välinen yhteys hämärtyy. Tällöin myös subjektin paikka sukupuolijärjestelmässä heikentyy ja samalla koko sukupuolijärjestelmä tulee kyseenalaistetuksi. Binääristä sukupuolijärjestelmää voi kyseenalaistaa myös fenolaulun keinoin, jolloin laulaminen voi olla dragin kaltaista sukupuoliroolien liioittelua, parodiointia tai niillä leikkimistä (vrt. Butler 2006 [1990], 186–189).

Laulu on kehollista osallistumista laulamisen kulttuuriin (Cusick 1999, 29). Genolaulu diskurssien tai kulttuurin vaikutteiden ulkopuolisena laulamisaikana on siis saavuttamaton utopia. Laulajan keho on yhtä lailla yhteiskunnan ja kulttuurin diskurssien muokkaama kuin ne merkitykset,

joita fenolaulussa kommunikoidaan. Laulajan työssä ei siis ole mielekäs-
tä ajatella avoimuutta genolaululle yhteiskunnallisten tai kulttuuristen
diskurssien ulkopuolelle pyrkimisenä, vaan niiden muokkaamisena fe-
nolaulusta eriävällä toistamisella. Näin laulaja voi saattaa liikkeeseen,
”queeriyttää” ja kyseenalaistaa esimerkiksi liedin kehollisuutta kaihta-
vaa esityskonventiota, sukupuolittuneiden persoonapronominien rajoja,
oman äänensä ja kehonsa sukupuolittamista ja niihin liittyviä merkityk-
siä, tekstin tarjoamaa ihmiskuvaa tai merkityksenmuodostuksen masku-
liinis-rationaalista logiikkaa. Kehon ja äänellisyyden nostaminen teks-
tipainotteisen rationaalisen merkityksenmuodostuksen rinnalle nostaa
myös musiikin aidosti tasaveroiseen asemaan tekstin kanssa.

Barthesilainen laulu käytännössä

Alla annan vielä käytännön esimerkin, kuinka laulamalla esitetään su-
kupuolta ja kuinka barthesilainen laulaminen voisi toimia. Tarkoitin
barthesilaisella laululla feno- ja genolaulun jatkumon hyödyntämistä
laulamisen ajattelussa ja toteutuksessa. Tämän artikkelin puitteissa ei
ole mahdollista antaa yksityiskohtaista selostusta, mutta toivon tämän
tiivistetyn esimerkin valaisevan sitä, mitä olen yllä käsitellyt teoretisoin-
nin tasolla. Jätän pois tarkastelustani myös yhteistyön pianistin kanssa.
Liedin esittäminen on kahden tasavertaisen muusikon yhteistyötä, mutta
sen kuvaaminen ei valitettavasti mahdu tämän artikkelin piiriin.

Feno- ja genolaulu ovat läsnä kaikessa laulamissa. Niiden tietoisel-
la käytöllä laulaja voi toteuttaa omaa taiteellista näkemystään. Vaihte-
lemalla niiden painostusta laulaja voi vaikuttaa esimerkiksi sukupuolen
esityksiin. Kiinnitän huomion esimerkkilaulun kohtiin, joissa feno- ja ge-
nolaulun välisten painotusten vaihtamisella on suuri merkitys soivan lop-
putuloksen ja sukupuolen esitysten kannalta. Esimerkkieni ja väitteideni
perustana on kokemukseni ammattilaulajana. Kirjoitan laulusta omasta
asemastani äitinä, valkoisena, cis-naiseksi identifioituvana, heterosek-
suaalisena laulajana. Identifioitumiseni vaikuttaa tulkintaani laulusta
ja rajaa mahdollisia sukupuoliperformansseja omassa esiintymisessäni,
sillä kehoni on elämäni saatossa muokkautunut vastaamaan identiteette-
jäni eikä sukupuolen esittäminen ole kokonaan tietoinen prosessi (Butler
1993, 2). Luentani runosta on feministinen. Runo on mahdollista tulkita
myös toisin, mutta sukupuolen esittämisen tarkastelemiseksi feministi-
nen luenta on tarkoituksenmukainen.

Brahmsin ”Von ewiger Liebe” op. 43/1 on von Fallerslebenin tekstiin vuonna 1864 sävelletty ja vuonna 1869 julkaistu laulu.¹¹ Se kuuluu keskeiseen lied-ohjelmistoon, ja sen on levyttänyt huomattava määrä laulajia Thomas Allenista Elisabeth Schwarzkopfiin. Runossa on kolme puhujaa: kertojääni, poika (”Bursche”) ja tyttö (”Mägdelein”). Laulajan on otettava kantaa siihen, kuinka esittää ne. Mikäli laulaja haluaa tehdä selkeät erot eri puhujien välillä, laulajan on siis ratkaistava osallistumisen puhujien sukupuolittamiseen.

Brahms on sukupuolittanut tytön ja pojan säveltämällä pojalle mahitipontista, selkeärytmistä musiikkia ja nousevia, nopeaa harmonista liikkettä sisältäviä fraaseja (ks. kuva 1). Tytön musiikki on loppuhuipennusta lukuun ottamatta dynamiikaltaan poikaa hiljaisempaa, 6/8-tahtilajissa keinahtelevaa ja harmoniselta liikkeeltään hitaampaa (ks. kuva 2). Laulu alkaa ajan ja paikan asettamisella kertojan äänellä, poikaa seuraten eli miesnäkökulmasta. Miesnäkökulma korostuu kertojan ja pojan sävellajin ja tahtilajin yhteneväisyydellä. Tytön puhuessa tahtilajin lisäksi sävellaji vaihtuu muunnosduuriin. Näin syntyy asettelu, jossa tyttöpuhujaa toiseutetaan (mies)kertojaan ja poikapuhujaan nähden.

Kertojan miesnäkökulma tai -katse antaa ymmärtää, että myös tytön repliikki on samasta näkökulmasta, runon retorisen minän tyttöpuhujan suuhun asettamia sanoja. Tyttöpuhujan ääni ei näin siis olekaan tytön vaan (mies)kertojan rakentama. Mikäli laulaja ei aktiivisesti viesti muuta, laulaja asettuu subjektiksi mieskatseella luotuun heteronormatiivisuuteen ja sukupuolijärjestelmään, jossa nainen on olemassa maskuliinisen halun kohteena. Tyttöpuhujan ehdoton omistautuminen pojalle toistaa miestä varten elämisen ja miehen valtaan alistumisen narratiiveja. 1800-luvun yhteiskuntaan peilattuna tytön häpeään saattamisessa saattaisi olla kyse esimerkiksi tytön ja pojan välisestä luokkaerosta tai mahdollisesta avio- liiton ulkopuolisesta raskaudesta.

*Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld!
Abend schon ist es, nun schweiget die Welt.
Nirgend noch Licht und nirgend noch Rauch,
Ja, und die Lerche sie schweiget nun auch.*

*Metsä ja vainio pimenneet ovat,
On jo ilta ja maailma vaikenee.
Missään ei valoa, ei savua näy,
Ja kiurukin hiljenee.*

*Kommt aus dem Dorfe der Bursche heraus,
Gibt das Geleit der Geliebten nach Haus,*

*Nuorukainen kylästä tulee,
Saattamaan rakkaintaan kotiin,*

¹¹ Perinteisen heteronormatiivisen tulkinnan laulusta antaa esim. Dunsby 2004.

*Führt sie am Weidengebüsche vorbei,
Redet so viel und so mancherlei:*

*”Leidest du Schmach und betrübest du dich,
Leidest du Schmach von andern um mich,
Werde die Liebe getrennt so geschwind,
Schnell, wie wir früher vereinigt sind.
Scheide mit Regen und scheide mit Wind,
Schnell wie wir früher vereinigt sind.“*

*Spricht das Mägdelein, Mägdelein spricht:
„Unsere Liebe sie trennet sich nicht!
Fest ist der Stahl und das Eisen gar sehr,
Unsere Liebe ist fester noch mehr.
Eisen und Stahl, man schmiedet sie um,
Unsere Liebe, wer wandelt sie um?
Eisen und Stahl, sie können zergehn,
Unsere Liebe muß ewig bestehn!“*

*Vie hänet viljavainion ohi,
Puhuu kaikesta ja niin paljon:*

*”Jos tuskasta kärsit ja murehtia saat,
Ja vuokseni sinua loukataan,
Silloin rakkaus nopeasti haihtuu,
Niin kuin se nopeasti yhteen vei.
Lähde sateella, lähde tuulella,
Nopeasti niin kuin yhteen menimme.”*

*Ja neitonen vastaa ja sanoo:
”Rakkautemme on erottamaton!
Lujaa on teräs ja rautakin myös,
Rakkautemme vahvempaa viel’,
Rautaa ja terästä takoa voi,
Vaan rakkauttamme kuka muuttaa voi?
Rauta ja teräs sulattaa voidaan,
Vaan rakkautemme ikuinen on!”¹²*

Pojan ja tytön sukupuolittaminen laulajan tulokulmasta alkaa edellä esitetyn kaltaisella musiikin ja tekstin merkityksien pohtimisella. Minkälaisilla keinoilla säveltäjä ja runoilija ovat sukupuolittaneet runon puhujat? Voiko näitä keinoja korostaa jollain tavalla vai olisiko mielekkäämpää laulaa niitä vastaan? Minkälaisia sukupuoliperformansseja laulussa on? Laulajat pyrkivät usein erottamaan tekstin kolme puhujaa toisistaan. ”Neutraalin” kertojäänen vastakohtana on kovaa ja kiirehtien asiansa esittävä poika sekä pehmeän keinuvasti vastaava tyttö.

Laulaja voi korostaa pojan maskuliinisuutta esimerkiksi laulamalla peräkkäiset neljäosot marcatona (”schnell wie wir früher...”) ja vastata pianosatsin vasemman käden neljäosien liikkeeseen. Tekstin osalta pojan maskuliinisuus korostuu kiinnittämällä huomio mahdollisen häpeän aiheuttajaan ja häpeän kohteeseen. Esiaviolliset suhteet ovat olleet perinteisesti nimenomaan tyttöjen häpeä, ja runon poikakin toivoo eroa vasta häpeän tapahduttua. Laulaja voi korostaa tätä nostamalla esiin etenkin häpeän, ”Smach”, ja sen aiheuttajan, ”um mich”. Pojan maskuliinisuus korostuu myös painottamalla nousevien fraasien loppuja, artikuloimalla konsonantit selkeästi ja rytmisesti sekä välttämällä diminuendoja ja käyttämällä tummaa äänenväriä. Muun muassa Fischer-Dieskau (2007) tekee juuri näin.

¹² Suom. Erkki Tammela.

Schei - de mit Re - - gen und schei - de - mit - Wind,
sempre più f e poco string.

schnell wie wir frü - her ver - ei - ni - get sind.

Kuva 1. Pojan musiikkia. Brahms: "Von ewiger Liebe", tahdit 61–69.

Tytön feminiinisyyden musiikin hitaassa harmonisessa liikkeessä ja keinuvassa rytmissä. Laulaja voi korostaa feminiinisyyttä aloittamalla fraasit pehmeästi ja alukkeetta. Sanojen "trennet" ja "wandelt" etuheleiden viettelevyyttä voi korostaa antamalla niiden nyrjäyttää keinuvaa pulssia pois paikaltaan. Etuheleiden laulaminen tempossa taas viestii tytön viattomuutta ja nuorta ikää, kuten esimerkiksi sopraano Anja Harteroksen tulkinnassa (2014). Feminiinisyyden ja tytön nuori ikä korostuvat niin ikään äänenvärin vaaleudella ja tekemällä crescendot pienemmiksi kuin pojalla. Myös loppuhuipennuksen feminiinisyyttä voi tuoda esille laulamalla se ilman alukkeita ja tiiviissä legatossa kontrastina pojan marcato-rytmeille. Tekstin tasolla tyttö on omistautunut pojalle vakuuttaessaan heidän rakkautensa kestävyttä. Huomioni kiinnittyy kuitenkin Brahmsin valintaan sijoittaa sana "fester" vähennetylle septimisoinnulle, joka dissonoivuudessaan on epävakaa ja ristiriidassa rakkauden kestävyden viestiin nähden.

Loppuhuipennuksessa tytön 6/8-tahtilaji rikkoutuu pojan musiikista muistuttavalla kolmijakoisella iskutuksella (kuva 4). Yhteys Susan McClaryn (2002 [1991], 57) argumenttiin klassisen musiikin perinteen

Ziemlich langsam

Spricht das Mäg - de - lein, Mäg - de - lein spricht: „Un - se - re

pp dolce

un poco animato e

Lie - be, sie tren - net sich nicht! Fest ist der Stahl und das

un poco animato e

Kuva 2. Tytön musiikkia. Brahms: ”Von ewiger Liebe”, tahdit 79–88.

un - se - re Lie - be ist fe - ster noch

mf

Kuva 3. Vähennetty septimisointu sanalla ”fester”. Brahms: ”Von ewiger Liebe”, tahdit 91–93.

asentoitumisesta kehollisuuteen on selkeä. Tytön musiikin keinahteleva rytmi viehättää kehoa liikkeeseen toisin kuin pojan musiikin tasainen pulssi. Keho ja ruumiillisuus ovat kuitenkin ”korkeakulttuurin” piirissä alempiarvoisia transsendenttiin nähden, joten laulun lopun voi tulkita esimerkiksi tytön kohoamisena ruumiillisuuden yläpuolelle, tytön asettumisena maskuliinisen vallan alle tai yleisenä tarpeena tukahduttaa keho ja sen häiritsevät vietit. (Ibid.)

geh, un - se - re Lie - be, un - se - re Lie - be muß
e - wig, e - wig be - stehn!

Kuva 4. Loppuhuipennus. Brahms: "Von ewiger Liebe", tahdit 110–121.

Kaikki edellinen oli fenolaulua painottavaa ilmaisua. Mitä genolaulua kohti siirtyminen tarkoittaisi runon puhujien sukupuolittamisen kannalta? Pojan puhe sisältää paljon konsonantteja ja lyhyitä vokaaleja ("Schmach", "dich", "mich", "getrennt", "geschwind"). Niiden tuottaminen vaatii nopeaa liikettä artikulaatioon osallistuvilta lihaksilta. Liikkeen pysyminen vapaana taas vaatii artikulaation keveyttä. Omasa laulukokemuksessani poikapuhujan maskuliinisuus heikentyy, kun käännyn genolaulupainotukseen. Fraasit eivät enää tunnu tarkkarajaisilta, suunnatuilta palikoilta, vaan ne muuttuvat nestemäiseksi ja asettuvat orgaanisemmin kehooni. Tekstin fenolaulun keinoin 1800-luvulle lukitut merkitykset alkavat purkautua. Millä tavalla tai missä yhteydessä aikuinen, naiseksi sukupuolitetulla keholla ja äänellä laulava puhuja, joka on tekstissä sukupuolitettu maskuliiniseksi, voi tuottaa toiselle kärsimystä ja häpeää? Minkälainen on tällainen feminiinisen ja maskuliinisen rajat sekoittava ja ylittävä subjekti? Minkälaista kärsimys ja häpeä silloin on?

Genolaulua kohti kääntyminen korostaa runon tyttöpuhujan ruumiillisuutta. Huomioni kiinnittyy moniin pitkiin i- ja e-äänteisiin ("Liebe", "sie", "sehr", "mehr", "schmiedet", "zergehn", "ewig", "bestehn"). Niiden laulaminen vapaasti soivana vaatii ainakin itseltäni hienoista suun pyöris-

tämistä suupielistä. Suun aistillinen pyöreä muoto alkaa jo tyttöpuhujan ensimmäistä äänneestä, joka on pisteellisen neljäsosan mittainen u (”unsere”). Vapaasti laulettu u-vokaali tuntuu suun pyöreäyden lisäksi syvänä lantionpohjassa. Omassa laulukokemuksessani esiin nousee laulamisen ruumiillinen nautinto. Erityisen nautinnollinen on sana ”Liebe” sävellejiin kuulumattomalla a-sävelellä, jonka voi lukea H-duurissa Toiseksi (ks. kuva 3). Kuunnellen kuvittelen myös altto Nathalie Stutzmannin (1997) nauttivan kyseisen sävelen laulamisesta. Aikuisen naisen keholla laulettu ruumiillinen nautinto, rakkaus ja toiseus tuottavat toisenlaisia assosiaatioita kuin fenolaulaen tuotettu tyttömäisyys ja kirkassilmäinen julistus ikuisesta rakkaudesta.

Nathalie Stutzmannin laulamana ”Von ewiger Liebe” on täynnä viitauksia laulajan ruumiillisuuteen. Hän käyttää runsaasti portamentoja, vaihtelee suoran äänen ja vapaan vibraton välillä, päästää paikoitellen koko huomattavan äänensä valloilleen, laulaa väreilevää pianissimoa ja käsittelee rytmiä huolettoman vapaasti. Kaikki nämä pakottavat kuulijan kiinnittämään huomionsa tekstin sisältöjen ohella laulajan ääneen ja sen materiaalisuuteen. (Vrt. Välimäki 2005, 365.) Syntyy vaikutelma, jossa laulaja todella laulaa omana itsenään ja on ottanut tekstin osaksi omaa laulavaa kehoaan (vrt. Järviö 2011, 328). Naiseksi sukupuolitetun laulajan kehosta tulevana tekstin miesnäkökulma alkaa purkautua, sillä laulajan kehon sukupuolittuneisuus pakottaa kyseenalaistamaan miesnäkökulman. Toisaalta kitka tekstin ja kehon vuorovaikutuksessa kyseenalaistaa myös laulajan sukupuolittuneisuuden ja näin haastaa koko binäärisen sukupuolijärjestelmän. Stutzmann ei tyydy kuuliaisesti toistamaan nuottikuvan ja tekstin asettamaa normia, vaan queeriyttää sen asettamalla oman ruumiillisuutensa tulkinnan lähtökohdaksi.

Lauluääni on kehon esitys, jonka rajana ovat kehon rajat. Butlerin ajattelussa sukupuoli ei kuitenkaan ole biologian ennalta määrittämä, joten vastaavasti lauluäänikään ei todellisuudessa määrää sukupuolta, vaikka klassisen laulun kulttuurissa näin on (ks. Dame 2006 [1994], 140–141). Butlerin ajattelu ja barthesilainen laulu purkavat tekstin merkitysten lisäksi myös äänityyppien sukupuolittuneisuutta, sillä kehon, äänen ja sukupuolen yhteys ei ole ennalta määrätty. Kun laulaja ei asetu tai halua asettua tekstin tarjoamiin ahtaisiin normeihin, keho on yksi tie ulos niistä. Koska genolaulu on saavuttamaton utopia, olen muokannut Barthesin ajattelua sopimaan laulajan käytäntöön. Laulaminen tapahtuu aina suhteessa yhteiskuntaan ja kulttuuriin, joten Barthesin romantisoitu ja sukupuoleton ajattelu laulajan kehon äänen kuulemisesta ei vastaa käytäntöä.

Ruumiillisuuden kaihdaminen toistaa myös valkoisuuden normia (Bull 2019, 104). Barthesilainen laulu ja ruumiillisuuden esiin nostaminen purkavat sukupuolinormien lisäksi myös muita kehojen ominaisuuksiin, kuten ihonväriin liittyviä normeja ja merkityksiä. Kun ruumiillisuutta ei häivyttä tekstin merkitysten välittämisen taakse, laulaminen näyttäytyy kaikenlaisille kehoille avoimena queerina tilana, jossa keho on aidosti mukana muodostamassa merkityksiä.

Lopuksi

Laulamisen kytkös feminiiniseen on kulttuurissamme vahva (ks. esim. Cavarero 2005 [2003]; Cusick 1999). Tähän artikkeliin liittyvän tutkimustyöni johdosta on vaikea olla ajattelematta, että liedin tekstin merkityksistä lähtevä esityskonventio maskuliinistaa laulamista. Tämän seurauksena laulaminen on muuttunut hyväksyttävämmäksi myös miehille. Cusick (1999, 33) esittää laulamisen olevan niin syvälle kehon rajojen sisäpuolelle ulottuvaa toimintaa, ettei se sovi kehon rajojen rikkomattomuutta vaalivaan maskuliinisuuteen. Lied-laulun kontekstissa tekstiä ja transsendenttia painottava konventio häivyttää laulukulttuurin lävistämää kehoa, ja merkityksiä määrittämällä se samalla vahvistaa laulavan subjektin rajat.

Tässä artikkelissa olen asettanut vastakkain saksalaisen fischer-dieskaulaisen lauluperinteen ja Barthesin lauluajattelun. Niiden avulla olen kuvannut saksalaisen lied-laulamisen kulttuuria ja sen suhdetta laulajien kehoihin ja ruumiillisuuteen. Luin ja kuuntelin Fischer-Dieskaun ja näin löysin monia myös omasta koulutuksestani ja ammatillisesta toiminnastani tuttuja asioita, kuten liikkeen kaihdamisen ja sanottavan ensisijaisuuden. Barthesin ajattelua olen esitellyt ja soveltanut laulajan käytännön työhön liittyvin osin. Butlerin ajattelua hyödynsin laulamisen sukupuolen esitysten pohtimisessa. Olen osoittanut, että barthesilainen laulu voi olla laulamisen tietoista ajattelua toisin. Se on mahdollinen työkalu laulajalle, joka taiteessaan on kiinnostunut ruumiillisuudesta ja merkitysten reunoista. Olen kuvannut käytännön esimerkin avulla, kuinka laulaja voi liikkua feno- ja genolaulun jatkumolla tuoden sukupuolinormittamista kaihdamisen elementin laulamiseensa. Fischer-Dieskaun tavoin ajattelen, että valmistautuminen on tärkeä osa laulajan työtä. Olenkin painottanut laulajan taitoa ja tietoisia taiteellisia valintoja. Olen tässä artikkelissa esitellyt tavan, jolla laulaja voi kehonsa avulla rikastaa ilmaisuaan. Löysin

barthesilaisesta laulusta queerin tilan, jossa sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuus saa näkyä ja kuuluu yhdenvertaisena. Kaikki ihmiset eivät mahdu normien sisälle, joten laulajienkaan ei tarvitse.

Lähteet

Nuottijulkaisut

Brahms, Johannes. 1926–27 [1857]. *Von ewiger Liebe* op. 43/1. Leipzig: Breitkopf und Härtel. Tark. 5.2.2021. [https://imslp.org/wiki/4_Songs,_Op.43_\(Brahms,_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/4_Songs,_Op.43_(Brahms,_Johannes))

Äänitteet

Fischer-Dieskau, Dietrich. 2007 [1952/1954]. *J. Brahms: Die schöne Magelone*. Audite, ADD.

Harteros, Anja & Wolfram Rieger. 2014. *Von ewiger Liebe – Lieder*. Berlin Classics – 0300621BC.

Stutzmann, Nathalie & Inger Södergren. 1997. *Brahms: Lieder*. RCA Red Seal.

Videot

Monsaingeon, Bruno. 1995. *Dietrich Fischer-Dieskau. La voix de l'âme*. Ideale Audience/Sender Freies Berlin/ Imalyre Group France Télécom/ La Sept Arte. Tark. 4.2.2021. https://youtu.be/W_AeQxjqIB8

Fischer-Dieskau, Dietrich & Alfred Brendel. 1979. *Schubert: Winterreise*. Tark. 4.2.2021. https://youtu.be/5PQtpc_5QHI

Fischer-Dieskau, Dietrich & Gerald Moore. *Schubert: Erbkönig*. Konserttitaltiointi 1960-luvulta. Tark. 4.2.2021. <https://youtu.be/PaBNUzVSnj8>

Kirjallisuus

Barthes, Roland. 1985a [1972]. "The Grain of the Voice". Teoksessa *The Responsibility of Forms*, käänt. Richard Howard, 267–277. Berkeley, CA: University of California Press.

Barthes, Roland. 1985b [1976]. "The Romantic Song". Teoksessa *The Responsibility of Forms*, käänt. Richard Howard, 286–292. Berkeley, CA: University of California Press.

Barthes, Roland. 1994 [1968]. "La mort de l'Auteur". Teoksessa *Le bruissement de la langue*, 61–67. Paris: Éditions du Seuil.

Binder, Benjamin. 2020. "Song in Concert as Observed by the Schumanns. Toward the Personalization of the Public Stage". Teoksessa *German Song Onstage: Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, toim. N. Loges ja L. Tunbridge, 52–69. Bloomington, IN: Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv104t9zt>

- Bonenfant, Yvon. 2010. "Queer Listening to Queer Vocal Timbres". *Performance Research*, 15 (3): 74–80. <https://doi.org/10.1080/13528165.2010.527210>
- Borchard, Beatrix. 2020. "The Concert Hall as a Gender-Neutral Space. The Case of Amalie Joachim née Schneeweiss". Käänt. Jeremy Coleman. *German Song Onstage: Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, toim. N. Loges ja L. Tunbridge, 132–153. Bloomington, IN: Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv104t9zt>
- Brett, Philip, Elizabeth Wood ja Gary C. Thomas. 2006 [1994]. *Queering the Pitch*. London: Taylor & Francis. <https://doi.org/10.4324/9780203944189>
- Bull, Anna. 2019. *Class, Control, and Classical Music*. New York, NY: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190844356.001.0001>.
- Butler, Judith. 2006 [1990]. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, NY: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203824979>
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. 1st ed. New York, NY: Routledge.
- Cavarero, Adriana. 2005 [2003]. *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Käänt. Paul A. Kottman. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Cusick, Suzanne G. 1999. "On Musical Performances of Gender and Sex". Teoksessa *Audible Traces. Gender, Identity, and Music*, toim. E. Barkin ja L. Hamessley, 25–48. Zürich & Los Angeles: Carciofoli.
- Cusick, Suzanne G. 2006 [1994]. "On a Lesbian Relationship with Music: A Serious Effort Not to Think Straight". Teoksessa *Queering the Pitch*, toim. Philip Brett et al., 67–84. New York, NY: Taylor & Francis. <https://doi.org/10.4324/9780203944189>
- Dame, Joke. 2006 [1994]. "Unveiled Voices. Sexual Difference and the Castrato". Teoksessa *Queering the Pitch*, toim. Philip Brett et al., 139–154. New York, NY: Taylor & Francis. <https://doi.org/10.4324/9780203944189>
- Dunsby, Jonathan. 2004. "A Love Song: Brahms's 'Von ewiger Liebe'". Teoksessa *Making Words Sing: Nineteenth- and Twentieth-Century Song*, 33–56. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dunsby, Jonathan. 2009. "Roland Barthes and the Grain of Panzéra's Voice". *Journal of the Royal Musical Association* 134 (1): 113–132. Tark. 18.6.2021. <https://www.jstor.org/stable/40783132>
- Fast, Susan ja Craig Jennex. 2019. *Popular Music and the Politics of Hope: Queer and Feminist Interventions*. New York, NY: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315165677>.
- Fischer-Dieskau, Dietrich. 1971. *Auf den Spuren der Schubert-Lieder: Werden, Wesen, Wirkung*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus Verlag.
- Fischer-Dieskau, Dietrich. 1981. *Robert Schumann. Wort und Musik. Das Vokalwerk*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Fischer-Dieskau, Dietrich. 1984. *The Fischer-Dieskau Book of Lieder*. Käänt. G. Bird ja R. Stokes. New York, NY: Limelight Editions.
- Fischer-Dieskau, Dietrich. 1985. *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs*. München: DVA/Piper.
- Goehr, Lydia. 1998. *The Quest for Voice. Music, Politics, and the Limits of Philosophy*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Jagose, Annamarie. 1996. *Queer Theory. An Introduction*. New York, NY: New York University Press.
- Jarman-Ivens, Freya. 2011. *Queer Voices. Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. New York, NY: Palgrave Macmillan. <http://dx.doi.org/10.1057/9780230119550>
- Järviö, Päivi. 2011. *Laulajan sprezzatura: fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin laulaen puhumisesta*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura. Tark. 22.5.2021. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-98479-8-6>

Kauppala, Anne. 2020. "Barthes's 'The Grain of the Voice' Revisited". *The Routledge Handbook of Musical Signification*, toim. Esti Sheinberg ja William P. Dougherty, 67–77. New York: Routledge.

Koestenbaum, Wayne. 1994. *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and The Mystery of Desire*. New York, NY: Vintage Print.

Kramer, Lawrence. 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Oakland, CA: University of California Press.

Kramer, Lawrence. 2011. "Sexing song: Brigitte Fassbaender's 'Winterreise'". Teoksessa *Word and Music Studies: Essays on Performativity and on Surveying the Field. WMS 12*, 157–171. Leiden: Brill https://doi.org/10.1163/9789401207454_011

Leech-Wilkinson, Daniel. 2020. *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*. Version 12.02 (11.12.2020). <https://challengingperformance.com/the-book/>.

McClary, Susan. 2002 [1991]. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Miller, Richard. 1999. *Singing Schumann: An Interpretive Guide for Performers*. New York, NY: Oxford University Press.

Perraino, Judith A. 2006. *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. Berkeley, CA: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/california/9780520215870.001.0001>.

Petersen, Lise Helmer. 2001. "Aspekter af 'le Grain de la Voix' – stemmens krop". *Caecilia* 2001(1): 149–162. Tark. 22.5.2021. http://danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_caecilia_pdf/cc_1998-2001/cc_1998-2001_04_AspekterLHP_ocr.pdf

Potter, John. 2006. "Beggar at the Door: The Rise and Fall of Portamento in Singing". *Music & Letters* 87 (4): 523–50. Tark. 18.6.2021. <http://www.jstor.org/stable/4140308>. <https://doi.org/10.1093/ml/gcl079>.

Potter, John ja Neill Sorrell. 2012. *A History of Singing*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139024419>.

Reece, Tyler Michael-Anthony. 2019. *Liebe und Leben: Exploring Gender Roles and Sexuality in Nineteenth-Century Lieder*. Väitöskirja, University of California. Tark. 17.6.2021. <https://escholarship.org/uc/item/90m3844k>

Sivuoja-Gunaratnam, Anne. 2007. "Barthes, ääni-kieli ja musiikki". Teoksessa *Vastarinta/ Resistanssi. Konfliktit, vastustus ja sota semiotiikan tutkimuskohteina*, toim. Harri Veivo, 54–73. Helsinki: Yliopistopaino.

Tunbridge, Laura. 2010. *The Song Cycle*. Cambridge: Cambridge University Press.

Välimäki, Susanna. 2005. "Musiikki, ruumis, ääni – ja k. d. lang. Filosofinen ja musiikkianalyttinen vuoropuhelu". Teoksessa *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*, toim. Juha Torvinen ja Alfonso Padilla, 359–394. Helsinki: Yliopistopaino.

Välimäki, Susanna. 2015. *Muutoksen musiikki. Pervoja ja ekologisia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tampere: Tampere University Press. Tark. 22.5.2021. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-44-9732-2>

Wahlfors, Laura. 2013. *Muusikon kumousliikkeet. Intiimin etiikkaa musiikin käytännössä*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Youens, Susan. 2013 [1991]. *Retracing a Winter's Journey: Franz Schubert's "Winterreise"*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Jarkko Hartikainen

Härskit hälyt

- *Säveltäjä, MuM Jarkko Hartikainen (jarkko.hartikainen@uniarts.fi) kirjoittaa pyynnöstä musiikkia ja musiikista keskittyen mieluiten luovan tekijyyden ja elävän monimuotoisuuden nykyaikaisiin ilmiöihin. Hartikainen valmistee taiteellista tohtorintutkintoa Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa.*

Härskit hälyt

Jarkko Hartikainen
.....

Oli ympäristömme kuinka härski, villi tai ennakoimaton tahansa, haluamme suojella taidenautintoamme turmelukselta. Arvokkaana kuultavaa perinnettä, esimerkiksi mestaritaiteilijoiden välittämää 'hiljaista tietoa', ei sovi häiritä asiaan liittymättömällä hälyllä. Olen sekä aiheuttanut skandaalin sävellykselläni että kokenut ällötystä kollegani kantaesityksessä. Mikäpä siinä – lauetessaan tällainen reaktio kun paljastaa kiinnostavasti kavahtajan omat ennakkoehdot taiteelliselle onnistumiselle.

Olin vuonna 2008 mukana sävellysohjelmoijille suunnatulla runo-analyysikurssilla, jonka jatkoprosjektina pääsi luomaan yhteisteoksen elävän runoilijan kanssa. Tehtävänannon mukaan säveltäjät valitsisivat kukin jonkin paikan Helsingissä runoilijan lähtökohdaksi. Tämän jälkeen yhteistyötä tehtäisiin tarvittaessa tiiviistikin musiikin ja tekstin parissa. Lopputuloksena syntyisi kuoroteos konserttisaliin. Yhteistyökumppaniani oli juuri esikoiskokoelmansa julkaissut ja sillä pian Helsingin Sanomien kirjallisuuspalkinnon pokannut Henriikka Tavi, itsekin kuorolaulun harrastaja. Runoilijana Tavi on kokeileva taiteilija, jonka mielikuvituksellinen tapa pilkkoa kieltä äänneiksi ja merkeiksi on omiaan herättämään säveltäjän kiinnostuksen. Itse olin kiinnostunut nimenomaan soittomusiikin äänentuottotapojen moninaisuudesta, mutta kuoro voisi tarjota vastapainoa. Kuvailin runoilijalle, millaiset ihmisen tuottamat äänneet kutkuttavat minua säveltäjänä. ”Ei vokaalimusiikkia ilman konsonanttimusiikkia”, totesin pilke silmäkulmassa. Korviani hivelee äänen rosoisesti elävä kitkaisuus ja vuotoisuus, eli ihmisen artikulaation piirissä frikatiivit, sibilantit, hengitys...

Paikaksi valitsin yhdenvertaisuuden nimissä jotain mahdollisimman kirjavaa, jotta runoilijan mielikuvitukselle jäisi mahdollisimman paljon valittavaa. Päädyin niin kutsuttuun Kurvin alueeseen Sörnäisissä. Paljastui, että Tavi oli aiemmin asunut alueella, joten hänellä oli siihen henkilökohtainen kokemuksellinen suhde. Paikan rosoinen äänimaisema oli kuulunut etenkin kesäisin aina sänkyyn ja yölliseksi häiriöksi asti. Runo valmistuikin helposti: idea oli syntynyt Tavin pyöräillessä ensitapaami-

sestamme kotiinsa Kruununhakaan, ja vain muutamaa tuntia myöhemmin sähköpostissani odotti valmis teksti, ”Hässäkkä.doc”.

Runoilija oli täsmentänyt tekstinsä äänteellisyyttä perusteellisesti eri fontein, ilmaisuohjein ja sekä roomalaisia että kyrillisiä aakkosia käyttäen. S-äännettä oli eri tavoin kirjoitettuna sekä sammaltavaa että suhisevaa. Lisäksi oli kiljuntaa, määkivää ja nenässä olevasti tunkkaista puhetta, paineisesti vuotavaa ”pelkkää hoota” sekä itseään surkutteleva, monotonisesti huuteleva hahmo. Mukana oli myös muuten särkynyt, mutta rinnassa resonoinva ”viskibasso” sekä isoin kirjaimin kirjoitettu ”asiallisesti komentava puhe”. Runo oli äänteellisesti ja kompositorisesti herkullinen – sen pystyi esittämään teatterina, joka käytännössä ohjasi itse itsensä. Runo oli täynnä paikallisväriä suorastaan dokumentaarisella tarkkuudella, kyseessä kun oli sekavien kadunihmisten polyfoninen keskustelu säätämisineen ja ärräpäineen. Merkityssisällössä ja sanomisen tavassa kuului sensuroimatta autenttinen nykypäivä: 26 vittu-sanaa, kaksi paskaa ja kaksi perkelettä sekä päihdeongelmaisuuksien ja huonosuuteen liittyvää huorittelua, tappo- ja erouhkauksia, pahanolonkuvausta ja surkeita avunpyyntöjä.

Sanastoa ja tematiikkaa aikani nikoteltuani kävin kollegoiden ja opettajien rohkaisusta sävellystyöhön. Loin runoilijan foneettisesti määriteltujen äänihahmojen eroavaisuudelle rinnasteisen harmonioiden maailman ja yhdistin nämä itseään heterofonisesti kaiuttavaksi ja foneettisesti resonoivaksi kuorosatsiksi. Jokainen eri tavoin särkynyt ääni siis rakennetaan kuoroäänten foneettisia, harmonisia ja rekisterillisiä keinoja yhdistellen: esimerkiksi kohisevan h-äänteen, korkean vihellyksen ja rinnakkaisissa sekunti-intervalleissa kulkevan melodian muodostamassa aggregaatissa. Runon rakenne kuullaan kompositiossani tiivistettynä ensin pelkästään tämänkaltaisissa yksittäisissä tavuissa ja soinneissa, ja vasta kun tämä ”sointukierto” toistuu chaconnen tavoin, tulee mukaan runoilijan teksti, semanttinen taso. Rajuimman ja sävellyksellisesti vaikeimman lauseen ”Tunge Же uloshteeshta rushkea ЖормеЖи / witun vittuush ja jatkaa nii tulee hyvä mieli [...]” pilkoin häveliäästi yksittäisiksi äänneiksi eri kuoroäänille, hieman pistesarjallisuuden tapaan. Frankfurtissa lopulta valmistuneesta sävellyksestä – Ж (2008) – tuli mielestäni onnistunut ja kaunis, tasapainoinen kokonaisuus. Siellä opettajani Beat Furrer ja Pierluigi Billone olivat innoissaan, vaikka *ad hoc* -saksannokseni tekstistä tuskin tavoitti kaikkia eri sävyjä: ”vittu maeae – das ist fantastisch!”, he riemuitsivat.

Suomeen harjoituksia varten matkustettuani sain matkalla tekstiviestillä tiedon ”hieman kireästä tunnelmasta” suhteessa sävellykseeni. Minua

toistakymmentä vuotta vanhempi kuorolainen syytti teostamme ”eräiden ihmisten 24/7-kärsimyksen viihteellistämisestä” (nuorilla laulajilla oli hauskaa harjoituksissa). Väitettiin vieläpä tämän ”viihteen” olevan sopimatonta, koska mukana oli paljon alaikäisiä. Esitys kuitenkin järjestyi, ilman tätä laulajaa. Puolustukseni oli: taide käsittelee todellisuuttamme, ja minusta yksikään teoksessa esiintyvä ääni ei voi olla kielletty konserttisalissa – aivan kuten ei sen ulkopuolellakaan. Kuulin kiertoteitse sähköposteissa käydystä väännöstä, johon jopa sävellysopettajanikin oli vedetty mukaan. Oli itsestään selvää, ettei tekstiä painettu käsiohjelmaan; itse en halunnut pilata chaconnemaisen komposition yllätystä, ja konsertin järjestäjillä oli varmasti omat syynsä. Koin itseni hieman ulkopuoliseksi: konserttituottajaan ei saanut puheyhteyttä vapaalippuasioissa, ja konsertin jälkeen koin uusiin kanssaopiskelijoihin tutustumisen aikaisempaa vaikeammaksi. Myöhemmin eräs heistä kertoi ensivaikutelmansa minusta olleen varsin raju. Kuoroteoksemme henkilöityi siis minuun, tekstinsä kautta – tekstin, jonka tekoon en osallistunut kuin toivomalla Sörkassa *hälyjä*. Olisiko tämä sana inspiroinut runoilijaa?

Sittemmin olen opiskellut hälyn historiaa. Se juontuu teollisesta urbanisaatiosta, jonka sointiväreiltään kirjavassa äänimaisemassa italia-laistaiteilija Luigi Russolo kuuli inspiroivaa edistyksellisyyttä; hän ideoi kokonaan uudenlaista hälysoittimin tuotettua musiikkia 11.3.1913 päivätyssä tekstissään ”Hälyjen taide – futuristinen manifesti” (Russolo 2018 [1916]). Nykyymmärryksessämme ’häly’ ei ole objektiivinen fakta tai määre, vaan suhteessa sekä aistihavaintoon että yksilön kulttuurisidonnaisiin oletuksiin. Tietyt äänet tuomitaan hälyksi. Hälyisä äänilähde tulkitaan vaistomaisesti uhkaavaksi, jopa vaaralliseksi suhteessa havait-sijaan. Se on kontrollimme ulottumattomissa, jotain mihin meidät pakotetaan reagoimaan. Koska reaktio on opittu luonnollinen puolustusreaktio, on häly aina toiseutta ja jotain ulkopuolista. Vieraat kulttuurit ja kielet koetaan tutkimusten mukaan todellista äänenvoimakkuuttaan voimakkaampina ja ärsyttävänä – jopa käytännössä äänetön viittomakie-li! (Hegarty 2007, 3–4.) Tämä jännittävyys sekä erilaisten rajojen paljas-tuminen kiehtovat minua taiteilijana.

Häly on aina jotain ”liikaa” suhteessa vallitsevaan kulttuurisidonnai-seen soinnilliseen kehikkoon, tai ikään kuin äänen ”likaa”. Julia Kriste-van abjektiteorian (Kristeva 1982 [1980], 1–4) mukaan pikkulapsi alkaa itsenäistyessään kokea inhoa ja kauhua vastenmielisen ilmestyessä tut-tuun ja turvalliseen. Aluksi lapsi torjuu muodostuvaa minuuttaan rajoit-tavan äidin ruumiin ja myöhemmin inhoaa kaikkea sellaista, joka uhkaa puhtaan ja selväpiirteisen minuuden rajoja epämääräisellä likaisuudel-

laan (esim. oksennus, ulosteet). Koska korvia ei voi kytkeä pois päältä siten kuin silmät suljetaan, on aistimellisesti ja epärationaalisina koettujen hälyäänten kuuleminen aina erityisellä tavalla alttiina olemista. Kulttuurisesti negatiivisena, epähaluttuna ja toisena koettu häly osoittaaakin sosiaalisen järjestäytymisen rajat: kadulla sivukorvalla kuullut likaiset jutut pöyristyttävät klassisen musiikin konserttisalin arvokkaassa keskittyneisyydessä härskiydellään.

Häly määrittää vastakohtansa: musiikin, viestin, kauneuden, lain, hyvyyden... Jacques Attalin (1985, 23) mukaan musiikki on luonut järjestyksen rituaalimenojen raakuuksien hälylle, aivan kuten teurastamot on perinteisesti siirretty kaupungin laitamille. Attalin mukaan musiikki muokkaa vapaata 'luonnontilaa' kulttuuriksi kesyttämällä ja ritualisoidulla sen. Näin ollen kaikkein musiikillisimmatkin luonnonäänet ovat hälyjä ihmisen musiikin esittämisen näkökulmasta (ibid.). Kuten Salomé Voegelin (2010, 44) huomauttaa, jopa naapurin liian kovaa soittama musiikki on hälyä siitä häiriintyvälle ja sen vieraaksi tai huonon maun osoitukseksi kokevalle, oli itse musiikki kuinka klassista tai yleisesti hyväksyttyä hyvänsä. Samalla kyseessä saattaa olla naapurin häveliäs suojautuminen "omien hälyjensä suojiin", sillä peittäähän voimakkaampi ääni alleen heikommat ja intiimimmät. Silloin kun häly ei määrittele vastakohtaansa, se on prosessi. Musiikissa tämä prosessi on onneksi kesken, koska musiikki ei ole pysähtynyt käsite tai määritelmä, vaan elävä osa kulttuuriamme. "Yhteiskunnan hälyt ovat edellä sen kuvallisia ja materiaalisia konflikteja", väittää Attali (1985, 11).

Musiikki inhimillisenä aktiviteettina luonnollisesti heijastelee sitä aikaa, jossa se syntyy. "On kuin hälymusiikki eläisi 1900-luvun alun traumaa soiden yhteisöllisyyden ja suvaitsevaisuuden seurauksia", kirjoittaa Voegelin (2010, 43). Tällä hän tarkoittaa, että 'hälyn' käsitteen tuottaneen teknologisen ja sosiaalisen kehityksen objektiiviset vaikutukset tunnustetaan, samoin kuin hälykokemuksen paljastamat kipupisteet. Hegartyn (2007, 5) mukaan hälyn kohtaamisessa "kiinnostavin seikka on hallitun kuuntelun menettäminen, epäonnistuminen kuuntelun perinpohjaisuudessa – vaikkakin tämä olisi vain hetkellistä". Douglas Kahn toteaa, että hälyt eivät kuitenkaan katoa, vaikka kaikki mahdolliset äänet olisivatkin musiikissa yhtä sallittuja. Kun konserttietiketti hiljentää yleisön musiikin nauttimisen tieltä, John Cagen teos *4'33*" hiljentää tieltään myös esittäjän ja musiikin itsensä, jolloin kuultaville jää vain ympäristön ennakoimaton musiikillisuus. Teoksen onnistuneisuus onkin lopulta suhteessa ainoastaan jokaisen vastaanottajan yksilöllisiin käsityksiin musiikillisesta onnistumisesta ja epäonnistumisesta. (Kahn 1999, 162–166.) Häly koetaankin

nykypäivänä yksityisesti ja yksilöllisesti eikä enää massaliikkeenä, Voegelinin (2010, 43) sanoin hälyn ”pudottaessa kuunteluni jaloilleen ja naula-
tessa minut oman kuulemiseni paikkaan”.

*Leikkiä, säädyttömyyttä, ruumiillista tunkeutumista –
näinkö taidetta syntyy?*

Kymmenen vuotta kuorohässäkän jälkeen teen säveltäjänä taiteellista jatkotutkintoa äänentuoton esityksessä elävästä materiaalisuudesta, konkreettisuudesta, kehollisuudesta, hälyistä ja ilmaisukeinojen laajentamisesta. Työtä on vaikea rahoittaa. Populäärimusiikin ”raspikurkkujen” tutkimuksessa lähes kliseisen yleinen, ja pitkälti väärinymmärretty, Roland Barthesin (1977 [1972]) luoma *grain de la voix* -käsite kiinnostaa ja resonoi. Se päättyy ensimmäisenä jatkotutkintoteoksenani valmistuvan *Studies on Empathy* -sävellyksen (2016) käsiohjelmatekstiinkin kontekstina ensisijaisesti äänen materiaalisuuden kautta tehdyille sävellyksellisille valinnoille. Fokuksessa on konkreettinen keho tai materia soivassa äänessä. Opin kuitenkin pian Anne Kauppalalta, että *grain de la voix* liittyy välittömästi kieleen. Opinnoissani etenen Julia Kristevan kielen musiikillisuuden käsitteestä ’genoteksti’ Barthesin laulettuun kielen materiaalisuuden käsitteen ’genolaulu’ kautta omiin pohdintoihini soitinmusiikissa – olisiko se *genosointia* tai *genosointoa*? (Vrt. Barthes 1977 [1972], 179–189.)

Tämä äänentuoton konkreettinen ruumiillisuus on ilmeisesti (ainakin ollut) jonkinasteinen kulttuurinen tabu, kuten luen Laura Wahlforsin *Muusikon kumousliikkeistä* (2013) Barthesin termin suomennoksen jäljillä. Lawrence Kramer (1995, 60) kirjoittaa ahdistuksesta, jota äänen ja esittäjän ruumiin liittäminen toisiinsa voi aiheuttaa. Suzanne Cusickin (1998 [1994], 17, 26n13) mukaan tätä seikkaa vältellään, mikä saattaisi liittyä kulttuuriseen synnytysaktia koskevaan kauhuun, johon esiintyvien muusikoiden työn konkreettinen kehollisuus saattaa intuitiivisesti assosioitua. Barthesille tällainen konkreettista kehollisuutta liikaa paljastava ääni on epädiskreettiä, äänen kautta kehon sisälle sen salaisuuksiin ”näkemistä” eli eräänlaista endoskopiaa (ks. Wahlfors 2013, 82–84).¹ M-mitä?!

¹ Kyseessä on Barthesin erään radiotoimittajan ”sylkipitoista” ääntä koskeva päiväkirjamerkintä, joka on julkaistu näyttelykatalogissa *R/B Roland Barthes. Exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 2, 27 novembre 2002 – 10 mars 2003*, toim. M. Alphant & N. Léger. 178–185. Paris: Seuil, Éditions du Centre Pompidou & IMEC.

Samanlaista käsitystä edustaa jopa Arnold Schönberg. Hän oli mukana atonaalisen musiikin vallankumouksessa ja tunnusti, että taide voisi ajautua kauas perinteisestä kauneuskäsityksestä – mutta karsasti hälyä. ”Luontoa on pakotettava, muuten emme saa siitä otetta, tai muuten, mikäli antaa sävelten mennä niin kuin ne tahtovat, ei tuloksena ole kuin lasten leikkiä, sähköisiä kokeiluja seljanmarjoilla, kelkkailua tai jotain senkaltaista”, Schönberg kirjoitti vuonna 1950 (Schönberg 1975, 253).

Miksi uhkaava ulkopuolisuus, kehollinen synnyttäminen ja jopa lasten leikit näin painokkaasti rajataan luovan toiminnan nimeltä ’musiikki’ ulkopuolelle? Ennakkoluulottomat, pidäkkeettömästi uteliaat lapsethan ovat mitä luovimpia ihmisiä! Kasvatustieteellisen nykykonsensuksen mukaan synnynnäisestä luovuudesta lähinnä opitaan pois iän ja koulutuksen myötä. Onko musiikki syystä tai toisesta päädytty pitämään miesten hallitseman elämänpiirin puitteissa? Puhtaiden säveltasojen abstraktina avaruutena, jota eivät todellisuuden häiritsevät materiaaliset (*mater* = äiti) ennakoimattomuudet tai perhe-elämä häiritse? ”Luuletteko, että ajattelen surkeaa viuluanne, kun henki puhuttelee minua”, toteisi jo Beethovenkin vaikeaa stemmaa valittavalle viulistille (Indorf 2004, 33). Luonto ja sen materiaalit on säveltäessä pakotettava ”musikaaliseen” muottiin kuin laasti rakennustöissä. Tiilenvalu taas on taiteen malliksi kummallisen ulkokohtaista, suorastaan teollista puuhaa – ellei sitten itse mene muotin sisään, kuten Gilbert Simondon ehdottaa (ks. Köhl 2015, 5).² Vaikka hiekkakakkujen teko on hiekkalaatikkoleikkien ikään kuin virallinen kehikko, luovat lapset etenevät siitä mitä mielikuvituksellisimpiin tapahtumiin.

Materiaalia mitenkään pakottamaton kokeellinen työskentely ja ajatus taiteesta leikkikenttänä alkoi jo Schönbergin kirjoituksen aikoihin 1950-luvulla heräillä, esimerkiksi aikansa globaalistuvaan avantgardeen vastanneessa Japanissa, kuten kirjasta *Gutai: Splendid Playground* (2013) olen inspiroituneena lukenut. Gutai-kuvataideryhmä halusi tasapainottaa hengen ja materian (japanin kielen ’gutai’ viittaa ruumiillistumiseen ja konkreettisuuteen). Gutai-manifestissa vuodelta 1956 julistetaan, kuinka ”yksilön luonne ja valittu aineellisuus yhdistyvät toisiinsa”, jolloin ”eteemme avautuu aiemmin tuntematon, näkemätön ja kokematon tila” ja ”materiaalin uuden elämän löytyminen nostattaa ilmoille mahtavan huudahduksen aineessa itsessään” (Tiampo & Munroe 2013, 18–19). Kyseessä on aineellisen luonnon arvostava kuuntelu – ei siis lopulta

² Köhl viittaa Gilbert Simondonin (2005) teokseen *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble: Million, s. 46.

kauhean mullistavaa? Ei ainakaan pitäisi olla, etenkin nyt ekokriisin aikakaudella.

Silti vaikkapa epästabiliin susiäänien manaaminen jousisoittimista koetaan aluksi epämieluisena, kehossa tuntuvaan kipuun assosioituvana: ruumiillista empatiaa ei-inhimillistä ainesta kohtaan. Empatiaan keskittyneillä Kuvataideakatemian Tutkimuspäivillä 2017 alkuun säikähtyneiden, vain vähän nykytaidemusiikkia aiemmin kohdanneiden kuulijoiden kommentit susisävelen ympärille kehkeytyvästä jatkotutkintosävellyksestäni *EMBODIED: Violin Solo* (2018) olivat lopulta vapauttavia, vapautuneita. Itse ajattelen viulun kopan ominaisresonanssin käyttäytymisen kuulostelun olevan enemmän Gutain peräänkuuluttamaa tasapainoilua ihmisen ja luonnonmateriaalin välillä kuin vaikkapa säädyttömiä synnytysskipuja, lapsekasta leikkiä laitteen tyyppivialla tai jonkinlaista anatomista tunkeutumista.

Se että viulun tapauksessa kyseinen puun ominaisuus, karhea ominaisresonanssi, on perinteisesti karsastettu ilmiö, joka on vieläpä nimetty uhkaavan villipedon mukaan, kertonee tämänkaltaisen äänen ja ilmiön hälyksi toiseuttaneen kulttuurin luontosuhteesta. Nähdäkseni koko asian juuret ovat modernin filosofian isän René Descartesin kuuluisassa lauseessa ”Ajattelen, siis olen” (1637), jossa ajatus tai ajatteleva osa (*res cogitans*) omahyväistyy laajennukseksi (*res extensa*) kokemansa ruumiillisuuden yläpuolelle. Tällä ajatuksellisella laajentamisella ihminen on teollistumisen kiihdyttämänä tavannut suhtautua lopulta kaikkiin ’toisiinsa’ häpeilemättä äiti luontoa hyväksikäyttäen, elämän diversiteetin kannalta katastrofaalisin seurauksin. Tapojemme ja koko kulttuurimme uudelleenharmonisoituminen heikointa ja uhanalaisinta osaa kuuntelevaksi elinvoimaiseksi ekosysteemiksi tulee tavalla tai toisella tapahtumaan, mikäli ilmastokriisi ei jää viimeisemmeksi. Siivottomasti hälisevien päihdeongelmaisten ääni lienee yksi tällainen heikko lenkki helsinkiläisen kaupunkiympäristön yhteiskunnallisessa kontekstissa.

”Taide on aina tapojen asia”, toteaa Jean-Luc Nancy (1996 [1994], 26) esseessään ”Miksi on monia taiteita eikä vain yksi?” viitaten sekä taiteenlajien erilaisiin tekniikoihin että ajassa elävään tapakulttuuriin – sanojen *ars* ja *Art* etymologiasta paljastuvaan artikulointiin eli ilmaisun tapoihin. Konseptuaaliseen konserttimusiikkiin ja nykyaikaiseen internetlähtöiseen monimediaalisuuteen keskittynyt säveltäjä Johannes Kreidler pääsi yllättämään seksuaaliseen tapakulttuuriin liittyvien tabujen osalta videoteoksellaan *Film 3* (2018), joka oli Darmstadtin nykymusiikin kesäkurssien tilaus *Série Rose* -konserttiin 24.7.2018. Joukko tuttuja nykyaidemuusikoita, mukana myös säveltäjä itse, esiintyi K-18-videolla erilaisissa

meemimäisissä videoklippiasetelmissa – alasti. Esimerkiksi trumpettisti Paul Hübner joutui soittamaan soitintaan useammassa kuin yhdessä mielessä seisoen. Erityisen provokatiivinen oli kohta, jossa Kreidler soitti peruukki päässä syntetisaattorilla Bachin *Kunst der Fugea* (Contrapunctus X) samalla vähän kuin johtaen soittoaan vaappuvalla erektiollaan. Muiden kuolevaisten yläpuolelle nostetun barokkisäveltäjän nerokulttia, pyhyttä ja siveellisyyttä töytäisevä kohtaus jäi mieleen konkreettisuudellaan. Ällötti. Törmäsin kai johonkin omaan tabuuni: ihailtu kollega ja kaveri itsensäpaljastajana, toki taideteoksen kontekstissa, mutta kuitenkin. Olisin kenties kavahtanut vähemmän, jos tilalla olisi ollut tuntematon ammattinäyttelijä tuttujen muusikoiden sijaan; tunteessani oli varmasti mukana myös myötähäpeää. Pokkaamaan Kreidler, joka piti Darmstadtissa nykymusiikkikonserttien aplodeja vastustavan luennonkin, ei esityksen jälkeen tullut.

Tekikö Kreidler kuitenkin vain työtään? Ajatteliko hän, että tänne nykyaikamusiikki on menossa ja että tällaiselle provokaatiolle on tilausta? ”Jonkun se työ oli tehtävä, eikä kukaan muu ollut halukas, joten minä sen päädyin tekemään”, kuten Schönbergkin totesi aikoinaan (Schönberg 1975, 104). Oliko *Film 3* eräänlainen myyttisen Pan-hahmon nykyaikainen meemiesitys perikonservatiivisen länsimaisen taidemusiikin tabut rohkean monikerroksisesti rikkoen? (Yksi seksuaalisesti aktiivisen, villin luonnon huilua soittavan Pan-jumalan kuvallinen tunnusmerkki on fallos; etymologiansa siitä juontaa niin panseksuaalisuus kuin vaikkapa paniikki.) Johannes Kreidler tuli juttelemaan pari päivää myöhemmin, yhden kurssilaisten ulkoilmaesityksen jälkeen. Välimme olivat tavanomaista viileämmät. ”Toivottavasti sait hyvää *inputtia*”, hän totesi. En viitsinyt ottaa puheeksi hänen teostaan, kun tunnemuistot siitä olivat vielä niin raat; asiasta vaiettiin jotenkin yhteisymmärryksessä. Muistui mieleen sekä aikaisempi Henriikka Tavin sanoittama kiroileva kuorosävellykseni että sen aiheuttama kohu. ”Tein vain työtäni.”

Muistui mieleen myös Kreidlerin aiempi soittimientuhoamisprovokaatio SWR-orkesterifuusion ajoilta Donaueschingenin musiikkipäiviltä 2012, josta kirjoitin raportin verkkojulkaisu *Amfioniinkin* (Hartikainen 2012). Hän rynnisti konsertin alkaessa lavalle, satoi orkesterista nappamansa viulun ja sellon kielistään ristiksi yhteen ja hyppi tämän ”luonnotoman fuusion requiemini” päällä soittimet säpäleiksi murskaten. Silloin sain hyvää *inputtia*. Kreidler, jonka habitusta on verrattu punklaulaja Johnny Rotteniin (Ross 2012), nimittäin kertoi tästä viulu-sello-tempusta myöhemmin. Hän todellakin ”joutui” sen tekemään. Se oli tilattu esitys. Sattui selkään, kun ammattitaito sellopainiin puuttui, mikä harmitti eni-

ten. Olikohan tässä jossain mielessä samoin. Kreidlerin työminä esiintyy. Festivaali tilaa provokaation ollakseen näkyvämpi mediassa, jossa puolestaan kulttuuritoimitus haluaa tehdä jutun jopa pääuutisiin asti. Kreidlerilla on jo CV:tä, hän on ”merkittävä”. Näin taas tämä mediatalo tulee osoittaneeksi taitonsa provokatiivisten aiheiden nostossa moninlaisista lähteistä. Darmstadt halusi osoittaa edelläkävijyytensä tarttumalla tabuun ja Kreidler sai keikan, koska on uhrautunut ennenkin – ja jälki on ollut vahvaa. Toki tilaus kuin tilaus on aina lopulliselta toteutukseltaan tekijän oma valinta, enkä tiedä tarkasti millaisten vaiheiden kautta *Film 3* syntyi. Ideoitaa anteliaasti ilmoille heittelevä, aikaansa seuraava työnarkomaani Johannes Kreidler on periksiantamaton, taitava, älykäs ja kiinnostava taiteilija, jonka teokset eivät jätä välinpitämättömäksi vaan nostattavat monenlaisia ajatuksia ja tunteita minussa kuten vain ajankohdaisiin nykyaikoihin voi tehdä – ne siis koskettavat.

Jos ajatellaan taiteita aistien kautta, kosketus – paradigmaattinen aisti jo biologisten aistielimien näkökulmasta – ei kuitenkaan ole edennyt omaksi taiteenlajikseen asti, vaan enemmänkin loistaa poissaolollaan. Poikkeuksena tulee mieleen tanskalaiskollegani Jeppe Ernstin *Rekviem* (2013), jossa alastonta hahmoa sivellään esityksessä. Ernstille musiikin perustana ei ole ääni vaan liike. Historiasta tietysti löytyy *Jumalan teatteri* ja kaikki epähygieeniset ulostejutut. Klarinetisti Richard Haynesin näyttämöllinen *Listen, my secret fetish* (2008–10) on neljään eri seksuaalifeittisiin keskittyvän tilaussävellyksen kuvaelma, joissa yhdessä klarinetisti soittaa kiertoahjelmalla ja virtsaa alushousuihinsa yhtä aikaa ja toisessa esiintyy kankaan takana pelkkään penisrenkaaseen pukeutuneena varjokuvana.

Varmasti musiikilla ja seksuaalisuudella jokin vahva yhteys on, veiteen piirretty viiva, ja tämä viiva on aikojen kuluessa siirtynyt eri kohtiin. Kaksijalkaisten ihmisapinoiden evoluutiossa musiikilla on ollut paikkansa paitsi kommunikaatiossa ja ryhmäytymisessä, myös suvunjatkamisessa siinä vaiheessa, kun kumppanin fyysiset attribuutit eivät enää ole olleet ratkaisevia seksuaalisesti puolustuskykyisten naaraiden tekemisissä parivalinnoissa (Mithen 2005, 176–191). Nykyihmisinä haluamme kuitenkin lopulta aina säilyttää tietyn etäisyyden musiikin ja seksuaalisuuden välillä. Viime kädessä tästä kielii jo se, että puhumme niistä eri sanoilla ja käsitteillä – silloin kun näissä aktiviteeteissa sanallistamisen tarvetta ylipäänsä esiintyy.

Taiteessa ja taiteena hävytön on kuitenkin aina jollain tavalla flirttailevaa, vaikka se kuinka konkreettisesti koskettaisi vallitsevien tabujen kipupisteitä. Seksuaalisuuden termein se on korkeintaan eroottista por-

nografinen sijaan. Lainaan lopuksi Jean-Luc Nancya edellä mainitusta esseestä:

Ja juuri niin kuin seksuaalisuudessa lopullinen ”laukeaminen” [final ”discharge”] purkaa eroottisen kiihottumisen, niin myös estetiikassa vieteille myönnetty tyydytys ei ole enää esteettistä (Nancy 1996 [1994], 15).

Lähteet

Attali, Jacques. 1985. *Noise. The Political Economy of Music*. Käänt. Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press.

Barthes, Roland. 1977 [1972]. ”The grain of the voice”. [”Le grain de la voix”] Teoksessa *Image, Music, Text*, toim. ja käänt. Simon Heath. New York, NY: Hill & Wang.

Cusick, Suzanne. 1998 [1994]. ”Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/body Problem”. Teoksessa *Music/Ideology. Resisting the Aesthetic*, toim. Adam Krims. 37–55. Amsterdam: G + B Arts.

Hartikainen, Jarkko. 2012. ”Reportaasi: protesteja ja sähköistynyttä tunnelmaa eteläisessä Saksassa”. *Amfion* 29.10.2012. Tark. 27.7.2021. <http://www.amfion.fi/reportaasi-protesteja-ja-sahkoistynyttä-tunnelmaa-etelaisessa-saksassa/>

Hegarty, Paul. 2007. *Noise/Music. A History*. New York, NY & London: Continuum.

Hörl, Erich. 2015. ”The Technological Condition”. Käänt. Anthony Enns. *Parrhesia* 22: 1–15.

Indorf, Gerd. 2004. *Beethovens Streichquartette. Kulturgesichtliche Aspekte und Werkinterpretation*. Freiburg im Breisgau: Rombach.

Kahn, Douglas. 1999. *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. Cambridge, MA & London: The MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/5030.001.0001>

Kramer, Lawrence. 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, LA & London: University of California Press.

Kristeva, Julia. 1982 [1980]. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. [Pouvoirs de l'horreur] Käänt. Leon S. Roudiez. New York, NY: Columbia University Press.

Mithen, Steven. 2005. *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Nancy, Jean-Luc. 1996 [1994]. *The Muses*. [Les Muses] Käänt. Peggy Kamuf. Stanford, CA: Stanford University Press.

Ross, Alex. 2012. ”Blunt Instruments. Young European Composers Go to Extremes in Donaueschingen”. *The New Yorker*, Nov. 4, 2012. Tark. 27.7.2021. <https://www.newyorker.com/magazine/2012/11/12/blunt-instruments>

Russolo, Luigi. 2018 [1916]. *Hälyjen taide*. Käänt. Tanja Tiekso. Helsinki: Tutkijaliitto.

Schönberg, Arnold. 1975. *Style and Idea. Selected Writings*. Käänt. Leo Black & Dika Newlin, toim. Leonard Stein. London: Faber & Faber.

Tiampo, Ming ja Alexandra Munroe, toim. 2013. *Gutai: Splendid Playground*. New York, NY: Guggenheim Museum Publications.

Wahlfors, Laura. 2013. *Muusikon kumousliikkeet. Intiimin etiikkaa musiikin käytännössä*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*. New York, NY & London: Continuum.

Malla Vivalin

Kirje Kassandralle

Ajatuksia myyteistä ja modernista huilunsoitosta

- *Huilisti, MuM Malla Vivalin (malla.vivalin@uniarts.fi) soittaa Tampere Filharmonian huilun vuorottelevana äänenjohtajana ja Uusinta Ensemblen huilistina, opettaa huilunsoiton opiskelijoita Tampereen konservatoriossa sekä TAMK:in Musiikkiakatemiassa ja valmistelee taiteellista tohtorintutkintoa Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa.*

Kirje Kassandralle

Ajatuksia myyteistä ja modernista huilunsoitosta

Malla Vivolin
.....

Kassandra on yksi kreikkalaisen mytologian onnettomista naishahmoista. Jumala Apollon antoi Kassandralle ennustamisen lahjan saadakseen Kassandran rakastumaan itseensä, mutta kun näin ei käynyt, seurasi lahjaa Apollonin langettama kirous: Kassandran ennustuksia, vaikka ne oikeassa olivatkin, ei kukaan uskoisi. Tästä suomen kieleen on vakiintunut ilmaisu ”Kassandran huuto”, englantilaisittain Cassandra Complex. Termejä käytetään muun muassa modernissa psykologiassa.

Hei, Kassandra. Olet ollut mielessäni paljon viime aikoina.

Vaikka keskityn sinuun lähinnä työstäessäni tai tutkiessani nimeäsi kantavaa Brian Ferneyhough’n teosta, tunnut nykyisin kulkeutuvan ihoni alla mukaan muihinkin tilanteisiin. Hassua, saatat ajatella. Tokihan kuljetamme kuolleita muassamme, mutta kun sinä olet mytologiaa. Sinä tuskin olit. Enkä minä tunne sinua.

Sinulla, Kassandra, oli ongelma. Niin *eppistä* laatua oleva ongelma, että kokonainen kompleksi on nykyisin nimetty mukaasi! Ei taida paljon naurattaa, ei vieläkään? *Kassandran huuto*. Kuin lapsellinen Pekka, joka huusi sutta – sillä erotuksella, että susi vaanii jo metsän rajalla mutta kukaan kylässä ei usko sen olemassaoloon. Jos saisimme kolikon aina, kun nuoren ja etenkin naisen kritiikkiä tai varoituksia ei kuunnella, kulksimme nauraen ainoastaan pankkiin. Sellaisilla tuloilla kyllä varmistaisi itselleen paikan sen terapeutin sohvalta, jolla oletan myös Greta Thunbergin asioivan.

Melko eepisen huiluteoksen Ferneyhough sitten kirjoitti sinun ilmiösi, kompleksisi ympärille: *Cassandra’s Dream Song*. Soitanko minä siinä sinua ja sielusi tuntoja? Vai sitä, mitä enneunissasi näit ja mistä yritit muille kertoa? Lyyrisen otsakkeen alle on nuottipaperiin piirretty tuskainen, raskas ja jopa väkivaltainen teos, omiaan hajottamaan paitsi soitinta myös sen soittajaa. Se, kuten sinutkin, on jaettu kahtaalle: kah-

den paperin kuin kahden maailman välille. Ensimmäisestä rivit soite-
taan määrätysti, toisen katkelmat saa esiintyjä itse poimia haluamassaan
järjestyksessä. Ferneyhough tahtoi antaa esiintyjälleen vapauden valita,
mutta valitti sitten kuitenkin, ettei teoksen draamaa tavoitettu. Etteivät
etenkään *naismuusikot* tavoita teoksen oikeanlaista rakennetta ja muo-
toa.¹

Soitanko minä koskaan sinua, Cassandra? Vaikka soittaisin sinusta,
soitan aina Brianin versiota Kassandrasta. Samoin kuin soitan Clauden
nymfiä *Syrinx*, Taunon ilman henkeä *Ilmatar* ja Paulin muusaa *NoaNoa*,
vaikka Kaija hänet sävelsikin. Eikä se haittaa. Brian osaa säveltää, minä
en. Olen silti miettinyt tätä paljon: historiamme on valtaosin miesten kir-
joittama. Minäkin luen vain muiden muotoilemia tulkintoja sinusta. Mut-
ta yritän tehdä sen empaattisesti, sinua ymmärtäen. Brian ei säveltänyt
sinua sinusta, vaan siitä millaiseksi muut miehet ovat sinut kirjoittaneet
ja kuvanneet. Ja kas, tässä päästään juuri minua hiertävään ongelman
yttimeen – osa niistä tieteellisen viileistä historioitsijoistakin vaikuttaisi
kanavoineen omia kompleksejaan ja aikansa asenteita käännöstekstei-
hinsä ja tietosanakirjojen artikkeleihin. Seuraavat sanat satuttavat sinua,
mutta kirjoitan ne silti: jotkut folkloristit antavat ymmärtää, että sinä
olisit *ansainnut* kurjan kirouksesi.

Olet nyt varmasti raivoissasi. Ymmärrän. Tiedätkö, tänä modernina
aikana, jolloin jopa tätä epäseksikästä, museoissa pölyttynyttä säveltaidet-
tamme myydään muoti- ja toisinaan jopa glamour-kuviksi luokiteltavilla
mainoksilla ja kansilehdillä – hyvä on, sanon sen suoraan: haluttavuudella,
saatavuuden mielikuvalla ja seksillä – ollaan vasta *alettu* keskustella
siitä, millainen merkitys kaikella tällä on alallamme, erityisesti ollessam-
me opintovaiheessa. Aivan hullua, tiedän. Keräämme kuulijoita kerää-
mällä katseita, vaikka olemme samaan aikaan selvästi edelleen aivan
pihalla siitä, mihin hyvän käytöksen ja moraalin rajat terveissä työyhteisöissä
piirretään.

Ja sinähän et edes pyytänyt huomiota. Sinä lupasit itsesi Apollonille,
kyllä, ja sait vastineeksi kyvyn nähdä tulevaisuuteen. Ei siinä sopimuk-
sessa sanottu ruumiista tai oikeudesta ruumiiseesi mitään, eihän sellai-
nen kuulunut papittarille. Olit vannonut nimenomaan päinvastaista, että
jäisit iäti koskemattomaksi. Oliko se kauneutesi vaiko älysi, joka sokaisi

¹ "In our conversation, Ferneyhough's main concern was that of form. [...] In Ferney-
hough's opinion, the lack of a consciously analytical approach to the piece – the solv-
ing of this middle ground – is where many performances, particularly by women,
have been less than successful in realizing the work's formal and expressive potential."
(Waterman 1994, 156.)

Apollonin himolla? Vai kenties yhdistelmä näitä? Ryhdyit papittareksi luodaksesi uraa, palvelaksesi perheen sijaan älyäsi. Apollonin kirouksen jälkeen kaunis mielesi tuomittiin hulluksi.

Vastaavan kaltaisia valta-asetelmia ja niissä syntyneitä vääristyneitä ja jopa rikollisia rakenteita on vieläkin. Sinnikkäästi silti yritetään väittää, ettei musiikin alalla olisi rakenteellista seksismiä. Tokihan me kaikki haluamme uskoa niin! Lienet silti kanssani samaa mieltä siitä, että niin kauan kuin yksikin laajalevikkisen median kriitikko pitää tärkeänä analysoida soittajan, kapellimestarin tai säveltäjän työsuoritetta erityisesti nais-etuliitteen kautta, ei maailma ole valmis. Ei ainakaan meille kahdelle.

Olen kuunnellut muiden huilistien äänitteitä nimateoksestasi asioikseni enemmän kuin yleensä kuuntelisin. Ferneyhough'n tapa merkitä soivia ajatuksiaan kun on melko *hysteerinen*. Pidätän itselläni oikeuden olla säveltäjän kanssa eri mieltä soittajan sukupuoleen liittyen. Sinun unesi laulu, Cassandra, on järkälemäinen, ja koska osasi oraakkelina ilman kuuntelijoita oli mahdoton, oletan saman voimien ääri rajoilla työskentelyn ja epätoivon kuuluvan teoksen esittävän huilistin tulkintaan. *Cassandran* levyttävä mies on ehkä vain liian tottunut saamaan äänensä kuuluviin; hän ei ole astunut äänitystudioon todistamaan mitään.

Tässä vaiheessa, jos sallit, siirrän tämän kirjeen sisällöllisen painopisteen omien kompleksieni purkamiseen. Katsos, Cassandra, minä nimittäin teen työtäni paikalla, joka on näkyvä. Sinfoniaorkesterista tuskin löytyy toista vakanssia, joka olisi yhtä mystifioitu ja erotisoitu, jopa karnevalisoitu kuin soolohuilisti – ainakin silloin, kun tehtävässä on nainen. Huilu on myös soitin, jota on liian helppo soittaa mukiinmenevästi ilman, että se olisi kuulijoista epätydyttävää. Kun riittävän hyviä kandidaatteja on tarjolla jatkuvalla syötöllä, käydään kisaa tänä näkyvyyden aikakautena tiedostamattakin muillakin kuin musiikillisilla avuilla. Sinusta kerrotaan, että sait lahjasi, kun Apollon sylkäisi suuhusi. Olen kuullut pahempaakin tapahtuneen.

En onnekseni istu joka viikko soolopaikalla, koska orkesteritoimeni on vuorottelevan äänenjohtajan. Joka toinen viikko minun on vähän helpompi hengittää, helpompi väistää parrasvalojen polte. Helpompi nauttia siitä, mikä yhteissoitossa on olennaista: kokonaisuudesta, eri osasten yhteen punoutumisesta. Koen alempien stemmojen soittamisen usein jopa merkittävämpänä kuin soolo-osuuden, niin tärkeää on soivankin yhteisön tuki. Toivon, että sinulla oli edes hetkittäin joku, jonka puoleen kääntyä. Toivon, että sait apua muilta.

Valehtelin nyt, jos en lisäisi, että joka toinen viikko osa minusta janoaa huomiota. Olen revitty kahden maailman välille kuin Brianin Kassandran uni. Katsokaa, kuunnelkaa, ihailkaa – mutta älkää arvostelko. Sitä itsetuntoni kestää huonosti.

Meidän molempien on oltava vakuuttavia, sinun ja minun. Seistävä täysin sanomamme takana. Kuinka pitkään kestit kuunnella muiden epäuskoa ennen kuin aloit itsekkin epäillä näkyjäsi, Cassandra? Pelkään välillä, että omat lahjani ovat peräisin jumalten sijaan Dunningilta ja Krugerilta. Pelkäsitkö sinä koskaan, että keskinkertaisuutesi oli sokaissut sinut? Sinun profetoimistasi kuunnellut kansa valitti, ettet ennustanut tarpeeksi iloisia asioita, vaan silkkaa kauhua ja vaikeuksia. Ethän välitä heistä, Cassandra.

Ferneyhough'n huonosti asettamat sanat naisista esittämässä kappalettaan ovat – syystäkin – kirvoittaneet artikkelin ja analyysin jos toisenkin teoksen mahdollisesta feministisemmästä tulkinnasta. Tutkivien naishuilistien esimerkin rohkaisemana aion hakea katkelmiin karaktärejä, tavoitella draamaa muillakin kuin matemaattisilla perusteilla ja jatkaa tarinaa kliimaksin jälkeen. Aion löytää toisen sivun vapailta riveiltä sinut, Cassandra. En vain tuskaasi, en vain huutoasi. Koko kuvasi. Aion löytää osia sinusta myös järjestelmällisen ensimmäisen sivun riveiltä, vaikka säveltäjän mukaan ne kuvaavatkin Apollonia. Niissä on vähemmän hysteriaa. Olen varma, että tavoitan sinut myös sieltä.

Malla Vivolin esitti Brian Ferneyhough'n soolohuiluteoksen Cassandra's Dream Song (1970) Uusinta Ensemblen Moderni Klassikko -sarjan konsertissa 15.5.2021. Se kuullaan myöhemmin uudelleen Vivolinin taiteellisen tohtorintutkinnon neljännessä opinnäytekonsertissa.

Lähteet

Ferneyhough, Brian. 1975 [1970]. *Cassandra's Dream Song*. Copyright 1975 by Hinrichsen. London: Edition Peters no. 7179.

Vanoveren, Inc. 2018. "Cassandra's Dream Song: Let's (not) talk about gender". *IMPAR: Online Journal for Artistic Research in Music* vol. 2/2: 19–29. <https://doi.org/10.34624/impar.v2i2.898>.

Waterman, Ellen. 1994. "Cassandra's Dream Song: A Literary Feminist Perspective". *Perspectives of New Music* 32/2: 154–172. <https://doi.org/10.2307/833604>.

Riikka Talvitie

Produktiivinen mimesis

Miten sukupuoli piirtyy säveltäjän materiaaliin

- *Säveltäjä, pedagogi, MuM Riikka Talvitie (riikka.talvitie@uniarts.fi) valmistelee taiteellista tohtorintutkintoaan säveltäjän työnkuvan muutoksesta Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa. Talvitie aloittaa syksyllä 2021 Taideyliopiston sävellyksen lehtorin määräaikaisessa tehtävässä.*

Produktiivinen mimesis

Miten sukupuoli piirtyy säveltäjän materiaaliin

Riikka Talvitie
.....

Klassisen musiikin säveltäjien sukupuolten tasa-arvon voisi tällä hetkellä kiteyttää seuraavasti: länsimaisen taidemusiikin kaanon muodostuu en-sisijaisesti miessäveltäjistä. Tilastollisesti katsottuna miesten säveltämää musiikkia esitetään enemmän, mikä johtuu suurimmaksi osaksi siitä, että kuolleiden säveltäjien osuus ohjelmistosta on suuri. Nykysäveltäjistä edelleen valtaosa on miehiä, tosin epäsuhta on vähitellen tasaantumassa. Naisilla ja muunsukupuolisilla henkilöillä on yhdenvertaiset oikeudet säveltää ja opiskella säveltämistä. Kuitenkin nuorista miesoletetut pyrkivät aktiivisemmin sävellyksen ammattiopintoihin, mihin saattaa vaikuttaa naispuolisten esikuvien puute. Musiikkiopistoissa lapsille ja nuorille tarjotaan sävellysopetusta tasavertaisesti. (Ks. esim. Partti 2019.)

On helppo olla samaa mieltä siitä, että yhdenvertaisuutta tulisi edistää, mutta vaikeampi kysymys on, mitä asialle voi käytännössä tehdä. Historiallisesti tasa-arvoa on edistetty sekä yhteiskunnallisen aktivismin, poliittisten päätösten, tutkimuksellisten intressien että pedagogisten toimintatapojen avulla. Klassisen musiikin säveltämisen osalta nämä keinot ovat purreet muita taidealoja hitaammin.

Feminismin ensimmäisessä aallossa 1800–1900-lukujen taitteessa taisteltiin naisten äänioikeuden puolesta. Tuota aikaa kuvaa mainiosti tarina brittiläisestä suffragetti-säveltäjästä Ethel Smythistä (1858–1944), joka johti ystäviensä laulua hammasharjallaan sellinsä kaltereiden läpi Hollowayn vankilassa. Smyth oli räväkkä poikkeus säveltäjien joukossa. Yhdysvalloissa 1960-luvulta käynnistynyttä feminismin toista aaltoa voi seurata mielenkiintoisesta *Mrs. America* -TV-sarjasta, jossa naiset käyvät taistoon naisia vastaan. Feministit halusivat rikkoa lasikattoja, kun taas kotiäidit katsoivat tulleensa uhatuiksi.

Samoihin aikoihin luotiin pohjaa myös feministiselle taiteelle. Naisille, jotka tuohon asti olivat olleet pikemminkin taiteen kohteena, haluttiin antaa yhdenvertainen asema itse taiteilijoina. Naisten asema tosin näyttäytyi hyvin erilaisena eri taiteen aloilla. Samaan aikaan kun perfor-

manssitaiteilija Yoko Ono vuonna 1964 herätti keskustelua teoksellaan *Cut Piece*, jossa hän tarjosi yleisön jäsenille saksia, jotta nämä voisivat leikata paloja hänen vaatteistaan, ei nykymusiikin arvostetuimmalla estradilla Darmstadtissa esitetty kenenkään naispuolisen säveltäjän musiikkia.¹ Ei tämä toinenkaan aalto heilauttanut länsimaisen taidemusiikin kaanonitakaan mitenkään laajemmin.

Tiedemaailmassa sukupuolentutkimus, alun perin naistutkimukseksi kutsuttu monialainen akateeminen tutkimusala, tuli yliopistoihin Yhdysvalloissa 1960–70-lukujen taitteessa. Sukupuolentutkimus on ytimeltään kriittistä ja emansipatorista, mikä tarkoittaa, että tutkimuksessa keskitytään tutkittavan ilmiön taustalla piileviin tiedostamattomiin valtarakenteisiin ja sosiaalisiin suhteisiin. Tämä Frankfurtin koulukunnan viitoittama kriittinen tiedonintressi kurottaa kohti muutosta.

Yksi sukupuolentutkimuksen perusteoksista, Simone de Beauvoirin *Toinen sukupuoli* ilmestyi ranskaksi jo vuonna 1949. Siinä Beauvoir pohdii naissukupuolen alisteista ja toissijaista asemaa mieheen nähden (de Beauvoir 2020). Vaikka kirja päätyikin katolisen kirkon kiellettyjen kirjojen luetteloon, toimi se lähtölaukauksena feministiselle keskustelulle. Tutkimusalan muotoutumiseen ovat sittemmin vaikuttaneet monet teoreettiset lähestymistavat, kuten esimerkiksi 1970–80-luvuilla kehittynyt psykoanalyysiin ja kieleen keskittynyt ranskalaisen feminismin suuntaus, jota edustaa Hélène Cixous'n ja Julia Kristevan lisäksi tässä kirjoituksessa jäljempänä esiin nouseva Luce Irigaray.

1990-luvulla käynnistynyt feminismin kolmas aalto pohjaa monelta osin ranskalaisen feminismin teoriaan. Ajan hengen voi tiivistää yhdysvaltalaisen filosofin Judith Butlerin (1990) toteamaan: sukupuoli on tekemistä. Butlerin mukaan sukupuoli tuotetaan jatkuvasti uudestaan erilaisia sosiaalisia käytäntöjä ja normeja toistamalla. Sukupuoli sisäistetään eleitä ja tekoja jäljittelemällä. Vaikka taidemusiikin kaanon ei edelleenkään saanut pahempia kolhuja musiikkialan instituutioissa, sai tämä kolmas aalto sentään musiikkitieteilijät aktivoitumaan: Susan McClaryn teos *Feminine Endings* julkaistiin vuonna 1991 ja Marcia Citronin *Gender and the Musical Canon* 1993. Myös Lydia Goehrin merkittävä kannanotto musiikkiteoksen käsitteeseen, *The Imaginary Museum of Musical Works* ilmestyi 1992. Mutta sen sijaan että feministisen musiikintutkimuksen herääminen olisi käynnistänyt merkittävää liikehdintää sävellysrintamalla, se pikemminkin syvensi tieteen ja taiteen välistä kuilua.

¹ https://griddarmstadt.files.wordpress.com/2016/08/grid_gender_research_in_darmstadt.pdf (tark. 19.6.2021).

Kaikissa näissä suuntauksissa päämääränä on ollut muuttaa maailmaa aktiivisesti, ei vain todeta sen olevan epätasa-arvoinen. Vaikka sosiaaliset ja poliittiset tilanteet eri yhteiskunnissa vaihtelevat, pyrkimykset muutokseen ovat samankaltaisia. Joskus ratkaisun avain piilee järjestelmissä ja niiden purkaminen on hidasta, vaikka poliittista tahtoa löytyisi-kin. Joskus taas anarkistinen vallankumous on ainoa vaihtoehto.

Säveltäminen on vain jäljittelyä

Millainen kumouksellinen toiminta tuottaisi tulosta nykymusiikin alalla? Säveltäminen tapahtuu tietysti kulttuurisessa kontekstissa, mutta sen erityispiirteenä on toimia musiikillisen materiaalin ja muodon kautta. Hyvin abstraktisti siis. Muutokseen tarvitaan näin ollen keinoja, jotka ulottuvat musiikillisen materiaalin tasolle, siihen maailmaan, jossa säveltäjät viettävät suurimman osan ajastaan. Tehokkainta toki olisi, jos muutos lähtisi sisältäpäin, säveltäjien toimesta säveltämällä.

Edellä mainittujen feminististen teorioiden joukosta olen löytänyt yhden, jota pidän säveltäjän näkökulmasta erityisen kiinnostavana: se on filosofi, kielitieteilijä ja psykoanalyttikko Luce Irigarayn ajatus *produktiivisesta mimesiksestä*, jonka avulla hän tarkastelee naisen suhdetta filosofian kaanoniin.² Esimerkin valossa voidaan vastaavasti pohtia, mikä on elävän (nais)säveltäjän ja länsimaisen taidemusiikin kaanonin välinen suhde.

Irigaray väittää, että vain jäljittely tarjoaa naisille pääsyn vallitsevaan diskurssiin. Irigaraylle mimesis on prosessi ja kriittinen työkalu, jonka avulla hän kommentoi filosofian historiaa ja maskuliinisen kaanonin klassikoiksi muodostuneita tekstejä. Esimerkiksi väitöskirjassaan *Speculum de l'autre femme* (1974) hän lukee ironisesti muun muassa Platonia ja Freudin naisuutta käsitteleviä tekstejä. Hänen mukaansa filosofian diskurssissa naisella ei ole ääntä, vaan naisen kirjoitus on aina miehen heijastusta. Mimeettistä asemaa muuntamalla hän kyseenalaistaa absoluuttisena pidetyn filosofian subjektin ja samalla antaa naissubjektille mahdollisuuden. (Ks. Lehtinen 2014, 13–21; Sivenius 1996, 7–8.)

² Kreikankielinen sana *mimesis* voidaan suomen kielessä kääntää jäljittelyksi, jolloin toiminta viittaa imitaatioon, matkimiseen tai kopioimiseen, ja toisaalta esittämiseksi tai edustamiseksi, jolloin käsite liittyy ajatukseen representaatiosta (Mikkonen ja Salminen 2017, 4).

Irigarayn mukaan mimesis voi olla reproduktiivista ja kopioivaa tai produktiivista ja luovaa. Reproduktiivinen mimesis tarkoittaa perinteisten tulkintojen ja sukupuoliasetelmien toistamista samanlaisina kuin olemme valtakulttuurissa tottuneet. (Lehtinen 2014, 25.) Produktiivinen mimesis sen sijaan tarjoaa tietoisien ja aktiivisen tavan hyödyntää jäljitteilyn ja esittämisen mahdollisuuksia. Produktiivinen mimesis on tietoinen strategia, jonka avulla Irigaray käy keskustelua filosofisen diskurssin ehdoista. Keinoina hän käyttää muun muassa ironiaa, parodiaa, toistoa ja tavallisesta poikkeavaa kontekstualisointia. (Ibid., 39–43.)

Irigaray on tutkimuksissaan keskittynyt sukupuolen ilmenemiseen kirjoitetussa ja puhutussa kielessä, kun taas Butler on käsitellyt sukupuolen jäljittelyä laajemmin sosiokulttuurisena ilmiönä. Sukupuolen parodiointi esimerkiksi drag-kulttuurissa osoittaa häilyvän rajan ”imitaation” ja ”alkuperäisen” välillä. Butler itse asiassa osoittaa, ettei mitään sukupuolen alkuperää tai yhtenäistä identiteettiä ole. (Butler 1990, 137–138.) Tämä ajatus avaa laajan pohdinnan myös säveltäjän identiteetin näkökulmasta.

Säveltämisen suhde mimesikseen jää usein säveltäjiltä huomiotta. Jokainen säveltäjä kuvittelee olevansa ainutlaatuinen, vaikka itse asiassa jo säveltämisen oppiminen tapahtuu monelta osin imitoimalla.³ Säveltäjät ikään kuin asettuvat taidemusiikin historian jatkumoon jäljittelemällä niin kuolleita kuin eläviä kollegoitaan. Vaikka musiikillisen materiaalin jäljittely vaikuttaa tekona neutraalilta, se sisältää kuitenkin mahdollisuuden kriittiseen luentaan, joka ei ole vain viatonta toistoa vaan voi sisältää kommentointia, uudelleenkirjoitusta ja totutun näkökulman hylkäämistä.

Irigaray vertaa filosofista diskurssia kankaaseen, tekstuuriin, jossa käsitteet ja käsitteelliset rakenteet muotoutuvat, artikuloituvat sekä sedimentoituvat puheen ja kirjoituksen toistuvissa tapahtumissa. Myös musiikin historia voidaan nähdä samanlaisen materiaalin sedimentaationa, johon on vuosien varrella kerääntynyt kaikenlaista ”arvopohjaa”, joka ei ole puhtaasti esteettistä. Irigaraylle filosofinen diskurssi ei ole pysyvää, vaan se syntyy jatkuvassa vuoropuhelussa eletyn ja koetun todellisuuden kanssa. (Ks. Lehtinen 2014, 24.)

Vastaavasti nykymusiikin diskurssissa säveltäjät, miehet, naiset ja muut, käyvät vuoropuhelua nykyhetken kanssa omalla tavallaan, mutta onko se samassa mielessä produktiivista kuin Irigaray tarkoittaa. Irigaraylle produktiivinen mimesis vaatii naisen roolin tiedostamista ja jopa

³ Uutuudesta ja originaalisuudesta nimenomaan maskuliinisena kanonisoitumiseen liittyvänä arvona ks. Citron 2000 [1993], 69–71.

sen tahallista omaksumista, jotta tuosta asemasta voi astua syrjään ja samalla horjuttaa vallitsevaa diskurssia. Tässä kohden filosofian ja nykymusiikin diskurssien vertaaminen toisiinsa muuttuu hankalammaksi, koska musiikista on vaikeampi määritellä tekijän sukupuoli-asemaa. Säveltäjät voivat kuitenkin rakenteellisesti pyrkiä toimimaan toisin. Esimerkki säveltäjästä, joka on pseudonyymien ja fiktiivisten henkilöahmojen avulla hämmentänyt nykymusiikin kenttää, on irlantilainen säveltäjä Jennifer Walshe. Hänen sarkastiseen huumoriinsa voi tutustua projekteissa *Grúpat*⁴ ja *Aisteach: The Avant Garde Archive of Ireland*.⁵ *Aisteach* käsittelee sitä, kuka saa kuratoida – ”kuka saa valita, mikä taiteellinen kaanon on ja miksi”, Walshe kysyy.⁶ Ehkä säveltäjien – ja säveltäjäyhteisön – itseironiaa voidaankin pitää jonkinlaisena ensimmäisenä ehtona ja välttämättömyytenä taidemusiikin kaanonin purkamisprosessissa.

Feminismin erilaiset ilmenemismuodot, akateemiset versus aktivistiset, ovat monessa kohdin törmänneet toisiinsa. Eri näkökulmista asetetut tavoitteet ovat vaikuttaneet miltei ristiriitaisilta. Feministiaktivistit ovat kritisoineet akateemista feminististä teoriaa ”miehisten valtapelien pelaamisesta, osallisuudesta ja avunannosta samoihin miehisten vallankäytön muotoihin, joita feministien tulisi yrittää päihittää” (Grosz 2013, 61). Feministinen filosofia taas on pyrkinyt säilyttämään tieteessä totutun ankaruuden ja toimimaan tradition vaatimalla tavalla. Erityisesti kiista essentialismista, pyrkimyksestä asettaa naiselle jokin pysyvä ja yhtenäisen olemus, on jakanut mielipiteitä. (Grosz 2013.)

Samantyyppinen törmäys on helposti kuviteltavissa myös klassisen musiikin maailmaan. Naissäveltäjien ura ja meritoituminen tapahtuu samojen mekanismien mukaisesti kuin alalla on aina toimittu. Naisten osallisuuden myötä ei ole syntynyt uudenlaista toimintakulttuuria tai perustavasti toisenlaisia olemisen tapoja. Saavutettua asemaa ei tohdi murentaa liiallisella poliittisella aktivismilla ja rakenteiden uhmaamisella. Samalla kun länsimaisen taidemusiikin kaanoniin tarvitaan lasikattojen murtajia ja esikuvia, kanonisoinnin vaarana on, että sinne hyväksytään vain tietynlaisia (nais)säveltäjiä. (Vrt. McClary 1991, 18–19; Citron 2000 [1993], erit. 156–164.)

Tosielämässä naisroolit ovat huomattavan moninaiset, vaikka emme juurikaan puhu niistä julkisesti. Vähitellen nykymusiikkikyhteisössä on virinnyt keskustelua äitiydestä ja siitä, miten perhe-elämän ja säveltä-

⁴ <http://milker.org/anintroductiontogroupat> (tark. 19.6.2021).

⁵ <http://www.aisteach.org> (tark. 19.6.2021).

⁶ <https://www.newyorker.com/magazine/2020/10/26/jennifer-walshes-sublime-chaos> (tark. 19.6.2021).

misen voi käytännössä yhdistää.⁷ Ehkä eeterisen runotyön hahmo, joka lempeästi solahtaa äitiyden huuruihin ja vanhenee sivistyneesti, onkin rooleista sallituin. Ydinperheen äitien lisäksi (nais)säveltäjistä löytyy vapaaehtoisesti tai tahtomattaan lapsettomia, uusperheen äitejä ja yksinhuoltajia, homoseksuaaleja ja transihmisiä, muista ominaisuuksista ja taustoista puhumattakaan.

Tämä moninaisuuden kirjo johdattaa meidät mimesiksen toiseen ulottuvuuteen, nimittäin esittämiseen ja edustamiseen eli representaatioon. Tällöin itse jäljittelyä merkittävämpiä kysymyksiä ovat, ketä jäljitellään ja kenellä on oikeus jäljitellä. Kuten Leena-Maija Rossi (2010, 261) toteaa, representaatio on politiikkaa sekä samalla politisoivaa tekemistä. Säveltämisen motiivi kytkeytyy yhä konservatiivisesti yksilön äänen esille tuomiseen. Jos päivitämme Irigarayn ajatuksen tällä hetkellä käytyyn keskusteluun intersektionaalisuudesta ja representaatiosta, produktiivisuus voisi yksilön toiminnan ja uran korostamisen sijaan tarkoittaa yhteisöllistä ja institutionaalista tavoitetta laajemmasta edustavuudesta ja yhdenvertaisuudesta. Kenenkään yksittäisen säveltäjän ilmaisu ei riitä, vaan diskurssin vakiinnuttamiseksi tarvitaan useiden yksittäisten säveltäjien ilmaisua suhteessa toisiinsa (vrt. Lehtinen 2014, 84–85). Tämä keskustelu on vasta käynnistymässä klassisen musiikin kentällä.

Radikaalisti mutta samalla pedagogisesti väitän, että säveltäminen on vain jäljittelyä. Tämä tarkoittaa sitä, että säveltäjäidentiteettien moninaisuus alkaa ilmetä vasta lukuisten toistojen seurauksena edellyttäen, että nämä toistot ovat tiedostettuja, kriittisiä ja strategisia. Ehdotukseni produktiivisesta mimesiksestä säveltäjän menetelmällisenä työtapana vertautuu emansipatorisen tutkimuksen tavoitteisiin muuttaa yleisesti hyväksyttyä tapaa kirjoittaa. Tietoisen, kommentoivan jäljittelyn avulla on mahdollista yhtäältä purkaa alan sisäisiä ääneen lausumattomia arvoja, jotka salakavalasti sulkevat pois ”vääränlaisen ja epäkelvon” toiminnan, ja toisaalta laajentaa nykymusiikin osallisuutta yhteiskunnan eri osa-alueilla.⁸

Olellainen kysymys on, miten tulevia säveltäjäsukupolvia kasvatetaan. Sekä kriittisen että feministisen pedagogiikan taustalta löytyy vas-

⁷ Ks. esim. <https://nmbx.newmusicusa.org/composing-and-motherhood/> <https://www.epressi.com/tiedotteet/sosiaaliset-kysymykset/saveltaja-outi-tarkiainen-on-valittuvuoden-naiseksir.html> (tark. 19.6.2021).

⁸ Olen kokeillut parodista sitaattitekniikkaa laajemmin radio-oopperassa *Kylmän maan kuningatar* (2017), jonka sävelsin puhtaasti kansallishymnisitaattien pohjalta tarkoituksenani käsitellä nationalismin teemaa. Kutsun työtapaa aineistolähtöiseksi säveltämiseksi.

taava tavoite yhdenvertaisuuden edistämisestä. Feministisen pedagogiikan uranuurtajan, yhdysvaltalaisen bell hooksin mukaan opiskelun tulisi kannustaa nuoria aktiivisesti muuttamaan vallitsevaa yhteiskuntajärjestystä ja kulttuurisia toimintatapoja sen sijaan, että he vain sopeutuvat eriarvoisuutta ylläpitäviin rakenteisiin (Ojala 2018, 24).

Musiikinhistorian tutkimus on osoittanut, että monet naisten säveltämät teokset ovat vain kadonneet ohjelmistosta. Emme pysty tarkkaan osoittamaan, mitkä ominaisuudet joko säveltäjissä tai teoksissa ovat aiheuttaneet tämän poispyyhkiytymisen. Emme myöskään voi varmuudella luvata, ettei vastaava mekanismi vaikuta edelleen syrjivästi konserttien ja festivaalien ohjelmistoa valittaessa. Meidän tulee kollektiivisesti olla hereillä, ettei juuri tuo poissuljettu ”vääränlainen ja epäkelpo” pidä sisällään sitä toiseutta, jota musiikkialan tasa-arvokeskusteluissa peräänkuulutamme. Säveltäminen koostuu lukuisista työvaiheista ja esteettisistä yksityiskohdista. Identiteettien moninaisuus, joka voi hyvinkin olla piiloutuneena näihin säveltäjän jokapäiväisiin arkisiin valintoihin, on mahdollista saada kuuluville toistamalla uudenlaista säveltämisen tapaa määrätietoisesti ja strategisesti uudestaan ja yhä uudestaan.

Lähteet

- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism, and the Subversion of Identity*. New York, NY: Routledge.
- Citron, Marcia. 2000 [1993]. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Beauvoir, Simone. 2020. *Toinen sukupuoli [Le Deuxième sexe, 1949]*, suom. I. Koskinen, H. Lukkari ja E. Ruonakoski. Helsinki: Tammi.
- Goehr, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Grosz, Elizabeth. 2013. ”Sukupuoliero ja essentialismin ongelma”. [”Sexual Difference and the Problem of Essentialism”, 1989.] Suom. Elina Halttunen-Riikonen. *niin & näin* 3/2013: 61–72. Tark. 18.6.2021. <https://netn.fi/sites/www.netn.fi/files/netn133-12.pdf>
- Irigaray, Luce. 1974. *Speculum de l'autre femme*. Paris: Minuit.
- Lehtinen, Virpi, 2014. *Luce Irigaray's Phenomenology of Feminine Being*. New York, NY: SUNY Press.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Mikkonen, Jukka ja Antti Salminen. 2017. Johdanto teoksessa *Mimesis: filosofia, taide, yhteiskunta*, toim. J. Mikkonen ja A. Salminen, 4–8. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Tark. 18.6.2021. <https://www.jyu.fi/hytk/fi/laitokset/yfi/tutkimus/sophi/126-150/sophi136>

Ojala, Hanna, 2018. "bell hooks: Feministisen pedagogiikan uranuurtaja". Teoksessa *Feministisen pedagogiikan ABC — opas ohjaajille ja opettajille*, toim. Anu Laukkanen et al., 23–25. Tampere: Vastapaino

Partti, Heidi. 2019. "Yhdenvertaisesti säveltäen -hanke pyrkii edistämään tasa-arvoisia osallistumismahdollisuuksia". *Musiikkikasvatus* 1 & 2 (22): 174–178.

Rossi, Leena-Maija. 2010. "Esityksiä, edustamista ja eroja. Representaatio on politiikkaa". Teoksessa *Representaatio. Tiedon kivijalasta tiedon työkaluksi*, toim. Tarja Knuutila ja Aki Petteri Lehtinen, 261–275. Helsinki: Gaudeamus.

Sivenius, Pia. 1996. "Sukupuolieron etiikasta". Esipuhe Luce Irigarayn teoksessa *Sukupuolieron etiikka [Éthique de la différence sexuelle, 1984]*, suom. Pia Sivenius, 5–16. Helsinki: Gaudeamus.

*Marianna Henriksson
& Anna Mustonen*

Eros ja vanha musiikki uuden tanssin näyttämöllä

- *Cembalisti, MuM Marianna Henriksson (henriksson.marianna@gmail.com) esiintyy useiden yhteiden jäsenenä ja solistina sekä Suomessa että ulkomailla. Hän on tohtorikoulutettavana Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa.*

Koreografi ja tanssija, tanssit. maist. Anna Mustosen (anna.karin.mustonen@gmail.com) töissä on tarkasteltu muun muassa koreografian ja musiikin sekä koreografian ja kielen välisiä suhteita.

*Henriksson ja Mustonen ovat työskennelleet yhdistäen uutta tanssia ja varhaisbarokin musiikkia jo kymmenen vuoden ajan. Heidän edellinen yhteinen produktionsa oli *Maria-vesper* (Zodiak – Uuden tanssin keskus, 2018), jonka myötä työparille myönnettiin vuoden 2018 Esittävien taiteiden valtionpalkinto.*

Eros ja vanha musiikki uuden tanssin näyttämöllä

Marianna Henriksson & Anna Mustonen
.....

Millaisena näyttäytyy halu, kun sen jännitteitä rakennetaan ja puretaan 1600-luvun italialaisen musiikin ja uuden tanssin lävitse? Miten tästä syntyy eräänlainen ooppera?

Cembalisti Marianna Henriksson ja koreografi Anna Mustonen valmistelevat parhaillaan tulevaa esitystään *Eros the Bittersweet* (työnimi), jonka ensi-ilta nähdään lokakuussa 2022 Helsingissä. Tuleva produktio pohjautuu löyhästi kanadalaisen runoilijan ja antiikin tutkijan Anne Carsonin teokseen *Eros the Bittersweet* (1986). Esityksessä Barbara Strozzin (1619–1677) laulut sekä muun muassa Biagio Marinin (1694–1663) ja Dario Castellon (n.1590–1658) soitinmusiikki asettuvat uuden tanssin näyttämölle. Tässä kirjoituksessa Henriksson ja Mustonen keskustelevat esityksen valmistamisesta. Syntymässä on tanssittu ”esseeooppera”, jonka työstämisen ytimessä ovat erilaiset eroottiset abstraktiot: haluava kurkottaminen sekä jännitteen ja purkautumisen välinen vaihtelu; nämä ilmiöt ovat läsnä sekä musiikillisena aineksena että koreografisina lähtökohtina.

MARIANNA HENRIKSSON: Haluamme tehdä oopperan, vaikka emme olekaan valinneet työstettäväksemme valmista historiallista oopperakokonaisuutta. Tuntuu nimittäin raskaalta yrittää olla suhteessa jonkin olemassa olevan historiallisen oopperan juoneen ja yrittää elää esimerkiksi sen kanssa, mitä nämä tarinat tulevat sanoneeksi seksuaalisuudesta tai sukupuolista. Päätimme koota itse 1600-luvun musiikista näyttämöllisen kokonaisuuden. Temaattisena inspiraation lähteenä on ihana kirja, Carsonin esseeteos *Eros the Bittersweet* (1986), joka käsittelee *Eroksen*, halun, erilaisia konstellatioita runollisin ja filosofisin essein. Carson lähestyy *Erosta* erityisesti puuttumisen ja kurkottamisen kautta ja purkaa sitä osiin antiikin tekstifragmentteja analysoiden. Esseet ovat kiinnostavia 1600-luvun italialaisen musiikin kannalta, sillä tuon ajan musiikki oli läpeensä antiikin runouden inspiroimaa. Carsonin esiin nostamat aiheet näyttäy-

tyvät myös Strozzin – ja monen muunkin ajan säveltäjän – laulujen teksteissä.

ANNA MUSTONEN: Innostuimme molemmat siitä, miten Carson kirjoittaa *Eroksesta* kurkottamisena kohti puuttuvaa, mikä synnyttää jännitettä. Jännitteen rakentuminen on tietysti suhteessa sen purkautumiseen. Tämä kurkotuksen ja purkauksen välinen liike taas on suoraan yhteydessä sekä musiikkiin että tanssiin. Carson kirjoittaa siten, että teksti antaa ikään kuin suoran pääsyn koreografiseen ajatteluun. Esimerkiksi hänen ilmaisunsa ”äärimmäinen aistillinen jännite itsen ja ympäristön välillä”¹ kääntyy työssäni sellaisenaan keholliseksi tehtäväksi, jota voimme harjoitella yhdessä esiintyjien kanssa. Carsonin kirja tuntuikin heti sen luettuaani hyvältä lähtökohdalta esityksen tekemiselle.

MH: Kirjassa ei ole juonta, eikä esityskokonaisuutemmekaan tule kertomaan mitään yhtenäistä tarinaa. Kirjan innoittamina olemme nimitäneet työn alla olevaa kokonaisuutta esseeoopperaksi ilman varsinaista narratiivisuutta. Tulevaa esitystä voisi varmaan jättää kutsumatta oopperaksi ollenkaan. Haluamme kuitenkin pitää ”oopperuuden” mukana juuri siksi, että tavoitteenamme on päivittää oopperan dramaturgiaa nykynäyttämölle ja välttää valtavirran oopperaa usein vaivaavat vanhentuneet sukupuoliroolit ja valta-asetelmat. Anna, mikä on suhteesi narratiivisuuteen koreografina?

AM: Esityksen tekeminen narraation tai roolihahmojen kautta on itseleni vierasta. En ole varsinaisesti kiinnostunut siitä, enkä osaa ajatella koreografiaa sitä kautta. Esseemäisyyteen kuuluu jatkuva kysyminen, ja ehkä tämä lähestymistapa mahdollistaa pääsyn syvälle siihen tapahtumaan, liikkeeseen tai eleeseen, mistä halussa voisi olla kyse. Myös esitys tapahtumana, ja sen jatkuva uudelleen ajattelu, kiinnostaa. Se että esityksen rakenne on vielä avoinna, sallii meidän prosessin aikana herkistyä sille, millaista etenemisen ja rakentumisen logiikkaa työstämämme materiaalit ehdottavat. Voimme myös jatkuvasti kysyä, mitä esityksemme tekee – sekä meille tekijöinä että yleisölle sen vastaanottajana.

MH: Niin, kun kokoamme musiikillisen kokonaisuuden itse, esityksen rakenne voi syntyä työskentelyprosessin aikana, toisin kuin valmiissa oopperoissa. Näin musiikin rakenne ei sanele koreografian rakennetta, vaan vaikutus voi tapahtua myös toiseen suuntaan.

¹ ”extreme sensual tension between the self and its environment” (Carson 1986, 39).

AM: Minusta on myös tosi hedelmällinen ajatus, että musiikkimateriaalimme on ooppera-aidemuodon alkuajoilta. On ihana ajatus olla suhteessa musiikkiin, joka on sävelletty ajassa, jolloin jokin on kehkeytymässä. Olemme hahmotelleet esityksen rakentumista ja sen suhdetta oopperan historiaan dramaturgimme Masi Tiitan kanssa.

MH: Työskentelytapa ja kehkeytyvä rakenne vaikuttavat myös siihen, miten seksuaalisuus ilmenee esityksessämme.

AM: Kyllä. Se, että emme työskentele roolihahmojen tai juonen kanssa, tarkoittaa sitä, että myöskään sukupuolia tai eroottisten jännitteiden lopputulemia ei tarvitse määritellä. Minulle tämä tarkoittaa sitä, että sekä tekijöille että katsojille jää suurempi tila tunnusteluun.

MH: Esiintyjä voi purkaa ja avata vaikkapa laulamaansa laulua vapaammin, kun roolihahmoa ei ole määritelty. Laulun eroottinen jännite voi suuntautua monenlaisella tavalla, ja ehkäpä laulutekstien monimerkityksellisyydellekin jää enemmän tilaa. Juoneton ja henkilöahmoton ooppera ei kaipaa seksuaalisuuden määrittelyä tai ennako-odotuksia seksuaalisuudesta.

AM: Teoksemme ei varmasti kerro yhtä vastausta siihen, mitä on olla haluava. Mutta ehkä esitys itsessään voi olla haluamisen tilassa. Koen tärkeäksi, ettemme ennalta määrittele ja pyri tietämään sitä, millaisena *Eros* lopulta ilmenee. Sen sijaan on kiinnostavaa herkistyä sille, mitä *Eroksen* läpi työskentely tekee esitykseemme päätyvälle tanssille ja musiikille.

MH: Barbara Strozzin musiikki on erotiikalla leikittelevää. Laulut voivat toimia kokonaisuudessaamme kohtauksina, joissa lavalla olevat esiintyjät muodostavat tietynlaisen jännitteisen kokoonpanon – ja joka sitten voi taas muuntua seuraavaan kohtaukseen. Esitykseemme tulee myös paljon soitinmusiikista, sen pidätyksistä ja purkauksista syntyviä kohtauksia. Ajattelemme, että soittajien kehollinen läsnäolo näyttämöllä on liikkeellisesti aivan yhtä kiinnostavaa kuin tanssijoiden ja laulajienkin, ja aiomme tässä projektissa työskennellä sen kanssa enemmän kuin aiemmissa produktioissamme. Tämäkin aspekti asettuu vastakarvaan perinteiseen oopperaesitykseen nähden, jossa soittajat on useimmiten asetettu orkesterimonttuun tai sitä vastaavaan tilaan, vaikkapa verhojen taakse.

AM: Tämä on jo kolmas projektimme, jossa italialainen varhaisbarokki yhdistyy uuteen tanssiin. Marianna, mikä saa sinut innostumaan tästä yhteistyöstä aina uudestaan?

MH: Muusikkoudelleni ja suhteelleni 1600-luvun musiikkiin on ollut valtavan tärkeää opiskella ajan käsityksiä musiikista voimana, joka vaikuttaa suoraan kehon kautta liikuttamalla ruumiinnesteitä. Tuo tavallaan yksinkertainen ajatus – että ääniaallot ovat ilman värinää, joka värisyttää ja liikuttaa kehon sisuksia sysäten sitä kautta liikkeelle myös tunteet – on saanut kysymään kysymyksiä siitä, miten pitäisi luoda sellainen tilanne, jossa nykykuulijalle ja -esittäjällekkin voisi käydä näin. Uuden tanssin näyttämö tuntuu tarjoavan tälle musiikille avoimia merkityksiä ja niiden kautta ehkä enemmän läpäisyaukkoja keholliseen kuunteluun. Musiikin kanssa myötäelävät ja liikkuvat kehot voivat tuoda näkyville musiikin liikkuttavaa voimaa.

AM: Mehän olemme pitkässä yhteistyössämme todenneet, että kysymykset kehon sisäisistä liikeyksistä ovat meidän molempien työlle yhteisiä. Miksi *Eros* on kiinnostava teema suhteessa 1600-luvun musiikkiin?

MH: Erotiikka ja halu ovat todella merkittävässä osassa 1600-luvun musiikin lauluteksteissä. Muiden muassa amerikkalaiset feministiset musiikintutkijat Susan McClary (2012) ja Bonnie Gordon (2004) ovat kirjoittaneet halusta 1600-luvun musiikissa tulkiten dissonanssien hankausta, kadenssien viivyttämistä ja tietysti laulutekstejä halun ilmentäjinä. Siten halun teema linkittää historialliset mystis-lääketeieteelliset ajatukset myös musiikin rakenteellisiin tekijöihin. Erilaiset tavat purkaa pidätyksiä, varsinaisen purkauksen viivyttäminen äärimmilleen ja yllättävät, valmistamattomat dissonanssit ovat juuri niitä kehon nesteitä liikkuttavia tekijöitä. Ne saavat aikaan tiettyihin suuntiin haluamista, sisäisiä kurkotuksia ja palautumisia. Musiikissa *Eros* on ehkä juuri tätä: ainaista suuntautumista, jännitteen rakentamista ja erilaisia purkauksia. Anna, kertoisitko lisää siitä, miksi jo edellä mainitut jännitteen ja purkauksen vaihtelu sekä kurkottava haluaminen ovat sinulle koreografisen ajattelun kannalta kiinnostavia teemoja?

AM: Kurkotusta ja hellittämistä voisi ajatella tanssin perustavina elementteinä. Lähes kaikkea liikettä voi tarkastella suuntautumisen ja irti päästämisen vaihtelun kautta. Myös esitykseen tilanteena liittyy monenlaisia ja monensuuntaisia haluja, kurkotuksia ja oletuksia. Enemmänkin kuin pelkästään suoraan seksuaaliseen jännitteeseen kytkeytyvänä, ajattelen halua maailmaan kiinnittymisenä ja yhteytenä. Se on halua tunnustella, miten olemme kehollisina olentoina täällä. Eroksen ja tanssin suhteessa minua kiinnostavat kysymykset etäisyyksistä ja läheisyyksistä. Yhtenä lähtökohtana on ollut kysyä, ”miten tanssia toisen lähellä”. En ole kiin-

nostunut kontakti-improvisaation kaltaisesta yhdessä tanssimisesta tai nykytanssissa usein nähtävistä paritekniikoista, jotka vaativat tietynlaista painon antamisen tai toisen kehon nostamisen tekniikkaa ja taitoa. Sen sijaan kiinnitän huomioni siihen kohtaan, kun lähestymme toisiamme – kun alamme tuntea kehossamme toisen läsnäolon, vireen, lämmön, halun suunnat, jännityksen ja hengityksen.

MH: Yhtä lailla pidätyksen ja purkauksen vuorottelu ovat varhaisbarokin musiikin peruselementtejä. Dissonanssi ja konsonanssi kehollistuvat erilaisina jännitteen kasautumisina ja hellittämisinä. Musiikin soittamiseen ja laulamiseen liittyvät liikkeet syntyvät tämän vuorottelun kanssa yhdessä eläen. Toivottavasti syntyvä esityksemme välittää kaiken muun lisäksi myös musiikin ja tanssin välistä syvää intimiteettiä ja kurkotusta toisiaan kohden!

Henriksson & Mustonen: Eros the Bittersweet (työnimi) ensi-illassa lokakuussa 2022 Zodiak – Uuden tanssin keskuksen ohjelmistossa. Tuotanto: Zodiak – Uuden tanssin keskus Helsinki, Taideyhdistys i dolci, Suomalainen barokkiorkesteri.

Lähteet

Carson, Anne. 1986. *Eros the Bittersweet. An Essay*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Gordon, Bonnie. 2004. *Monteverdi's Unruly Women. The Power of Song in Early Modern Italy*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.

McClary, Susan. 2012. *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*. Berkeley, CA: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/california/9780520247345.001.0001>.

Ohjeita kirjoittajalle

Vertaisarvioidut artikkelit

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

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

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

Julkaistavaksi hyväksytyyn käsikirjoitukseen liitetään myös:

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

Kun julkaisupäätös on tehty ja käsikirjoitus on viimeistelty julkaistavaksi artikkeliksi, lehden ja kirjoittajan välillä allekirjoitetaan kustannussopimus.

Muut tekstityypit

Musiikki-lehdessä julkaistaan myös lyhyempiä tekstejä, kuten kirja-arvioita, katsauksia, esseitä, kolumneja ja konferenssiraportteja. Kirjoittajaesittely, sähköpostiosoite ja esittelyteksti liitetään myös lyhyempiin teksteihin. Näitä tekstejä eivät koske vaatimukset anonymisoinnista, eikä niihin tarvitse pääsääntöisesti liittää mukaan tiivistelmää. Poikkeuksen muodostavat tieteellistä viittauskäytäntöä noudattavat pidemmät esseetekstit, joihin kirjoitetaan myös englanninkielinen tiivistelmä.

Tekstin muotoilu ja tallennusmuoto

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

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

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

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

Lainaukset ja viitetekniikka

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

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa ”(Henkilö vuosi, sivu tai sivulta–sivulle)”. Peräkkäiset viitteet erotetaan puolipisteillä. Viitteen voi sijoittaa virkkeen loppuun, esimerkiksi muotoon ”(Aldwell ja Schachter 2009, 15–17; Huron 2006, 3)” tai virkkeen sisään esimerkiksi muodossa ”Kurkelan (2013, 154) mukaan...”. Tekstin sisäinen viite merkitään (Sloboda et al. 1996) silloin,

kun tekijöitä on neljä tai enemmän. Mikäli viitataan samaan lähteeseen kaksi tai useamman kerran peräkkäin saman kappaleen sisällä, tekstin sisäisenä viitteenä käytetään muotoa (ibid.).

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

Lähdeluettelo

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

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

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

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

Lähdeluettelon on noudatettava seuraavaa muotoa:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ojanen, Mikko. 2018. ”Avoin tiede on huono otsikko”. *Musiikin suunta* 40 (1). Tark. 3.2.2021. <http://musiikinsuunta.fi/2018/01/avoin-tiede-on-huono-otsikko/>
Pesola, Väinö. Päiväkirjat 1921–1935. Väinö Pesolan arkisto, Coll. 433.2 ja 433.3. Käsikirjoituskokoelma, Kansalliskirjasto.

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

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

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

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

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

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

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

Visualisoiva aineisto

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

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

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

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

Musiikki-lehden toimitus

Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Mäkinen, Timo. 1968. *Piae Cantiones -sävelmien lähdetutkimuksia.*
- AMF 2 Salmenhaara, Erkki. 1969. *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti.*
- AMF 3 Tolonen, Jouko. 1969. *Mollisoimnun 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 sinfoniaista.*
- AMF 13 Seppälä, Hilikka. 1981. *Bysanttilaiset ekkhokset 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 musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa.*
- AMF 19 Kaipainen, Mauri. 1994. *Dynamics of Musical Knowledge Ecology: Knowing-what and Knowing-how in the World of Sounds.*
- AMF 20 Padilla, Alfonso. 1995. *Dialectica y musica: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez.*
- AMF 21 Henriksson, Juha. 1998. *Chasing the Bird: Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes.*
- AMF 22 Laine, Pauli. 2000. *A Method for Generating Musical Motion Patterns.*
- AMF 23 Huovinen, Erkki. 2002. *Pitch-Class Constellations: Studies in the Perception of Tonal Centricity.*
- AMF 24 Eerola, Tuomas, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala, toim. 2003. *Johdatus musiikintutkimukseen.* 35 €.
- AMF 25 Riikonen, Taina, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen, toim. 2005. *Musiikin ja teatterin tekijöitä.* 20 €.
- AMF 26 Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä.* 25 €.
- AMF 27 Hautsalo, Liisamaija. 2008. *Kaukainen rakkaus: saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa.* 25 €.

- AMF 28 Poutiainen, Ari. 2009. *Stringprovisation: A Fingering Strategy for Jazz Violin Improvisation*. Loppuunmyyty.
- AMF 29 Järviö, Päivi. 2011. *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. 30 €.
- AMF 30 Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: indentiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. 30 €.
- AMF 31 Toivakka, Svetlana. 2015. *Alma Fohström: kansainvälinen primadonna*. 20 €.
- AMF 32 Henriksson, Laura. 2015. *Laulettu huumori ja kritiikki J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä*. 25 €.
- AMF 33 Korhonen-Björkman, Heidi. 2016. *Musikerröster i Betsy Jolas musik – dialoger och spelarfarenheter i analys*. 25 €.
- AMF 34 Koivisto, Nuppu. 2019. *Sähkövaloa, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: naisten salonkiorkesterit ja varieteelan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. 30 €.
- AMF 35 Tiikkaja, Samuli. 2019. *Paired Opposites. The Development of Einojuhani Rautavaara's Harmonic Practices*.

Musiikkitieteen kirjasto ja muut julkaisut

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

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

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1971–2001. Loppuunmyyty.

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

AMF-sarjan teokset 1–23, MK-sarjan teokset 1–4 ja raportti sekä *Musiikki*-lehden numerot vuosilta 1971–2001 on enimmäkseen loppuunmyyty. Tarvittaessa tiedustele näiden teoksien ja lehtien saatavuutta seuran sihteeriltä. Sarjojen uudempia teoksia sekä lehden numeroita vuodesta 2002 alkaen on vielä saatavilla. Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Ostinatossa (ostinato.fi, puh. 09–443 116) ja Tiedekirjassa (puh. 09–635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (s-posti: mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv. 0 %.