

Musiikki 2/2023

musiikki.journal.fi | 53. vuosikerta

Tuire Ranta-Meyer, Mikko Ojanen & Meri Kytö
Minne menet uudella hallituskaudella, musiikkitiede?.....3

•

Artikkelit



Anna Ramstedt
Homophily and genre boundaries:
Inequalities in classical music networks in Finland.....8

Maarit Kinnunen, Juha Koivisto, Eero Jääskeläinen ja Antti Honkanen
Rytmimusiikkifestivaalien markkina-analyysi:
Tilanne ennen koronapandemiaa, sen aikana ja jälkeen34

Pekka Gronow
Viola, Fenno ja Fono musiikin tutkimuksen lähteinä.....49

•

Arvostelu & nekrologi

Leena Unkari-Virtanen
Kartanoista kaikkien soittimeksi III.
Pianonsoiton historiaa Suomessa60

Helena Tyrväinen
Ljudmila Kovnatskaja in memoriam66

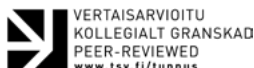
Musiikki-lehden ilmoitushinnat: **Koko sivun mainos** 180 €, **puolen sivun mainos** 100 €, **Mainosbanneri** 60 €. **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat värillisiä. Alv. sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi).

Päätoimittajat

Tuire Ranta-Meyer (Metropolia)

Meri Kytö (Turun yliopisto)

Mikko Ojanen (Helsingin yliopisto)



Toimituksen osoite: Musiikki-lehti, Suomen musiikkitieteellinen seura ry, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto. **Päätoimittajat:** Dos. Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi), dos. Meri Kytö (meri.kyto@utu.fi), FT Mikko Ojanen (mikko.ojanen@helsinki.fi) **Taittaja:** Anne Rissanen (rissanenanne@gmail.com). **Toimitusneuvosto:** FT, dos. Kimi Kärki (Turun yliopisto ja Taideyliopisto), FT Sini Mononen, MuT, FM Saijaleena Rantanen, (Taideyliopisto), FT, dos. Milla Tiainen (Turun yliopisto), FT, dos., Juha Torvinen (Helsingin yliopisto). **Tilaukset ja arkistonumerot:** Vanhoja paperivuosisikertoja 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**

Minne menet uudella hallituskaudella, musiikkitiede?

Tuire Ranta-Meyer, Mikko Ojanen ja Meri Kytö

.....

Tätä *Musiikki*-lehden kesäkuun numeroa viimeisteltäessä kotimaamme Suomi on saanut uuden hallitusohjelman tuleville neljälle vuodelle. Taitteen tutkimuksen parissa toimivat eivät usein ehdi, eivätkä ehkä näe tarpeellisena perehtyä tällaiseen valtiollisen tason politiikka-asiakirjaan. Tosiasiassa sen kirjauksista kuitenkin pystyy päättelemään hyvin paljon alan tulevaisuudesta ja varautumaan uusien painotuksien mukaisesti mahdollisuuksiin tai uhkiin. Jos uutta tutkimushanketta ja rahoitushakemuksia alkaa juuri näinä aikoina valmistella, kannattaisi varmastikin katsoa, mitä hallitusohjelmassa aiotaan tukea tai mitä vahvistaa. Tutkimuksen vapaus ei kärsine siitä, että tutkimusohjelman laatijat ovat tietoisia valtion lisäpanostuksista ja arvostuksista.

Esimerkiksi yliopistojen rehtorineuvosto Unifi ry., ammattikorkeakoulujen rehtorineuvosto Arene ry. ja vaikkapa kulttuuri- ja taidealan keskusjärjestö Kultra ry. ovat julkaisseet vain parin päivän viiveellä omat näkemyksensä hallitusohjelman tavoitteista. Tällä aktiivisella otteella pyritään saamaan omia näkemyksiä niihin kehittämissuunnitelmiin, joita kaikki ministeriöt alkavat työstää hallitusohjelman kirjausten toteuttamiseksi. Näin politiikka toimii: esimerkiksi opetus- ja kulttuuriministeriöllä on ollut tapana toteuttaa kunkin vallassa olevan hallituksen tahtoa melko kirjaimellisesti. Virkamiehet eivät päätä siitä mitä tehdään, mutta suunnittelevat toimenpiteet, joilla haluttu muutos toteutetaan. Tässä työssä he ovat hyviä ja kokeneita, ja jos haluttua asiaa ei muuten saada tehtyä, niin talousohjaus eli rahoitus on aina tepsivä keino taivuttaa hallinnonala tahtoonsa. Kehittämissuunnitelmiin kannattaa siksi vaikuttaa.

Sosiaalisen median keskustelussa monet kulttuurin edustajat ovat ehdineet jo kauhistella uutta hallitusohjelmaa. Kuitenkin esimerkiksi Kultra ry:n pääsihteeri Rosa Meriläisen, vihreiden entisen kansanedustajan mukaan ”hallitusohjelmassa ei ole sovittu leikkauksista kulttuurin perusrahoitukseen eli kulttuuribudjettiin, vaan kokonaisuudessaan tarkastellen se on kulttuurimyönteinen.” Jo pelkästään se, että siinä on luvattu laatia nykyisen hallituskauden aikana kulttuuripoliittinen selonteko, nostaa

kulttuurin arvoa. ”Uuden hallituksen haukkumisesta ei ole tässä vaiheessa mitään hyötyä, vaan rakentavaa yhteistyötä tehdään tämänkin kanssa”, Meriläinen kokeneena poliitikkona kirjoittaa. Se on melko rohkeasti sanottu kulttuurikentällä, joka osaa erinomaisen taidon kritisoida muttei jaksakaan yleensä tehdä vaikuttamistyötä silloin kuin sen aika olisi.

Tämä viimeksi mainittu koskee myös meitä itseämme ja muutama vuosi sitten perustettua Taiteiden tutkimuksen neuvottelukuntaa. Ehkä voimavaramme tieteellisenä seurana tai neuvottelukuntana ovat liian pienet omien hallitusohjelmataivoitteiden tuottamiseksi eduskuntavaalien edellä, mutta vuorovaikutusta voisi tehdä matalammallakin kynnyksellä niiden kanssa, joilla on leveämmät hartiat. Esimerkiksi Tieteentekijöiden liitto, Akava, OAJ ja Akavan erityisalat voisivat olla kiinnostuneita ottamaan ehdotuksiinsa niitä näkökulmia, joita me tuotamme alamme edustajina.

Nyt juuri tällä hetkellä meidän olisi syytä tutkia hallitusohjelmaa ja nostaa sieltä esiin jäsenistömme käyttöön tärkeitä kirjauksia, vihjeitä tulevista painoalueista tai esiin nousevista teemoista. Teemme sen nyt *Musiikki*-lehden lukijoille tämän pääkirjoituksen myötä, ja ehkäpä keskeisiä otteita voisi julkaista ainakin oman seuramme sivuilla. On nimittäin positiivisessa mielessä merkillepantavaa, että uusi hallitus sitoutuu toimeenpanemaan parlamentaarisen TKI-työryhmän ehdotukset siitä, miten Suomen T&K-toiminnan rahoitus nostetaan neljään prosenttiin bruttokansantuotteesta vuoteen 2030 mennessä. Tällainen parlamentaarinen ylihallituskautinen pitkän ajan ohjelma ja sen edistäminen suojaa alamme siltä nelivuotisten kausien turbulenssilta, jossa edellisen hallituksen tavoitteet lakaistaan maton alle ja uusia kehittämiskohteita ravistetaan hihasta. ”Tavoitteen saavuttaminen edellyttää, että erityisesti alkuvaiheessa (huom! Ei siis vasta lähellä vuotta 2030) rahoituksella varmistetaan TKI-osaajien kouluttaminen ja huolehditaan korkeakoulujen perusrahoituksesta” (Vahva ja välittävä Suomi 2023, 87).

Alamme kannalta aivan keskeinen kirjaus löytyy hallitusohjelman samalta sivulta 87: ”Yliopistoja kehitetään sivistysyliopistomallin mukaisesti. Sen mukaan yliopistojen keskeinen tehtävä on kasvattaa kriittiseen ja analyyttiseen ajatteluun. **Myös pienillä akateemisilla oppiaineilla on oma paikkansa suomalaisessa yliopistomaailmassa** [lihavointi päätoimittajien].” Merkillistä kyllä, mikään taho ei ole ottanut tätä lausetta esille kommentissaan tai riemuinnut siitä. Ehkäpä se ei ole ollut kaikissa yliopistoissa niiden mieleen, joiden näkökulmasta pienet alat ovat pikemmin kuluerä kuin rikkaus akateemisessa moninaisuudessa. Meille kaikille, jotka haluamme tai joskus vasten tahtoaamme joudumme puolustamaan taiteiden tutkimuksen tai musiikkitieteen asemaa, tämä kirjaus on kuitenkin

kin melkoinen valttikortti. Jos tämän pääkirjoituksen myötä jollakulla herää kiinnostus lähteä keskustelemaan tästä kirjauksesta tiedeministerin, hänen valtiosihteerinsä, avustajansa tai ministeriön virkamiesten kanssa, niin musiikkiteollisen seuran varapuheenjohtajaan voi mielellään olla yhteydessä. Tätä hallitusohjelman erinomaista viestiä pitäisi nyt toivottaa joka välissä, jotta se ei unohdu vaan näkyy ministeriön kehittämissuunnitelmassa meille toivona antavana välähdyksenä. Siihen on hyvä vedota kaikissa kannanotoissa ja vaatia vastauksia päättäjiltä siihen, miten tämä kirjaus on tarkoitus toteuttaa käytännössä.

Samalla sivulla on tärkeää viitoitusta siihen, mitä painotuksia tutkimuksen rahoitushakuihin saattaisi olla tulossa. Kun luemme, että ”yliopistojen tehtävänä on myös löytää ratkaisuja aikamme suuriin kysymyksiin. Esimerkiksi suomalaisen luonnon monimuotoisuuden turvaaminen, energiateknologinen murros, digitalisaatio ja väestörakenteen muutos vaativat uusia ratkaisuja, joita on mahdotonta synnyttää ilman huippuluokan tutkimusta”, on hyvä miettiä niitä erilaisia ja ehkä valtavirrasta poikkeavia ratkaisuja, joita taide ja sen tutkimus voivat tuoda tieteiden väliseen keskusteluun. On hieman hämmentävää ajatella, että jo tasan 20 vuotta sitten Metropolia-ammattikorkeakoulussa julkaistiin kirja *Käyttöliittymä elämään*, jossa tutkittiin toiminnallisten draamamenetelmien antia käyttäjälähtöiselle tietotekniikan konseptisuunnittelulle ja joka johdatti Suomen akatemian rahoittamaan tutkimushankkeeseen Teknillisen korkeakoulun ja Metropolian kesken. Jos jo tuolloin kyettiin ylittämään ennakkoluulottomassa hengessä koulutusalojen välisiä siiloja, niin miksi emme nyt ole siitä juuri lainkaan edistyneet monialaisten tutkimushankkeiden ja erityisesti niiden tulosten soveltamisessa.

Kun hallitusohjelmassa peräänkuulutetaan ennakkoluulotonta innovaatioajattelua (s. 87), niin torjumisen sijaan meidän kannattaa katsoa sen olevan mahdollisuus taiteiden tutkimuksessa. Mitä humanistit ja vaikkapa musiikkikasvattajat tai ammattikorkeakoulujen laaja-alaiset musiikkipedagogit voivat tuoda yhteiskuntaan niin, että saamme peräkammarin pojat voimaantumaan ja katujengit löytämään mielekästä tekemistä soveltavan taiteen keinoin. Onko meillä tarpeeksi tutkimusta vaikuttavasta musiikkitoiminnasta ikäihmisten palvelutaloissa tai kuorolaulusta työelämässä loppuunpalaneiden kuntouttamisessa. Kun nuorten tuen tarve oppimisessa ja mielenterveysongelmat ovat räjähtäneet käsiin ja kun hallitusohjelma tunnistaa entistä paremmin kulttuurin, taiteen ja vapaan sivistystyön ennaltaehkäisevän merkityksen, voisi olla tarkoituksenmukaista rakentaa maamme tähän asti laajin yhteistyökonsernio sekä interventioiden suunnitteluun ja toteuttamiseen että tulosten tutkimukselli-

seen arviointiin. Uuden hallituksen tavoitteena on ”kulttuurin ja taiteen sekä liikunnan laajempi hyödyntäminen ennaltaehkäisevässä sosiaali- ja terveydenhuollossa”, mutta siinä nähdään myös ”kulttuurin suuri merkitys kansalaisten resilienssille, kokonaisturvallisuudelle sekä kansalliselle yhteenkuuluvaisuuden tunteelle” (s. 91).

Esimerkiksi laajemmalle fanikulttuurin tutkimukselle tai musiikin sukupolvikokemusten tarkastelulle voisi juuri tällä hetkellä olla kysyntää. On jokseenkin surullista, että vanhuksille tarjotaan musiikkituokioissa aina vain Liljankukka-tyyppisiä ohjelmistoja eikä huomioida musiikkimakujen erilaistumista. Tulevaisuudessa ikäihmisten mielimusiikit ovat niin yksilöllisiä, että nyt kannattaisi jo miettiä digitalisaation mahdollisuuksia oman mielimusiikin saavutettavuuden varmistamiseksi. Vaikka tällä hetkellä tuntuu siltä, että Spotifyn kaltaiset palvelut hoitavat kyllä homman, niin arjen toimintakyky voi olla myöhemmin jo kovinkin hauras eikä edes musiikkipalvelun nimi tule mieleen vaikka kuinka yrittäisi.

Kulta ry:n Meriläinen (2023) näkee hallitusohjelmassa mahdollisuuksia kulttuurille ja taiteelle osana elinkeinopolitiikkaa. Hänen mukaansa on merkittävää, että audiovisuaalisen alan kehitys- ja kansainvälistämismalleja eli kasvuohjelmia laajennetaan koskemaan myös kirjallisuutta ja musiikkialaa tämän kirjauksen myötä: ”Kehitetään kasvua vauhdittavia malleja av-alalle sekä muille toimialoille kuten kirjallisuuteen ja musiikkiin!” (s. 91). Ja vaikka tähän asti alennetun alv-maksun korotus on isku koronasta edelleen toipuvalle alalle, kulttuuri-, vapaa-ajan ja liikuntaseteleiden käytön laajennus lisää osaltaan näiden palvelujen kysyntää. Myös kulttuurin ja luovan alan tekijöiden ja freelancereiden asemaa aiotaan parantaa osana sosiaali- ja työttömyysturvan uudistusta (s. 91), mikä toivottavasti vihdoinkin parantaa sitä kohtuutonta tilannetta, jossa taiteilija, tutkija tai freelancer rinnastetaan tukien osalta yrittäjään.

Hyvä uutinen *Musiikki*-lehden kannalta on myös, että hallitusohjelma haluaa turvata kotimaisten tieteellisten julkaisukanavien toiminnan ja tutkitun tiedon saatavuuden kansalliskielillämme (s. 87). TSV:n merkitys siis vähintäänkin pysyy entisellään ja voimme olettaa aivan kriittisen julkaisutuen Jufo 2-luokkaan nostetulle, pitkän perinteen omaavalle lehdellemme jatkuvan.

Tässä kesänumerossa Anna Ramstedt tutkii sitä, millä tavoin sukupuolittunut epätasa-arvo ilmenee hänen naispuolisten haastateltaviensa kokemuksissa klassisen musiikin verkostoista ja työelämästä. Maarit Kinunen ja työryhmä tarkastelevat kotimaisten rytmimusiikkifestivaalien markkinatilannetta ja erityisesti koronapandemian vaikutuksia festivaalien toimintaedellytyksiin. Lisäksi Pekka Gronow pohtii ja arvioi katsausar-

tikkelissaan eri musiikin tietokantoja, niiden hakutulosten tuottamia keskenään erilaisia mahdollisuuksia sekä mahdollisia tulevaisuuden askelia saada tietokantoja monipuolistettua. Leena Unkari-Virtanen on laatinut kirja-arvion uudesta DoMus-julkaisusarjan teoksesta *Kartanoista kaiken kansan soittimeksi III*. Helena Tyrväinen puolestaan kunnoittaa muistokirjoituksellaan merkittävää venäläistä musiikkitietelijä Ljudmila Kovnatskaa ja hänen tieteellisiä ansioitaan.

Lukemista on siis moneen tilanteeseen ja tarpeeseen. Antoisaa kesää lehden parissa!

Lähteet

Kolu, Siri, Katri Mehto, Merja Pennan, Jani Tihinen ja Raisa Vesanen. 003. *Käyttöliittymä elämään. Ikkunoita draaman ja teknologian kohtaamiseen*. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian julkaisuja.

Mehto, Katri (toim.). 2008. *Draamamenetelmät ja tieto. Teatterin ja teknologian kohtaamisia*. Helsinki: Metropolia.

Meriläinen, Rosa. 2023. Vahva ja välittävä Suomi satsaa kulttuuriin ja taiteeseen. Ajan-kohtaiskatsaus 19.6. Kulta ry:n sivulla. [Tark. 19.6.2023] <https://kulttuurijataide.fi/vahva-ja-valittava-suomi-satsaa-kulttuuriin/>.

Vahva ja välittävä Suomi. Neuvottelutulos hallitusohjelmasta 16.6.2023. [Tark. 19.6.2023] <https://valtioneuvosto.fi/documents/10184/158702198/Neuvottelutulos+hallitusohjelmas-ta+16.6.2023.pdf/2feb7a7-d5a1-6f17-df2d-95561de7a6de/Neuvottelutulos+hallitusohjelmas-ta+16.6.2023.pdf?t=1686924779616>



Anna Ramstedt

***Homophily and genre boundaries:
Inequalities in classical music networks
in Finland***

Anna Ramstedt (anna.ramstedt@helsinki.fi) is a pianist, music educator and PhD student in Musicology at the University of Helsinki, Finland. In her article-based dissertation she studies whiteness, gendered and sexual misconduct, emotional abuse, and gender inequality within the classical music scene in Finland.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2356-4023>.

*This work was supported by Suomen Kulttuurirahasto
(The Finnish Cultural Foundation)*

DOI: [10.51816/musiikki.131301](https://doi.org/10.51816/musiikki.131301)

*Homofiliaa ja genrerajoja:
epätasa-arvo klassisen musiikin verkostoissa Suomessa*

Tässä artikkelissa pohdin, miten sukupuolittunut epätasa-arvo ilmenee klassisen musiikin verkostoissa. Artikkelin tutkimusmateriaali koostuu 14 klassisen musiikin muusikon haastattelusta. Haastateltavat olivat 25–45-vuotiaita suomalaisia valkoisia naisia. Kysyn, millä tavoin sukupuolittunut epätasa-arvo ilmenee haastateltavien kokemuksissa klassisen musiikin verkostoista ja työelämästä. Tutkiakseni sukupuolittuneen epätasa-arvon muotoja haastattelumateriaalissa sovellan feministifilosofi Moira Gatensin (2003 [1996]; 2004) käsitettä sosiaaliset mielikuvastot (engl. *social imaginaries*). Artikkelissa tutkin, miten sukupuolta koskevat normit, narratiivit ja käsitykset – sosiaaliset mielikuvastot – ilmenevät klassisen musiikin kulttuurin sosiaalisissa verkostoissa ja genrerajauksissa, ja millä tavoin nämä mielikuvastot ylläpitävät epätasa-arvoa. Väitän, että epätasa-arvon keskeinen ja toistuva ilmenemismuoto klassisen musiikin verkostoissa on homofilia ja siihen liittyvä kronyismi. Homofilia määritellään usein tiedostamattomaksi mieltymykseksi samastua henkilöihin, jotka edustavat samaa ikäryhmää, sukupuolta, rotua tai sosioekonomista luokkaa ja jotka jakavat samoja mielipiteitä (Scharff 2018a, 60). Kronyismilla puolestaan viitataan ystävän, alaisen tai kollegan suosimiseen työtehtävään nimittämisessä tai uramahdollisuuksien antamisessa (Khatri & Tsang 2003). Väitän, että klassisen musiikin verkostoissa ilmenevät käytännöt ja narratiivit ylläpitävät ja vahvistavat eriarvoistavaa binääristä sukupuolihierarkiaa.

*Homophily and genre boundaries:
Inequalities in classical music networks
in Finland*

Anna Ramstedt
.....

The many forms of inequality in the classical music culture in Finland have received attention both in academic research and in the Finnish media in the past decade. Media has tackled issues such as gender inequality and male dominance in classical music in terms of musical repertoire and professions (e.g., Kvist 2020a; 2020b; Sirén 2019; Ramstedt 2021), sexual harassment and abuses of power (e.g., Saarikoski 2020a; 2020b), oppressive structures and societal responsibility in criticising such structures (e.g., Torvinen 2019; 2020), and colonial structures, nationalism, racism, and whiteness (e.g., Koivisto-Kaasik 2020; Kvist 2021; Kivinen 2022b). In opposing these criticisms, artists and conductors have commented on the issues of inequality, for instance by arguing that musical repertoire diversification would wreck the perceived meritocracy of the classical music field and pose a threat to its valuable traditions (Kvist 2019; Malmgren 2022). As conductor Hannu Lintu (Kvist 2019) has argued, for example, “[i]t is obvious that the [musical works] that have stood out throughout history are those that have something very personal to say, or those [works] that have had a significant impact on the development of Western art music.”¹ Indeed, the phenomenon of perceiving the supposed meritocracy and quality of the repertoire as valid justifications for inequality in the field of arts has been discussed by many researchers (e.g., Gill 2014; Cannizzo & Strong 2020; Bull & Scharff 2021).

The ways in which intersections of whiteness, gender, racism, and class produce the qualifications for performing classical music have been demonstrated by several researchers (e.g., Yang 2007; Yoshihara 2007; Lepänen 2015; Thurman 2021; Bull, Scharff & Nooshin 2023). For example,

¹ “Det är uppenbart att de som har vaskats fram under historiens gång är de som har haft någonting mycket personligt att säga eller de som har inverkat på den västerländska konstmusikens utveckling på ett avgörande sätt” (Kvist 2019). Translated from Swedish into English by the author.

sociologist Kristina Kolbe (2021, 2) writes that classical music has been “framed as the utmost expression of cultural value” while interlinking with the “power of social elites as embodied by white Western upper- and middle-classes” (see also Bull 2019). Moreover, in her study on how gender, race, and class-based inequalities unfold in the classical music profession, sociologist Christina Scharff (2018a, 41) highlights the role of “informal recruitment, networking, and education, as well as gendered, racialized, and classed constructions of who constitutes the ideal cultural worker and classical musicians”. However, research on how networking and informal recruitment in the Finnish classical music culture partake in the reproduction of intersecting inequalities remains scarce to date. In this article, I aim to offer new understanding of how gender inequalities are (re)produced through social networks, and genre boundaries in the field of classical music in Finland. As such, this article falls within the scope of feminist music research, in which Western classical music is studied as a social and cultural phenomenon from the perspectives and with the conceptual tools of interdisciplinary gender studies. Aligning with previous feminist scholarship in musicology, the article aims to reveal and respond to inequalities, and promote change in classical music culture (McClary 2002 [1991]; Citron 2000 [1993]; Moisala 1994; Rojola & Väättäinen 2004; Macarthur et al. 2017; Wahlfors 2021).

This qualitative study is based on interviews with Finnish classical musicians. I ask, firstly, how gendered power dynamics and inequality are manifested in the participants’ experiences of working life and networking. Secondly, I ask how gender inequality is related to the genre boundaries of classical music, and how genre boundaries also structure gender inequality in classical music culture in Finland. I conduct a thematic analysis of the interview material in dialogue with a feminist theoretical framework (Gatens 2003 [1996], 2004; Churcher & Gatens 2019) to examine how social norms, narratives regarding repertoire and gender dictate networking and career possibilities.

Although the interviewees did not explicitly mention race, the male dominance under discussion here is more specifically *white* male dominance. This silent assumption of racially divided categorisation denotes white normativity (Dyer 2002 [1997]; Keskinen, Mkwesha, & Seikkula 2021, 59–60). Gender and associated white normativity emerge in the interview material as white male domination, and over-representation of white male authorities. Such inequality is described in the interview material as both subjectively internalised and as operating on an intersubjective level (Chiu et al. 2010). Hence, the notion of “social imaginaries”

formulated by feminist philosopher Moira Gatens (Churcher & Gatens 2019, 154; Gatens 2003 [1996], 2004) is a suitable concept with which to analyse the underlying meanings, narratives, values, and metaphors – social imaginaries – that appear in the interviewees’ experiences of gendered inequality in classical music culture, and in the associations and connotations related to musical repertoire and genre boundaries.

It is important to contextualise the interview material, and my analysis of it, within Western classical music culture. Moreover, classical music and its canon of composers “were developed through the mid-nineteenth century and disseminated during its last decades, a period which also saw the apogee (or perhaps more accurately the nadir) of European colonial occupation and empire” (Walker 2020, 5; see also Ewell 2020). The discussion on gender in this article is centrally contextualised by these factors, even though the Western binary construction of gender and its roots in coloniality will not be explicitly examined (for a discussion on this, see e.g., Oyěwùmí 1997; Lugones 2007).

Lastly, I argue that inequality in Finnish classical music culture is maintained and reiterated through homophily and associated cronyism. Homophily is described in sociological research literature as the often subconscious tendency for homosocial behaviour, including socialising with people with similar characteristics, such as age, social class, gender, race, and so on (e.g., Scharff 2018a, 60; see also Ibarra 1992; McPherson, Smith-Lovin & Cook 2001; Sang, Dainty & Ison 2014, 249; Wreyford 2015). Cronyism, on the other hand, is described as favouritism of either subordinates or peers (Khatri & Tsang 2003, 292). In this article, I argue that homophily in classical music culture perpetuates socio-cultural conditions that involve and reinforce gender inequalities, hierarchies, and privileges.

Musicians’ experiences of gender inequality

The research material for this article consists of 14 interviews with white Finnish classical music women pianists, cellists, violinists, and violists between the ages of 25 and 45. Thirteen of the interviews are thematically sectioned in-depth interviews (Johnson and Rowlands 2012), and one is in written form.² The interviews were conducted between December 2019

² One of the interviews was conducted in written form according to the participant’s wishes. The interview involved sensitive topics that were easier for the participant to communicate in writing.

and May 2020. Two of the participants were personally invited by me. The rest of the participants signed up for the research through an invitation directed towards women identifying as classical music pianists, violinists, and cellists, which was posted on the website of the activist music research association Suoni in February 2020, and later shared in social media. The interviews were conducted in the two official languages of Finland: Finnish and Swedish. When translating the original versions into English, any colloquialisms that might lead to recognition have been faded. The interviews were transcribed verbatim.

The interviewees were asked about possible experiences of inequality in their work in the classical music field. They were not explicitly asked about their socio-economic status, and hence class will only be discussed to the extent to which it appears in relation to the other themes in the present research. To this end, I focus on understanding gender inequality, its associations with white normativity, and genre boundaries that emerge from the interviewees' experiences in the classical music profession. The interviewees were also asked about their opinions on the active societal debate concerning inequalities within the classical music culture that took place in the Finnish media in 2019 and 2020. The interview material in question is also used elsewhere (Ramstedt 2023; Ramstedt forthcoming 2023a; Ramstedt forthcoming 2023b) in research on sexual harassment and emotional abuse. Not to build connections between the citations used here, and citations used elsewhere, the citations in this article are not associated with pseudonyms nor even with interview dates in order to protect the interviewees anonymity. Through thematic analysis, I examine the underlying background of prejudices and inequalities that the participants faced during their professional life in classical music culture.

Like the participants in this research, I myself am a classically trained white woman musician with a background as a pianist and piano teacher. However, my research position is blurred by the myriad ways in which I position myself in relation to gender, race, ethnicity, professional status, and language (Savvides et al. 2014). My location "in between" different statuses and spaces (Corbin Dwyer & Buckle 2009) has impacted this research in the choosing of the theoretical and methodological framework of this study. My position in the "in between" has also inspired me to pursue activist music research. Thus, written by a member of the Finnish research society Suoni, this article also falls under the category of societal and action-orientated music research, with the aim of producing new in-

formation that can be used to repair problems caused by and pertaining to different forms of social inequality.

Understanding inequality in artistic careers through homophily and social imaginaries

Sociologists Bridget Conor, Rosalind Gill, and Stephanie Taylor (2015, 1) point out that while the cultural and creative industries might be famously “open”, and “diverse” (e.g., Gill 2002), these industries, comprising film, television, music and various art fields, are also “marked by stark, persistent and in many cases worsening inequalities relating to gender, race and ethnicity, class, age and disability”. Research shows that inequality is perpetuated in the cultural and creative industries by many means (Hesmondhalgh & Baker 2015; Berkers & Schaap 2018; McAndrew & Widdop, 2021; Rantakallio 2021; Bull, Scharff & Nooshin 2023). Expanding on this issue, sociologist Diana L. Miller (2016, 120) distinguishes three ways in which an “ideal-typical artist” builds upon a masculine model. Firstly, Miller (2016, 120) mentions that the collective understandings of creative genius designate this figure as a masculine subject. Secondly, Miller (2016, 120) points out that aesthetic evaluations favour men (see for example Cannizzo & Strong 2020, 1354; Alacovska & O’Brien 2021). Thirdly, Miller (2016, 120) argues that the particular practices and mentalities of entrepreneurial labour are more acceptable for men than for women, such as being “continually available for networking on top of one’s artistic practice”, assuming also implicitly the idea of “masculinized artist-subject unencumbered by family or domestic responsibilities” (Miller 2016, 126). Miller (2016, 126) also points out that informal networks advantage men, as networks in artistic fields often revolve around men’s friendship networks (see Wreyford 2015).

In her research on women musicians and their experiences of inequality in the classical music industry, Scharff (2018b) shows how social networks, and access to them, also have an important role in the classical music profession (see also Bull 2018; Scharff 2018a; 2020, 17). Moreover, Scharff (2018b, 146) states that “the successfully networked and networking individual seems to be from a middle-class background”, and adds that “class background is not the only factor that affects musicians’ perceived ability to network; it also intersects with gender and national background” (as discussed in e.g., Yoshihara 2007; Bull, Scharff & Nooshin 2023).

The severity of exclusion is further emphasised by research that demonstrates the importance of networks for employment and career opportunities in the cultural and creative industries (e.g., Bennett 2016 [2008]; Connor, Gill & Taylor 2015; Millward, Widdop & Halpin 2017; Wreyford 2015). For example, Bull (2018, 126) has shown that “inequalities affect young people’s pathways once they are already heavily engaged in classical music”. In her research based on an ethnographic study in a youth orchestra in the United Kingdom, Bull (2018, 128) shows that those young musicians that were heading towards “high status” careers in the classical music world were exclusively male, and from professional or upper-middle classes. Moreover, according to Bull (2018, 128), these young people had been “promised a high status within the classical music world” by winning awards, gaining entry to highly selective music programmes, and through encouragement from high-status teachers or mentors. Bull (2018, 130) summarises that the future and identities of these young musicians were already formed before higher education.

Those young people that were encouraged, and that aspired to reach a high status in their classical music careers, were also the ones that appeared to be able to fulfil the requirements of “ideal” classical musicians, as described by Scharff (2018b; see also Prokop and Reitsamer 2023). Further, music researchers Rainer Prokop and Rosa Reitsamer (2023, 40–41) argue, “teachers’ self-concepts as white, classically trained musicians from (upper) middle-class backgrounds can inform their valuation practices to an extent that they result in acts of self-affirmation and self-reproduction”, resulting in reproducing also classical music profession as white and middle class. One way to view this perpetuation of hegemonic power relations and associated social constructions is through the notion of homophily. As positions of power and prestige in classical music in Finland are dominated by white men, homophily could explain why inequalities persist. For example, sociologist Steve McDonald (2011, 328) argues that: “[w]hite men can rely on white male connections in order to mobilize high status contacts. Bearing out of their social circles would provide them with no status benefit.” However, as Bull (2018; Bull & Scharff 2017; Bull & Scharff 2021) and Scharff (2018b) show in their studies, inequalities in classical music culture are also intertwined not only with the social categories of gender, race and class, but also with ideals, and musical genre divisions. Culture sociologists Ana Alacovska and Dave O’Brien (2021, 646–647) point out that as structuring forces “[g]enres ‘sort out’ people according to racial, gendered and class traits” (see also Bull & Scharff 2017; Bull & Scharff 2021; McAndrew & Widdop 2021).

Feminist philosopher Moira Gatens (2003 [1996], viii) uses the notion of “social imaginary” in a “loose but technical sense” to refer to “images, symbols, metaphors and representations which help construct various forms of subjectivity”. In this article, I expand on Gatens’ notion to discuss the connection between dominating social imaginaries and inequality in the networking practices of the classical music field in Finland. I use the term gender, firstly, as an analytical tool (Gatens 1996/2003, 3), and examine how gender appears in the emerging social imaginaries as a structural phenomenon through which social hierarchies are categorised and dominant power structures operate. Secondly, I examine gender as a lived phenomenon (Gatens 2003 [1996], 9) by discussing the interviewees’ experiences in relation to broader gendering practices and norms.

*“A good guy’ is given more chances”
– Gender inequality in classical music networks*

Most of the interviewees reported that the majority of conductors, concert masters, principals of instrumental sections in orchestras, or teachers in higher music education institutions that they had encountered were men. As one of the interviewees stated: “[t]he important people are often men. This is such a male-dominated field.”³ While gender inequalities and male dominance, apart from white normativity, were recognised (Scharff 2021) in the interview material, the continuation of gender inequalities was described as persisting due to “hidden” intersubjective beliefs (Chiu et al. 2010). One interviewee explained that gender impacts “internally, between people’s ears”. Another interviewee was annoyed that she could not “go and complain that I’m not getting a gig because I’m a woman. Because if you say that aloud then [they say] ‘no, it’s not that’, because [inequalities] are [based on] hidden [and] subconscious images”. The ways that inequalities are described in these examples suggests that there are social imaginaries that help structure “embodied identity and belonging, social meaning and value” (Gatens 2004, 283). What underlies the interviewees’ experiences of work and networking in the classical music culture is a social imaginary in which professionalism and credibility are associated primarily with white men, thus aligning with an abundance of research emphasising the impact of situating the white male as the

³ Henceforth, every “interviewee” I refer to is a participant in the interview material described in pages 2–3.

archetypal ideal artist (Bull 2019; Leppänen 2015; Miller 2016, 128–129; Scharff 2018a, 2018b; Thurman 2021; Yang 2007; Ramstedt 2023).

Sociologist Fabian Cannizzo and music and media researcher Catherine Strong (2020, 1354) argue that “the naturalization of a masculine subjectivity as the ideal artist makes this subjectivity invisible to those who possess it, and so the industry appears to be meritocratic” (see also Miller 2016; Taylor & O’Brien 2017; Bull 2018). This was clearly illustrated by one interviewee in my study who explained that men get job opportunities easily because “[e]veryone has this [image] that ‘they [(white) men] are just so good’”. This comment exemplifies how ready-made images (Gatens 2003 [1996], viii) of who is considered a professional may result in an increased number of career opportunities for white men. Moreover, in these narratives and images, gender functions as a categorising factor in networking. How this appeared in practice is illustrated below.

It was frequently reported in the interview material that men tend to give career opportunities to other men – demonstrating the prevalence of homophily. One interviewee stated that “I often have a feeling that ‘a good guy’ is given more chances than a skillful woman”. Such homophily was illustrated by one interviewee as follows:

Generally, all high-status jobs, like teaching positions and solo positions [in orchestras] are usually occupied by men in Finland. I don’t know if it’s because women don’t have the guts to apply – – Or then it’s [about] a certain culture of recruitment. A specific pattern that has been learned. And for men it’s easy to repeat what they have got used to. – – But it’s a problem that should somehow be acknowledged.

What is suggested by this interviewee is that a culture of homophily that entails repeatedly choosing men for positions of authority and prestige could be explained by structural inequality that manifests itself in patterned practices of recruitment. Such a recruitment pattern was illustrated particularly clearly by another interviewee, who explained that men professors sometimes ask their students,

who also happen to be men, to apply for a certain job, to ‘just submit the application’. And then [the professor] happens to sit on the jury. There’s no sense in that. [It’s a] completely corrupt [system]. – – They prefer to keep the same kind of culture. – – It’s also related to a fear of something else.

Her comment indicates that homophily and cronyism may often appear in tandem, as part of a corrupt system. Firstly, the interviewee suggests

the presence of conscious homophily in that there is a will on the part of many male authorities to reiterate a culture that favours men. She even suggests that there is “fear” about breaking the status quo. Moreover, dominant power structures appear to rely on social differentiations based on binary gender dynamics, which privileges one over the others. These differentiations could be viewed as related to social imaginaries that affirm white men as the most skillful and professional. Secondly, the interviewee declares the recruitment, and the social networks in classical music culture to be corrupt, duly describing cronyism.

Cronyism, more specifically *vertical* cronyism, which is based on a “superior-subordinate relationship”, can be defined as “favoritism shown by the superior to [their] subordinate” (Khatri & Tsang 2003, 291). In vertical cronyism, personal relationships and loyalty count more than merit (Khatri & Tsang 2003, 291). The prevalence of vertical cronyism was further supported by other interviewees, with one explaining that:

[y]ou have to know someone or be recommended by someone special, so that you have the possibility to become better or get into professional studies or the best educational institutions

In other words, the interview material strongly implies that networks, career advancement and career opportunities in the Finnish classical music culture are impacted by homophily and cronyism, in which structural gender power dynamics play an important role.

Some interviewees pointed out that an individual’s family and last name can also play a role in accessing networks and career opportunities indicating nepotism (Salminen & Mäntysalo 2013, 23). One interviewee noted that opportunities are also limited if “you are not from a family known to be musicians”. While nepotism was mentioned quite rarely in the interview material, homophily, and favoring friends or colleagues – *horizontal* cronyism – (Khatri & Tsang 2003, 290–291) was described by more interviewees. As one explained:

Usually, it’s the same persons in all competitions, juries – – They [(white) men] write articles in journals. They are always up front and boost one another. There’s a very strong “dear brother network”.

Like the other interviewees, this interviewee describes positions of power and prestige as being occupied by white men. However, she also connects the male dominance to an “dear brother network”, which is a direct trans-

lation of the Finnish notion *hyvä veli -verkosto* used by the interviewees in this study. Researchers of Finnish organisational governance Ari Salminen and Venla Mäntysalo (2013, 25) describe these webs of relations as secluded networks based on *quid pro quo*, mutual benefit and protection for its members. Salminen and Mäntysalo (2013, 24) contend that while these networks are often male-dominated, both women and men can be members. The social phenomenon of gendered cronyism bears similarities in different cultural contexts (e.g., Heemskerk 2007, 178; Salminen & Mäntysalo 2013, 24). McDonald (2011, 328) states, in turn, that “gender and race segregation in social networks help to consolidate the resources advantage of white men, while also limiting female and minority access to these resources”. Similarly, in this interview material, dear brother networks are associated with access to career opportunities and social power while reaffirming and reproducing (white) men in positions of power and privilege at the expense of excluding other genders. This was illustrated by another interviewee: “men can compete with each other, exchange ideas, and they have that dear brother network where they can encourage each other ... and play each other’s musical works. Women have been very isolated.” The interviewee implies that there are both present and past dear brother networks in classical music culture from which other genders, such as women, have also been excluded historically.

Sociologist Natalie Wreyford (2015) emphasises the role of trust in explaining why people turn to homophily. In her research on film industry networking, Wreyford (2015, 93) writes that “[w]hile white, middle-to upper-class men still dominate decision-making positions in the film industry, this in turn upholds the status quo and these powerful men are able to draw on the established discourses” of trust to present “exclusionary practices as logical, understandable and indeed, good business practice”. Still, Wreyford (2015, 93) asks why it is considered difficult to trust others of a “different gender, ethnicity, class, age, sexuality or indeed physical ability”. I suggest that in classical music culture the “established discourses” are affirmed in narratives, representations, and ready-made images that reproduce the social imaginary that white men are skillful and professional, and thereby illustrate those individuals as more likely to succeed.

This idea was illustrated in the way that many interviewees described how the reliance on reified social imaginaries can start as early as in music education institutions. Indeed, the fact that boys and young men had already been favoured in music schools came up in several interviews. One interviewee, who recalled that boys and young men students were usually

given more opportunities than their girls and young women, stated that “[e]ducational institutions have realised that male students have better chances of finding a career and getting that high status job”. Another interviewee, who had similarly witnessed how boys and young men had been given more opportunities, reported that her teacher had explained this inequality by stating that “[the male student] will become a star. He needs all the opportunities”. A third interviewee reported that girls are not as easily seen as child prodigies. This finding is supported by Bull’s (2018, 126, 130; see also Prokop & Reitsamer 2023) research, in which she argues that young people’s pathways were already formed before entering higher education in that individuals thought to head towards this promised future were all “exclusively male”, and “from the professional or upper-middle classes”. Gatens (2003 [1996], viii) also understands social imaginaries as partly determining individuals’ “value, their status and what will be deemed their appropriate treatment”. The findings of my study suggest that the reduced value of women students in relation to their privileged (white) men counterparts impacted the way the interviewees were treated, showing how social imaginaries play a role in systemic gender inequality in the field of classical music.

“It’s difficult to gain credibility” – Women’s experiences of gender inequality

Gatens (2004, 282) emphasises the importance of understanding “how social meaning, narratives and norms motivate and drive social actors”. Gatens (2004, 282) explains that: “[o]ur day-to-day encounters are embodied encounters guided by both habitual and practical orientations towards the general business of living. All this takes place against culturally specific normative backgrounds that are largely taken for granted.” Building on Gatens’ argument, the dominant social imaginaries of classical music culture could be seen as impacting my interviewees’ daily experiences in classical music networks. Consequently, I discuss below how gender emerged as a lived experience in the interviewees’ reports.

Firstly, gender was experienced in how it affected access to social spaces important for networking. Informal, but obviously important, networking spaces that were mentioned in the interview material included dressing rooms, sauna evenings, and informal social gatherings with only men students and a man teacher. Being excluded from these networking situations could potentially limit access to networks that were considered highly important for improving one’s chances of being accept-

ed to higher music education institutions, as well as for accessing career opportunities such as permanent teaching positions in such institutions, or getting opportunities to perform as a soloist, and gaining permanent positions in orchestras (see also Bennett 2016 [2008], 132). While many informal networking spaces were structured by gender, gender's structuring mechanism also appears in how the interviewees were treated and how they were encountered.

This was clearly depicted by one interviewee who had been asked in a job interview whether she had plans to start a family. She was subsequently advised not to tell anyone that this question had been asked during the interview. Further, some interviewees had faced comments suggesting that women were assumed to bicker and be more competitive with each other than men. One interviewee had experienced in an orchestra audition that men were preferred because it was assumed that they would bring more balance and tranquillity to instrumental sections that included many women players. Other interviewees' experiences portrayed that there were underlying gendered norms of how women should or should not behave. This was illustrated by one interviewee, who explained that:

I have a feeling that a lot of the problems I have faced have been with people who find it difficult to accept that a young woman can have a strong sense of what they want. I have a feeling that if I'd been more compliant and hadn't spoken my mind [I would have been accepted more easily].

The following exchange occurred in another interview:

Interviewee: They don't want to listen to certain types [of comments]. Or certain individuals. Or certain opinions about things. I find it very interesting. For a long time, I had a feeling that you need to be able to speak in a certain way, or else you cannot say anything. --

AR: So power and hierarchy were reaffirmed in this way?

Interviewee: Yes. You were silenced. In many ways.

These examples reflect similar findings in Cannizzo and Strong's (2020, 1352) research, which exemplifies how women screen composers' reputation is contingent on "gendered norms". Women were expected to be modest and not transgress femininity norms and be seen as "pushy" (Cannizzo & Strong 2020, 1352; Scharff 2018a, 74). What the extracts above illustrate is that if women do not behave according to the prevailing norms of femininity, it is thought that need to be "balanced" or controlled by

men, rejected, or even “silenced”. Moreover, one of the interviewees experienced that when she openly spoke her mind, she was reduced to a “hysterical woman”.

I want to draw attention, firstly, to the fact that while all the interviewees identified as women, these experiences illustrate cisnormativity, in that gendered norms, and codes of conduct were imposed on them based on their gendered bodies. This was most clearly exemplified in the interviewees’ experience of being asked about their intentions of having children and, most probably, concerns about possible maternity leave. Further, as Gatens (2003 [1996], 24–25) has pointed out, a strategy of silencing entails “reducing a woman to her ‘sex’”, which “involves treating her speech and her behavior as hysteria”. The example of reducing the woman interviewee to a hysterical woman, as well as the idea that men instrumentalists are required to bring balance and tranquillity to women-dominated sections of the orchestra, also imply essentialist gender narratives in which femininity is constructed as inherently lacking, and women are understood to be “less able to control the passions of the body” (Gatens 2003 [1996], 50). Secondly, I want to draw attention to how the imposed gender binary implements the social arrangements of working life and networking in spaces and social interactions. The interviewees’ experiences suggest that there are certain boundaries relating to how to speak, what to speak about and, most significantly, *who* can speak. As discussed in the previous subchapter, gendered cronyism and homophily are also related to the wish “to keep the same kind of culture”, and “fear of something else”. Gatens (2003 [1996], 25) elaborates that the prevalent images of bodies display their “contemporary influence in our social and political behavior which continues to implicitly accord privilege to particular bodies and their concerns as they are reflected in our ways of speaking and in what we speak about”. Whilst Gatens (2003 [1996]) has theorised this issue in relation to the history of the constitution of the body politic, as well as modern forms of the body politic, I apply her approach to discuss what constitutes the premises of classical music culture. I suggest that the gendering narratives in the interviewees’ experiences construct and reify the idea that the imagined body, to which privileges are accorded, is based on the ideal-typical white masculine model (Miller (2016, 120; see also Ramstedt 2023).

Moreover, the narratives depicted in the interviewees’ accounts create social surroundings in which people other than men can experience alienation and otherness. Gatens (2003 [1996], 35) argues that: “the body – and the way we each ‘live’ the body – has about it an eerie anonymity and

otherness that is especially strongly felt at times of illness – – [or] times at which we feel alienated from our social surroundings and times at which we are vulnerable to objectification by others.” This out-of-placeness and feeling of “otherness”, in relation to gendered norms, can be detected in the interview comments above, but is also exemplified in how some of the interviewees that worked in orchestras reported that women conductors were often targets of misogynist and sexist comments.⁴ In many interviews, the informants explained that women conductors faced harsh and sexist critique and comments by men orchestra players in particular. “She can’t conduct, but she is nice to look at” was one of the comments that an interviewee had heard about a woman conductor. One interviewee also told me that even though sexist comments were directed at the women conductors, and not against her, she still experienced these comments as insulting as it revealed to her a generally accepted way of speaking about women in a degrading manner.

Interviewees also experienced their gender in relation scepticism and doubt. This was illustrated by one interviewee who stated that:

Particularly if you’re a petite beautiful woman, it’s difficult to gain credibility – as in professional credibility. In a way, it’s very deep [in the culture] that the men think that “yeah, it [women classical musicians’ work] is okay but... It’s a young woman’s hobby [amateur work]”.

This comment by the interviewee suggests that at times young women are not seen as capable, whereas men are seen as more reliable in terms of professional skills and results. This view was emphasised by another interviewee, who stated that “a woman artist needs to immediately be incredibly good”. She further elaborated that women are not given as many chances as men, even though failing and learning from those experiences is an intrinsic part of becoming a successful artist. Lastly, while gender inequalities were criticised and recognised by the vast majority of the interviewees, many of them also rejected the idea that women form a coherent group. Indeed, while binary gender power dynamics emerge as a key building block of the system of domination and subordination I have discussed above, these dynamics are also inherently insufficient in representing the actuality of gender identities and expressions.

⁴ See Ramstedt (forthcoming 2023) on research and discussion on gendered and sexual misconduct in Finnish classical music education, based on the same interview material.

*“[T]alent means that the repertoire and the style affirm traditionality”
– Intersections of gender inequality and genre boundaries*

In the interview material, a connection was repeatedly made between musical repertoire and access to career opportunities. One interviewee explained that while exceptionally talented individuals get more opportunities than individuals considered average music students, “there might be more layers [behind this perceived meritocracy] – – talent means a specific thing and appears in a certain expected way – – talent means that the repertoire and the style affirm traditionality”. Another interviewee explained that holding on to traditions can also be associated with conservatism, in which “all music outside of the ‘traditional’ [classical music repertoire] is stigmatized as crap”. As such, the idea of a “traditional” classical music repertoire is also an example of gendered storytelling (Cannizzo and Strong 2020, 1354; see also Werner, Gadir & De Boise 2020, 639, 643) because canonised, or “traditional”, classical music also reaffirms the ideals associated with them: white, men, Western identities (Bull & Scharff 2021, 679; see also Miller 2016, 120; Cannizzo & Strong 2020). Sociologists Alacovska and O’Brien (2021, 639) have argued that genres “draw boundaries, shaping and normalizing the gendered and racialized professional values and norms that underpin unequal patterns of access, distinction and career advancement within creative occupations”. Moreover, they argue that the power of genres is so normalised that this power of exclusion and discrimination “only becomes transparent when conventions are disrupted and expectations subverted” (Alacovska & O’Brien 2021, 648). This issue came up in the interview material in that many of the interviewees had encountered situations where music composed by women was inherently considered as less good. Some interviewees declared that attitudes towards women composers’ music were systemically misogynistic and sexist.

In their research, Bull and Scharff (2021, 686) recognise sub-categories within the genre of classical music, in which “being a soloist was perceived as the most prestigious, followed by being an orchestral musician”. Bull and Scharff (2021, 682) also argue that “the association of classical music with [w]hiteness, masculinity, western culture and being upper class is not separate from, but instead linked to the position of classical music at the top of the hierarchy of musical genres”. Further, music historian Margaret E. Walker (2020, 14) argues that “[a]s long as the message that the legacy of Europe and thus Western Art Music remains comparatively ‘great’ and ‘distinctive’ is not examined and unpacked from its colonial baggage, its barely concealed message that European people are probably superior

to other peoples will continue” (see also Ewell 2020; Kajikawa 2020). In other words, what is considered the classical music genre thus coordinates and structures deep-seated inequalities (Alacovska & O’Brien 2021, 643). Therefore, it is crucial to unpack what is meant by “tradition” and quality in classical music, and to examine how these narratives are related to systemic inequality, such as racial and gender inequality.

My findings suggest that music outside of the canonised repertoire, and specifically music composed by women, is, according to the interviewees’ experiences, described as a less valued subgenre of classical music. Further, social imaginaries associated with musical works outside of the canon are also reflected in how the performer of such works is perceived and valued. For example, one interviewee stated that “sometimes I think that, okay, let them think that ‘she [the interviewee] is not capable of anything more than playing that women’s music’”. What the interviewee meant was that women’s music is often considered less valuable, and this connotation is also associated with the musicians who perform it. This echoes what music historian and gender studies researcher Marcia J. Citron (2000 [1993], 123) already observed nearly 30 years ago: “In analogies with art history, we see how ideologies of gender in genre affect how women practice in these fields and how that affects their location in canonicity.” Another interviewee exclaimed that when planning to perform music composed by women, she was even warned that such plans might give her a “bad reputation”. These experiences illustrate the ways in which genre boundaries play into unequal gendered structures by impacting these individuals’ possibilities to gain recognition, or possibly even career opportunities. However, according to many interviewees, the connection between repertoire and societal inequality was seldom acknowledged in their social surroundings. This again confirms how the power of divisions by genre only become obvious when contradicted (Alacovska & O’Brien 2021, 648), while also showing how gendered social imaginaries that can be understood as the foundation of inequality in the classical music field can be taken for granted (Gatens 2004, 282).

One interviewee also stated that in the orchestra where she works “[m]usicians are very surprised [about assertions of inequality in the classical music culture] and the first reaction is that ‘we don’t have any problems [related to inequality]’”. While the interviewee in question described traditions as important, she also pointed out that the traditions in classical music are not always compatible with the surrounding Finnish society’s aspirations towards equality. This resonates with what Cannizzo and Strong (2020, 1347) refer to as the “art vs. equality” discussion, in which

“working towards equality can be framed as antithetical to artistic ideals”. Similarly, music, media, and gender studies researchers Ann Werner, Tami Gadir and Sam de Boise (2020, 641) point out that “[c]laims about musical quality generally are key to the way that cultural intermediaries justify their continued practices of informal discrimination against marginalised groups”. Moreover, gender inequalities in classical music culture are normalised and “unseen” because “tradition” is interlinked with the classical music canon, which perpetuates inequality in the form of white European male domination (Bull & Scharff 2021). Alacovska and O’Brien (2021, 644) summarise that “[g]enres furnish conventions and establish modes of thinking and practices in cultural production”. Indeed, the social imaginaries that homophily relies upon have an impact on musicians and their work from early career trajectories to networking – thus being transcribed to systemic inequality.

Conclusions

In this article, I have demonstrated and examined ways in which gendered inequalities are maintained and reproduced in classical music culture and networks in Finland. Moreover, intersubjective beliefs and values that could be discerned in my interviewees’ experiences seem to rely on social imaginaries, in which professionalism and artistic skills are primarily associated with white men. The findings suggest that male-dominated networks are also supported through homophily – a collection of behaviours and practices of continuously choosing, supporting, and giving opportunities primarily to other white men. I also connect homophily to vertical and horizontal gendered cronyism, described in this article as “dear brother networks”. Moreover, gender functions as a significant categorising factor in networking, through intersubjective beliefs, norms, social interactions, and spaces that are divided by gender. That gender is etched into the systemic inequality of the classical music world in Finland is illustrated in that boys and young men were described by my interviewees as being given more chances, support, and opportunities even in music schools. I argue that this has to do with how social imaginaries structured by gender support future career outcomes and success.

Gender inequality is, to a significant extent, constructed and reaffirmed through binary gendered power dynamics. This was highlighted especially by the interviewees’ experiences of being confronted with gendered norms, in which women were expected to acquiesce to certain types

of behaviour. I have argued how narratives that assume and impose an essentialist understanding of gender reify inequality based on the power dynamics of binary gender categories. Such gendered power dynamics are most clearly displayed in the sexist treatment and objectification of women (e.g., of women conductors), a theme that came to the fore in several interviewees' experiences.

Lastly, I have discussed how gendered norms and narratives – social imaginaries – are related to musical repertoire and the genre boundaries of classical music. Further, normative social imaginaries in classical music can be regarded as being associated with traditions, even forming the foundations of the classical music genre. Therefore, diversity and seeing other than white men in positions of power and prestige may appear as opposing the tradition and heritage of classical music, or even the very genre boundaries on which this musical tradition rests. Because tradition, and “quality”, are inherently metonyms for music by white European men, these narratives also uphold and support patterns of exclusion while supporting homophily and cronyism that appears in the Finnish classical music culture. Lastly, classical music culture continues to be dominated by white men, not only because positions of power and prestige are predominantly occupied by white men, but also because white men performers are preferred due to the way they fit within the prevailing social imaginaries that are reified through a canonised repertoire.

References

Research material

In order not to jeopardise the interviewees' anonymity, quotations are not associated with specific dates.

Interviewee 1. Interview in person by author in Helsinki, 29 Nov 2019.

Interviewee 2. Interview in person by author in Helsinki, 13 Dec 2019.

Interviewee 3. Interview in person by author in Helsinki, 6 Mar 2020.

Interviewee 4. Interview in person by author in Helsinki, 7 Mar 2020.

Interviewee 5. Interview in person by author in Helsinki, 8 Mar 2020.

Interviewee 6. Interview via video call by author, 1 Apr 2020.

Interviewee 7. Interview via video call by author, 2 Apr 2020.

Interviewee 8. Interview via video call by author, 3 Apr 2020.

Interviewee 9. Interview via video call by author, 7 Apr 2020.

- Interviewee 10. Interview via video call by author, 9 Apr 2020.
Interviewee 11. Interview via video call by author, 14 Apr 2020.
Interviewee 12. Interview via video call by author, 15 Apr 2020.
Interviewee 13. Interview via video call by author, 15 Apr 2020.
Interviewee 14. Interview in writing, 21 May 2020.

Literature

- Alacovska, Ana, and Dave O'Brien. 2021. "Genres and inequality in the creative industries." *European Journal of Cultural Studies* 24(3): 639–657. <https://doi.org/10.1177/13675494211006095>
- Bennett, Dawn. 2016 [2008]. *Understanding the Classical Music Profession: The Past, the Present and Strategies for the Future*. New York: Routledge.
- Berkers, Pauwke, and Julian Schaap. 2018. *Gender Inequality in Metal Music Production*. UK: Emerald Publishing Limited.
- Bull, Anna, and Christina Scharff. 2017. "'McDonald's Music' Versus 'Serious Music': How Production and Consumption Practices Help to Reproduce Class Inequality in the Classical Music Profession." *Cultural Sociology* 11(3): 283–301. <https://doi.org/10.1177/1749975517711045>
- Bull, Anna. 2018. "Uncertain Capital: Class, Gender, and the 'Imagined Futures' of Young Classical Musicians." In *Classical Music Industry*. Edited by Chris Dromey and Julia Haferkorn. New York: Routledge.
- Bull, Anna. 2019. *Class, Control, and Classical Music*. New York: Oxford University Press.
- Bull, Anna, and Christina Scharff. 2021. "Classical music as genre: Hierarchies of value within freelance classical musicians' discourses." *European Journal of Cultural Studies* 24(3): 673–689. <https://doi.org/10.1177/13675494211006094>
- Bull, Anna, Christina Scharff, and Laudan Nooshin (eds.). 2023. *Voices for Change in the Classical Music Profession: New Ideas for Tackling Inequalities and Exclusion*. New York: Oxford University Press.
- Cannizzo, Fabian, and Catherine Strong. 2020. "'Put some balls on that woman': Gendered repertoires of inequality in screen composers' careers." *Gender Work Organ* 27: 1346–1460. <https://doi.org/10.1111/gwao.12496>
- Chiu, Chi-Yue, Michele J. Gelfand, Toshio Yamagishi, Gariy Shteynberg, and Ching Wan. 2010. "Intersubjective Culture: The Role of Intersubjective Perceptions in Cross-Cultural Research." *Perspectives on Psychological Science* 5(4): 482–493. <https://doi-org.libproxy.helsinki.fi/10.1177/1745691610375562>
- Churcher, Millicent, and Moira Gatens. 2019. "Reframing Honour in Heterosexual Imaginaries." *Angelaki – Journal of the Theoretical Humanities* 24(4): 151–164. <https://doi.org/10.1080/0969725X.2019.1635834>

- Citron, Marcia J. 2000 [1993]. *Gender and the musical canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Conor, Bridget, Rosalind Gill and Stephanie Taylor. 2015. "Gender and creative labour." *The Sociological Review* 63(S1): 1–20. <https://doi.org/10.1111/1467-954X.12237>
- Corbin Dwyer, Sonya, and Jennifer L. Buckle. 2009. "The space between: On being an insider-outsider in qualitative research." *International Journal of Qualitative Methods*, 8(1): 54–63.
- Dyer, Richard. 2002 [1997]. *White*. New York: Routledge.
- Ewell, Philip A. 2020. Music theory and the white racial frame. *Music Theory Online*, 26(2). <https://doi.org/10.30535/mto.26.2.4>
- Gatens, Moira. 2003 [1996]. *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*. New York: Routledge.
- Gatens, Moira. 2004. "Can Human Rights Accommodate Women's Rights? Towards an Embodied Account of Social Norms, Social Meanings, and Cultural Change." *Contemporary Political Theory* 3: 275–299. <https://doi.org/10.1057/palgrave.cpt.9300178>
- Gill, Rosalind. 2002. "Cool, creative and egalitarian? Exploring gender in project-based new media work in Europe." *Information, Communication and Society* 5 (1): 70–89. <https://doi.org/10.1080/13691180110117668>
- Gill, Rosalind. 2014. "Unspeakable Inequalities: Post Feminism, Entrepreneurial Subjectivity, and the Repudiation of Sexism among Cultural Workers." *Social Politics* 21(4): 509–528. <https://doi.org/10.1093/sp/jxu016>
- Heemskerk, Elke M. 2007. *Decline of the corporate community: network dynamics of the Dutch business elite*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hesmondhalgh, David, and Sarah Baker. 2015. "Sex, gender and work segregation in the cultural industries." *The Sociological Review* 63(S1): 23–36. <https://doi.org/10.1111/1467-954X.12238>
- Ibarra, Herminia. 1992. "Homophily and Differential Returns: Sex Differences in Network Structures and Access in an Advertising Firm." *Administrative Science Quarterly* 37: 422–447.
- Johnson, John M., and Timothy Rowlands. 2012. "The interpersonal dynamics of in-depth interviewing." *The SAGE handbook of interview research: The complexity of the craft* (99–114). Edited by Jaber F. Gurbrium, James A. Holstein, Amir B. Marvasti & Kevin D. McKinney. California: SAGE Publications.
- Kajikawa, Loren. 2020. "The Possessive Investment in Classical Music – Confronting Legacies of White Supremacy in U.S. Schools and Departments of Music." *Seeing Race Again: Countering Colorblindness Across the Disciplines*. Edited by Kimberlé W. Crenshaw, Luke C. Harris, Daniel Martinez HoSang, and George Lipsitz. California: University of California Press.

Keskinen, Suvi, Faith Mkwesha, and Minna Seikkula. 2021. “Teoreettisen keskustelun avaimet – rasismi, valkoisuus ja koloniaalisuuden purkaminen.” *Rasismi, valta ja vastarina: rodullistaminen, valkoisuus ja koloniaalisuus Suomessa*. Edited by Suvi Kesinen, Minna Seikkula, and Faith Mkwesha. Helsinki: Gaudeamus.

Khatri, Naresh, and Eric W. K. Tsang. 2003. “Antecedents and Consequences of Cronyism in Organizations.” *Journal of Business Ethics* 43(3): 289–303.

Kivinen, Marika. 2022a. “Anti-Blackness and Resistance Through Performance.” Conference presentation in *Gender and Musicianship Days* 24.1.2022.

Kivinen, Marika. 2022b. “Black History Month i musikhistorien”. *Åbo Underrättelser* 7.2.2022. Accessed 10.2.2022. <https://abounderrattelser.fi/black-history-month-i-musik-historien/>

Kvist, Wilhelm. 2019. “Hannu Lintu: ‘Helt onaturligt att åstadkomma en 50-50 fördelning.’” *Hufvudstadsbladet* 4.9.2019. Accessed 4.7.2022. <https://www.hbl.fi/artikel/hannu-lintu-helt-onaturligt-att-astadkomma-en-50-50-fordelning/>

Kvist, Wilhelm. 2020a. “HBL granskar: 93,92 procent av konserterna dirigeras av män – med nuvarande takt kommer kvinnorna ikapp år 2098.” *Hufvudstadsbladet* 16.9.2020. Accessed 10.2.2022. <https://www.hbl.fi/artikel/hbl-granskar-939-procent-av-konserterna-dirigeras-av-man-med-nuvarande-takt-kommer-kvinnorna-ika/>

Kvist, Wilhelm. 2020b. “Jämställdhetsombudsmannen om mansdominansen bland dirigenterna: ‘Hela branschen borde vakna’.” *Hufvudstadsbladet* 23.9.2020. Accessed 23.9.2020. <https://www.hbl.fi/artikel/jamstalldhetsombudsmannen-om-mansdominansen-bland-dirigenterna-hela-branschen-borde-vakna/>

Kvist, Wilhelm. 2021. “Visst har den klassiska musiken en kolonialistisk historia”. An interview with Marika Kivinen. *Hufvudstadsbladet* 27.7.2021. Accessed 10.2.2022. <https://www.hbl.fi/artikel/visst-har-den-klassiska-musiken-en-kolonialistisk-historia/>

Kolbe, Kristina. 2021. “Playing the system: ‘Race’-making and elitism in diversity projects in Germany’s classical music sector.” *Poetics* 87: 1–12. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2021.101532>

Koivisto-Kaasik, Nuppu. 2020. “Seinät leveällä ja katto korkealla – säveltäjien ‘suomalaisuus’ musiikin historiankirjoituksessa.” *The UniArts Helsinki History Forum Blog* 16.12.2020. Accessed 11.2.2022. <https://blogit.uniarts.fi/en/post/seinat-levealla-ja-katto-korkealla-saveltajien-suomalaisuus-musiikin-historiankirjoituksessa/>

Leppänen, Taru. 2015. “The West and the Rest of Classical Music: Asian Musicians in the Finnish Media Coverage of the 1995 Jean Sibelius Violin Competition.” *European Journal of Cultural Studies* 18 (1): 19–34. <https://doi.org/10.1177/1367549414557804>

Lugones, María. 2007. “Heterosexualism and the Colonial / Modern Gender System.” *Hypatia* 22(1): 186–206.

Macarthur, Sally, Dawn Bennett, Talisha Goh, Sophie Hennekam, & Cat Hope. 2017. "The rise and fall and the rise (again) of feminist research in music: What goes around comes around." *Musicology Australia*, 39(2): 73–95. <https://doi.org/10.1080/08145857.2017.1392740>

Malmgren, Martin 30.4.2022. "Tasa-arvon ideaalit ja todellisuus." *Rondo Classic*. Accessed 27.9.2022. <https://rondo.fi/artikkelit/lehtiartikkeli/tasa-arvon-ideaalit-ja-todellisuus/>

McAndrew, Siobhan, and Paul Widdop. 2021. "'The man that got away': Gender inequalities in the consumption and production of jazz." *European Journal of Cultural Studies* 24(3): 960–716. <https://doi.org/10.1177/13675494211006091>

McClary, Susan. 2002 [1991]. *Feminine Endings: Music, gender and sexuality*. USA: University of Minnesota.

McDonald, Steve. 2011. "What's in the 'old boys' network? Accessing social capital in gendered and racialized networks." *Social Networks* 33: 317–330. <https://doi.org/10.1016/j.socnet.2011.10.002>

McPherson, Miller, Lynn Smith-Lovin, and James M. Cook. 2001. "Birds of a Feather: Homophily in Social Networks." *Annual Review of Sociology* 27: 415–444. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.27.1.415>

Miller, Diana L. 2016. "Gender and the Artist Archetype: Understanding Gender Inequality in Artistic Careers." *Sociology Compass* 10(2): 19–131. <https://doi.org/10.1111/soc4.12350>

Millward, Peter, Paul Widdop, and Michael Halpin. 2017. "'A Different Class'? Homophily and Heterophily in the Social Class Networks of Britpop." *Cultural Sociology* 11(3): 318–336. <https://doi.org/10.1177/1749975517712045>

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

Oyèwùmí, Oyèrónkẹ́. 1997. *The Invention of Women: Making an African sense of Western gender discourses*. Minnesota: The University of Minnesota.

Prokop, Rainer, and Rosa Reitsamer. 2023. "The Role of Music Conservatoires in the Making of Classical Music Careers" in *Voices for Change in the Classical Music Profession: New Ideas for Tackling Inequalities and Exclusion*. Edited by Anna Bull, Christina Scharff, and Laudan Nooshin. New York: Oxford University Press.

Ramstedt, Anna. 21.7.2021. "'Den stora och goda musik de små fruntimren åstadkommer' – Cellons historia är full av fördomar och förenklande uttalanden." *Hufvudstadsbladet*. Accessed 28.4.2023. <https://www.hbl.fi/artikel/den-stora-och-goda-musik-de-sma-fruntimren-astadkommer-cellons-historia-ar-full-av-fordomar-och/>

Ramstedt, Anna. 2023. "'A Man is practically the general norm' – A Case Study of Gender Inequality and Whiteness in the Classical Music Scene in Finland." *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, 31(1): 91–107.

Ramstedt, Anna. Forthcoming 2023a. “You just had to learn to live with it’: Gendered and Sexual Misconduct in Classical Music Culture in Finland” in [Special Issue on Emerging Perspectives on Instrumental and Vocal Pedagogies]. *The Finnish Journal of Music Education*.

Ramstedt, Anna. Forthcoming 2023b. “Emotional abuse in classical music education in Finland: A study of Finnish women musicians’ experiences.” *ACT – Action, Criticism, and Theory for Music Education*.

Rantakallio, Inka. 2021. “Femcees Finland, NiceRap ja vastatilojen voima: Suomiräpin naisten vertaisverkostojen historiaa.” *Etnomusikologian vuosikirja* 33: 67–93. <http://hdl.handle.net/10138/338884>

Rojola, Sanna and Hanna Väättäinen. 2004. “Kymmenen vuotta feministisiä tulkintoja musiikista.” *Musiikki* 34(1): 3–12.

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

Saarikoski, Sonja. 2020b. “Nöyryytyksen kulttuuri elää klassisen musiikin piireissä: Pilasit kaiken – Kannattaisi käydä vähemmän jääkaapilla ja keskittyä soittamiseen.” *Apu* 19.2.2020. Accessed 10.2.2022. <https://www.apu.fi/artikkelit/noyryytyksen-kulttuuri-klassisessa-musiikissa-pilasit-kaiken>

Salminen, Ari, and Venla Mäntysalo. 2013. *Epäeettisestä tuomittavaan: korruptio ja hyvä veli -verkotot Suomessa*. Vaasa: Vaasan yliopiston julkaisuja. Selvityksiä ja raportteja 182. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-476-429-2>

Sang, Katherine J., Andrew RJ Dainty, and Stephen G. Ison. 2014. “Gender in the UK architectural profession: (re)producing and challenging hegemonic masculinity.” *Work, Employment, and Society* 28(2): 247–264. <https://doi.org/10.1177/0950017013491306>

Savvides, Nicola, Joanna Al-Youssef, Mindy Colin, and Cecilia Garrido. 2014. “Journeys into inner/outer space: reflections on the methodological challenges of negotiating insider/outsider status in international educational research.” *Research in Comparative and International Education* 9(4): 412–425. <https://doi.org/10.2304/rcie.2014.9.4.41>

Scharff, Christina. 2018a. *Gender, Subjectivity, and Cultural Work: The Classical Music Profession*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315673080>

Scharff, Christina. 2018b. “Inequalities in the Classical Music Industry: The Role of Subjectivity in Construction of the ‘Ideal’ Classical Musician” in *The Classical Music Industry*. Edited by Chris Dromey and Julia Haferkorn. New York: Routledge.

Scharff, Christina. 2021. “From Unspeakability to Inequality Talk: Why Conversations about Inequalities May Not Lead to Change.” *Open Library of Humanities* 7(2): 1–21. <https://doi.org/10.16995/olh.4674>

Sirén, Vesa. 2019. “Suomen klassisen musiikin festivaaleilla vain viisi prosenttia säveltäjistä on naisia, mutta Pekka Kuusisto päätti koota all female -festivaalin ja se oli yllättävän helppoa.” *Helsingin Sanomat* 9.9.2019. Accessed 10.2.2022. <https://www.hs.fi/paivanlehti/09092019/art-2000006232076.html>

Suoni ry. No date. Accessed 4.5.2022. <https://www.suoni.fi/>

Taylor, Mark, and Dave O'Brien. 2017. "Culture is a Meritocracy": Why Creative Workers' Attitudes May Reinforce Social Inequality." *Sociological Research Online* 22(4): 27–47. <https://doi.org/10.1177/1360780417726732>

Thurman, Kira. 2021. *Singing Like Germans: Black Musicians in the Land of Bach, Beethoven, and Brahms*. Cornell: Cornell University Press.

Torvinen, Juha. 2019. "Klassisen musiikin pitää kohdata sortohistoriansa". [Classical music needs to confront its history of oppression]. *Helsingin Sanomat*. 9.10.2019. Accessed 10.2.2022. <https://www.hs.fi/mielipide/art-2000006278022.html>

Torvinen, Juha. 2020. "Ääriajattelu uhkaa taidemusiikkikulttuuria". *Toiminta soi – Kirjoituksia yhteiskunnallisesta, toiminnallisesta ja aktivistisesta musiikintutkimuksesta*. Suoni blogi 29.10.2020. Accessed 10.2.2022. <https://www.suoni.fi/etusivu/2020/10/16/aariajattelun-uhka>

Wahlfors, Laura. 2021. "Suku puoli, seksuaalisuus, musiikin esittäminen ja muusikous – muusikot ja tutkijat ajankohtaisten kysymysten äärellä." *Musiikki* 51(2), 3–22.

Walker, Margaret E. 2020. "Towards a Decolonized Music History Curriculum." *Journal of Music History Pedagogy* 10(1): 1–19.

Werner, Ann, Tami Gadir, Sam De Boise 2020. "Broadening research in gender and music practice." *Popular Music* 39(3-4): 636–651. <https://doi.org/10.1017/S0261143020000495>

Wreyford, Natalie. 2015. "Birds of a feather: informal recruitment practices and gendered outcomes or screenwriting work in the UK film industry." *The Sociological Review* 63(S:1): 84–96. <https://doi.org/10.1111/1467-954X.12242>

Yang, Mina. 2007. "East meets west in the concert hall: Asians and classical music in the century of imperialism, post-colonialism, and multiculturalism." *Asian Music* 38(1): 1–30. <http://www.jstor.org/stable/4497039>

Yoshihara, Mari. 2007. *Musicians from a Different Shore: Asians and Asian Americans in Classical Music*. USA: Temple University Press.

*Maarit Kinnunen, Juha Koivisto,
Eero Jääskeläinen ja Antti Honkanen*

***Rytmimusiikkifestivaalien markkina-analyysi:
Tilanne ennen koronapandemiaa,
sen aikana ja jälkeen***

YTT Maarit Kinnunen (maarkinn@ulapland.fi) toimii Lapin yliopistossa vierailevana tutkijana sekä osa-aikaisena tutkijana LiveFIN ry:ssä. Hänen tutkimusalueitaan ovat elävän musiikin kenttä ja yleisöt.

HTK Juha Koivistolla (juha.koivisto2014@gmail.com) on yli 20 vuoden kokemus klubi-, konsertti- ja festivaalijärjestäjänä, ja lisäksi hän on ollut monissa luottamustoimissa musiikkialan järjestöissä, esimerkiksi Finland Festivalsin ja Rytmii-instituutin hallituksissa.

Eero Jääskeläisellä (eero.jaaskelainen@uniarts.fi) on yli kymmenen vuoden kokemus tapahtumakentästä ja hän on toiminut ohjelmapäällikkönä useissa eri tapahtumataloissa. Hän toimii lisäksi freelancer-muusikkona ja valmistelee maisteritutkintoaan Taideliopiston Sibelius-akatemian Taidehallinnon osastolla.

Dosentti Antti Honkanen (antti.honkanen@utu.fi) työskentelee toimitusjohtajana Tutkimus- ja analysointikeskus TAK Oy:ssä ja vierailevana tutkijana Turun yliopiston biodiversiteetti-yksikössä. Hän on tehnyt pitkän uran matkailu- ja vapaa-aikatutkimuksen parissa työskennellen aiemmin muun muassa Itä-Suomen yliopiston ja Lapin yliopiston matkailualan yksiköiden johtajana. Suomen matkailututkimuksen seuran puheenjohtajana hän toimi vuosina 2009–2019.

DOI: 10.51816/musiikki.131302

Rytmimusiikkifestivaalien markkina-analyysi: Tilanne ennen koronapandemiaa, sen aikana ja jälkeen

Maarit Kinnunen, Juha Koivisto,
Eero Jääskeläinen ja Antti Honkanen
.....

Suomen rytmimusiikkifestivaalit ennen koronaa

Tarkastelemme tässä artikkelissa suomalaista rytmimusiikkifestivaalientä. Rytmimusiikilla tarkoitetaan muuta kuin klassista musiikkia (Väkevä ja Kurkela 2012, 244). Jatkossa rytmimusiikkifestivaalista käytetään termejä musiikkifestivaali tai festivaali.

Suomalaisen musiikkifestivaalientän markkinatilannetta ennen koronaa ovat aiemmin analysoineet Koivisto ja Luonila (2015) sekä Koivisto (2019). Päivitämme tässä pandemiaa edeltänyttä tilannetta kansainvälistymisen, Nelonen Media Liven markkina-aseman sekä festivaalien monistamisen osalta.

Ennen koronapandemiaa Suomen rytmimusiikkia tarjoavien festivaalien määrä ja kansainvälinen houkuttelevuus sijoitusmielessä kasvoivat pikkuhiljaa. Kansainväliset sijoittajat eivät ole kiinnostuneita yksittäisistä festivaaleista, vaan kokonaisuuksista, joita festivaalien omistajuus tukee. Monesti näillä toimijoilla on hallussaan laaja elävän musiikin tapahtumaverkosto, johon voi kuulua keikkapaikkoja, ohjelmatoimistoja, festivaaleja sekä lipunvälitystoimintaa. Suurimmat sijoittajayhtiöt toimivat useissa maissa.

Suomessa ensimmäinen kansainvälinen kauppa tehtiin jo vuonna 2014, kun saksalainen konsertti- ja festivaalijärjestäjä FKP Scorpio osti enemmistöosuuden Provinssirockista. Festivaalilla oli tuolloin takanaan kaksi taloudellisesti heikkoa vuotta, joten myyntiaika oli otollinen Provinssirockin silloiselle omistajalle Seinäjoen elävän musiikin yhdistykselle Selmu ry:lle. FKP Scorpionin pääomistaja on CTS Eventim, joka taas on merkittävä elävän musiikin toimija ja omistaa suuren lipunmyyntiver-

koston, johon myös Lippu.fi kuuluu. Tällä hetkellä FKP Scorpio järjestää omistamansa ohjelmatoimisto Fullsteamin kautta Provinssin lisäksi Sideways- ja Knotfest-festivaaleja.

Seuraava kansainvälinen siirto tapahtui vuonna 2018, kun Flow Festival aloitti yhteistyön tapahtumaryhmittymä Superstruct Entertainmentin kanssa. Sen omistaa pääomasijoittaja Providence Equity Partners. Ennen kauppaa Flow-konseptia pilotoitiin Sloveniassa eli brändin arvoa nostettiin testaamalla sen kansainvälistä laajennettavuutta.

Vuonna 2019 Weekend-festivaali myytiin pohjoismaiselle All Things Livelle, jonka taustalla on puolestaan pääomasijoitusyhtiö Waterland Private Equity. Myös Weekendia oli toteutettu kansainvälisesti ennen kauppaa Virossa ja Ruotsissa.

Samana vuonna Live Nation Finland teki ensimmäisen festivaalikaupansa ostaessaan osuuden Blockfestistä. Live Nation on kansainvälisesti erittäin suuri festivaalitoimija, jolla on esimerkiksi Isossa-Britanniassa hallussaan lähes neljäsnes yli 5 000 kävijän festivaaleista (Hall 2019).

Vuonna 2021 – koronapandemian aikana – tapahtui viimeisin Suomen festivaalikauppa. Jo Flow-festivaalia omistava Superstruct lisäsi Suomen-salkkuunsa Tuskan. Sinällään Tuskan kansainvälinen kiinnostavuus ei ollut yllätys, mutta ajankohta keskellä koronapandemiaa oli varsin kiinnostava.

Festivaalien kansainvälistyminen ei ole lisännyt merkittävästi niiden kaupallisuutta, sillä jo ennen tätä erityisesti suuremmat festivaalit nähtiin tuottavana liiketoimintana. Kauppojen myötä myöskään festivaalibrändit eivät ole muuttuneet ja tuskin muuttuvatkaan. Kansainvälisesti on jo kiinnitetty huomiota siihen, että esimerkiksi Live Nation on pyrkinyt säilyttämään ostamiensa festivaalien brändit (Morey ym. 2014). Erottuva ja tunnettu brändi on merkittävä liiketoimintaetu ja suuren työn takana, joten kansainväliset toimijat ymmärtävät olla muuttamatta sitä.

Suomen festivaalientällä tapahtui niin ikään merkittävä muutos, kun Nelonen osti maaliskuussa 2018 Suomen suurimman festivaalijärjestäjän, N.C.D. Production Oy:n. Sanoma-konserniin perustettu uusi yritys, Nelonen Media Live Oy, täydensi monikanavaisen mediayhtiön musiikkitarjontaa.

Nelonen Media Live on ylläpitänyt festivaalisalkkuaan ahkerasti näiden vuosien aikana:

- 2018 Solar Sound Festivalin ja Tikkurila Festivaalin hankinta,
- 2018 Sataman Yön, Finnhits Festivalin, Jurassic Rockin, We Love Festivalin, Summer Upin ja South Parkin lopettaminen,
- 2019 Rockfestin hankinta,

- 2019 Bauer Median brändin (Iskelmä radio) alla toimivan IskelmäKesän lopettaminen,
- 2021 Iskelmä Festivaalin laajentaminen Poriin,
- 2022 Solar Sound Festivalista luopuminen.

Tällä hetkellä Nelonen Media Live järjestää aktiivisesti 13 festivaalia, jotka ovat kesän 2022 suuruusjärjestyksessä:

- Vähintään 60 000 käyntiä:
 - » Rockfest
- Vähintään 30 000 käyntiä:
 - » Himos Juhannus
- Vähintään 20 000 käyntiä:
 - » Tikkurila Festivaali,
 - » Suomipop Festivaali Jyväskylä,
 - » Tammerfest,
 - » Kuopiorock,
 - » Iskelmä Festivaali Himos,
 - » RMJ
- Vähintään 10 000 käyntiä:
 - » Suomipop Festivaali Oulu,
 - » Jysäri,
 - » Tahko Juhannus,
 - » Iskelmä Festivaali Pori
- Alle 10 000 käyntiä:
 - » Wanaja Festival.

Kun Nelonen Media Live hankki Rähinä- ja Kaiku-levy-yhtiöt, yhtiön vaikutusvaltaa alettiin kritisoida laajemmin (Sirén ja Paananen 2019). Kun saman konsernin hallussa on TV- ja radiokanavia, sanoma- ja aikakauslehtiä, Suomen suurimpia festivaaleja ja – toki pienekköjä – levy-yhtiöitä, sen vaikutusmahdollisuudet yksittäisen artistin näkyvyyteen ja ansaintamahdollisuuksiin ovat suuret. Mikael Gabriel toi jo ennen festivaalikauppoja esiin sen, että hän joutui soittoboikottiin Nelosen kanavilla, kun oli lähtenyt kilpailevalle kanavalle X Factor -tuomariksi (Vatka 2017). Soittokertojen radikaali väheneminen Nelosen medioissa seurasi myös Michael Monroen ja Kalle Lindrothin osallistumista MTV:n musiikkisarjoihin (Räsänen 2019).

Festivaalin monistaminen tarkoittaa saman tai samankaltaisen ohjelmiston tarjoamista useilla eri paikkakunnilla. Myös festivaalikonsepti –

yleensä nimi ja visuaalinen ilme – toistuvat kaikissa tapahtumissa. Suomessa toistettuja kansainvälisiä konsepteja ovat esimerkiksi Sonisphere, Knotfest ja Punk in Drublic. Suomalaisista festivaalikonsepteista on puolestaan toistettu aiemmin mainittuja Flow'ta ja Weekendiä.

Puhtaasti kotimaiseen festivaalikonseptin monistamiseen erikoistui marraskuussa 2022 konkurssiin mennyt RH Entertainment Oy. Jos Nelonen Media Live on liikevaihdolla ja käyntimäärällä mitaten Suomen suurin festivaalijärjestäjä, RH Entertainment oli festivaalien lukumäärällä mitaten Suomen suurin, sillä viimeisenä toimintavuonnaan se oli mukana järjestämässä 28 festivaalia. Se järjesti erityisesti Rock in the City ja Soi-festivaaleja. Muita Suomessa monistettuja festivaaleja ovat muun muassa Nelonen Media Liven Suomipop Festivaali ja Iskelmä Festivaali.

Festivaalien monistamisella – tapahtuipa se sitten yhden maan sisällä tai kansainvälisesti – haetaan hyötyä omien artistien kiertueille (mikäli konseptin omistaja edustaa myös festivaaleilla esiintyviä artisteja) tai parempaa neuvotteluasemaa artistisopimusten kanssa, kun voidaan tarjota yhdellä sopimuksella useita esiintymisiä eri paikkakunnilla. Tunnettu festivaalibrändi auttaa niin ikään yritys yhteistyössä ja markkinoinnissa.

Festivaalit koronan aikana

Koronapandemia aiheutti valtavan muutoksen festivaalikentällä, kun maaliskuussa 2020 Suomeenkin määrättiin rajut kokoontumisrajoitukset. Kesällä 2020 kaikki isot festivaalit ja suurkonsertit peruutettiin. Seuraavanaikin kesänä rajoitettiin kävijämääriä ja vaadittiin erityistoimenpiteitä, jolloin leikkiin lähti vain osa isoista toimijoista, Nelonen Media Live tärkeimpänä.

Kun isot festivaalit ja suurkonsertit olivat pääosin poissa markkinoilta, pieniä festivaaleja järjestettiin ja uusia festivaaleja syntyi tilanteeseen nähden poikkeuksellisen paljon. Suurten festivaalien poissaolo vaikutti luonnollisesti festivaalitarjontaan, ja pienille festivaaleille tuntuikin riittävän kävijöitä. Todennäköistä on myös se, että artistipalkkiot olivat korona-aikana normaalia pienempiä ja oli mahdollista kiinnittää isoja nimiä myös pienille festivaaleille.

Jatkossa esitettävät festivaalien perustiedot kuten lukumäärät ja käyntimäärät perustuvat LiveFIN ry:n kokoamiin tietoihin (LiveFIN 2022a). Liikevaihtotiedot on taas kerätty Asiakastiedon (2022) avoimista tiedoista. Vuonna 2020 Suomessa järjestettiin arviolta 142 rytmimusiikkia tarjoavaa festivaalia, kun edellisenä vuonna festivaaleja oli 450. Ensimmäisen koronakesän festivaalit olivat hyvin pieniä, ja vain neljällä oli vähintään

10 000 käyntiä¹. Kesän 2020 suurin oli Vaasa Festival, jossa oli 14 300 käyntiä, kun edellisen kesän suurimmalla festivaalilla, Pori Jazzilla, oli vuonna 2019 peräti 350 000 käyntiä. Vuosi 2019 oli erittäin onnistunut festivaalivuosi, ja silloin käyntejä oli koko vuoden osalta arviolta 3,5 miljoonaa. Vuoden 2020 käyntimääräksi on taas arvioitu noin 250 000. LiveFIN (2020) raportoi, että ensimmäisenä koronavuonna festivaalit menettivät 94 prosenttia (180 M€) koko vuoden liikevaihdostaan, ja festivaalien kokonaisliikevaihto oli arviolta vain 12 miljoonaa euroa.

Toista koronavuotta 2021 leimasivat jatkuvasti muuttuvat, aluekohtaiset rajoitukset. Tyypillisin rajoitus oli, että suuriin yleisötapahtumiin oli mahdollista päästää korkeintaan 5 000 kävijää päivässä. Suurin osa suurista festivaaleista päättikin olla järjestämättä tapahtumaa, koska tilanne oli liian epävarma ja festivaalien järjestäminen todennäköisesti tappiollista. Suurista toimijoista Nelonen Media Live lähti kokeilemaan koronatapahtumien järjestämistä, mutta vuosi ei ollut tuloksekas, sillä liikevaihto oli ”vain” 14,4 miljoonaa euroa (tappiota 3,3 M€), kun vuonna 2019 se oli 35,5 miljoonaa euroa (voittoa 2,3 M€).

Vuonna 2021 järjestettiin 254 festivaalia ja käyntejä oli arviolta 630 000. Vuoden suurin festivaali oli Qstock (40 000 käyntiä), joka järjestettiin onnekkaasti aikana, jolloin kävijämäärärajoitukset eivät olleet voimassa. Vuoden 2021 osalta festivaalien liikevaihtotappio oli kokonaisuudessaan 148 miljoonaa euroa vuoteen 2019 verrattuna (LiveFIN 2022c). Vuonna 2021 festivaalien kokonaisliikevaihto oli arviolta 44 miljoonaa euroa (emt).

Koronavuosille oli siis tyypillistä se, että festivaalit olivat rajoituksista johtuen pieniä. Toinen erityispiirre oli uusien festivaalien esiinmarssi. Vuonna 2020 uusia festivaaleja järjestettiin 22, ja vuonna 2021 jo 48. Kansainväliset matkustusrajoitukset ja karanteenimääräykset vaikuttivat taas siihen, että festivaalien ohjelmisto koostui pääosin kotimaisista artisteista.

Pandemia aiheutti muutoksia myös ihmisten käyttäytymiseen, ja vuoden 2020 Festivaalibarometrin² mukaan noin kolmannes kävijöistä oli ”koronatietoisia” (Kinnunen ja Honkanen 2022). Koronatietoiset festivaal-

1 Käynti on eri asia kuin kävijä. Festivaalit julkistavat yleisesti käyntimääriä eli ne kerovat, montako henkeä oli paikalla kunakin päivänä. Esimerkiksi kolmipäiväisen festivaalin yhteenlaskettu käyntimäärä ei kerro uniikkien kävijöiden määrää, sillä sama henkilö on yleensä paikalla useampana päivänä.

2 Festivaalibarometri on joka toinen vuosi järjestettävä nettikysely, missä rytmimusiikkifestivaalien kävijöiltä kerätään tietoa muun muassa musiikkimieltymyksistä, käsityksistä kotimaisista festivaaleista sekä festivaalielämykseen vaikuttavista seikoista. Kysely järjestettiin ensimmäisen kerran vuonna 2014.

likävijät toivoivat turvaetäisyyksien noudattamista ja maskien käyttämistä. Lisäksi he olivat valmiita palaamaan festivaaleille vasta, kun rokote olisi käytössä.

Korona-aikana festivaalikävijät alkoivat seurata toisten kävijöiden käytöstä tavallista enemmän: käyttivätkö kaikki maskia, pidettiinkö turvaetäisyydet, oliko joku sairaana paikalla? Myös media kiinnitti näihin asioihin paljon huomiota. Kaikki tämä muutti festivaalien tunnelmaa ja muodosti uhan festivaalien yhteisöllisyydelle, johon liittyy olennaisesti se, että tuntemattomiinkin ihmisiin suhtaudutaan positiivisesti. Turvaetäisyydet poistivat ilon yhteislaulusta ja -tanssista, joten yleisö koki, että rajoitukset heikensivät festivaalielämystä (Kinnunen ja Honkanen 2022; katso myös Orea-Giner, González-Reverté ja Fuentes-Moraleda 2022).

Vuonna 2021 festivaaleilla tapahtui myös sitä, että ihmiset eivät saapuneet paikalle, vaikka olivatkin ostaneet lipun. LiveFINin toimialatutkimuksen mukaan keskimäärin neljä prosenttia lipun ostaneista asiakkaista jäi saapumatta, jos festivaali oli siirtynyt vuodelta 2020 (LiveFIN 2022c). Ei-siirtyneitten festivaalien osalta tämä *no show*-osuus oli kaksi prosenttia (emt).

Festivaalit koronarajoitusten jälkeen

Vuonna 2022 koronarajoituksia oli voimassa vielä vuoden alussa, ja tammi-helmikuulta peruttiinkin 12 festivaalia koronan takia. Tämän jälkeen alkoi varsin poikkeuksellinen festivaalivuosi. Markkinat ylikuumenivat, sillä aiempina vuosina perutut festivaalit järjestettiin, ja sen lisäksi koronavuosina alkanut uusien festivaalien trendi jatkui. Vuonna 2022 syntyi 99 uutta festivaalia. Uudet festivaalit olivat pääosin pieniä, ja vain Knotfest nousi uutena festivaalina suurten festivaalien joukkoon. Festivaaleja järjestettiin koko vuoden aikana 530, mikä on kaikkien aikojen ennätys.

Yleisö ei kuitenkaan ollut täysin vakuuttunut tilanteesta, minkä seurauksena liput ostettiin aivan viime hetkillä. Tämä taas vähensi ennustettavuutta ja festivaaleja peruttiinkin ennätysmäärä (18 festivaalia) heikon ennakkomyynnin johdosta. Yhteensä peruuntumisia oli koko vuoden aikana lähes 40. Ne saivat paljon mediajulkisuutta, mikä vähensi edelleen yleisön luottamusta eivätkä ennakkoliput menneet kaupaksi. Vaikka festivaaleja järjestettiin ennätysmäärä, festivaalien käyntimäärä putosi vuodesta 2019. Festivaalikäyntejä oli arviolta kolme miljoonaa eli puoli miljoonaa vähemmän kuin vuonna 2019, vaikka festivaaleja oli 80 enemmän.

Koronavuosien rajoitukset vaikuttivat alalla toimivien työllisyyteen ja suuri määrä ihmisiä vaihtoi alaa. Tästä seurasi se, että festivaalien oli paikoin vaikea saada työntekijöitä. Oli pulaa järjestyksenvalvojista, tekniikoista ja ravintolatyöntekijöistä. Onkin spekuloitu, että ammattitaitoisien henkilöstön puute saattoi aiheuttaa esimerkiksi Pietarsaari Open Air -festivaalin perumisen turvattomien lavarakenteiden vuoksi (Onninen 2022). Ylikuumentuneet markkinat vaikuttivat myös esitystekniikan saatavuuteen ja siten hintojen nousuun.

Yksi vuoden 2022 huomionarvoisimmista tapahtumista oli RH Entertainment Oy:n konkurssi. Yhtiö aloitti toimintansa jo vuonna 2013, mutta merkittäväksi tekijäksi se nousi vasta aloitettuaan festivaalien monistamisen. Toiminnan ytimenä oli tuoda saman konseptin alla toimivia festivaaleja pienemmille paikkakunnille, joissa olisi todennäköisesti riittävästi kysyntää pienelle tai keskisuurelle festivaalille. Vuonna 2019 yritys järjesti 16 festivaalia, joista 14 toteutettiin kahden festivaalikonseptin alla (Rock in the City ja Soi-festivaalit), ja vuoden kokonaisliikevaihto oli 11,4 miljoonaa euroa. Ensimmäisenä koronavuonna RH Entertainment järjesti viisi (liikevaihto 1,9 M€) ja toisena koronavuonna 13 festivaalia (liikevaihto 7,9 M€). Liikevaihtoja tarkastellessa on huomioitava, että yritys järjesti myös konsertteja ja konserttikiertueita. Vuonna 2022 tarkoituksena oli alun perin järjestää peräti 40 kesäfestivaalia. Kevään ja kesän aikana näistä peruttiin kolmannes (13). Valtaosa peruutuksista tehtiin heikon ennakkomyynnin takia, mutta esimerkiksi Pietarsaari Open Air peruttiin samana päivänä, kun sen piti alkaa, koska esiintymislava ei ollut turvallinen. Kuten muillakin festivaaleilla, myös RH Entertainmentin kohdalla ennakkomyynti oli koko kesän ajan huonoa. Monesti viime hetkillä tehtiin edullisia lipputarjouksia, mutta kävijämäärät olivat kuitenkin odotettua pienempiä, ja yritys hakeutui lokakuussa ensin yrityssaneeraukseen ja lopulta konkurssiin marraskuussa 2022.

Koronavuosien ja vuoden 2022 aikana muutamit festivaalitalot kasvativat festivaalisalkkujaan, mutta eivät toki pyrkineet RH Entertainmentin kaltaisiin lukuihin. Vuonna 2022 vähintään seitsemää festivaalia järjestivät Nelonen Media Liven (13 festivaalia) lisäksi Nordic Live Productions Oy (Vaasa, 8), United Festivals Oy (Turku, 7) ja Loud'n Live Promotions Oy Ltd (Helsinki, 7).

Myös uudenlaisia avauksia nähtiin, kun Live Nation Finland solmi ”strategisen ohjelmistohankintayhteistyön” Suomen vanhimpiin festivaaleihin kuuluvan Pori Jazzin kanssa. Festivaalin taiteellinen johtaja Mikkomatti Aro siirtyi samalla Live Nationin palvelukseen ja pääkonserttien koko ohjelmistosta vastaa jatkossa Live Nation Finlandin promoottoritii-

mi (Live Nation 2022). Pori Jazz on perustellut päätöstä sillä, että se parantaisi mahdollisuuksia hankkia isoja esiintyjä festivaalille entistä kustannustehokkaammin. Utta taiteellista johtajaa ei tulla palkkaamaan (Joensuu 2022). Sopimus on luonnollisesti myös Live Nationille taloudellisesti kannattava, koska se saa näin varmistettua edustamilleen artisteille keikkoja Suomen suurimman festivaalin päälavalle.

Suomen suurimmat festivaalit ennen koronaa ja sen jälkeen

Taulukkoon 1 on koottu vuosina 2019 ja 2022 järjestetyt rytmimusiikkifestivaalit³, joissa oli jompana kumpana vuonna yli 30 000 käyntiä. Näiden 23 suurfestivaalin kokonaiskäyntimäärä oli vuonna 2019 lähes 1,5 miljoonaa ja vuonna 2022 1,4 miljoonaa. Suurimmista festivaaleista ensimmäisenä koronavuonna 2020 järjestettiin vain Vauhtiajot, jolloin sen käyntimäärä oli rajoitusten johdosta 14 000. Toisena koronavuonna 2021 suurfestivaaleista järjestettiin kahdeksan ja niiden käyntimäärät vaihtelivat kulloinkin voimassa olevien rajoitusten johdosta todella paljon: Himos Juhannus (15 000 käyntiä), Iskelmä Festivaali (15 000), Kaustinen (vajaa 4 000), Kuopio-rock (29 000), Qstock (40 000), Tammerfest (24 000), Tikkurila Festivaali (24 000) ja Vauhtiajot (10 000).

Nelonen Media Live omistaa yli neljänneksen Suomen suurimmista musiikkifestivaaleista. Täytyy kuitenkin ottaa huomioon, että Suomessa järjestetään normaalivuosina 400–500 festivaalia. Näistä suurin osa on varsin pieniä ja niiden taustalla on tyypillisesti paikallinen yhdistys. Liiketoiminnallisuus ja tulostavoitteet korostuvat suurfestivaaleissa, joista suuri osa onkin osakeyhtiömuotoisia.

3 Mukana eivät ole seuraavat suurfestivaalit, koska rytmimusiikki on vain pieni osa niiden ohjelmistoa: Helsingin Juhlaviikot, Kotkan Meripäivät, Jyväskylän Kesä, Yläkaupungin Yö, Maailma Kylässä, Art Goes to Kapakka.

Taulukko 1. Suurimmat musiikkifestivaalit 2019 ja 2022 aakkosjärjestyksessä, vähintään 30 000 käyntiä jompina kumpana vuonna (lähde: LiveFIN 2022a).

Nimi	Paikkakunta	Järjestäjä	Taustayhtiö	Käyntejä v. 2019	Käyntejä v. 2022
Blockfest	Tampere	K2 Entertainment Oy	Live Nation Finland Oy / Live Nation Entertainment (USA)	75 000	80 000
Flow Festival	Helsinki	Flow Festival Oy	Superstruct Entertainment (Iso-Britannia) / Providence Equity Partners (USA)	83 000	90 000
Hamina Tattoo	Hamina	Haminan kaupunki		ei järjestetty	130 000
Himos Juhannus	Jämsä	Nelonen Media Live	Sanoma-konserni	39 000	30 000
Ilosaarirock	Joensuu	Joensuun Pop-muusikot ry		64 000	71 000
Iskelmä Festivaali	Jämsä	Nelonen Media Live	Sanoma-konserni	36 000	24 000
Kaustinen Folk Music Festival	Kaustinen	Pro Kaustinen ry		46 000	43 000
Knotfest	Turku	Fullsteam Agency Oy		ei järjestetty	45 000
Kuopio Wine Festival	Kuopio	Osuuskauppa PeeÄssä Osk		34 000	32 500
Kuopiorock	Kuopio	Nelonen Media Live	Sanoma-konserni	32 000	25 000
Pori Jazz	Pori	Pori Jazz 66 ry		350 000	200 000
Provinssi	Seinäjoki	Seinäjoki Festivals Oy	FKP Scorpio Konzertproduktio-nen GmbH (Saksa) / CTS Eventim (Saksa)	73 000	77 000
Puistoblues	Järvenpää	Järvenpään Blues-Jazz Diggerit ry		80 000	70 000

Qstock	Oulu	Qstock Oy	Oulun Kärpät Oy	40 000	40 000
Rockfest	Hyvinkää	Nelonen Media Live	Sanoma-konserni	60 000	60 000
Ruisrock	Turku	Vantaan Festivaalit Oy		105 000	105 000
Seinäjoen Tango-markkinat	Seinäjoki	Seinäjoen Tango-markkinat Oy		111 000	40 000
Tammerfest	Tampere	Nelonen Media Live	Sanoma-konserni	30 000	28 000
Tikkurila Festivaali	Vantaa	Nelonen Media Live	Sanoma-konserni	35 000	29 000 ("lähes 30 000")
Tuska	Helsinki	Tuska Festival Oy	Superstruct Entertainment (Iso-Britannia) / Providence Equity Partners (USA)	43 000	49 000
Työväen Musiikki-tapahtuma	Valkeakoski	Työväen Musiikki-tapahtuma ry		38 000	30 000
Vauhtiajot	Seinäjoki	Loud'n Live Promotions Oy		60 000	59 000 ("vajaa 60 000")
Weekend Festival	Helsinki (2019) Hämeenlinna (2022)	All Things Live Finland Oy	All Things Live Group (Tanska) / Waterland Private Equity (Hollanti)	50 000	60 000
YHTEENSÄ				1 484 000	1 417 500

Mihin tästä?

Odotukset koronapandemian jälkeisestä kesästä olivat liian suuret ja onkin selvää, että monia vuonna 2022 järjestettyjä festivaaleja ei nähdä enää vuonna 2023. Yleisön vastaukset vuoden 2022 Festivaalibarometriin osoittivat, että ihmiset aikoivat vielä loppuvuonna 2022 ostaa festivaali- ja konserttilippunsa myöhemmin kuin ennen koronapandemiaa (LiveFIN 2022b). Tämä heikentää ennustettavuutta myös kesällä 2023.

Vaikuttaa siltä, että suuret, jo paikkansa vakiinnuttaneet festivaalit kestivät kriisin ja heidän osaltaan kesä 2022 meni yleisesti ottaen kohtalaisesti tai hyvin. Isojen festivaalien kohdalla osa myydyistä lipuista oli siirretty vuodelta 2020 tai 2021, mikä helpotti ennustettavuutta, mutta kentän ylikuumentuminen vaikutti kilpailuun tekniikasta, henkilökunnasta ja jopa esiintyjistä. Kesän 2023 ennustettavuus tulee olemaan vaikeaa, sillä Ukrainan sota, inflaatio ja energiakriisi todennäköisesti vaikuttavat artisteihin, kuluihin sekä ihmisten ostopäätöksiin.

Vaikkakin pienissä festivaaleissa nähtiin vuonna 2022 valtavaa kasvua, tulee lukumäärä todennäköisesti laskemaan kesällä 2023. Markkinoiden kuumentuessa oli myös niitä, jotka kärsivät tappioita, eivätkä ne välttämättä pysty enää jatkamaan. Markkinoiden ylikuumentuminen, epävaka maailmantilanne ja nousevat kustannukset lisäävät festivaalijärjestämisen riskejä ja todennäköisesti vähentää uusien toimijoiden tuloa markkinoille vuonna 2023.

Suurkonsertit tekivät paluun koronapandemian jälkeen ja Olympiastadionin remontin valmistuminen toi merkittävän, ison esiintymispaikan kesäajalle. Ylipäättään suurkonserttien suosio on ollut kasvussa koko 2000-luvun ajan, ja stadionin remontin jälkeen kotimaiset artistit ovatkin alkaneet järjestää omia suurkonserttejaan yhä enenevässä määrin. Suurin osa festivaaleista tarvitsee vetovoimaisia kotimaisia pääesiintyjä myydäkseen hyvin lippuja, ja suurkonsertit vähentävät mahdollisten pääesiintyjien määrää. Kun kilpailu tarjolla olevista nimistä lisääntyy, artistien hinnat nousevat.

Festivaalikauppoja nähtiin vuonna 2022 vain vähän, mutta on todennäköistä, että 2010-luvun alussa alkanut kansainvälinen kiinnostus Suomen festivaalimarkkinoita kohtaan jatkuu tulevina vuosina. Live Nation Finlandin ”strateginen ohjelmistoyhteistyö” Pori Jazzin kanssa saattaa olla tulevaisuudessa enemmänkin yleistävä ilmiö isojen festivaalien kohdalla, kun kilpailu pääesiintyjistä kovenee.

RH Entertainmentin konkurssi taas jättää valtavan aukon ja vapauttaa isoille toimijoille markkinaraon erilaisten maakuntafestivaalien osalta. Näiltä osin festivaalientä keskittyminen jatkossakin isoille tapahtumajärjestäjille tulee olemaan todennäköistä.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Asiakastieto (2022). *Taloustiedot*. Avoin verkkopalvelu.

LiveFIN (2022a). *Suomalaisten rytmimusiikkifestivaalien perustiedot*. Elektroninen aineisto. (Festivaalien tiedot on kerätty lukuisista julkisista lähteistä: avoimesti saatavilla olevista lehdistä, verkkosivustoilta, sosiaalisesta mediasta, ohjelmatoimistojen keikkakalentereista, musiikkilehdistä, festivaalilistoista (lipunmyyntiyritykset, blogit, lehdet yms.). Lukumääristä saattaa edelleen puuttua joitakin festivaaleja.)

LiveFIN (2022b). *Festivaalibarometri 2022*. Elektroninen aineisto.

Tutkimuskirjallisuus

Hall, Tom. 2019. "AIF's UK festival ownership map shows 30% of the market is controlled by two major companies". *Access All Areas*, 6.11.2019. <https://accessaa.co.uk/aifs-uk-festival-ownership-map-shows-30-of-the-market-is-controlled-by-two-major-companies/>.

Joensuu, Jenni. 2022. "Pori Jazzin taiteellinen johtaja siirtyy Live Nationille, joka ottaa vastuun festivaalin pääkonserttien ohjelmistosta – uutta taiteellista johtajaa ei palkata". *Yle*, 19.7.2022. <https://yle.fi/a/3-12542059>.

Kinnunen, Maarit ja Antti Honkanen. 2022. "Impacts of the COVID-19 pandemic on music festival attendees". *Popular Music* 40 (3–4): 317–346. <https://doi.org/10.1017/S0261143021000611>.

Koivisto, Juha. 2019. "Kotimaisesta yhdistystoiminnasta kohden kansainvälistä ketjuuntumista: Rytmimusiikkifestivaalientän muutokset Suomessa 2010-luvulla". Teoksessa *Festivaalibarometri 2018: Yleiskatsaus ja olennaisimmat muutokset 2014–2018*, toim. Maarit Kinnunen, Juha Koivisto ja Mervi Luonila, 28–33. Helsinki: Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2019100932000>.

Koivisto, Juha ja Mervi Luonila. 2015. "Keskustelua musiikkiliiketoiminnan ja festivaalien muuttuvasta toimintaympäristöstä: Avainsanoina teknologia, konvergenssikehitys ja 'suuri tieto'". Teoksessa *"Rock, ra(u)ha ja rakkaus": Festivaalibarometri 2014 ja katsaus tapahtumien muuttuvaan toimintaympäristöön*, toim. Mervi Luonila ja Juha Koivisto, 47–68. Pori: Turun yliopiston kauppakorkeakoulu, Porin yksikkö.

LiveFIN. 2020. *Elävän musiikin yksityissektorin tunnuslukuja 2019*. Helsinki: LiveFIN. <https://www.livefin.fi/wp-content/uploads/2020/12/Elavan-musiikin-yksityissektorin-tunnuslukuja-2019-LiveFIN-ry.pdf>.

LiveFIN. 2022c. *Elävän musiikin toimialatutkimus 2021: Koronarajoitukset vaikuttivat olennaisesti toimintaan ja tulokseen*. Helsinki: LiveFIN. <https://www.livefin.fi/wp-content/uploads/2018/04/LiveFIN-toimialatutkimus2021.pdf>.

Live Nation Finland. 2022. ”Mikkomatti Aro Live Nation Finlandin promoottoriksi”. Tiedote, 19.7.2022. <https://www.lntuglobal.com/fi/article/mikkomatti-aro-live-nation-finlandin-promoottoriksi/>.

Morey, Yvette, Andrew Bengry-Howell, Christine Griffin, Isabelle Szmigin ja Sarah Riley. 2014. ”Festivals 2.0: Consuming, producing and participating in the extended festival experience”. Teoksessa *The Festivalization of Culture*, toim. Andy Bennett, Jodie Taylor ja Ian Woodward, 256–268. Farnham: Ashgate.

Onninen, Oskari. 2022. ”Kaikkien aikojen festarikesä”. *Suomen Kuvalehti*, 1.9.2022. <https://suomenkuvalehti.fi/paajutus/15-miljoonan-koronatuot-saanut-festivaaliryitys-herattaa-alalla-huolta-taustalla-jari-sillanpaan-entinen-manageri-jolla-pitka-rotoshistoria/>.

Orea-Giner, Alicia, Francesc González-Reverté ja Laura Fuentes-Moraleda. 2022. ”Impacts of a health crisis on music festivals: a qualitative approach”. *International Journal of Event and Festival Management* 13 (2): 125-143. <https://doi.org/10.1108/IJEFM-12-2020-0081>.

Räsänen, Mikko. 2019. ”IL-Analyysi: Onko Suomeen syntynyt musiikkihirviö?” *Iltalehti*, 2.2.2019. <https://www.iltalehti.fi/musiikki/a/ffbe5cd2-2bb7-4bf3-9837-e054044ee3ed>.

Sirén, Vesa ja Veera Paananen. 2019. ”Mitä Nelosen aluevaltaus musiikkibisneksessä tarkoittaa? Rockfest-kaupan jälkeen yhtiöllä on jo 29 festivaalia, tv- ja radiokanavia sekä levybisnestä”. *Helsingin Sanomat*, 15.3.2019. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006036887.html>.

Vatka, Miia. 2017. ”Mikael Gabriel väittää päätyneensä X Factorin vuoksi Nelosen radiokanavien boikottiin: ’Olen joutunut kanavien pelinappulaksi’”. *Iltalehti*, 17.11.2017. www.iltalehti.fi/viihdeuutiset/a/201711172200540246.

Väkevä, Lauri ja Vesa Kurkela. 2012. ”Rhythm masters: Developing a Master program in popular music and folk music in provincial areas in Finland”. *US-China Education Review B*, 2: 244–257.

Pekka Gronow

**Viola, Fenno ja Fono musiikin
tutkimuksen lähteinä**

FT Pekka Gronow (phtgronow@gmail.com) on etnomusikologian dosentti (HY) ja arkistoasiantuntija. Hän on toiminut YLE:n äänitearkiston päällikkönä ja kirjoittanut kirjoja esimerkiksi populaarimusiikista ja levyteollisuudesta.

DOI: 10.51816/musiikki.131303

Viola, Fenno ja Fono musiikin tutkimuksen lähteinä

Pekka Gronow

.....

Joskus kaukaisella 1960-luvulla kävin Tukholmassa tutustumassa Kuninkaallisen kirjaston kellarissa sijainneeseen Nationalfonoteketin, jota silloin johti Ing-Marie Kärnlöf. Vaikka arkisto oli perustettu vasta vuonna 1958, se oli onnistunut hankkimaan kokoelmiinsa huomattavan osan vanhempaa ruotsalaista levytuotantoa, kiitos Ruotsin radion kanssa järjestetyn ”Operaatio savikiekon”, jossa kuuntelijoita pyydettiin lähettämään kirjastoon tarpeettomat vanhat levynsä. Vierailusta innostuneena rohkaisin mieleni ja marssin Helsingin Yliopiston kirjaston (nykyisen Kansalliskirjaston) johtajan Jorma Vallinkosken puheille ehdottamaan, että Suomeen perustettaisiin vastaava arkisto. Vallinkoski nyökkäili ja vastasi, että se olisi varmasti hyvä ajatus, mutta ei kuulu kirjaston tehtäviin. Jonkun muun pitäisi se hoitaa.

Tämä jälkeen asiat ovat muuttuneet moneen kertaan. Nationalfonoteketistä tuli ensiksi Arkivet för ljud och bild ja sitten Statens ljud- och bildarkiv, kunnes se vuonna 2009 palasi jälleen Kuninkaalliseen kirjastoon. Suomessa äänilevyjen arkistointi tuli lopullisesti Kansalliskirjaston tehtäväksi vuonna 1980, kun siihen saakka ainoastaan painotuotteita koskenut vapaakappalelaki laajennettiin koskemaan äänilevyjä ja kuvatallenteita. Samanlaista heiluriliikettä itsenäisten ääniarkistojen ja kirjastojen ääniteosastojen välillä on nähty monissa maissa, mutta äänitteiden arkistoinnin tarpeellisuudesta ei enää ole epäilystä. Äänitallenteista on tullut tärkeitä lähteitä, kun perinteinen taidemusiikin tutkimus on laajentunut koskemaan esityskäytäntöjä ja samaan aikaan tutkimuksen kohteeksi on tullut uusia musiikin lajeja, joiden tärkeimmät lähteet ovat äänitteitä.

Äänitteiden arkistoinnin lyhyt historia näkyy siinä, etteivät dokumentointi ja luettelointi ole samalla tavoin vakiintuneita kuin kirjallisuuden. Luetteloita painetuista kirjoista on kerätty jo satojen vuosien ajalta. Kun kirjojen vapaakappaleet on luovutettu kirjastoon, näin on samalla syntynyt kansallisbibliografia. Ääniteitä ei voi (tai ainakaan pitäisi) luetteloida samalla tavoin kuin kirjoja: tekijän, teoksen ja julkaisijan lisäksi on huomioitava esittäjät, ja julkaisuvuoden lisäksi tarvitaan äänitysvuosi.

Tarkoitukseni ei ole pohtia kaikkia äänitteiden luettelointiin liittyviä kysymyksiä. Näkökulma on suppeampi. Suomessa on kolme äänitetietokantaa, jotka kattavat pääosin saman aineiston, 1900-luvulla julkaisut suomalaiset äänitteet: Kansalliskirjaston *Viola*, Musiikkiarkiston *Fenno* ja Yleisradion *Fono*. Tarkastelun kohteena ovat tietokantojen yhtäläisyydet ja erot. Käsittelen myös lyhyesti niiden historiaa, koska se selittää niiden erilaisia ominaisuuksia.

Fennon taustalla ovat Urpo Haapasen (1931–2002) toimittamat suomalaisten äänilevyjen luettelot. Näistä ensimmäinen, *Suomalaisten äänilevyjen luettelo 1946–66*, ilmestyi vuonna 1967 Suomen äänitearkisto ry:n kustantamana. Tämän jälkeen Haapanen kokosi vuoteen 1980 saakka lähes joka vuosi uuden luettelon sekä täydentäviä hakemistoja. Ennen vuotta 1946 ilmestyneistä levyistä ilmestyi vielä Rainer Strömmerin kokoama luettelo sekä Karleric Liliedahlin et al. luettelo Gramophone-yhtiön pohjoismaisesta tuotannosta 1898–1925.

Äänitearkiston luettelot noudattivat kansainvälisissä levymerkkidiskografioissa vakiintunutta formaattia. Levyt on luetteloitu levymerkeittäin luettelonumeron mukaisessa järjestyksessä. Jokaisesta levystä löytyy mahdollinen albumin otsikko, mukana olevien teosten (”kappaleet”) nimet, säveltäjien ja muiden tekijöiden sekä esittäjien nimet, yleensä siinä muodossa kuin ne on ilmoitettu levyn etiketissä ja kannessa. Lisäksi mukana on levytyspäivämäärä, sikäli kun se on tiedossa. Esitystavan etuna on, että lukija saa helposti kokonaiskuvan levy-yhtiön tuotannosta ja kunkin vuoden julkaisuista. Esittäjien ja teosten hakua varten on siirryttävä eri kirjaan; tekijöistä ei ole minkäänlaista hakumahdollisuutta.

Kun luetteloiden kokoaminen aloitettiin 1960-luvulla, muuta julkaisumahdollisuutta ei käytännössä ollut, mutta kun osien määrä kasvoi, esitystavan ongelmat kävivät ilmeisiksi. Tällä välin myös tietotekniikka oli kehittänyt. Suomen äänitearkiston toiminta oli aina perustunut harrastajien vapaaehtoiseen työhön, ja 1980-luvulla Olli-Pekka Puranen ryhtyi siirtämään kirjoja tietokantamuotoon. Samalla painettujen luetteloiden tietoja jonkin verran täydennettiin. Purasen kokoama tietokanta muodostaa nykyisen *Fennon* rungon. Puranen jatkoi vielä vuosisadan loppuun *Fennon* tietojen täydentämistä, mutta kun aikaisemmin tietolähteenä oli käytetty pääasiassa arkiston kokoelmissa olevia levyjä, nyt lähteenä toimivat vain toiset tietokannat. *Fennon* täydentäminen päättyi vuoteen 2000 ja se on jäädytetty siihen tilaan. *Fennon* isäntänä toimii Musiikkiarkisto.

Suomen äänitearkisto oli 1960- ja 1970-luvulla saanut suomalaisilta levy-yhtiöiltä näytelevyt niiden tuotannosta. Arkisto oli myös eri tavoin saanut hankituksi merkittävän kokoelman vanhempia kotimaisia levyjä.

Äänitteitä koskevan vapaakappalelain tultua voimaan 1980 arkisto lopetti uusien levyjen hankinnan, ja luettelointi siirtyi vapaakappalekirjastojen tehtäväksi. Aluksi kirjastot luettelivat vain uutta tuotantoa. Vuosien 1983–1992 äänitteet luettelointiin aluksi Jyväskylän yliopiston *Musti*-tietokantaan (Jyväskylällä oli myös vapaakappaleoikeus), mutta pian todettiin, ettei työnjako toiminut. Äänitteiden luettelointi Kansalliskirjaston *Viola*-tietokantaan alkoi vuonna 1998, ja vähitellen siitä ryhdyttiin kehittämään myös taannehtivaa kansallisdiskografiaa, jossa olisi kaikki (julkaistut) suomalaiset äänitteet. *Violan* palvelukuvauksen mukaan äänitteiden tiedot ovat peräisin Suomen äänitearkiston luetteloista (1901–1973), Yleisradion *Fono*-tietokannasta (1974–1997) sekä *Musti*-tietokannasta (1983–1993); tietoja on lisäksi täydennetty Kansalliskirjastossa. Uusien äänitteiden tiedot saadaan edelleen osittain Yleisradion *Fono*-tietokannasta. Vuonna 2011 *Violassa* oli tiedot 130 000 äänitteestä, joihin liittyi 790 000 yksittäistä teosta tai kappaletta. Tiedonhakijan näkökulmasta *Viola* on osa kirjastojen *Finna*-tietokantaa, josta voi äänitteiden ohella etsiä nuottijulkaisuja, kirjoja, kuvia ja muuta arkistoaineistoa.

Fonolla on tietokantojen joukossa erityinen asema. Yleisradion äänilevyystö on perustettu jo vuonna 1934 ja se on Suomen vanhin äänilevyarkisto. Se on aina palvellut ainoastaan yhtiön ohjelmatoimintaa, eikä ole avoin yleisölle. Toisin kuin *Viola* tai *Fenno*, se sisältää myös paljon tietoja arkistossa olevista ulkomaisista levyistä. Aluksi kokoelma luettelointiin varastokortistoa muistuttavaan manuaaliseen kortistoon. Korttijärjestelmä ehdittiin uudistaa pariin kertaan, ja viimeisin, 1960-luvulla käyttöön otettu, muistutti silloisia kirjastojärjestelmiä monine hakumahdollisuuksineen. 1980-luvulla otettiin käyttöön moderni tietokonepohjainen luettelo, joka teki mahdolliseksi hakemiston etäkäytön yhtiön verkossa. Tämäkin järjestelmä on jo käynyt läpi pari sukupolvenvaihdosta. Useiden luettelokerrostumien varjopuolena on, että kokoelmien vanhin, korteille luuteloitu osa ei löydy kokonaisuudessaan *Fonosta*.

2000-luvun alussa *Fono* kloonattiin musiikkikirjastojen toivomuksesta avoimeen verkkoon. Yhtiön sisäisessä käytössä olevassa tietokannassa on kuitenkin huomattavasti enemmän tietoja kuin julkisessa versiossa.

Fenno, Finna ja Fono: käyttäjän näkökulma

Kaikki kolme äänitetietokantaa sisältävät tietoja kotimaisista äänitteistä. *Fennon* aineisto päättyy kuitenkin vuoteen 2000, kun taas *Finnaa* täydennetään jatkuvasti. Molempiin on pyritty dokumentoimaan kaikki tunnetut suomalaiset levyt, myös sellaiset, joita ei ole arkistojen kokoel-

missa. *Fonossa* on sekä koti- että ulkomaisia levyjä, jotka ovat Yleisradion äänilevystössä, mutta pieni osa, arviolta alle viisi prosenttia Yleisradion kokoelmista löytyy edelleen vain manuaalisista hakemistoista.

Myös hakumahdollisuudet ovat pääosin samat. Kaikista voi hakea äänitteitä ainakin nimikkeen, esittäjä ja tekijän mukaan. Henkilönimet voi yhdistää eri rooleihin. *Violassa* on mahdollista kohdistaa haku tarkemmin muiden muassa aiheen ja julkaisuvuoden mukaan, mutta levymerkin ja -numeron mukaan ei pysty hakemaan. Sama aineisto sisältyy myös *Finnnaan*, jossa kaikki kirjastot ovat mukana. Käyttäjän kannalta tässä on kaksi etua. Jos etsityt äänitteet löytyvät yleisten kirjastojen kokoelmista, on usein helpompaa saada ne käyttöön. Ja jos haluaa saada käsiin muuta samaan aiheeseen liittyvää aineistoa, sekin löytyy *Finnasta*.

Kokemukseni mukaan *Violan* suurin puute on, että äänitteen formaatti on dokumentoitu vain ylimalkaisesti, eikä levymerkin ja -numeron perusteella voi hakea tuloksia. Tarjolla ovat seuraavat valinnat: äänilevy, cd, kasetti sekä tarkemmin määrittelemätön ”äänitalenne”. 78, 45 ja 33 kierroksen levyjä ei voi lajitella erikseen, vaikka tämä tieto olisi monissa tapauksissa hyödyllinen. *Violasta* ei myöskään yleensä löydy 78 kierroksen levyjen matriisinumeroita, vaikka ne on merkitty Haapasen kirjoihin.

Kaiken kaikkiaan *Violan* ongelma käyttäjän kannalta saattaa olla tiedon suuri määrä, ellei hakuja opettele rajaamaan tarjolla olevien mahdollisuuksien puitteissa. Jos haun kohteena on pelkästään 1900-luvulla julkaistu aineisto, voi olla helpompaa mennä *Fennoon*, jossa on pääpiirteittäin samat tiedot. *Fennossa* hakuvaihtoehtoina ovat henkilön nimi, salanimi, teoksen nimi ja levymerkki; yhdistelmähakujen mahdollisuudet ovat rajalliset.

Fono edustaa toisenlaista lähestymistapaa kuin *Fenno* ja *Viola*: se ei ole diskografia vaan kokoelman hakemisto. *Fonosta* löytyy ainoastaan levyjä, jotka ovat Yleisradion äänilevystössä. Toisaalta siinä on huomattavasti enemmän ulkomaisia levyjä kuin *Finnassa* aina 1950-luvulta lähtien, mukaan luettuna suomalaisten taiteilijoiden ulkomailta tekemät levyt sekä suomalaisen musiikin (mm. Sibelius) ulkomaiset levytykset. Ulkopuoliselle käyttäjälle, jolla ei ole pääsyä Yleisradion levystöön, *Fono* toimii ennen kaikkea tietolähteenä, jossa on ammatillisesti tarkistettua tietoa suuresta määrästä äänilevyjä. *Fonosta* on helppo tarkistaa tunnettujen sävelmien alkuperäiset nimet ja tekijät sekä etsiä erilaisia tulkintoja. Lisäksi *Fono* tarjoaa mahdollisuuksia hakea äänitteitä esityskielen ja musiikkityylin mukaan, ja siinä on linkit samoihin levyihin Spotifyssä, jos ne sieltä löytyvät.

Fono sisältää tietoa myös Yleisradion omista musiikkiäänitteistä, joita ei ole koskaan julkaistu myyntiin. *Fonon* aineisto edustaa kuitenkin vain

pientä osaa kaikista Yleisradion tekemistä musiikkiäänitteistä. Suurin osa on luetteloitu radioarkiston tietokantaan yhdessä puheäänitysten kanssa. Sieltä löytyvät esimerkiksi Radion sinfoniaorkesterin konsertit ja tuhansia muita musiikkiohjelmia ajalta, jolloin levy-yhtiöt julkaisivat hyvin vähän suomalaista klassista musiikkia. Tutkijan, jonka kiinnostuksen kohteena ovat vaikkapa suomalaisen viulistien tulkinnat Sibeliuksen teoksista, kannattaisi ehdottomasti perehtyä radioarkiston kokoelmiin. Kansallisen audiovisuaalisen arkiston kanssa tehdyn sopimuksen mukaan Yleisradio vastaa kokoelmien tutkijapalvelusta, mutta ulkopuolisen tutkijan kannalta olisi helpompaa, jos radioarkiston tietokanta olisi avoimessa verkossa. Teknisesti tähän ei ole estettä; se voitaisiin toteuttaa samalla tavalla kuin *Fonon* avoin versio, mutta jostakin syystä tätä ei ole tehty.

DAHR: toisenlainen lähestymistapa

Discography of American Historian Recordings (DAHR) on historiallisten amerikkalaisten levytysten tietokanta, jota ylläpitää Kalifornian yliopisto Santa Barbarassa. Hankkeen tavoitteena on luetteloita levymerkeittäin alusta alkaen kaikki Yhdysvalloissa julkaistut 78 kierroksen levyt, ja se on jo niin pitkällä, ettei tavoite tunnu epärealistiselta, vaikka pelkkien ”savikiekkojen” dokumentointi on lähes Suomen kansallisdiskografian laajuinen hanke. Sekään ei varmasti olisi mahdollista, ellei sen pohjalla olisi ollut yksityisten tutkijoiden aikaisemmin tekemä työ, kuten William Moranin ja Ted Faganin kauan sitten aloittama Victor-yhtiön tuotannon kartoitus. *DAHR*:llä on myös yhteys meidän kansallisdiskografiaamme, koska siitä löytyy suuri määrä amerikansuomalaisia levyjä.

Olen nostanut *DAHR*:n esiin esimerkkinä toisenlaisesta lähestymistavasta äänilevyjen luettelointiin. Avaintietona on levy-yhtiön alkuperäinen matriisinumero. 78 kierroksen levyjen aikakaudella levyt äänitettiin vahatai lakkalevyille, josta tehtiin levyjen puristuksessa käytetty metallimatriisi. Matriisinumero oli alun perin äänitysteknikkojen käyttämä tunnus, yksilöllinen tunniste, jonka avulla äänitykset erotettiin toisistaan silloin kun ne olivat vielä anonyymeinä metallilevyinä varastohyllyssä. Matriisinumero yksilöi äänityksen, joka on tehty tietyssä päivänä tietyssä paikalla tiettyjen esiintyjien toimesta. Yleensä matriisinumero löytyy julkaistusta levystä etiketin ja urien välistä. Sama matriisi saattaa olla julkaistu eri luettelonumeroilla, eri levymerkeillä ja jopa eri salanimillä, mutta matriisinumero osoittaa, että kyseessä on sama esitys. Vaikka Aino Ackté teki

Gounod'n jalokiviaariasta useita äänityksiä, joista on myös uusintapainoksia, *DAHR*:ssa ei koskaan ole epäselvää, mistä versiosta on kyse.

DAHR sisältää pääosin samat tiedot kuin *Viola* tai muut tietokannat: teos, tekijä(t), esittäjä, levymerkki ja levynumero. Lisäksi tietokannasta löytyy matriisinumero, etiketin valokuva ja usein myös itse substanssi, äänitiedosto. Matriisinumeron perusteella nähdään, onko samasta matriisista useita vaihtoehtoisia otoksia (yleensä ilmaistu suffikseilla -1, -2 jne.). Tiedot julkaisemattomista otoksista, silloin kun niitä on saatavissa, ovat yleensä levy-yhtiöiden arkistoista. Hakumahdollisuudet ovat huomattavasti monipuolisemmat kuin esimerkiksi *Violassa*. *Search*-toiminto tarjoaa tekijä- ja esittäjähaun lisäksi mahdollisuuden hakea tietoja levymerkin ja -numeron mukaan. *Browse*-haulla voi selata tietoja levymerkeittäin numerojärjestyksessä matriisinumeron ja luettelonumeron mukaan, esimerkiksi Columbian suomenkielisen 3000-F sarjan julkaisut alusta loppuun. Lisäksi hakuliittymässä on mahdollisuus käydä esimerkiksi läpi kääntöpuolelta löytyvän esiintyjän muut levytykset tai muut samana päivänä tehdyt levytykset. Käyttöliittymää kannattaa testata, jotta saisi kuvan sen monipuolisista mahdollisuuksista.

DAHR on vielä kesken, eikä kaikkia levymerkkejä ole vielä syötetty tietokantaan. Työ etenee kuitenkin sellaista vauhtia, että voi uskoa sen valmistuvan kohtuullisessa ajassa. Toistaiseksi tietokanta rajoittuu Yhdysvalloissa julkaistuihin 78 kierroksen levyihin. On mahdollista, että se laajentuu muihin läntisen pallonpuoliskon maihin, mutta tietomalli ei sovellu sellaisenaan vinyyliaikakauteen, jolloin matriisinumerot menettivät merkityksensä. On kuitenkin mielenkiintoista todeta, että äänilevyteollisuuden vuonna 1986 käyttöön ottama ISRC-koodi (International Standard Recording Code) on periaatteessa samanlainen yksilöivä tunniste kuin matriisinumero: se liittyy äänitykseen, ei julkaisuun. Sen mahdollinen käyttö äänitteiden luetteloinnissa on kokonaan eri juttu.



Kuva 1. Einar Keinänen levytti vuonna 1929 Armas Järnefeltin laulun Unekisjan laulu elämälle Columbia-levylle nro 19301.

Kuvat 2–4. Alla olevat kuvat näyttävät, mitä *Fono*, *Fenno* sekä *Viola/Finna* kertovat samasta äänitteestä (*Finnassa* tekijätiedot ovat eri näytöllä).

Kappaleen tiedot	
Drömmares sång till livet, En /tässä: UNEKISJAN LAULU ELÄMÄLLE/ (Oon kuninkaana ollut -) yksinlaulu /tässä ORKESTERISÄESTYS /S/. (hae)	
Äänitteen nimi:	
Esittäjä(t):	Keinänen, Einar (baritoni). Salonkiorkesteri Graco (orkesteri).
Tekijä(t):	Järnefelt, Armas [1869-1958] (sävellys). Tegengren, Jacob [1875-1956] (sanointus). Kahilainen, Railii [1892-1957] (käännös).
Musiikkilaji(t):	yksiaäninen vokaalimusiikki
Lajitarkenne:	
Kesto:	4 min 25 s
Esityskieli:	suomi
Aihe/kulttuuri:	
Tallennusvuosi:	1929
Äänitysmää:	
Huomautukset:	
Hae kirjastoista (Frankmonihaku):	
- toimii parhaiten populaarimusiikin hauissa	Hae

Kuva 2. Fono-haku.

Kappalehaku

1: Uneksijan laulu elämälle (*En drömmares sång till livet*) | Äänitetty: 1929

LEVYMERKKI: Columbia 19301 | Gramofonilevy (78 rpm)

LEVYN NIMI: *Nimetön* | JULKAISTU: ei tietoja

ESITTÄJÄ(Τ): Keinänen Einar

Kuva 3. Fenno-haku

Uneksijan laulu elämälle ; Merellä

 Äänilevy
[Oy Gra-Co Ab] [1929]

Esittäjät Keinänen, Einar -, esittäjä ; Graco -, esittäjä
Einar Keinänen (lauluääni) ja Salonkiorkesteri Graco

Ulkoasu 1 äänilevy
Myös digitoituna Kansalliskirjastossa

Kieli suomi

Huomautukset 30 cm:n levy.

Julkaistu [Suomi] : [Oy Gra-Co Ab], [1929]

Sisältö/kappaleet 2 tietuetta

Taphtuman aika ja paikka Äänitys: 1929

Julkaisijan tunnus Columbia 19301

Kuva 4. Viola/Finna-haku

Miten tästä eteenpäin?

Jokainen musiikin tutkija ei välttämättä jaksa kiinnostua äänitteiden luettelointiin ja tietokantoihin liittyvistä kysymyksistä. Moniin muihin Euroopan maihin verrattuna suomalaiset äänilevyt on luetteloitu varsin kattavasti ja tiedot löytyvät *Violasta*, *Fennosta* ja *Fonosta*. Suuria aukkoja ei enää ole, mutta täydentämistä tarvitaan aina. Kerätessäni aineistoa tähän katsaukseen kävi kuitenkin ilmi, että edellä mainittujen suomalaisten äänitetietokantojen ylläpitäjät eivät juuri pidä yhteyttä keskenään. Miten toimitaan, kun yksityisestä kokoelmasta löytyy vielä tuntematon levy, joka olisi hyvä lisätä tietokantoihin? Kuka vastaa tietojen täydentämisestä ja miten turvataan, että uusi tieto välittyy tietokannasta toiseen? Miten si-

nänsä kunnioitettavan tietomäärän käytettävyyttä voidaan parantaa parantamalla hakumahdollisuuksia?

Haluaisin omasta puolestani nostaa esiin tulevaisuutta ajatellen kolme teemaa. Verrattuna *DAHR*:iin suomalaisten tietokantojen navigointimahdollisuudet ovat vaatimattomat. Vaikka perushaut onnistuvat, yhdistelmähaut ovat hankalampia. Joitakin tietoja ei voi hakea lainkaan. Joko niitä ei ole tietokannassa tai sitten ne eivät ole hakukelpoisessa muodossa. Tutkijaa auttaisi myös etikettien kuvaaminen; tällöin voisi heti tarkistaa, miten tiedot on esitetty alkuperäisessä julkaisussa.

Kun tekemätöntä työtä on muutenkin, voi tuntua utopistiselta ehdottaa, että suomalaisten historiallisten äänilevyjen tietokannat uusittaisiin. Saman ongelman kanssa painiskelee kuitenkin moni muu maa. Nyt kun kiinnostus äänitteisiin tutkimuksen lähteinä on muutenkin kasvamassa, tarvittaisiin *DAHR*:n rinnalle myös *DEHR* – Discography of European Historical Recordings. Vuotta 1963 vanhemman materiaalin käyttö on myös tekijänoikeuslain näkökulmasta huomattavasti helpompaa, ja tavoitteena pitäisikin olla itse äänitteiden liittäminen tietokannan osaksi.

Yleisradion valtavan musiikkinauhoitusten kokoelman pitäisi myös olla helpommin tutkittavissa. Se on jo jokseenkin kattavasti digitoitu yhtiön omiin järjestelmiin. Eikö tutkijoiden piirissä tunneta tarvetta saada se laajempaan käyttöön? Teknisiä esteitä ei olisi.

Kolmanneksi haluaisin palata kysymykseen itse äänitteiden saatavuudesta verkossa. Kansallinen digitaalinen kirjasto oli opetus- ja kulttuuriministeriön vuosina 2008–2017 käynnistämä hanke, jossa kehitettiin ratkaisuja arkisto- ja kirjastoaineiston saatavuuteen digitaalisessa muodossa. Hankkeen tuloksena syntyi muun muassa kansallinen digitaalinen sanomalehtiarkisto, hieno uudistus, joka on helpottanut satojen tutkijoiden työtä. Tämä ei ole ihan samaa tasoa kuin Norjan kansalliskirjaston *Bokhylla*, jossa ovat luettavissa kaikki norjalaiset kirjat vuoteen 2000 saakka, mutta se on erinomainen avaus. Äänitteet unohdettiin kuitenkin melkein alkumetreillä. Kansalliskirjaston *Raita*-palvelussa on pieni määrä historiallisia äänitteitä, mutta palvelua on hankala käyttää eikä sitä ole integroitu *Violaan*. Yleisradion Soiva arkisto tarjoaa kokoelman levyjä toimituksellisten kriteerien mukaan valikoituna, mutta tätäkään palvelua ei ole helppo löytää.

Sen sijaan kaupalliset musiikkipalvelut kuten Spotify ovat laajentuneet nopeasti, ja niiden kautta on mahdollista kuunnella satoja tuhansia levyjä eri maista. Tekijänoikeussopimukset eivät enää ole ongelma. Warner Music, joka on hankkinut omistukseensa suuren osan suomalaisista levy-yhtiöistä, on jo siirtänyt ohjelmistonsa verkkoon. Tämä synnyttää helposti

illuusion, että ”kaikki levyt ovat jo netissä”, ja tämä pitää pääosin paikkansa uudemman aineiston kohdalla. Mutta ei tarvitse kuin ottaa käteen Haapasen kirjat ja testata sen avulla, miten hieman vanhempi aineisto löytyy. Mitä kauemmas ajassa mennään, sitä pienempi osa on kuultavissa. Kuitenkin koko suomalainen levytuotanto vuosina 1900–1950 oli niin rajallinen, että olisi täysin mahdollista saada se kokonaisuudessaan nettiin. Olisiko hyvä aloittaa vuosilta 1900–1925, joilta löytyy vain tuhatkunta suomalaista levyä. Jos tämä halutaan tehdä, tarvitaan kuitenkin suunnitelma ja DAHR:n tapainen kuratoitu järjestelmä. Halutaanko ja tarvitaanko tällaista hanketta? Olisiko se Kansalliskirjaston vastuulle kuuluva työ, vai pitäisikö jonkin muun ottaa se tehtäväkseen?

Artikkelissa mainitut tietokannat:

Fenno. <https://fenno.musiikkiarkisto.fi/>

Viola ja Finna. <https://kansalliskirjasto.finna.fi/>

Fono. <http://www.fono.fi/>

DAHR. <https://adp.library.ucsb.edu/index.php>

Raita – Kansalliskirjaston digitoidut äänitteet. <https://www.doria.fi/handle/10024/66373>

Yleisradion Soiva arkisto. <https://areena.yle.fi/podcastit/ohjelmat/57-52YW4vkOg>

Leena Unkari-Virtanen

Kartanoista kaikkien soittimeksi III
Pianonsoiton historiaa Suomessa

MuT Leena Unkari-Virtanen (leena.unkari-virtanen@metropolia.fi) on musiikintutkija, joka musiikin historian pedagogiikka käsitelleen väitöskirjansa (2009) jälkeen on tutkinut pedagogiikan evoluutiota ja urakäsityksiä. Hän toimii yliopettajana Metropolia ammattikorkeakoulussa ja johtaa muiden muassa strategista ennakointia ja korkeakoulupedagogiikka tutkivia hankkeita

DOI: 10.51816/musiikki.131304

Kartanoista kaikkien soittimeksi III

Pianonsoiton historiaa Suomessa

Leena Unkari-Virtanen

.....



Kartanoista kaikkien soittimeksi III.
Pianonsoiton historiaa Suomessa.

Toim. Markus Mantere, Elisa Järvi ja Markus Kuikka.
DocMus-tohtorikoulun julkaisu 18.
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2022.

Pianon historia Suomessa -tutkimushanke suuntaa katseen meidän kotinurkillemme siinä, missä antiikista alkava musiikin historian ”suuri kertomus” jättää suomalaiset kaukaisen periferian asukkaina kokonaan pimentoon. Ketkä täällä soittivat, kenelle ja mitä? Kaksi ensimmäistä julkaisusarjan osaa kattavat aikajanan 1700-luvulta 1900-luvulle, ja mukana on arkistotutkimukseen perustuvia artikkeleita sekä muistitietoa dokumentoivia kirjoituksia. Onkin mielenkiintoista vertailla muistamisen,

nykyhetken menneisyydestä kutsumien asioiden ja niiden suhteiden sekä historiantutkimuksen avaamia ikkunoita menneisyyteen.

Historiantutkimuksen tuoman kriittisen ja ajassa elävän tiedon arvo on ajassamme yhä tärkeämpi. Toisaalta muisti – ihmisten mielessään kantama ja muiden kanssa jakama – synnyttää ja rajaa erilaisia yhteisöjä, ammattikuntia tai kansoja. ”Muisti rakentaa minut minuna ja meidät meinä”, toteaa esimerkiksi dosentti, työnohjaaja ja organisaatiokonsultti Jussi Onnismaa. Suomalaisen pianomusiikin tutkimushankkeella tavoitellaankin tietoisuutta suomalaisen pianismin taustasta ja juurista. Muistilla on kollektiiviset puitteet, joissa menneisyys elää joko tiedostettuna tai tiedostamattomana. Historiantutkimus on oiva tapa menneisyyden tiedostamiseen.

Sarjan kolmannessa, vuoden 2018 Pianon historia Suomessa -konferenssisitelmien perustuvassa osassa Markus Mantere piirtää kuvan pianonsoiton kulttuurisesta verkostosta 1800-luvun Suomessa, Annikka Konttori-Gustafsson kartoittaa kurssitutkintojärjestelmän syntyä sekä tutkijat Leena Heikkilä, Margit Rahkonen ja Susanna Välimäki nostavat esiin kolme suomalaista tai Suomessa vaikuttanutta pianistia, Reija Silvosen (s. 1937), Eduard Erdmannin (1896–1958) ja Fanny Mannsénin (1834–1855).

Kahdessa artikkelissa jäljitetään konserttipianistiuran kaarta. Leena Heikkilän artikkeli Reija Silvosesta perustuu mittavaan arkistotyöhön Suomessa ja Wienissä sekä Silvosen haastatteluun. Aineistossa on mukana myös elokuvia ja äänitteitä. Heikkilän kuvauksen fokus on Silvosen menestys Chopin-kilpailussa vuonna 1960. Silvosen pianistinura lähti huimaan nousuun kilpailuissa, mutta hiipui Suomessa näkymättömiin jo kymmenessä vuodessa ja Wienissäkin parin vuosikymmenen kuluttua. Heikkilä kertoo urheiluvaimennukseen rinnastuvasta valmistautumisesta Chopin-kilpailuun Wienin musiikkiakatemian pianoluokalla 1950-luvun lopulla sekä kilpailun kulusta, kansakilpailijoista ja ohjelmistoista.

Susanna Välimäki on rakentanut artikkelinsa kuvauksen 1800-luvulla eläneen pianisti- ja säveltäjälupauksen Fanny Mannsénin vaiheista. Välimäki toteaa Mannsénia koskevan alkuperäisaineiston ja toisen käden lähteistön olevan niukkaa. Silti hän piirtää vähäisistä lähteistä ja niitä kontekstualisoivista kuvauksista mielenkiintoisen ja uskottavan kuvan nuoresta Fannystä, tämän opiskelusta ja matkoista sekä häntä tukevista äidistä ja tädistä, ”mamselleista”. Välimäki peilaa piirtämäänsä kuvaa 1900-luvun alussa julkaisuun muistelukseseeseen, jossa kuvataan Fannyn muodonmuutosta husaariksi, jonka ”hame oli vaihtunut kultakoristeeseen univormuun ja pitkävartisiin kiiltosaappaisiin”. Hameessa tai husaa-

rin housuissa, joka tapauksessa Mannsén kuoli vain 20-vuotiaana Pietarissa. Sanomalehdissä hänen kuolemansa noteerattiin mutta ”äkillisen” kuoleman syytä ei mainittu.

Minkälaisena näyttäytyy artikkeleiden kuvauksissa pianistin ura 1800–1900 luvuilla? Opiskelu, kilpailu, lahjakkuus, sinnikkyys, harjoittelu nousevat esiin elementteinä, joille ura rakentuu. Tuoreessa tutkimuksessa työrühmämme tarkastelee urakäsitysten muutoksia. Perinteisestä, ennakoidun lineaarisesti etenevästä työurasta edettiin ensin 1900-luvulla uusliberalistiseen urakäsitykseen, jossa kilpaileva yksilö herkeämättä myy omaa ”tuotettaan”, osaamistaan ja menestystään. Kolmanneksi vaihtoehtoksi tunnistimme tutkimuksessa generatiivisen urakäsityksen, jossa ura ja identiteetti rakentuvat koko elämäpiirin kehityksessä: merkityksellisessä vuorovaikutuksessa omien intentioiden ja erilaisten elämäntilanteiden kanssa yhteistä hyvää etsien.

Kokoelman pianistitarinoissa näkyy kolmenlaisia oman elämänpiirin ja identiteetin generatiivisia uravalintoja. Reija Silvennoisen julkinen ura katoaa perheen ja lasten yksityisyyteen, samoin kuin Rahkosen artikkelissa Katarina Ilveksen. Fanny Mannsénin voimme ainakin kuvitella olleen toisinajattelija, toisin toimija. Kolmas generatiivinen uravalinta – ainakin joissakin tapauksissa – voi olla pedagogin opetustyö. Soittamisella ja musisoinnilla nähdään nykyisin – aivotutkimuksen todentamana – monia yksilöllisiä ja yhteisöllisiä hyvinvointivaikutuksia, puhumattakaan soittamisen tai laulamisen itseisarvoisesta ilosta ja merkityksestä. Opettajan työn voi mieltää merkityksekkääksi muusikon ammattitaidon jakamiseksi.

Kun tätä ura-ajattelun ja musiikin merkityksellistymisen taustaa vasten tarkastellaan 1800–1900 lukujen kulttuurihistoriallista kuvauksia, esimerkiksi artikkelikokoelman avaavaa Markus Mantereen artikkelia, kiinnittyy huomio erityisesti julkisen ja yksityisen rajapintaan. Mantere jäljittää suomalaisen pianon historiaa kuvauksista julkisesta kulttuurielämästä, opiskelusta, klaveeri- ja pianosäveltäjistä sekä ”klaveerinsoiton ympäristöistä” erityisesti yhteiskuntaluokkien näkökulmasta. Erilaiset kosketinsoittimet olivat kalliita ja vaativat tilan, jossa on valaistus, jonkinlainen akustiikka ja mielellään tasainen lämpötila. Soittaminen ja laulaminen olivat paitsi virtuoosien julkista toimintaa, myös osa kotoilua, kaupunkiporvariston *Biedermeier*-henkeä. Soittamiseen kuten myös kvartettilauluun tai muuhun kulttuuritoimintaan tarvittiin aikaa, ”joutilaisuuden työtä”, kuten Mantere hauskesti mainitsee.

Joutilaan kotoilun – siis porvariston *Biedermeieriin* liittyvien kulttuuriharrastusten – kanssa rinnan nostettiin Suomi koulutuksen avulla Euroopan kärkikastiin. Musiikilla oli oppivelvollisuuden alusta lähtien mer-

kittävä rooli myös asenteiden oppimisessa. Tämän tueksi sävellettiin laaja koululaulusto, jota kouluissa ja kodeissa laulettiin yksi- ja moniäänisesti pitkälle 1900-luvun puolelle. Euroopasta meille omaksutulla porvariston sivistysihanteella voi nähdä kauaskantoisia vaikutuksia. Tekeekin mieli vienosti kysyä, miltä näyttäisivät 1800-luvun sivistysihanteet oppivelvollisuuskouluissa ja porvariskotien kotoisassa Biedermeier-musisoinnissa, jos näitä tarkastelisi ihmisiä yhdistävänä ilmiönä? Mitä uutta ymmärrystä voisi löytyä erilaisten ihmisten musiikillisesta arjesta matkalta kohti pianoa ”kaikkien soittimeksi” ja vielä siitä eteenpäin?

Suomi tuli ajallisesti klaveerinsoiton saralla varmasti jäljessä Euroopan kulttuurikeskuksiin verrattuna. Musiikin opiskelussakin oli perinne, jota Suomessa arkailtiin toteuttaa vielä 1930-luvulla, kuten käy ilmi Margit Rahkosen artikkelissa Suomen ensimmäisestä pianonsoiton mestariluokasta. Mielikuvitusta kutkuttavaa on Rahkosen dokumenttien perusteella esiin nostama kainous, jolla 1930-luvun pianistit tarttuivat mestariluokkaopetukseen eli mahdollisuuteen oppia yhdessä. Rahkonen käy artikkelissaan tarkasti läpi tähän mestarikurssiin liittyviä kirjoituksia ja dokumentteja. Niiden avulla saamme seurata Eduard Erdmannin ystävyttä Yrjö Kilpisen ja tämän vaimon kanssa. Rahkonen tuo esiin pianistien ja opettajien kavalkadin, jossa opettajien ketjut ja konserttien arviot näyttävät pianistien urapolun jalanjäljet.

Jos klaveerimusiikin yleistymisen tai mestariluokkien kohdalla Suomi tuli hitaasti jäljessä muuta Eurooppaa, musiikkipedagogiikassa Suomi otti heti loikan kehityksen kärkeen. Otto Scharmer on tarkastellut yleisellä tasolla, osana laajempia toimintatapojen muutoksia, myös pedagogiikan evoluutiota. Hän erottaa siinä neljä tasoa. Ensimmäinen, mestari–kisälli-opetus on pianonsoiton opetuksen kivijalka edelleen, ja niin sen pitää ollakin. Mutta loikka seuraavalle Scharmerin kuvaamalle pedagogiikan evoluution tasolle oli Suomessa ainutlaatuisen nopea. Annikka Konttori-Gustafsson kuvaa artikkelissaan tuon loikan konkreettisia vaiheita eli sitä, miten musiikkioppilaitoksimme luotiin jo 1900-luvun alussa kursitutkintojärjestelmä. Se toi viipyilevään tai ”joutilaaseen” mestari–kisälli-opetukseen tehokkuutta. Vuosittain tuli suorittaa tietyt tutkinnot tai antaa soittonäytteet, joiden läpäisemisessä oli minimiraja. Vaikka kursitutkintojärjestelmältä odotettiin muiden muassa opettajanvaihdosten aiheuttamien häiriöiden välttämistä (siis tehokkuutta), ajan myötä kursitutkinnoista kehkeytyi panos–tuotos-mallin mukainen toimintatapa, jolla resursseja säästettiin siirtämällä haluttomat tai ”lahjattomat” – tämän oppimiskäsityksen mukaan sanoitettuna – muualle soitlemaan. Tulos tai ulos.

Panos–tuotos-pedagogiikka kasvattaa keskinäiseen kilpailuun ja kannustaa takomaan omaa menestystä. Sen on osaltaan suomalaisen musiikki-ihmeen takana, kuten Konttori-Gustafsson mainitsee, mutta samalla se karsii suuren joukon oppijoita pois. Jos 1800-luvun osallisuutta klaveerisoiton maailmaan rajasi yhteiskuntaluokka, 1900-luvulla valikointi tapahtui julkisrahoitteisen musiikkioppilaitostoiminnan panos–tuotos-valintojen avulla.

Historiantutkimus katsoo paitsi menneeseen, myös tulevaan luomalla ajattelun ja muistamisen polkuja. Scharmerin pedagogisen ajattelun evoluutiomallissa on vielä kaksi tasoa, joita olisi mielenkiintoista tutkia suomalaisen pianomusiikin taipaleella. Kolmas pedagogiikan evoluutio painottaa yhdessä oppimista. Piano on yksilösoitin, vaikka sitä opiskellaan ja soitetaan nykyisin myös yhdessä. Silti parhaillaan on tapahtumassa edellisten sukupolvien koteihinsa hankkimien pianojen arvon romahtaminen ja alennustila. Olisipa mukava tulevissa artikkelikokoelmissa lukea, miten pianomusiikkia Suomessa kartoittava tutkimushanke jatkaa ja ottaa aktiivisen toimijan roolin tulevaisuuskestävän pianomusiikkikulttuurin suunnan näyttäjänä. Mitä voisi tarkoittaa yhdessä oppiminen, paitsi mestarikursseja? Ratkaisua etsittäessä ollaankin jo neljännellä pedagogisen evoluution tasolla. Siinä ei pelkästään opita menneistä, vaan luodaan yhdessä, yhteisöinä uusia, kestäviä ratkaisuja aikamme viheliäisiin haasteisiin.

Kartanoista kaikkien soittimeksi III -julkaisun artikkelit, kuten myös julkaisusarjan aiemmat, kannattelevat suomalaisen klaveerimusiisoinnin muistia, muistamista ja tiedostamista yli kahden vuosisadan mittaisella aikajänteellä. Murroksellinen aikamme haastaa kuitenkin katsomaan myös tulevaisuuteen. Miten ja mihin pianonsoiton tarina on jatkunut, onko se jo edennyt pitemmälle kuin ”kartanoista kaikkien soittimeksi”? Entä miten me, pianomusiikin ystävät ja ammattilaiset, voimme vaikuttaa tarinan jatkoon?

Helena Tyrväinen

*Ljudmila Kohnatskaja
in memoriam*

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

DOI: 10.51816/musiikki.131305

Ljudmila Kovnatskaja in memoriam

Helena Tyrväinen
.....

Toukokuussa Pietarista kantautui suru-uutinen. Pietarin konservatorion ”ulkomaisen musiikin historian” professori, Pietarin Venäjän kansallisen Taiteiden historian tutkimusinstituutin johtava musiikkitieteilijä Ljudmila Kovnatskaja (Liudmila Kovanatskaya) on kuollut 82 vuoden iässä. Oli tiedossa, että Kovnatskajan terveys oli hauras. Sekin tiedettiin, että aika toimi säälimättä tämän kansainvälisesti aktiivisen ja arvostetun musiikkitieteilijän henkilökohtaisia ja ammatillisia ihanteita vastaan.



Kuva 1. Ljudmila Kovnatskaja vuonna 2013 teoksen ”Šostakovitš Leningradin konservatoriossa 1919–1930” julkaisuutilaisuudessa Pietarissa. (Pietarin valokuvadokumenttien keskusarkisto <https://spbarchives.ru/cgakkfd>).

Pietarilaisten kollegojen rohkaisemana julkaisen tässä Kovnatskajalta 2.3.2022 saamani henkilökohtaisen viestin, viimeiseni:

”Sain lämpimän tervehdysesä NN:n välityksellä. Kiitos paljon. Olen hyvin iloinen kuullessani sinusta tämänhetkessä hirveässä tilanteessa. On onnellis-

*ta ajatella, että meillä on hyvin voimakas yhteys ja että olemme yhdessä ajatuk-
sissamme. Rakastan Ukrainaa, kaupunkoja, kyliä, ihmisiä, kollegoja. Äitini
muutti Leningradiin Kiovasta (isäni oli muuten syntynyt New Yorkissa), kesä-
lomat vietin isoäitini luona Kiovan keskustassa. Kärsin tavattomasti nykyi-
sestä tilanteesta! Helena, voi hyvin. Toivotan sinulle kaikkea hyvää. Mutta
toiveesta, että voisimme tavata, on tullut illusorinen.”*

Rajat ylittävä sydämellinen kollegiaalisuus – yhdessä musiikkitieteellisten ansioiden ja suuren toimeliaisuuden kanssa – selittää varmasti jotakin Kovnatskajan noususta musiikkitieteen alan kansainvälisen yhteistyön avainhenkilöksi. Hänen kaksi kauttaan Venäjän edustajana International Musicological Societyn johtoryhmässä vuosina 2002–2007 ja 2012–2017 olivat aikaa, jolloin Venäjän musiikkitiede suuntautui dynaamisesti kansainväliseen yhteistyöhön ja houkutteli myös puoleensa länsimaisia musiikintutkijoita.

Ljudmila Kovnatskaja – tai Mila, kuten ystävät häntä kutsuivat – oli International Musicological Societyn piirissä hyvin aloitteellinen tul-
tuaan seuran johtoryhmän jäseneksi IMF:n Leuvenin kongressin 2002
vaalin seurauksena. Tuon kongressin *cantus planus* -istunnon esitelmät
käännettiin hänen aloitteestaan venäjäksi ja julkaistiin 2004. Venäläisessä
Musicus-lehdessä ilmestyi 2005 hänen artikkelinsa ”IMF:n historiasta”. Sa-
mana vuonna International Musicological Societyn johtoryhmän jäsenet
kutsuttiin Pietariin esitelmöimään Milan organisoimassa symposiumissa
”Russian Musicology in the Context of Today’s Developments in the Dis-
cipline”. Tapahtuma oli Pietarin konservatorion luentosalin täyttäneelle
venäläiselle musiikkitiedeyhteisölle historiallinen. Osallistuin itsekin esi-
telmöitsijänä tähän symposiumiin ja arvostin myös samaani harvinais-
laatuista verkottumismahdollisuutta. Muistan hyvin, että Venäjän vanha
keisarikaupunki, jonka useimmat IMF:n johtoryhmän jäsenistä näkivät
nyt ensi kerran, vaikutti heihin häikäisevästi.

Kyseisen Pietarin-symposiumin yhteydessä Mila toi esiin ajatuksen
IMF:n alueellisen Regional Association for Eastern Slavic Countries -yh-
teenliittymän sekä tutkimusryhmien ”Stravinsky idän ja lännen välissä” ja
”Šostakovič ja hänen aikakautensa” perustamiseksi. Näiden ensimmäiset
kokoontumiset järjestettiin Kiovassa, Minskissä ja Käkisalmissa vuosina
2008, 2009 ja 2011. Eastern Slavic Countries -yhteenliittymä Stravinsky- ja
Šostakovič-tutkimusryhmineen kokoontui vuonna 2015 Pietarissa, jolloin
teemana oli säveltäjien kokonaisjulkaisut. Tästä kokoontumisesta lähti
maailmalle uutinen, että kadonneeksi luultu, Stravinskyn opettajansa Ni-

kolai Rimski-Korsakovin kuoleman johdosta säveltämä op. 5, *Pogrebálnaja pésnja* (Hautajaislaulu), oli löytynyt Pietarin konservatorion kirjastosta.

Ljudmila Grigorjevna Kovnatskaja (5.2.1941–9.5.2023) valmistui Leningradin konservatoriosta 1965 opiskeltuaan ulkomaisen musiikin historiaa sekä pianon- ja urkujensoittoa professori Isai Braudon urkuluokalla. Arvostettu Mihail Druskin (1905–1991), maineikkaan Boris Asafjevin oppilas, oli hänen jatko-opintojensa ja 1970 valmistuneen, Benjamin Britteniä käsittelevän opinnäytteensä ohjaaja. Kovnatskaja väitteli tohtoriksi 1987 Moskovassa, Neuvostoliiton tiedeakatemian Taiteiden historian tutkimusinstituutissa, aiheenaan 1900-luvun englantilainen musiikki. Samana vuonna hänet nimitettiin Leningradin Rimski-Korsakov-konservatorion professoriksi ja valittiin Venäjän säveltäjäliiton jäseneksi. Vuosina 1987–1993 Kovnatskaja toimi Leningradin ja Pietarin kulttuuriasioiden yleisessä neuvostossa. Hänelle myönnettiin Venäjän federaation ansioituneen taidetyöläisen arvo ja hänet nimitettiin Pietarissa sijaitsevan kansallisen Taiteiden historian tutkimusinstituutin tutkijaksi.

Kovnatskajan julkaisuluettelo artikkeleineen, monografioineen ja lukuisine toimitettuine teoksineen on laaja. Venäjänkielinen monografia Benjamin Brittenistä ilmestyi 1974 ja kansainvälisestikin huomattu teos 1900-luvun englantilaisesta musiikista 1986, molemmat Moskovassa. Kovnatskaja tutki myös venäläis-englantilaisia musiikkisuhteita. Hän organisoii Venäjällä 1980–2000-luvuilla useita konsertteja ja festivaaleja, jotka oli omistettu maassa jokseenkin tuntemattoman Brittenin teoksille, Vaughan Williamsille ja englantilaiselle musiikille laajemmin.

Venäläisen ja neuvostoajan musiikin sekä musiikkitieteen historias-ta tuli myöhemmin hänen merkittävä työsarkansa. Paitsi Šostakovitšia ja muita venäläisiä säveltäjiä julkaisut koskivat musiikkitieteilijöitä ja heistä varsinkin omia opettajia Braudoa ja Druskinia. Kovnatskajan kokoama kaksiosainen, tuhatsivuinen Druskin-antologia (2009) koostuu tutkimus-artikkeleista, muistiinmerkinnöistä, elämäkerrallisesta materiaalista ja kirjeenvaihdosta. Hän käynnisti myös suuren tutkimusprojektin, jonka tavoite oli julkaista seitsemässä niteessä Druskinin koko tieteellinen tuotanto; tämä hanke on vielä kesken. Hänen toimittamansa kolmiosaisen venäjänkielisen teoksen ”Šostakovitš Leningradin konservatoriossa 1919–1930” ilmestyminen 2013 oli huomiota herättänyt tapahtuma.



Kuva 2. Ljudmila Kovnatskaja ja hänen oppilaansa Anna Petrova, yksi teoksen ”Šostakovič Leningradin konservatoriossa 1919–1930” kirjoittajista. (Pietarin valokuvadokumenttien keskusarkisto <https://spbarchives.ru/cgakffd>).

Muzykálnoje obozrénije -lehti valitsi julkaisun vuoden kirjaksi ja nimesi toimittajan ”vuoden henkilöksi”. Tuloksena Kovnatskajan tutkimuksesta ”Ideological Control of Musical Avant-Garde of 1920s: Leningrad Association of Contemporary Music in Reports and Other Materials”, jonka George Sorosin säätiö rahoitti vuosina 1997–1999, syntyi vielä julkaisematon laaja käsikirjoitus.

Toimittajana Kovnatskaja saattoi päätökseen Druskinin kanssa aloittamansa, lähes 500-sivuisen teoksen ”A. Schönberg. Kirjeet” (2001), jonka venäjänkieliset käännökset olivat V.G. Schnitken. Tunnustuksena tästä työstä hänelle myönnettiin Beljajev-mitali.

Englanti oli Kovnatskajan vahva työkieli. Hän toimi vierailevana luennoitsijana mm. Manchesterin yliopistossa (1991), ja Cambridge Biographical Centre myönsi hänelle nimityksen Scientist of the Year (1993). Hän oli *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*-tietosanakirjan (2001) venäläisen musiikin neuvonantaja ja 2002 alkaen Cambridgen yliopistossa julkaistavan *Tempo*-aikakausjulkaisun toimitusneuvoston jäsen. American Musicological Society kutsui hänet ulkojäsenekseen 2017 tunnustuksena ”huomattavasta palveluksesta musiikkitieteen edistämiselle”.

Tutustuin professori Kovnatskajaan elokuussa 2002 IMF:n Leuvenin kongressissa. Siellä hän saapui kuulemaan esitelmääni ”Finnish-French

musical relations and the 'alliance franco-russe'". Sain pian näyttöön hänen hyväntahtoisesta aloitteellisuudestaan. Olin jo lokakuussa kutsuttu esitelmöitsijä Pietarin filharmonisen seuran perustamisen 200-vuotiskonferenssissa Pietarin Säveltäjien talossa. Kun Sibelius-Akatemian pyynnöstä järjestin 7.–8.4.2003 ensimmäisen Suomessa pidetyn konferenssin suomalais-venäläisistä musiikkisuhteista, esitelmöitsijöiksi saapui Pietarin-junalla myös Kovnatskaja oppilaineen. Hänen esitelmänsä koski Šostakovitšin kohtuja suomalaisten kansanlaulujen sovituksia, jotka oli äskettäin löydetty. Kovnatskaja ei ollut unohtanut Leuvenin-esitelmääni, koska sain hänen kauttaan pyynnön muokata sen artikkelimuotoon julkaistavaksi ranskalais-venäläisiä musiikkisuhteita koskevassa venäjänkielisessä antologiassa. Hän huolehti sen käännättämisestä venäjäksi. Antologia ilmestyi vielä vuoden 2003 kuluessa ja palkittiin Leipzigin kirjamesujen pronssimitalilla.

Ljudmila Kovnatskaja oli aloitteentekijä Taiteiden historian tutkimusinstituutissa, Pietarin Iisakin aukion komeassa palatsissa 4.–6.10.2004 pidetyille symposiumille "Russian-Finnish music contacts at the turn of the 20th century in the context of the Franco-Russian alliance". Osallistuin kutsusta sen tieteellisen toimikunnan työhön yhdessä tohtori Žanna Knjazevan (Jeanna Kniazeva) ja muiden instituutin tutkijoiden kanssa. Symposiumiin osallistui venäläisen ja suomalaisen edustuksen lisäksi ranskalaisia esitelmöitsijöitä.

Ljudmila Kovnatskajan elämäntyön erityisen imponoiva alue oli hänen panoksensa monen venäläisen musiikkitieteilijäpolven kouluttajana. Työllistämällä oppilaitaan muiden muassa konferenssien esitelmöitsijöinä ja järjestäjinä, tutkimusprojektien jäsenenä, toimittajina ja kielenkääntäjinä, hän kokosi tämän laajaksi kasvaneen yhteisön toimintatarmon ja sytytti nuorissa luottamuksen musiikkitieteellisen yhteistyön merkitykseen. Sain tässä yhteisössä nähdä jotain siitä lujasta kulttuuritahdosta, joka on usein vaikeina aikoina kannatellut Venäjän älymystöä.

Tästä kaikesta opiskelijat ovat opettajalleen kiitollisia. He julkaisivat juhlakirjan hänen 75-vuotispäivänsä johdosta ja kunnioittivat häntä useiden julkisten syntymäpäiväjuhlien muodossa. 80-vuotispäivä 5.2.2021 sattui korona-aikaan, jolloin kaksi juhlaseminaaria järjestettiin etäyhteyksin. Kansainväliseen seminaariin oli kutsuttu IMS:n johtoryhmän jäsenet Kovnatskajan ajalta ja muita kollegoja. Esitin tässä tapahtumassa onnittelutervehdyksen ja näin viimeisen kerran Ljudmila Grigorjevnan haurastuneet, mutta sydämelliset kasvot.

Kuten pietarilaiset kollegat minulle kertovat, oppilaat ja ystävät ympäröivät Ljudmila Grigorjevnaa ja huolehtivat hänestä hänen viimeisinä aikoinaan.

Ohjeita kirjoittajalle

Vertaisarvioidut artikkelit

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

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

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

Julkaistavaksi hyväksytyyn käsikirjoitukseen liitetään myös:

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

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

Tekstin muotoilu ja tallennusmuoto

Kirjoittajan tulee huolehtia, että artikkelin kieli on moitteetonta. Englanninkieliselle käsikirjoitukselle suositellaan 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 viiteautomaattikaohjelmaa 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 tekijöi-

tä 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 aakkostettuna.

Lähdeluettelon on noudatettava seuraavaa muotoa:

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

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

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

Ichiyonagi, 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 käsikirjoituskoelma, Coll.530.25.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Visualisoiva aineisto

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

Kaavion, nuottiesimerkin, kuvan tai muun vastaavan visualisoivan aineiston suurin mahdollinen koko on 176 × 250 mm. Aineiston voi upottaa vertaisarviointivaiheessa artikkelidokumenttiin, kunhan tiedostokoko ei kasva kohtuuttoman suureksi (noin 5 MB). Yhtenäisyyden vuoksi kaikki visuaaliset aineistot numeroidaan, ja niitä kutsutaan tekstissä ”kuviksi”, ”esimerkeiksi” tai ”taulukoiksi” materiaalin 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 toimittukseen.

Musiikki-lehden toimitus

Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

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

Improvisation. Loppuunmyyty.

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

Musiikkitieteen kirjasto ja muut julkaisut

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

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

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1971–2001. Loppuunmyyty.

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

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