

SÄVELTÄJYYDEN
SUKUPUOLITTUNEISUUS MAGNUS LINDBERGIÄ JA
KAIJA SAARIAHOA KÄSITTELEVISSÄ MEDIATEKSTEISSÄ

Tiia Väyrynen
Pro gradu -tutkielma
Turun yliopisto
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Musiikkitiede
Huhtikuu 2021

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos / Humanistinen tiedekunta

VÄYRYNEN TIIA: Säveltäjyyden sukupuolittuneisuus Magnus Lindbergiä ja Kaija Saariahoa käsittelevissä mediateksteissä

Tutkielma, 96 s.

Musiikkitiede

Huhtikuu 2021

Tutkimuksen tarkoituksena on tutkia mediatekstien luomaa säveltäjäkuvaa nykysäveltäjistä Kaija Saariahosta ja Magnus Lindbergistä. Länsimainen klassinen musiikki on pitkään ollut hyvin sukupuolittunutta. Musiikin historian kirjat ja konserttiohjelmistot ovat olleet miesvaltaisia ja naisten kykyä säveltää on kyseenalaistettu. Romantiikan ajan säveltäjäihanteet ovat pitkään olleet valloillaan. Pyrinkin tarkastelemaan, näkyykö tämä sukupuolittuneisuus Saariahoa ja Lindbergiä käsittelevissä mediateksteissä ja ovatko puhettavat vuosien varrella mahdollisesti muuttuneet. Tutkimusaineistoni koostuu noin 200 lehtiartikkelista, jotka ovat vuosilta 1981-2020. Peilaan löydöksiäni neroutta, luovuutta ja länsimaisen klassisen musiikin sukupuolittuneisuutta käsittelevään tutkimuskirjallisuuteen. Tutkimusmenetelminä käytän diskurssianalyysiä ja sukupuolentutkimusta. Tavoitteenani on nostaa esille mediatekstien sukupuolittuneita diskursseja ja toisaalta diskursseja, jotka haastavat länsimaisen klassisen musiikin sukupuolittuneisuutta. Sanat eivät ole vain sanoja vaan niiden taustalla voi olla ideologioita tai asenteita, joita ihmiset voivat tiedostamattaan tai tiedostaen tukea tai vastustaa. Puhetapoihin on sen takia kiinnitettävä huomiota ja ymmärrettävä niiden valtaa.

Osa tarkastelemistani artikkeleista kirjoittivat Saariahosta ja Lindbergistä neutraalisti korostamatta heidän sukupuoliaan. Osa artikkeleista ylläpitivät romantiikan ajalle tyypillistä neropuhetta varsinkin Lindbergin kohdalla. Monissa artikkeleissa korostui Saariahon muukalaisuus. Hänen suomalaisuuttaan ei aina pidetty itsestään selvänä toisin kuin Lindbergin kohdalla. Varsinkin vanhemmat artikkelit korostivat Saariahon sukupuolta, mutta uudemmissa sitä ei enää nostettu niin selkeästi esille. Myös useat ulkomusiikilliset seikat, varsinkin perhe, korostuivat Saariahoa käsittelevissä teksteissä. Lindbergin kohdalla näitä teemoja nostettiin hyvin harvoin esille. Tutkimustulosten valossa voidaan sanoa, länsimaista klassista musiikkia koskevissa mediateksteissä on viime vuosikymmeninä tapahtunut muutosta kohti neutraalimpia puhetapoja. 2000-luvun alun jälkeiset mediatekstit eivät enää nosta niin räikeästi esille sukupuolta tai ylläpidä nerouden ihannoitua, mutta sukupuolittuneisuus näkyy edelleen esimerkiksi aiheissa, joita säveltäjien haastatteluissa käsitellään. Säveltävä nainen nähdään usein myös äitinä ja vaimona, kun taas säveltävä mies on yksinkertaisesti säveltäjä.

Asiasanat: diskurssianalyysi, sukupuolentutkimus, sukupuolittuneisuus, sukupuoli, länsimainen klassinen musiikki, nykysäveltäjät, nerous, säveltäjyys

Sisällysluettelo

1. JOHDANTO	1
1.1 Tutkimuskysymykset	3
1.2 Aikaisempi tutkimus	3
1.3 Tutkimuskirjallisuus ja -aineisto	5
1.4 Tutkimuksen kulku	6
2. METODOLOGISET LÄHTÖKOHDAT	7
2.1 Diskurssianalyysi	7
2.1.1 Analyysin tekeminen	12
2.2 Sukupuolentutkimus	14
3. TUTKIMUKSEN TAUSTAA	21
3.1 Kaija Saariaho	21
3.2 Magnus Lindberg	22
3.3 Länsimaisen taidemusiikin sukupuolittuneisuus	24
3.3.1 Nainen ei voi olla nero	27
4. SÄVELTÄJÄKUVA	30
4.1 Säveltäjänero	36
4.2 Naissäveltäjä vai säveltäjä?	44
4.3 Työnarkomania	55
5. SUOMALAISUUS JA MUUKALAISUUS	57
5.1 Seuraava Sibelius?	64
6. ULKOMUSIIKILLISIA SEIKKOJA	67
6.1 Ulkonäkö	67
6.2 Perhe ja vanhemmuus	70
7. JOHTOPÄÄTÖKSET	76
Lähteet	81

1. JOHDANTO

Säveltäjä Kaija Saariaho toteaa Ylen haastattelussa (Mattila 2016), että klassisen musiikin naisproblematiikka on noussut uudelleen esille. Hänen oopperansa *L'Amour de loin* (2000) esitettiin Metropolitanissa vuonna 2016, ja se oli ensimmäinen naisen säveltämä ooppera tässä New Yorkin oopperatalossa yli sataan vuoteen. Ennen Saariahon oopperaa Metropolitanissa on esitetty ainoastaan yksi naisen tekemä ooppera, Ethel M. Smythin *Der Wald* vuonna 1903 (Cooper 2018). Sukupuolijakauman epätasaisuus näkyy myös Suomessa: esimerkiksi vuonna 2020 Suomen Säveltäjät ry:n 227 säveltäjäjäsenestä vain 28 oli naisia (Suomen Säveltäjät ry:n nettisivut).

Helsingin Sanomat kokosi vuonna 2019 erilaisia tilastoja liittyen klassisen musiikin konserttien sukupuolijakaumaan. Klassisen musiikin kesäjuhlien Finland Festivalin esittämästä musiikista vain viisi prosenttia oli naisten säveltämää. Luku oli vielä pienempi tarkastellessa Suomen sinfoniaorkestereita: naisten säveltämä musiikki kattoi vain kolme prosenttia orkestereiden ohjelmistoista. (Sirén 2019.) Näistä mainitsemistani tilastoista käy hyvin ilmi se, miten ajankohtainen keskustelu länsimaisen klassisen musiikin sukupuolittuminen edelleen on. Tilastojen sijaan omassa tutkimuksessani tarkastelen tätä sukupuolittumista mediatekstien ja niiden luomien säveltäjäkuvien kautta.

Median tärkeys nykymaailmassa on kiistaton. Nykyään, kun esimerkiksi kirkon valta on vähentynyt, media on ensisijainen lähtemme maailman ymmärtämiselle. Median luomilla diskursseilla onkin paljon valtaa: ne vaikuttavat ihmisten sosiaalisten todellisuuksien rakentumiseen. Mediatekstien tuottajat ovat vuorovaikutuksessa keskenään ja tekstejä luodaan, jotta yleisö lukisi niitä. Mediatekstien kuluttajat ovat myös vuorovaikutuksessa keskenään ja mediatekstit ovat osa heidän jokapäiväistä elämäänsä. (Talbot 2007: 3-4.) Monet mediatekstejä lukevat tuskin pysähtyvät pohtimaan tekstien takana olevia ideologioita ja kulttuurisia käytänteitä. Musiikkitieteilijä Pirkko Moisala (2006: 321) kirjoittaa, että romantiikan näkemykset musiikista ja sen tekijöistä siirretään taidemusiikin ulkopuolelle lehdistön ja muun joukkotiedotuksen välityksellä.

Hegemonisen, valkoisen keskiluokkaisen ja heteroseksuaalisen maskuliinisuuden rakentuminen musiikissa on ollut lähes ainoa musiikintutkijoiden tutkimuskohde ennen 2000-lukua. Tämän takia käsitys siitä, että vain naisilla on musiikissa sukupuoli, on uusiutunut: puhutaan edelleen esimerkiksi säveltäjistä ja naissäveltäjistä. (Leppänen ym. 2003: 229.) Tuoreessa tutkimuksessa (Bennett ym. 2019) tutkittiin naispuolisten nykysäveltäjien sukupuoli-identiteettiä toteuttamalla kyselytutkimus, johon 225 säveltäjää vastasi. Tutkimukseen osallistuneet säveltäjät työskentelivät eri genrejen parissa, esimerkiksi klassisen musiikin, jazzin ja elokuvamusiikin. Tutkimuksen tuloksista kävi ilmi, että useat säveltävät naiset ovat uransa aikana joutuneet jollain tavalla häivyttämään sukupuoltaan saadakseen tasa-arvoisia mahdollisuuksia urallaan. (Bennett ym. 2019: 22, 30.) Naisen sukupuoli voi siis edelleen olla jonkinlainen häiritsevä tekijä musiikkiuralla. Sellaisena se saattaa vielä pysyäkin, jos säveltämiseen ja musiikin esittämiseen liittyviä vallitsevia normeja tai käytäntöjä ei muuteta.

Haluan tutkimuksellani tuoda esille sen, miten sukupuolittuneisuus on edelleen näkyvässä länsimaisessa klassisessa musiikissa ja miten tämä näkyy myös arkipäivän mediassa. Viime vuosina mediassa on ollut paljon puhetta tästä sukupuolittuneisuudesta ja omalla tutkimuksellani haluan ottaa kantaa tähän keskusteluun. Aihe on nimittäin edelleen hyvin ajankohtainen. Useimmat klassisen musiikin sukupuolittuneisuuteen liittyvät keskustelut ovat nostaneet esille klassisen musiikin orkestereiden miessäveltäjäpainotteisen ohjelmiston tai tunnettujen naissäveltäjien vähyyden. Omalla tutkimuksellani pyrin osoittamaan yhteiskunnassamme edelleen vallalla olevia sukupuolittuneita puhetapoja, jotka syrjivät klassisen musiikin alalla toimivia naisia ja jotka ovat esillä jokapäiväisissä mediakirjoituksissakin. Mediakirjoituksilla on suuri valta, sillä ne tavoittavat päivittäin valtavan määrän ihmisiä, varmasti paljon enemmän kuin mitä klassisen musiikin konserteissa on kävijöitä. Toivon, että tutkimukseni valottaa sitä, miten monet musiikkikulttuurimme hegemoniset, sukupuoliset rakenteet ja diskurssit sekä romantiikan ajan ihanteet ovat olleet tai ovat yhä näkyvillä mediakirjoituksissa. Tarkastellessani mediakirjoituksia eri vuosikymmeniltä toivon myös valottavani mahdollista muutosta median kirjoitustavoissa: osa toimittajista voi edelleen ylläpitää sukupuolittuneita diskursseja, osa voi yrittää kumota niitä.

1.1 Tutkimuskysymykset

Tässä tutkimuksessa tarkastellaan säveltäjyyttä kahta nykysäveltäjää koskevien mediatekstien ja heistä muodostettujen käsitysten kautta. Tutkimuskysymys on: Millaisen kuvan 1980-luvulta alkaen kirjoitetut mediakirjoitukset luovat Magnus Lindbergistä (s. 1958) ja Kaija Saariahosta (s.1952) säveltäjinä? Millaisena säveltäjäys ja luovuus kuvataan? Onko kuvauksissa havaittavissa länsimaiselle, eurooppalaislähtöiselle klassisen musiikin kulttuurille tyypillistä sukupuolittuneisuutta? Tutkimuksen tavoitteena on tuoda esille se, millainen kuva nykysäveltäjästä luodaan ja kirjoitetaanko nais- ja miessäveltäjistä eri tavalla. Liitetäänkö nykysäveltäjät yhä osaksi romantiikan ajalta lähtöisin olevaa neromyytistä?

Rajasin tutkimukseni Lindbergiin ja Saariahoon, sillä molemmat ovat hyvin merkittäviä ja kansainvälisestikin tunnettuja suomalaisia nykysäveltäjiä. Molemmat olivat mukana 1970-luvulla perustamassa Korvat auki-yhdistystä, joka toiminnallaan muutti yleistä mielipidettä nykymusiikista positiivisempaan suuntaan avaten ovia uudelle musiikille. (Howel 2006: 204.) Saariaho ja Lindberg ovat myös saaneet lukuisia palkintoja uransa aikana: esimerkiksi molemmat on palkittu arvostetulla Wihurin Sibelius-palkinnolla (Wihuriprizes). Heiltä myös tilataan teoksia maailmanlaajuisesti, esimerkiksi Pariisin ooppera on tilannut Saariaholta oopperan *Adriana Mater* (Holmila 2013) ja Lindberg on säveltänyt esimerkiksi Lontoon filharmoniselle orkesterille (Sirén 2014). Tunnettavuutensa takia heitä käsitteleviä mediatekstejä löytyi paljon, mikä tekee analyysistäkin kattavan. Jotta pystyn tarkastelemaan länsimaisen klassisen musiikin sukupuolittuneisuutta, oli tärkeää valita tarkastelun kohteeksi mies- ja naissäveltäjä. Molemmat säveltäjät ovat myös syntyneet 1950-luvulla, joten heistä kirjoitetut mediatekstit ovat samalta aikakaudelta, mikä teki analyysin tekemisestä loogisempaa ja selkeämpää.

1.2 Aikaisempi tutkimus

Aikaisempia tutkimuksia säveltäjyydestä löytyy paljon. Musiikkitieteilijä Milla Tiainen tarkastelee kulttuurintutkimuksen ja diskurssianalyysin avulla traditionaalisia taiteilija- ja musiikkikäsityksiä teoksessaan *Säveltäjän sijainnit* (2005), ja sitä kuinka

säveltäjät edelleen ylläpitävät musiikin sukupuolittuneita valtajärjestelmiä. Tutkimuksessa on vahvasti läsnä myös feministinen musiikintutkimus. Tiainen tutkii säveltäjien käyttämiä diskursseja, jotka ovat vahvasti sukupuolittuneita. Hän nostaa esiin myös sen, miten taidemusiikkikulttuuri ja moderni länsimaisen maailman historia ovat nykysäveltäjien taiteilijaidentiteettien ja musiikkikäsitteiden taustalla. Tutkimuskohteena Tiainen on Einojuhani Rautavaaran (1928-2016) ja Paavo Heinisen (s.1938) kirjoittamat tekstit musiikista ja säveltäjästä. (Tiainen 2005: 19, 26, 174.)

Tutkimuksia varsinkin Saariahosta on tehty suhteellisen paljon, Lindbergistä vähemmän. *Chaconne - Magnus Lindberg ja uusi musiikki* on kulttuuritoimittaja ja tietokirjailija Caterina Steniuksen (2006) kirjoittama monipuolinen teos Magnus Lindbergin elämästä ja taiteilijuudesta. Stenius analysoi Lindbergin haastatteluja ja musiikkikappaleita ja luo näiden pohjalta kokonaiskuvan Lindbergistä säveltäjänä ja nykymusiikin muusikkosukupolven edustajana. Pirkko Moisala on tehnyt tutkimuksen (2009) Kaija Saariahon musiikista ja urasta. Hän tarkastelee Saariahon saamaa vastaanottoa, sävellysprosessia, musiikillista ajattelua ja kehitystä säveltäjänä. Tutkimuksen tarkoituksena on identifioida tärkeimmät elementit Saariahon musiikissa ja selvittää, miksi Saariahon musiikki on sellaista kuin se on ja miten se on kehittynyt tähän pisteeseen. (2009: vii.)

Turun yliopistossa on viime vuosina tehty myös oman opinnäytetyöni kaltaista tutkimusta. Susanna Waldén-Antikainen analysoi pro gradu-tutkielmassaan (2019) Saksassa 1938–1942 ilmestyneitä, säveltäjä Yrjö Kilpistä käsitteleviä artikkeleita. Metodina Waldén-Antikainen käyttää historiallis-kriittistä diskurssianalyysiä ja sen avulla aineistosta nostetaan kulttuurin ja politiikan välisiä teemoja ja oman tutkimukseni tavoin tarkastellaan median säveltäjäkuvausta artikkeleita analysoimalla. Myös Helena Holsti-Setälä tutkii pro gradu-tutkielmassaan (2015) säveltäjäkuvausta: hän keskittyy tarkastelemaan säveltäjä Ida Mobergia (1859-1947). Säveltäjän esteettisistä näkemyksistä ja musiikillisesta maailmankatsomuksesta luodaan kuva analysoimalla hänen kolmea vokaaliteostaan. Tutkimus nostaa samoja teemoja esille kuin oma tutkimukseni: se käsittelee naissäveltäjäyyttä ja länsimaisen klassisen musiikin kaanonin.

Lindbergistä, Saariahosta ja säveltäjäydestä on siis aiemminkin tehty tutkimusta, mutta ei samassa tutkimuksessa. Yleensä Lindbergiä ja Saariahoa koskevat tutkimukset käsittelevät heidän musiikkiaan. Tiaisen tutkimuksessa hän tutkii, miten säveltäjät itse määrittelevät säveltäjäyden. Omassa tutkimuksessani haluan tarkastella Rautavaaraa ja Heinistä nuorempia säveltäjiä ja painotan sitä, miten heistä on kirjoitettu, ei niinkään miten nämä säveltäjät itse käsittävät säveltäjäyden ja luovuuden. Haluan selvittää, onko klassisen musiikin miesvaltaisuus ja maskuliinisuus edelleen voimakkaasti havaittavissa ja millaiseksi nykysäveltäjä hahmotetaan.

1.3 Tutkimuskirjallisuus ja -aineisto

Tutkimusmateriaalini koostuu valitsemiani säveltäjiä eli Saariahoa ja Lindbergiä koskevista kirjoituksista, joita luen, tulkitsen ja analysoin muun muassa neroutta ja länsimaisen kulttuurin sukupuolittumista koskevan teoriakirjallisuuden avulla diskurssianalyysia apuna käyttäen. Tärkeimmät käyttämäni teokset ovat filosofi Christine Battersbyn *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics* (1989), musiikkitieteilijä Marcia J. Citronin *Gender and the Musical Canon* (1993), musiikin tutkijoiden Pirkko Moisalan ja Riitta Valkeilan *Musiikin toinen sukupuoli: naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan* (1994) sekä toimittaja ja tutkija Taava Koskisen toimittama *Kirjoituksia neroudesta* (2006). Näiden teosten avulla hahmotelen kuvaa säveltäjäyden, nerouden ja luovuuden stereotyyppioista ja pinttyneistä käsityksistä ja tarkastelen, miten nämä käsitykset näkyvät Lindbergiä ja Saariahoa koskevissa kirjoituksissa.

Tutkimusaineistoni koostuu pääosin Saariahosta ja Lindbergistä kirjoitetuista lehtiartikkeleista. Suurimman osan tutkimusaineistostani olen kerännyt Kansallisarkistosta, ja osa on löytynyt myös sanomalehtien digiarkistoista. Artikkeleita Saariahosta ja Lindbergistä löytyi paljon, joten valitsin artikkelit, joissa näistä säveltäjistä puhutaan jollain tavoin eikä esimerkiksi vain esitellä heidän uutuusteostaan tai konserttiaan. Artikkeleita olen valinnut muun muassa *Helsingin Sanomista*, *Aamulehdestä*, *Rondosta*, Ylen nettiartikkeleista ja *Ilta-Sanomista*. Halusin valikoida tekstejä monipuolisesti eri lähteistä, jotta saisin mahdollisen kattavan kuvan siitä, miten eri lehdet valitsemistani säveltäjistä kirjoittavat. Suurin osa

löytämistäni artikkeleista olivat *Helsingin Sanomista*, mutta onneksi artikkeleita löytyi muistakin lehdistä. Mukana on niin musiikkiin keskittyviä lehtiä kuin yleisempiä sanomalehtiä. Otin mukaan myös jonkin verran englanninkielisiä lehtiartikkeleita, sillä ajattelin, että ne toisivat hyvän lisän tutkimukseen. Tutkimusaineistoni koostuu noin 200 lehtiartikkelista ja ne sijoittuvat ajalle 1981 ja 2020. Tutkittujen artikkeleiden pituus vaihtelee: osa on usean sivun pituisia ja osa lyhyempiä, muutaman kappaleen mittaisia tekstejä.

Journalistit, musiikkikriitikot ja muut musiikista kirjoittavat osallistuvat kirjoituksillaan sosiaalisen todellisuuden rakentamiseen ja ylläpitävät, luovat tai haastavat hegemonisia diskursseja. Halusin tutkimuksessani keskittyä juuri mediateksteihin ja tarkalleen ottaen sanomalehti- ja aikakauslehtiin, sillä nämä tekstit ovat ihmisten jokapäiväisessä käytössä, joten niillä on suuri valta heidän ajattelutapoihinsa ja suhtautumiseensa. Tällaiset tekstit tarjoavat myös hyvän kuvan kulttuuriimme juurtuneista asenteista ja ajatusmalleista, niin yleisesti kuin musiikkielämääkin koskien. Omaan tutkimukseeni liittyen mediatekstit voivat antaa tietoa siitä, millaiseksi säveltäjäyys yhteiskunnassamme koetaan ja millaisia musiikkikulttuurimme tila ja arvot ovat. Mediatekstien tarkastelu eri aikakausilta voi myös tuoda esille muutoksia näihin liittyvissä rakenteissa, ajatusmalleissa ja asenteissa.

1.4 Tutkimuksen kulku

Toisessa luvussa selvennän käyttämiäni metodeja, diskurssianalyysia ja sukupuolentutkimusta ja selitän, miten sovellan näitä kahta metodia omassa tutkimuksessani. Luvussa 3 hahmottelen tutkimuksen taustoja: kerron valitsemistani säveltäjistä, Kaija Saariahosta ja Magnus Lindbergistä. Sen lisäksi luon katsauksen länsimaisen taidemusiikin sukupuolittumiseen ja pohdin, miksi nainen ei voi olla nero. Luvut 4-6 ovat analyysilukuja, joissa analysoin valitsemiani lehtiartikkeleita teemoittain. Tarkastelemani teemat ovat säveltäjäyys, nerous, naissäveltäjäyys, työnarkomania, muukalaisuus ja suomalaisuus, ulkonäkö sekä perhe ja vanhemmuus.

2. METODOLOGISET LÄHTÖKOHDAT

2.1 Diskurssianalyysi

Diskurssianalyysin voi mieltää ennemminkin väljäksi teoreettiseksi viitekehykseksi kuin selkeäksi tutkimusmenetelmäksi (Jokinen ym. 2016: 25). Siihen kuuluu erilaisia tarkastelun kohteita ja sovelluksia, esimerkiksi kielenkäytön vaihtelevuuden tai vuorovaikutuksen analysoimista. (esimerkiksi Johnstone 2002, Jokinen ym. 2016.) Omassa tutkimuksessani pääpaino on kielenkäytössä sosiaalisen todellisuuden rakentajana ja vallankäytön välineenä. Tärkeimpinä diskurssianalyysin lähteinäni käytän sosiaalityön professoreiden Arja Jokisen, Kirsi Juhilan ja sosiaalipsykologian yliopistolehtorin Eero Suonisen toimittamaa kirjaa *Diskurssianalyysi: teorit, peruskäsitteet ja käyttö* (2016) ja kielitieteilijä Norman Faircloughin teosta *Discourse and Social Change* (1992).

Diskurssianalyysin lähestymistavat voidaan karkeasti jakaa kriittisiin ja ei-kriittisiin. Ei-kriittiset tutkimukset yleensä vain kuvailevat diskursiivisia käytäntöjä, kun taas kriittiset tutkimukset pyrkivät tämän lisäksi nostamaan esille erilaisia valtasuhteita ja ideologioita sekä diskurssien vaikutuksia sosiaalisiin identiteetteihin ja suhteisiin, tietojärjestelmiin ja uskomuksiin. (Fairclough 1992:12.) Oma tutkimukseni painottuu kriittisen diskurssianalyysin piiriin, sillä tarkastelen länsimaisen klassisen musiikin valtasuhteita ja diskurssien vaikutuksia sosiaalisiin identiteetteihin, eli millaisen kuvan erilaiset mediatekstit luovat Kaija Saariahosta ja Magnus Lindbergistä.

Diskurssianalyysia on hyödynnetty myös suomalaisessa musiikintutkimuksessa huomattavan paljon. Musiikkitieteilijä Taru Leppäsen *Viulisti, musiikki ja identiteetti*-teoksessa tutkimuskohteena on kaikki vuoden 1995 Sibelius-viulukilpailua käsittelevät mediatekstit, joiden avulla Leppänen tarkastelee, miten musiikki ja viulisti näissä teksteissä artikuloidaan ja kytketään yhteen muiden asioiden kanssa. Sukupuoli, kansallisuus, etnisyys ja rotu ovat läsnä tutkimuksessa identiteettikategorioina. Apunaan analyysissa Leppänen käyttää kulttuurisen ja feministisen musiikintutkimuksen sekä postmodernia identiteettiä koskevia teorioita. (2000: 12, 14, 19.) Säveltäjä ja musiikkitieteilijä Mikko Heiniö tarkastelee teoksessaan *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä* (1999) millaisia suomalaisuuden piirteitä on havaittavissa

Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen 1970-1980-luvuilla sävellettyjä oopperoita koskevissa teksteissä. Yhtenä näkökulmana hän käyttää diskurssianalyysia ja sen avulla hän pyrkii perustelemaan, miksi suomalaisuutta pitäisi tutkia suomalaisuuspuheesta käsin. (Heiniö 1999: 11, 53.)

Kielitieteilijä Jan Blommaert pitää diskurssia merkityksellisenä, symbolisena käyttäytymisenä. Hänen mukaansa diskurssi on kieli ”toiminnassa”, joten sen tutkiminen vaatii sekä kielen että toiminnan tarkastelua. (Blommaert 2005: 2.) Suurin osa diskurssianalyysin harjoittajista tarkoittavat diskurssilla varsinaista puhetta, kirjoitusta tai viittomista, mutta sille ei ole universaalia määritelmää (Johnstone 2002: 27). Diskurssin tarkastelussa täytyy ottaa huomioon sen sosiaalinen luonne: diskurssi muuntaa ympäristömme sosiaalisesti ja kulttuurisesti merkitykselliseksi. Tätä merkitystä ei luoda tyhjiössä, vaan suhteellisen tiukkojen kielellisten ja sosiokulttuuristen olosuhteiden valossa. (Blommaert 2005: 4.) Diskurssianalyysi ei siis keskity kieleen abstraktina järjestelmänä vaan tutkii kieltä kommunikoinnin keinona: puhuttuna, kirjoitettuna tai viitottuna. (Johnstone 2002: 2-3.)

Diskurssianalyysissä on tärkeää ottaa huomioon konteksti, sillä sanojen merkitys syntyy konteksteissa, oikeissa sosiaalisissa ympäristöissä. Niin puhuttu kuin kirjoitettukin kieli on aina vuorovaikutuksessa ympäröivän todellisuuden kanssa. On hyvä muistaa, että puhuja ei ole ainoa, joka tarjoaa lausumilleen kontekstia tai kehittää sitä. Myös muut kommunikaatiotilanteessa olevat osallistuvat kontekstin luomiseen. Merkittävimmän kontekstualisoinnin tekevät he, jotka vastaanottavat ja tulkitsevat viestin. (Blommaert 2005: 40, 43.) Kommunikoidessaan ihmiset valitsevat diskurssimuotoja, jotka vaikuttavat tiettyyn kontekstiin sopivilta ja edetessään diskurssissa päättävät joko noudattaa tilanteen sääntöjä tai uhmata niitä. Vaikka ihmisten välinen kommunikointi voi vaikuttaa vapaalta ja luovalta, sitä rajoittavat todellisuudessa normit, jotka määräytyvät eriarvoisten rakenteiden mukaan. Ihmiset kyllä pystyvät luovasti valitsemaan erilaisia diskurssin muotoja, mutta niissä on rajansa. (Blommaert 2005: 98-99.) Oma tutkimusaineistoni koostuu suurimmalta osalta erilaisista lehtiartikkeleista, suurin osa suomenkielisistä. Suomalaiset toimittajat nauttivat sananvapautta, mutta tämä ei silti tarkoita sitä, että he voisivat kirjoittaa artikkelin kohteesta aivan mitä tahansa. Kirjoitustyyli riippuu myös lehden tyylistä,

esimerkiksi juorulehden toimittaja voi kirjoittaa paljon sensaatiohakuisemmin ja räävittömämmin kuin arvostetun *Rondo*-musiikkilehden toimittaja.

Käyttäessämme kieltä rakennamme ja merkityksellistämme sosiaalista todellisuutta. Tämä diskurssianalyysin lähtökohta keskittyy kielen konstruktivisuuteen, johon kuuluu kielen jäsentäminen merkityssysteemeiksi. Nämä merkitykset muodostuvat suhteessa toisiinsa ja sisältävät ei-heijastavuuden idean, jossa kielen tai kielenkäytön ei ajatella olevan todellisuuden kuva. Tämän idean tarkoitus on kuvata sosiaalisen todellisuuden rakentumista: miten se on rakentunut ja miten sitä edelleen rakennetaan. Kyseessä on siis jatkuvasti muuttuva prosessi. Merkityssysteemit eivät ole sattumanvaraisia, vaan muodostuvat osana erilaisia sosiaalisia käytäntöjä. Ne eivät ole yksi kokonaisuus vaan useiden rinnakkaisten tai keskenään kilpailevien systeemien verkosto. Erilaisia merkityssysteemejä kutsutaan diskursseiksi tai tulkintarepertuaareiksi. Ne eivät ole analyysin raakamateriaalia, vaan tutkijan tulkinnan tuloksia. Kaikki analysoitavat tekstit voivat olla moniselitteisiä ja avoimia erilaisille tulkinnoille, joten merkityssuhteiden analyysissä on kyse perustellusta tulkinnasta, joka muodostuu tutkijan ja aineiston välisessä vuoropuhelussa. (Jokinen ym. 2016: 25-28, 32, 34-35.) Analysoidessani Magnus Lindbergiä ja Kaija Saariahoa koskevia tekstejä teen siis niistä omaa, perusteltua tulkintaa ja pohdintaa tekstien luomista merkityksistä. Analysoin ja tulkitsen valitsemiani tekstejä suhteessa taidemusiikkikulttuuria ja sen taiteilijäkäsityksiä tarkastelemaan tutkimuskirjallisuuteen.

Diskurssianalyysissä tarkastellaan ”millaiset kuvaukset ja selitykset ovat erilaisissa tilanteissa ja keskustelun kohdissa ymmärrettäviä ja millaisia asiantiloja tai muita seurauksia niillä kulloinkin rakennetaan” (Suoninen 2016: 232). Lähtökohtaisesti oletetaan, että sama ilmiö, esimerkiksi teko tai asiantila, voidaan ymmärtää perustellusti monin eri tavoin eikä ole olemassa vain yhtä yksiselitteistä olettamusta totuudesta. Tutkimuksessa ei yritetä nimetä syitä ilmiöille vaan tutkitaan tapoja, joilla toimijat kuvaavat ilmiötä ja nimeävät niille syitä. Näin pyritään selittämään sosiaalisen todellisuuden rakentumista. (Suoninen 2016: 232.) Omassa tutkimuksessani tarkastelen, miten valitsemieni tekstien kirjoittajat kuvaavat säveltäjyyttä sekä luovuutta ja näitä kahta valitsemaani säveltäjää, Saariahoa ja Lindbergiä. Pohdin taustalla olevia syitä tutkimuskirjallisuuteen nojaten. Journalistit,

musiikkikriitikot ja muut työkseen kirjoittavat ovat mukana sosiaalisen todellisuuden rakentamisessa: sanat ja kuvaukset, jotka he valitsevat teksteihinsä, eivät ole ”vain” sanoja ja kuvauksia vaan osallistuvat myös todellisuuden rakentamiseen ja *hegemonisten* diskurssien luomiseen. Muut ylläpitävät tätä todellisuutta ja hegemonisia diskursseja käyttämällä samoja sanoja ja ilmauksia.

Hegemonia viittaa valtaan. Filosofin Antonio Gramsci määritteli hegemonian tarkoittavan niitä tapoja, strategioita, ja käytäntöjä, joiden avulla pidetään yllä hallitsevien sosiaalisten ryhmien maailmankuvaa ja valtaa. Kyse ei kuitenkaan ole pysyvistä asiantilasta, vaan tilapäisestä asetelmasta, josta jatkuvasti neuvotellaan. (Leppänen & Rojola 2004: 79.) Kaikki eivät siis toiminnallaan vain uusina hallitsevia, hegemonisia diskursseja, vaan niitä pystytään myös haastamaan tai vastustamaan. Aina tämä diskurssien uusiminen tai haastaminen ei kuitenkaan ole tiedostettua toimintaa, vaan niin luonnollista tai automatisoitua, etteivät kaikki edes tiedosta omien toimien ideologisia seurauksia. (Fairclough 1992: 90.) Esimerkiksi toimittaja voi jättää nais -etuliitteen pois ja kirjoittaa säveltäjästä, ei naissäveltäjästä. Tällöin hän ei toimillaan osallistu musiikin sukupuolittumiseen ja sen ylläpitämiseen. Hän kirjoittaa musiikista ja säveltäjästä korostamatta tämän sukupuolta eli toimillaan hän haastaa musiikin sukupuolittuneisuutta ja maskuliinisuuden korostamista. Kaikki kirjoittajat eivät ota kantaa länsimaisen taidemusiikin sukupuolittuneisuuteen ja miesvaltaisuuteen. He osaltaan ylläpitävät taidealan hegemonisia diskursseja, ja osa voi tehdä sitä tiedostamattaan, sillä jotkin hegemoniset diskurssit voivat vaikuttaa monille toimijoille hyvin itsestään selviltä tai luonnollisilta.

Kielenkäyttö ei ole siis vain pelkkää asioiden kuvaamista, vaan puheella aina myös tehdään jotain: puhuessa tehdään väittämiä todellisuuden luonteesta ja samalla rakennetaan tuota todellisuutta. Tilannekohtaisten funktioiden lisäksi kielenkäytöllä saattaa olla myös laajoja, yksittäiset tilanteet ylittäviä, diskurssin ja vallan yhteen kietoutumiseen liittyviä ideologisia seurauksia. Näitä seurauksia voi olla esimerkiksi erilaisten alistussuhteiden laillistaminen ja ylläpitäminen. (Jokinen ym. 2016: 47-48.) Omassa tutkimuksessa tarkastelen, löytyykö edelleen mies- ja naissäveltäjien välillä jonkinlaisia alistussuhteita ja jos löytyy, miten niitä laillistetaan ja ylläpidetään. Tutkin, millainen kuva säveltäjistä, Saariahosta ja Lindbergistä, on luotu. Diskurssianalyysin keskeisin tarkastelun kohde on siis yksilön sijaan sosiaaliset

käytännöt, jolloin tarkastellaan esimerkiksi yksilöiden kielenkäyttöä eri tilanteissa ja niitä laajempia merkityssystemejä, joita he kielenkäytöllään tuottavat. (Jokinen ym. 2016: 43.) Vaikka oman tutkimukseni kohteena ovat Kaija Saariaho ja Magnus Lindberg, en varsinaisesti tarkastele heitä tutkimuksessani, vaan sitä, miten heistä kirjoitetaan. En siis tutkimuksessani käsittele heidän persooniaan, vaan niitä sosiaalisia käytäntöjä, jotka tuottavat heitä koskevia merkityssystemejä. Minua kiinnostaa, millaisina toimijoina heidät kuvataan ja he itse mahdollisesti kuvaavat itseään.

Norman Fairclough esittelee teoksessaan *Discourse and Social Change* kolmiulotteisen rungon diskurssin analysoimiseksi. Nämä vaiheet ovat diskurssi tekstinä, diskurssi diskursiivisena käytäntönä sekä diskurssi sosiaalisena käytäntönä. (Fairclough 1992: 71, 73.) Oma tutkimukseni painottuu tähän kolmanteen eli viimeiseen kategoriaan, mutta otan myös huomioon kaksi edellistä, sillä ne eivät ole täysin ulkopuolisia tekijöitä tutkimuksessani. Diskurssi tekstinä keskittyy itse tekstiin ja sen kieleen, muotoon ja merkitykseen. Lukiessani aineistoani analysoin sen tekstiä sanaston kautta eli tarkastelen, nouseeko aineistosta esille tiettyjä sanoja, joilla voisi esimerkiksi olla poliittisia tai ideologisia tarkoituksia tai metaforisia merkityksiä. (Fairclough 1992: 74-75, 77.) Diskurssi diskursiivisena käytäntönä tarkoittaa diskurssien tuottamista, jakamista ja kuluttamista. Tekstejä tuotetaan tietyllä tavalla tietyssä kontekstissa. (Fairclough 1992: 78.) Tämä näkyy tutkimuksessani kontekstin huomioimisena eli aineistoa analysoidessani otan huomioon, mistä aineisto on peräisin ja millaisissa konteksteissa se on luotu ja millaisissa konteksteissa sitä kulutetaan.

Kolmannen, diskurssia sosiaalisena käytäntönä painottavan vaiheen kautta Fairclough rakentaa näkemystään sosiaalisesta muutoksesta. Siinä tarkastellaan diskurssin ideologisia vaikutuksia ja hegemonisia prosesseja. Hegemoniat eli valta-asemat eivät ole pysyviä vaan ne muuttuvat, ja tätä kehitystä on mahdollista seurata diskursiivisen muutoksen kautta, intertekstuaalisuuden näkökulmasta. Se, kuinka diskurssi esitellään uudelleen, kuinka siitä puhutaan tai kirjoitetaan uudelleen valottaa diskurssin uutta järjestäytymistä ja sen ponnisteluja normatiivisuutta vastaan. Tämä tarkoittaa sekä diskurssin valtaan nousua että vastarintaa valtajärjestelmiä vastaan. (Blommaert 2005: 29-30.) Vaikka miessäveltäjät ovat olleet koko länsimaisen taidemusiikin historian ajan enemmän esillä kuin naissäveltäjät, ei se tarkoita, että mies- ja naissäveltäjistä on puhuttu aina samalla tavalla. Aiemmin sukupuoli oli selvästi naissäveltäjille

haittatekijä. Naisten luovia kykyjä on epäilty ja heidän itsenäisyytään on rajoitettu, ja tämä on varmasti vaikuttanut heidän kehittymiseensä säveltäjänä (Moisala & Valkeila 14). Voisi kuitenkin olettaa, ettei sukupuoli enää määritä säveltäjäyyttä tai säveltäjän osakseen saamaa arvostusta yhtä vahvasti kuin ennen tai voi myös olla, että sukupuoli suhteessa säveltäjäyteen saa uudenlaisia merkityksiä, sillä sitä käsitellään uusien puhetapojen kautta ja uusissa sosiaalisissa konteksteissa. Aineiston avulla yritän löytää hegemonisia kehityskulkuja, mutta myös hegemoniaa mahdollisesti horjuttavia tai muuttavia diskursseja, ja täten yritän selvittää, onko valta edelleen miehillä länsimaaisessa taidemusiikissa. Tämä ei ole tutkimukseni pääpaino, mutta käsiteltäessä länsimaista taidemusiikkia ja siihen kuuluvia säveltäjiä, ei sukupuolta ja sen tuomaa valtaa voida täysin sivuuttaa.

Identiteetin, subjektiposition ja diskurssin käyttäjän käsitteillä kuvataan diskurssianalyysissä erilaisia toimijaulottuvuuksia. Subjektiposition käsitteen käyttäminen valtasuhteita painottavassa analyysissä on Arja Jokisen, Kirsi Juhilan ja Eero Suonisen mukaan hyvä ratkaisu. Sen avulla voidaan tarkastella, millaisia erilaisia mahdollisia positioita ihmisillä voi olla arkielämässä. Kaikenlaiset positiot eivät ole mahdollisia kaikille, sillä itsensä rakentamisella on omat kulttuuriset rajansa. On myös hyvä muistaa, että positiot tuotetaan aina sosiaalisissa käytännöissä, ne eivät ole ennalta olemassa olevia paikkoja, joihin yksilöt asettuvat. Ihminen liikkuu eri teksteissä lukijana ja luettuna: ihminen on merkityssysteemien sisällä ja niissä osallisena. Itsemäärittely ja määrittelyksi tuleminen tapahtuvat siis sosiaalisissa käytännöissä. (Jokinen ym. 2016: 45-46.) Käydessäni läpi Lindbergiä ja Saariahoa koskevia tekstejä tarkastelen siis, millaisia subjektipositioita heille on annettu ja he itse ovat antaneet. Säveltäjän rooli on luultavasti näkyvin positio, mutta myös muita subjektipositioita voi nousta esiin. Näitä voivat olla esimerkiksi nero, suomalainen, äiti, isä tai taiteilija. Myös säveltäjäyden sisällä voi olla erilaisia subjektipositioita.

2.1.1 Analyysin tekeminen

Tutkija tukeutuu diskurssianalyysiä tehdessään vahvasti tutkimusaineistoon ja sen yksityiskohtaiseen, tarkkaan tutkimiseen koettaessaan jäljittää erilaisia merkityssysteemejä ja kielenkäytön tilannekohtaisia funktioita. Tähän tarkoitukseen

soveltuvat monenlaiset aineistot haastatteluista erilaisiin tallenteisiin. (Suoninen 2016: 52.) Omassa tutkimuksessani pääpaino on lehtiartikkeleissa ja käytän aineistona noin kahtasataa lehtiartikkelia, jotka sijoittuvat ajalle 1981 ja 2020, esimerkiksi klassista musiikkia käsitteleviä *Rondo*-lehden numeroita ja artikkeleita, *Helsingin Sanomien* ja *Ylen* artikkeleita. Eniten valitsemistani säveltäjistä löytyi artikkeleita Helsingin Sanomista, joten suurin osa aineistostani koostuu sanomalehtiteksteistä. Noin neljänneksen muodostaa aikakauslehdet.

Vaikka kielenkäytön vaihtelevuuden tutkiminen ei ole tutkimukseni päänäkökulma, kiinnitän myös siihen huomiota. Vaihtelevuuden huomioiminen kertoo ketkä toimittajat esimerkiksi uusintavat hegemonisia diskursseja ja ketkä eivät. Aineiston kielenkäytön vaihtelevuuden analysoiminen kannattaa Suonisen mukaan aloittaa etsimällä aineistosta eroja ja yhtäläisyyksiä. Tällainen erilaisten merkityssysteemien jäsentäminen aineistosta voi vaikuttaa yksinkertaiselta, mutta sitä se ei oikeasti ole, sillä merkityssysteemit eivät ole löydettävissä aineistosta selkeinä kokonaisuuksina, vaan pieninä palasina, jotka tutkija tunnistaa analyysin kuluessa merkityssysteemien osiksi. Tutkijan kannattaa tutkimusprosessin aikana nostaa hypoteeseja aineiston säännönmukaisista osista tarkemman analyysin aiheeksi. Aiheita tai teemoja ei merkityssysteemien identifioinnissa eroteta toisistaan, sillä kiinnostavimmat merkityssysteemit voivat sopia monenlaisiin aiheisiin tai teemoihin. Kirjaimellisten merkitysten lisäksi sanoilla tai muilla symbolisilla teoilla voi myös olla vaikeasti havaittavia, mutta analysoinnin kannalta olennaisia merkityksiä. Näitä merkityksiä voidaan tilanteesta riippuen kutsua miellelyhtymiksi tai konnotaatioiksi, myyttisiksi tai symbolisiksi merkityksiksi. (Suoninen 2016: 53-54.)

Tutkijan ollessa kiinnostunut diskurssien keskinäisestä organisoitumisesta hän ryhtyy etsimään aineistosta vahvoja, hegemonisen aseman saavuttaneita diskursseja kiinnittämällä huomiota siihen, minkälaisia dominoivia sosiaalisen todellisuuden jäsenyystapoja näyttää aineistosta löytyvän. Tässä tapauksessa on tärkeää keskittyä diskurssien moninaisuuden sijasta niiden homogeenisiin tekijöihin. Tutkija koettaa paikantaa kulttuurisia itsestäänselvyksiä, diskurssien luonnollisia ja kyseenalaistamattomia totuuksia, jotka eivät anna tilaa muille diskursseille. Hän ei voi päättää tulkintojaan etukäteen, sillä tutkimuksen tulokset voivat olla jotain aivan muuta kuin etukäteen oletettiin. Voi olla, että diskurssien kokonaisuudesta ei löydy

vahvoja valtasuhteita ja niiden varjossa olevia heikkoja diskursseja, vaan nämä vahvat ja heikot voivat olla kietoutuneena toisiinsa. (Jokinen & Juhila 2016: 76, 78-79.)

Jokinen ja Juhila antavat ohjeita siihen, miten hegemonisia diskursseja on mahdollista identifioida. Analyysi aloitetaan samalla tavalla kuin diskursseja identifioidessa muutenkin, jolloin huomio kiinnitetään yhtäläisyyksiin eli samojen merkityssysteemien osiin. Osista edetään kokonaisuuksiin, toisin sanoen merkityksistä merkityssysteemeihin eli diskursseihin. Kun aineistoa tulkitaan kontekstuaalisesti, voidaan aineistossa paloina esiintyvät merkityssysteemit tunnistaa sisällöllisesti samankaltaisiksi. Yleensä on kyse sitä hegemonisemmasta diskurssista, mitä useammin ja useammassa yhteydessä tietyn diskurssin palaset toistuvat. Analyysia tehdessä täytyy olla tarkkana, sillä tutkijalta voi jäädä huomioimatta kaikkein vahvimmat diskurssit, jolloin hän ohittaa ne epäkiinnostavana arkipuheena. Vaikka jokin tietty diskurssi ei toistuisikaan usein, sen vahvuudesta kertoo se, mitä itsestään selvempänä ja vaihtoehdottomampana se näyttäytyy. Useammin toistuvat diskurssit saattavat olla tätä vahvaa diskurssia tukemassa ja esimerkiksi laillistaa sen oikeutuksia. (Jokinen & Juhila 2016: 80-81.) Omassa aineistossani löytyi sukupuolta korostavia puhetapoja, mutta myös puhetapoja, jotka eivät osallistuneet hegemonisiin, sukupuolittuneisiin diskursseihin. Käsittelen tätä syvemmin analyysiluvuissa.

2.2. Sukupuolentutkimus ja feministinen tutkimus

Vaikka nimensä mukaisesti voisi olettaa, ei sukupuolentutkimuksen tavoitteena ole selvittää tai kuvata kaiken kattavasti, mitä sukupuoli on eikä kyse myöskään ole miesten, naisten tai sukupuolierojen kaikenkattavasta tutkimuksesta. (Pulkinen 2013: 72.) Sukupuolentutkimus on monitieteinen oppiala, jonka tarkastelun kohteena on sukupuolittuneen elämisen puitteet, rajoitteet ja mahdollisuudet. Se tutkii, miten yhteiskunnan järjestäytyminen ja rakenteet sekä sen kulttuuriset että tieteelliset tuotteet ovat sukupuolittuneita. Sekä nais- että sukupuolentutkimuksessa sukupuolta ja seksuaalisuutta lähestytään monien eri tieteenalojen ja teorioiden tarjoamista näkökulmista. (Leppänen ym. 2014: 242-243, Davis et al. 2006.) Naistutkimuksesta voidaan puhua myös feministisenä tutkimuksena (Juvonen ym. 2013: 11).

Länsimaisessa ajattelussa sukupuolen ajatellaan olevan kaksijakoinen. Sukupuolentutkimus on tutkinut tämän ajattelutavan syntyä tieteenhistoriallisesta näkökulmasta sekä muodostanut sukupuolta koskevia käsitteitä uudelleen ja näin auttanut purkamaan sukupuolen ongelmallisen tiukkaa kaksijakoisuutta. Jako kahteen kategoriaan ohittaa yksilölliset eroavaisuudet ja luo hierarkkisen järjestelmän, joka pohjautuu valta- ja alistussuhteelle. Sukupuolta pidetään silloin annettuna biologisena tosiasiana. Sukupuolta koskevat oletukset ja prosessit ovat usein näkymättömiä, kyseenalaistamattomia ja tutkimattomia. Jako miehiin ja naisiin on edelleen vahva kaikenlaisissa konteksteissa. (Leppänen ym. 2014: 242-243, Davis ym. 2006, Juvonen 2016.) Postmodernin lähtökohdan mukaan kuitenkin subjektiivisuus ja identiteetti ovat jatkuvia, diskursiivisesti rakennettuja prosesseja, joissa myös sukupuoli on muuttuva tekijä. Sukupuoli ja sukupuoli-identiteetti ovat siis jatkuvasti neuvoteltavissa olevia, ja tämä neuvottelu tapahtuu erilaisissa ja uudistuvissa sosiaalisissa konteksteissa ja tilanteissa. (Moisala 2000: 166.)

Diskurssianalyysin tavoin sukupuolentutkimukseen käyvät monipuolisesti erilaiset etnografiset, esimerkiksi kenttähavainnointia sisältävät aineistot kuten haastattelut, media-aineistot, päiväkirjat ja havainnoinnit (Tormulainen 2012: 46.) Kun tutkimusprojekti sisältää sukupuolentutkimuksen näkökulmia, kannattaa ensin pohtia, mitä tieto on ja mikä on tiedon ja vallan välinen suhde. Sukupuolen käsitettä kannattaa miettiä: mitä sillä omassa tutkimuksessaan oikein tarkoittaa? Erilaiset ajatukset mieheydestä, naiseudesta, sukupuolisuudesta ja sukupuolettomuudesta muodostavat sukupuolen ytimen. On tärkeää huomioida, että kaikki käsitykset ja ajatukset ovat aina sidoksissa aikaan ja paikkaan. (Tormulainen 2012: 45.) Suomen kielen termi ”sukupuoli” ei ole riittävän tarkka tutkimuksellinen käsite, sen takia sitä kannattaa tarkentaa, onko kyseessä esimerkiksi biologinen vai sosiaalinen sukupuoli. (Juvonen ym. 2013: 12.) Sukupuoleen liitetyt biologiset seikat kuten ulkoiset sukupuolen merkit ovat osa biologista sukupuolta. Sosiaalisella sukupuolella tarkoitetaan sukupuolen määrittymistä kulttuurisista, yhteiskunnallisista ja historiallisista seikoista käsin. (Leppänen ym. 2014: 243.) Omassa tutkimuksessani otan enemmän huomioon sosiaalisen kuin biologisen sukupuolen, sillä tutkimuksessani nousee esille biologisten piirteiden sijaan sukupuolirooleja sekä sukupuolen sosiaalista konstruoimista.

Ihmiset mieltävät ja määrittelevät itseään ja toisia ihmisiä muun muassa sukupuolen kautta. Vaikka käsitykset sukupuolesta ovat muuttuneet aikojen kuluessa, yhä nykyäänkin biologisia eroja käytetään syynä perusteltaessa sukupuolten erilaista asemaa yhteiskunnassa. Sukupuolentutkijoiden Tuija Saresman ja Hannele Harjusen mukaan Suomessa ei ole tapana nostaa sukupuolta erona esille tai puhua sukupuolten tasa-arvosta. Sukupuolen merkitystä siis vähätellään. (Saresma & Harjunen 2012: 7.) Sukupuoliluokitus on ideologisten ja materialististen käytäntöjen järjestelmä, jota yhteiskunnan yksilöt ja ryhmät rakentavat ja pitävät yllä luoden valtasuhteita naisten ja miesten välille. Tähän luokitteluun kuuluu vahvasti sukupuolierottelun käsite, joka tarkoittaa naisten ja miesten erottelua toisistaan, vaikka he osallistuisivat samanlaisiin toimintoihin. (Plicher & Whelehan 2004: 61, 64.) Sukupuolentutkimuksessa puhutaan yhteiskunnan kaksoisstandardeista, jotka usein hyödyttävät enemmän miehiä kuin naisia. Miehillä on usein valtaa määrittellä virallisen ja epävirallisen käyttäytymiskulttuurin sisältö, mikä tarkoittaa sitä, että kriteerit tai standardit naisten arvioimiseen ja hallitsemiseen ovat erilaiset kuin miesten kohdalla. (Plicher & Whelehan 2004: 34.) Tähän linkittyy diskurssianalyysi-luvussa käsittelemäni sosiaalisen todellisuuden rakentuminen ja hegemonisten diskurssien ylläpitäminen. Hegemonisilla diskursseilla naiset on jätetty säveltäjyyden ja musiikin kaanonin ulkopuolelle pitkin länsimaisen taidemusiikin historiaa. Sukupuolentutkimus on tutkimuksessani mukana auttamassa nostamaan esille säveltäjyyden ja luovuuden sukupuolittuneisuutta länsimaisessa klassisessa musiikissa.

Naistutkimus eli feministinen tutkimus pyrkii tuottamaan tietoa, jotta saadaan aikaan keskustelua, liikettä ja muutosta. Feministinen tutkimus on tieteidenvälistä, sillä käsitteitä, käsityksiä ja ajatuksia lainataan luovasti eri tieteen aloilta. (Liljeström 2004: 15-16.) Feministinen tutkimus kuuluu kriittisiin teorioihin, mutta muista se eroaa siinä, että se tutkii sukupuolen ja sukupuolieron tuottamisen historiallisia, kulttuurisia ja sosiaalisia ehtoja, ulottuvuuksia ja seurauksia erilaisista, ristiriitaisistakin lähtökohdista. Se ei ainoastaan käsittele sukupuolittunutta sortoa, vaan yrittää myös purkaa rodullista, etnistä, seksuaalista ja luokkasidonnaista alistusta ja toissijaisuutta, valtaa ja hierarkioita ja näitä sääteleviä normeja ja luonnollisina pidettyjä ymmärryksiä. Sen pyrkimyksenä on toteuttaa vapauttavaa politiikkaa ja mahdollistaa uusia subjektiuden muotoja. Feministiselle tutkimukselle on tyypillistä kyseenalaistaa vastakohtapareja ja osoittaa kytköksiä ja merkityksiä tiedon ja vallan välillä.

(Liljeström 2004: 13, 15-16.) Yksi feministisen tutkimuksen näkökulmista on se, että sukupuoli ei ole annettu itsestäänselvyys, vaan sitä ja sen merkityksiä tuotetaan arjen toiminnassa ja kulttuurisissa esityksissä, alati käynnissä olevissa prosesseissa. Sukupuoli voidaan nähdä tiettyyn kategoriaan kuulumisen representaationa, jonka mukaan yksilöt luokitellaan. (Juvonen ym. 2013: 14, Luhtakallio 2016.) Omassa tutkimuksessani tutkin, miten Saariahon ja Lindbergin sukupuolia on tuotettu mediateksteissä ja pyrin tarkastelemaan, käytetäänkö heidän kohdallaan tyypillisiä naisiin ja miehiin liitettyjä vastakohtapareja kuten järki ja tunteet.

Feministinen tutkimus tarkastelee ympäröiviä, hallitsevia normeja ja ihanteita sekä suhdettaan niihin kyseenalaistaen hallitsevien olettamuksien valtaa tiedon tuottamisesta, vastaanotosta ja arvioinnista. Se haluaa vaikuttaa uusien tulkinnan ja argumentoinnin tapojen tuottamiseen. Tiedon luonne, sen tuottaminen ja tietäjän paikantuneisuus korostuvat feministisessä metodologiakirjallisuudessa. Feministiselle tutkimukselle on tyypillistä ajatella tietoa ja tietämistä aikaan, paikkaan ja henkilöön sidottuna, kontekstuaalisena ja materiaalisena käsitteenä. (Liljeström 2004: 11.) Etsimällä ja nostamalla esiin valitsemistani mediateksteistä hegemonisia, sukupuolittuneita diskursseja kyseenalaistan länsimaista klassista musiikkia hallitsevien olettamuksien ja diskurssien valtaa ja pyrin vaikuttamaan uusien, vähemmän sukupuolittuneiden tulkinta- ja argumentointitapojen tuottamiseen.

Feministisen tutkimuksen poliittisena pyrkimyksenä on nostaa esille ristiriita siinä, miten länsimainen ajattelu määrittelee naisen. Länsimaisen tieteen ja taiteen historiassa nainen on ollut näkyvästi esillä esittämisen ja tiedon kohteena, objektina. Silti hän on myös näkymätön ja kielletty, eikä kykene toimimaan subjektina eli esittäväenä ja tietävänä toimijana. Tätä ristiriitaista asetelmaa voidaan kutsua naiseuden paradoksiksi. Vaikka renessanssista lähtien länsimainen ajattelu on korostanut rationaalisuutta ja yksilöllisyyttä, naiset eivät ole päässeet näiden ihmisyyttä ja yksilöä koskevien ihanteiden piiriin. Feministinen kritiikki näkee tämän käsityksen ihmisestä ja yksilöstä viittaavan valkoiseen, keskiluokkaiseen ja heteroseksuaaliseen mieheen. Naiseen on historiallisesti liitetty kaikki ihmisyyden ideasta poissuljetut elementit ja hänet näytetään ”toisena”. (Koivunen & Liljeström 1996: 10-11.) Tätä toiseutta pyrin omassakin tutkimuksessani nostamaan esille ja ristiriidan naisen ja miehen määrittelemisen välillä. Koska Saariaho on nainen ja Lindberg mies, heitä kuvaillaan

mediateksteissä ainakin osittain eri tavoin ja heille annetaan erilaisia subjektipositioita. Näitä pyrin tuomaan analyysissäni esille.

Sukupuolentutkimusta ja feminististä tutkimusta alettiin tehdä 1970-luvulla. Tutkimusta alettiin tehdä myös musiikintutkimuksen näkökulmasta noin 1980-luvulta lähtien: huomio kiinnitettiin naissäveltäjiin ja -muusikkoihin. Heidän elämänsä ja teoksensa nostettiin valoon, ja samalla ne olosuhteet, jotka estivät tai väheksyivät naisten musiikillista osallistumista. Tällaisen tutkimuksen ansiosta käsityksemme ja ymmärryksemme musiikillisista instituutioista ja niihin kuuluvista yksittäisistä henkilöistä on laajentunut. Ensimmäisiä julkaistuja teoksia feministisen musiikintutkimuksen alalla on musiikkitieteilijä Susan McClaryn teos *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* (1991), joka tarkastelee erilaisten genrejen ja aikakausien musiikkia ja sen sukupuolittuneisuutta feministisestä näkökulmasta. (McClary 1991: 5.) Etnomusikologi Ellen Koskoff on myös yksi niistä tutkijoista, jotka ovat tehneet urauurtavaa tutkimusta kyseisellä alalla: teoksessaan *Women and Music in Cross-Cultural Perspective* (1987) hän herätteli kysymyksiä siitä, kuinka sukupuolikäsitteet rajoittavat ja muokkaavat musiikin tekemistä ja kuinka musiikin tekeminen tukee valloillaan olevaa sukupuolirakennetta erilaisissa kulttuureissa. (Moisala ja Diamond 2000: 1-2.) Suomessa feministinen musiikintutkimus alkoi 1990-luvun alussa ja urauurtavaksi tutkimukseksi voidaan katsoa edellä jo mainittu Pirkko Moisalan ja Riitta Valkeilan naissäveltäjiä käsittelevä kirja *Musiikin toinen sukupuoli: naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan* (1994), joka on osana käyttämäni tutkimuskirjallisuutta (Leppänen & Rojola 70).

Feministinen tutkimus kokee ongelmallisena säveltäjyyden ja miehisyyden välisen hegemonisen ja naisia syrjivän kytköksen. Pitkään länsimaisen taidemusiikin tutkimus ei ottanut huomioon naissäveltäjiä vaan keskittyi kaanoniin kuuluviin miessäveltäjiin. Ennako-oletettiin, että säveltäjä on aina mies, vaikka naisetkin ovat säveltäneet koko länsimaisen musiikin historian ajan. Kun kohde politisoidaan, siirtyy tutkijan huomio valtarakenteisiin ja tutkijan vastuulla on se, millaiseksi hän rakentaa itsensä ja tutkimuskohteensa välisen valtasuhteen ja millaisena hän esittää muut tutkimuksensa valtasuhteet. (Leppänen & Rojola 2004: 72.) Naissäveltäjätutkimukset ovat tärkeitä naisten ja säveltäjyyden kytköksen rakentamisessa ja ne tarjoavat tärkeän lisän oppimateriaaleille, jotka aiemmin ovat lähes ainoastaan perustuneet miesten

säveltämälle musiikille. Huomiota on aiemmin kiinnitetty vähän niihin sukupuolittuneisiin käytäntöihin, jotka ovat pitäneet naiset pois länsimaisesta taidesäveltäjäkulttuurista. (Leppänen & Rojola 2004: 85.)

Musiikin autonomiakäsitys syntyi 1700-luvulla Keski-Euroopassa, ja sen mukaan sukupuolella ei ole merkitystä musiikissa. Ajateltiin, että musiikki on olemassa vain niin sanotusti itseään varten. Feministisessä tutkimuksessa on hyvin tärkeää problematisoida musiikillisen ja ulkomusiikillisen välistä rajaa (Leppänen & Rojola 2004: 74-75, Leppänen & Moisala 2003: 79.). Länsimaisen taidemusiikin diskursseissa autonomiaestetiikka on edelleen voimakkaasti läsnä, toisin kuin esimerkiksi populaarimusiikissa. Esimerkiksi kapellimestari Hannu Linnun mielestä hänen johtamansa Radion Sinfoniaorkesteri ei valitse esitettäviä teoksia säveltäjän sukupuolen mukaan (Kvist 2019). Silti suurin osa heidän esittämistään teoksista on miesten säveltämiä (Sirén 2019). Voidaanko silloin väittää, että säveltäjän sukupuolella ei ole merkitystä?

Sukupuolta voidaan tarkastella vasta, kun musiikin ei ajatella olevan autonominen tai kulttuurisista ja sosiaalisista konteksteista irrallaan oleva, vaan merkityksiä tuottava, kulttuurinen ja sosiaalinen käytäntö (Leppänen & Rojola 2004: 74). Jotta voidaan analysoida musiikin sukupuolittuneita ja sukupuolittavia merkityksiä, on tarkasteltava niitä historiallisia, kulttuurisia ja sosiaalisia prosesseja, joiden kautta musiikki liitetään ympäröivään todellisuuteen, mutta myös irrotetaan siitä. Tämä on tarpeellista, sillä musiikki ei välttämättä viittaa itsensä ulkopuolelle yhtä ilmeisesti kuin esimerkiksi kielen käsitteet tai kuvat. (Leppänen & Rojola 2004: 88.) Feministisen näkökulman mukaan on tärkeää tuoda esille näitä muutoksia ja eroja, sillä musiikkiin liittyvät ennako-oletukset osaltaan sukupuolittavat musiikkia. Feministinen musiikintutkimus pyrkii osoittamaan ja purkamaan kytköksiä sekä luomaan uusia, yhdenvertaisuuteen pyrkiviä artikulaatioita (Leppänen & Rojola 2004: 79-84).

Feministinen tutkimus lähestyy valtaa eri näkökulmista. Se pyrkii vallankäsittelyn uudelleen ajatteluun ja erilaisten vallan muotojen esiin nostamiseen. Vallan ajatellaan olevan jaettavissa oleva resurssi, josta osa kuuluu myös naisille. Feministinen tutkimus myös teoretisoi vallan alistavia muotoja patriarkaatin käsitteen avulla ja käsitteellistää valtaa toimintaa mahdollistavana tekijänä. Patriarkaattilla tarkoitetaan miesten

ylivaltaa, joka ei ole satunnaista tai yksittäisiä ilmiöitä, vaan alistamisen eri muotoja. Sitä tapahtuu niin perheissä, työelämässä, yhteiskunnassa kuin valtion instituutioissa, ja nämä alistuksen eri muodot liittyvät toisiinsa ja tukevat toisiaan. Patriarkaatti sijoittaa naiset ensisijaisesti kotiin ja perheen piiriin ja vallitsevia sukupuoli-identiteettejä pidetään ”luonnollisina”. Feministinen tutkimus on pyrkinyt kyseenalaistamaan tämän ”luonnollisuuden”, esimerkiksi tekemällä eroa biologisen ja sosiaalisen sukupuolen välillä. (Koivunen & Liljeström 1996: 15, Kantola 2013: 79, 82.) Niin sanotun ”normaalin” arkipuheen sisältä voikin olla vaikeaa huomata hegemonisuutta ylläpitäviä merkityksiä ja diskursseja, sillä ne voivat vaikuttaa ”luonnollisilta” ja kätkeyiltä. Omassa tutkimuksessani pyrin kiinnittämään huomioita tällaisiin ”luonnollisen” oloisiin, mutta samalla hegemonisiin ja sukupuolittuneisiin diskursseihin.

Patriarkaatin käsitettä on myös kritisoitu, sillä sitä pidetään epähistoriallisena ja yleistävänä: naiset eivät koe samanlaista alistamista kaikilla aikakausilla ja kaikissa paikoissa, ja sen lisäksi alistaminen ei koske vain naisia. Hegemonisella maskuliinisuudella viitataan tietynlaisen miehisyyden ideaalin johtavaan asemaan kulttuurissa. Samalla se tarkoittaa myös tiettyä miesluokkaa, jolla on hallitseva asema suhteessa miesten enemmistöön ja kaikkiin naisiin. (Kantola 2013: 82-83.) Patriarkaatin käsitettä ja hegemonista maskuliinisuutta voidaan käyttää myös puhuttaessa länsimaisesta taidemusiikista. Se on pitkään ollut miesten ylivaltaa, mutta ei kaikkien miesten, vaan tiettyjen musiikki-instituutioissa työskennelleiden miesten valtaa. Yleensä nämä miehet ovat edustaneet tiettyä etnisyyttä ja yhteiskunnallista tai sosioekonomista luokkaa eli he ovat olleet valkeita keski- ja yläluokkalaisia eurooppalaisia. Nämä tietyt miehet ovat luoneet länsimaisen taidemusiikin kaanonin ja nostaneet tietyt säveltäjänerot jalustalle.

3. TUTKIMUKSEN TAUSTAA

3.1 Kaija Saariaho

BBC Music Magazine julkaisi lokakuussa 2019 artikkelin, missä nykysäveltäjät listasivat, ketkä ovat heidän mielestään tärkeimpiä säveltäjiä kautta aikojen. Kyselyn pohjalta tehdyn listan 50. parhaan joukossa komeilivat sekä Jean Sibelius että Kaija Saariaho. Saariaho on korkeimmalle sijalle yltävä yhä elossa oleva säveltäjä. (Kanerva 2019.) Saariaho onkin palkittu lukuisia kertoja, viimeisin on vuonna 2021 myönnetty Venetsian biennaalin Kultainen leijona -elämäntyöpalkinto (Sirén 2021). Saariaho on myös saanut kaikki suuret suomalaiset musiikkipalkinnot, osan jopa kaksi kertaa, esimerkiksi Janne-palkinnon vuosina 1993 ja 1997 (Moisala 2009: 20).

Saariaho aloitti viulunsoiton kuusivuotiaana ja pianonsoiton kahdeksanvuotiaana. Tämän lisäksi hän opiskeli myöhemmin myös urkujen soittoa ja musiikkitiedettä. Hän kokeili säveltämistä 10-vuotiaana, mutta ei kokenut itseään tarpeeksi lahjakkaaksi kuullessaan Mozartin säveltäneen 11-vuotiaana sinfonioita. (Moisala 2009: 4) Vuonna 1976 Saariaho aloitti 24-vuotiaana sävellysoopinnot Sibelius-Akatemiassa Paavo Heinisen johdolla. (Howell 2006: 203, Moisala 2009: 5.) Valmistuttuaan Sibelius-Akatemiasta Saariaho muutti sävellysopintojen perässä vuonna 1981 ensin Freiburgiin ja sen jälkeen Pariisiin, missä hän asuu edelleenkin. Pariisissa Saariaho työskenteli IRCAM:issa, elektro-akustisen musiikin instituutissa, joka yhdessä ranskalaisen spektrimusiikin kanssa vaikutti suuresti Saariahon kehitykseen säveltäjänä. Pariisi toi Saariaholle ilmaisunvapauden, jota hän ei kyennyt Suomessa kokemaan. (Howell 2006: 204, 227.) 1970-luvun suomalainen musiikkikulttuuri ei rohkaisseut Saariahoa opiskelemaan sävellystä. Ilman naisesikuvia sävellyksen puolelta hänen oli vaikea tuntea itseään oikeaksi säveltäjäksi. Saariaho löysikin roolimallinsa muilta taiteenaloilta: kirjailijoista Virginia Woolfista ja Anais Ninistä sekä runoilijoista Sylvia Pathista ja Edith Södegranista. (Moisala 2009: 5-6.)

Saariaho on työskennellyt kokoaikaisena säveltäjänä lähes koko uransa ajan (Moisala 2009: 17). Saariahon teoksissa yhdistyvät kirjallinen, visuaalinen ja musiikillinen puoli (Howell 2006: 227). Useat hänen teoksistaan saavat alkunsa jostain visuaalisesta ideasta, esimerkiksi luonnosta, maalauksesta tai elokuvasta. Inspiraatioita löytyy myös

kirjallisuudesta, esimerkiksi jostain runosta tai proosateoksesta. (Moisala 2009: 53.) Hänen musiikkinsa kokeilee sointivärin, harmonian, tekstuurin ja dynamiikan perinteisiä rajoja. (Howell 2006: 227.) Teknologian avulla hän on onnistunut luomaan uudenlaisia sointivärejä ja löytämään vaihtoehtoisia tapoja äänen järjestämiseen. Äänen ominaisuuden analysoiminen ja erilaiset soittotekniikat ovat auttaneet pääsemään irti perinteiseksi koetusta harmoniasta. (Moisala 2009: 11.) Teoksissaan Saariaho on pyrkinyt luomaan ainutkertaisia muotoratkaisuja ja yhdistämään sointivärejä ja harmoniaa. (Iitti 2005: 131.) Saariaho käyttää musiikissaan apuna usein tietokoneita ja elektronisia ääniä ja hänen musiikissaan vallitsevat hitaat muutosprosessit ja unenomaiset tunnelmat. Musiikkinsa pohjalta Saariahoa on verrattu Ligetiin ja Griseyyn. (Korhonen 2007: 80, 82.)

Saariahon musiikkia on käsitelty muun muassa teoksessa *Elektronisia unelmia – kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista* (Sivuoja-Gunaratnam 2005). Kyseessä on artikkelikokoelma, jossa eri kirjoittajat analysoivat ja tulkitsevat Saariahon musiikkia erilaisissa tutkimuksellisissa viitekehyksissä. Saariahon musiikista on tehty myös väitöskirjoja. Liisamaija Hautsalo analysoi ja tulkitsee väitöskirjassaan (2008) Saariahon oopperaa *Kaukainen rakkaus* (2000). Taina Riikonen (2005) tarkastelee muusikkoutta huilunsoittamisen käytännöissä: millaisia huilisti-identiteettejä Saariahon säveltämässä musiikissa on.

Saariahon teosluetteloon kuuluu 120 teosta (saariaho.org). Saariaho on tehnyt muun muassa orkesteriteoksia, esimerkiksi teokset *Du Cristal* (1990) ja *...à la fumée* (1990), vokaalimusiikkia, esimerkiksi *Château de l'âme* (1995), kamarimusiikkia, esimerkiksi jousikvarteton *Nymphéa* (1987) ja oopperoita *Adriana Mater* (2006). Nostin esille teoksia, jotka ovat olleet mediateksteissä näkyvillä.

3.2 Magnus Lindberg

Magnus Lindberg soitti lapsena harmonikkaa ja trumpettia. Hän aloitti pianotunnit suhteellisen myöhään, vasta 11-vuotiaana. Sibelius-Akatemiaan hän pääsi 15-vuotiaana ja valmistui sieltä 22-vuotiaana vuonna 1981. Ensin hän opiskeli Akatemiassa pianonsoittoa ja siirtyi myöhemmin sävellysohjelmien pariin. Sibelius-

Akatemiassa Lindbergin sävellyksen opettajina toimivat Einojuhani Rautavaara ja Paavo Heininen. Lindberg opiskeli säveltämistä myös Italiassa, Saksassa ja Ranskassa. Hän muutti Saariahon tavoin Pariisiin 1980-luvulla, mutta palasi sieltä takaisin Helsinkiin myöhemmin. Lindberg on työskennellyt Pariisin IRCAM-instituutissa ja Tukholman EMS-elektronimusiikkistudiolla. (Howell 2006: 205, 231-232, Stenius 2006: 19, 27, 41, 86.)

Lindberg etsii teoksiinsa mielenkiintoisia, mahdollisimman monitulkinnallisia harmonioita. Monien hänen teostensa runkona on sointujen sarja, joita toistetaan useaan otteeseen. (Stenius 2006: 78.) Lindbergin musiikkia voisi luonnehtia omaperäiseksi nopealiikkeisen ja energisen tyyliensä ja hyvin yksityiskohtaisen orkestraation takia (Sosa 2018: 8). Lindbergin musiikissa melodian merkitys on vähäinen ja keskiössä ovat sen sijaan harmonia, sointiväri ja rytmiikka. (Korhonen 1995: 67.)

Lindberg toimi nuorena opiskelun ohessa usein orkesterimuusikkona ja myöhemmin myös solistina omissa teoksissaan, esimerkiksi pianokonsertossaan. Tämä muusikkona toimiminen on vaikuttanut hänen taitoonsa kirjoittaa musiikkia suurelle orkesterille. (Howell 2006: 234, Stenius 2006: 28.) Korvat auki-yhdistyksen lisäksi Lindberg oli mukana Avanti-kamarimusiikki-orkesterissa ja Toimii-yhtyeessä. Nämä kokoonpanot omistautuivat kokeellisille tekniikoille etsien mitä epätavallisimpia ja lähes mahdottomia ääniä. Tämä kokeellisuus näkyy ja kuuluu Lindbergin musiikissa, esimerkiksi *Kraftissa*. (Howell 2006: 233, Stenius 2006: 59.)

Kraftin lisäksi Lindbergin tunnettuja teoksia ovat muun muassa *Feria* sekä orkesteritrilogia *Kinetics*, *Marea* ja *Joy*. (Stenius 2006: 77, 159.) Lindbergin *...de Tartuffe, je crois* sai kansainvälisen UNESCO:n sävellyspalkinnon vuonna 1982 ja sama palkinto myönnettiin *Kraft*-teokselle vuonna 1986. Lindberg on saanut palkintoja myös muista teoksistaan, esimerkiksi teoksestaan *Faust* vuonna 1986 ja teoksesta *Joy* vuonna 1993. (Stenius 2006: 188.)

Lindbergin musiikkia ei ole tutkittu niin laajasti kuin Saariahon. Takemi Sosa tarkastelee väitöskirjassaan (2018) Lindbergin teknistä ja esteettistä ajattelua analysoimalla Lindbergin 1990-luvun merkittävimpiä teoksia. Risto Nieminen on

toimittanut *Magnus Lindberg*-nimeä kantavan kirjan (1996), missä käsitellään Lindbergin uraa ja musiikkia.

3.3 Länsimaisen taidemusiikin sukupuolittuneisuus

Saariaho: ”Naisen on taiteilijaksi ryhtyessään luovuttava monista asioista ja kestävä vielä yhteisön paine – miksi ei ole lapsia, miksi ei ole naimisissa ja niin edelleen. Vaikka jo nuorena tiesin olevani taiteilija, kesti pitkään, ennen kuin pääsin hyödyttömyydetunnosta ja syyllisyydestä. Nyt teen vain sen, mikä työni takia on pakko tehdä.” (Hallman 1983)

Musiikillisia käytäntöjä on länsimaisessa yhteiskunnassa säädelty jo vuosisatojen ajan tiettyjen periaatteiden pohjalta. Nämä periaatteet ovat jakaneet ja erotelleet sosiaalisia ryhmiä sukupuolen, rodun ja sosiaalisen luokan mukaan. Naiset on suljettu lähes kokonaan ammatillisen musiikkielämän ulkopuolelle. Tämä epätasa-arvoisuus korostui 1800-luvun jälkipuoliskolla, kun länsimaisen klassisen musiikin kaanonin alettiin kokoamaan ja Beethovenin kaltaiset kulttihahmot antoivat mallin ja auktoriteetin tälle kehittymässä olevalle kaanonin perinteelle. (Casula 2019:2, Weber 1996: 348.). Kaanon tarkoittaa määriteltyä ryhmää tai teoskokoelmaa, jota pidetään arvokkaana, kulttuurisesti keskeisenä yhteisenä perintönämme. Useimmiten kaanonista puhuttaessa sillä tarkoitetaan jo aikaisemmin olemassa olevaa, itsenäistä kokonaisuutta (Citron 1993: 17, Moisala & Valkeila 1994: 238.) eli länsimaisen taidemusiikin kaanon on tiettyjen säveltäjien teoksista koostuva kokonaisuus. Se voidaan nähdä sosiaalisten suhteiden toistamisena ja niiden potentiaalisena symbolina.

Länsimaisen taidemusiikin kaanon on hyvin sukupuolittunut, sillä se koostuu suurimmaksi osaksi vain miesten tekemistä teoksista, eivätkä naiset ole päässeet juurikaan osallistumaan tähän kaanonteoksien valintaan. Kaanoneilla on suunnattomasti valtaa, sillä ne luovat standardeja teoksista, jotka ovat kaanoniin kuulumisen arvoisia. Tämän lisäksi ne tarjoavat keinoja, joiden kautta kulttuuri vahvistaa sosiaalista valtaa. Kaanonit ilmentävät johtavan kulttuurisen ryhmän arvojärjestelmää. Tämä ryhmä luo ja jatkaa tätä kaanonkokoelmaa. (Citron 1993: 1, 4, 15-16, 20, 41.) Musiikkikasvatuksen ja -tuotannon laillistetut instituutiot, kuten konservatoriot ja sinfoniaorkesterit, pitävät usein kaanonina jonkinlaisena musiikin

yksinomaisena auktoriteetin lähteenä ja ylläpitävät näin kaanonin keskittymällä sen nimeämiin säveltäjiin ja teoksiin. (Casula 2019: 2.)

Musiikin arvot eivät ole universaaleja, vaan ne ovat sidoksissa tiettyyn aikaan ja paikkaan. Tämän takia on tärkeää pohtia länsimaisen taidemusiikin kaanonin määrittelyn takana olevaa ideologiaa, joka on selvästi linkittynyt romantiikan estetiikkaan ja neroajatteluun. Yksipuolinen kaanon vaikuttaa kaikkialla musiikkitoiminnassa: koulutuksessa, esitys- ja arvosteluinstituutioissa ja musiikintutkimuksessakin. Kaanonin on vaikeaa lähteä purkamaan, sillä asenteiden muuttaminen edellyttäisi niiden jatkuvaa kyseenalaistamista ja omien arvoperusteidensa kriittistä tarkastelua. (Moisala & Valkeila 1994: 240.) Naissäveltäjien on yhä edelleenkin vaikeaa saada töitään esitettäväksi, sillä suurin osa nykyäänkin esitetyistä teoksista on edelleen miesten tekemiä (Bennett ym. 2019: 20).

Helsingin Sanomien artikkelissa (Sirén 1994) käsitellään säveltäjä Kalevi Ahon tutkimusta suomalaisen orkesterimusiikin esittämisestä. Luvut kertovat karua todellisuutta siitä, että vielä 1990-luvullakin suomalainen orkesterimusiikki oli esityksiltään hyvin mies- ja Sibeliuksen-painotteista. Soitetuimpien säveltäjien listalle mahtui vain miessäveltäjiä. Magnus Lindberg pääsi listalla kolmanneksi: hänen teoksiaan oli 1990-luvulla soitettu 44 kertaa. Tässä artikkelissa ihmetellään, miksi 1990-luvulla ”HKO ja RSO eivät ole kertaakaan soittaneet esimerkiksi Kortekangasta, Palmgrenia, Pingoudia, Salmenhaaraa ja Sonnista.” Esille siis nostetaan vain miessäveltäjiä, ja Saariahoa tai muita säveltäviä naisia ei mainita ollenkaan. Toimittaja Vesa Sirén ei ihmettele, miksei naisten säveltämiä teoksia ole esitetty.

Suomessa on käyty ihan viime vuosinakin keskustelua taidemusiikin kaanonien sukupuolittuneisuudesta ja miehiä suosivasta luonteesta. Kapellimestari Hannu Linnun (Kvist 2019) mielestä ei ole mahdollista saavuttaa jakaumaa, jossa puolet esitetystä klassisesta musiikista olisi naisten tekemää, ja puolet miesten. Hänen mielestään on absurdiä hylätä mestariteoksia sukupuolisen tasapainon saavuttamiseksi klassisen musiikin saralla. Musiikkitieteilijä Susanna Välimäki (Välimäki 2019) kirjoittaa, että olisi tärkeää esittää naistenkin teoksia. Naiset ovat säveltäneet yhtä kauan kuin miehetkin, mutta naiset on jätetty unholaan historiankirjoista ja konserttiohjelmistoista. Hänen mukaansa naissäveltäjät ovat poikkeuksia niin kauan

kuin he kokevat syrjintää. Naissäveltäjien teosten esittämistä täytyisi lisätä, jotta naissäveltäjäyys ja heidän musiikkinsa normalisoituisivat. Heillä, jotka suunnittelevat orkestereiden ohjelmiston, on suuri valta valitessaan kenen teoksia kuullaan. Konserttijärjestäjät osallistuvat näin kaanonin muodostukseen, ylläpitoon ja uudistamiseen. Kananon ei ole kuitenkaan pysyvä tai ylhäältä annettu vaan ihmisten muokkaama. Välimäki korostaa, että musiikki tai musiikin historia ei ole miesvaltaista, mutta historiankirjoitus, valtasuhteet ja sinfoniaorkesterikulttuuri luultavasti ovat. Orkestereiden johto ei voi tukeutua tietämättömyyteen naissäveltäjistä, sillä naissäveltäjistä on tehty paljon tutkimusta.

Noin 1750-luvulta asti teosten julkaiseminen on ollut tärkein keino länsimaisen taidemusiikin leviämiseksi ja se on myös ollut tiukasti sidoksissa kaanonien rakentamiseen. Julkaisun lisäksi teosten saama vastaanotto on tärkeää menestyvän säveltäjän elämässä. Musiikkikriitikon ammatti on pitkään ollut miesvaltaista, ja naiskriitikoiden puute on tarkoittanut naisäänen sekä naisnäkökulman puuttumista. (Citron 1993:109, 181.) Kuinka naissäveltäjä saisi teoksiaan esille, jos niitä ei julkaista tai musiikkikriitikot eivät puhu niistä? Historian saatossa monet naissäveltäjät ovat joutuneet peittelemään sukupuoltaan ja julkaisseet teoksiaan miehen peitenimellä tai osana säveltäjämiehensä tai -isänsä sävellyskokoelmaa. Monet naissäveltäjien isät, veljet tai aviomiehet estivät tai kielsivät naisilta säveltämisen ja teostensa julkaisemisen omilla nimillään, sillä nämä aktiviteetit koettiin perheen sosiaaliseen asemaan vahingoittavina. Naisen rooli oli olla miestaiteilijaa innoittava muusa, joka piti myös huolen yhteisestä kodista. (Moisala & Valkeila 1994: 13, 67-68.)

Naissäveltäjien syrjintä ei ole yksittäisten miesten syy, vaan kyse on laajemmista kulttuurisista ja yhteiskunnallisista aatteista ja käytännöistä, jotka ohjaavat miesyksilöidenkin ajattelua ja ovat luoneet käsityksen naisesta miehen varjeltavana ”omaisuutena”. Yhteisön kontrolli ja sosiaaliset odotukset saivat naiset pysymään kotona ja harrastamaan musiikkia ei-ammattimaisesti perheensä ja lähipiirinsä iloksi. Ei kai ole ihmeäkään, jos osa musiikillisesti lahjakkaista naisista hylkäsivät säveltäjän uransa, sillä he eivät jaksaneet ponnistella yhteiskunnan normeja vastaan. (Moisala & Valkeila 1994: 13, 67-69.) Esimerkiksi säveltäjä Gustav Mahler kielsi kihlattuansa Alma Schindlerin säveltämästä (Citron 1993: 61), vaikka Alma oli suuri säveltäjälupaus. Mahler luultavasti koki puolisonsa säveltämisen uhaksi itselleen.

Alma lopettikin säveltämisen heidän mennessään naimisiin ja hän jäi historiaan Mahlerin puolisona ja muusana, ei säveltäjänä. Hänen sävellyksistään on jäänyt jäljelle 14 julkaistua laulua ja kaksi painamatonta käsikirjoitusta. (Häyrynen 2003: 46-47.)

Kerran opiskeluaikana sävelsin Radiolle tilausteoksen ja pyysin erästä sellistiä, jota suuresti ihailin, esittämään sen. Hän tuskin sai puhelimessa lopetettua hohotuksensa, että joku tyttö on nyt sitten ihan säveltänyt jotain...Koskaan hän ei suostunut edes tapaamaan minua katsoakseen, mitä olin kirjoittanut. (Pietilä 1991.)

Näin Kaija Saariaho kertoo kokemuksistaan opiskeluaikanaan. Tällaisia syrjiviä ja alentavia kokemuksia on paljon. ”Kaunis nainen, mutta ei se mikään nero ole.”, todettiin Saariaholle hänen esitellessään diplomisävellyksensä Sibelius-Akatemiassa. Esitelty teos, *Verblendungen*, menestyi kuitenkin hyvin ulkomailla. (Pietilä 1991.)

Musiikkitiede on kuitenkin ryhtynyt enenevässä määrin sisällyttämään naisia ja feministisiä näkökulmia tutkimuksiinsa suunnaten kaanoneita pois päin yksinomaan miesten teoksiin keskittymisestä. Yleiskatsaus länsimaisten musiikin antologioihin, esimerkiksi *A History of Western Music* (Burkholder ym.) tai *Norton Anthology of Western Music* (Burkholder ym.), osoittaa kuitenkin sen, miten vähän naissäveltäjiä ja heidän teoksiaan on esillä. Onneksi uudemmissa teoksissa naisia on huomioitu paremmin. (Citron 1993: 41-42.) Vuonna 1987 Aaron Cohen julkaisi kattavan ja laajan naissäveltäjiä esittelevän teoksen, *The International Encyclopedia of Women Composers*. Teos käsittelee yli 6000 naissäveltäjää lähes 70 eri maasta. (Moisala & Valkeila 1994: 12.) Myös Pirkko Moisalan ja Riitta Valkeilan teos *Musiikin toinen sukupuoli: naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan* (1994) esittelee lyhyesti eri aikakausien naissäveltäjiä. Hyvänä esimerkkinä uudemmassa kirjallisuudesta on Anna Beerin vuonna 2016 julkaistu teos *Sounds and Sweet Airs. The Forgotten Women of Classical Music*, joka nimensä mukaisesti nostaa unohtuneita naissäveltäjiä esille.

3.3.1 Nainen ei voi olla nero

Yhteiskunnat luovat kulttuurisia ”todellisuuksia” tai sukupuolirooleja, jotka antavat oikeuksia ja velvollisuuksia, määrittelevät tekoja ja toimivat kasvualustoina sosiaaliselle vuorovaikutukselle. Käsitukset sukupuolesta rajoittavat ja muokkaavat

naisten ja miesten osallistumista musiikkiin. (Herndon & Ziegler 1990: 254.) Christine Battersby tarkastelee teoksessaan *Gender and Genius: Towards The Feminist Aesthetics* (1989) nerouden ja musiikin sukupuolittumista. Nero on aina mies, mutta silti nerouteen liitetään stereotyyppisesti feminiinisiä piirteitä kuten intuitio, tunne ja mielikuvitus. Naisia pidetään kulttuurisesti ja biologisesti alempiarvoisina olentoina, jotka eivät kykene luovaan toimintaan. Taiteilijanaisia on väheksytty ja pidetty jonkinlaisina kummajaisina. Battersby hahmottelee neron ja luovuuden käsitteitä tarkastellen länsimaisia tekstejä antiikista nykyaikaan. (Battersby 1989: 3, 5.) Nero-käsite syntyi alun perin jo antiikin kulttuurissa, mutta saavutti modernit muotonsa ja merkityksensä romantiikan aikana, 1700-1800-lukujen teksteissä. (Koskinen 2006: 15, 24-25, Tiainen 2005: 56.)

Romantiikan aikana syntyi käsitys taiteilijanerosta, joka kykyjensä takia oli tavallisen ihmisen ja arkielämän yläpuolella. Hän loi taidetta jumalaisessa innostuksessa ja tuskassa, ja hänen luovuuttaan pidettiin jumalallisena ihmeenä. Jumalallisuus ja nerous tarjosivat säveltäjälle uuden statuksen ja valtaa. Vielä 1600- ja 1700-luvuilla säveltäjä palveli kirkkoa, aatelisia ja hovia kirjoittaen musiikkia näille tahoille. Hän oli käsityöläinen, joka eli työnantajensa rahojen turvin. Säveltäjä toki oli romantiikan aikaan mesenaattien tuen puuttuessa yleisöstään riippuvainen, mutta hän nerouudessaan kohosi heidän yläpuolelleen. Yleisöstä erottuminen ja säveltäjän originaalisuus auttoivat kasvattamaan säveltäjän mainetta ja myymään hänen musiikkiaan. (Moisala 2006: 317-319, Vadén 2006: 410.)

Naiset suljettiin ulos nerokultista. Nero oli aina viriiliä energiaa täynnä oleva mies, jonka feminiiniset piirteet vain todistivat hänen kulttuurista paremmuuttaan. Naisilta katsottiin puuttuvan nerouden vaatimaa seksuaalista energiaa tai sitten naiset olivat kyvyttömiä vastustamaan seksuaalisuuttaan. Luovia naisia pidettiin poikkeusyksilöinä, joita ei kuitenkaan nimetty neroiksi seksuaalisuutensa tai feminiinisyytensä takia. 1800-luvun puhetavat neroudesta antoivat lisätukea perinteelle, jossa sukupuolella oli väliä: naiset tuomittiin kulttuurisesti ja biologisesti miehiä alempiarvoisiksi. (Battersby 1989: 3, 5.) Romantiikan ajatukset naisten alempiarvoisuudesta eivät olleet kuitenkaan tämän aikakauden uusia ideoita, vaan naiset oli suljettu kulttuurin ulkopuolelle jo antiikin aikoina: esimerkiksi Aristoteleen mukaan nainen oli epäonnistunut biologinen kokeilu (Battersby 1989: 119.)

Patriarkaalinen yhteiskunta on käyttänyt edellä kuvatun kaltaista luovuuden käsitettä hyväkseen voimakkaana keinona hiljentämään naisia (Citron 1993: 45). Naisten luovuuteen liittyvät asenteet ovat kulttuurissamme rajoittaneet heidän toimintaansa (Moisala & Valkeila 1994: 238). Menestyneiden naistaiteilijoiden vähyyttä on käytetty todisteena siitä, että naisilla ei ole lahjakkuutta tai neroutta (Battersby 1989: 104). Nykyään kuitenkin kaikkien tiedossa on se tosiasia, että naisilla ja miehillä on ollut täysin erilaiset kulttuuriset edellytykset säveltämiselle (Moisala & Valkeila 1994: 240). Naiset pääsivät opiskelemaan musiikkia 1800-luvulla, mutta säveltämistä laajemmin vasta 1900-luvun alussa. Sitä ennen konservatorioiden sävellysoopinnot oli tarkoitettu vain miehille, ja naisten opinnot keskittyivät pianon ja harpun soittamiseen tai laulamiseen. Koulutuksen puute ei ole ollut ainoa naisia rajoittava tekijä, vaan sitä ovat rajoittaneet myös erilaiset sopivaisuussäännöt. Pitkään naisten paikka oli kotona perheen parissa. (Moisala & Valkeila 1994: 13-14, 21, Reich 2020: 134-135.) Voidaan olettaa, että lastenkasvatus vei heiltä niin paljon aikaa, ettei heidän ollut mahdollista omistautua täysin vain säveltämiselle (Citron 1993: 95).

Nero-termi on yleensä aina taiteilijalle annettu, ei taiteilijan itse antama. Termi ei kuitenkaan ole annettu kaikkien yhteisymmärryksessä, vaan kyseessä on pieni joukko, joiden mielipide on kulttuurisesti painava. Neron määrittely on tapahtunut vakiintuneen tradition kautta. (Battersby 1989: 125.) Nerokäsitteellä on pitkät perinteet länsimaisessa taidemusiikissa ja kuten Taava Koskinen toteaa, romantiikan ajan käsitys nerosta on monin tavoin lähellä nykyajan käsityksiä ”suurista” taiteilijoista (Koskinen 2006: 24). En usko, että nykylehdet ja muut kirjoitukset rakentavat nykysäveltäjistä romantiikan ajan kaltaista, jumalallista neroa, mutta uskon, että nero-sanaa käytetään edelleenkin ainakin jossain määrin tai ainakin nähtävissä voi olla nero- käsitteeseen liittyviä ajatuksia ja arvoja.

4. SÄVELTÄJÄKUVA

Hallin mukaan identiteetit ovat positioita, jotka subjektin täytyy omaksua. Identiteetti ei siis välttämättä ole se miksi subjekti itse itsensä kokee vaan mitä hänestä voi tulla, miten hänet on esitetty, ja miten hän itse esittää itsensä. Tähän vaikuttaa historia, kieli sekä kulttuuri, ja identiteetti voi rakentua diskursiivisten, materiaalistien tai poliittisten vaikutuksien pohjalta. Yhtä ”todellista” minuutta ei ole, vaan minus koostuu eri subjektipositioista, identiteetin puolista. (Hall 1999: 250-251, 253.) Tämä tarkoittaa siis sitä, että median luomat kuvat Kaija Saariahosta ja Magnus Lindbergistä eivät välttämättä vastaa sitä, miten he itse itsensä säveltäjinä ja ihmisinä kokevat. Pitää muistaa, että toimittajilla ja musiikintutkijoilla on valta valita sanansa ja asiat, joita he korostavat kirjoittamissaan teksteissä muovaavat osakseen Saariahon ja Lindbergin mediassa näkyvää säveltäjäidentiteettiä.

Käsitys ammatissäveltäjästä ei ole staattinen, vaan vaihtelee kulttuurin ja aikakauden mukaan. Säveltämistä ammattina voidaan pitää historiallisesti nuorena ilmiönä. Ennen romantiikan taiteilijapersoonallisuuden syntyä, säveltäjät olivat niin sanottuja taiteen käsityöläisiä, jotka tekivät musiikkia tilauksesta, esimerkiksi kuninkaan viihdytykseksi tai seurakunnan tarpeisiin. 1700-luvun lopulla eurooppalainen säveltäjä muuttui mesenaatin suojeluksen ja tuen alaisuudesta itsenäiseksi toimijaksi. (Citron 1993: 81, Moisala & Valkeila 1994: 16.) Taiteilijana oleminen on aina sidoksissa olemassa olevaan taiteeseen ja taiteilijan tyyli edeltäjiensä tyyliin. (Haapala 1991: 93.) Eri tilanteissa ihminen esiintyy eri tavoin ja omaksuu jonkinlaisen roolin. Roolit eivät välttämättä edusta todellista minuutta. Taiteilijuuskin on estetiikan professorin Arto Haapalan mukaan rooli, jota voidaan luoda esiintymällä taiteilijana ja tekemällä teoksia. (Haapala 1991: 85.) Täten Saariahon ja Lindbergin taiteilijaroolit ovat vahvasti sidoksissa länsimaisen taidemusiikin traditioon ja aikaisempiin säveltäjäskupolviin.

Säveltäjäisyys on siis eri aikoina määritelty eri tavoin, mutta välillä määrittely ei ole koettu edes tarpeelliseksi. Keskiäikana säveltävät naiset olivat poikkeus, mutta heidän säveltäjäisyyttään ei kyseenalaistettu. Säveltäjäisyyden määrittely muuttui keskeisemmäksi, kun säveltäjäkoulutus siirtyi yksityisopiskelusta ja -opetuksesta instituutioille. Suomessa säveltäjä- ja muusikkoyhteisö on korostanut säveltäjäisyydessä muodollista

säveltäjäkoulutusta. Ilman muodollista koulutusta säveltävältä henkilöltä on vaadittu kiistatonta ja pitkäaikaista näyttöä, jotta hänet tunnustettaisiin yhteisössä säveltäjäksi. Muodollisen koulutuksen saanutta vastaavasti on pidetty säveltäjänä, vaikka hänen tuotantonsa tai sen saama julkisuus ei ole sitä edellyttänyt. (Moisala & Valkeila 1994: 207.)

Säveltäjäbiografioita alettiin kirjoittaa 1700- ja 1800-luvun vaiheessa ja perinne elää edelleen ollen yksi musiikintutkimuksen standardeista. Näistä biografioista voidaan löytää niin sanottu säveltäjyyden prototyyppi, tietynlainen elämänpolku: tyypillisesti säveltäjä on monipuolisesti lahjakas lapsinero, jonka musiikilliset erikoislahjat huomataan jo varhain. Säveltäjän elämässä on vaikeuksia, joista hän selviää voittajana, sillä säveltäjällä on sisäinen pakko luoda musiikkia. Yleensä biografian kirjoittajat ovat myös korostaneet analyttisesti säveltäjän teoksia. (Moisala 2006: 325.) Sekä Lindbergin että Saariahon taiteellinen lahjakkuus huomattiin jo varhain. Tarkastelemisani artikkeleissa tuotiin usein esille vaikeudet, joita Saariaho on joutunut sukupuolensa takia urallaan kokemaan. Saariahon sisäinen taiteilijapalo on kuitenkin kukistanut suuren osan vastoinkäymisistä. Saariahoa arvostetaan, mutta silti Lindbergin teoksia hehkutetaan mediassa useammin. Hänen uutuusteoksensa näyttävät useimmiten olevan hetimiten ”mestarteoksia”.

Moisalan mukaan (2000: 169) Suomessa säveltäjien status on ollut poikkeuksellisen korkea. Gallupeissa ja kyselyissä säveltäjän ammatti on rankattu arvostetuimpien ammattien kärkeen. Tähän on kuitenkin viime vuosina tullut muutos, sillä esimerkiksi vuonna 2018 *Suomen Kuvalehden* toteuttaman kyselyn mukaan säveltäjä oli arvostetuimpien ammattien listassa vasta sijalla 172 (Lappalainen 2018). *Ilta-Sanomien* vuotta aiemmin toteutetulla kyselyllä oli samanlaiset tulokset: muusikot, laulajat ja säveltäjät äänestettiin sijalle 173 (Lähtenmäki 2017).

Tarkastelemani artikkelit loivat Saariahosta ja Lindbergistä erilaisia säveltäjäkuvia. Useat artikkelit olivat sävyiltään positiivisia eikä säveltäjien sukupuolesta tehty numeroa tai heitä ei arvosteltu sukupuolen perusteella keskenään eri tavoin. Sukupuolittuneisuuttakin ilmauksista kuitenkin löytyi. *Ilta-Sanomien* (Hakoniemi 1994) mukaan Saariahoa ”pidetään pikkutarkkana ja täydellisyyteen pyrkivänä säveltäjänä.” Saariahoa kuvaillaan myös kurinalaiseksi säveltäjäksi. (Yli-Lontinen

2010) *Helsingin Sanomissa* (Lampila 1996) Saariahoa kuvaillaan musiikilliseksi kuvanveistäjäksi. ”Saariahoa pidetään ennen kaikkea uusien sointimaailmojen etsijänä ja loihtijana.” Nämä katkelmat ovat esimerkkejä positiivisista kuvauksista, joissa ei ole näkyvissä vahvaa sukupuolittuneisuutta. Toki kuvanveistäjä helposti mielletään taiteen historiassa mieheksi, mutta toisaalta se voi olla viittaus Saariahon kuvataiteen opiskeluun Taidekorkeakoulussa. Saariaho opiskeli siellä, mutta lopetti päästyään Sibelius-Akatemiaan (Moisala 2009: 5).

”Kaikesta menestyksestä huolimatta Saariaho vaikuttaa ujoilta, hiukan sulkeutuneelta, hiukan kuuluisuudestaan vaivaantuneelta. Hän ei ole verbaalihirnu, joka laskettelee häikäiseviä analyysejä omista sävellyksistään tai omasta itsestään. Pikemminkin, hän on sellaisen taiteilijaluonteen arkkityyppi, joka haluaa itse vaieta ja antaa teostensa puhua.” (Amberla 1995)

Tässä artikkelissa Saariahosta maalataan kuvaa epäsosiaalisena, vaiteliaana ja ujoina henkilönä, joka ei itse haluaisi olla esillä vaan antaa teostensa puhua puolestaan. Taiteilijoiden epäsosiaalisuus kuului yhtenä osana romantiikan taiteilijakuvaan ja siitä lähtien luovien ihmisten on ajateltu olevan työnsä pariin eristäytyviä ja ympäristöstään riippumattomia. Kaunokirjallisuus, taiteilijaelämäkerrat ja taidemusiikin historian kirjoitukset ovat pitäneet ja pitävät yhä elossa tätä teemaa. Tähän ylläpitämiseen osallistuvat taiteilija, taideyleisö ja kriitikot. (Tiainen 2005: 67.) Lepistö jaottelee erilaisia taiteilijatyyppejä ja yksi näistä on taiteilijaerakko, jonka elämä on hänen työssään ja taide nähdään elämää korkeampana kategoriana. (Lepistö 1991: 68.) Saariahosta saa kuvan taiteilijaerakkona, joka haluaa vetäytyä maailmasta musiikin pariin.

Aamulehdessä (Hautala 2004) Saariahon kuvaillaan olevan ”Suomen kuumien säveltäjänimi”. Käyttäisikö toimittaja sanaa ”kuuma” jos kyseessä olisi miessäveltäjä? Kuuma-sana assosioituu varsinkin puhekielessä ulkonäköön. Tarkoittaako toimittaja tällä sanalla kuitenkin enemmänkin Saariahon suosiota? Silti se on potentiaalisesti seksistinen sanavalinta tähän kontekstiin. Yleensä populaarimusiikin artisteihin liitetään helposti tällaisia attribuutteja, mutta klassisen musiikin kontekstissa se särähtää helpommin korvaan. ”Kuuma” on epäasiallinen sanavalinta, ja koska Lindbergiä ei missään tarkastelemassani artikkelissa tituleerattu samalla tavalla, tekee se sanasta myös sukupuolittuneen.

Helsingin juhlatiimien toiminnanjohtaja Risto Nieminen luonnehtii Saariahoa ”poikkeukselliseksi”, sillä tämä on sekä määrätietoinen että herkkävaistoinen (Grundström 2002). Mielenkiintoista, että poikkeuksellisenä koetaan se, että nainen on samaan aikaan sekä määrätietoinen että herkkävaistoinen. Aivan kuin nämä kaksi luonteenpiirrettä olisi normaalisti toinen toisensa pois sulkevia. Voimakkaat luonteenpiirteet yhdistetään helpommin miehiin, ja hennot piirteet naisiin, joten tässä artikkelissa tulee näkyville vallalla olevat vastakkainasettelut ja käsitys siitä, että maskuliinisten ja feminiinisten piirteiden sekoittuminen ei olisi yleistä ja luontevaa (Jokinen 2003: 8). Pikemminkin maskuliiniset ja feminiiniset piirteet ovat toistensa vastakohtia: toinen on sitä, mitä toinen ei ole (Lehtonen 2005: 26.) Jos henkilössä, varsinkin naisessa, yhdistyy näitä molempia piirteitä, on hän jotenkin ”poikkeuksellinen”.

Turun Sanomissa (Roiha 2002) Saariahon kuvaillaan olevan ”maisema-arkkitehti, joka työskentelee niukkojen mutta mutkikkaiden ainesten kanssa.” Lindberg kuvaillaan vauhdista pitäväksi, Ferrarilla kaasupohjassa ajavaksi. ”Kun Saariaho omistautuu unelmille, Lindberg rakentaa dokumentin luokkaa oleville äänille.” Tämä Lindberg-vertaus jäi vähän epäselväksi, mutta luultavasti toimittaja viittaa tällä Lindbergin musiikin massiivisuuteen. Arkkitehti sanana helposti assosioidaan miehiin, mutta tässä se vaikuttaa suhteellisen neutraalilta sanavalinnalta. Lindbergin vertaaminen Ferrari-kuskiin on taasen paljon sukupuolittuneempi: autoilla hurjastelu helposti mielletään miesten harrastukseksi ja Ferrarista tulee muutenkin mieleen formulat, joka on vahvasti miesvaltainen autourheilulaji. Vertauksista tulee myös mieleen vastakohtapari pieni ja suuri, jossa näkyy tyypillistä naisiin ja miehiin kohdistuvaa vastakkainasettelua: Saariaho tekee jotain pientä, kun taas Lindbergin musiikki on jotain massiivista.

”Kaija Saariahon asemaa modernin soitinvärimusiikin pioneerina ja herkkävaistoisena säveltäjänä ei kukaan kiistäne.” (Murtomäki 1993) Hannu-Ilari Lampila kirjoittaa (1991) Saariahosta: ”Hän pystyy luomaan oman itsenäisen sävelmaailmansa aikana, jolloin monet säveltäjät turvautuvat enemmän tai vähemmän pessimistisesti tai kyynisesti postmoderniin lainailuun.” Nämä kirjoitukset kirjoittavat Saariahosta positiivisesti, vaikka herkkyyden korostaminen onkin stereotyyppisesti naisiin liitettävää. Saariaho kuitenkin esitetään pioneerina ja omaperäisenä säveltäjänä eli

hänet nostetaan säveltäjien joukosta korokkeelle. Omaperäisyys on myös romantiikan neroihin yleisesti liitetty ominaisuus. Seppo Heikinheimo on eri mieltä Saariahon omaperäisyydestä, ja kirjoittaakin (1996), ettei Saariaholla ole vielä omaa persoonallista tyyliä vaan hän ”luo sointivärinsä aivan kuin tietokoneen valmisvarastosta ammentaen, (...)”. Tästä toteamuksesta tulee mieleen romantiikan aikainen käsitys säveltämisestä luomisprosessina ja että naiset eivät kykene luomaan, parhaimmillaan ainoastaan lainaamaan tai tulkitsemaan (Moisala & Valkeila 1994: 68). Heikinheimo kirjoittaa (1982) Saariahosta myös näin: ”herkkää sointivaistoa hänellä on ilahduttavasti (yleissävy vain taitaa olla suurelta osaltaan Boulezilta kuulosteltua), ...”. Saariahosta kirjoitetaan kopioijana, ei musiikin luoja. Luominen liittyy mielen toimintoihin ja on ajateltu olevan vain miesten harjoittamaa toimintaa, biologinen lisääntyminen naisten. Naisten ei ole ajateltu kykenevän miesten kaltaiseen älylliseen luovuuteen. (Citron 1993: 45-46.) Mielenkiintoista on, olisiko Heikinheimo kirjoittanut eri tavalla, jos Saariaho olisi mies.

Lindbergiä Heikinheimo (1987) ainakin suitsuttaa *Helsingin Sanomissa*: ”Magnus Lindberg on säveltäjä, josta vaistoa lahjakkuuden jo pelkästä olemuksesta: hänessä on tyylitajua, määrätietoisuutta ja kulttuuria. Nämä ominaisuudet kruunaa tervetullut itseironia.” Lindberg myös kuvataan rakentajaksi, joka hallitsee taitavasti kaikki tekniikat rakentaakseen kokonaisuuksia ja käsitelläkseen materiaaliaan (Lampila 1997). ”Henkisessä energisyydessään Lindberg ei täysin vastaa perinteistä kuvaa kärsivästä taiteilijasta. Vaikka säveltäminen ei aina helppoa olekaan, Lindberg ei hekumoi luomistuskissa vaan luo.” (Korhonen 1995) Nämä artikkelit luovat Lindbergistä kuvan äärimmäisen lahjakkaana, sivistyneenä ja määrätietoisena säveltäjänä, joka ei kuitenkaan istu perinteiseen säveltäjäkuvaan ”henkisen energisyytensä” takia. Perinteisen romantiikan ajan taiteilijäkäsityksen mukaan kuitenkin miespuolinen taiteilijanero oli täynnä viriliä, jopa seksuaalissävytteistä luomisenergiaa (Battersby 1989: 3), joten siinä mielessä Lindbergin energisyys sopii perinteisesti kuvattuun taiteilijaan.

Vesa Sirén (1991) kuvailee *Soundissa* Lindbergin musiikkia: ”alkushokin jälkeen kaaoksesta erottuu raudanlujaa järjestystä, jumalatonta alkuvoimaa ja uskomattoman paljon sävyjä.” Monet toimittajat kuvailevat Lindbergin musiikkia maskuliiniseksi viittaamalla sen voimaan. Tarkastelemisani artikkeleissa suurin osa Lindbergin

musiikin ja hänen säveltäjäyytensä kuvauksista ovat tällaisia hyvin positiivissävytteisiä. Ainoan hieman negatiivisen lauseen Lindbergistä löysin *Kotiliedestä*, jossa kirjoitettiin, että ”Lindbergin hohtoa heikentää suuren yleisön silmissä se, ettei hän ole säveltänyt yhtään oopperaa.” (Grunström 2002) Eli Lindberg toimittajan mukaan saavuttaisi vielä kiiltävämmän taiteilijuuden sädekehän, jos hän säveltäisi oopperoita.

Lindbergiä kuvaillaan useilla eri tavoilla: hän on ”äänien kirjuri” (Marttila 1988), ”musiikin älykkö” (Hautala 2005), ”hyperkompleksinen modernisti” (Sirén 2019), ”modernien sointitaikatempujen tekijä” (Lampila 2016), ”tornado” (Hautsalo 2002) ja ”energinen suomenruotsalainen” (Hautala 2018). Hänen sanotaan olevan monien naamioiden mies: säveltäjä, opettaja, konserttijärjestäjä, pianisti ja kapellimestari. Useat artikkelit ovat kuvailleet Lindbergiä hyvin sukupuolittuneilla sanoilla esimerkiksi ”Herra Professori” (Tuomisto 1997) ja ”suurvelho” (Lampila 2016). Lindbergissä on myös nähtävissä ”modernia insinööriä, arkkitehtia ja tiedemiestä.” (Lampila 1997) Nämä kaikki ovat myös hyvin vahvasti miehiin liitetyjä ammatteja. Mielenkiintoista on, että Lindbergistä käytetään näin laajaa kirjoa erilaisia nimityksiä, mutta Saariahosta ei. Tämä luo Lindbergin säveltäjäyydestä paljon kompleksisemmän kuvan kuin Saariahon säveltäjäyydestä.

Osa artikkeleista antaa saman verran suitsutusta sekä Saariaholle että Lindbergille. Heidät näytetään tasavertaisina ja arvostettuina säveltäjinä: esimerkiksi Saariahon ja Lindbergin katsotaan olevan oman sukupolvensa merkittävimmät suomalaiset säveltäjät. (Grundström 2002) *Turun Sanomien* (Salminen 2002) mukaan heitä arvostetaan suomalaisista säveltäjistä eniten. He ovat myös ne kaksi suomalaista säveltäjää, jotka ovat hallinneet luovan musiikin vientimarkkinoita viimeisten kymmenen vuoden ajan (Nieminen 1996). Lindbergin ja Saariahon sanotaan myös olevan tunnetuimmat suomalaiset nykysäveltäjät maailmalla (Iitti 1997). Heidät myös esitellään jonkinlaisina pioneereina: he olivat mukana perustamassa Korvat Auki-yhdistystä. (esimerkiksi Lehtonen 2019) Saariahon myös kerrotaan olleen ensimmäisten joukossa käyttäessään tietokonetta säveltämistyössä. (Lehtonen 2019) Tätä tasa-arvoista puhetapaa löytyy 1990- ja 2000-luvuilta, ei ainoastaan 2010-luvun jälkeisissä kirjoituksissa. Tämä tarkoittaa sitä, että jo 1990-luvulta lähtien osa toimittajista on uhmunut sukupuolittuneita puhetapoja kohdellessaan Saariahoa ja Lindbergiä tasavertaisina heidän sukupuoliaan korostamatta.

Joissain artikkeleissa Lindbergiä ja Saariahoa kuvataan kapinallisina säveltäjinä, oman tien kulkijoina. Näissä teksteissä on nähtävissä kielenkäytön yhteneväisyyttä. *Kauppalehti* (Ilvesheimo 2010) otsikoi ”Kaija Saariaho kulkee omia teitään”. Saariahoa kuvataan ”nuoreksi kapinalliseksi” (Grundström 2002) ja ”radikaalin maineessa olevaksi”. (Hallman 1983) *Aamulehden* (Yli-Lonttinen 2010) Saariahosta kertovan artikkelin otsikko kuuluu ”Säveltäjä, joka ei mielistele muita”. Saariahosta saa kuvan säveltäjänä, joka tekee mitä haluaa piittaamatta muiden mielipiteistä. Myös Lindbergiä kutsutaan *Helsingin Sanomien* (Tiikkaja 2008) artikkelissa nuoreksi kapinalliseksi. ”Lindbergiä pidettiin radikaalina kauhukakarana, joka saattoi rusikoida flyygeliä moukarilla löytääkseen uusia soundeja.” (Sirén 1991) On mielenkiintoista, että sekä Saariahoa että Lindbergiä on kutsuttu nuoreksi kapinalliseksi. Nimi viittaa James Deanin tähdittämään 50-luvun kulttielokuvaan *Nuori kapinallinen* (1955). Kapinalliseksi kuvaaminen tekee heistä myös jonkinlaisia pioneereja: he tekivät jotain, mitä muut eivät. James Dean-mielikuvien liittäminen Saariahoon on kiinnostavaa sukupuolen kannalta, sillä harvoin naistaiteilijoihin halutaan liittää maskuliiniseksi katsottuja piirteitä. Tämän takia viittauksen voisi katsoa laajentavat mielikuvia naissäveltäjästä: nainenkin voi olla rajoja rikkova ja luoda jotain omaperäistä.

4.1 Säveltäjänero

1800-luvun säveltäjäneron ideologia näki säveltäjän nerona ja tämä status on nähtävissä säveltäjillä edelleen (Citron 1993: 81, Koskinen 2006: 24.), vaikka nykyään nero-sanaa viljellään harvemmin. Taidekriitikot ja -akateemikot saattavat usein kieltää romantiikan ajan käsitysten olemassaolon nykyaikana. Silti käytössä voi olla edelleen vanhaa sanastoa ja käsitys taiteilijasankarista pidetään näin elossa. Taiteen estetiikka onkin rakentunut taiteilijasuuruuksille. (Battersby: 1989: 15.) Battersbyn mukaan romantiikan nerokäsitys on haitallinen naisille. Nykyiset kriteerimme taiteelliselle erinomaisuudelle pohjautuvat käsityksille, jotka erityisesti ja eksplisiittisesti kielsivät naisilta nerouden. (Battersby 1989: 23.) Romantiikan uskomukset ja käsitykset taiteilijuudesta ja neroudesta näkyvät nykykulttuurissakin elävissä neromyyteissä ja taiteilijapersoonissa (Koskinen 2006: 25.) Taiteilijan kutsuminen neroksi ei ole ihmisten yleinen mielipide tai tunnustus, vaan sen tekee tietty ihmisjoukko, joiden mielipiteillä on kulttuurihistoriallinen painoarvo (Battersby 1989: 125). On hyvä

tiedostaa, että musiikissa säveltäjän ja neron käsitteet ovat paljolti taidemusiikkikulttuurin tuottamia (Moisala 2006: 327). Jo lähtökohdiltaan romanttinen nerokäsitys on siis poliittinen ja ideologinen (Vadén 2006: 417). Naispuolisten taiteilijajenon puuttuminen musiikinhistoriassa ei tarkoita, etteikö taitavia naissäveltäjiä olisi ollut. He vain eivät ole saaneet taidemaailman arvostusta osakseen, sillä vain miessäveltäjiä on nostettu jalustalle ja naisten saavutuksia vähätelty. Taiteilijanaiset ovat siis joutuneet luovimaan maailmassa, joka on ollut pitkään syvästi naisia vastaan.

Lepistön mukaan romantiikan ajan taiteilijäkäsitys on elänyt taidemaailmassa ja taiteilijoiden itseymmärryksessä ja identiteetissä. Myyttinen taiteilija on edustanut yhteiskunnassa toista, torjuttua ja samalla ihannoitua puolta, joka on vastakohta modernille valistukselle ja rationalismille. (Lepistö 1991: 63.) Myyttinen taiteilijakuva rakentuu muun muassa romantiikan ajan nero- ja boheemimyyteistä. Neromyyttiin kuuluvat käsitykset taiteilijan yksilöllisyydestä, maskuliinisuudesta ja yhteydestä jumaliin. Boheemimyytissä taiteilijan marginaalisuus korostuu. Taiteilijaa koskevat myytit voidaan katsoa olevan ”historiallisesti muotoutuneita, taidemaailmassa vallitsevia, taiteilijan ainutlaatuisen arvon uusintavia ja tuottavia kerronnallisia uskomuksia ja suhtautumistapoja”. (Lepistö 1991: 64.) Silti nerous halutaan nähdä irrallisena sosiaalisesta kontekstistaan, verkottumistaidoista ja taiteilijaimagon tietoisesta rakentamisesta (Koskinen 2006: 35).

Tarkastelemistani artikkeleista löytyi romantiikan ajalle tyypillistä taiteilijajaksilön suitsutusta, etenkin Lindbergin kohdalla. *Vartti*-lehti (Tammenheimo 1998) ylisti Lindbergin olevan sukupolvensa merkittävin suomalainen nykysäveltäjä. Heikinheimo hehkuttaa Lindbergiä (1997): ”Se että Magnus Lindberg on ehkä suosituin suomalainen säveltäjä tällä hetkellä, ei ole mikään ihme: Lindberg säveltää musiikkia, joka on sekä modernia että samaan aikaan miellyttävää kuunnella. Valtaosa nykyhetken säveltäjistä ei siihen pysty.” Veijo Murtomäki (1991) kysyy: ”Kuinka moni säveltäjä onkaan kyennyt palauttamaan soinnillisuuden, jossa on kiehtovasti traditionaalinen tuoksahdus, joutumatta jo kuljetuille poluille?” Lindberg näytetään säveltäjänä, joka kohoo muiden säveltäjien yläpuolelle erinomaisuudessaan.

Helsingin Sanomat otsikoi artikkelinsa (Sirén 2001) mahtipontisesti ”Magnus Suuri Pariisin romurallissa”. Lindbergiä kutsutaan myös suomalaiseksi mestarisäveltäjäksi. *Rondokin* (Häyrynen 1997) antaa Lindbergille tittelin ”Magnum”, joka tarkoittaa latinaksi suurta. *Kotiliesi* (Grundström 2002) nimeää myös Saariahon ”suureksi säveltäjäksi”. Samassa artikkelissa kuvataan Saariahon, Lindbergin ja Sibeliuksen musiikkia sisältämää konserttia nimellä ”titaanit”. Tällä Saariaho ja Lindberg liitetään samaan ryhmään Sibeliuksen kanssa. Titaanilla voidaan tarkoittaa alkuainetta tai kreikkalaisen mytologian jumalhahmoja. Romantiikan ajan kuvaan taiteilijanerosta kuului käsitys neron ainutlaatuisista kyvyistä, joita tavallinen ihminen ei kykenisi koskaan saavuttamaan. Luovuus oli rationaalisuuden ulottumattomissa oleva jumalallinen ihme. Säveltäjänero nousi massojen yläpuolelle. (Moisala 2006: 318.) Suureksi tai titaaniksi nimeäminen tekee säveltäjästä yli-inhimillisen, jumalan kaltaisen hahmon, joka eroaa tavallisesta ihmisestä tai on tämän yläpuolella.

Andantessa (Stearns 2003) kirjoitettiin, että vain harvat säveltäjät ovat yhtä ylimaallisia sävellyksiltään tai persooniltaan kuin Saariaho.¹ ”Kaija Saariahon teokset saattavat elää kauemmin kuin mikään muu, mitä vuosituhannen vaihteen suomalaiset jättävät jälkeensä.” (Grundström 2002). Saariahoon siis liitetään jumalallisia piirteitä, joita tavallisilla ihmisillä ei ole ja hän kykenee luomaan jotain ikuista toisin kuin muut suomalaiset. ”Saariahon sanotaan olevan kansainvälisesti tunnetuin suomalaissäveltäjä” (Yli-Lonttinen 2010) Häntä kutsutaan myös ”legendaksi” (Aho 2010) ja ”mestarisäveltäjäksi” (Tukiainen 1997). Tällaiset kuvaukset Saariahosta ovat kuitenkin harvassa. Suurin osa tarkastelemistani artikkeleista kyllä kirjoittivat hänestä arvostavaan sävyyn, mutta häntä ei nostettu muiden yläpuolelle ja kuvattu superlatiivein.

Henkisellä tasolla koen Magnus Lindbergin Beethovenin ja Varèsen sukulaiseksi. Samanlainen riemukas väkivaltaisuus, uuden uran raivaaminen, luovan minuuden romanttinen uho, jonka voi kuulla myös herkkien sävyjen yltäkylläisenä punoutumisena. (Isopuro 1992)

Beethovenin, palvotun romantiikan ajan neron, rinnalle nostaminen tekee Lindbergistäkin samanlaisen neron. Toimittaja myös kuvailee Lindbergin musiikkia sekä maskuliinisilla sanoilla että romantiikan neroihanteiden mukaisesti:

¹ Few composers, in their music or their personas, are as other-worldly as Kaija Saariaho. Kirjoittajan suomennos.

väkivaltaisuutta, fyysistä voimaa, hallitsevuutta ja suoriutumista pidetään länsimaisessa kulttuurissa maskuliinisina ominaisuuksina (Jokinen 2003:8). Romantiikan ajan taitelijaneron taiteessa näkyi feminiiniseksi ajateltuja piirteitä kuten herkkyyden ja syvät tunteet (Reich 2020: 133). Tässä nähdään siis maskuliinisuuden ja feminiinisuuden yhteen kietoutumista, mikä on yllättävää, sillä länsimaisessa kulttuurissamme maskuliinisuus ja feminiinisyys nähdään useimmiten toistensa vastakohtina eikä maskuliinisuuteen saa sekoittua mitään feminiinistä (Jokinen 2003: 8). Toisaalta romantiikan ajan nerolle oli tyypillistä ja enemmän kuin suotavaa tietyt stereotyyppisesti feminiiniseksi katsotut piirteet, joista aiemmin mainitsinkin. Tämä feminiinisuuden salliminen miehellä oli räikeässä ristiriidassa sen kanssa, että naisten ei katsottu kykenevän luomaan taidetta (Battersby 1989:3). Mielenkiintoista, että tällaisia ristiriitaisuuksia löytyy myös Lindbergiä koskeissa mediateksteissä.

Osa toimittajista siis näyttää liittävän Lindbergin osaksi länsimaisen klassisen musiikin kaanonina, sillä hänet lasketaan samaan joukkoon ”vanhojen nerojen” kanssa. ”Hän näyttää olevan täydellinen muusikko, monella tapaa luonnollinen perillinen Boulezille.”² (Bridle 2007) ”Jos Debussy olisi elänyt puoli vuosisataa myöhemmin, tulos olisi ehkä Lindbergiä.”, luonnehtii Murtomäki (1991). Hän myös hehkuttaa Lindbergin musiikkia: ”Ihmettelisin, jos tämä musiikki ei eläisi ensi vuosituhatvuotellakin.” (1992) *Aamulehdessä* (22.6.2008) Lindbergin kuvaillaan olevan ”yksi Sibeliuksen jälkeisen Suomen suurimmista säveltäjistä”. Artikkelin kertoo, miten Lindbergin musiikki-innustus lapsena alkoi. ”Loppu on säveltaiteen historiaa.”, toimittaja Taina Dahlgren toteaa, liittäen Lindbergin osaksi Beethovenin kaltaisten säveltäjien muodostamaa musiikin kaanonin ja nerokulttia. Toisaalta Dahlgren mainitsee myös Lindbergin kalastusharrastuksesta, jolloin Lindbergistä tulee arkisemman oloinen hahmo, ei vain elämänsä sävellykselle uhrannut nero.

Classicassa (Korhonen 1995) kirjoitetaan, että ”Magnus Lindberg on pysynyt vaivattomasti menestyksen aallonharjalla eikä ole antanut sen hukuttaa itseään.” Lindbergin sävellystyöstä löytyy myös kuulema jonkinlaista mystiikkaa (Metso 1997). Lindberg siis esitetään mystisenä taiteilijana, joka luo menestysteoksia vaivattomasti.

² ”Magnus Lindberg is a man of many masks: a composer whose compositions stretch from classicism to neo-punk, a teacher and concert programmer, a pianist and conductor. He seems the complete musician, in many ways the natural heir to Boulez.” Kirjoittajan suomennos.

Lindberg on niitä harvoja, jotka ovat pystyneet lähentymään postsarjallisesta traditiosta takaisin kohti kadonnutta yleisöä. Hänkin on toki ”vaikea” säveltäjä, mutta sentään vahvasti omaleimainen ja – toden totta – kokemuksia tuottava, eikä ainoastaan analyttisesti mielenkiintoinen. (Sirén 1991)

Samassa artikkelissa Lindbergillä kuvaillaan olevan ”poikkeuksellinen musiikillinen lahjakkuus” ja ”hirvittävä työnarkomania”. Hänestä luodaan siis kuva poikkeuksellisena, ainutlaatuisena säveltäjänä, joka kirjoittaa sävellyksiä tauotta. Hän on jonkinlainen mielenkiintoinen harvinaisuus, mutta samalla ”vaikea”. Vaikeudella luultavasti viitataan Lindbergin musiikkiin, joka voi olla tottumattomalle korvalle hankala ymmärtää kuten nykymusiikki yleensäkin. Vaikeudella voidaan myös viitata Lindbergin musiikin poikkeavan valtavirrasta. Lindberg luo sellaista musiikkia, jota itse tahtoo aivan kuin romantiikan nero konsanaan.

Lindbergin omaperäisyyttä korostetaan useassa artikkelissa. Murtomäki kirjoittaa (1992), että Lindberg ei ole ”jäljittelijä tai tyylikertaaja” vaan ”Hän on luonut yksilöllisen, jännittävän sävelmaailman”. Murtomäen mielestä kukaan muu kuin Lindberg ei olisi uskaltanut käyttää sellaisia sävellysratkaisuja mitä Lindberg on teoksissaan käyttänyt. Myös Saariahon originaalisuutta korostetaan joissakin kirjoituksissa. Kauppalehdessä (Ilvesheimo 2010) julistetaan, että Saariaholla on asennetta. ”Säveltäjä etsii jokaisessa teoksessaan ennen kokeilematonta tapaa säveltää eikä hän ole kiinnostunut toistamaan itseään.” Originaalisuuden liittäminen Saariahoon on kuitenkin harvinaisempaa kuin Lindbergin kohdalla.

Romantiikan aikana omaperäisyys liitettiin vahvasti taiteilijaneroon. Vielä nykypäivänäkin musiikkiin liittyvä retoriikka saattaa toistella säveltäjien omaperäisyyttä. (Moisala 2006: 319, 321.) Jatkuvat ylistävät sanat tekevät taitelijasta yli-inhimillisen neron, jonka kaltaista ei ole toista. Tällaisissa neron myytinrakennusprosesseissa myös taiteilijoilla itsellään on keskeinen rooli, sillä he voivat omalta osaltaan puheillaan kasvattaa käsitystä myyttisestä taiteilijanerosta. (Koskinen 2006: 13). Esimerkiksi säveltäjät Einojuhani Rautavaara ja Paavo Heininen luovat kuvaa säveltäjänerosta omat kriteerinsä musiikissaan luovana poikkeusyksilönä ja heidän kuvauksissaan taiteellinen työskentely näyttäytyy jumalallisen kaltaisena toimintana. Romantiikan oppeihin kuuluikin ajatus taiteilijasta uudistajana, joka ei noudata vallitsevia tapoja tai esteettisiä ihanteita sävellystyössään vaan luo omat

sääntönsä. Taiteilijaa myös pidettiin jonkinlaisena jumalhahmona. (Tiainen 2005: 54-55.)

Neroretoriikkaa löytyy muistakin tarkastelemistani artikkeleista: Lindberg kuvataan ainutlaatuiseksi ja suurimmaksi. Hän on menestystarina. Ylistyssanat ja superlatiivien käyttö rakentavat säveltäjistä nerojen kaltaisen hahmon: hän on jotain, mitä tavallinen ihminen ei voi olla, ainutlaatuinen suuruus. ”Lindbergin ura on huikkeimmassa nousussa kuin yhdenkään hänen oppi-isänsä tai aikalaisensa.” (Sirén 1991) Samassa artikkelissa Sirén julistaa Lindbergin olevan ”Suomen suurin nykysäveltäjä”. ”Lindbergiin on suuressa määrin henkilöitynyt 1980-luvun uuden musiikin nousukausi Suomessa.” (Korhonen 1995) ”Lindbergissä on ainesta johonkin tavallista merkittävämpään.” (Heikinheimo 1987) *Rondo* (Korhonen 1991) julistaa Lindbergin olevan ”uuden suomalaisen musiikin supertähti”. Lindberg nimetään myös ”mestariksi” (Tammenheimo 1998) ja ”musiikin mestarikokiksi”. (Tanskala-Sandström 1991) Tässä viimeisessä, eli mestarikokissa on mielenkiintoinen yhteys ”Madame Saariahon resepteihin” josta puhun seuraavassa alaluvussa. Molemmat viittaavat ruokaan ja näkevät sekä Saariahon että Lindbergin ”kokkeina”. Erona kuitenkin se, että Lindberg on ”mestari” ja Saariaho ”madame” eli ilmaisut eivät ole keskenään tasavertaisia vaan sukupuolittuneita.

Huoneessa on viiniä, olutta, naposteltavaa ja parikymmentä nuorta säveltäjää, joista jokainen haluaisi olla Magnus Lindberg. Hän itse istuu pöydässä, vaatimattomana ja mukavana kuten aina. Hän on vasta 36-vuotias, mutta häntä kutsutaan jo Suomen uudeksi Sibeliukseksi. Lindbergin ura on kovassa nousussa. (...) Lindberg saattaa hetkittäin kuulostaa helpolta, mutta hän ei koskaan kuulosta halvalta. (Sirén 1994)

Toimittaja myös kertoo säveltäjä Veli-Matti Puumalaa povattavan ”seuraavaksi Lindbergiksi”. Tässä kirjoituksessa on henkilökultin piirteitä: Lindberg esitellään vaatimattomaksi mutta suureksi hahmoksi, Sibeliuksen seuraajaksi, jota muut ihailevat ja haluavat olla kuin hän. Tämä on kuitenkin vain toimittajan kärjistetty oletus ja kuvaus, tuskinpa Sirén on tehnyt gallup -kyselyn ja kysynyt paikalla olevilta säveltäjiltä, haluavatko he olla Lindberg. On ristiriitaista, että tässä artikkelissa toimittaja käyttää Lindbergin musiikista sanaa ”helppo”, kun aiemmassa artikkelissa (1991) hän kuvaili Lindbergiä ”vaikeaksi” säveltäjäksi. ”Halpa” on myös mielenkiintoinen sanavalinta. Jos Lindbergin musiikki ei kerran ole halvan kuuloista, onko se sitten kalliin kuuloista? Miltä kuulostaa halpa tai kallis musiikki? Kalliista

tulee mieleen massiiviset orkesteriteokset. Toimittaja käyttää halpa-sanaa negatiivispainotteisesti. Jos Lindberg tekisi musiikkia pienellä kokoonpanolla olisiko se sitten halpaa eli samalla jotenkin huonoa? Moisala (2006: 329) kirjottaa, että ennemmin tai myöhemmin lahjakkaalta säveltäjältä aletaan usein odottamaan kestoltaan ja toteutukseltaan suurimuotoisia teoksia kuten sinfonioita, joiden jälkeen halutaan oopperoita, sillä oopperan säveltäjällä on mahdollisuus päästä Suurten säveltäjien joukkoon. Suurilla teoksilla siis näyttää saavan enemmän arvostusta säveltäjänä. Mielenkiintoista, että Saariaho on tehnyt jo viisi oopperaa ja Lindberg ei yhtään, mutta silti Lindberg herkemmin liitetään arvostettujen säveltäjänerojen joukkoon.

Useat toimittajat julistavat myös Lindbergin teoksia mestariteoksiksi. Murtomäki (1992) kirjoittaa, että Lindbergin *Joyn* pianosoinnit ovat ihastuttavia ja ”oikeuttavat Lindbergille sisäänpääsyn paratiisiin.” Teos myös ”nostettiin nykymusiikin eliittiin” (Leinonen 1993). *Helsingin Sanomissa* (Heikinheimo 1987) nostetaan esille *Dagens Nyheterin* toimittajan kommentti Lindbergin *Kraft*-teoksesta: ”ei vain yhden 80-luvun tärkeimpiä teoksia yleismaailmallisesti, vaan – kuten uskallan sanoa – myös yhden koko 1900-luvun modernismin mestariteoksen.” *Ferian* kirjoitettiin olevan ”nykymusiikin helmiä” (Tammenheimo 1998), *Aura* julistettiin mestariteokseksi (Korhonen 1995, Isopuro 2018) ja *Kraft* ”kulttiteokseksi” (Sirén 2019, Lehtonen 2019.) Kun jokin taideteos julistetaan mestariteokseksi, tällä ei viitata vain julistajan mielipiteeseen, vaan sillä kerrotaan myös muille, miten heidän pitäisi teokseen suhtautua. Neroksi kutsuminen voi vaikuttaa vain kuvailulta, mutta se on Battersbyn mukaan osa monimutkaista arvottamista, joka vetoaa kulttuuristen saavutusten normeihin ja asettaa neron tuotannon näitä normeja vasten. (Battersby 1989: 124). Kanonisoitujen säveltäjänerojen musiikkia pidetään ajattomasti ja kiistattomasti muita teoksia parempina ja tällöin nämä kanonisoidut teokset ansaitsevat tulla kuulluksi uudelleen ja uudelleen täyttäen musiikin historian kirjat ja konserttiohjelmistot. (Moisala 2006: 326.)

Vanhat romantiikan ajan arvot, joihin kuuluvat ilmaisuvoimaisuus, kokeellinen ainutlaatuisuus, omaperäisyys, spontaanisuus ja autenttisuus ovat olleet pitkään valloillaan länsimaisessa kulttuurissamme (Battersby 1989: 24). Tämä näkyy myös tarkastelemistani artikkeleista. Lindberg liitetään Saariahoa herkemmin osaksi

myyttistä taiteilijaneroa ja hänelle annetaan näitä romantiikan aikana ihailtuja piirteitä. Samanlaista neropuhetta löytyi harvoin Saariahon kohdalta, ainoastaan parista artikkelista. Useat toimittajat hehkuttavat Lindbergin teoksia mestariteoksiksi ja Lindbergin musiikki koetaan hyvin ainutlaatuisena ja hänet liitetään vanhojen säveltäjämestareiden joukkoon. Aivan kuin Lindbergiä tietoisesti brändättäisiin neroksi. Koskinen (2006: 44) pohtiikin, millainen asema neroudella on nykyään. Hänen mukaansa mielikuvina ja tuotteina kulutettaville ”neroille” on suurempi kysyntä kuin aiemmin, nyt kun auktoriteettikulttuuri on korvattu yksilökulttuurilla. Renessanssiaikana uskottiin nerojen tulevan tähdistä, nykyajan media-aikana tähdistä tulee neroja. Nämä nerot tarvitsevat julkisuutta ja heidän yksilön auraansa täytyy kiillottaa tuotteistamalla, ”brändäämällä” ja ”paketoimalla”. Tarkastelemieni artikkelien perusteella voisi sanoa, että miessäveltäjää helpommin hehkutetaan neroksi ja niputetaan vanhojen (mies)mestareiden joukkoon.

Romantiikan aikana säveltäjiä kuvailtiin jumalaisen inspiraation saaneiksi luojiksi, jopa jumalankaltaisiksi. Beethovenia verrattiin Jumalaan, Bachia pyhimykseen. Haydnin hengen kirjoitettiin lävistävän taivaallisen viisauden pyhäkön. Näin säveltäjä nostettiin tavallisen elämän yläpuolelle ja he ilmaisivat teoksillaan jotain korkeampia ”totuuksia”. (Goehr 1992: 208-209.) Onko niin, että nämä toimittajat, jotka antavat Lindbergille romantiikan ajalle tyypillisiä neron piirteitä, yrittävät pitää edelleen pystyssä, tiedostaen tai tiedostamattaan, jonkinlaisia rippeitä romantiikan ajan nerokuvasta ja ylläpitää länsimaisen taidemusiikin miespainotteista kaanonin? He myös kuvailevat Lindbergiä superlatiivein tehden hänestä jotain täysin ainutlaatuista ja normaalin elämän ylittävää. Jatkavatko nämä toimittajat jo kauan jatkunutta mieskriitikoiden perinnettä?

Osa toimittajista kirjoittaa Lindbergistä arvostavasti, mutta ei silti syyllisty neroretoriikkaan, esimerkiksi *Kulttuuri*-lehdessä (Heikkilä 2008) Lindbergin kirjoitetaan olevan ”yksi arvostetuimpia ja palkituimpia suomalaisia säveltäjiämme.” Tässä Lindbergiä ei yksinään nosteta jalustalle sanomalla hänen olevan esimerkiksi arvostetuin ja merkittävin. Eli kaikki toimittajat eivät osallistu neroretoriikan ylläpitämiseen, vaan vastustavat sitä. Havaitsin, että neropuhetta löytyy lehtiartikkeleista eri vuosikymmeniltä eli se ei ole vain vuosikymmeniä sitten harjoitettu tapa, vaan on näkyvissä edelleen. Uudemmissa, 2010-luvun artikkeleissa se

ei ole enää niin selkeää taiteilijayksilön palvontaa, mutta taideteoksia edelleen julistetaan mestariteoksiksi. On hyvä, jos lehtikirjoitukset ovat etääntymässä romantiikan aikaisista diskursseista ja luovat uusia, vähemmän säveltäjäyksilöä palvovia diskursseja, jolloin ei enää keskitytä palvomaan vain tiettyjä miessäveltäjiä ja heidän teoksiaan, vaan tilaa annetaan myös muille säveltäjille, niin naisille kuin miehillekin.

Onneksi nykyaikana taidemusiikin kentällä on muutenkin noussut pitkäaikaista hegemoniaa haastavia diskursseja. Luvussa 3.3 nostin esille Susanna Välimäen kommentit klassisen musiikin miesvaltaisuudesta. Myös dosentti Juha Torvinen on ruotinnut tätä aihetta, ja hänen mukaansa laadulla perusteleminen ei oikeuta miesvaltaisuutta. Tämä klassisen musiikin ”laatu” on väistämättä ollut patriarkatin määrittämää ja siihen vetoaminen syrjii naisia entisestään. (Torvinen 2019.)

4.2 Naissäveltäjä vai säveltäjä?

Saariaho kysyy haastattelussa (1991) toimittaja Hannu-Ilari Lampilalta, miksi Suomessa ei ole muita säveltäviä naisia (kuin Saariaho). Lampila kirjoittaa: ”Vaikea vastata. Voi vain valitella ja toivoa naisten innostuvan säveltämään enemmän.” Hänen mukaansa siis naisten pitäisi vain säveltää enemmän, jotta ongelma poistuisi. Miksi Lampila ei mainitse syyksi klassisen musiikin ja sen kaanonin miesvaltaisuutta? Aivan kuin ongelmana olisi vain se, että naisia ei kiinnosta säveltäminen tarpeeksi. Käsitys maskuliinisesta taiteilijanerosta on sulkenut niin naiset kuin muihin vähemmistöihinkin kuuluvat pois arvostettuina ja merkittävänä pidettävien tekijöiden joukosta. Muutenkin miehillä on ollut historiallisesti hyvin erilainen asema taiteen ja kulttuurin tekijöinä kuin naisilla tai muilla marginalisoiduilla ryhmillä. (Leppänen ym. 2014: 257.) Säveltävät naiset ovat päässeet sävellyso-pintojen pariin vasta noin 100 vuoden ajan eli heitä on sekä pidetty että pidätelty amatööreinä (Moisala & Valkeila 1994: 238). Pitkään naisilta siis on puuttunut muodollinen koulutus säveltämiselle. Se ei tietenkään ole este säveltämiselle, mutta kyllähän säveltämistä opiskelleen ja opiskelemattoman lähtökohdat ovat erilaiset. Esimerkiksi suurten teosten kompleksisten rakenteiden hallitseminen vaatii perusteellista koulutusta musiikista (Moisala & Valkeila 1994: 13).

Säveltäjä Einojuhani Rautavaara kirjoitti *Rondo*-lehdessä (8/1973) naissäveltäjistä:

...juuri naisten vähäinen mielenkiinto filosofiaan ja matematiikkaan selittää heidän vähäisen lukumääränsä vakavassa säveltämisessä.” (...) Naiset, nuo yleensä käytännölliset realistit, mieluummin välttävät sitä yksinäistä älyllistä seikkailua, mitä säveltäminen on... Näin alkaa selvitä, miksi kuuluisia naissäveltäjiä ei ole... Jos vain kourallinen naisia yleensä tuntee vetoa säveltämiseen, on ylivoimaisten tulosten mahdollisuus melkein olematon.

Rautavaara ei siis katso yhteiskunnan tai kulttuurin luomien normien tai paineiden vaikuttaneen naissäveltäjien määrään. Hän on samoilla linjoilla Lampilan kanssa: hänen mukaansa suurinta osaa naisista ei vain yksinkertaisesti kiinnosta säveltää, vaan he valitsevat luonnolleen jotain sopivampaa. Musiikkia ei pidä kuitenkaan nähdä irrallisena sen sosiaalisista, taloudellisista ja poliittisista yhteyksistä. On tärkeää ottaa huomioon musiikin kuuntelemisen, soittamisen ja tekemisen aika ja paikka (Leppänen & Moisala 2003: 72).

Säveltäjä Lotta Wennäkosken (s.1970) mukaan miehinen ja myyttinen historiallinen painolasti kummittelee vielä 2000-luvullakin. Tämän takia säveltäjäksi ryhtyvä nainen joutuu kamppailemaan henkisesti ja etsimään omaa säveltäjäidentiteettiään eri tavoin kuin mieskollegat. Wennäkoski toteaa, että länsimainen kulttuurimme on edelleen sukupuolittunut ja eriarvoinen. (Nissilä 2002.) Naisten marginalisointi näkyy musiikissa, sen diskursseissa ja instituutioissa. Sukupuoliroolit ovat sosiaalisesti rakennettuja, joten niitä voidaan myös uudelleenrakentaa. (Williams 2001: 58, 69.) Jokaisen naissäveltäjän elämä ja naiseus on jatkuvaa neuvottelua, jota käydään sukupuolikonventioiden ja -rakenteiden, sosiaalisten ja musiikillisten tilanteiden, oman ja toisen sukupuolen vuorovaikutuksen, musiikkielämän julkisen puolen ja säveltäjän itsensä sisäisten kasvuprosessien välillä. (Moisala 2000: 167.)

Naispuoliset säveltäjät ovat yleensä toivoneet teoksiaan kuunneltavan ensisijaisesti musiikkina eivätkä ole halunneet itseensä tai teoksiinsa liitettävän nais-etuliitettä. Kriitikot ja journalistit ovat yleensä huolehtineet tästä. Naissäveltäjät ovat itse kirjoittaneet kokeneensa säveltäjän asemansa miessäveltäjiä ahtaammaksi. Miehet ovat arvostelleet naissäveltäjien teoksia kielteiseen sävyyn ja epäilleet naisten kykyä säveltää suurimuotoisia teoksia. (Moisala & Valkeila 1994: 239.) Tässä on näkyvissä aiemmin käsittelemääni sosiaalisen todellisuuden rakentumista, vallankäyttöä ja

hegemonisia diskursseja. Kaija Saariahokin on todennut, että Suomen yhdeksi tunnetuimmaksi säveltäjäksi nouseminen on vaatinut häneltä paljon työtä. Sävellystä opiskellessaan hän koki itsensä kummajaiseksi sukupuolensa takia. Menestyksellään hän on murtanut naisten aiempaa marginalisointia taidemusiikissa, ja hän on varmasti ollut esikuva monelle säveltäjälle. (Saulo 2019.)

Käsitettä ”naissäveltäjä” käytettiin tutkimissani artikkeleissa yllättäen harvoin. Enemmän naissäveltäjä-termi näkyi vanhemmissa artikkeleissa, uudemmissa Saariahoa puhuteltiin useimmiten säveltäjänä. Yleensä naissäveltäjäyys ja sukupuoli nousivat esille artikkeleissa, jotka käsitelivät erikseen naissäveltäjäyttä tai Saariahon sukupuolta ja hänen sukupuolensa takia kokemaansa syrjintää tai muita negatiivisia vastoinkäymisiä. Sukupuoli kuitenkin nostetaan esille myös artikkeleissa, joiden aiheena on esimerkiksi Saariahon musiikki. Sukupuoli ei siis liity sinällään näiden artikkeleiden aiheisiin, mutta silti toimittaja haluaa siitä keskustella. Esimerkiksi *Helsingin Sanomien* (Kullberg 1990) artikkeli ”Sata soitinta ja vapaat kädet” käsittelee Saariahon silloista uutuusteosta *Du Cristalia*. Sukupuoli ei liity artikkelin aiheeseen mitenkään, mutta silti se vedetään mukaan väliotsikossa ”Sukupuolesta on ollut haittaa”. Artikkelissa kirjoitetaan Saariahon haluavan, että hänen musiikkinsa koettaisiin vain musiikkina. ”En mitenkään väheksy naisnäkökulmaa, mutta koen kuitenkin jonkinlaisena puutteena, jos musiikkiani täytyy lähestyä sitä kautta.” Häntä ei kiinnosta naisnäkökulma, mutta silti monet toimittajat nostavat sen esille. Moni säveltävä nainen Saariahon tavoin vierastaa ”nais”-etuliitettä, sillä sen pelätään leimaavan säveltäjän vähempiarvoiseksi mieskollegoihin nähden (Moisala & Valkeila 1994: 119).

Myös *Keskisuomalaisen* artikkelissa ”Pariisilaistunut perfektionisti” (Turunen 1993) Saariahon sukupuoli nostetaan yhdeksi aiheeksi. Väliotsikko on otsikoitu ”Naissäveltäjä ei ole tasavertainen”. Artikkelissa Saariaho kertoo, että naissäveltäjä on edelleen harvinaisuus alallaan. Artikkelissä käsittelee myös Saariahon Ranskassa asumista, tietokoneiden kanssa työskentelyä ja hänen matkaansa säveltäjäksi. Sukupuoli ei olisi välttämätön aihe tässäkin artikkelissa, mutta silti se nostetaan esiin. Pääotsikon ”Pariisilaistunut” ja väliotsikon ”ei tasavertainen” tekevät Saariahosta jonkinlaisen kummajaisen, ei-suomalaisen eikä miessäveltäjiin nähden tasavertaisen tai vähintäänkin miessäveltäjistä, eli vallitsevasta normista, eroavan säveltäjän.

Osa artikkeleista korostaa Saariahon arvostusta ilman sukupuolittuneita sanavalintoja. Näitä artikkeleita löytyi jo 1990-luvulta lähtien, joten jo sieltä asti osa toimittajista on haastanut sukupuolittuneita diskursseja jättämällä Saariahon sukupuolen huomioimatta. Saariahoa kohdellaan säveltäjänä, ei naissäveltäjänä. ”Saariaholla on vahva ja kiistaton asema nykymusiikin säveltäjänä maailmassa”. (Hakoniemi 1992) *Keskisuomalaisessa* (Turunen 1993) Markku Turunen kirjoittaa Saariahon kuuluvan ”Suomen kirkkaimpaan ja kansainvälisestikin arvostettuun kärkeen.” *Kotiliedessä* (Grundström 2002) Saariahon sanotaan jo vuosikausia olleen sukupolvensa arvostetuimpia säveltäjiä ja artikkelissa puhutaan myös ”Saariaho-kuumeesta”. Tämä ”kuume” sanavalintana on mielenkiintoinen, sillä mieleen tulee populaarimusiikin puolelta tiettyihin artisteihin ja yhtyeisiin liittyvä fanitus, esimerkiksi ”ABBA-kuume” tai ”Dingo-kuume”. Toisaalta kyllähän villiä fanitusta löytyy myös klassisen musiikin historiasta, esimerkiksi Frans Lisztiin yhdistetty ”Lisztomania” tai ”Liszt-kuume”. Vaikeaa kuvitella nykysäveltäjää fanitettavan Dington tai Lisztin tavoin, mutta ehkä toimittaja on tällä sanavalinnallaan halunnut osoittaa Saariahon menestystä ja kysyntää.

Useimmissa artikkeleissa Saariaho esitellään lyhyesti ”säveltäjäksi”. Joissakin artikkeleissa hänet mainitaan vain nimeltä ilman etuliitteitä tai ammattititteleitä, mutta suurimmassa osassa tarkastelemistani artikkeleista hän oli ”säveltäjä” tai ”suomalainen säveltäjä”. Magnus Lindberginkin titteli osassa artikkeleissa on säveltäjä, mutta yleensä hänet esitellään vain nimellään, ilman mitään etuliitettä tai esittelyjä. Hänet esitellään artikkeleissa Saariahoa useammin pelkästään nimellään kuin säveltäjä Magnus Lindberginä. Aivan kuin hän ei esittelyjä kaipaisi. Beethoveninkaan kohdalla ei luultavasti tarvitse käyttää koskaan ”säveltäjä Beethovenia”, vaan pelkkä Beethoven riittää, sillä kaikki tuntevat hänet. Saariaho kuitenkin usein nimetään säveltäjäksi, vaikka hän on luultavasti tunnetumpi kuin Lindberg. Esimerkiksi *Helsingin Sanomien* artikkelissa (1989) Lindberg on lyhyesti ”Magnus Lindberg”, mutta Saariaho on ”säveltäjä Kaija Saariaho”. Aivan kuin toimittaja ajattelisi, että Lindberg ei esittelyjä kaipaa, mutta Saariahon ammattinimikettä täytyy selventää.

Yhdessä artikkelissa (Schlüren 1996) Saariahon etunimeä ei mainittu ollenkaan. Onko näin tehty, jotta Saariahon sukupuoli ei tulisi esiin vai onko Saariaho koettu Beethovenin ja Sibeliuksen tapaan niin kuuluisaksi, että hänen pelkkä sukunimensä käyttö riittää? Artikkelissa ei ole määritelty Saariahoa säveltäjäksi, mutta artikkeli käsittelee Saariahon musiikkia. Artikkelissa mainitaan kuitenkin Esa-Pekka Salonen koko nimellään eikä pelkästään Salonen, mikä on mielenkiintoista, sillä myös Salonen on klassisen musiikin piireissä kuuluisa. Osassa artikkeleista Saariahosta kirjoitettiin päinvastoin hänen etunimellään: ” (...) Suomessa radikaalin maineessa oleva Kaija kulkee lujaa kohti huippua.” (Hallman 1983) *Turun Sanomien* artikkeli (Salminen 2002) on otsikoitu ”Kuinka Kaijaa kuunnellaan?” Vaikka suomen kielessä ei nykyään käytetä enää teitittelyä, tuntuu pelkän etunimen käyttö oudolta ja liian tuttavalliselta tässä kontekstissa. Pelkän etunimen käyttäminen artikkelissa luo epäammattimaisen kuvan Saariahosta, hän ei ole säveltäjä Saariaho vaan pelkkä Kaija. Tässä voidaan nähdä sukupuolittuneisuutta, sillä Lindbergiä ei puhutella pelkästään hänen etunimellään.

Osa artikkeleista esittelee Saariahon pioneerina ja esikuvana, merkittävänä henkilönä suomalaisessa musiikissa. Nämäkin artikkelit nostavat esille Saariahon sukupuolen, mutta sävy on positiivisempi, sillä naiseutta ei käsitellä haittana tai esteenä Saariahon uralla vaan niissä nostetaan esille Saariahon saavutuksia naisena. ”Saariahosta on kirjoitettu lukuisia lehtijuttuja, joissa on surkuteltu hänen osaansa naissäveltäjänä. Todellisuudessa hän oli jo nuorena yksi sukupolvensa keskushenkilöistä.” (Grundström 2002)

Kaija Saariaho on pioneeri, joka on esimerkillään raivannut tietä taiteen parissa työskenteleville naisille Suomessa. Hänestä on tullut tärkeä esikuva ja innoittaja. Sen lisäksi Saariaho on onnistunut löytämään tasapainon sävellystyön ja naisen monien roolien välillä. (Hautsalo 2002)

Tässä *Rondon* artikkelissa Saariahosta kirjoitetaan uranuurtajana, joka omalla työllään on helpottanut muiden naisten työskentelyä taiteen ja etenkin länsimaisen taidemusiikin alalla. Saariahon sukupuolta ei nosteta esiin negatiivisena asiana, mutta silti kirjoittaja puhuu ”naisen monista rooleista” ja niputtaa Saariahon geneeriseen kategoriaan ”nainen”. Artikkelissa korostetaan, että nainenkin voi säveltää, mutta hän ei voi unohtaa yhteiskunnan sanelemia naisen roolejaan, esimerkiksi äitiyttä ja kodin ylläpitäjää.

Trendi-lehdessä (Korhonen 1997) Saariahon kuvailtiin olevan ”aikamme vaikuttajanainen” ja ”maailmalla menestynyt naissäveltäjä”. *Helsingin Sanomissa* (Sirén 2009) Saariahon sanotaan olevan ”Ensimmäinen nainen”. Ensimmäistä naista käytetään usein viittaamaan presidentin puolisoon, mikä tässä ei varmastikaan ole tarkoituksena. Ilmaus on arvostava, mutta sukupuolta korostava. Saariahosta annetaan vaikutusvaltainen kuva, vaikka ”vaikuttajanainen” on myöskin terminä sukupuolittunut. Saariahosta voisi kirjoittaa ”vaikuttajana”, mutta toimittaja on halunnut nostaa sukupuolen esiin kuten myös kategorisoidessaan Saariahon naissäveltäjäksi. Saariaho itse on kommentoinut osuvasti naiseuden esille tuomista: ”Kun joku luonnehtii minua maailman parhaaksi naissäveltäjäksi, niin saman ajattelun mukaan on lupa puhua maailman parhaasta vasenkätisestä nais- tai miessäveltäjästä. Taide ei ole urheilukilpailu.” (Toivonen 2012)

”Saariaho on yksi tunnetuimmista nykysäveltäjistä maailmassa, ja naisten joukossa hän on suuri yksinäinen.” (Toivonen 2012) *Classical Music*-lehden (Maycock 1989) kannessa komeilee Saariahon kuva ja otsikko kuuluu ”Kaija Saariaho ei niin yksinäinen nyt...”³ Saariaho esitetään näissä molemmissa artikkeleissa yksinäisenä, sillä toimittajat ajattelevat hänen varmaan olevan ainoa merkittävä naispuolinen säveltäjä. Saariaho on ikään kuin muukalainen naisten joukossa kuten hän on muukalainen suomalaistenkin joukossa (katso luku 5). Saariahon nostaminen ainoaksi naisten joukossa väheksyy muiden säveltävien naisten työtä. Mielenkiintoista, että vielä vuonna 2012 toimittajalla on näinkin sukupuolittuneet käsitykset säveltäjyydestä: hän pitää Saariahoa poikkeuksena miessäveltäjien joukossa.

”Pariisissa asuva säveltäjä Kaija Saariaho, 38, toimii perinteisesti miehisellä alueella, mutta tuskin Suomen Kulttuurirahasto silti antoi hänelle palkintoaan triviaalin signaalin varassa. Kuulostaa tietysti oikealta, jos sanotaan, että Saariaho on kuuluisin naissäveltäjämme tai ainoa suomalainen nainen, joka on saavuttanut kansainvälistä mainetta säveltäjänä. [...] Oikeampaa kaikei kuitenkin on nähdä hänet yksinkertaisesti säveltäjänä (sukupuoli välttämätön, muttei ratkaiseva), joka on kulkenut johdonmukaisesti omaa tietään.” (Määttänen 1991)

Tässä *Uuden Suomen* artikkelissa toimittaja kirjoittaa sävellystyön olevan ”perinteisesti miehinen alue”, aivan kuin naissäveltäjiä ei ennen Saariahoa olisi ollutkaan. Saariahon kuvataan olevan ”kuuluisin naissäveltäjämme”, mutta ei

³ ”Kaija Saariaho not so lonely now... (kirjoittajan suomennos)

”kuuluisin säveltäjämme” eli hänet alennetaan kategoriasta ”säveltäjä” kategoriaan ”naissäveltäjä”, vaikka toimittaja myös pohtii, pitäisikö Saariahoa kutsua yksinkertaisesti ”säveltäjäksi”. Hän kuitenkin pitää Saariahon sukupuolta välttämättömänä. Siksikö, koska Saariaho on nainen? Miehiä ei usein nähdäkään sukupuolena vaan universaaleina (Lehtonen 1995: 18). Tämä näkyy klassisen musiikin keskusteluissa juuri siinä, että miehet ovat ”säveltäjiä” ja naiset ”naissäveltäjiä”. Miehistä ei kirjoiteta ”miessäveltäjinä” eli heidän sukupuoltaan ei vedetä keskusteluun mukaan. Toimittaja myös vihjaa siihen suuntaan, että onko Saariaho mahdollisesti saanut palkintonsa lahjakkuutensa sijaan sukupuolensa ja täten ”erikoisuutensa” takia. Artikkelissa näkyy vielä vahvasti säveltäjyyden sukupuolittuneet diskurssit eikä toimittaja tuo esille selkeästi länsimaisen kulttuurimme sukupuolittuneisuutta, mikä olisi tarjonnut kontekstia lauseelle ”ainoa suomalainen nainen, joka on saavuttanut kansainvälistä mainetta säveltäjänä”. Tällainen lyhyt toteamus ”ainoasta naisesta” luo kuvan, että muut suomalaiset säveltäjänaiset eivät vain ole tarpeeksi lahjakkaita, jotta olisivat saavuttaneet Saariahon kaltaisen aseman. Sukupuolittuneet puhuvat ovat kuitenkin muuttumassa eikä tarkastelemisani uudemmista, 2000-luvun alun jälkeen kirjoitetuissa artikkeleissa nostettu Saariahon sukupuoli esille niin usein kuin vanhemmissa artikkeleissa.

Uuden Suomen artikkelin kaltaista kirjoitustapaa löytyy myös *Ilta-Sanomista*: Saariahosta käytetään nimitystä ”ainoa merkittävä naissäveltäjämme” (Kallioinen 1986). Tässäkään artikkelissa toimittaja ei tuo esille länsimaisen kulttuurimme sukupuolittumista ja sitä, miten vaikeaa naisten on historian saatossa ollut saada teoksiaan näkyville tai ylipäätänsä säveltää. Myös tämä toimittaja niputtaa Saariahon geneeriseen kategoriaan ”naissäveltäjä”. 1980-luvulta lähtien kehitetyn feministisen teorian mukaan naiset eivät kuitenkaan muodosta keskenään homogeenistä ryhmää, vaan he kuuluvat erilaisiin ryhmiin: etnisiin, rodullisiin, kansallisiin, seksuaalisiin ja ikäryhmiin. Tämä näkemys kuuluu nykyään myös musiikintutkimukseen. (Leppänen ym. 2003: 226.) Naissäveltäjät eivät ole homogeeninen ryhmä vaan säveltävät naiset eroavat ajassa, paikassa ja etenkin yksilöllisten kokemustensa takia (Moisala 2000: 166).

Aamulehden (Välinoro 1994) artikkeli käsittelee naissäveltäjiä esitellen Riitta Valkeilan ja Pirkko Moisalan kirjan *Musiikin toinen sukupuoli: naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan*. Saariahostakin kirjotetaan, ja hänen kuvansa koristaa artikkelia, jonka otsikko kuuluu: ”Muusa, joka alkoikin musisoida”. Näin Saariaho yhdessä muiden artikkelissa käsitellyiden naispuolisten säveltäjien kanssa esitellään sukupuolensa takia taiteilijaa inspiroivana muusana, joka vastoin kaikkia yhteiskunnan odotuksia alkoikin itse tekemään musiikkia. Romanttisen eetoksen mukaan naisen rooli oli toimia muusana miesnerolle: muusan piti inspiroida ja opastaa säveltäjäneroa (Reich 2020: 133). Taiteellinen luovuus yhdistetään elämän luomiseen, mutta silti taiteellisen luovuuden on katsottu olevan miesten ominaisuus, ei naisten. (Citron 1993: 46.) Muusan voi siis ajatella olevan vastakohta nerolle: mies on luova nero ja nainen inspiroiva muusa. Säveltävän naisen leimaaminen muusaksi on hyvin sukupuolittavaa ja sulkee hänet pois kategoriasta ”luova nero”, mutta myös kategoriasta ”säveltäjä”, sillä vastakohtat tyypillisesti sulkevat pois toisensa. Lisäksi otsikossa puhutaan ”musisoimisesta” ei ”säveltämisestä” tai ”musiikin tekemisestä”. Säveltävät naiset esitellään siis ”musisoivina muusina”, mutta ei vakavasti otettavina säveltäjinä, sillä musisoimisesta tulee vahvasti mieleen musiikin harrastaminen, ei ammattimainen toiminta.

Helsingin Sanomien (Iitti 1997) artikkelin otsikossa komeilee ”Madame Saariahon reseptit”, josta tulee mieleen rouva keittiössä, ei arvostettu säveltäjä. Toisaalta Saariaho itse mainitsee artikkelissa antavansa sävellysoppilaillensa reseptejä säveltämiseen. Artikkelin mukaan Saariaho on tullut tunnetuksi ”värissäveltäjänä”, ’naissäveltäjänä’, mutta myös pelkkänä ’säveltäjänä’. Miksi ”pelkkä”? Toimittaja ei esittele Saariahoa yksinkertaisesti säveltäjänä, vaan hänet jätetään häilymään naissäveltäjän ja säveltäjän välimaastoon. Se, että toimittaja kirjoittaa Saariahon tuleen tunnetuksi naissäveltäjänä ei mitenkään viittaa Saariahon lahjakkuuteen tai saavutuksiin, ainoastaan hänen sukupuoleensa.

Tarkastelemisani artikkeleissa näkyi vahvaa sukupuolittuneisuutta Saariahon ja Lindbergin musiikkia koskevissa kuvauksissa. Saariahon musiikkia kuvaillaan usein feminiinisillä sanoilla, Lindbergin maskuliinisemmilla. Näin toimittajat ylläpitävät sukupuolen tiukkaa kaksijakoisuutta: maskuliiniset ja feminiiniset piirteet eivät saa sekoittua keskenään. Esimerkiksi Seppo Heikinheimo kirjoittaa (1988) Saariahon

musiikin olevan ”pehmeää ja kimaltelevaa äänimassaa”. Lindbergin musiikkia hän kuvailee murskaamosta tulleeeksi ”brutaaliksi ja karheatekoiseksi rouheeksi”. *Financial Timesissa* (Ruhe 1998) Lindberg-artikkeli on otsikoitu ”Tyydytystä tuottava raakalainen”⁴ Leppertin (1987: 169) mukaan teollistuneissa yhteiskunnissa sukupuolten rinnakkaiselo pohjautuu ajatukselle siitä, että miehet ovat kovia ja naiset pehmeitä. Tämän ajatuksen mukaan miespuolinen säveltäjäkin tekee jotain kovaa, vahvaa musiikkia kun taas nainen säveltää jotain pehmeää. On siis ilmeisen vaikeaa liittää naisen tekemään musiikkiin jotain maskuliinisiksi koettuja piirteitä. Stereotypia siis on, että jos säveltäjä on nainen, hän tekee naisellista musiikkia ja säveltävä mies maskuliinista.

Helsingin Sanomissa (Lampila 1996) kirjoitetaan, että ”Kaija Saariaho on laskeutunut syvälle ihmisen ja naisen puhtaimpiin tunteisiin”. Kirjoittaja erottaa ihmisen ja naisen kahdeksi eri kategoriaksi, samoin kuin yhteiskunnassamme kaksijakoinen sukupuolijaottelu erottaa naisen ja miehen toisistaan. Puhe ihmisistä ja naisista nostaa esille myös ajattelumallin siitä, että vain naisella on sukupuoli, mutta mies on universaali, sukupuoleton (Lehtonen 1995: 18). Jos länsimaisen ihmisen ihanne yhdistetään tiettyyn mieheyteen, nainen on vaikea nähdä ihmisenä. Artikkelissa näkyy myös tyypillinen ajatus siitä, että naiset yhdistetään tunteisiin, mutta luovuus on varattu miehille. Länsimaisessa kulttuurissamme oli pitkään vallalla käsitys siitä, että naiset ovat liian tunteellisia ja epävakaita pystyäkseen täysin keskittymään musiikkiin. Naisten ajateltiin omaavan vähemmän kykyjä, sillä heidän katsottiin olevan mieleltään ja ruumiiltaan heikompia kuin miehet. Emotionaalisuus yhdistettiin irrationaalisuuteen ja vastakohtat rationaalisuus - irrationaalisuus ajateltiin liittyvän vastakohtaan mieli - ruumis. Rationaalisuus ja mieli yhdistettiin miehiin ja irrationaalisuus, keho ja tunteet naisiin. Tämän kaltaiset ideologiat ja asenteet ovat haitanneet naisten osallistumista musiikkimaailmaan, mutta monia kyseessä olevia ideologioita ja asenteita on 1900-luvulla problematisoitu. Sen lisäksi niitä on kritisoitu ja pyritty kumoamaan. (Reitsma 2014: 39, Citron 1993: 53.) Se, että vielä 1990-luvullakin lehtikirjoitukset pitävät yllä tällaisia vanhoja sukupuolittuneita diskursseja osoittaa sen, ettei sukupuolittuneita ideologioita ja asenteita ole täysin vieläkään onnistuttu kumoamaan.

⁴ ”The Satisfying brutalist” Kirjoittajan suomennos.

Ilta-Sanomat (Kallioinen 1986) julistaa otsikollaan ”Kaija Saariaho säveltää kuin nainen”. Saariahon säveltäjäyttä kuvaillaan feminiinisillä sanoilla: hänen todetaan olevan ”unen ja valon säveltäjä, jonka ajatuksen kulku on kuin pitsiä, taidokasta ornamenttiikkaa ja arabeskejä”. ”Saariahon teoksissa on ”herkkyyttä, jota ei miehiltä löydy. Jonkinlainen naisnäkökulma.” Eivätkö miehet osaa säveltää herkkää musiikkia? Herkkä musiikkiko on automaattisesti jonkinlainen naisnäkökulma? Lindbergin musiikkiin yhdistetäänkin lähinnä miehiseksi pidettyjä piirteitä: hänen musiikkinsa on brutaalia ja raakaa. Saariahon musiikki kuvataan herkäksi ja pehmeäksi. Naisen säveltämää musiikkia onkin usein kuvattu stereotyyppisin termein: se on sievää mutta vähäpätöistä tai sitten naiselle liian aggressiivista tai epäsovivaa. Vallalla on ollut oletuksia siitä, millaista naisen tekemän musiikin ”pitäisi” olla. (McClary 1991: 18-19.)

Suomen Kuvalehdessä (Lanas Cavada 2004) kirjoitetaan: ”Saariahon musiikki on läpikuultavaa, haurasta ja eteeristä. Sellainen on säveltäjä itsekkin.” Myös tässä artikkelissa Saariahon musiikkia kuvaillaan feminiinisillä sanoilla, mutta säveltäjän ominaisuudet myös rinnastetaan hänen musiikkinsa ominaisuuksiin: koska Saariaho tekee ”läpikuultavaa, haurasta ja eteeristä” musiikkia on hänen itsekkin automaattisesti oltava sellainen. Myös Heikinheimo (1981) kirjoittaa Saariahosta: ”Anneli Arhossa ja Kaija Saariahossa on runollisuutta ja herkkyyttä, kuten tulee ollakin.” Siksikö että he ovat naisia ja naisten oletetaan tekevän feminiinistä musiikkia? Samassa artikkelissa Lindbergistä kirjoitetaan: ”Kuten moni muukin veikkosista, Lindberg osoittautuu valloittavan intelligentiksi ja jopa itseironiseksi kuomaksi.” Ainoa asia, josta Saariaho artikkelissa mainitaan, on hänen runollisuutensa ja herkkyytensä. Lindbergin kohdalla korostetaan hänen ja muiden ”veikkosten” eli miessäveltäjien älykkyyttä. Tässä näkyy tyypillinen jako järkeen ja tunteeseen: naiseen yhdistetään tunne, mieheen järki. Toisin päin asia ei voi olla. (Reitsma 2014: 39.) En törmännyt yhteenkään artikkeliin, missä Saariahon älykkyyttä olisi suitsutettu.

Helsingin sanomien artikkeli (Hallman 1983) toteaa, että ”Kaija Saariaho on musiikin veljeskunnalle outo tunkeilija. Suomesta lähtiessään hän oli monien mielestä tehtävänsä pettänyt Suuri Suomalainen Naissäveltäjä.” Veljeskunta on sukupuolittunut sanavalinta, sillä veljeskuntaan kuuluu vain miehiä, naisilla ei ole sinne asiaa. Toisaalta se voi olla korrekti nimitys, sillä onhan länsimaisen klassisen musiikin

kaanon ja perinteet pitkälti miesten rakentamia. Rakenteita ei kuitenkaan voi koskaan muuttaa, jos käytetään näin sukupuolittuneita sanavalintoja. Saariahosta luodaan kuva kummajaisena, joka tekee jotain väärin tunkeillessaan johonkin pyhään, miehille kuuluvaan yhteisöön. Saariaho myös niputetaan taas kategoriaan ”naissäveltäjä”, jonka lisäksi päällimmäisenä artikkelista nousee esiin ”tunkeilija”: Saariaholle annetaan kaksi subjektipositiota, joista kumpikaan ei ole erityisemmin positiivinen.

Lehdistön ja kritiikki-instituution edustajat ovat olleet ajamassa naisia eristyksiin omaan säveltäjäluokkaansa. Tätä on tehty korostaen säveltäjän sukupuolta: naissäveltäjien teoksia arvioidaan suhteessa toisten naisten teoksiin ja arvostelijoiden omiin naisten luovuutta koskeviin ennakoasenteisiin. Termi ”naissäveltäjä” on liittänyt säveltäjän kuuluvaksi marginaaliryhmään, joka on jätetty suurelta osin musiikin kaanonin ulkopuolelle. Termiin sisältyy myös mielikuvia erilaisuudesta, huonommuudesta ja vähempiarvoisuudesta. (Moisala & Valkeila 1994: 229) Miessäveltäjiäkään ei ajatella yhtenäisenä ryhmänä, joten miksi niin tehdään säveltävien naisten kohdalla?

Musiikintutkija Sanna Iitti pohtii artikkelissaan (2005: 141) sukupuolen merkitystä Saariahon säveltaiteessa. Hän pitää Saariahon säveltäjäminää androgyynisenä eli se rikkoo luonnollisena pidettyjä käsityksiä biologisen sukupuolen kaksinapaisuudesta. Pirkko Moisala toteaa Saariahon sukupuoli-identiteettiä käsittelevässä artikkelissaan (2000: 185), että Saariaho on etäännyttänyt itseään perinteisistä sukupuolirooleista etsien uudenlaisia sukupuolipositioita. Voidaankin pohtia, olisiko Saariaho saanut niin laajaa kansainvälistä tai kotimaista suosiota, jos hän ei olisi jotenkin häivyttänyt sukupuoltaan? Ainakin Iitin mukaan Saariahon androgyyniset strategiat voivat osaltaan selittää hänen menestymistään ”patriarkaalisessa musiikkikulttuurin maskuliinisissa ympäristöissä” (Iitti 2005: 141). Iitti myös nostaa esille sen, että Saariahon 1980-luvun lopulta alkanut kansainvälinen suosio näyttää oikeuttaneen Saariahon biologisen sukupuolen, jonka myötä Saariahon tyylikin on muuttunut naisellisemmaksi. (Iitti 2005: 141.) Saariahon sukupuoli näyttää siis olevan vihdoin hyväksytty ja hän voi olla avoimemmin nainen, sillä sen ei enää katsota olevan haittatekijä säveltäjyyden saralla. Voidaanko tämä tulkita siten, että länsimainen klassinen musiikki on edennyt tasa-arvoisempaan suuntaan?

4.3 Työnarkomania

Osa tarkastelemistani artikkeleista luovat kuvan Saariahosta ja Lindbergistä työnarkomaaneina. Säveltäminen vie ison osan heidän elämästään ja he ovat paiskineet töitä saavuttaakseen nykyisen asemansa. ”Saariaho on saavuttanut asemansa kovalla työllä.” (Grundström 2002) Ateneumin (Peltonen 2019) Saariaho-haastattelussa kirjoitetaan, että Saariahon 120 teosta on ”tulosta yli neljäkymmenen vuoden kurinalaisesta ja systemaattisesta työstä ja opiskelusta.” Säveltäminen näyttää tarkastelemieni artikkeleiden mukaan olevan Saariaholle henkireikä. *Helsingin Sanomissa* (Iitti 1997) säveltämisen kerrotaan olevan Saariaholle ”kutsumusammatti, työ henkeen ja vereen.” Saariaho on sanonut, että säveltäminen tuntui hänelle nuorena ainoalta syyllä elää (Peltonen 2019). Antiikin Kreikassa taiteilijoiden kykyä ajateltiin annettuna, ei opittuna. Saksalainen filosofi Immanuel Kant (1724-1804) näki myös nerouden sisäsyntyisenä mielenlaatuna. (Koskinen 2006: 16, 23.) Uskottiin siis, että neroiksi synnyttiin, ei tultu harjoittelun avulla. Saariahosta annetaan kuva, että hän on saavuttanut taitonsa kovalla harjoittelulla eli kyseessä ei ole vain jokin annettu kyky, joka on ollut hänellä hänen syntymästään saakka.

”Työmyyränä tunnettu Saariaho sanoo, että inspiraatiota on turha jäädä odottelemaan.” Saariaho kertoo pyrkivänsä tekemään kaikkialla työtä. (Turunen 1993) *Ilta-Sanomissa* (Kallioinen 1992) kerrotaan, ettei Saariaho ehdi lomailemaan edes kesällä. ”Työn alla olevat tilausteokset pitävät hänet tiukasti työpöydän ääressä satoi tai paistoi.” *The Timesissa* (Finch 2001) jopa kirjoitettiin, että Saariaho on työhuoneensa vanki viisi päivää viikossa, aamuyhdeksästä iltakuuteen. Sen jälkeen hänellä on lupa nähdä ystäviä.⁵ Tämä artikkeli luo kuvan Saariahosta säveltäjänä, jonka on pakko säveltää, koska hän on työhuoneensa vanki. Aivan kuin jokin ulkopuolinen olisi hänet sinne vanginnut päästäen Saariahon ulos, kun päivän työ on tehty. Voisiko tuo ulkopuolinen olla musiikin palo tai jumalainen inspiraatio, jonka vimmassa Saariahon on sävellettävä kuin romantiikan säveltäjät konsanaan? Se ainakin tulee artikkeleista mieleen. Aiemmat esittelemäni artikkelit luovat kuvan paljon töitä tekevänä säveltäjänä, joka pyrkii tekemään töitä niin paljon kuin mahdollista.

⁵ ”She’s a prisoner there, five days a week, from 9am, after the school run, until 6pm, when she’s allowed out to see friends.”

Lindbergistä luodaan kuva vielä ahkerampana työmyyränä kuin Saariaho. ”Aamukahvin jälkeen istun työpöydän ääreen ja teen hommia 16-18 tuntia. Mutta minä olenkin työnarkomaani; ilman pitkäjännitteisyyttä ei tätä työtä voi tehdä.” (Tanskala-Sandström 1991) Myös Soundissa (Sirén 1991) tuodaan esille Lindbergin työnarkomaanisuus, ja Lindberg kertoo tekevänsä 18-tuntisia työpäiviä, eikä hänellä siksi ole aikaa rock and roll-elämään. Lindberg kuvaillaan uppoutuvan sävellystyöhönsä täysin: ” [...] hän tyydyttää kaloritarpeensa vaikkapa kylmällä lenkkimakkaralla, kun sävellystyö on kuumimmillaan.” (Sirén 2003) Lindberg kommentoi: (Dahlgren 2008) ”Joskus olen istunut koko tammi-helmikuun maalla yksin. Käyn autolla kerran viikossa ostamassa ruokaa ja muun ajan sävellän.” Tästä tulee mieleen romantiikan ajan nero, joka luo taidetta tuskaisessa jumalaisessa innostuksessa (Koskinen 2006: 318).

Lepistö esittelee erilaisia taiteilijatyyppejä. Yksi niistä on ”tiedostaja”, jolle taide on itsensä ja elämän tiedostamisen väline, jonka avulla taiteilija luo identiteettiään. Tämä kuuluu moderniin myyttiseen taiteilijamalliin. (Lepistö 1991: 67, 72.) Yksi romantiikan ajan myyttisistä malleista on ”erakko”, jossa taidetta pidetään elämänä, jonka takia on luovuttava elävästä, toisten ihmisten kanssa jaettavasta elämästä. Molemmissa taiteilijatyypeissä taide nähdään elämää suurempana. (Lepistö 1991: 68, 72.) Mielestäni tutkimieni artikkeleiden pohjalta Lindbergistä ja Saariahosta saa sellaisen taiteilijakuvan, johon sopisi sekä tämä Lepistön ”tiedostaja” että ”erakko”. Molemmista taiteilijoista luodaan kuva säveltäjänä, joka elää taiteelleen, varsinkin Lindberg, jonka muuta elämää harvoin nostetaan artikkeleissa esille. Kerrotaan kuitenkin, että Saariahon kellon ympäri säveltäminen on lapsien myötä muuttunut. Lasten syntymän jälkeen hänen viikkonsa ovat jäsentyneet, ja hän on oppinut pitämään vapaapäiviäkin (Grundström 2002). Saariaho kuvailee itseään (Iitti 1997) kiusallisen tunnolliseksi, sisäänpäin kääntyneeksi ja epäsosiaaliseksi ihmiseksi ja mieluiten hän olisi työhuoneessaan säveltämässä. Saariahosta luodaan siis kuva jonkinlaisesta erakosta, joka ei viihdy parrasvaloissa vaan mieluiten viettää aikaansa yksin säveltäen. ”Musiikki liittyy identiteettiini, ilman musiikkia minua ei tavallaan ole olemassa.” Saariaho myös sanoo, että ”Elämää ja säveltämistä on mahdotonta erottaa toisistaan.” (Amberla 1995)

5. SUOMALAISUUS JA MUUKALAISUUS

Oletus kansakunnan kulttuurisesta yhteneväisyydestä on ollut yhteistä eurooppalaisille nationalismeille. Yhtenäinen kulttuuri muodostetaan määrittelemällä, mitkä kulttuurin ilmiöt lasketaan kansallisiksi ja mitkä eivät ja mitkä ominaisuudet katsotaan normaaleiksi ja yhteisiksi ja mitä tai keitä pidetään poikkeuksina. Feministiset politiikan tutkijat ovat nostaneet esille sen, etteivät kansalaisuuskäsitykset ole sukupuolineutraaleja: niihin sisältyy epäsuorasti ilmaistuja käsityksiä sukupuolieroista ja sukupuolten välisestä hierarkiasta. (Urponen 2012: 293, 298.) Mikko Heiniö (1999, 41) kirjoittaa, että edelleen musiikkia luonnehditaan erilaisilla kansallisilla epiteeteillä: se on esimerkiksi ”suomalaista”, ”tyypillisen suomalaista” tai ”perisuomalaista”. Suomalaisuuteenkin on liitetty ja liitetään paljon maskuliinisia piirteitä. Kansallissankarimme kuten Sibelius, Väinämöinen ja Mannerheim ovat miehiä. Suomalaisuuden kuva on iskostunut näihin suuriin hahmoihin. Paljon sukupuolittuneesta kansalaiskäsityksestämme kertonee sekin, että Minna Canthin liputuspäivä on ainoa suomalaisnaisen liputuspäivä.

Tarkastelemissani artikkeleissa näkyi selvästi se, miten Saariaho usein esitettiin jonkinlaisena muukalaisena, ei suomalaisena. Useat lehtiartikkelit korostivat Saariahon ”ranskalaistumista”:

Pariisissa Saariaho on asunut niin pitkään, että suomalaiset ovat alkaneet pitää häntä urbaanina pariisilaistuneena kosmopoliittina. On jopa pieni yllätys kuulla, että Saariaho kokee erämaiden keskellä sijaitsevan kaukaisen Kuhmon luontonäkymät mielenmaisemanaan. (Lampila 2010)

Tässä artikkelissa toimittaja pitää ihmeellisenä sitä, että Saariaho samaistuu suomalaiseen luontoon, koska hän on niin ”pariisilaistunut”. *Helsingin Sanomien* artikkelissa (Lampila 1991) todetaan: ”Saariaho on pitänyt itseään aina suomalaisena säveltäjänä, vaikka asuikin Pariisissa”. Miten henkilön asuinpaikka välttämättä muuttaisikaan hänen kansallista identiteettiään? Saariaho on asunut Pariisissa 1980-luvulta lähtien, mutta kokee itse silti olevansa suomalainen. Onhan hän syntynyt ja kasvanut Suomessa. Yhdessä artikkelissa (Ritolahti 1996) todetaan, että Saariaho tuskin palaa enää asumaan Suomeen, sillä hän on jo niin pariisilaistunut. *Keskisuomalaisenkin* (Turunen 1993) Saariahoa käsittelevä artikkeli on otsikoitu ”Pariisilaistunut perfektionisti”.

En ole pariisilaistunut, vaikka siellä viihdynkin. Tunnen olevani suomalainen. Minulla oli aluksi sopeutumisvaikeuksia Pariisissa: tulin mielestäni monesti väärinymmärretyksi, mutta niistä ajoista on jo kauan. Luultavasti en käyttäydy kovin ranskalaisesti, olen heidän mittapuunsa mukaan liian vetäytyvä ja lyhytsanainen, mikä saatetaan tulkita epäkohteliaisuudeksi, Kaija Saariaho arvelee. (Tanskala 1997)

Saariaho vakuuttelee toimittajalle suomalaisuuttaan ja korostaa sitä sanomalla, ettei käyttäydy ranskalaisen vaan suomalaisen tavoin. Saariaho halutaan esittää mediassa muukalaisena, mutta hän itse yrittää vastustaa tätä median antamaa subjektipositiota. *Helsingin Sanomissa* (Lampila 1997) kirjoitetaan: ”Nykyään Saariaho ei tunne tarvetta pitää distanssia suomalaisuuteensa, niin pariisilaistunut kuin hän samalla onkin.” Myös *Helsingin Sanomissa* (Saraste 1983) kirjoitetaan Saariahon olevan ”pariisilaistunut säveltäjä”. *Ilta-Sanomissa* (Kallioinen 1986) Saariaho toteaa olevansa suomalainen ikuisesti, vaikka hänen teoksiaan onkin kuvattu ranskalaisvaikutteisiksi. ”Suomen kieli on edelleen pääkieleni ja se vaikuttaa varmasti musiikkiini. Täälläpäin musiikkini kuullaan jotenkin suomalaisena, hyvin pohjoisena.” (Hakoniemi 1994). Tämä *Ilta-Sanomien* Saariahoa käsittelevän artikkelin otsikko julistaa: ”Saariaho on tuntematon vain Suomessa”. Saariahon kutsuminen tuntemattomaksi mitätöi hänen siihenastisia saavutuksiaan. Samoihin aikoihin Saariahon on myös kuitenkin hehkutettu kuuluvan ”Suomen kirkkaimpaan ja kansainvälisestikin arvostettuun kärkeen”. (Turunen 1993) Tarkastelemistani lehtiartikkeleista siis löytyy ajallisesti samaan aikaan sijoittuvia, mutta ristiriitaisia diskursseja. Osa toimittajista antavat Saariaholle arvostusta, osa häivyttää sitä vähättelemällä Saariahon tunnettavuutta Suomessa tai hänen suomalaisuuttaan.

Vielä 1800-luvulla naisten ja valtion välinen suhde oli vain välillinen. Naisen ei katsottu olevan autonominen tai rationaalinen subjekti vaan naisen kansalaisuus sidottiin riippuvaiseksi miehestä. Jopa siinä määrin, että nainen menetti poliittiset oikeutensa ja oman maansa kansalaisuuden mennessään ulkomaalaisen kanssa naimisiin. (Urponen 2012: 294.) Luulisi, että nykyään tällainen ajattelumalli ei ole enää vallalla, mutta toisaalta tällä ajattelumallilla voisi osittain perustella sen, miksi Saariahoa ei koeta suomalaisena, jolloin hänen suomalaisuuttaan täytyy korostaa tai hänen pitää itse sitä vakuutella. Hän asuu Ranskassa ranskalaisen aviomiehensä kanssa. Nämä seikat näyttävät sulkevan ainakin osittain pois hänen suomalaisuutensa.

Saariaho itse ilmeisesti ainakin osittain identifioituu osaksi Ranskaa ja ranskalaisuutta, sillä hän on kasvattanut lapsensa Pariisissa ja toteakin *Rondon* haastattelussa (Hautsalo 2002): ”äidin roolissa olen osa ranskalaista yhteiskuntaa.” Samassa artikkelissa Saariaho silti sanoo Pariisiin jäävän hänelle ikuisesti vieraaksi kaupungiksi, mutta kokee kaupungissa olemisen ja siellä säveltämisen tärkeäksi olemassaololleen. Saariahon kerrotaan asuneen Pariisissa vuodesta 1982 alkaen, mutta pitävän tiiviisti yhteyttä kotimaahansa. ”Hän ei kuitenkaan tunne kuuluvansa erityisesti kumpaankaan paikkaan.” Suomalaiseksi identifioitumisestaan huolimatta Saariaho siis itsekin kokee itsensä muukalaiseksi tai niin artikkelit asian esittävät. *Rondon* artikkeli myös julistaa otsikollaan ”MUUKALAINEN, paitsi musiikissa”. Toisen Saariahoa käsittelevän artikkelin (Hautsalo 2006) otsikko on samankaltainen: ”Muukalainen idän ja lännen välissä”. Otsikko on monitulkintainen: viitataanko sillä Saariahoon vai hänen oopperansa libreton kirjoittajaan Amin Maaloufiin? Kenties molempiin? Molempia haastatellaan artikkelissa, ja vaikka toimittaja ei otsikon lisäksi puhu Saariahon muukalaisuudesta, on Saariahon muukalaisuus mediassa näkyvä teema.

Yhteiskunta on näyttänyt ja näyttää naisen Toisena. Romantiikan käsitys naisesta kulttuurin ulkopuolelle kuuluvana periytyy antiikin ajoilta. Nainen joutuu tekemään töitä muuttaakseen tämän käsityksen ja päästäkseen osaksi kulttuuria, etenkin taidetta, korkeakulttuuria ja taidemusiikkia. Se on vaikeaa, sillä yhteiskunta on pitkään käyttänyt miesten luomia standardeja päättämään, mikä on kulttuurisesti tärkeää ja mikä ei. (Battersby 1989: 8, 10.) Säveltäviä naisia on pidetty outoina poikkeuksina, ja tämä median luoma kuva Saariahon muukalaisuudesta korostaa hänen outouttaan: hän on muukalainen, joka ei asetu ”normaalien” (mies)säveltäjien historialliseen joukkoon.

Toimittaja David Patrick Steams (2003) ihmettelee, miksi Saariaho asuu Pariisissa, mutta puhuu silti lapsilleen suomea. Saariaho sanoo sen olevan ainoa kieli, jota hän puhuu todella hyvin.⁶ ”Totta kai rakastan Suomea,” Saariaho sanoo haastattelussa. Saariaho myös kertoo lähteneensä Suomesta, koska silloin Suomessa ei ollut muita

⁶ DPS: Yet you speak Finnish to your children.
KS: It's the only language I speak very well, [...]. Kirjoittajan suomennos.

säveltäviä naisia, eikä hän halunnut tulla leimatuksi naissäveltäjäksi. (Ellison 1999)⁷ Mielenkiintoista, että toimittaja kokee Saariahon suomen puhumisen lapselleen jotenkin outona. Suomi on Saariahon äidinkieli ja on luonnollista, että hän haluaa opettaa sen myös lapsilleen. Tästä toimittajan kommentista tulee esille se, kuinka ranskalaisena Saariahoa pidetään osin myös kansainvälisessä musiikkilehdistössä.

Joissain artikkeleissa nostetaan useassa kohdassa esiin Saariahon ulkomailla asuminen, mikä ei mielestäni ole kovin relevanttia, jos artikkeleiden tarkoituksena on käsitellä säveltäjää tai hänen teoksiaan. Esimerkiksi *Helsingin Sanomissa* (Iitti 1997) heti artikkelin alussa kerrotaan, että Saariaho on perheineen muuttamassa vuodeksi Suomeen. Seuraavalla sivulla sanotaan säveltäjän palanneen Suomeen 16 ulkomailla vietetyn vuoden jälkeen. Seuraavan väliotsikon jälkeen kirjoitetaan, että Saariaho lähti Suomesta vuonna 1981. Tämä ulkomailla asumisen korostaminen näyttää myös oudolta ja sukupuolittuneelta siinä mielessä, ettei Lindbergin ulkomailla asumista korosteta samalla tavoin, vaikka hän on myös asunut paljon ulkomailla.

Toisin kuin Saariaho, Lindberg kuvataan artikkeleissa kosmopoliittina, ei muukalaisena. *Varti*-lehti (Tammenheimo 1998) otsikoi Lindbergistä kertovan artikkelinsa ”Erakko ja maailmanmies”. Lehti kertoo Lindbergin asuneen ulkomailla vuosia ja vaikka Lindberg artikkelin aikaan asuikin Suomessa, hän työskenteli puolet vuodesta ulkomailla. *Classicassa* (Korhonen 1995) Lindbergin kerrotaan olevan ”säveltäjistämme kosmopoliittisimpia”. *Rondokin* (Korhonen 1991) kirjoittaa, että Lindberg ”tiedetään suomalaisittain epätavallisen kansainväliseksi säveltäjäksi. Nykyisin hän jakaa aikansa puoliksi Helsingin ja puoliksi Pariisin kesken.” Lindbergillä on artikkelin mukaan ollut toinen koti Pariisissa vuodesta 1981 lähtien. *Anna*-lehdessäkin (Tanskala-Sandström 1991) kerrotaan Lindbergin asuneen Pariisin omistusasunnossaan jo kymmenen vuotta. Silti Lindbergiä ei Saariahon tapaan kuvailla ”pariisilaistuneeksi”. Miksi Lindberg on kosmopoliitti ja Saariaho muukalainen? Miksi Saariahon pitää vakuutella olevansa edelleen suomalainen, mutta Lindbergin ei? Onko toimittajilta unohtunut, että Suomeen perustettiin ensimmäinen korkeamman tason musiikkioppilaitos vasta vuonna 1882 ja sitä ennen lähes kaikki

⁷ “Of course, I love Finland, “ [...]. “I needed to get out. I started to be labelled right away ‘the woman composer’, because there were no others.” Kirjoittajan suomennos.

suomalaiset ammattisäveltäjät olivat kouluttautuneet ulkomailla (Vainio & Savolainen 2006: 172). Eli ulkomailla oleilu on ollut suomalaisten säveltäjien historiassa normaalia eikä heidän suomalaisuuttaan ole tämän takia epäilty.

Uudessa Suomessa (Räsänen 1983) kirjoitetaan Lindbergistä, että ”Kotimaahan palaaminen ajoittaista oleskelua lukuun ottamatta ei tällä hetkellä ymmärrettävästi kiinnosta nuorta säveltäjää [...]”. Manner-Euroopassa asuminen on artikkelin mukaan Lindbergille helpompaa, sillä se on nykymusiikin vilkas tapahtumakenttä ja siellä säveltäjän on helpompi olla ajan hermoilla. Lindbergin ulkomailla olo koetaan ymmärrettävänä, mutta Saariahon ei. Saariaho myös Lindbergiä useammin määrittellään ”suomalaiseksi säveltäjäksi” tai ”suomalaissäveltäjäksi (esimerkiksi Yli-Lonttinen 2010), vaikka luulisi suomalaisuuden olevan selvää jo Saariahon nimen takia. Silti koetaan tärkeäksi muistuttaa lukijoita, että kyseessä on suomalainen säveltäjä. *Iltä-Sanomissakin* (Kallioinen 1992) Saariahosta kirjoitetaan: ”Pariisissa tukikohtaansa pitävä suomalaissäveltäjä” eli Saariahon suomalaisuutta korostetaan, ettei se vain jää epäselväksi. *Kotimaassa* Saariahon kuvaillaan olevan ”suomalainen säveltäjä ja vieläpä nainen” (Ritolahti 1996), aivan kuin käsitteet nainen, suomalaisuus ja säveltäjä olisivat jotenkin erikoinen yhtälö. Ristiriitaista, että Lindbergin kohdalla tätä suomalaisuutta ei nosteta esiin tai korosteta samalla tavoin kuin Saariahon kohdalla, vaikka sukunimen perusteella Lindberg voisi aiheeseen perehtymättömälle lukijalle olla ruotsalainenkin.

Vadénin mukaan (2006: 409) nerouden käsite on ollut mukana rakentamassa taiteilijoiden, mutta myös ihmisten ja ihmisryhmien identiteettiä. Nerot ovat usein määritelleet kansan olemuksen. Säveltäjä onkin suomalaisessa kulttuurissa muodostunut Sibeliuksen myötä vahvasti miehisyyden ja suomalaisuuden yhdistelmäksi. Usein Sibeliuksen musiikki, niin suomalaisille kuin ulkomaalaisillekin, on sitä kaikkein ”suomalaisinta” (Vainio & Savolainen 2006: 170). Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkija Mikko Lehtonen on kirjoittanut suomalaisuuden liittämisestä ennen kaikkea maskuliinisiin piirteisiin ja miehiin, esimerkiksi teoksessaan *Pikku Jättiläisiä* (1995). Suomalaiset instituutiot, käytännöt ja ihanteet pitävät yllä maskuliinisuuden ideologiaa ja suomalaisuus helposti määrittyy yhteydessä luonnollisena pidettyyn hegemoniseen maskuliinisuuteen. Suomalaisiin liitetään maskuliinisinä pidettyjä

ominaisuuksia kuten voimakkuus, urhoollisuus ja uutteruus. Feminiinisinä pidetyt ominaisuudet pitäisi karsia pois. (Lehtonen 1995: 95-96, 100-101.)

Saariaho ja muut säveltävät suomalaisnaiset siis ovat kaikkea muuta kuin mitä suomalaisen ja suomalaisen säveltäjän nähdään tyypillisesti olevan. Saariaho sanookin *Iltä-Sanomien* (Kallioinen 1986) haastattelussa: ”Suomessa säveltäjästä on vallalla patriarkaalinen käsitys. Hän on mies, mies joka säveltää sinfonioita. Muu ei ole mitään.” Naispuolisten esikuvien puute olikin hidasteena Saariahon hakeutumiselle musiikin pariin. Hän ei uskonut voivansa olla säveltäjä. (Iitti 2005: 129, Moisala 2009: 4.) Saariahon on ollut vaikeaa samaistua Sibeliukseen, mutta hän yritti jäljitellä tämän taiteilijamaneereita polttamalla sikareita. (Moisala 2000: 169-170.) Saariaho nostetaan mediassa esille hentona, ujona muukalaisena. Säveltävää, ulkomailla asuvaa naista on vaikeaa liittää feminiinisine piirteineen osaksi maskuliinista suomalaisuutta ja suomalaista säveltaidetta. Ehkä tähän on kuitenkin tulossa muutosta, sillä en havainnut tarkastelemistani artikkeleista paljoakaan tällaista muukalaispuhetta 2010-luvun kirjoituksissa. Ehkä Saariaho on laajentanut käsitystä suomalaisuudesta ja hänet on lopulta hyväksytty osaksi suomalaisen säveltaiteen historiaa.

Yleensä Lindbergin ja Saariahon suomalaisuus tuodaan neutraalisti esille silloin, kun artikkeleissa käsitellään heidän ulkomailla soitettuja teoksiaan tai heidän vierailujaan ulkomailla. Esimerkiksi *Ilkassa* (Maunula 1998) kirjoitetaan Los Angelesin filharmonisen orkesterin konsertista, jossa soitetaan Lindbergin musiikkia ja Lindberg esitellään artikkelissa nimellä ”suomalaissäveltäjä”. Myös Lindbergin Pariisin konserttia käsittelevässä artikkelissa (Sirén 2001) Lindberg nimetään suomalaissäveltäjäksi. *Finnish Music Quarterlyssa* (Häyrynen 1998) kirjoitetaan Lindbergin musiikin kohdanneen aluksi syytöksiä siitä, että se oli ulkomaista, jopa epäsuomalaista. Nykyään tässä musiikissa nähdään joitain kansallisia piirteitä, joita ei ennen ole ilmaistu suomalaisessa musiikissa. Lindbergin suomalaisuutta siis myös jossain määrin on kyseenalaistettu, mutta ehkä juuri sukupuolensa takia hänet on Saariahoa helpommin hyväksytty osaksi suomalaisuutta ja suomalaista musiikkia.

Magnus Lindbergiä käsittelevässä artikkelissa (Häyrynen 1997) väliotsikkona on ”Miehemme maalla, merellä ja musiikkijuhlilla”. Otsikko voi viitata pelkästään Lindbergiin tai sitten kaikkiin suomalaisiin miespuolisiin säveltäjiin. Luultavasti

jälkimmäiseen, sillä teksti käsittelee suomalaismuusikkoja ja heidän vastaanottoaan. Artikkelin kokonaisuudessaan käsittelee suomalaista musiikkia maailmalla ja Strasbourgissa järjestettyjä musiikkijuhlia, jossa esitettiin monien suomalaisten säveltäjien teoksia, mutta pääpaino artikkelissa on Lindbergin teosten hehkuttaminen: ”... suomalaisen nykymusiikin tulkittiin olevan yhtä kuin Lindberg...” ja muut musiikkijuhlien suomalaissäveltäjät ”jäivät statistin asemaan”. Musiikkijuhlilla esitettiin myös Saariahoa, mutta toimittaja näyttää unohtaneen hänet ja muut suomalaiset säveltävät naiset puhuessaan ”miehistämme maailmalla”. Tässä on jälleen nähtävissä se, miten maskuliinisuus ja mieheys helpommin liitetään osaksi suomalaisuutta. Miesten saavutuksia hehkutetaan, naisten jätetään helpommin huomioimatta kuten länsimaisessa klassisessa musiikissa on pitkään tehtykin. Suomalaiset muusikot liitetään vahvasti kategoriaan ”miehet” jättäen naiset pois suomalaisen muusikkouden käsitteestä. Miehiä korostetaan jokapäiväisessä elämässä ja verrataan Muihin eli heihin, jotka eivät ole miehiä. Naiset ovat usein diskursseissa tai niiden marginaalissa objekteina suhteessa ”neutraalisti” keskiössä oleviin miehiin. Miehistä puhutaan implisiittisesti, ei eksplisiittisesti: he ovat esillä, mutta tätä esilläoloa ei kyseenalaisteta. (Hearn 1998: 786.)

Tämä maskuliinisuuden ja miehyyden arvostus ja hehkutus näkyy myös *Helsingin Sanomien* artikkelissa (Murtomäki 1999), joka on otsikoitu ”Viikinkien uusi maihinnousu Ranskaan”. Tällä viitataan Lindbergin, kapellimestari Esa-Pekka Salosen ja sellisti Anssi Karttusen konserttiin Pariisissa. Lindbergin sellokonserttoa kuvaillaan ”triumfiksi” ja kolmikkoa ”suomalaistriumviraatiksi”. Nämä artikkelista nostetut kuvaukset viittaavat valtaan ja myös väkivaltaan. Lindberg, Salonen ja Karttunen nimetään viikingeiksi, joihin helposti yhdistetään väkivalta ja miehekkyyys. Viikinkejä kuvataan usein pelottomiksi sotureiksi. Heidän maihinnousunsa Ranskaan oli kaikkea muuta kuin sävyisä ja väkivallaton. Sen takia on outoa, että toimittaja vertaa suomalaismuusikkoja viikinkeihin. Tällaisilla maskuliinisilla sanavalinnoilla vahvistetaan kuvaa siitä, että muusikkouteen kuuluu ennen kaikkea maskuliinisuus. ”Suomalaistriumviraatti” viittaa valtaan, jota tällä kolmikolla toimittajan mukaan on. Triumfi viittaa sotasaaevutuksiin ja sen juhlistamiseen. Lindberg, Salonen ja Karttunen näytetään viikinkien tai Julius Caesarin kaltaisina valloittajina ja voittajina, joiden (sota)saaevutuksia toimittajat ihailevat. Enää puuttuisi miesten vertaaminen Tuntemattoman sotilaan Rokkaan tai muihin suomalaisiin sotasankareihin. Tämä

artikkeli on hyvä esimerkki maskuliinisesta diskurssista ja ylläpitää musiikin sukupuolittuneisuutta.

Osa artikkeleista ei kyseenalaistanut Saariahon suomalaisuutta. Esimerkiksi *Ilta-Sanomissa* (Kallioinen 1992) Saariahon teosten todettiin ”edustavat hyvin maamme kulttuurin tasoa, esitettiinpä niitä missä tahansa.” *Trendi*-lehdessä (Korhonen 1997) kirjoitettiin: ”Kaija Saariahon kaltaista suomalaista ei ole toista.” *Helsingin Sanomien* artikkeli (Heikinheimo 1982) oli otsikoitu ”Yleisö luottaa yhä omiin säveltäjiimme”, jolla viitattiin suomalaisen musiikin konserttiin, jossa soitettiin musiikkia muun muassa Saariaholta, Lindbergiltä, Paavo Heiniseltä ja Jouni Kaipaiselta. Saariaho siis katsottiin osaksi suomalaisten säveltäjien joukkoa. *Rondossa* (Nieminen 1996) Lindbergiä ja Saariahoa käsittelevä artikkeli on otsikoitu ”Muusikkomme maailmalla”, mikä samalla korostaa heidän kansainvälisyyttään, mutta ”muusikkomme” myös viittaa heidän suomalaisuuteensa. He ovat ”meidän” eli Suomen muusikkoja. *The New York Timesissa* (Ellison 1999) todetaan Saariahosta, että säveltäjä voi lähteä Suomesta, mutta Suomi ei koskaan lähde säveltäjästä.⁸ On mielenkiintoista, että ulkomaalainen lehti pitää Saariahoa suomalaisena ulkomailla asumisesta huolimatta, mutta suomalaislehdet luovat vaivihkaa kuvan ”ranskalaistuneesta” säveltäjästä. Howell (2006: 203) onkin kirjoittanut, että suomalaiset kuulevat Saariahon musiikissa ranskalaisia piirteitä, maailmalla Saariahon musiikki koetaan suomalaisena. Samaa kirjoittaa myös Moisala (2009: 29). Ehkä tämäkin kertoo siitä, miten suomalaiset pitävät Sibeliuksen kaltaista musiikkia helpommin suomalaisena.

5.1 Seuraava Sibelius?

Moisala kirjoittaa, että suuria taiteilijaneroja on tarvittu todisteeksi kansallisen kulttuurin henkisesti korkeasta tilasta, ja säveltäjillä on vahvistettu kansallisen identiteetin rakentamista (Moisala 2006: 320). Sibeliuksella on ollut suuri rooli suomalaisessa musiikinhistoriassa: hänen musiikkinsa oli rakentamassa suomalaista

⁸ ”You can take a composer out of Finland, but you can’t take Finland out of the composer.” Kirjoittajan käännös.

kansallista identiteettiä, ja myös hänen musiikkinsa kautta Suomi tuli paremmin muun maailman tietoisuuteen. Vaikka Sibelius on toiminut roolimallina myöhemmille suomalaisille säveltäjille, puhutaan myös ”Sibeliuksen varjosta”. Kuka suomalainen säveltäjä ylittää hänen tasolleen? Kuka on seuraava Sibelius? (Howell 2006: 1-2.)

Osassa tarkastelemistani artikkeleista nostettiin esille Sibelius ja tuotiin esille Saariahon ja Lindbergin musiikin sibeliaanisia piirteitä, jolloin Saariahokin liitettiin osaksi suomalaista musiikkiperinnettä. Esimerkiksi *Rondo*-lehden (Schlüren 1996) artikkelin otsikko kuuluu: ”Kauniimpi, yksinkertaisempi, sibeliaanisempi Saariaho” Myös *Kotiliesi* (Grundström 2002) otsikoi artikkelinsa ”Sibelius, Saariaho ja sisu” ja artikkelissa pohdittiin ”Tuleeko Saariahosta uuden vuosituhannen Sibelius, sukupolvensa tunnetuin säveltäjä?” Sauna, Sibelius ja sisu on ollut maailmalla tunnettu Suomi-slogan, ja nyt toimittaja on muokannut tätä slogania korvaamalla saunan Saariaholla. Saariaho siis nostetaan suomalaisen kulttuurin keskiöön. Suurin osa Suomessa kirjoitetusta musiikinhistoriasta näytetään taidemusiikkikulttuurin menestystarinana, jonka ykköstähti on Sibelius. Musiikinhistoria näyttäytyy kansallisesti velvoittavana perintönä, jota jokaisen itseään kunnioittavan musiikin ammattilaisen ja harrastajan pitäisi vaalia. (Sarjala 2002: 13.) Sibeliuksen ylivertainen asema Suomen säveltaiteessa teki hänestä vähitellen eräänlaisen myyttisen idolihaamon, johon henkilöityivät ne ominaisuudet, joita me suomalaiset ihailemme, arvostamme ja tavoittelemme. Näin pikkuhiljaa syntyi sibeliaanisuuuden myyttinen käsite, johon kasautuu koko Suomen taidemusiikin keskeisin arvomaailma konnotaatioineen. (Vainio & Savolainen 2006: 191.)

Helsingin Sanomissa kirjoitetaan (Lampila 1996) Saariahon teoksesta *Château de l'âme*: ”Syntyy assosiaatio Sibeliuksen *Luonnottareen* ja joihinkin muihin Kalevala-henkisiin teoksiin.” *Rondossa* (Schlüren 1996) kuvaillaan tämän Saariahon teoksen olevan ”askel sibeliaanisempaan suuntaan.” Toimittajan mielestä teoksessa yhdistyvät ranskalainen kirkkaus ja keveys *Tapiolan* syviin metsiin. On ristiriitaista, että mediassa korostetaan Saariahon muukalaisuutta ”ranskalaistuneena” säveltäjänä, mutta myös suomalaisen kulttuurin pyhimpiin kuuluvina. Tässä on siis nähtävissä median kielen käytön vaihtelevuutta: toiset korostavat muukalaisuutta, toiset suomalaisuutta liittämällä Saariahon Sibeliukseen. Osa toimittajista siis haastaa vallalla olevia diskursseja eli Saariahon muukalaisuuden sijaan he korostavat tämän

suomalaisuutta liittämällä hänet osaksi Sibeliuksen perintöä. Nämä kirjoitukset Saariahon ja hänen musiikkinsa sibeliaanisuudesta ovat kuitenkin harvassa.

Lindberg yhdistetään useammin Sibeliukseen kuin Saariaho. Useat toimittajat ovat löytäneet lukuisista Lindbergin teoksista kaikuja Sibeliuksen teoksista ja povanneet Lindbergistä avoimesti seuraavaa Sibeliusta. Lindbergin kuvaillaan olevan ”varteenotettavimpia suomalaissäveltäjiä sitten Sibeliuksen.” ja hänen *Kinetics*-teoksensa kirjoitetaan olevan ”parhaita suomalaisia orkesteriteoksia sitten *Tapiolan*.” (Murtomäki 1990) Lindbergin *Mareaa* verrataan Debussyn *La Meriin* ja Sibeliuksen *Aallottariin* (Korhonen 1991) ja viulukonsertossa kuullaan kaikuja Sibeliuksen viulukonsertosta (Lampila 2008). Lindbergin *Tempus Fugitissa* on ”samanlaista tihentyvää odotusta” kuin Sibeliuksen 7. sinfoniassa (Isopuro 2018) ja orkesteritrilogiaa *Kinetics*, *Mareaa* ja *Joy* verrataan Sibeliuksen kolmikkoon, johon kuuluu kuudes ja seitsemäs sinfonia sekä *Tapiola* (Murtomäki 1991). ”Mitä enemmän Magnus Lindberg säveltää orkesteriteoksia, sitä selvemmin hänen sibeliaaniset piirteensä tulevat esiin.” (Lampila 1990) Myös *Ilkassa* (Maunula 1998) hehkutetaan: ”Lindberg käyttää *Frescossaan* sibeliaanista muodon kuljetusta ja Järvenpään mestarin suurteoksista tuttua rikasta orkesterisointia.” Tuskinpa kukaan suomalainen säveltäjä on Sibeliusta lukuun ottamatta saanut yhtä kattavaa esittelyä missään ulkomailla – eikä tarkemmin ajatellen ehkä kotimaassakaan.” (Häyrynen 1997)

Helsingin Sanomien (Lampila 1990) artikkelin otsikko on ”Magnus Lindbergin musiikissa paljastuu yllättäen sibeliaanisia piirteitä”. *Soundi*-lehdessä kirjoitettiin (Sirén 1991): ”Nyt vain 33-vuotiaasta Lindbergiä pidetään yhtenä suurimmista nykysäveltäjistä maailmassa. Suomessa kriitikot puhuvat jo uudesta Sibeliuksesta.” Samaa kirjoitetaan muutama vuosi myöhemmin: ”Hän on vasta 36-vuotias, mutta häntä kutsutaan jo Suomen uudeksi Sibeliukseksi.” (Sirén 1994) *Aamulehden* (Hautala 2005) Magnus Lindbergiä käsittelevässä artikkelissa todetaan: ”En suuremmin epäröi kutsua Magnus Lindbergin 2000-luvun alun teoksia sibeliaanisiksi.” Monet toimittajat siis näkevät Lindbergin musiikissa paljon Sibeliuksen musiikkiin ja uraan liitettäviä piirteitä. Näissä esille nostamissani artikkeleissa on näkyvillä länsimaisen musiikin ja kaanonin sukupuolittuneisuutta: miessäveltäjästä helpommin povataan jatkajaa kuolleelle mestarisäveltäjälle. Mieskriitikot näyttävät löytävän monista Lindbergin teoksista Sibeliukseen yhdistettäviä piirteitä vielä 2000-luvullakin.

6. ULKOMUSIIKILLISIA SEIKKOJA

6.1 Ulkonäkö

Ihmisruumiin ulkomuodon ajatellaan kertovan paljon ihmisen henkilökohtaisista ominaisuuksista, tavoista ja käytöksestä. Ruumiista ja sen ulkomuodosta on siis tullut merkittävä sosiaalisen hyväksyttävyyden tekijä. Hallitsevat normit, arvot ja käytännöt määrittävät tätä hyväksyttävyyttä ja ovat monella tapaa sukupuolittuneita. Vallitsevat käsitykset miehuudesta ja naiseudesta sekä ymmärrys naisten ja miesten rooleista ja asemasta yhteiskunnassa ovat kytköksissä miesten ja naisten ruumiiseen. Naisen ulkomuotoa arvioidaan usein sosiaalisena ja esteettisenä tekijänä, kun taas miehillä arvioidaan ruumiin toimivuutta, suorituskykyä ja voimaa. (Harjunen 2012: 241.) *Keskisuomalaisessa* (Nissilä 2002) kirjoitetaankin, että naisen perinteinen rooli katseen kohteena näkyy myös naismuusikoiden julkisuuskuvassa: ”otsikoihin nostettu naismuusikko on lavojen kaunotar. Miespuolinen muusikko sen sijaan on pianon nero, ei sen komistus.” Naisten ulkonäköön kiinnitetään mediassa edelleen paljon enemmän huomiota kuin miesten, vaikka ulkonäköpaineet koskevat myös miehiä.

Osa artikkeleista kuvailee Saariahon fyysistä ulkomuotoa ja olemusta. *Kotimaassa* (Ritolahti 1996) Saariahon kuvaillaan olevan ”siro ja hento nainen” ja että ”tässä naisessa on kuitenkin sisäistä lujuttua, joka herättää kunnioitusta”. Aivan kuin kirjoittajan mielestä on jotenkin yllättävää, että Saariaho on lujatahtoinen, koska hän on hento nainen? Kovuus yhdistetäänkin kulttuurissamme miehisyteen. Maskuliinisuuteen liitetään ajatus yksilöiden välisistä eroista ja siitä, että feminiinisyys ja maskuliinisuus ovat toistensa vastakohtia. (Soilevuo Grønnerød 2005: 17, 25.) Hentous ja sirous ovat feminiinisiä piirteitä, joihin maskuliininen lujuus ei yleisten käsitysten mukaan istu.

Andante-lehdessä (Stearns 2003) Saariahoa kuvaillaan olemukseltaan luotaantyöntäväksi, laihaaksi, kalpeaihoiseksi, läpätunkevakatseiseksi ja hänen hiuksiaan kirsikkablondiksi.⁹ Saariahosta saa kuvan jotenkin epämiellyttävänä ja

⁹ ”a forbidding presence, with her thin figure, pale skin, penetrating eyes and cherry-blonde hair.” Kirjoittajan suomennos.

epäsosiaalisena ihmisenä. Toimittajan mukaan asia kuitenkin muuttuu, kun Saariahon saa nauramaan ja näkee hänet lastensa ja aviomiehensä kanssa. Saariahon fyysinen olemus ei liity mitenkään itse haastatteluun, missä häneltä kysytään hänen musiikistaan ja urastaan, mutta silti toimittaja näkee oleelliseksi kuvailla Saariahoa artikkelin alussa.

Ylen artikkelissa (Karemo 2017) kerrotaan musiikkikriitikko Seppo Heikinheimon julistaneen 1990-luvun lopussa, ettei kukaan olisi kiinnostunut Saariahon musiikista, jos tämä olisi ruma. "Mutta kun hän sattuu olemaan tällainen eteerisen ja kärsivän näköinen nainen, niin ihmiset, jotka eivät ymmärrä musiikista juuri mitään, näkevät siinä salattuja merkityksiä ja ajattelevat, että sen täytyy olla hienoa." Lausuisiko Heikinheimo tällaisen kommentin miessäveltäjästä? Miessäveltäjän ulkonäkö ei yleensä ole merkityksellinen, mutta naisen usein saattaa olla. Säveltävän naisen musiikkia ei huomioida vain musiikkina, vaan se on usein "naisen tekemää musiikkia", jolloin säveltäjän sukupuoli nostetaan esiin.

Osa tarkastelemistani artikkeleista luovat kuvan Saariahosta ujona, uneliaan tai poissaolevan oloisena. "Kaija Saariaho on hiljainen, unisen oloinen." "Kaija Saariaho kietoutuu mustaan shaaliin ja vetää jalat alleen ritisevään korituoliin." (Hallman 1983) "Suuret vihreät silmät katsovat jälleen kerran kaukaisuuteen." (Finch 2001)¹⁰ Saariahon opiskelukaveri, säveltäjä Eero Hämeenniemi kuvailee Saariahoa ja kertoo, ettei menestys ole muuttanut tätä: "Pitkä, ujo, kuvataiteista kiinnostunut säveltäjänalku 1970-luvulta oli ihan sama kuin se pitkä, ujo maailmantähti, joka hän nykyisin on." (Nikula 2009) Pituuden ja ujouden mainitseminen tuntuu epäolennaiselta, sillä ne eivät vaikuta Saariahon säveltäjäyyteen.

KAIJA SAARIAHON KATSE HEHKUU MUSIIKIN VOIMAA

Korkeakaarisista silmistä tulee mieleen oikein viimeisen päälle lihaksikas miehenjätkäle, joka tahtoo tervehtiä lämpimästi mutta vahingossa kätteleekin kuin ruuvipenkki. Säveltäjä Kaija Saariaho on jännittävä tuttavuus, jonka tutkiva katse tuntuu rutistavan ja ravistavan häkellyttävällä voimalla. (Tukiainen 1997)

¹⁰ "The great green eyes fix once more on a distant point." Kirjoittajan suomennos.

Tämä *Ilta-Sanomien* artikkeli esittelee Saariahon erilaisessa valossa kuin aiemmat esittelemäni artikkelit, missä Saariaho kuvailtiin hennoksi, ujoksi naiseksi. Saariahon katseen kuvaillaan uhkuvan voimaa, joka on maskuliiniseksi mielletty ominaisuus ja ristiriidassa aiemmin kuvatun hennon olemuksen kanssa. Toimittaja saa mielikuvan ”lihaksikkaasta miehenjätkäleestä”, sillä tällaisen maskuliinisen piirteen eli voiman katsotaan istuvan huonosti naiseen. Tämä oli kuitenkin lähes ainoa artikkeli, jossa Saariahoon liitettiin jotain maskuliiniseksi miellettyjä piirteitä. Suurin osa Saariahon ulkonäköön liittyvistä kuvauksista keskittyivät kuvaamaan Saariahon hentoutta tai muita feminiinisiksi katsottuja piirteitä. Länsimaisessa kulttuurissa perinteisiin miehen rooleihin ovatkin kuuluneet valta, voima, aggressiivisuus, kilpailevuus ja logiikka, kun taas naisen rooliin kuuluu hoivaaminen, yhteistyöhalukkuus ja tunteet (Herndon 1990: 12). Hoivaaminen näkyy eritoten artikkeleissa, jotka nostavat aiheeksi Saariahon perheen (katso alaluku 6.2).

Lindbergin ulkonäköä kommentoidaan harvoin, Saariahon useammin. Lindbergin fyysistä olemusta kommentoidaan *Soundissa* (Sirén 1991): ”Pieni mies kuluneessa nahkatakissaan kävisi ulkonäöltään tyypillisestä rockälyköstä.” ”Rockälykkö” on mielenkiintoinen sanavalinta toimittajalta. ”Rock” liittyy Lindbergin jollain lailla populaarikulttuuriin, mutta ”älykkö” korkeakulttuuriin. Rock nähdään vahvasti maskuliinisena ja maskuliinisuus nähdään kytkeytyvän miehiin niin yksilönä kuin ryhmänä. Normatiivisessa merkityksessä rockin maskuliinisuudella tarkoitetaan miesten tapaa tehdä rockia. Tätä tapaa pidetään oikeana tapana. Symbolisella maskuliinisuudella viitataan rockin äänellisiin ja visuaalisiin ilmauksiin ja rocktähtien esityksiin mediassa. (Soilevuo Grønnerød 2008: 16.) Rockälyköstä kirjoittaessaan toimittaja liittyy Lindbergin ulkonäöltään osaksi tuota rockin maskuliinisuutta, mutta samalla korostaa Lindbergin älykkyyttä, joka on myös usein miehiin liitetty ominaisuus.

Lindbergiä kuvaillaan hymyileväksi ja naurun säestävän hänen pehmeää puhettaan (Anderson 2001).¹¹ Lindbergistä luodaan kuva nauravasta ja miellyttävästä henkilöstä. Mielenkiintoista, että tässä artikkelissa Lindbergiin ei liitetä kuitenkaan tyypillisiä maskuliinisia piirteitä, kuten edellisen artikkelin rockviittauksessa. Hymyilevä,

¹¹ “he’s almost always smiling, and a ready laugh punctuates his soft speech as soon as there’s an opportunity.”

naurava ja pehmeästi puhuva mies ei ole ihan se tyypillinen, länsimaisen kulttuurimme maskuliinisia ihanteita ylläpitävä mies. Tässä artikkelissa Lindbergiin liitetään pehmeämpiä, feminiiniseksi katsottuja piirteitä. Osassa artikkeleista siis yhdistellään maskuliinisia ja feminiinisiä piirteitä sekä Saariahon ja Lindbergin kohdalla, osassa Saariahoa kuvaillaan vain feminiinisillä ja Lindbergiä maskuliinisilla piirteillä. Artikkeleissa siis näkyy kielenkäytön vaihtelevuutta ja osa toimittajista haastaa maskuliinisia ja feminiinisiä diskursseja.

Havaitsin, että kommentit Saariahon ulkonäöstä löytyvät vanhemmista artikkeleista ja nykyään Saariahon ulkonäköä ei kommentoida kuten aikaisemmin. Kaiken kaikkiaan suhteellisen harva tarkastelemistani artikkeleista mainitsi Saariahon ulkonäöstä mitään. Koskoff (2014: 38, 80) kirjoittaakin, että ikä vaikuttaa sukupuolirooleihin. Useissa yhteiskunnissa miehet ja naiset saavuttavat erilaisen sosiaalisen statuksen, kun he ylittävät hedelmälliset vuotensa. Vanhemmat naiset voivat saada voimaa ja erilaisen statuksen, sillä heitä ei enää nähdä lasten synnyttäjinä ja -hoivaajina.

6.2 Perhe ja vanhemmuus

Monissa tarkastelemissani artikkeleissa yksi käsiteltävä teema varsinkin Saariahon yhteydessä on perhe ja vanhemmuus. *Helsingin Sanomissa* (Iitti 1997) nostetaan esille Saariahon perhe ja sen tärkeys. Avioliitto ja lapset ”ovat tuoneet tavallisen perhe-elämän säveltämisen rinnalle.” ”Lauantai-iltapäivät ja sunnuntait on kuitenkin pyhitetty perheelle. Silloin Saariaho ei sävellä – ainakaan kirjoita – vaan tekee ostoksia, laittaa ruokaa ja viettää aikaa yhdessä perheensä kanssa.” Hänet kuvataan siis perinteisenä perheenäitinä. ”Pojan kouluunmeno on myös tuonut Saariaholle uuden roolin: toisten lasten vanhemmille hän ei ole säveltäjä Saariaho, vaan vain ”Alexin äiti””. Artikkelissa Saariaho ylistää kotiapulaistaan Cruzia ”jota ilman ei voisi olla äiti ja säveltäjä samaan aikaan.” Myös *Ilta-Sanomissa* (Kallioinen 1992) kerrotaan Saariahon viikonloppujen olevan pyhitetty perheelle. Saariahon sanotaan elävän kurinalaista taiteilijaelämää ja työskentelevän virkamiehen tavoin aamusta iltakuuteen. Muu aika on varattu hänen lapselleen (Hakoniemi 1994). Vaikka Saariaho näytetään ahkerana säveltäjänä, ei säveltäjäyys ole ainoa asia tai rooli hänen elämässään: useat artikkelit näyttävät Saariahon omistautuvan myös perheelleen.

”Säveltäjä ja äiti: Vielä 1988 Kaija Saariaho totesi eräässä haastattelussa, ettei säveltämisen kaltainen pitkäjänteinen työ onnistu lapsen kanssa. Epäily osoittautui turhaksi, Saariahon menestyneimmät teokset ovat valmistuneet pojan syntymän jälkeen.” (Välinoro 1994)

Ennen naiset joutuivat jättämään musiikkimaailman mennessään naimisiin ja hankkiessaan lapsia (Reich 2020:134). Tässä *Aamulehden* artikkelissa säveltäjyyden ja äitiyden ei kuitenkaan katsota sulkevan toisiaan pois vaan molemmat subjektipositiot tuntuvat mahdollisilta samaan aikaan. Vieläpä varsin menestyksekkäästi. Tarkastelemani mediatekstit eivät vähättele Saariahon säveltäjyyttä siksi, koska hän on äiti. Mielenkiintoista, että kuitenkin sukupuoli on koettu jonkinlaiseksi haittatekijäksi tai Saariahon musiikki on määritelty sen takia. (katso luku 4.2)

Andante-lehden (Stearns 2003) artikkelissa Saariaho näytetään rakastavana äitinä ja vaimona. Toimittaja David Patrick Stearns kertoo Saariahon leikkivän rakastavasti seitsemänvuotiaan tyttärensä kanssa, juttelevan älykkään poikansa kanssa ja nuokkuvan säveltäjämiehensä olkapäätä vasten. Artikkelissa maalataan Saariahosta kuva tavallisena perheenäitinä, joka tukeutuu mieheensä.

Heidän kahdeksanvuotias esikoispoikansa Alex käy ranskalaisen koulun kolmatta luokkaa, kaksi ja puolivuotias Aliisa käy päiväkodissa. Lasten- ja kodinhoidossa auttaa tämän kiireisen perheen ”aarre”, taloudenhoitaja Rezzie Cruz, joka on kuulunut perheeseen jo seitsemän vuotta. (Tanskala 1997)

Useassa artikkelissa mainitaan Saariahon lapset ja se, miten Saariaho on järjestänyt lasten- ja kodinhoidon. Saariaho on myös kertonut, miten lähes kaikki hänen tulonsa menevät hänen poikansa Alexin hoidon järjestämiseen, jotta hän voi keskittyä säveltämiseen. (Kallioinen 1992) Saariaho vietti vuoden Helsingissä perheensä kanssa opettaen Sibelius-Akatemiassa. *Helsingin Sanomissa* (Iitti 1997) kirjoitettiin siitä, miten muutto ja lastenhoito organisoitiin. Saariaho ei tuonut Pariisista Suomen asuntoon kuin tietokoneet, vaatteita ja pinon lastenkirjoja. Toimittaja toteaa, että ”Tietokoneet sentään ovat omat.”, mutta muuten asunto on edellisen omistajan kalustama. Aivan kuin toimittaja olisi yllätynyt tai paheksuva, koska Saariaho ei olekaan tyypillinen kodinhengetär, joka olisi heti uutta kotia sisustamassa. Toisaalta Saariaho näytetään sopeutumassa uuteen kotiin ja pohtimassa taulujen sopivuutta:

Saariaho liikkuu asunnossa tunnustellen, mutta hölmistyy, kun olohuoneen ja eteisen välisen oven kahva jää ovea avatessa hänen käteensä. Myös Tuomelan (asunnon omistaja, kirjoittajan huomio) taulut tuottavat hänelle päänvaivaa. Sopivatko niiden värit ja muodot uusien asukkaiden makuun? (Iitti 1997)

Myös *Rondossa* (Hautsalo 2000) Saariaho kertoo: ”Olen vain säveltänyt kuukaudesta toiseen ja yrittänyt jotenkuten huolehtia lähimmäisistäni, kahdesta lapsesta.” Saariaho toteaa, että hänen perheensä, varsinkin aviomiehensä tuki, on ollut todella tärkeää. *Helsingin Sanomissa* (Iitti 1997) mukaan Saariaho itse ei juurikaan puhu siitä, mitä naiseus ja äitiys ovat merkinneet hänen työssään, hän toteaa naisen pysyvän maan pinnalla lasten ansiosta: ”Naissäveltäjästä, jolla on lapsia, ei koskaan voi tulla samanlaista egomaanikkaa kuin miissäveltäjästä. Olen ällistynyt, miten moni mieskollegani on niin oman itsensä hurmassa.” Saariaho toteaa *Rondossa* (Hautsalo 2002) ”Miespuoliset kollegat tuskin miettivät yhtä tuskaisesti perheen ja työn osuutta jokapäiväisessä elämässä. Mutta tähän on jokaisen vaativaa työtä tekevän äidin ongelma.” Näissä toteamissa on vahva jako miehiin ja naisiin ja heidän luonteen piirteisiinsä. Ne kertovat myös, miten vahvasti perheestä huolehtiminen liitetään yhteiskunnassamme naisiin.

Helsingin Sanomissa (Heikinheimo 1988) mainitaan ohimennen, että Lindberg ”tuli menneeksi naimisiin”. Lindbergin avioliittoa ei siis koeta niin tärkeäksi, että siihen pitäisi antaa sivulausetta enemmän palstatilaa. *Anna*-lehdessä (Tanskala-Sandström 1991) mainitaan Magnus Lindbergin perheestä, ja kerrotaan hänen olevan naimisissa dramaturgi -käsikirjoittaja Gunilla Hemmingin kanssa. Heillä on yksi lapsi, joka ei kuulemma ”häiritse säveltäjän keskittymistä” eikä Lindberg ”lepertele lapsen avaamista uusista ulottuvuuksista”. Lapsen saaminen ei siis ole ”haitannut” tai muuttanut Lindbergin säveltäjäyyttä, toisin kuin usein naisten kohdalla ajatellaan, että lapsen saamisen jälkeen nainen kykenee säveltämään vain tuutulauluja. *Soundissa* (Sirén 1991) mainitaan vain ohimennen Lindbergin asunnosta ”jonka ylellisessä väljyydessä asuu myös vaimo ja kolmevuotias lapsi” eli Lindbergin perhe mainitaan vain sivulauseessa. Lindberg sai vaimonsa kanssa myöhemmin toisenkin lapsen, mutta tästä ei ollut tarkastelemisiani artikkeleissa mainintaa, ainoastaan *Aamulehdessä* (Hautala 2018), jossa kerrotaan lapsien olevan jo aikuisia ja muuttaneen pois kotoa.

Ylen artikkelissa (Lehtonen 2019) kerrotaan Lindbergin vanhemmista: isä työskenteli tietokoneiden parissa ja äiti johti lastentarhaa. Tällaisia Lindbergin perhetaustaa valottavia artikkeleita löytyi vähän. *Aamulehdessä* (Hautala 2018) Lindberg kertoo asuvansa syksyllä ja keväällä pari kuukautta vaimonsa kanssa heidän Portugalin kodissaan. Molemmat tyttäret ovat muuttaneet jo kotoa pois, joten Lindberg vaimoineen ei tarvitse enää asua tietyllä paikkakunnalla koko aikaa. Muissa Lindbergiä käsittelevissä artikkeleissa ei tuotu hänen perhettään esiin ja näissäkin missä tuotiin, perhe oli esille vain yhdessä tai kahdessa lauseessa.

Vartti-lehden (Tammenheimo 1998) Lindbergiä käsittelevässä artikkelissa on väliotsikkona ”Hysterinen isä”, jolloin lukija luulee leipätekstissä käsiteltävän Lindbergin perhe-elämää. Otsikko kuitenkin viittaa sävellyksen syntyprosessiin ja siihen, että Lindberg sanoo olevansa aina hysterinen kuullessaan teoksensa ensiesityksen. Hänet siis näytetään enemmänkin teostensa isänä kuin biologisten lastensa isänä. Taiteellinen luovuus onkin usein linkitetty elämän luomiseen (Citron 1993: 46). Artikkelin ei siis identifioi Lindbergiä isänä sen perinteisessä mielessä, vaan isyys mainitaan hänen teostensa kohdalla.

Toimittajat ja Saariaho itse nostavat hänen perheensä esiin. Esimerkiksi *Ilkka*-lehdessä (Nikula 2009) Saariaho sanoo, ettei hänellä ole aikaa opettaa, sillä hänellä on kaksi nuorta lasta. Hän nostaa itse asian esille tai näin asia ainakin kyseisessä artikkelissa esitetään. Lindberg ei tunnu nostavan perhettään toimittajien kanssa puheenaiheeksi tai toimittajat ovat jättäneet nämä seikat huomiotta. Voihan toki olla, ettei Lindberg halua tuoda perhettään julkisuuteen. Koskaan ei kuitenkaan voi olla varma, mitä toimittajat jättävät haastatteluista pois. Me lukijat näemme vain muokatun version.

Saariahon äitiys ja perhe nostetaan siis esille artikkeleissa useasti. Artikkeleissa kerrottiin siitä, miten Saariaho organisoii säveltäjänuransa ja perhe-elämänsä, Lindbergin kohdalla tästä ei ole mainintaa. Onko tässä edelleen nähtävissä perinteiset vanhemman roolit? Onko vaimo ja äiti edelleen enemmän kiinni lapsissa ja kodin pyörittämisessä kuin mies? *Anna*-lehdessä (Tanskala 1997) Saariaho ”myöntää, että ajan jakaminen työn ja perheen kesken on ratkaisematon ikuisuusongelma.” Lindbergin kohdalla ei nosteta esiin tällaista ongelmaa. Magnus Lindberg on opettanut Tukholmassa ja muutenkin asunut ulkomailla ja matkustaa paljon ympäri maailmaa

kantaesitystensä ja yhteistöiden perässä. Hän tarkastelemieni artikkeleiden mukaan paiskii töitä lähes kellon ympäri unohtaen muun maailman ympäriltään. Silti lehdet eivät milloinkaan käsittele sitä, miten Lindberg yhdistää hetkisen työnsä ja perhe-elämänsä. Moisala ja Valkeila pohtivatkin, miksi on luontevaa naissäveltäjän urasta kirjoittaessa mainita säveltäjän perheestä ja lapsenhankintaan liittyvistä pohdinnoista. Nämä seikat yleensä puuttuvat miessäveltäjien uran kuvauksista: häneen ei liitetä mielikuvaa vaipanvaihdosta tai pohdita, miten hän ajallisesti sitoutuu lapseen. (Moisala & Valkeila 1994: 233.)

”Sävelten maailmasta Kaijan saa maanpinnalle hänen kolmevuotias poikansa Alexandre, jonka kanssa voi kokea arkipäivän rikkauden” (Kallioinen 1993) Samassa *Ilta-Sanomien* artikkelissa (Kallioinen 1993) kirjoitetaan myös: ”Kaija Saariahon menestystarina maailmankuuluksi säveltäjäksi ja ranskalaisen säveltäjäfilosofin vaimoksi sekä kolmivuotiaan Alexandren äidiksi kertovat onnellisista sattumista ja kyvyistä järjestellä asioita.” Kirjoituksesta saa käsityksen, että toimittaja ei koe Saariahon pystyneen olevan sekä säveltäjä, vaimo ja äiti ilman ”onnellisia sattumia ja kykyjä järjestellä asioita” eli näiden kolmen roolin yhdistäminen ei onnistuisi kaikilta. Samalla tässä ja monissa muissakin artikkeleissa Saariahon inhimillisyys näytetään korostamalla hänen perhettään ja hänelle annetaan muita subjektipositioita säveltäjän lisäksi. Saariaho on kuuluisa säveltäjä, mutta hän on myös vaimo ja äiti. Hän ei ole vain säveltämisestä elävä, erakkomainen nero, vaan hän elää perhe-elämää kuten muutkin. Toisaalta joissain tutkimissani artikkeleissa Saariahoon liitetään selvästi myös erakkotaiteilijan piirteitä.

Lindbergin perhe-elämä jää tarkastelemissani artikkeleissa täysin taka-alalle. Vaikka useat artikkelit paisuttelevat häntä romantiikan säveltäjäneron kaltaiselle tasolle, joissain artikkeleissa näytetään hänen inhimillistä puoltaan kertomalla hänen ruoanlaitto- tai kalastusharrastuksestaan. Mielenkiintoista on, että nämä harrastukset ovat lähes ainoita ulkomusiikillisiä seikkoja, joita hänen kohdallaan nostetaan esiin. Esimerkiksi *Aamulehdessä* (Hautala 2005) kerrotaan Lindbergin olevan lähdössä kalaan. ”Kalastus vie Magnus Lindbergin ajatukset säveltämisestä”, kirjoitetaan myös toisessa artikkelissa (Dahlgren 2008). Tämä arkipäiväisyyden kuvaaminen on ristiriidassa sen neropuheen kohdalla, jota Lindbergistä puhutaan hänen teostensa ja säveltäjäyytensä kohdalla. Hän on ylimaallinen nero, mutta ei sentään niin muiden

yläpuolella, etteikö voisi vapaa-aikanaan kalastaa ja kokkailla. Lindbergille kuitenkin annetaan paljon vähemmän subjektipositioita kuin Saariaholle: ennen kaikkea hän on säveltäjä. Vaikka hän on myös aviomies ja isä, niitä ei tuoda artikkeleissa selkeästi esille. Osassa artikkeleista kerrotaan kyllä Lindbergin omistamista asunnoista (esimerkiksi Dahlgren 2008, Hautala 2018), mutta hänen perhe-elämäänsä ei valoteta lukijoille. Saariahon kodista puhuttaessa toimittaja nostaa esille sen, miten Saariahon koti on sisustettu. Lindbergin kohdalla nostetaan esille se, kuinka monta asuntoa hän omistaa. Tässä näkyy sukupuolittunut käsitys siitä, että mies on asunnon omistaja, nainen sen sisustaja ja huolenpitäjä.

Useat artikkelit käsittelevät Saariahon perheen lisäksi hänen aikaisempia suhteitaan ja sitä, miten hän tapasi nykyisen aviomiehensä (esimerkiksi Lavas Cavada 2004). Saariahon aviomies Jean-Baptiste Barrière'n nimi mainitaan artikkeleissa suhteellisen usein, paljon useammin kuin Lindbergin vaimo. Toisaalta Saariahon aviomies on myös säveltäjä ja Lindbergin vaimo ei, mutta Barrière ja Saariaho harvoin tekevät yhteistyötä musiikin saralla. Mielenkiintoista, että toimittajat eivät koe tarpeelliseksi esitellä Lindbergin vaimoa tai menneitä suhteita, mutta Saariahon suhdehistoria katsotaan kertomisen arvoiseksi. Tämä voi kertoa siitä, miten enemmän yksilönä mies edelleen koetaan yhteiskunnassamme, mutta nainen on ennen kaikkea vaimo tai kumppani.

Saariahoa ja Lindbergiä käsittelevät artikkelit eroavat siis voimakkaasti siinä, käsitelläänkö säveltäjän perhettä vai ei. Perhe ja vanhemmuus näyttäytyvät hyvin sukupuolittuneina diskursseina: Saariaho liitetään herkästi tähän keskusteluun mukaan, mutta Lindbergin kohdalla sitä ei pidetä relevanttina aiheena. Toki uudemmissa, 2010-luvun artikkeleissa lapset nousivat harvemmin enää esiin Saariahonkaan kohdalla, sillä he olivat jo kasvaneet aikuisiksi eikä äitiys ollut niin iso osa Saariahon elämää kuin ennen. Silti uudemmissakin artikkeleissa nostetaan esille edelleen Saariahon perhe (esimerkiksi Enckell 2019, Saulo 2019), mutta Lindbergin perhe hyvin harvoin. Tämä voi tarkoittaa sitä, että edelleen yhteiskunnassamme naiseen liitetään vahvasti perhe sekä lasten- ja kodinhoito, kun taas mieheen hänen uransa. Muutenkin taiteilijamiehet helposti nähdään vain taiteilijoina, mutta taiteilijanaisiin liitetään myös äitiys, vaimona oleminen ja naiseus.

7. JOHTOPÄÄTÖKSET

Tutkimukseni tarkoituksena oli tarkastella mediatekstien luomaa kuvaa Kaija Saariahosta ja Magnus Lindbergistä: millaisiksi toimijoiksi näitä kahta säveltäjää on kuvattu ja miten he mahdollisesti ovat kuvanneet itseään. Pysin kiinnittämään huomiota, millaisia rooleja eli subjektipositioita säveltäjille mediateksteissä on annettu. Tutkimukseni pääpaino oli kielenkäytössä sosiaalisen todellisuuden rakentajana ja vallankäytön välineenä. Diskurssin ideologisia vaikutuksia ja hegemonisia prosesseja tarkastelemalla pyrin selvittämään, onko valta edelleen miehillä länsimaisessa klassisessa musiikissa ja onko länsimainen klassisen musiikki edelleen vahvasti sukupuolittunutta suosien miehiä ja syrjien naisia. Aineistostani tutkin, löytyikö mediateksteistä hegemonisia diskursseja tai hegemoniaa horjuttavia tai muuttavia diskursseja.

Alkuajoistaan lähtien länsimaista musiikinhistoriaa on ohjannut sukupuolen kaksijakoisuus, joka on vaikuttanut musiikinhistorian kuvaukseen, arvosteluun ja narratiiviseen muotoon (Treitler 2020: 23). Jo pelkästään jako säveltäjiin ja naissäveltäjiin kertoo tästä kaksijakoisuudesta ja siitä, miten naisen sukupuolta korostetaan, mutta miehen ei. Saariahostakin käytettiin termiä ”naissäveltäjä”, mutta myös ”säveltäjä”. Silti useat tarkasteleman lehtiartikkelit sisälsivät sukupuolittuneita diskursseja, varsinkin artikkelit 1980-luvulta 2000-luvun alkuun. Uudemmissa artikkeleissa Saariahon sukupuolta ei enää nostettu esille niin ihmeellisenä asiana. Saariaho on luultavasti vakiinnuttanut asemansa suomalaisen klassisen musiikin parissa niin, ettei hänen sukupuolensa ole enää iso tekijä hänen säveltäjäyydessään. Myös ikä tuo arvokkuutta ja uutta statusta. Sanna Iitti kirjoittaa (2005:141), että Saariahon saama kansainvälinen menestys 1980-luvun lopulta alkaen näyttää oikeuttaneen hänen biologisen sukupuolensa. Ehkä yleisempi yhteiskunnallinen muutos, jossa naiset ovat lisääntyvässä määrin tulleet mukaan kaikille elämän aloille on vaikuttanut myös asiaan.

Saariahon sukupuolta luotiin mediateksteissä tuomalla esille feminiinisiä piirteitä, jotka liitettiin sekä häneen että hänen musiikkiinsa: esimerkiksi ”herkkä”, ”läpikuultava”, ”hento”. Saariahoa tai hänen musiikkiaan harvoin kuvattiin maskuliinisilla sanoilla tai Saariahon maskuliiniseksi katsotut piirteet esiteltiin

outoina. Osa kuvauksista Saariahon säveltäjyydestä olivat positiivisia ja sukupuolineutraaleja: häntä keuhuttiin arvostetuksi ja ahkeraksi säveltäjäksi. Saariahon äitiyttä ja vaimon roolia korostettiin kirjottamalla hänen lapsistaan ja aviomiehestään. Osa toimittajista myös kommentoi Saariahon ulkonäköä, Lindbergin harvemmin. Lehtiartikkelit nostavat esille niin sanottuja naisen ”perinteisiä” rooleja eli Saariahon yhteydessä puhutaan hänen äitiydestään, perheestään ja kodistaan. Saariaho on siis säveltäjä, nainen, äiti ja vaimo.

Lindbergin sukupuolta ei nostettu tarkastelemissani artikkeleissa suoraan esille artikkelien erityisenä aiheena tai teemana, mutta hänelle annettiin maskuliinisia piirteitä, esimerkiksi ”voimakas” ja ”energinen”. Hänen älykkyyttään ja sivistyneisyyttään keuhuttiin, mutta Saariahon ei. Joissain kirjoituksissa Lindbergiin liitettiin joitakin feminiinisiksi katsottuja piirteitä, joita taiteilijanoissa on arvostettu romantiikan ajasta lähtien, esimerkiksi herkkyyys. Lindberg suurilta osin näytettiin vain säveltäjänä. Lehtiartikkelit eivät paljoa käsittele häneen liittyviä ulkomusiikillisiä seikkoja kuten perhettä tai vapaa-aikaa. Yhdessä tai kahdessa artikkelissa mainittiin sivulauseessa hänen vaimonsa ja lapsensa, mutta heitä ei tuoda selkeästi esille kuten Saariahon tapauksessa. Lindbergin sukupuolen pitäminen normina taidemusiikkikulttuurissa ja samalla myös jonkinlainen neron asema näkyi siinä, että hän usein mainittiin vain nimellään ilman säveltäjän tittelä. Tästä tulee mieleen samanlainen käytäntö kuin vanhoista säveltäjänoroista kirjoittaessa: esimerkiksi Beethoven on usein vain Beethoven. Saariahostakin välillä kirjoitettiin niin, mutta useimmiten hän oli ”säveltäjä Saariaho”.

Molempiin säveltäjiin liitettiin romantiikan taiteilijäkäsitykseenkin liitetty omaperäisyyden piirre, mutta Lindbergiin kuitenkin useammin. Lindbergin kohdalla muutenkin toimittajat tuntuivat ylläpitävän neropuhetta hehkuttamalla Lindbergiä superlatiivein ja antavan hänelle tai hänen musiikilleen ylimaallisia attribuutteja. Hänet näytetään säveltäjänä, jonka kaltaista ei ole toista. Tämän takia luovuuskin näyttäytyy sukupuolittuneena, miessäveltäjään vahvemmin liitettynä. Onneksi kuitenkin neropuhe näyttää laantuneen siirryttäessä 2010-luvulle, jolloin osa toimittajista joko tiedostamattaan tai tiedostaen on irtaantunut nerodiskurssista ja taiteilijayksilön palvonnasta. Edelleen kuitenkin Lindbergin teoksia hehkutetaan mediassa mestariteoksiksi.

Sekä Saariahoon että Lindbergiin liitettiin erakkotaiteilijan piirteitä, sillä säveltäminen tuntui heille olevan jotain elämää suurempaa. Saariaho esitettiin epäsosiaalisena ja ujona, mutta Lindberg energisenä ja miellyttävänä. Molemmista kirjoitettiin arvostettuina säveltäjinä, maailmalla mainetta tehneenä. Heidät myös näytettiin pioneereina ja ”nuorina kapinallisina” sekä työnarkomaaneina, jotka paiskivat valtavasti töitä. Lindbergissä tämä korostui entisestään, sillä hänen vapaa-aikaansa tai perhe-elämäänsä ei nostettu esiin. Saariahon perheestä puhuttiin, joten hän ei esiintynyt pelkkänä säveltäjäerakkona, vaan hänellä näytti olevan muitakin subjektipositioita.

Saariaholle annettiinkin hyvin erilaisia, ristiriitaisiakin subjektipositioita ja ominaisuuksia. Toisaalta Saariaho kuvattiin ujoksi ja herkäksi, toisaalta vahvaksi ja omapäiseksi. Häntä kutsuttiin esikuvaksi, mutta silti hän oli myös muukalainen, joka joutui todistelemaan suomalaisuuttaan. Lindbergin kohdalla tätä suomalaisuuden korostamista tai epäilemistä ei tehty, vaikka hän on Saariahon tapaan asunut ulkomailla. Saariaho näytettiin muukalaisena naisten, säveltäjien ja suomalaisten joukossa: hänenlaisiaan menestyneitä naissäveltäjiä ei nostettu esille ja hänen ranskalaisuutensa teki hänestä epäsuomalaisen. Hänet kuitenkin samaan aikaan liitettiin musiikillaan Sibeliukseen, joka symboloi vahvasti suomalaisuutta. Saariahon säveltäjyyden kohdalla näkyi siis kielenkäytön vaihtelevuutta. Osa toimittajista vielä uusi vanhoja sukupuolittuneita diskursseja siitä, mitä suomalaisuus ja säveltäjyys ovat: molempiin on vahvasti liitetty maskuliinisia piirteitä, ja säveltävää naista ei haluta herkästi liittää Sibeliuksen ja suomalaisuuden diskursseihin. Osa toimittajista katsoi Saariahon olevan Sibeliuksen manttelinperijä ja hyvä suomalaisen musiikin esille tuoja. Voimakasta muukalaispuhetta ei kuitenkaan 2000-luvun alun jälkeisistä lehtiartikkeleista enää löytynyt paljoakaan.

Analysoidessaan Einojuhani Rautavaaran ja Paavo Heinisen tekstejä taiteilijuudesta ja musiikkikäsitteistä Milla Tiainen (2005) nosti esille tekstien sisältämien identiteettien ja käsitysten sukupuolittuneisuuden. Teksteistä löytyi hierarkkisia, kaksinapaisia vastakkainasetteluja sisältäviä diskursseja, joissa naisen tai naisellisuuden liitetyt elementit katsottiin miehiä ja miehisiä elementtejä alempiarvoisiksi (Tiainen 2005: 174). Sekä Rautavaara että Heininen kuvasivat taiteellista työskentelyä jumalallisen kaltaisena toimintana. Heidän puheissaan

korostui romanttinen estetiikka ja transsendentaalisuus sekä taiteilijuuden sisäsyntyisyys, erakkotyyppejä ja neropuhe niin taiteilijuudessa kuin taiteen tekemisessäkin. (Tiainen 2005: 53, 55, 64-65, 69, 72, 113, 117.) Nämä samanlaiset romantiikan ajalta juontuvat diskurssit ovat säilyneet osittain omassakin aineistossani, eritoten 1980-2000-luvun lehtiartikkeleissa. Vaikka muutosta pois päin näistä romantiikan ajan diskursseista on tapahtumassa, elävät ne silti jopa 2000-luvun alun taidemusiikkia koskevissa teksteissä kuten analyysistani tuli ilmi.

Oman tutkimukseni tavoin Taru Leppänen analysoi tutkimuksessaan (2000) mediatekstejä. Viulistien identiteetit rakentuivat mediateksteissä sukupuolen, kansallisuuden, etnisyyden ja rodun käsitteiden mukaisesti. Naispuolisten viulistien feminiinisyys asetti heidän kyvykkyytensä muusikkona kyseenalaiseksi. Heihin liitettiin äidillinen hoivaavuus ja uhrautuvuus. Naisviulistien ruumiillisuutta korostettiin, kun taas miesviulistien ruumiit häivytettiin pois kuulijan näkyviltä. Sibeliuksen viulukilpailusta kirjoitettaessa mediatekstit tuntuivat korostavan miesten, suomalaisten ja länsimaisen valkoisen kulttuurin näkökulmia. (Leppänen 2000: 195-198.) Leppäsen tutkimuksesta käy ilmi, miten mediatekstit ylläpitivät hegemonisia, sukupuolittuneita diskursseja. Omassa aineistossani näkyi tämä sama käytäntö vanhempien artikkeleiden kohdalla: Saariahon sukupuoli nostettiin usein esille ja Lindberg liitettiin herkemmin suomalaisuuteen ja säveltäjyyteen. Uudemmissa artikkeleissa ei tätä kirjoitustapaa kuitenkaan enää niin vahvasti näkynyt.

Tutkimukseni nostaa siis esille sen, etteivät länsimaisen klassisen musiikin sukupuolittuneisuus ja romantiikan ajan taiteilijaihanteet ole enää niin vahvasti läsnä mediateksteissä kuin vielä 1980- ja 1990-luvuilla sekä 2000-luvun alussa. Kokonaan sukupuolittuneet diskurssit tai neropuhe eivät ole kuitenkaan kadonneet. Edelleen naissäveltäjään liitetään naisille perinteisiksi katsottuja rooleja kuten äitiys ja vaimona oleminen. Miessäveltäjää käsitellään vain säveltäjänä eikä häneen liitetä herkästä ulkomusiikillisia asioita. Hänen teoksiaan julistetaan edelleen mestariteoksiksi. Toki tutkimuksessani täytyy ottaa huomioon, että tarkastelin vain kahta nykysäveltäjää, joten tuloksia ei voi yleistää koskemaan kaikkia suomalaisia nykysäveltäjiä, mutta koska Saariaho ja Lindberg ovat tunnetuimpia suomalaisia nykysäveltäjiä, kirjoitetaan heistä mediassa paljon enemmän kuin muista suomalaisista nykysäveltäjistä. Täten heitä käsitteleviä mediatekstejä tarkastelemalla saa hyvän kuvan siitä, millaiset

diskurssit ovat valloillaan länsimaista klassista musiikkia ja sen säveltäjiä käsittelevissä teksteissä. Suurin osa tarkastelemistani artikkeleista oli *Helsingin Sanomien*, joten tiettyjen toimittajien kirjoitukset pääsivät tietenkin tässä tutkimuksessa enemmän esille. Kuitenkin Saariahon kansainvälisen menestyksenkin takia voidaan perustella, että tilanne on viime vuosikymmenien aikana muuttunut merkittävästi tasa-arvoisempaan suuntaan länsimaisen klassisen musiikin saralla. Tuskin Saariahoa muuten olisi äänestetty tärkeimmäksi elossa olevaksi säveltäjäksi (Kanerva 2019).

Säveltäjiä ja myös muita musiikkialan toimijoita pitäisi kohdella ja heistä pitäisi mediassa kirjoittaa niin, ettei heidän sukupuolensa nouse päällimmäiseksi asiaksi tai ettei heidän sukupuolensa pohjalta tehdä yksinkertaistavia, stereotyyppittäviä oletuksia heidän musiikistaan, taiteellisista kyvyistään tai persoonastaan. Edelleen mediassa on valloillaan sukupuolittuneita diskursseja, mutta moni on piilotettu arkipäiväisyyden verhoon. Tuntuu ihan normaalilta kysellä säveltävältä naiselta hänen lapsistaan tai kodinhoidosta. Säveltävän miehen kohdalla pysytään useammin itse asiassa eli säveltämisessä. Miespuolisten säveltäjien sukupuoli nähdään säveltäjälle ja taidemusiikkikulttuurille niin normaalina, ettei sitä tarvitse erikseen eritellä, mutta säveltävät naiset nostetaan esille juuri sukupuolensa takia. Totta kai sukupuolomme määrittelee aina meitä, mutta sukupuolen ei ikinä pitäisi olla este omalle ammatilliselle toiminnalle. Vaikka paljon on tehty sukupuolisen tasa-arvon toteuttamiseksi, paljon on vielä tekemättä. Puhetapoihin on kiinnitettävä huomiota, sillä kielellä on aina valtaa rakentaessaan sosiaalisia todellisuksia ja ylläpitäessään tai vastustaessaan hegemonisia diskursseja.

Tutkimustani voisikin laajentaa ottamalla mukaan lisää nykysäveltäjiä, jotta saataisiin mahdollisimman kattava kuva nykysäveltäjyydestä ja siitä, miten nykysäveltäjistä kirjoitetaan. Onko Saariahon ja Lindbergin jälkeinen säveltäjäsukupolvi kokenut sukupuolittuneiden diskurssien, ideologioiden ja asenteiden vaikutuksen samalla tavalla kuin Saariaho tai hänen edeltäjänsä? Olisi myös mielenkiintoista jatkaa tätä länsimaisen klassisen musiikin sukupuolittumisen teemaa tarkastelemalla klassisen musiikin oppilaitoksia. Uusivatko nämä laitokset sukupuolittuneita diskursseja nostamalla esiin vain miesvaltaiseen kaanoniin kuuluvia säveltäjiä ja teoksia?

Lähdeluettelo

Tutkimuskirjallisuus

- Battersby, Christine (1989) *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Bloomington: Indiana U.P.
- Beer, Anna (2016) *Sounds and Sweet Airs. The Forgotten Women of Classical Music*. London: Oneworld Publications.
- Bennett, Dawn et al. (2019) "Hiding gender: How female composers manage gender identity". *Journal of Vocational Behavior*. Vol.113, 20-32. <https://www-sciencedirect-com.ezproxy.utu.fi/science/article/pii/S0001879118300794?via%3Dihub#s0005>
- Blommaert, Jan (2005) *Discourse: A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Citron, Marcia J. (1993) *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cooper, Michael (2018) "The Met Is Creating New Operas (Including Its First by Women)". *The New York Times*, 23.9.2018. <https://www.nytimes.com/2018/09/23/arts/music/metropolitan-opera-bam-public-theater-women.html> (luettu 12.12.2020)
- Davis, K. & Evans, M. & Lorber, J. (2006) *Handbook of Gender and Women's Studies*. London: SAGE. (e-kirja)
- Fairclough, Norman (1992) *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity.
- Goehr, Lydia (1992) *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon.
- Haapala, Arto (1991) "Taiteilija: Mielikuvien todellisuus". *Taiteilija: mielikuvat ja todellisuus: seminaari 25.1.-26.1.1991*. Toim. Tuula Karjalainen et al. Helsinki: Nykytaiteen museo, 83-96.
- Hall, Stuart (1999) *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.
- Harjunen, Hannele (2012) "Sukupuolittuneen ruumiin muodot ja merkitykset". *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi, Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino, 241-242.
- Hautsalo, Liisamaija (2008) *Kaukainen rakkaus: saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. Jyväskylä: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Hearn Jeff (1998) "Theorizing men and men's theorizing: Varieties of discourse practices in men's theorizing of men" *Theory and Society* 27/1998, 781-816.

- Heiniö, Mikko (1999) *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä. Kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuvassa 1975-1985*. Pieksämäki: Rt-print Oy.
- Herndon, Marcia (1990) "Biology and Culture: Music, Gender, Power, and Ambiguity". *Music, Gender, and Culture*. Toim. Marcia Herndon. Wilhelmshaven: Noetzel, 11-26.
- Herndon, Marcia & Ziegler, Susanne (1990) "Conclusion". *Music, Gender, and Culture*. Toim. Marcia Herndon. Wilhelmshaven: Noetzel, 253-257.
- Holmila, Paula (2012) "Saariahon uusi ooppera käsittelee äitiyttä ja sotaa". *Helsingin Sanomat*, 19.12.2013. <https://www.uusisuomi.fi/uutiset/saariahon-uusi-ooppera-kasittelee-aitiytta-ja-sotaa/333a99a8-466f-3d9f-bfaf-c2b4c4b2b5ff> (luettu 22.3.2021)
- Holsti-Setälä, Helena (2015) *Ida Moberg (1859-1947): aatteellisen naisen säveltäjäkuva*. Turku: Turun yliopisto.
- Howell, Tim (2006) *After Sibelius: Studies in Finnish Music*. Aldershot: Ashgate cop.
- Häyrynen, Antti (2003) "Alma Mahler ja laulujen lunnaat". *Rondo* 6/2003, 46-47.
- Iiitti, Sanna (2005) "Sukupuolen merkitys Kaija Saariahon säveltaiteessa". *Elektronisia unelmia - kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Toim. Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Yliopistopaino, 125-150.
- Johnstone, Barbara (2002) *Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Jokinen, Arto (2003) "Miten miestä merkitään? Johdanto maskuliinisuuden teoriaan ja kulttuuriseen tekstintutkimukseen". *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. Toim. Arto Jokinen. Tampere: Tampere University Press. s. 7-31.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (2016) "Diskursiivinen maailma: Teoreettisen lähtökohdat ja analyttiset käsitteet." *Diskurssianalyysi: teorit, peruskäsitteet ja käytäntö*. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila, Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino, 25-50.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi (2016) "Valtasuhteiden analysoiminen" *Diskurssianalyysi: Teorit, peruskäsitteet ja käyttö*. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila, Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino, 75-104.
- Juvonen, Tuula, Rossi, Leena-Maija, Saresma, Tuija (2013) "Kuinka sukupuolta voi tutkia?". *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi, Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino, 9-17.
- Juvonen, Tuula (2016) "Irtiottoja sukupuolen luonnollisuudesta" *Sukupuolikäsymys*. Toim. Risto Heiskala & Marita Husso. Gaudeamus. (e-kirja)
- Kaija Saariaho. <https://saariaho.org/works/> (luettu 28.3.2021)

- Kanerva, Arla (2019) "Kajja Saariaho nousi BBC:n äänestyksessä maailman tärkeimmäksi elossa olevaksi säveltäjäksi". *Helsingin Sanomat*, 12.11.2019. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006305445.html> (luettu 20.11.2019)
- Kantola, Johanna (2013) "Sukupuoli ja valta". *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi, Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino, 78-87.
- Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (1996) "Kritiikki, visiot, muutos – feministinen purkamis- ja rakentamisprojekti". *Avainsanat: 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen, Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino, 9-34.
- Korhonen, Kimmo (1995) *Suomalainen orkesterimusiikki 2*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Korhonen, Kimmo (2007) *Inventing Finnish Music: Contemporary Composers from Medieval to Modern*. Helsinki: Finnish Music Information Centre.
- Koskinen, Taava (2006) "Neroiksi ei tulla, neroiksi synnyttään." *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. Tampere: Tammer-Paino Oy, 9-56.
- Koskoff, Ellen (1987) *Women and music in cross-cultural perspective*. New York: Greenwood Press.
- Koskoff, Ellen (2014) *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*. Urbana: University of Illinois Press.
- Kvist, Wilhelm (2019) "Hannu Lintu: "Helt onaturligt att åstadkomma en 50-50-fördelning"." *Huvudstadsbladet*, 4.9.2019. <https://www.hbl.fi/artikel/hannu-lintu-helt-onaturligt-att-astadkomma-en-50-50-fordelning/> (luettu 27.5.2020)
- Lappalainen, Tuomo (2018) "Ammatit ykkösestä viimeiseen". *Suomen Kuvalehti*, 1.6.2018. <https://suomenkuvalehti.fi/jutut/kotimaa/onko-ammattisi-nousussa-vai-laskussa-katso-mita-ammatteja-suomi-arvostaa-ja-mita-ei/> (luettu 28.3.2021)
- Lepistö, Vappu (1991) "Myyttinen taiteilija ja taiteilijatyypit". *Taiteilija: mielikuvat ja todellisuus: seminaari 25.1.-26.1.1991*. Toim. Tuula Karjalainen et al. Helsinki: Nykytaiteen museo, 61-82.
- Leppert, R. ym. (1987) *Music and Society: The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leppänen, Taru (2000) *Viulisti, musiikki ja identiteetti: Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Vaasa: Ykkös-offset.
- Leppänen, Taru & Moisala, Pirkko (2003) "Kulttuurinen musiikintutkimus" *Johdatus Musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala. Jyväskylä: Suomen musiikkitieteellinen seura, 71-86.
- Leppänen Taru, Moisala Pirkko, Sivuoja-Gunaratnam 2003: "Musiikin naistutkimus" *Johdatus Musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala. Jyväskylä: Suomen musiikkitieteellinen seura, 225-231.

- Leppänen, Taru & Rojola, Sanna (2004) ”Musiikki ja tutkimus: Feministisiä kytköksiä rakentamassa”. *Feministinen tietäminen: keskustelua metodologiasta*. Toim. Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino, 70-89.
- Leppänen, Taru ym. (2014) ”Sukupuoli”. *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenvälisen taiteiden tutkimukseen*. Toim. Yrjö Heinonen. Kaarina: Paino-Kaarina Oy, s. 241-277.
- Liljeström, Marianne (2004) ”Feministinen metodologia – mitä se on?” *Feministinen tietäminen: keskustelua metodologiasta*. Toim. Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino, 9-21.
- Luhtakallio, Eeva (2016) ”Visuaalinen julkisuus ja sukupuolten representaatio” *Sukupuolikysymys*. Toim. Risto Heiskala & Marita Husso. Gaudeamus. (e-kirja)
- Lähteenmäki, Lauri (2017) ”Jättitutkimus suomalaisista ammateista: Poliisi on nyt arvostetuin – katso, miten pärjää 457 ammatin listalla”. *Ilta-Sanomat*, 13.5.2017. <https://www.is.fi/suomi100/art-2000005208545.html> (luettu 18.3.2021)
- Mattila, Mattias (2016) ”Kaija Saariaho: Sukupuolella on taas väliä klassisessa musiikissa – ”Välillä oli kausi, jolloin uskottiin tasa-arvoisuuteen”.” *Yle*, 15.4.2016. <https://yle.fi/uutiset/3-8815633> (luettu 28.5.2020)
- McClary, Susan (2002) *Feminine Endings - Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press.
- Moisala, Pirkko & Valkeila, Riitta (1994) *Musiikin toinen sukupuoli: Naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Moisala, Pirkko (2000) ”Gender negotiation of the composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman composer as nomadic subject”. *Music and gender*. Toim. Pirkko Moisala, Beverley Diamond. Urbana (IL): University of Illinois Press, 166-188.
- Moisala, Pirkko (2006) ”Musiikkikokemus säveltäjänrouden kontekstissa. Kaija Saariahon musiikin kokemisen herättämiä pohdintoja”. *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. Tampere: Tammer-Paino Oy, 312-334.
- Nieminen, Risto (1996) *Magnus Lindberg*. Helsinki: Finnish Music Information Centre.
- Pilcher, Jane., & Whelehan, Imelda (2004) *Fifty Key Concepts in Gender Studies* London: Sage Publications.
- Pulkkinen Tuija (2013) ”Sukupuolentutkimus transtieteenalana – identiteetti ja interventio”. *Sukupuolentutkimus*. Vol. 4, 68-74. <http://elektra.helsinki.fi.ezproxy.utu.fi/se/n/0784-3844/26/4/sukupuol.pdf>
- Reich, Nancy B. (2020 [1993]) ”Women as Musicians: A Question of Class”. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Toim. Ruth A. Solie, Berkeley: University of California Press, 125-146.

Reitsma, Kimberly (2014) "A New Approach: The Feminist Musicology Studies of Susan McClary and Marcia J. Citron". *Musical Offerings*, 5/2014. s. 37-63.

Riikonen, Taina (2005) *Jälkiä itsessä: narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa*. Turku: Turun yliopisto.

Saresma, Tuija & Harjunen, Hannele (2012) "Ikuisuuskysymys nyt!" *Sukupuoli nyt!: purkamisia ja neuvotteluja*. Toim. Hannele Harjunen, Tuija Saresma. Jyväskylä: Kampus Kustannus, 7-10.

Sarjala, Jukka (2002) *Miten tutkia musiikin historiaa?* Vammala: Vammalan Kirjapaino Oy.

Saulo, Sandra (2019) "Säveltävä tyttö Kaija Saariaho oli kummajainen – Musiikin syntymäpäiväkaleri". *Yle*, 14.10.2019.

<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2019/10/14/saveltava-tytto-kaija-saariaho-oli-kummajainen-musiikin-syntymapaivakalenteri> (luettu 28.5.2020)

Sirén, Vesa (2014) "Magnus Lindbergistä Lontoon filharmonikkojen nimikkosäveltäjä". *Helsingin Sanomat*, 23.1.2014. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002704481.html> (luettu 22.3.2021)

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. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006232076.html> (luettu 15.3.2021)

Sirén, Vesa (2021) "Säveltäjä Kaija Saariaholle Venetsian biennaalin Kultainen leijona -elämäntyöpalkinto". *Helsingin Sanomat*, 14.3.2021. <https://yle.fi/uutiset/3-11836837> (luettu 15.3.2021)

Sivuoja-Gunaratnam, Anne (toim.) (2005) *Elektronisia unelmia -kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Helsinki: Yliopistopaino.

Soilevuo Grønnerød, Jarna (2008) "Kriittinen miestutkimus, maskuliinisuus ja miehen kategoria: nuorten rokkarimiesten sukupuoli" *Moniääninen mies. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen musiikissa*. Toim. Kai Åberg & Lotta Skaffari. Vaajakoski: Gummerus Kirjapaino Oy

Sosa, Takemi (2018) *Magnus Lindberg - Musical Gesture and Dramaturgy in Aura and The Symphonic Triptych*. Helsinki: Academy of Cultural Heritages.

Stacey, Jackie (1997) "Feminist Theory: Capital F, Capital T". *Introducing Women's Studies: feminist theory and practice*. Toim. Victoria Robinson & Diane Richardson. New York: New York University Press, 54-76.

Stenius, Caterina (2006) *Chaconne: Magnus Lindberg ja uusi musiikki*. Helsinki: WSOY.

Suomen Säveltäjät ry: <https://composers.fi/tietoa-meista/jasenet/> (luettu 14.12.2020)

- Suoninen, Eero (2016) ”Kielenkäytön vaihtelevuuden analysoiminen”.
Diskurssianalyysi: Teoriat, peruskäsitteet ja käyttö. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila, Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino, 51-73.
- Suoninen, Eero (2016) ”Näkökulma sosiaalisen todellisuuden rakentumiseen”
Diskurssianalyysi: Teoriat, peruskäsitteet ja käyttö. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila, Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino, 229-247.
- Talbot, Mary (2007) *Media Discourse: Representation and Interaction*. Edinburgh: Edinburgh University Press. (e-aineisto)
- Tiainen, Milla (2005) *Säveltäjän sijainnit: taiteilija, musiikki ja historiallinen kesto Paavo Heinisen ja Einojuhani Rautavaaran teksteissä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Tormulainen, Aino (2012) ”Resepti sukupuolentutkimuksen metodologiaan”.
Sukupuolentutkimus. Vol. 4, 45-47. <http://elektra.helsinki.fi.ezproxy.utu.fi/se/n/0784-3844/25/4/reseptis.pdf>
- Treitler, Leo (2020 [1993]) ”Gender and Other Dualities of Music History”
Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship. Toim. Ruth A. Solie. Berkeley: University of California Press, 23-45.
- Urponen, Maija (2012) ”Kansalaisuus, kansallisuus ja sukupuoli”. *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi, Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino, 292-304.
- Vadén, Tero (2006): ”Nerous, yksilö, lahja. Huomioita nerosta ja vallasta”
Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat. Toim. Taava Koskinen. Tampere: Tammer-Paino Oy, 406-431)
- Vainio, Matti & Savolainen, Pentti (2006) *Suomi herää. Mistä on suomalaisuus tehty?* Jyväskylä: Kopijyvä Oy.
- Välimäki, Susanna (2019) ”Kulturdebatt: Symfoniorkesterna är den patriarkala kulturens sista fäste”. *Huvudstadsbladet*, 5.9.2019.
<https://www.hbl.fi/artikel/symfoniorkestrarna-ar-den-patriarkala-kulturens-sista-faste/> (luettu 27.5.2020)
- Walden-Antikainen (2019) *Yrjö Kilpinen kansallissosialistisessa lehdistössä 1938–1942*. Turku: Turun yliopisto.
- Weber, William (1996) ”The History of Musical Canon” *Rethinking Music*. Toim. Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, 336-355.
- Wihuriprizes. <https://wihuriprizes.fi/wihurin-sibelius-palkinto/> (luettu 22.3.2021)
- William, Alistair (2001) *Constructing musicology*. Aldershot: Ashgate.

Tutkimusaineisto

Aamulehti

- 14.11.1994. ”Muusa, joka alkoikin musisoida” (Anne Välinoro)
- 11.4.1996. ”Saariahon teospari vihdoin Suomessa” (kirjoittaja tuntematon)
- 9.7.1996 ”Magnus Lindberg: Ei enää ikinä juhlatiukoja!” (Essi Kiviranta)
- 21.7.2004. ”Kiitetty Saariaho tekee jo uutta oopperaa” (Harri Hautala)
- 11.9.2005 ”Nyt nuuskin uusia juttuja” (Harri Hautala)
- 22.6.2008 ”Finlandia-talo saneli partituurin” (Taina Dahlgren)
- 15.7.2010. ”Säveltäjä, joka ei mielistele muita” (Tuija Yli-Lonttinen)
- 31.1.2018. ”Tätä fanit ovat odottaneet 30 vuotta: Huippusäveltäjä tekee vihdoin ensimmäisen oopperansa” (Harri Hautala) <https://www.aamulehti.fi/kulttuuri/art-2000007291876.html> (luettu 25.11.2020)

Andante

- 2003 ”Kaija Saariaho” (David Patrick Stearns)

Anna

- 43/1991. ”Magnus Lindberg musiikin mestarikokki”. (Raija-Liisa Tanskala-Sandström)
- 48/1997. ”Kaija Saariahon ja Jean-Baptiste Barriéren visiitti vailla nostalgiaa” (Raija-Liisa Tanskala)

Ateneum

- 16.12.2019. ”Kaija Saariaho: ’Silloin löysin syyni elää’” (Leena Peltonen) <https://ateneum.fi/kuukauden-vieras/kaija-saariaho-silloin-loysin-syyni-elaa/> (katsottu 11.12.2019)

Classica

- 2/1995. ”Auran jälkeen tulee Areena. Magnus Lindberg” (Kimmo Korhonen)
- 1/2002. ”Kaksoismuotokuva” (Edward Bhesania)
- 9/2002. ”Kaija Saariahon juhlasyksy” (kirjoittaja tuntematon)

3/2003. "Oman itsensä insinööri" (Jari Arffman)

Classical Music

14.1.1989. "Finnish Whispers" (Robert Maycock)

Classical Music Web

10/2001. "Magnus Lindberg in interview with Marc Bridle" (Marc Bridle)

Financial Times

20.4.1998. "The Satisfying Brutalist" (Pierre Ruhe)

Finnish Music Quarterly

1/1998. "High tide for Magnus Lindberg" (Antti Häyrynen)

3/1998. "The quest for identity" (Anni Heino)

1/2010. "About love" (Liisamaija Hautsalo)

Guardian

13.1.1989. "Finnish product" (Meirion Bowen)

Helsingin Sanomat

27.1.1981. "Nykymusiikin myötätuuli" (Seppo Heikinheimo)

10.4.1981. "Juniorit selittävät sävellyksiään" (Seppo Heikinheimo)

13.10.1982. "Nuoret kyvyt esiintyvät" (Hannu-Ilari Lampila)

28.8.1982. "Yleisö luottaa yhä omiin säveltäjiimme" (Seppo Heikinheimo & Olavi Kauko)

15.10.1982. "Nykyhetken ja eilisen tuntoja" (Seppo Heikinheimo)

10.3.1983. "Kaija Saariaho uskoo suomalaisen elektronimusiikkiin" (Petri Saraste)

23.10.1983. "Musiikin vieraat galaksit" (Nenne Hallman)

11.4.1984. "Ranskalainen iltapäivä" (Seppo Heikinheimo)

9.3.1987. "Alkaako tietokonesäveltäjä pehmetä" (Seppo Heikinheimo)

10.9.1987. "Itse tehdyt äänet" (Pirkko Kotirinta)

7.10.1987. "Tukholma suitsutti Magnus Lindbergille" (Seppo Heikinheimo)

27.12.1987. ”Musiikkikierros” (Seppo Heikinheimo)

16.1.1988. ”Magnus Lindbergin voittokulku jatkuu” (Seppo Heikinheimo)

19.2.1988. ”Tietokone ja murskaamo” (Seppo Heikinheimo)

21.8.1988. ”Kuin supernova” (Hannu Marttila)

10.3.1989. ”Uuden musiikin ilme ei ole enää yhdenmukainen” (kirjoittaja ei tiedossa)

17.2.1990. ”Äänten rajut ja hellät leikit” (Tapani Länsiö)

1.5.1990. ”Saariaho ja Lindberg myötätuulessa” (Marjut Halssila)

2.7.1990. ”Marea on mestarillinen sävellys” (Veijo Murtomäki)

5.9.1990. ”Sata soitinta ja vapaat kädet” (Irene Kullberg)

18.9.1990. ”Magnus Lindbergin musiikissa paljastuu yllättäen sibeliaanisia piirteitä” (Hannu-Ilari Lampila)

21.10.1990. ”Kuka pelkäisi Kineticsiä?” (Hannu-Ilari Lampila)

14.2.1991. ”Suomalainen nykymusiikki soi Pompidou-keskuksessa” (Eeva-Liisa Colin)

20.3.1991. ”Sävellykset syntyvät lukukokemuksista” (Hannu-Ilari Lampila)

19.4.1991. ”Kaksi kertaa Kinetics” (Veijo Murtomäki)

30.6.1991. ”Joy on ehtymätöntä iloa ja liikettä” (Veijo Murtomäki)

27.10.1991. ”Onko nainen musiikin neekeri?” (Riitta Pietilä)

30.5.1992. ”Kulttilevy jo ilmestyessään” (Hannu-Ilari Lampila)

25.6.1992. ”Häpeättömän kauneuden sävelmaailma” (Veijo Murtomäki)

6.2.1993. ”Onko naisesta säveltäjäksi?” (Veijo Murtonäki)

2.4.1993. ”Amatöörin etnomusiikkia” (Hannu-Ilari Lampila)

18.4.1993. ”Kide ja savu, symmetria ja kaaos” (Hannu-Ilari Lampila)

20.5.1993. ”Magnus Lindberg palkittiin Lontoossa” (Hannu Leinonen)

22.3.1994. ”Kari Kriikku ällistyi Lindberg-taiturina” (Olavi Kauko)

10.5.1994. ”Vain Sibeliuskelpaa?” (Vesa Sirén)

19.6.1994. ”Auran arvoitusta ratkomassa” (Vesa Sirén)

5.9.1994. ”Lindbergin musiikissa on sikaenergiaa” (Jukka Isopuro)

26.2.1995. ”Uuden musiikin nuotinkääntäjät” (Vesa Sirén)

16.5.1995. ”Lindbergin teos maestrojen painajaisena” (Vesa Sirén)

28.9.1995. ”Magnus Lindberg kertoi nuorille säveltäjille teoksistaan” (Seppo Heikinheimo)

28.6.1996. ”Kaija Saariahon ilmaisuskaala on laajentunut” (Seppo Heikinheimo)

11.8.1996. ”Fantastisen kaunis teos” (Hannu-Ilari Lampila)

17.8.1996. ””Pitkä suomalainen yö”” (Hannu-Ilari Lampila)

31.8.1995. ”Outoja ääniä Albert Hallissa” (Vesa Sirén)

14.1.1997. ”Kuinka Lindberg soi säveltäjän tahtiin?” (Vesa Sirén)

16.1.1997. ”Magnus Lindbergin hieno johtajadebyytti” (Seppo Heikinheimo)

23.8.1997. ”Magnus Lindberg ei kutsu musiikkiaan koskaan iloiseksi tai hilpeäksi” (Juha Metso)

24.8.1997. ”Madame Saariahon reseptit” (Kaisa Iitti)

12.9.1997. ”Musiikki houkuttelee antautumaan” (Tapani Länsiö)

14.9.1997. ””Tuntuu yllättävän juhlalliselta”” (Hannu-Ilari Lampila)

20.9.1997. ”Rautaisannos Lindbergiä Strasbourgin musiikkijuhlilla” (IIS)

8.5.1999. ”Viikinkien uusi maihinnousu Ranskaan” (Veijo Murtomäki)

23.11.2001. ”Lindberg kiertueelle romukaupan kautta” (Vesa Sirén)

25.11.2001. ”Magnus Suuri Pariisiin romurallissa” (Vesa Sirén)

14.10.2002. ”Visionäärinen juhlakonsertti” (AnnMari Salmela)

20.5.2003. ”Saariaholla juhla Saksassa, Oramolla Birminghamissa”

10.10.2003. ”Wihurin Sibeliuspalkinto Lindbergille” (Vesa Sirén)

1.5.2004. ”Jatkuvassa pakahtumispisteessä” (Mari Koppinen)

28.7.2006. ”Villit nuoret pääsivät valtaan” (Vesa Sirén)

20.4.2008. ”Lindbergin konsertossa soi Sibeliuksen kaikuja” (Hannu-Ilari Lampila)

27.6.2008. ”Nuori kapinallinen nousi huipulle” (Samuli Tiikkaja)

26.8.2009. ”Kaija Saariaho on nyt maailman kysytyimpiä taidemusiikin säveltäjiä” (Vesa Sirén)

10.10.2009. ”Ensimmäinen nainen palkittiin jälleen” (Vesa Sirén)

15.7.2010. ”Kaija Saariaho kokee Kuhmon luontomaisemakseen” (Hannu-Ilari Lampila)

16.5.2016. ”Kraftin alkuräjähdyksessä syntyi uutta sointimagiaa” (Hannu-Ilari Lampila)

18.1.2017. ”Yhä ylös yrittää Lindbergin toinen viulukonsertto – mestariteoksesta paljastui uusia puolia” (Vesa Sirén)

2.10.2018. ”Mestarisäveltäjä Magnus Lindberg jatkaa musiikkinsa silottelua” (Jukka Isopuro)

5.4.2019. ”Työ on luonteva syy pitää yhteyttä”

- 3.7.2019. ”Kaija Saariahon sävellys kuullaan ensi kertaa Suomessa, ja sooloviuluteoksen soittaa hänen oma tyttärensä Aliisa Barrière” (Liisamaija Hautsalo)
- 17.10.2019. ”Magnus Lindbergin uusi kuoroteos yllättää perinteisyydellään, RSO pauhasi kaikin voimin” (Hannu-Ilari Lampila)
- 26.10.2019. ”Romuja hyödyntävä Kraft oli meluisempi kuin koskaan, mutta Aura pelasti kaiken Magnus Lindberg-festivaalilla” (Vesa Sirén)
- 31.10.2019. ”Orfeo lumosi kuulijat kauneudellaan RSO:n Magnus Lindberg-festivaalin päätöskonsertissa” (Hannu-Ilari Lampila)

HS Kuukausiliite

- 11.3.1989. ”Herra Ääntenkerääjä” (Mattiesko Hytönen)

HS Nyt-viikkoliite

- 10.1.-16.1.1997. ”Säveltäjä Lindberg johtaa itseään” (Kati Sinisalo)

Ilkka

- 9.4.1998. ”Musiikkiperinteemme jatkaja” (Miikka Maunula)
- 10.10.2010. ”Kaija Saariaho tavoittelee nollapistettä” (Sanna Nikula)

Italehti

- 11.4.1996. ”NaMu-viikonloppu kerää maan musiikkinaiset yhteen” (Raili Suominen)

Ilta-Sanomat

- 2.7.1986. ”Kaija Saariaho säveltää kuin nainen” (Ossi Kallioinen)
- 3.6.1992. ”Kaija Saariaho säveltää koko kesän” (Ossi Kallioinen)
- 16.4.1993. ”Eihän nainen voi tuijottaa napaansa kuin mies!” (Ossi Kallioinen)
- 18.1.1994. ”Kaija Saariahon on tuntematon vain Suomessa” (Saija Hakoniemi)
- 11.9.1997. ”Kaija Saariahon katse hehkuu MUSIIKIN VOIMAA” (Juhapekka Tukiainen)

Kaleva

23.11.1997. ”Rakkaus ja kuolema” (Liisamaija Hautsalo)

27.6.2008. ”Finlandia-talo saneli partituurin” (Taina Dahlgren)

20.5.2009. ”Musiikkia Pompeijin seiniltä” (Pia Kaitasuo)

17.7.2010. ”Legenda sävelsi toiselle” (Esko Aho)

Karjalainen

23.8.1997. ”Magnus Lindbergillä on maailmalla kysyntää” (STT)

Kauppalehti

19.7.2010. ”Kaija Saariaho kulkee omia teitään” (Gerry Birgit Ilvesheimo)

Keskisuomalainen

24.10.1993. ”Pariisilaistunut perfektionisti” (Markku Turunen)

11.3.1997. ”Saariaho Akatemian professoriksi” (kirjoittaja ei tiedossa)

8.10.2002. ”Säveltävä nainen hakee paikkaansa, sisäisesti” (Anna-Leena Nissilä)

Kotiliesi

13.8.2002. ”Sibelius, SAARIAHO ja sisu” (Elina Grundström)

Kotimaa

13.9.1996. ”Kaija Saariaho säveltää rakkaudesta” (Pentti Ritolahti)

Kuhmon kamarimusiikki / Iltasoitto

1992. ”Magnus Utelias” (kirjoittaja ei tiedossa)

Kulttuuri

4/2008. ”Säveltäminen on parasta mitä tiedän” (Tuija Heikkilä)

Musical Times

11/1992. "The spectral sounds of Magnus Lindberg" (Julian Anderson)

NY Times

7.11.1999. Ei otsikkoa (Cori Ellison)

Quarternotes

2/1997. "Lindberg joins B&H" (kirjoittaja tuntematon)

Rondo

8/1973. "Naiset säveltäjinä" (Einojuhani Rautavaara)

2/1988. "Musiikkia, valon ja varjon rajamailla" (Henry Bacon)

4/1991. "Magnus Lindberg liikkeellä meren ja ilon valoisissa maisemissa" (Kimmo Korhonen)

8/1995. "Elämää musiikin kautta, musiikkia elämän kautta" (Kai Amberla)

3/1996. "Muusikkomme maailmalla" (Risto Nieminen)

6/1996. "Kauniimpi, yksinkertaisempi, sibeliaanisempi Saariaho" (Christoph Schlüren)

1/1997. "Lindberg suunnittelee oopperaa Brysseliin" (Matti Tuomisto)

11/1997. "Strasbourg 1997: Magnum Magnus" (Antti Häyrynen)

4/2000. "KAIPUU rakkaus kuolema (Liisamaija Hautsalo)

4/2002. "Magnus Lindberg korostaa nyt käytännön muusikkoutta" (Liisamaija Hautsalo)

8/2002. "MUUKALAINEN, paitsi musiikissa" (Liisamaija Hautsalo)

3/2006. "MUUKALAISENA idän ja lännen välissä" (Liisamaija Hautsalo)

1/2012. "Saariahoa laidasta laitaa" (Liisamaija Hautsalo)

Rytmi

4/2004. "Kaija Saariahon musiikissa on konserttimiksaajalle haastetta" (Tarja Kupias)

Savon Sanomat

16.9.2004. "Kaija Saariahon vivahteikkuus" (Jorma Heinonen)

27.6.2008. ”Risukasoista maineeseen” (Taina Dahlgren)

10.10.2009. ”Kaija Saariaho sai Sibeliuksen-palkinnon” (Sanna Nikula)

Seura

41/2012. ”Kaija Saariaho: ’Olen ankara itselleni’” (Hannu Toivonen)

Soundi

11/1991. ”Magnus Lindberg rajoja rikkoen” (Vesa Sirén)

Southbank

11/2001. ”Unconventional Finishing School” (Martin Anderson)

Suomen Kuvalehti

16.3.2007. ”Kaija Saariaho” (Silja Lanas Cavada)

<https://suomenkuvalehti.fi/jutut/kulttuuri/kaija-saariaho/> (luettu 25.3.2021)

Muzikas Saule

1/2003. ”There is no shortcut to this world” (Rolands Kronlaks) englanninkielinen
käännös

Teostory

4/2009. ”Lindbergin Graffiti soi läpi vuosituhansien”

The Australian Financial Review

5.7.2002. ”Giving voice to the sound of music” (Andrew Ford)

The Times

30.10.2001. ”Flash of northern light” (Hilary Finch)

The Toronto Star

8.2.1995. ”Finn represents the new in music” (Peter Goddard)

Turun Sanomat

- 1.8.2002. "Kuinka Kaijaa kuunnellaan?" (Kari Salminen)
13.11.2002. "Konserttiyleisö pidättelee ihastuksestaan hengityksestään" (Juhani Roiha)
23.5.2003. "Kaija Saariaho käy noutamassa ensimmäisen tohtorihattunsa Turusta" (Raili Suominen)

Uusi Suomi

- 14.4.1983. "Magnus Lindbergin musiikilla on kysyntää" (Auli Räsänen)
28.2.1991. "Säveltäjä Kaija Saariahoa kiinnostaa intialainen laulutapa" (Jukka Määttänen)

Vartti

- 24.8.1998. "Erakko ja maailmanmies" (Peter Tammenheimo)

Yle

- 16.10.2012. "Kaija Saariaho – outolintu joka lensi Pariisiin" (Heidi Sommar)
<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2012/10/16/kaija-saariaho-outolintu-joka-lensi-parisiin>
(luettu 12.12.2021)
15.4.2016. "Kaija Saariaho: Sukupuolella on taas väliä klassisessa musiikissa – 'Välillä oli kausi, jolloin uskottiin tasa-arvoisuuteen'" (Mattias Mattila)
<https://yle.fi/uutiset/3-8815633> (luettu 12.12.2020)
15.3.2017. "Seppo Heikinheimo ravistelee edelleen tylsää suomalaista muistelmakirjallisuutta" (Tuomas Karemo)
<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2017/03/15/seppo-heikinheimo-ravistelee-edelleen-tylsaa-suomalaista> (luettu 13.12.2020)
27.6.2019. "Säveltäjä Magnus Lindbergin orkesteriteos Kraft on kulttimaineessa – Musiikin syntymäpäiväkalenteri" (Tiina-Maija Lehtonen)
<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2019/06/27/saveltaja-magnus-lindbergin-orkesteriteos-kraft-on-kulttimaineessa-musiikin> (luettu 12.2.2021)

10.8.2019. ”Säveltäjä Kaija Saariaho: ’Inspiraatiota täytyy oppia ohjelmoimaan’”
(Liisa Enckell) <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2019/08/10/saveltaja-kaija-saariaho-inspiraatiota-taytyy-oppia-ohjelmoimaan> (luettu 15.3.2021)