

Opinnäytetyö (AMK)

Musiikin koulutusohjelma

Musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto

2010

Sini Ojala

A. MITTWOCHSMUSIK

– Opinnäytetyökonsertti Sigyn-salissa 17.2.2010

B. VALINTOJA, POLITIIKKA JA SUKUPUOLTA

– ”Naissäveltäjä” kaanonissa ja opinnäytetyökonsernissa



OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Musiikin koulutusohjelma | Musiikkipedagogi (AMK)

Toukokuu 2010 | 60 sivua

Eveliina Kytömäki, Vesa Kankaanpää

Sini Ojala

VALINTOJA, POLITIIKKA JA SUKUPUOLTA

– ”Naissäveltäjä” kaanonissa ja opinnäytetyökonsertissa

Opinnäytetekonserttini piti sisällään seitsemän naisen säveltämiä lauluja. Kirjallinen työni lähti siitä oivalluksesta, että en ole koskaan aiemmin laulanut naisten sävellyksiä. Kiinnostuin siitä, miksi naisten sävellystyö on jäänyt vähemmälle huomiolle. Miksi tunnemme esimerkiksi säveltäjä Felix Mendelssohnin (1809-1847) paremmin kuin hänen sisarensa säveltäjä Fanny Henselin (1805–1847)?

Lauloin opinnäytetyökonserttissani lauluja standardina pidetyn ohjelmiston ulkopuolelta. Työni toinen luku käsittelee ohjelmiston suhteen tekemiäni valintoja.

Kolmannessa luvussa lähestyn naisten säveltämisen historiaa tapaustutkimuksena. Romantiikan ajan säveltäjien (Fanny Hensel, Clara Schumann 1819–1896, Alma Mahler 1879–1964) säveltämiseen vaikuttivat tyttöjen koulutuksen ihanteet ja perheen antama tuki sävellysten julkaisemiselle. Säveltäjä Helvi Leiviskän (1902–1982) sävellysten saaman vastaanoton kautta tutkin käsityksiä ”naisellisesta musiikista”. Nykysäveltäjien Kaija Saariahon (1952-), Pauliina Isomäen (1964-) ja Sanna Kolan (1981-) yhteydessä käy ilmeiseksi, että sukupuolen sijaan säveltäjyyttä määrittelevät nykyisin monet muut tekijät.

Neljännessä luvussa käsittelen poliittisia arvoasetelmia, joille laulettu ohjelmisto perustuu. Arvostukset eivät synny tyhjiössä, vaan niitä muokataan aktiivisesti. Naiset ovat jääneet länsimaisen taidemusiikin kaanonin ulkopuolelle, koska he eivät ole useinkaan kuuluneet kulttuurin valtaapitävien eliittiin. Konserteissa laulettua ja laulutunneilla opetettua ohjelmistoa määrittelevät kurssitutkintovaatimukset. Puran myös osiin hankalaa käsitettä ”naissäveltäjä” ja pohdin sukupuolen merkitystä sävellystyössä.

Valinnat, politiikka ja sukupuoli korostuvat siinä, miten vallitsevaa tilannetta voi muuttaa. Tulevissa konserteissani ja laulunopettajan työssä voin omilla valinnoillani vaikuttaa siihen, että naisten säveltämää musiikkia kuullaan enemmän.

ASIASANAT:

säveltäjä, säveltäminen, politiikka, sukupuolierot, kaanonit, laulumusiikki, kulttuurihistoria

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

The Degree Programme in Music | Music Pedagogue

May 2010 | 60 pages

Eveliina Kytömäki, Vesa Kankaanpää

Sini Ojala

CHOICES, POLITICS AND GENDER

- "The Woman Composer" in Musical Canons and on Stage

In my graduating concert I sang songs composed by women. That was something I had never done before. I started to wonder how is it possible. Why have women been neglected as composers? Why do we know composer Felix Mendelssohn (1809-1847) but very few have heard about her composing sister Fanny Hensel (1805–1847)?

I chose to sing songs outside the standard repertoire. The second chapter of this thesis deals with the choices I made in my concert.

In the third chapter there are three case studies about the history of composing women. Fanny Hensel, Clara Schumann (1819–1896) and Alma Mahler (1879–1964) composed in the Romantic era. They had to face the expectations that society had for girls. The support that their family gave (or hesitated to give) them was crucial. The reception that Finnish composer Helvi Leiviskä (1902–1982) got in the middle of the 20th Century tells about the ways in which "feminine" has been conceived in music. Nowadays composers such as Kaija Saariaho (1952-), Pauliina Isomäki (1964-) and Sanna Kola (1981-) think of other factors in composer's life than just gender.

In the fourth chapter I study the canon of western art music and how women have mostly been excluded from it. The canon does not exist without the political choices that construct it. Women have not been able to participate in constructing the canon because they have not had power in the society. The standard singing repertoire is influenced by the canon. I am also interested in the term "woman composer". My aim is to deconstruct the term and to find meanings that gender has for a composer.

Finally choices, politics and gender define the process of change. In my work as a singer and a teacher I can promote repertoire composed by women.

KEYWORDS:

Composer, composing, politics, gender, canon, songs, cultural history

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 VALINTOJA	10
2.1 Opinnäytetyökonsertti: Mitä? Miksi?	10
2.2 Paikantuminen laulajana ja kirjoittajana	15
3 KOLME KATSAUSTA NAISTEN SÄVELLYSTYÖHÖN	17
3.1 Romantiikan ajan naissäveltäjän perheen antama tuki ja koulutus	17
3.2 Säveltäjän "naisellinen ote"	24
3.3 "Naissäveltäjä" ja nykyaika	29
4 LÄNSIMAISEN TAIDEMUSIIKIN KAANON JA "NAISSÄVELTÄJÄ"	33
4.1 Säveltäjäkaanon ja laulun kurssitutkintovaatimukset	33
4.2 "Naissäveltäjän" kategoria	39
5 OMAT OHJELMISTOVALINNAT LAULAJANA JA OPETTAJANA	45
LÄHTEET	
LIITTEET	

1 Johdanto

Kiinnostukseni naissäveltäjäyttä ja naispuolisia säveltäjiä kohtaan syntyi huomattessani, että en ole kymmenen vuotta kestäneiden lauluopintojeni aikana laulanut ainuttakaan naisen säveltämää laulua. Säveltäjien sukupuoleen ei yleensä tule kiinnitettyä huomiota, tärkeämpää on itse musiikki. Kun naisten sivuun jäämistä alkaa pohtia tarkemmin, kysymyksestä tulee kiinnostava. Miksi en ole laulanut naissäveltäjien lauluja? Miksi naisten toiminta varsinkin menneisyyden musiikkikulttuurissa on jäänyt pimentoon? Miksi tunnemme paremmin esimerkiksi säveltäjä Felix Mendelssohn Bartholdyn kuin tämän sisaren Fanny Henselin?

Päädyin pitämään opinnäytekonserttini naisten säveltämistä lauluista. Mukaan valikoitui lied-musiikkia romantiikan ajasta nykypäivään. Mukana on lauluja Fanny Henseliltä (1805–1847), Clara Schumannilta (1819–1896), Alma Mahlerilta (1879–1964), Helvi Leiviskältä (1902–1982), Kaija Saariaholta (1952–), Pauliina Isomäeltä (1964–) ja Sanna Kolalta (1981–).¹ Säveltäjien tuotanto voidaan jakaa karkeasti romanttiseen saksankieliseen lied-musiikkiin ja suomalaiseen laululla ja pianolla toteutettuun nykymusiikkiin. Konsertin tavoitteena on tuoda naissäveltäjien tuotantoa päivänvaloon. Osoitan konsertillani, että ohjelmistovalinnoillakin voi olla poliittista merkitystä. Mielestäni on tärkeää tulla tietoisiksi niistä prosesseista, joilla esitettävää ohjelmistoa valitaan. Toki esimerkiksi lied-musiikkia opiskeltaessa on tärkeää laulaa Franz Schubertin lauluja. Kurssitutkintovaatimusten ei saisi kuitenkaan antaa normaalistaa kaikkea laulamista. Varsinkin aikana, jolloin naisen säveltämisessä ei ole mitään erikoista, olisi hyödyllistä avata korvat myös heidän säveltämälleen musiikille.

¹ Koko konserttiohjelma, ks. liite 1. Esittelen kaikki säveltäjät tarkemmin luvuissa 3.1, 3.2 ja 3.3.

Laulujen esittäminen konsertissa on opinnäyteprojektini käytännöllinen puoli. Tässä kirjallisessa työssäni paneudun enemmänkin aikaan ennen laulujen esittämistä: niiden säveltämiseen ja säveltäjiin. Kirjoitan omista valinnoistani konsertin valmisteluprosessissa. Konsertin järjestäminen sinänsä pitää sisällään monenlaisia valintoja. Olen tietoisesti halunnut rakentaa konserttini naisten säveltämien laulujen ympärille. Kirjoitan yhtäältä käytännön valinnoista: keitä säveltäjiä valitsin ja miksi. Valinnoilla on toisaalta myös teoreettisempi ja filosofisempi taustansa sekä poliittiset vaikutuksensa. Valittuani konserttini aiheeksi naisten säveltämät laulut, olen paradoksin ääressä. Haluan tehdä naisten sävellystyötä tunnetuksi osana länsimaisen taidemusiikin historiaa. Haluan kunnioittaa naisten tekemää työtä siksi, että he ovat naisia. Samanaikaisesti kuitenkin haluan tuoda heidät esille säveltäjinä muiden joukossa, sukupuolesta huolimatta. En halua häivyttää säveltäjien naiseutta, mutta en myöskään halua tuoda sitä esiin jonkinlaisena kuriositeettina tai haittana.

Joudun väistämättä vastakkain länsimaisen taidemusiikin kaanonia koskevien kysymysten kanssa. Kaanonilla tarkoitetaan valikoitujen, arvossa pidettyjen sävellysten joukkoa. Tähän joukkoon pääsevät vain tärkeiksi katsotut säveltäjät ja sävellykset. Valinnan kaanoniin kuuluvista teoksista tekee valtaapitävä eliitti. Kaanonin rakentuminen on siten aina poliittista valintaa. Historiallisesti naiset eivät useinkaan ole kuuluneet valtaa pitävään eliittiin ja myös naisten sävellystyö on jäänyt suurelta osin kaanonin ulkopuolelle. Musiikin naistutkimusta tekevät tutkijat ovatkin kysyneet, miten naisten sävellystyö suhteutuu kaanoniin. Tulisiko naisten työ tuoda osaksi kaanonia vai olisiko ajateltava kaanonin ohitse ja tehdä siitä näin ollen tarpeeton?²

Pyrin vastaamaan kaanonin rakentumisprosessia koskeviin kysymyksiin peilaamalla eri vaihtoehtoja oman toimintani kautta. Etsin laulumusiikin

^{2 2} Citron 1993, 19; Leppänen, Moisala & Sivuoja-Gunaratnam 2003, 226.

säveltäjien kaanonin kurssitutkintovaatimusten ja konserteissa usein kuultavien ”perusteosten” kautta. Olen omalla aktiivisella toiminnallani konsertissani tuonut esille harvemmin kuultua materiaalia. Tämä oli ensimmäinen askel naisten säveltämien laulujen pariin. Tavoitteena on löytää keinoja naisten säveltämisen musiikin näkyvämpään esillä pitämiseen myös tulevaisuudessa. Mitä voin itse tehdä toisin? Miten otan tämän huomioon omassa opetuksessani? Miten laulumaailman yleisiä asenteita voisi muuttaa?

Näiden kysymysten taustoittamiseksi on mielestäni paikallaan pohtia myös naisten sävellystyön lähtökohtia. Tutkin sukupuolisensitiivisellä otteella sitä kulttuurihistoriallista ympäristöä, jossa säveltäjä tekee työtään. En ole kiinnostunut niinkään sävellysten analyysistä, vaan enemmänkin musiikin kulttuurihistoriallisesta kontekstista. Keitä konserttini seitsemän säveltäjää olivat? Miten he toimivat? Miten ympäristö suhtautui heidän toimintaansa? Millaisista olosuhteista 1800-luvun alun naisten säveltäminen lähti? Millainen oli ajan koulutusjärjestelmä? Millaisen vastaanoton sävellystyö sai 1950-luvun Suomessa? Millaisiin kysymyksiin nykyisin säveltävät naiset joutuvat vastaamaan?

Tässä kirjallisessa työssäni käsittelen monia naisen sävellystyöhön vaikuttaneita tekijöitä. Jaotteluni seuraa Musiikkitieteen professori Marcia J. Citronin teoksessaan *Gender and the Musical Canon* käyttämää dispositiota. Hän lähestyy musiikillisen kaanonin ja sukupuolen yhteyttä kuuden eri näkökulman kautta. Niitä ovat kanoniset kysymykset, luovuuden sukupuolittuminen, säveltäjän ammattimaisuus, musiikki sukupuolitettuna diskurssina, sävellystyön vastaanotto ja kaanonin toiminta käytännössä.³ Mielestäni nämä tekijät yhdessä vaikuttavat naisten mahdollisuuksiin säveltäjänä. Käytännön työmahdollisuuksiin vaikuttavat kulttuurissa vallitsevat ajatukset siitä, kuka voi tehdä luovaa työtä. Jos yleisesti ajatellaan, että nainen

³ Citron 1993, ix.

ei voi olla säveltäjä, myös säveltäjän ammattimaisen identiteetin ottaminen on hankalaa. Monenlaiset ennako-oletukset ovat vaikuttaneet naisten sävellysten vastaanottoon. Sukupuolta voi etsiä myös musiikin sisältä sen rakenteista. Musiikki onkin diskurssina sukupuolittunut. Kaanonin merkitys näyttäytyy suurimpana naisten tuottaman musiikin arvottamisen kohdalla. Heidän merkityksensä kaanonissa muodostuu kuitenkin myös kaikkien edellä mainittujen tekijöiden summana.

Ammennan opinnäytetyöni kirjalliseen osaan empiiristä kokemusta opinnäytetyökonsertin valmistelusta. Apunani kirjallisessa työssä olen käyttänyt musiikkitieteilijöiden tekemää musiikin sukupuolen tutkimusta. Pirkko Moisalan ja Riitta Valkeilan *Musiikin toinen sukupuoli* on uraa uurtava suomeksi julkaistu teos naissäveltäjistä keskiajalta nykypäivään. Teos sisältää lyhyet esittelyt käsittelemistäni säveltäjistä ja tarjoaa hyödyllisiä vinkkejä kirjallisuudesta, jota voin opinnäytetyössäni hyödyntää. Säveltävistä naisista on julkaistu yksittäisiäkin elämäkertoja. Näitä ovat esimerkiksi Nancy B. Reichin *Clara Schumann – The Artist and the Woman*, Marja Mustakallion väitöskirja *”Teen nyt paljon musiikkia” Fanny Henselin (1805–1847) toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa* sekä Pirkko Moisalan *Kaija Saariaho*. Musiikin naistutkimusta käsitteleviä teoksia ovat puolestaan Marcia J. Citronin *Gender and the Musical Canon* ja Susan McClaryn *Feminine Endings*. Edellä mainitut Clara Schumann, Fanny Hensel ja Kaija Saariaho ovatkin säveltäjiä, joiden toimintaa on tutkittu suhteellisen paljon. Esimerkiksi Helvi Leiviskän työn kohdalla on tyytyminen lyhyeen esittelyyn musiikkiantologiassa.

Jotta opinnäytetyöni olisi ammatillista minääni kehittävä matka, pyrin kirjoittamaan auki opinnäytetyöni prosessia. Olen aloittanut kirjoittamisen noin kolme kuukautta ennen konserttia ja konsertin jälkeen opinnäytetyöni saa lopullisen ilmeensä. Siksi myös kirjallisen työni toinen luku käsittelee valintoja. Kirjoitan auki, mitä olen tehnyt ja miksi. Kolmannessa luvussa käsittelen

säveltävien naisten taustoja ajan yleisten oletusten suhteen. Neljännessä luvussa pohdin kaanonin ja naisten sävellystyön välisiä yhteyksiä sekä ”naissäveltäjän” kategorian hyödyllisyyttä. Viidennessä luvussa pyrin lopulta löytämään omia mahdollisuuksiani ohjelmistovalinnan tekijänä niin laulajana kuin laulunopettajana.

2 Valintoja

2.1 Opinnäytetyökonsertti: Mitä? Miksi?

Pidin opinnäytetyökonserttini Sigyn-salissa 17.2.2010. Konsertin tavoitteena oli kasvattaa muusikkouttani ja tutustua sellaiseen musiikkiin, jota en ollut aiemmin laulanut. Opinnäytetyökonserttini idea syntyi syksyllä 2009 kahvipöytäkeskustelussa. Laulunopettajani Kaisu Helminen ehdotti, että kokoaisin konserttiin lauluja teeman ”Vahva nainen” alle. Sopiva ehdokas olisi ollut esimerkiksi Donna Elvira Mozartin Don Giovanni – oopperassa. Samassa pöydässä istunut opiskelutoverini säveltäjä ja mezzosopraano Sanna Kola lupasi säveltää minulle aivan uuden laulun esitettäväksi konsertissa. Innostuin välittömästi ideasta. Suunnitelmissa oli, että konsertissa yhdistyisivät lyysisempi naisten säveltämää lied-musiikkia sisältävä alkupuoli sekä draamallisempi loppupuoli kohtauksineen Don Giovanni-oopperasta. Aloitin nuottien etsimisen ja säveltäjiin tutustumisen.

Kaija Saariaho ja Clara Schumann olivat minulle aiemmin tuttuja säveltäjiä. Laulunopettajani Kaisu Helminen ja opinnäytetyöni ohjaajan Eveliina Kytömäen antamien vihjeiden perusteella aloitin tutustumisen muihinkin säveltäneisiin naisiin. Löysin Fanny Henselin, Alma Mahlerin, Pauline Viardot’n ja Helvi Leiviskän. Huomasin, että naiset ovat säveltäneet paljon musiikkia, mutta se ei vain syystä tai toisesta ole päässyt esille. Piilossa ollut maailma alkoi avautua minulle. Naissäveltäjiä on lisäksi ollut huomattava määrä. Tämän saivat todeta myös Musiikin toisesta sukupuolesta kirjoittaneet professori Pirkko Moisala ja lehtori Riitta Valkeila. He kertovat kirjansa alkusanoissa, että heidän naissäveltäjien historiaa käsittelevän teoksensa oli epäilty jäävän vain pieneksi vihkoseksi. Tosiasiassa naissäveltäjiä on ollut runsaasti ympäri maailmaa – Moisalan ja Valkeilan saamien tietojen mukaan voidaan nimetä noin 6000

naispuolista säveltäjää 1500-luvulta lähtien.⁴ Samoin koen omalla kohdallani – valinnanvaraa naissäveltäjistä ja heidän tuotannostaan on runsaasti.

Saamani innostuneen palautteen myötä kävi selväksi, että tilausta naisten säveltämien laulujen esittämiselle löytyy. Niinpä draamallisen vahvan naisen esittäminen Donna Elviran hahmossa W.A. Mozartin Don Giovanni – oopperassa jäi pois. Olisi ollut ristiriitaista yhdistää kaksi varsin erilaista tavoitetta: vahvan naisen esittäminen ja naisten säveltämien laulujen tunnetuksi tekeminen. Donna Elviran hahmohan peilaa naista miesten – säveltäjä Mozartin ja libretisti Lorenzo da Ponten – silmien kautta Niinpä konserttini tavoitteeksi muodostui ainoastaan naisten säveltämän musiikin esittäminen mahdollisimman edullisessa valossa. Seuraava kysymys olikin, keitä säveltäjiä ja mitä sävellyksiä valitsisin.

Ensimmäiseksi valintoihini vaikutti nuottimateriaalin saatavuus. Harvoin esitetyn materiaalin löytäminen on perusohjelmistoa vaikeampaa. Olen käyttänyt nuotteja Turun kaupunginkirjaston musiikkiosastolta, Turun ammattikorkeakoulun Linnankadun yksiköstä ja kaukolainana Sibelius Akatemian kirjastosta Helsingistä. Helvi Leiviskän lauluja sekä Fanny Henselin ja Clara Schumannin pianonuohteja olen saanut lainaksi Turun konservatorion pianonsoiton lehtorilta Eveliina Kytömäeltä. Kaikki naisten säveltämä musiikki ei kuitenkaan ole niin helposti saatavissa. Esimerkiksi Fanny Henselin lähes 300 liedin tuotannosta on julkaistu vain murto-osa. Suurin osa hänen sävellyksistään on edelleen arkiston kätköissä.⁵ En siis pääse näihin nuotteihin käsiksi, vaikka haluaisin.

Toiseksi valitsemiani sävellyksiä rajasi niissä vaadittu kokoonpano. Käytettävissäni ei ollut laajaa orkesteria, vaan toteutin konserttini pianisti Elina

⁴ Moisala & Valkeila 1994, 9, 12.

⁵ Moisala & Valkeila 1994, 84–85.

Keski-Rahkosen sekä tenori Aapo Korhosen ja trumpettisti Senni Hakkaraisen avustuksella. Esimerkiksi suomalaiset nykysäveltäjät ovat säveltäneet hyvin vähän musiikkia laululle ja pianolle. Mukana on usein muitakin instrumentteja. Nuoret säveltäjät kuten Lotta Wennäkoski (1970–) ja Riikka Talvitie (1970–) ovat käyttäneet säestyssoittimena esimerkiksi bassoklarinettia ja viola da gambaa. Wennäkosken teos *Naisen rakkautta ja elämää (Love and Life of a Woman)* 2002–2003 kyllä herättää mielenkiintoni, mutta näin mittavan kokonaisuuden esittäminen jääköön vielä hautumaan.⁶ Kiinnostavaa teoksessa on erityisesti se, että se keskustelee Robert Schumannin *Frauenliebe und Leben* – laulusarjan kanssa nykypäivän naisen lähtökohdista käsin. Riikka Talvitien tuotannosta löytyisi *Manalassa* (2001) sävellys sopraanolle ja pianolle. Lopulta päädyin Pauliina Isomäen sävellykseen *Ja eräänä päivänä Jumala* (2005) sopraanolle, trumpetille ja pianolle. Pauliina Isomäen saaminen mukaan tähän opinnäytteeni kirjalliseen osaan on myös helpompaa, koska hän työskentelee Turussa.

Kolmanneksi konserttini musiikkiin vaikuttivat oman lauluääneni asettamat vaatimukset. Esimerkiksi koen, että saksa sopii hyvin laulettavakseni. Konsertti on kooste tämänhetkisten kykyjeni ja resurssieni valossa. Esitän niitä lauluja, jotka sopivat äänelleni parhaiten. Siksi materiaali on melko lyyristä ja pitkää linjaa vaativaa. Huomaan myös mieltyneeni melankolisiin, mollissa kulkeviin lauluihin. Ohjelman monipuolisuuden takia yritin ottaa mukaan myös kevyempiä ja pirteämpiä kappaleita. En halunnut kuitenkaan pysytellä pelkästään mukavuusalueella vaan haastoin itseäni kehittymään muusikkona. Modernin musiikin esittäminen vaatii muusikkoutta aivan eri tavalla kuin tonaalinen romantiikan musiikki. Tavoitteenani on siis oppia uutta – uutta ohjelmistoa ja uusia taitoja.

6

http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/WLWOR?readform&comp=Wenn%C3%A4koski,%20Lotta&cat=contemporary_classical. Viitattu 3.12.2009.

Konsertti muodostui vuoropuheluksi saksankielisen ja suomalaisen musiikin välillä. Clara Schumann, Fanny Mendelssohn Hensel ja Alma Mahler edustavat opinnäytetyökonsertissani saksankielistä lied-perinnettä. Henselin ja Schumannin musiikki on syntynyt 1800-luvun alkupuolella romantiikan aikana. Alma Mahler puolestaan sijoittuu myöhäisromanttiseen ja osittain impressionistiseen kauteen 1900-luvun alussa. Fanny Henseliltä valitsin laulut *Warum sind denn die Rosen so blass?* (opus 1 nro 3), *Die Nonne*⁷, *Verlust* sekä dueton *An des lustigen Brunnens Rand*. Clara Schumannilta konsertissa kuultiin *Ihr Bildnis* (opus 13 nro 1), *Die stille Lotosblume* (opus 13 nro 6) ja *Er ist gekommen* (opus 12 nro 2). Alma Mahlerin laulut olivat *Waldseligkeit* (Vier Lieder:2) sekä *In meines Vaters Garten* (Fünf Lieder:2).

Romanttisten saksalaisen alueen laulujen vastapainona esitin 1980- ja 2000-luvulla sävellettyä suomalaista nykymusiikkia Kaija Saariahon, Pauliina Isomäen ja Sanna Kolan kynistä. Siltana näiden kahden ajallisen ulottuvuuden välillä toimi 1900-luvun puolivälissä aktiivisesti vaikuttanut Helvi Leiviskä. Kun olen esitellyt opinnäytetekonserttini suunnitelmia, monet kommentit ovat vaatineet Kaija Saariahon sävellysten mukaan ottamista. Hänen paikkansa konserttiohjelmassani on siis jokseenkin kyseenalaistamaton. En halunnut modernin musiikin jäävän kuriositeetiksi ja näin mukaan tulivat Pauliina Isomäki ja Sanna Kola. Helvi Leiviskältä mukana olivat sävellykset *Sydän* (opus 13 nro 1) ja *Runolintuni* (opus 34 nro 1). Kaija Saariahon sävellyksistä valitsin laulun *Du gick, flög* (1982), joka on yksi hänen harvoista sävellyksistään pianolle ja sopraanolle. Pauliina Isomäeltä mukana oli vuonna 2005 kantaesitetty *Ja eräänä päivänä Jumala*. Kantaesitin itse Sanna Kolan laulun *Älä tule kesällä, rakkaani*.

Kertoivatko naisten säveltämät laulut konsertissani sitten naisten tarinaa? Mainitsin aiemmin, että mielestäni W.A. Mozartin Don Giovanni – oopperan

⁷ Fanny Henselin sävellyksillä *Die Nonne*, *Verlust* ja *An des lustigen Brunnens Rand* ei ole opusnumeroa, koska säveltäjän tuotantoa ei systemaattisesti luetteloitu, eikä julkaistu hänen elinaikanaan.

naishahmo Donna Elvira ei olisi välittänyt vahvan naisen kuvaa, koska sekä säveltäjä että libretisti olivat miehiä. Useimpien konsertissa kuultujen laulujen sanat ovat miesten kynästä. Tietysti naiset ovat säveltäjinä valinneet ne runot, joihin ovat halunneet säveliä asettaa. Helvi Leiviskän Runolintuni on Raili Kahilaisen kynästä. Pauliina Isomäen ja Sanna Kolan sävellykset ovat molemmat syntyneet Eeva Kilven runoihin. Kertoisiko laulu naisten elämästä pelkästään siksi, että laulun on säveltänyt nainen? Tällaista agenda tuskin kellään konserttini säveltäjistä on ollut. He eivät ole säveltäneet pyrkiäkseen tuottamaan nais erityistä musiikkia. Heidän rakkautenaan on ollut itse sävellystyö.

Opinnäytetyökonserttini halusikin siten esitellä yleisölle kenties aiemmin tuntemattomia naisia, jotka ovat säveltäneet. Samalla olen toki oppinut itsekin valtavasti piilossa olleiden musiikillisten toimien kohtaloista. Minulla on esittäjänä vastuu esitellä säveltäjät mahdollisimman edullisessa valossa, eikä olisi ollut oikein ahtaa säveltäjiä sukupuolen rajaamaan kategoriaan. Konserttini säveltäjät olivat naisia – muuta yhteistä heillä ei sitten olekaan. Pysin osoittamaan tämän myös konsertissa esitettyjen kappaleiden järjestyksellä: romanttiset saksalaiset laulut vuorottelivat modernin suomalaisen musiikin kanssa. En siis jakanut eri aikakausien musiikkia omiin jaksoihinsa. Konsertin kulku oli temaattinen. Yhdistin laulut teemojen puutarha, mystiikka, menetys ja rakkaus alle. Yleisön kanssa käymieni keskustelujen perusteella tämä oli onnistunut ratkaisu. Konsertin lopullinen ohjelma on nähtävissä liitteenä olevasta käsiohjelmasta sekä kuultavissa cd-tallenteelta.

2.2 Paikantuminen laulajana ja kirjoittajana

Naisten säveltämien laulujen varaan rakennetun opinnäytetyökonsertin pitäminen oli minulta aktiivinen valinta. En vain laulan sattumanvaraisia (miesten säveltämiä) lauluja, jotka olisivat joka tapauksessa olleet ohjelmistossani. Valitsin tietoisesti aiemmin itselleni tuntematonta ohjelmistoa. Tämä ohjelmistovalinta pitää sisällään myös poliittisen latauksen: haluan tehdä naisten säveltämiä lauluja ja naissäveltäjäyyttä tunnetuksi. Konsertillani oli siis selvä poliittinen tavoite ja sen sisältö muodostui subjektiivisen valinnan kautta. Edellä pohdin sitä, miksi valitsin tiettyjä säveltäjiä ja lauluja. Paikantuminen laulajana ja kirjoittajana edellyttää kuitenkin myös sitä, että tuon esille omat sidokseni tässä prosessissa.

Eri tieteenalojen tiedontuottamisen tavoissa on huomattu, että tutkijan paikantuminen edesauttaa paikantuneen tiedon tuottamista. Enää ei siis oleteta, että tiede syntyisi tyhjiössä, johon tutkijan henkilökohtaiset mieltymykset tai asema (kuten rotu, seksuaalinen suuntautuminen tai sukupuoli) eivät vaikuttaisi. Paikantuneella tiedolla tarkoitetaan avoimuutta tiedontuottamisen prosesseista sekä kirjoittajan aseman paljastamista. Jos kirjoittaja on avoin oman sukupuolensa, luokkansa ja rotunsa suhteen, on helpompaa tuottaa objektiivista tietoa. Jos kirjoittaja taas verhoutuu anonyymiyteen, hänen tuottamansa teksti pönkittää erilaisia valta-asetelmiä, kuten maskuliinisuutta.⁸ Minun pitääkin siis opinnäytetyökonserttini ja tämän kirjallisen työni kohdalla kysyä, kuka laulaa ja kirjoittaa?

Opinnäytetyökonserttissani minä naisena ja feministinä lauloin naisten säveltämiä lauluja. Olen ollut feministi 12-vuotiaasta ja naistutkimuksen opinnot yliopistossa ovat vahvistaneet teoreettista otettani sukupuolijärjestelmän

⁸ Ks. esim. Salla Tuori: Paikantunut tieto ja tietävä subjekti.
<http://vanha.hum.utu.fi/naistutkimus/femetno2007/2.html>. Viitattu 4.3.2010.

ymmärtämisestä. Ei siis ole sattumaa, että yhdistin opinnäytetyökonsertissani haluni laulaa ja tehdä jotakin yhteiskunnallisesti merkittävää. Se, että saan sekä kirjoittaa naissäveltäjistä että laulaa heidän säveltämiään lauluja, on etuoikeutettua. Tästä asemasta pystyn tuottamaan jotain sellaista tietoa, johon kaikilla ei ole mahdollisuutta. Konserttini naisten säveltämä musiikki ei jää mykäksi, vaan se alkaa elää. Saavutan laulamalla syvemmän ymmärryksen säveltäjistä, kuin olisin pelkästään kirjoittamalla saanut. Pystyn luonnehtimaan heidän tyyliään herkemmin. Toisaalta konsertissani oli apua myös siitä, että keräsin samalla tietoa säveltäjistä ja sävellyksistä. Tutustuminen konserttini säveltäjiin oli siten kokonaisvaltaisempaa kuin koskaan ennen.

Naispuolisiin säveltäjiin keskittymisessä piilee se vaara, että musiikki nähdään ainoastaan sukupuolen kautta. Naisellisuus ei ole kulttuurisesti ollut monessakaan asiassa myönteinen piirre. Varsinkaan nykysäveltäjät eivät innostu siitä, että heidät laitetaan ”naissäveltäjän” kategoriaan. Kaija Saariaho on tietoisesti taistellut naissäveltäjyyden leimaa vastaan. Hänen mukaansa säveltävää naista ei ole osattu ottaa vakavasti ja hänen teoksiaan on arvioitu siltä kannalta, että säveltäjä on nainen.⁹ Tämä Saariahon toivomus vaikuttaa myös siihen, miten lähestyn konserttini säveltäjiä. Tänä päivänä elossa olevia säveltäjiä on epäeettistä työntää kategoriaan, johon he eivät halua. Siksi en voinut sanoa laulavani konsertissani ”Naissäveltäjien lauluja”. En voi paikantua konserttini säveltäjien yläpuolelle, sillä silloin uusinnan naisen taiteellista työtä aliarvioivaa sukupuolijärjestelmää. Feministisen tutkimuksen tarkoituksenaan on purkaa vallitsevia ennakkoluuloja ja odotuksia. En voi käsitellä konserttini säveltäjiä yhtenä tasapäisenä massana. Minun on myönnettävä se moninaisuus, joka nykyisin elävien ja jo edesmenneiden säveltäjien väliin mahtuu.

⁹ Moisala & Valkeila 1994, 227–229.

3 Kolme katsausta naisten sävellystyöhön

3.1 Romantiikan ajan naissäveltäjän perheen antama tuki ja koulutus

Suhtautuminen naisen säveltämiseen lähtee siitä, miten naiseudesta yleensä on ajateltu yhteiskunnassa. Monet säveltäneistä naisista tulivat perheistä, joissa harrastettiin musiikkia. Esimerkiksi oppineita naisia tutkineen Marjo T. Nurmisen mukaan taidekäsityöläisyys kulki 1600-luvulla suvussa perintöammattina. Ammattiin koulutettiin ennen kaikkea pojat, mutta myös lahjakkaat tyttäret.¹⁰ Samoin oli myös säveltäneiden naisten kohdalla. Suurin osa 1700- ja 1800-luvun vaihteen naissäveltäjistä oli muusikkoperheestä, eikä musiikki elämänurana tuntunut niin kummalliselta vaihtoehdolta. Ajan sukupuolijärjestelmä saneli kuitenkin ehtoja naisten musiikilliselle itseilmaisulle.¹¹ Miten romantiikan ajan arvostukset näkyivät Fanny Henselin, Clara Schumannin ja Alma Mahlerin saamassa tuessa ja koulutuksessa?

Ainakin Fanny Henselin (1805–1847) kotoa löytyi paljon virikkeitä musiikin ja kulttuurin pariin. Hän syntyi juutalaiseen Mendelssohnien kulttuurikotiin Berliinissä. Hänen isänsä oli Abraham Mendelssohn ja äitinsä Lea Solomon. Musiikki oli perheessä merkittävässä asemassa. Kulttuurikodin kirjallisissa illoissa vierailivat esimerkiksi Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich Heine, Alexander von Humboldt, Georg Wilhelm Friedrich Hegel ja Jean Paul. Fanny sai musiikillisia vaikutteita äitinsä puolelta. Lea Solomon oli saanut musiikillisen oppinsa Johann Philipp Kirnbergeriltä, joka oli ollut J.S. Bachin oppilas. Fannyn sukulaisissa oli myös muita naisia, joiden musiikillinen toiminta oli esikuvallista. Isän puolen täti Dorothea Schlegel eli keskellä romanttisen kirjallisuuden piiriä. Äidin puolen isotädit Fanny von Arnstein, Cäcilia von Eskeles ja Sara Levy pitivät kodeissaan musiikkisalonkeja ja toimivat aktiivisesti paikallisissa

¹⁰ Nurminen 2008, 292.

¹¹ Moisala & Valkeila 1994, 65–71.

musiikkiyhdistyksissä. Fannyn kiinnostuksessa musiikkiin ja säveltämiseen ei siis ollut mitään erikoista.¹²

Yleisesti ottaen 1800-luvun alun Saksassa tyttöjen kasvatuksen tavoitteena oli siveellisyys, hienotunteisuus, pidättyvyys ja vaatimattomuus. Näiden ominaisuuksien katsottiin kukoistavan erityisesti kodin yksityisessä piirissä. Julkinen toiminnan ajateltiin puolestaan vaarantavan nämä piirteet. Porvarillisen naisen toiminta musiikin parissa rakentui perhekeskeisesti. Naiset musisoivat lähinnä kotona. Tyttöjen hyvään kotikoulutukseen kuuluivat soitto- ja laulutaito. Nämä taidot nimittäin lisäsivät tyttöjen mahdollisuutta menestyä avioliittomarkkinoilla. Sivistyksen tarkoitus oli päästä hyviin naimisiin. Esimerkiksi äidin katsottiin vahvistavan perheen moraalisia arvoja laulamalla lapsilleen. Musiikin opiskelun tavoite ei ollut julkisen huomion saavuttaminen vaan kodin rakentaminen sisältä päin. Naisia ei rohkaistu ottamaan musiikkia vakavasti ammattina.¹³ Tyttöjen ja naisten kiinnostus musiikkiin oli myönteistä, mutta naisten toiminnan paikkana oli ensisijaisesti kodin piiri.

Kulttuurikodin tyttärenä Fanny Mendelssohnille haluttiin antaa samanlainen musiikillinen koulutus kuin Felix-veljelleen. Äiti oli molempien ensimmäinen musiikinopettaja ja äidin kannustavalla suhtautumisella musiikin harjoittamiseen oli suuri merkitys. Tytöt saivatkin 1800-luvun Euroopassa koulutuksensa yleensä kotona. Muusikkoperheiden lapsia opettivat usein heidän perheenjäsenensä. Yksityisopettajan opetusta ja sen tasoa oli helppo kontrolloida, jotta etenkin porvaristytöjen musiikillinen kunnianhimo pysyisi sopiviksi katsotuissa rajoissa.¹⁴

¹² Mustakallio 2003, 45, 107; Moisala & Valkeila 1994, 80.

¹³ Mustakallio 2003, 52–59; Moisala & Valkeila 1994, 65–69.

¹⁴ Mustakallio 2003, 62–63; Moisala & Valkeila 1994, 80.

Äitinsä antaman opetuksen jälkeen Fanny Mendelssohn opiskeli konservatoriossa. Konservatorioita alettiin perustaa eurooppalaisissa kaupungeissa 1800-luvun kuluessa. Oppilaitosten esikuva oli vuonna 1795 perustettu Pariisin konservatorio. Ranskan vallankumouksen periaatteiden mukaisesti tähän kouluun pääsivät opiskelijoiksi sekä naiset että miehet. Prahassa konservatorio otti naispuolisia laulunopiskelijoita vuodesta 1815 lähtien ja Wienissä alkaen vuodesta 1817. Naisopiskelijat päätyivät kuitenkin useimmiten opiskelemaan naisille ”sopiviksi” katsottuja instrumentteja, kuten pianoa ja laulua. Sävellysluokalle esimerkiksi Leipzigin konservatoriossa avautui pääsy vasta 1870-luvulla. Kolmasosa Leipzigin opiskelijoista oli naisia. Naisille ja miehille suunnattu opetus järjestettiin kuitenkin eri rakennuksissa ja eri viikonpäivinä. Myös pelkästään naisille suunnattuja musiikkioppilaitoksia löytyi Bremenistä, Wienistä ja Hampurista. Fannyn opettajina konservatoriossa toimivat pianonsoitossa Ludwig Berger ja sävellyksessä Carl Friedrich Zelter. Vuoden ajan hän opiskeli myös Ranskassa Marie Bigot’in oppilaana. Fannystä tulikin opintojensa seurauksena pianisti ja säveltäjä. Hän odotti samanlaista tulevaisuutta musiikin parissa kuin hänen veljelleen oli varattu.¹⁵

Samasta musiikillisesta koulutuksesta huolimatta vain Felix Mendelssohnista tuli Eurooppaa kiertävä tunnettu säveltäjä. Fanny sai opiskella pitkälle, mutta hänen musiikillisen toimintansa areenana oli ensisijaisesti koti. Tämä koti tosin tarjosi yksityisen pienen piirin sijasta ainakin puolijulkisen¹⁶ tilan musiikilliselle toiminnalle. Aikuistuttuaan ja avioituttuaan Wilhelm Henselin kanssa Fanny alkoi järjestää sunnuntaimatineeita, *Sonntagsmusik*, Mendelssohnien kodissa. Vuosien 1831 ja 1847 välillä hän järjesti matineeita säännöllisesti kooten

¹⁵ Mustakallio 2003, 62–63, 107; Moisala & Valkeila 1994, 80.

¹⁶ Fanny Henselistä väitellyt Marja Mustakallio tähdentää, että jaottelu yksityinen – julkinen on vasta modernin ajan tuote. Julkinen konserttielämä oli vasta muodostumassa 1800-luvun alussa Henselin toiminta-aikana. Niinpä käsitteitä ei voida käyttää samalla tavoin kuin tänä päivänä. Mustakallio onkin ratkaissut dikotomisen yksityinen / julkinen – jaottelun purkamalla sitä eriasteisiksi julkisen toiminnan kehiksi. Musiikin esittämiset asettuvat siten esimerkiksi perheen sisäisen, suvun keskeisen tai porvarillisen julkisuuden piireihin. Ks. Mustakallio 2003, 47–48.

ohjelman ja sen esittäjät, esiintyen pianoa soittaen sekä ennen kaikkea säveltäen konsertteihin musiikkia.¹⁷

Fanny Henseliä viisitoista vuotta nuorempi Clara Schumann (1819–1896) esiintyi kotisalonkia laajemmissa konserteissa. Hänen isänsä pianopedagogi Friedrich Wieck koulutti tyttärestään määrätietoisesti esiintyvää pianistia lapsesta asti. Claran kerrotaan oppineen puhumaan myöhään, mutta musiikin kielen hän oppi varhain isänsä ankaran kasvatusmetodin tuloksena. Jo 8-vuotiaasta lähtien hän sai opetusta teoriassa, kontrapunktissa, sävellyksessä ja harmoniassa. Isä sävelsi pieniä kappaleita tyttärelleen erilaisten pianonsoiton teknisten asioiden opettamiseksi. Clarasta tulikin lapsitähti, *Wundermädchen*, sekä Itävallassa *Königliche und Keiserliche Kammer-Virtuosin*, joka kiersi esiintymässä ympäri Eurooppaa.¹⁸

Pianovirtuosin uralle mahtui 1300 esiintymistä, joista suuren osan taiteilija joutui järjestämään itse mainonnasta ja pianonviritäjän hankkimisesta lähtien. Clara Schumann jatkoi esiintymistään avioiduttuaan säveltäjä Robert Schumannin kanssa. Perheeseen syntyi kahdeksan lasta. Säveltämiseen saattoi päivässä jäädä muiden velvollisuuksin jälkeen aikaa iltayhdeksästä kello yhteentoista. Claran oli pakko konsertoida mahdollisimman paljon perheen elättämiseksi – vauraammalla Fanny Henselillä tätä pakkoa ei ollut. Clara Schumannilta tunnettujen sävellysten määrä jäi kenties ajan puutteesta johtuen vähäiseksi. Hän sävelsi alle 30 liedä, kaksi pianokonserttoa ja pianotrion sekä kymmeniä pienempiä pianokappaleita. Myöhemmin jo leskeksi jäätyään Clara Schumann toimi vuodesta 1878 lähtien konservatorion pianonsoitonopettajana Frankfurtissa. Lopetettuaan tämän työn 73-vuotiaana hän piti yksityisoppilaita lähes kuolemaansa saakka.¹⁹

¹⁷ Moisala & Valkeila 1994, 80–82; Mustakallio 2003, 103–106.

¹⁸ Moisala & Valkeila 1994, 97; Reich 1985, 31.

¹⁹ Moisala & Valkeila 1994 98–99; Reich 1985, 225–227; Mustakallio 2003, 55.

Fanny Henselin tuotanto oli Clara Schumannia huomattavasti laajempi. Hänen kynästään syntyi lähes 400 sävellystä. Noin 300 liedin lisäksi hän sävelsi sonaatteja, kvartettoja, trioja, urkumusiikkia, kuoroteoksia, kantaatteja ja oratorioita. Kuitenkin vain murto-osa hänen tuotannostaan on julkaistu. Fannyn sävellykset saavuttivat käsikirjoituskopioina lähinnä sukulaisia ja tuttavien, eli niillä oli laajemmalle leviämistään huolimatta varsin intiimi luonne ainutkertaisesti koristettuine sivuineen. Sävellysten julkaiseminen olisi kuitenkin merkinnyt niiden *julkiseksi* tekemistä. Mendelssohnien perheessä tyttären ja pojan julkisen musiikillisen toiminnan raja piirtyi selvänä vielä 1820-luvulla. Isä Abraham Mendelssohn oli sitä mieltä, että tyttären musiikillinen toiminta oli tälle vain koristus, ei ammatti. Felixkään ei kannattanut Fannyn säveltämistä virallisella säveltäjän statuksella, mitä sävellysten julkaiseminen olisi merkinnyt.²⁰

Fanny Henselin aviomies taidemaalari Wilhelm Hensel puolestaan kannatti vaimonsa sävellysten julkaisemista. Säveltäjä ja taidemaalari muodostivat toisiaan innoittavan ja tukevan taiteilijaparin. Fanny työskenteli mielellään aamuisin ja usein hän saikin säveltää keskeytyksettä puoli kahteentoista asti. Parille syntyi vain yksi poika, Sebastian, vuonna 1830, joten lasten hoitokaan ei haitannut Fannyn sävellystyötä. Joinakin iltoina pari saattoi jäädä kotiin, jolloin Wilhelm maalasi ja Fanny sävelsi. Wilhelm kuvitti suurimman osan vaimonsa sävellysten käsikirjoitussivuista laulujen aiheisiin liittyvillä koristekuvilla. Aviomies myös piirsi muotokuvia Fannyn soittoa kuuntelemassa olleista ihmisistä.²¹ Tästä voi päätellä, että Wilhelm arvosti vaimonsa sävellystyötä ja musisointia. Hän myös rohkaisi Fannyä julkaisemaan sävellyksiään. Fannyllä itsellään oli kuitenkin vaikeuksia päättää, kumpaa miellyttäisi enemmän: veljeään vai aviomiestään. Ajan kuluessa 40 vuotta täyttänyt Fanny teki päätöksen sävellystensä julkaisemisesta veljestään riippumatta. Vuonna 1846 julkaistu opus 1 piti sisällään kuusi pianosäestyksellistä laulua ja opus 2

²⁰ Moisala & Valkeila 1994, 81-85; Mustakallio 2003, 189–194.

²¹ Mustakallio 2003, 185–188, 256; Moisala & Valkeila 1994, 82.

Sanattomia lauluja²² eli sävellyksiä pianolle. Enempää opuksia ei säveltäjän elinaikana ehditty julkaista, sillä hän kuoli vuonna 1847, kesken sunnuntaiaineensa kuoroharjoitusten.²³

Sävellysten julkaiseminen saattoi olla säveltävälle naiselle ongelmallinen kysymys vielä 1900-luvun alussa. Alma Mahlerin (os. Schindler, 1879–1964) aviomies säveltäjä Gustav Mahler ei hyväksynyt vaimonsa säveltämistä. Alma oli syntyisin taiteellisesta wieniläisestä perheestä. Hänen isänsä oli taidemaalari Emil Schindler ja äiti laulajatar Anna Bergen. Heidän kultturellissa kodissaan vierailivat monet ajan taiteilijat ja näin Almakin sai kimmokkeen taiteelliselle uralle. Hän aloitti säveltämisen omien päiväkirjamerkintöjensä mukaan jo 9-vuotiaana. Varsinaiset sävellysopinnot hän aloitti Alexander Zemlinskyn oppilaana vuonna 1900 eli noin 20-vuotiaana. Zemlinskyn kautta Alma tutustui Wienin oopperan johtajaan Gustav Mahleriin, joka oli nelissäkymmenissä. Parin avioitumisen ehtona oli se, että Alma lopettaisi säveltämisen. Alma suostui tähän ja avioliitto solmittiin vuonna 1902. Vasta lähes kymmenen vuotta myöhemmin aviokriisin seurauksena Gustav Mahler tutustui tarkemmin Alman sävellyksiin ja hyväksyi niiden julkaisemisen.²⁴

Tauko säveltämisessä johti kuitenkin siihen, että Alman tuotanto jäi hyvin suppeaksi. Vuonna 1910 julkaistut ensimmäiset viisi laulua (*Fünf Lieder*) on todennäköisesti sävelletty jo vuosina 1900–1901, samoin kuin myöhemmin julkaistut *Vier Lieder*. 1920-luvun puolivälissä julkaistut *Fünf Gesänge* Alma sävelsi todennäköisesti 1910-luvun puolivälissä. 2000-luvulla löydettiin vielä kolme ennen julkaisematonta laulua. Alma Mahlerin laulut tuotanto jäi siis alle 20 lauluun. Suurimman osan sävellyksistä tiedetään kadonneen. Kaikki säilyneet Alma Mahlerin teokset on sävelletty laululle ja pianolle. Gustav Mahlerin kuoltua

²² Tutkijat ovat tulleet siihen tulokseen, että Felix Mendelssohnin tunnetuiksi tekemät sanattomat laulut olisivatkin alun perin Fanny-sisaren nimeämiä. Moisala & Valkeila 1994, 84.

²³ Mustakallio 2003, 189–194; Moisala & Valkeila 1994, 81–85.

²⁴ Moisala & Valkeila 1994, 159; Giroud 1989, 23.

vuonna 1911 Alma sai femme fatalen maineen. Häntä kutsuttiin myös neljän taiteen leskeksi, sillä hänen toinen miehensä Oskar Kokoschka oli kuvataiteilija, kolmas miehensä Walter Gropius arkkitehti ja neljäs, Franz Werfel, runoilija. Juutalaisen taustansa vuoksi Alma Mahler pakeni Toisen Maailmansodan aikaan New Yorkiin, jossa hän menehtyi vuonna 1964.²⁵

Moisalan ja Valkeilan mukaan Fanny Hensel olisi luultavasti julkaissut huomattavan osan lähes neljänsadan sävellyksen tuotannostaan, jos olisi saanut hankkeelleen veljensä tuen. Näin ei kuitenkaan käynyt, ja suurin osa Fanny Henselin sävellyksistä jäi unohduksiin. Tutkijoiden mukaan suuri osa tänäkin päivänä arkiston kätköissä odottavista Fannyn sävellyksistä on ensiluokkaisia.²⁶ Onkin aiheellista kysyä, millainen Fanny Henselin ura olisi ollut, jos hänellä olisi ollut vapaat kädet säveltää, esittää ja julkaista tuotantoaan. Olisiko hän yhtä tunnettu kuin veljensä tai ehkä tunnetumpikin? Mekanismi, jolla jotkut säveltäjät muistetaan, ja toiset painuvat unohduksiin, ei ole automaatti. Monet taitavat säveltäjätkin ovat jääneet vaille ansaitsemaansa kunniaa. Olisi helppoa tuomita säveltäjien musiikkia unohdukseen väittämällä, että heidän musiikkinsa olisi ollut yksinkertaisesti huonoa. Kuka sitten määrittelee musiikin huonouden? Musiikin esteettiset arvot, hyvyys tai huonous, määrittyvät aina subjektiivisesti. Ei ole olemassa ”huonoa” säveltäjää tai musiikkia. Fannyn kohdalla 1800-luvun sukupuolijärjestelmä ja siihen sidotut yhteiskunnalliset roolit johtivat rajattuihin mahdollisuuksiin toteuttaa itseään säveltäjänä.

²⁵ Moisala & Valkeila 1994, 160; Blaukopf 1984.

²⁶ Moisala & Valkeila 1994, 78–85.

3.2 Säveltäjän ”naisellinen ote”

Luovuuden on ajateltu länsimaisessa kulttuurissa jakautuneen sukupuolen mukaan. Järjen käyttöä vaativa uuden luominen on varattu miehille ja naisten luovaa toimintaa on ollut lähinnä synnyttäminen. Tämä toistaa siis vastakkainasettelua, jossa mies yhdistetään kulttuuriin ja nainen luontoon. Nämä aspektit ovat lisäksi hierarkkisessa suhteessa toisiinsa: kulttuuri on luontoa ylempänä. Samalla asetetaan vastakkain järki ja tunne. Miehen luova toiminta on järkeen liittyvää. Naista on puolestaan pidetty liian tunteellisena taiteilemaan. Järkiperäinen ajattelu sulkee lisäksi ulkopuolelleen ruumiillisuuden.²⁷ Tällaista länsimaisen kulttuurin kantamaa taakkaa vasten naisten luova sävellystyö näyttäytyy radikaalina toimintana. Naisten on ollut pakko löytää oma tapansa säveltää ennakkoluuloja vastaan. Kiinnostus monien säveltäneiden naisten työhön on pitänyt sisällään ihmetystä heidän säveltämistään kohtaan. Kuuntelijoiden korvia ohjaavat käsitykset siitä, millaiselta naisellinen kuulostaa ja millaiselta taas miehinen.

Usein feminiiniseltä kuulostavaa musiikkia pidetään herkkänä ja maskuliinisuuteen yhdistetään dynaamisuus. Esimerkiksi Kaija Saariahon musiikkia on ainakin 1980-luvulla luonnehdittu revontulien kuvailuksi sekä harsomaiseksi, rakenteettomaksi sävelrunoudeksi. Nämä piirteet saavat helposti naisellisen leiman ja nähdään, että Saariahon musiikillisen tyylin taustana on juuri hänen naiseutensa. Hän onkin omien sanojensa mukaan kokenut sävelkielensä takia tulleen työnnettyksi ahtaaseen naisellisen musiikin kategoriaan. Jonkinlaisena kohteliaisuutena hänelle on annettu palautetta, että näin hienoa musiikkia ei olisi uskonut naisen säveltämäksi.²⁸ Musiikin kuulijan korvassa elää siis ajatus, että säveltäjän sukupuolen voisi kuulla sävellyksestä.

²⁷ Citron 1993, 45–46, 53.

²⁸ Moisala & Valkeila 1994, 229.

Tämä tulee ilmi myös Helvi Leiviskän (1902–1982) sävellystyön kohdalla. Hänet mainitaan usein ensimmäisenä merkittävänä suomalaisena säveltäneenä naisena. Hän syntyi suureen, taiteelliseen pappisperheeseen, josta joutui vanhempiensa kuoleman jälkeen kantamaan vastuuta. Ensimmäinen sävellys syntyi 15-vuotiaana, kun hän kirjasi unessa kuulemansa pienen E-duurivalssin muistiin. Perheen isä ei kuitenkaan hyväksynyt säveltämistä, sillä hän piti sitä siveellisesti vaarallisena. Haave alkoi kuitenkin toteutua, kun Helvi pääsi 16-vuotiaana opiskelemaan Helsingin Musiikkiopistoon. Myöhemmin hän opiskeli pianonsoittoa ja sävellystä Ilmari Hannikaisen ja Erkki Melartinin johdolla. Opintojensa tuloksena hän saavutti sävellysdiplomin. Tämän jälkeen hän jatkoi opintojaan Wienissä Arthur Willnerin oppilaana. Yksityisesti hän täydensi opintojaan myös Leevi Madetojan ja Leo Funtekin johdolla. Elämäntyönsä Leiviskä teki kuitenkin Sibelius Akatemian kirjaston- ja nuotistonhoitajana sekä pianonsoitonopettajana. Säveltämiselle jäi siten aikaa vain pyhäpäivisin ja lomaaikoina.²⁹

Ensimmäisen sävellyskonserttinsa Helvi Leiviskä piti vuonna 1935. Konsertissa kuultiin kolmoisfuuga orkesterille sekä pianokonsertto. Toisessa sävellyskonsertissa vuonna 1945 esitettiin kamarimusiikkia ja kolmannessa vuonna 1948 orkesteri- ja vokaaliteoksia. Leiviskän pääteoksina pidetään hänen kolmea sinfoniaansa, jotka syntyivät vuosina 1947, 1954 ja 1971. Näissä sävellyksissä muodon käsittely on ankaraa ja polyfonista. Esikuvina ovat kenties olleet Bruckner ja Madetoja. Kaikkiaan Leiviskä sävelsi 45 teosta, joista lauluäänelle ja orkesterille neljä kappaletta sekä laululle ja pianolle alle kymmenen kappaletta. Sävellyksistä välittyi Leiviskän mystinen, teosofinen maailmankuva. Hän pyrki säveltämisellään vastaamaan ihmismielen henkisiin kokemuksiin. Elinaikanaan Helvi Leiviskä ei saanut julkista arvostusta ja hänen

²⁹ Moisala & Valkeila 1994, 214–216, 221; Salmenhaara 1994, 242–243.

teoksiaan arvioitiin ensisijaisesti naisen kynästä lähteneinä. Hänet laskettiin kuitenkin säveltäjäksi muiden suomalaisten säveltäjien joukkoon.³⁰

Moisala ja Valkeila harmittelevat, että suurin osa Leiviskän sävellyksiä koskevasta uutisoinnista keskittyi hänen sukupuoleensa.³¹ Myös hänen kolmea sävellyskonserttiaan arvioitiin ensisijaisesti sukupuolen kannalta:

*Helvi Leiviskä yllätti sävellyskonsertissaan varmasti monet kuulijat pianokonsertollaan, laajan sinfonian mittaisella sävellyksellä, jossa feminiinisestä hentomielisyydestä tai jostakin naissäveltäjään niin helposti yhdistettävästä miniatyyrimäisyydestä ei ollut jälkeäkään. Päinvastoin: teos oli ihan miehen puhetta alusta loppuun, jopa niin, että esim. ensi osan monumentaaliseen, vain yhtä kaarta ajattelevaan suunnitteluun melkein olisi toivonut jonkin keveämmän kontrastin kuin lepokohdaksi. Linko sanoi konsertin loputtua, että tämän teoksen voi aivan hyvin viedä mihin vain rajojen taa. Niin pitääkin. Leikkiä hieman puhuakseni, voisi silloin vain säveltäjän nimeksi merkitä H. Leiviskä, antaisi sitten arvostelijain kuvitella, minkälainen nuorukainen tätä teosta on ollut kirjoittamassa.*³²

Tämä säveltäjä Sulho Rannan kirjoittama arvostelu tuo hedelmällisesti esille monia naisten sävellystyöhön liitettyjä stereotyyppioita. Ranta kyllä pehmentää käsitystään feminiinisestä hentomielisyydestä pyöristämällä, että miniatyyrimäisyys yhdistetään helposti naissäveltäjään. Hän ei siis kirjoita, että naisen säveltäminen automaattisesti *olisi* miniatyyrimäistä. Sulho Ranta on sävellyskonsertin kuulijana kuitenkin selvästi ollut niin hämmästynyt Helvi Leiviskän taidoista, että uskoisi sävellyksen mieluummin väkevän ja miehuullisen nuorukaisen säveltämäksi.

³⁰ Moisala & Valkeila 1994, 216 – 221; Salmenhaara 1994, 242–244.

³¹ Moisala & Valkeila 1994, 214.

³² Lehtiarvostelu, säveltäjä Sulho Ranta. Siteerattu Salmenhaara 1994, 241.

Sävellyskonsertin arvostelijana säveltäjä Sulho Ranta pyrkii arvostelussaan torjumaan naissäveltäjän asettaman uhan. Naisten ulossulkeminen luovasta työstä on ollut osittain miehisen pelon tulosta. Naisia ei ole päästetty julkisen toiminnan kentälle siinä pelossa, että he pian osoittautuisivat paremmiksi kuin miehet. Esimerkiksi musiikin modernismin on katsottu syntyneen siitä pelosta, että muusta musiikillisesta ilmaisusta oli tullut feminiinisten piirteiden dominoimaa.³³

Musiikkitieteilijä Susan McClaryn mukaan säveltäjien tavat peilata sukupuolta musiikissa heijastavat oman aikansa käsityksiä sukupuolesta. Jo 1600-luvulta lähtien oopperasäveltäjät etsivät musiikillisia keinoja kuvata ”naisellista” ja ”miehekästä” musiikin konventioiden kautta. Musiikki ei kuitenkaan vain passiivisesti heijasta yhteiskuntaa, vaan se luo omat normistonsa. Jotkin musiikilliset sukupuolta kuvaavat aiheet ovat muuttuneet satojen vuosien kuluessa vain vähän. Tämä ei kuitenkaan johdu musiikin universaalien kielen muuttumattomuudesta. Sen sijaan yhteiskunnan sukupuolinormit muuttuvat hitaasti.³⁴ Tulkitsen tämän niin, että muuttumattomana musiikillisena naisellisuuden ilmentymänä on pidetty vaikkapa hauraan harsomaista sävelkieltä. Se, että tulkitsemme sen naisellisena, johtuu kulttuurimme sukupuoleen liittyvistä käsityksistä. Naisellisuus yhdistetään länsimaisessa kulttuurissamme usein haurauteen.

Susan McClary jatkaa analyysiään toteamalla, että klassisessa musiikissa musiikillisen aiheen päättävät ainekset ovat tärkeämpiä kuin muissa taiteissa. Musiikki tähtää kadenssille, joka ei suvaitse harhalopukkeita. Kadenssaalinen harmoniakulku toteutuu ikään kuin luonnonlakina, eikä enää edes säveltäjän

³³ Citron 1993, 50.

³⁴ McClary 1991, 7.

itsensä ohjailemana.³⁵ Mielenkiintoista onkin, että konserttini lauluista Clara Schumannin *Die stille Lotosblume* ja Fanny Henselin *Verlust* päättyvät toonikan sijasta dominantille. En tiedä, kuinka tarkoitushakuista tämä on. Toisaalta ratkaisusta voi päätellä säveltäjien ymmärtäneen runon vaatimukset. *Die stille Lotosblumen* teksti on Emanuel Geibelin kynästä. Runo päättyy: *O Blume, weisse Blume, kannst du das Lied verstehn?*³⁶ Clara Schumannin ratkaisu on siten ollut päättää laulu viidennelle asteelle runon esittämän kysymyksen vahvistamiseksi. Säveltäjä ei siis ota kantaa siihen, ymmärsikö runon viaton ja valkea lootuskukka vedestä kaartaneen joutsenen laulua. Fanny Henselin *Verlust* puolestaan kertoo petetystä rakkaudesta. Tämäkin tarina jää kesken ja hurja petetyksi tulemisen tunne ei löydä ratkaisuaan.

Naisellinen sävellystyylili on kuitenkin vain illuusio. Ei voida olettaa, että naiset säveltäisivät sukupuolensa takia jotenkin erityisellä, tunnistettavalla tyylillä. Sulho Rannan arvostelu Helvi Leiviskän konsertista osoittaa, että kuulijan lokeroitumisen epäonnistui. Sulho Ranta ei tunnistanut musiikin säveltäjää naiseksi. Musiikkitieteilijä Marcia J. Citron huomauttaa, että sosiaalistuminen tiettyyn kulttuuriin vaikuttaa säveltäjän identiteetin muodostumiseen. Kulttuurisen kontekstin vaikutus musiikin syntymiseen on kuitenkin epäsuora. Citron käyttää esimerkkinä sointujen sukupuolittumista ja salonkia naisten musiikin tyypillisenä tilana. Mikään sointu ei hänen mukaansa voi olla luonteeltaan maskuliininen tai feminiininen. Naiset ja miehet käyttävät siis säveltäjinä samoja musiikillisia keinoja. Kulttuurinen konteksti on kuitenkin määrittänyt sen, että naisten säveltämisen musiikin esityspaikkana varsinkin 1800-luvulla oli yksityinen salonki.³⁷

³⁵ McClary 2002, 55, 62.

³⁶ *Oi kukka, valkea kukka, voitko laulua ymmärtää?* Suomennos Sini Ojala. Koko suomennos ks. Liite 1.

³⁷ Citron 1993, 159.

3.3 ”Naissäveltäjä” ja nykyaika

Säveltävässä naisessa ei ole enää tänä päivänä mitään kummallista. Uuden sukupolven varttuessa myös naisten osuus säveltäjistä tulee kasvamaan. Esimerkiksi Suomen säveltäjät ry:n jäsenistössä 173 jäsenen joukossa on 16 naista.³⁸ Naisten määrä jäsenistössä ei kuitenkaan välttämättä kuvaa naisten painoarvoa yhdistyksessä. Viimeisimmässä puheenjohtajaäänestyksessä ehdolla ollut Tapio Tuomela voitti toiseksi tulleen ehdokkaan Riikka Talvitien vain yhdellä äänellä.³⁹ Millä mielellä nykyisin säveltävät naiset sitten suhtautuvat sukupuoleen ja säveltämiseen?

Kuten olen aiemmin maininnut, säveltäjä Kaija Saariaho (1952-) on vastustanut hänen musiikilleen lyötyä naisellista leimaa. Saariaho on tunnetuimpia suomalaisia nykysäveltäjiä. Hän syntyi Launo ja Tuovi Laakkosen perheeseen esikoistyttärenä. Kaija oli jo lapsena lahjakas kuvataiteen ja musiikin alalla. Hän kykeni kuulemaan musiikkia omassa mielikuvituksessaan ja huomasi, ettei näin ollut kaikkien kohdalla. Hänen soittimiaan olivat piano, viulu ja urut. Ensimmäiset sävellysyrietykset tapahtuivat 10 vuoden iässä, mutta Rudolf Steiner – lukion jälkeen hän suuntasi kuitenkin Taideteolliseen korkeakouluun opiskelemaan graafista alaa. Samaan aikaan hän jatkoi kuitenkin musiikkiopintoja Helsingin konservatoriossa. Myöhemmin hän hakeutui sävellysopeintoihin Sibelius Akatemiaan Paavo Heinisen luokalle. Opiskeluaikanaan hän perusti Korvat auki! – yhdistyksen opiskelutovereidensa Esa-Pekka Salosen ja Magnus Lindbergin kanssa. Saatuaan sävellysdiplominsa Saariaho jatkoi opintojaan Freiburgissa Brian Ferneyhoughin ja Klaus Hubererin johdolla. Musiikin ja akustiikan

³⁸ <http://www.composers.fi/index.php>. Viitattu 6.4.2010.

³⁹ http://www.composers.fi/index.php?subaction=showfull&id=1268313791&archive=&start_from=&ucat=1&. Viitattu 28.4.2010.

tutkimuskeskus IRCAM ja avioliitto keskuksen johtajan Jean-Baptiste Barrièren kanssa veivät hänet Pariisiin 1980-luvun puolivälissä.⁴⁰

Jo uransa alkuvaiheesta 1980-luvun alussa lähtien Kaija Saariaho leimautui tietokonesäveltäjäksi. Hän kaihtaa kuitenkin elektronisäveltäjän leimaa yhtä paljon kuin ”naissäveltäjän” leimaa.⁴¹ Karsastus on ymmärrettävää. Jos työtä arvioidaan joka haastattelussa ja konserttikritiikissä sukupuolen kautta, alkaa se tuntua rajoittavalta. Sitä paitsi, Saariaho säveltää elektronisesti vahvistetun musiikin lisäksi myös perinteisempää akustista musiikkia. Hänen tyyliinsä on kehittynyt erilaisten keinovarojen etsimisen kautta. Saariaho onkin hyödyntänyt sävellyksissään jo opiskeluajastaan asti tietokoneen elektronimusiikille avaamia mahdollisuuksia. Löytämiensä keinojen avulla Saariaho on tutkinut äänenväriä, harmonian ja musiikillisten muotojen variaatioita. Viime aikoina hän on toteuttanut visioitaan laulumusiikin ja draaman saralla oopperoiden muodossa. Näitä ovat oopperat *L’amour de loin* (1999–2000) ja *Adriana Mater* (2004–05) sekä oratorio *La Passion de la Simone* (2005). Uusin monologiooppera *Émilie* sai ensi-iltansa maaliskuussa 2010.⁴²

Naiset ovat saaneet säveltäjinä huomiota kurioositeetinomaisesti sukupuolensa vuoksi. Tämän voi kääntää myös niin päin, että naiseudesta on etua. Tuntemattoman miessäveltäjän saattaa olla helpompaa päästä esille kuin tuntemattoman naissäveltäjän. Sukupuoli voi auttaa tunnetuksi tulemisessa, mutta se ei kuitenkaan poista työnteon vaatimuksia. Säveltäjäksi tuleminen on naiselle tänä päivänä helpompaa – enää ei tarvitse olla poikkeusyksilö.⁴³

⁴⁰ Moisala & Valkeila 1984, 227–230; Moisala 2009, 1–10.

⁴¹ Moisala & Valkeila 1984, 227.

⁴² Moisala 2009, 26–27, 120–122.

http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/WLWOR?readform&comp=Saariaho,%20Kaija&cat=contemporary_classical. Viitattu 4.3.2010.

⁴³ Wennäkoski: Lauri on Lauri. Rondo 4/2010, 13.

Sukupuolen sijaan säveltäjän luokitteluperusteiksi muodostuvatkin aivan muut seikat. Säveltäjän profiilin muotoutumiseen vaikuttavat sukupuolen lisäksi esimerkiksi musiikin piirteet ja persoonallisuustyyppi. Konsertissani esillä ollut säveltäjä Sanna Kola (1981-) ajattelee itseään enemmän sävellystyylin kuin sukupuolen kautta. Hän syntyi suureen perheeseen, jossa musiikillista lahjakkuutta periytyi varsinkin äidin puolelta. Ensimmäisen sävellyksensä syntyi 6-vuotiaana pianoimprovisaation tuloksena. Aktiivinen säveltäminen alkoi 18 vuoden iässä. Siitä lähtien hän on kehittänyt ammattitaitoaan itsenäisesti. Kola keskittyy sävellystyössään pääosin lauluääneen, joka on hänelle läheisin instrumentti. Kuoro- ja lauluyhtymämusiikin lisäksi Kolaa kiehtoo lauluäänen ja pianon vuoropuhelu perinteiseen lied-musiikin tyyliin. Kola kuvaa sävellystyylinsä uusromanttiseksi eskapismiksi, hänelle tärkeää musiikissa ovat tunne ja mielikuvat, ei matematiikka ja älyllisyys. Hänen mukaansa miehet ja naiset ovat sukupuolestaan riippumatta kykeneviä säveltämään tunteisiin ja mielikuviin perustuvaa musiikkia.⁴⁴

Romantiikan säveltäjien kohdalla perheen tuki vaikutti säveltämisen arkeen ratkaisevalla tavalla. Myös nykysäveltäjän on otettava huomioon perheen ja arjen vaatimukset. Säveltäjä Pauliina Isomäki (1964-) painottaa lastenhoitovastuun vaikutusta ajankäyttöön. Pauliina Isomäki syntyi suureen perheeseen. Hän soitti nuorena pianoa, vaikka se ei tuntunutkaan omalta instrumentilta. Kiinnostavampia soittimia olisivat olleet esimerkiksi huilu ja fagotti. Isomäki aloittikin fagotinsoiton aikuisiällä ja soitti myös orkesterissa. Orkesterisoitto opetti kokoonpanon harmonian hahmottamista sisältä päin. Pauliina Isomäki on opiskellut Åbo Akademiassa, Turun konservatoriossa, Valdosta State Collegessa ja Catawba Collegessa Yhdysvalloissa. Sävellystä hän on opiskellut Jyrki Linjaman ja Harri Suilamon johdolla. Tuotantoon kuuluu kamarimusiikkia, lauluja, orkesteriteoksia sekä kaksi kamarioopperaa. Isomäki on myös kiinnostunut pedagogisesta musiikista ja lastenmusiikista. Sävellysten

⁴⁴ Sanna Kolan sähköpostiviestit kirjoittajalle 9.2., 4.3., 22.4.2010.

tyyli on säveltäjän omien sanojen mukaan melodiakeskeinen, osittain uusklassinen ja vapaatonaalinen.⁴⁵

Pauliina Isomäen mielestä perheen, palkkatyön ja säveltämisen yhdistäminen on miehelle nyky-yhteiskunnassa helpompaa kuin naiselle. Isomäki ei näe eroa naissäveltäjän ja miessäveltäjän sävellystyleissä. Ratkaisevampia ovat perheen arjen miehelle ja naiselle asettamat aikatauluvaatimukset. Pienten lasten äitinä ei voi kuvitella lähtevänsä esimerkiksi kuukauden residenssille toiseen maahan. Kiireisessä arjessa olisi Isomäen mukaan hyvä opetella sellainen sävellystapa, että pystyy hyödyntämään vaikkapa tunnin vapaahetken tehokkaaseen säveltämiseen. Käytännön sävellystyöhön vaikuttaa myös päivätyön vaatima aika. Arkeen liittyy elonjäämiskamppailu: säveltäminen ei nyky-Suomessa tuota riittävästi tuloja elämiseen. Rahan ansaitsemiseksi on käytävä päivätyössä. Päivätyö taas vie aikaa säveltämiseltä.⁴⁶

Nykypäivän säveltäneiden naisten kommenteista huomaa, että naisten on vielä otettava kantaa sukupuolen merkitykseen säveltämisessä. Tämä kysymys tulee kuitenkin ulkopuolelta: lehdistön tai tässä tapauksessa opinnäytetyön kirjoittajan vaatimuksesta. Säveltäjien tavoitteenahan on saada tehdä työtään rauhassa ilman rajoittavia kategorisointeja. Nykypäivässä keskeisemmäksi näyttävätkin nousevan muut kuin sukupuoleen perustuvat luokittelut. On kyse arjen hallinnasta, säveltäjänä tunnetuksi ja tunnustetuksi tulemisesta sekä musiikillisesta tyylistä.

⁴⁵ Pauliina Isomäen sähköpostiviestit 12.2. ja 5.3.2010.

⁴⁶ Pauliina Isomäen sähköpostiviesti 28.4.2010.

4 Länsimaisen taidemusiikin kaanon ja ”naissäveltäjä”

4.1 Säveltäjäkaanon ja kurssitutkintovaatimukset

Länsimaisen taidemusiikin tärkeimmät ja arvostetuimmat säveltäjät sekä heidän teoksensa kuuluvat klassisen musiikin kaanonin. Tiettyjä, kaanoniin kuuluvia teoksia lauletaan paljon konserteissa ympäri maailmaa ja toiset teokset jäävät syystä tai toisesta esittämättä. Uraauurtavaa tutkimusta musiikin kaanoneiden ja sukupuolen parissa tehnyt Marcia J. Citron määrittelee kaanonin käsitettä. Hänen mukaansa standardien asettaminen kulttuurin eri aloilla ilmaisee yhteisön arvoja. Jonkun säveltäjän tai sävellyksen valitseminen mukaan kaanoniin tai sulkeminen siitä pois on vallankäyttöä. Useimmiten teokset, jotka eivät täytä standardeja, suljetaan ulkopuolelle. Toisaalta joku säveltäjä voidaan tiedostamattomasti sulkea arvostuksen ulkopuolelle ja tästä seuraa unohdukseen vaipuminen. Nämä käytännöt vahvistavat kaanonia, mutta kaanon muuttuu ajan mukana. Kuka sitten valitsee, mitä otetaan mukaan ja mitä suljetaan pois? Kaanonin muodostuminen heijastaa hallitsevan eliitin arvostuksia. Kaanonia ei synnytä tai uusinna kukaan yksittäinen henkilö tai ryhmä.⁴⁷ Naisten säveltämää musiikkia ulos sulkenutta länsimaisen taidemusiikin kaanonia ei kuitenkaan kannata pitää kasvottoman patriarkaatin salajuonena. Kaanonin mekanismi sulkee ulkopuolelleen myös suuren joukon säveltäviä miehiä.

Citron jakaa kaanonin musiikin saralla kahteen osaan: musiikkitieteen kaanoniin ja esittämisen kaanoniin. Oman konserttini ja opinnäytetyöni kannalta merkityksellistä on esittämisen kaanon. Tämä pitää sisällään ensinnäkin sen, mitä musiikkia on tapana esittää konserteissa. Musiikin tutkimuksen kaanon ja esittämisen kaanon eivät kuitenkaan ole aina niin kaukana toisistaan. Tieteen ja nuottien tutkimuksen kautta löytyy uutta ohjelmistoa esitettäväksi.⁴⁸ Omankin

⁴⁷ Citron 1993, 15, 19–20.

⁴⁸ Citron 1993, 23.

konserttini idea ja lähestymistapa ponnistaa tieteen ja musiikin esittämisen välimaastosta.

Uusi musiikki syntyy tarpeesta säveltää, ei kaanonia varten. Säveltäjä ei voi olla varma siitä, millaisen vastaanoton hänen uusi sävellyksensä saa. Hän ei voi tietoisesti tähdätä kaanoniin pääsemiseen, sillä sävellyksen aseman määrittää vasta yleisön vastaanotto ja teoksen mahdolliset tulevat esitykset. Vasta toisto muodostaa kaanonin.⁴⁹ Opinnäytekonserttini kaikkien elossa olevien säveltäjien sävellysten tulevaisuus on vielä avoin. Sanna Kolan sävellys *Älä tule kesällä, rakkaani* oli kantaesitys. Tarkoitukseni on esittää sitä jatkossakin. Pauliina Isomäen *Ja eräänä päivänä Jumala* on sävelletty vuonna 2005 ja kantaesitetty 2008. Osallistuin konsertissa sen elävänä pitämiseen. Kaija Saariahon *Du gick, flög* on 28 vuotta vanhana sävellyksenä jo vakiinnuttanut paikkansa suomalaisessa musiikkielämässä. Olen kuullut sitä esitettävän jonkin verran. Tämä johtuu luultavasti siitä, että se on Saariahon harvoja pianolle ja laulajalle sävellettyjä teoksia.

Toinen esittämisen kaanonia uusintava muoto on musiikin levyttäminen. Tätä alaa pitävät hallussaan etenkin levy-yhtiöiden tuotannosta päättävät henkilöt. Levytettyä musiikkia määrittää usein taloudellinen kannattavuus. Klassisen musiikin kohdalla keskeisiä ovat ne teokset, joita levytetään yhä uudelleen ja uudelleen.⁵⁰ Kuuntelin konsertin ohjelmistoa valitessani ja konserttiin valmistautuessani levytyksiä lähinnä Spotify-musiikkipalvelusta ja Turun kaupunginkirjaston Naxos-palvelusta suoratoistona internetistä. Esimerkiksi levytyksiä Alma Mahlerin kappaleista löytyy ainakin neljältä eri levyltä. Useimmiten naisten säveltämiä lauluja on kuitenkin yhdistetty samalle levyille. Alma Mahlerin lauluja on levytetty yhdessä Clara Schumannin, Fanny Henselin tai Gustav Mahlerin sävellysten kanssa. Ainoan Alma Mahlerin tuotannon kokonaislevytyksen on tehnyt mezzosopraano Lilli Paasikivi Jorma Panulan

⁴⁹ Citron 1993, 23.

⁵⁰ Citron 1993, 24.

johtaman Tampereen Filharmonisen orkesterin kanssa. Tästä otannasta voisi päätellä, että kokonaislevytys naisen säveltämistä liedeistä ei ole taloudellisesti kannattavaa. Yleisön mielenkiinnon ylläpitämiseksi naisten säveltämää musiikkia on yhdistettävä toisten naisten kanssa tai esittää pianosta poikkeavalla instrumentilla, kuten sinfoniaorkesterilla. Omassa konsertissani olen seurannut samoja jälkiä. Olen valinnut tietyllä tavalla ”naissäveltäjien kaanoniin” kuuluvia säveltäjiä, kuten Clara Schumannin, Fanny Henselin ja Kaija Saariahon. Olen myös yhdistänyt näiden naisten säveltämiä lauluja yhden otsikon alle. Ehkä en itsekään uskonut siihen, että vain yhden säveltäjän lauluihin keskittyminen olisi ollut tarpeeksi kantava idea konsertille.

Kolmas Citronin mainitsema kaanonin rakentamisen paikka on musiikin historian opetus. Käsitys musiikin historian aikakausista ja kunkin ajan merkittävistä säveltäjistä välittyy tämän opetuksen kautta. Kurssien opettajilla on tietenkin opetussuunnitelma⁵¹, joka velvoittaa tiettyjen normatiivisten oppisisältöjen opettamiseen. Opettajalla on kuitenkin myös vastuuta opetusmateriaalin valinnassa. Musiikillisia oppimateriaaleja ja hakuteoksia tuottavien musiikkitieteilijöiden mieltymykset vaikuttavat nekin käsityksiin musiikin historian merkittävistä vaiheista.⁵² Monesti marginaaliset musiikkityylit ja ryhmät jäävät tämän kertomuksen ulkopuolelle. Musiikin historian opetus osana musiikkikoulu- ja musiikkiopistotasosta koulutusta muodostaa pohjan eri instrumentteja soittavien lasten käsitykselle eri säveltäjistä ja tyyleistä. Tavoitteena on antaa peruskäsitys musiikin aikakausista antiikista nykypäivään. Ainakin omien kokemusteni mukaan naisten säveltämää musiikkia ei kursseilla juuri kuulla – ehkä Hildegard von Bingeniä tai juuri Kaija Saariahoa lukuun ottamatta. Naisten säveltämä musiikki sulautuu osaksi länsimaisen taidemusiikin historiallista kaanonia, mutta sukupuolen merkitystä säveltäjien maailmassa ei millään tavoin problematisoida. Pidänkin osittain musiikin

⁵¹ Ks. esim. Turun konservatorion opetussuunnitelma osoitteessa <http://www.turunkonservatorio.fi/userfiles/OPS/Opetussuunnitelma-taiteen-perusopetus.pdf>. Viitattu 16.3.2010.

⁵² Citron 1993, 24–26.

historian oppitunneilla saamaani käsitystä säveltäjäkaanonista oman musiikillisen yleissivistykseni pohjana. Kun tunneilla ei nosteta esille naissäveltäjien työtä, ei sitä ole helppoa itsenäisestikään tehdä.

Musiikin historian opetuksen muodostamalla kaanonilla on monisyiset vaikutuksensa myös standardina pidettyyn ohjelmistoon. Citron nimeää yhdeksi standardiohjelmiston muovaajaksi suurten orkesterien taajaan esittämän repertoarin. Esitetyn ohjelmiston puolelta käsitykset standardina pidetystä musiikista valuvat myös musiikin opettamisen puolelle.⁵³ Laulunopiskelussa musiikillisia standardeja edustavat kurssitutkintovaatimukset. Laulun kurssitutkintovaatimukset on viimeksi uudistettu vuonna 2006. Opinnäytekonserttini kannalta kiinnostavin on vaatimuksissa esiintyvä saksalaisen lied-musiikin kategoria. Sitä kutsutaan tutkintovaatimuksissa 1700- ja 1800 – luvun keskeiseksi ohjelmistoksi, luetellaanpa siihen kuuluvat säveltäjätkin. Nämä ovat Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert, Robert Schumann ja Hugo Wolf.⁵⁴ Näiden säveltäjien musiikki muodostaa toki saksankielisen liedin ytimen. Niitä voidaan siis pitää perusohjelmistona, joka laulajan on hallittava. Kuitenkin tutkintovaatimuksissa pitäytyminen johtaa helposti siihen, että säveltäjiä tämän listan ulkopuolelta on vaikeaa nostaa mukaan. Pitäisin kurssitutkintovaatimuksissa pitäytymistä yhtenä syynä siihen, että en ole törmännyt naissäveltäjien säveltämiin lauluihin opintojeni aiemmassa vaiheessa.

Saksalaisen liedin kategoria on kurssitutkintovaatimuksissa ainoa, jossa siihen kuuluvien säveltäjien nimet on yksilöity. Muut kategoriat ovat: renessanssi ja barokki, myöhäisromantiikka ja impressionismi, ooppera, operetti, oratorio ja kantaatti, pohjoismainen musiikki sekä suomalainen musiikki.⁵⁵ Missään näissä

⁵³ Citron 1993, 27.

⁵⁴ Laulun kurssivaatimukset 2006.

⁵⁵ Laulun kurssivaatimukset 2006.

ryhmissä niihin kuuluvia säveltäjiä ei ole kuitenkaan yksilöity. Enemmän tietoa eri kategorioihin kuuluvista säveltäjistä antaa Sibelius Akatemian julkaisema *Laulun ohjelmistoluettelo*. Se jaottelee 1800-luvun lied-ohjelmistoa ”suuriin klassikoihin” Schuberteineen ja Wolfeineen sekä ”muihin 1800-luvun säveltäjiin”. Näihin muihin säveltäjiin luettelossa lukeutuvat Fanny Hensel sekä Clara Schumann. Säveltäjien tuotantoa on kuitenkin lueteltu varsin niukasti ja Clara Schumannin kohdalla luettelossa on selviä virheitä. Alma Mahler kuuluu luettelossa ”impressionistisempaan ja uudempaan tyyliin”. Helvi Leiviskä on konserttini säveltäjien joukossa poikkeus. Hänet löytää otsikon ”keskeinen kotimainen laulumusiikki” alta. ”Uudempaa kotimaista laulumusiikkia” edustavat puolestaan Pauliina Isomäki ja Kaija Saariaho.⁵⁶

Opettajalla ja oppilaalla on vapaat kädet valita ohjelmistoa. Maailma on täynnä musiikkia. Tästä huolimatta pitäydytään usein tutussa ja turvallisessa. Toisaalta on tärkeää oppia tiettyä keskeistä ohjelmistoa varsinkin varhaisemmissa kurssitutkinnoissa. Tutkimusretkelle marginaalisemman ohjelmiston pariin on helpompaa lähteä siinä vaiheessa, kun omat taidot ovat riittävän pitkällä. Näin koen ainakin omassa tapauksessani käyneen. En ehkä olisi ollut valmis ottamaan naisten säveltämiin lauluihin liittyvää opinnäytetyökonserattia laulettavakseni ennen kuin ääneni on kypsynyt siihen riittävästi. Esittelemäni käytännön syyt ja kaanoniin kuuluvia saksalaisia miespuolisia lied-säveltäjiä kohtaan tuntemani kunnioitus eivät kuitenkaan poista sitä tosiasiaa, että naiset on suljettu länsimaisen taidemusiikin kaanonin ulkopuolelle.

Citronin mukaan naisilla on ollut olemattoman vähän valtaa kaanonin muodostumisprosessissa. Citron päättelee, että naisten asema kaanonissa olisi parempi, jos naiset olisivat olleet sen rakentamisessa mukana. Kaanon on siis rakentunut miehisten mallien ja ajatusrakennelmien mukaan. Musiikin kaanon on tänä päivänäkin yllättävän miehinen. Vaikka naisten säveltämä musiikki

⁵⁶ *Laulun ohjelmistoluettelo* 2001.

pääsee enemmän ja enemmän kuuluviin, esittämisen ja opettamisen ohjelmistot pysyvät muuttumattomina. Tai ainakin muutos on hyvin hidasta. Citron ihmettelee naisten säveltämän musiikin puuttumista suurista musiikkiantologioista. Niiden kirjoittajat ovat uusintaneet miehistä kaanonin ja sulkeneet naiset ulkopuolelle. Tämä on tapahtunut tietoisena valintana tai kykenemättömyydestä ottaa poikkeavia näkökulmia huomioon.⁵⁷ Ei ole siis kysymys siitä, että naisten säveltämää musiikkia ei olisi aiempina vuosisatoina ollut olemassa, tai se olisi ”huonompaa” kuin miesten säveltämä. Se on vain jäänyt tai jätetty kaanonin ulkopuolelle.

Citron kirjoittaa, että emme koskaan saa tietää, kuinka monta naispuolista säveltäjää olemme ”menettäneet”. Monien säveltäneiden naisten luova työ on kadonnut kaanonista ja jopa siltä musiikin kartalta, jossa kaanonin muodostetaan. Monet menneisyyden naiset ovat joutuneet luopumaan luovasta työstä säveltäjästä jonkin toisen elämänuran vuoksi. Tämä valinta on voinut olla naisen itsensä tekemä tai suoranaisesti ympäröivän kulttuurin pakottama.⁵⁸ Nykyhetkessä meillä on kenties enemmän vapauksia tehdä valintoja ja valita omaa yksilöllisyyttämme miellyttäviä asioita. Aina tätä valinnanvapautta ei ole ollut olemassa sen enempää miehillä kuin naisillakaan.

⁵⁷ Citron 1993, 41–42.

⁵⁸ Citron 1993, 44.

4.2 ”Naissäveltäjän kategoria”

Korvaani särähtää aika pahasti kutsua säveltäviä naisia nimellä ”naissäveltäjä” ja säveltäviä miehiä nimellä ”säveltäjä”, mutta selkeyden vuoksi joudun tässä artikkelissa käyttämään kyseistä keinotekoiselta tuntuvaa erottelua. Toivoakseni on kysymys vain muutamista vuosista, jotta säveltävän naisen leimaaminen ”naissäveltäjäksi” muuttuu historialliseksi kuriositeetiksi, jota kukaan ei kehtaa enää painetussa sanassa käyttää.⁵⁹

Säveltävä nainen ei ole enää kummajainen ja tässä mielessä ”naissäveltäjän” kategoria on vanhentunut. On helppoa ajatella, että musiikki puhuu puolestaan, eikä säveltäjän sukupuolella ole merkitystä. Naisten säveltämän musiikin on kuitenkin ollut vaikeaa päästä esille. Se on noussut esille vain kuriositeettina. Mielestäni ”naissäveltäjän” kategoriaa täytyy purkaa tilanteen hahmottamiseksi. Onko ”naissäveltäjistä” puhuminen hyödyllistä tai tarpeellista? Millaisia merkityksiä se kantaa?

Naissäveltäjäyyttä pohdittaessa on kyse kaikkea naistutkimusta ja sukupuolijärjestelmän tutkimusta koskevasta peruskysymyksestä: nainen vai ihminen? Jaottelu säveltäjä / naissäveltäjä pitää sisällään vanhan oletuksen siitä, että mies on ihminen ja nainen on toinen sukupuoli⁶⁰. Tämä konkretisoituu esimerkiksi englannin kielessä, jossa sana *mankind* voidaan kääntää sanalla *ihmiskunta*. Vasta 1900-luvun jälkipuoliskolla tämä on korvattu sanalla *humankind*. Feministinen kritiikki on laajemminkin ottanut kantaa tällä perusteella muodostuneeseen käsitykseen ihmisestä: valkoiseen,

⁵⁹ Juha T. Koskinen: Naissäveltäjät. <http://yle.fi/teema/sininenlaulu/artikkeli.php?id=390>. Viitattu 3.12.2009.

⁶⁰ Sukupuolen käsite pitää suomenkielessä sisällään sekä biologisen että sosiaalisen sukupuolen. 1970-luvulla feministisessä tieteessä syntynyt sex / gender – jaottelu mahdollistaa biologisen sukupuolen (sex) ja sosiaalisen sukupuolen (gender) analysoimisen. Sosiaalisen sukupuolen käsitteen avulla päästään kiinni naisten toimintaan sosiaalisissa konteksteissa, eikä keskustelua tarvitse aina aloittaa biologisen sukupuolen käsittelyllä. Ks. esim. Koivunen & Liljeström 1996, 15.

keskiluokkaiseen ja heteroseksuaaliseen mieheen. Miehen kontrastina ja vastapoolina nähdään toiseuteen sidottu nainen. Mies on rationaalinen ja yksilöllinen toimija. Naisen attribuuteiksi muodostuvat siten ei-rationaalisuus ja ei-yksilöllisyys. Näin miehen toimintakenttänä on julkinen yhteiskunnallinen alue ja naisella puolestaan yksityinen kodin piiri. Juuri tämä jaottelu on vaikuttanut vahvasti naisten toimijuuden mahdollisuuksiin.⁶¹ Käytännössä säveltäneellä miehellä on ollut enemmän liikkumavaraa musiikin kentällä kuin säveltäneellä naisella.

Jaottelulle säveltäjä / naissäveltäjä voidaan tarjota erilaisia sukupuolieroa ylittäviä ratkaisumalleja. Ensimmäinen vaihtoehto on sukupuolieron häivyttäminen ja toinen sen korostaminen. Varsinkin suomalaisessa tutkimuksessa on korostettu naisen olleen miehen tasaveroinen työkumppani. Tällöin miehen ja naisen välistä eroa ei ole nähty merkittävänä. Toisaalta, jos ja kun sukupuolten välillä on havaittu eroavaisuuksia oikeuksien toteutumisen suhteen, on pyritty kohti tasa-arvoa.⁶² Tähän taustaan nähden naisen sosiaalisen sukupuolen eroa mieheen nähden ei ole haluttu tuoda esille. Myös suomalaisessa julkisessa keskustelussa näkyy tasa-arvon kaikkivoipuuteen uskomisen. Tämän luvun alussa lainaamani Juha T. Koskinenkin näyttää uskovan tasa-arvon vääjäämättömän kehityksen nielevän alleen ne ”taantuneet” osat yhteiskuntaamme, jotka rohkenevat puhua naissäveltäjistä suhteessa säveltäjiin. Ehkä naissäveltäjien sulautuminen säveltäjien massaan ei olekaan yksiselitteisesti hyvä tavoite. Tällainen näkökulma peittää näkyvistä sen, että naiseus voi myös kantaa mukanaan jotain erityistä.

Toinen vaihtoehto säveltäjä / naissäveltäjä – jaottelun purkamiseksi on eron korostaminen tai jopa sen ylittäminen. Sukupuolieroa korostaneet feministit ovat juhlineet sukupuolieroa ja kyseenalaistaneet jopa sen, haluavatko naiset samoja asioita kuin miehet. Esimerkiksi eri taiteen alojen piilossa ollut naisten

⁶¹ Koivunen & Liljeström 1996, 10–11; Koivunen 1996, 41.

⁶² Koivunen 1998, 25; Rojola 1996, 159; Koivunen 1996, 36.

toimijuus on alkanut hahmottua vasta kun on löydetty heidän työnsä eroavuudet miesten dominoimaan kulttuuriin nähden. Musiikin kaanonin kohdalla tämä voisi tarkoittaa sitä, että naiset eivät ole tunteneet lojaaliutta miesten dominoimaa kaanonia kohtaan tai edes pyrkineet osaksi sitä. Eron korostamisen tai häivyttämisen sijaan voidaan pyrkiä ajattelemaan myös koko jaottelun yli. Nämä radikaalin sukupuolieron teoreetikot ovat havainneet, että sukupuolieron tukahduttamisen seurauksena emme ole oikeastaan saaneet tietää mitä nainen tai feminiininen merkitsevät.⁶³ Siksi ”naissäveltäjäkin” merkitsee niin monia asioita. Sana saa kulttuurisessa kontekstissamme helposti vähättelevän leiman ja paljon kielteistä painolastia. Jos kuitenkin haluaisi kirjoittaa naissäveltäjistä juuri siksi, että he ovat naisia, olisi löydettävä uusia kirjoittamisen tapoja.

Musiikintutkimuksessa alettiin problematisoida sukupuolen merkitystä vasta verrattain myöhään, 1990-luvulla. Musiikkitieteessä naistutkimuksen näkökulma on merkinnyt musiikin sukupuolisten merkitysten analysointia ja musiikillisten käytäntöjen kriittistä tarkastelua. Itse olen opinnäytetyössäni ollut kiinnostunut lähinnä musiikillisten käytäntöjen asettamista normeista ja niiden rikkomisesta omalla toiminnallani. Olen osallistunut säveltäviä naisia tutkineiden tutkijoiden ”aartenetsintään”. Naisten työtä säveltäjänä alettiin tutkia 1970-luvulla ja tuloksena oli heidän merkityksensä esille nostaminen.⁶⁴ Olen konserttini säveltäjiä etsiessäni kulkenut näiden tutkijoiden asettamia polkuja ja esittänyt jo varhaisessa vaiheessa tutuksi tulleiden säveltäjien – kuten Fanny Henselin ja Clara Schumannin – teoksia.

Varhaisessa vaiheessa tutkimuksen tarkoitus oli saada naiset osaksi länsimaisen taidemusiikin kaanonia. Tämä kysymys havainnollistaa mielestäni osuvalla tavalla, halutaanko korostaa sukupuolieroa vai häivyttää sitä. Ne, jotka haluavat saada naiset osaksi kaanonia, kannattavat sukupuolen häivyttämistä. Ei siis ole oikein puhua ”naissäveltäjistä” tai sukupuolen erityisyydestä, vaan

⁶³ Rojola 1996, 163–170.

⁶⁴ Leppänen, Moisala & Sivuolja-Gunaratnam 2003, 225–226.

kaikkia säveltäjiä pitää lähestyä ensisijaisesti musiikin tekijöinä. Sukupuolieroa korostavat feministitutkijat ovat kuitenkin tulleet siihen tulokseen, että naisten saaminen osaksi kaanonin rakentumista, ei ole emansipatoristen tavoitteiden mukaista toimia miehisten normien mukaan. Tällöin olisi hedelmällisempää keskittyä naisten omiin musiikkiperinteisiin.⁶⁵

Tutkijoiden lisäksi naissäveltäjän kategoriaa määrittävät myös nykyisin elävät säveltävät naiset. Esimerkiksi Kaija Saariaho on uransa alkuvaiheesta asti taistellut sen puolesta, ettei häntä kutsuttaisi naissäveltäjäksi. Tällaisen otsikon alle joutuminen on hänen mielestään yhtä rajoittavaa kuin tietokonesäveltäjäksi kutsuminen. Hänen mielestään varsinkin lehdistö ja musiikkiarvostelijat ovat halunneet nähdä sävellystyön nimenomaan sukupuolen kautta. Säveltäjän vilpitön toivomus onkin, että häntä kohdeltaisiin vain säveltäjänä ja hänen tuotantoaan kuunneltaisiin vain musiikkina.⁶⁶ Olen omalla konsertillani uusintanut naissäveltäjän kategoriaa (ja ehkä myös siten naisten ulossulkemista kaanonista) asettamalla seitsemän säveltäjän tuotantoa yhteen kokonaisuuteen. Ehkä näiden naisten omia tavoitteita olisi vastannut paremmin se, että heidän musiikkinsa pääsisi kuuluville ”aivan tavallisessa” konsertissa, jossa tällaista naiseutta korostavaa teemaa ei olisi.

Jos konserttini rakenne herättäisikin tällaisia tulkintoja, pyrin tällä tekstilläni osoittamaan toisin. Minun on tavalla tai toisella otettava kantaa termiin ”naissäveltäjä”. Sitä korvaamaan on vaikeaa löytää suomenkielistä tekijä-sanaa. Vielä sata vuotta sitten olisi voitu puhua säveltäjättäristä, mutta nykyisin tällainenkin ratkaisu voisi kuulostaa halventavalta. Sukupuolieroa ja naisten toimijuutta kuvaava termi voisi hyvin olla naissäveltäjä. Se korostaisi naiseuden merkitystä säveltäjän työlle ja nostaisi esiin naiseuden myönteisiä puolia. Ympäröivä naisia kodin piiriin työntävä yhteiskunta ei vain ole antanut

⁶⁵ Leppänen, Moisala & Sivuoja-Gunaratnam 2003, 226.

⁶⁶ Moisala & Valkeila 1994, 227–229.

naissäveltäjyydelle mahdollisuuksia. Ehkä säveltäjän sukupuolen korostamiseksi voisi puhua myös termeillä säveltäjä-nainen ja säveltäjä-mies. Lopulta kiersin tämän ongelman tavallaan häivyttämällä sukupuolieroa ja jättämällä tulkinnan mahdollisuuden lukijalle. Nimesin konserttini Fanny Henselin Sonntagsmusik-matineioita mukaillen nimellä *Mittwochsmusik*. Konsertin otsikko ei siis pitänyt sisällään mitään naisiin viittaavaa. Lisäksi olen purkanut yhdyssanan ”naissäveltäjä” osiin. Kirjoitan mieluummin säveltävistä naisista.

Eroista puhuttaessa on otettava huomioon monenlaisia kategorisointeja. Jaottelun säveltäjä / naissäveltäjä kannalta olennaista on tietysti sukupuoliero. Naiset ovat tehneet jotain *erilaista* kuin miehet ja sitä on arvoitettu *eri* lailla. Naiset sen enempää kuin miehetkään eivät kuitenkaan ole homogeeninen ryhmä.⁶⁷ Opinnäytetyöni alkuasetelman perusteella voisi ajatella, että kaikki miesten säveltämä musiikki on automaattisesti päässyt osaksi musiikillista kaanoniam. Näin ei kuitenkaan ole. Loppujen lopuksi hyvin harvat miehet historian saatossa ovat saaneet sävellyksensä siihen joukkoon, jota nykyisin esitetään ja pidetään arvossa. Naisten säveltämä musiikki on tässäkin työssä kuitenkin helpommin vertautunut siihen miesten säveltämään musiikkiin, josta on tullut osa kaanoniam.

Pelkästään naisista kirjoittaminen ei johda mihinkään – on otettava huomioon naisten väliset erot. Myös musiikin naistutkimuksessa on korostettu naisten välisiä eroja. Naiset eivät ole yhtenäinen ryhmä, eikä heillä ole samanlaisia tavoitteita. Sukupuoli ei siis ole ainoa identiteetin rakentamisen väline.⁶⁸ Konserttini seitsemän naissäveltäjää o(li)vat säveltäviä naisia, mutta sukupuolen lisäksi yhdistäviä tekijöitä on vähän. Naissäveltäjän kategoria tuntuu siten rajoittavalta ja naisten omaa toimintaa tyypistävältä. Toiset säveltävät laululle ja pianolle, toiset etsivät uusia musiikillisia keino-varoja, toiset säveltävät

⁶⁷ Rojola 1996, 159, 167–168.

⁶⁸ Leppänen, Moisala & Sivuoja-Gunaratnam 2003, 226; Rojola 1996, 167–168.

ammattistatuksella ja toiset muun työn ohessa. Osa heistä oli romantikkoja, osa on käyttänyt modernimpaa, vapaatonaalisempaa ilmaisua. Heidän sävellystyylinsä poikkeavat toisistaan. Ei siis ole olemassa nais erityistä tapaa säveltää. Naissäveltäjän kategorian reunat pursuilevat ja koko termi alkaa vaikuttaa yhtä turhalta kuin esimerkiksi naisopettajista puhuminen.

5 Omat ohjelmistovalinnat laulajana ja opettajana

Tässä kirjallisessa opinnäytetyössäni olen pohtinut konserttiohjelmiston suhteen tekemiäni poliittisia valintoja sukupuolen kannalta. Olen kehittänyt ammatillista minääni kohti työtä laulajana, laulunopettajana ja siten erilaisten ohjelmistovalintojen tekijänä. Ollakseni kiinnostava esiintyjä, minun on osattava tulevaisuudessa rakentaa raikkaita ja johdonmukaisia konserttikokonaisuuksia. Minun on pidettävä korvat ja silmät auki uuden ohjelmiston suhteen – oli se sitten vasta sävellettyä tai vanhempaa, unohduksiin vaipunutta musiikkia. Mielestäni taitavan esiintyjän on nähtävä vaivaa standardeja asettavan kaanonin ohittamiseksi. Osittain on kyse myös markkinoiden löytämisestä. Mikä musiikki myy? Millaisia konsertteja ihmiset haluavat tulla kuuntelemaan? Taloudellisten seikkojen olisi hedelmällisellä tavalla tuettava taiteellista kunnianhimoa.

Opinnäytetyöni aihe on ajankohtainen. Avatessani uusimman Rondo-lehden numeron, huomaan monen artikkelin käsittelevän samoja pulmia. Mikä on taiteen tulevaisuus? Miten ammattimuusikot ja esimerkiksi erilaisten musiikkijuhlien taiteelliset johtajat kokoavat ohjelmistoja? Toisissa artikkeleissa taas käsitellään musiikkia suhteessa sukupuoleen. Säveltäjä Lotta Wennäkoski tuo esiin säveltäjyyden sukupuoliaspekteja oivaltavassa valossa. Mielestäni hän antaa hyvän neuvon konserttiohjelmien tietoiseen ja tiedostavaan suunnitteluun:

Elinvoimainen musiikkikulttuuri ei kuitenkaan voi enää perustua sukupuolivinoumille. Eikö siis ole ymmärrettävää, että tässä murrosvaiheessa halutaan naisten säveltämistä tavalla tai toisella vaikka tukeakin? Jos itse

*kuratoisin vaikkapa sävellystilauskokonaisuuden, minusta olisi järkevää muistaa ottaa edes se **yksi** nainen niiden **viiden** miehen rinnalle.*⁶⁹

Ilman tietoista harkintaa ja valintaa konserttiohjelmat toistavat samoja kaanonin ohjailmia kaavoja. Paneutuminen siihen, keitä säveltäjiä haluaa esittää, ja miksi, kasvattaa sekä esiintyjän että yleisön tietämystä musiikista. Naisten säveltämä musiikki ei ole Wennäkosken mielestä lähtökohtaisesti kiinnostavampaa kuin miesten. Tässä kehitysvaiheessa on kuitenkin paikallaan nostaa esiin naisten tekemää työtä, jotta tulevaisuudessa konserttien ohjelmat eivät *kuin automaattisesti* muotoudu viiden miehen sävellysten koosteeksi.

Olen tässä opinnäytetyössäni pyrkinyt osoittamaan, että tuttuja klassikoita sisältävät ohjelmistovaatimukset tai konserttiohjelmat eivät ole itsestään selviä rakennelmia. Ne ovat syntyneet ajan kuluessa tietoisien valinnan tuloksena. Toisenlaisella ajattelulla on myös mahdollista murtaa näitä muuttumattomalta vaikuttavia linnakkeita. Omalta osaltani olen päättänyt, että matkani itselleni aiemmin tuntemattoman naisten säveltämän musiikin tai uuden musiikin parissa ei pääty tähän. Laulun B-kurssitutkintoni ohjelmaa koostaessani olen valinnut mukaan laulut Clara Schumannilta ja Helvi Leiviskältä. Näin vältyn toteuttamasta ajatusta, että palaan naisten säveltämän musiikin laulamisen sivujuonteelta takaisin ”oikean ohjelmiston” pariin. Samalla tavalla aion suhtautua myös lauluoppilailleni ehdottamiin lauluihin. Näillä valinnoillani voin osoittaa myös heille naisten säveltämän musiikin käyttämättömän potentiaalin voimaa.

⁶⁹ Wennäkoski: Lauri on Lauri. Rondo 4/2010, 13.

LÄHTEET

Itsenäiset julkaisut

Blaukopf, H. 1984. The Composer Alma Mahler. Esipuhe teoksessa Alma Maria Schindler-Mahler sämtliche Lieder. Wien: Universal Edition.

Citron, M. J. 1993. Gender and the Musical Canon. Cambridge: University Press.

Giroud, F. 1989. Alma Mahler – nainen joka teki rakastamisesta taiteen. Keuruu: Otava.

Leppänen, T., Moisala, P. & Sivuoja-Gunaratnam, A. 2003. Musiikin naistutkimus. Teoksessa Johdatus musiikintutkimukseen. Vaasa: Ykkös-Offset Oy.

McClary, S. 2002. Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality. Minneapolis: University of Minneapolis Press.

Moisala, P. 2009. Kaija Saariaho. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Moisala, P & Valkeila, R. 1994. Musiikin toinen sukupuoli. Naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan. Helsinki: Kirjayhtymä.

Mustakallio, M. 2003. "Teen nyt paljon musiikkia" Fanny Henselin (1805–1847) toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa. Tornio: Tornion kirjapaino.

Nurminen, M T. 2008. Tiedon tyttäret. Oppineita eurooppalaisia naisia Antiikista Valistukseen. 3. painos. Helsinki: WSOY.

Reich, N. B. 1985. Clara Schumann – The Artist and the Woman. Suffolk: St Edmundsbury Press.

Artikkelit

Koivunen, A. 1996. Sorto. Teoksessa Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino, 35–75.

Koivunen, A. 1998. Suomalaisuus ja muita sitoumuksia – kommentteja Tuija Parvikon teeseihin. Naistutkimus – Kvinnoforskning 3/1998. Helsinki: Suomen naistutkimuksen seura, 23–30.

Koivunen, A. & Liljeström, T. 1996. Kritiikki, visiot, muutos. Teoksessa Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino, 9-34.

Koskinen, J. T. Naissäveltäjät. Viitattu 3.12.2009.
<http://yle.fi/teema/sininenlaulu/artikkeli.php?id=390>.

Rojola, L. 1996. Ero. Teoksessa Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino, 159–178.

Salmenhaara, E. 1994. Leiviskä. Teoksessa Suomalaisia säveltäjiä. Keuruu: Otava, 242-244.

Tuori, S. 2007. Paikantunut tieto ja tietävä subjekti. Viitattu 4.3.2010.
<http://vanha.hum.utu.fi/naistutkimus/femetno2007/2.html>.

Wennäkoski, L. 2010. Lauri on Lauri. Rondo 4/2010. Joensuu: Punamusta, 13.

Internet-lähteet

Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus Fimic. Lotta Wennäkoski. List of Works. Viitattu 3.12.2009.
http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/WLWOR?readform&comp=Wenn%C3%A4koski,%20Lotta&cat=contemporary_classical.

Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus Fimic. Kaija Saariaho. List of Works. Viitattu 4.3.2010.
http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/WLWOR?readform&comp=Saariaho,%20Kaija&cat=contemporary_classical.

Suomen säveltäjät Ry. Viitattu 6.4.2010. <http://www.composers.fi/index.php>.

Suomen säveltäjät Ry. Ajankohtaista. Viitattu 28.4.2010.

http://www.composers.fi/index.php?subaction=showfull&id=1268313791&archive=&start_from=&ucat=1&.

Turun konservatorion opetussuunnitelma. Viitattu 16.3. 2010.

<http://www.turunkonservatorio.fi/userfiles/OPS/Opetussuunnitelma-taiteen-perusopetus.pdf>.

CD-levyt

Paasikivi, L. 2003. Alma Mahler. Complete Songs. Ondine.

Kommerell, H. & Ritterbusch, S. 2002. Alma Mahler & Gustav Mahler: Lieder.

Högman, C. & Pontinen, R. 1996. Clara Schumann, Fanny Mendelssohn, Alma Mahler: Lieder.

Tutkintovaatimukset

Sibelius Akatemia. Laulun ohjelmistoluettelo 2001.

Turun konservatorio / Turun musiikkiakatemia. Laulun kurssivaatimukset. Täydennetty 3.2.2003, tarkistettu 8.12.2004, syksy 2005 ja kevät 2006 Turussa.

Tiedonannot

Sanna Kolan sähköpostiviestit kirjoittajalle 9.2., 4.3. ja 22.4.2010.

Pauliina Isomäen sähköpostiviestit kirjoittajalle 12.2., 5.3.2010 ja 28.4.2010.

LIITE 1.

Mittwochsmusik

Sini Ojalan opinnäytetyökonsertti

Sigyn-salissa ke 17.2.2010 klo 19



Kuvan Fanny Hensel (1805–1847) järjesti kotonaan Berliinissä sunnuntaimatineeita nimellä Sonntagsmusik.

Sini Ojala, sopraano

Elina Keski-Rahkonen, piano

Senni Hakkarainen, trumpetti

Aapo Korhonen, tenori

Ohjelma

Puutarha

Clara Schumann	Die stille Lotosblume (op.13:6)
Fanny Hensel	Warum sind denn die Rosen so blass? (op.1:3)
Alma Mahler	Waldseligkeit (4 Lieder:2) In meines Vaters Garten (op.5:2)

Mystikka

Pauliina Isomäki	Ja eräänä päivänä Jumala (2005)
Fanny Hensel	Die Nonne
Helvi Leiviskä	Runolintuni (op.34:1)

Menetyt

Kaija Saariaho	Du gick, flög (1982)
Helvi Leiviskä	Sydän (op.13:1)
Fanny Hensel	Verlust

Rakkaus

Sanna Kola	Älä tule kesällä, rakkaani (2010)
Clara Schumann	Ihr Bildnis (op.13:1) Er ist gekommen (op.12:2)
Fanny Hensel	An des lust´gen Brunnens Rand

Konsertin säveltäjät

Fanny Hensel os. Mendelssohn Bartholdy (1805–1847) oli saksalainen pianisti ja säveltäjä, jonka tuotantoon kuuluu lähes 400 sävellystä. Noin 300 liedin lisäksi hän sävelsi sonaatteja, kvartettoja, trioja, urkumusiikkia, kuoroteoksia, kantaatteja ja oratorioita. Hänen sävellystensä merkittävien foorumi olivat sunnuntaimatineeat (Sonntagsmusik), joita hän järjesti kotonaan Berliinissä 1830- ja 1840 - luvulla. Fanny Hensel tuli musikaalisesta perheestä ja hänen veljensä oli Felix Mendelssohn Bartholdy.

Pauliina Isomäki (1964-) on opiskellut musiikkitiedettä Åbo Akademiassa ja fagotinsoittoa Turun konservatoriossa. Isomäki opiskeli musiikkia myös Valdosta State Collegessa ja Catawba Collegessa Yhdysvalloissa. Sävellystä hän on opiskellut mm. Jyrki Linjaman ja Harri Suilamon johdolla. Tuotantoon kuuluu kamarimusiikkia, lauluja, orkesteriteoksia sekä kaksi kamarioopperaa. Kamariooppera Tahdon! kantaesitettiin Turun Taideakatemian ja Turun kaupunginteatterin yhteistuotantona v. 2005. Isomäki on myös kiinnostunut pedagogisesta musiikista ja lastenmusiikista. Turun konservatorion järjestämällä lasten musiikkijuhlilla esitetään tänä keväänä Isomäen musiikkisatu Touhukas vauva.

Sanna Kola (1981-) aloitti aktiivisen säveltämisen 18-vuotiaana, ja on kehittänyt ammattitaitoaan itsenäisesti siitä lähtien. Kola keskittyy sävellystyössään pääosin lauluääneen, joka on hänelle läheisin instrumentti. Kuoro- ja lauluyhtymusiikin lisäksi Kolaa kiehtoo lauluäänen ja pianon vuoropuhelu perinteiseen liedmusiikin tyyliin. Kola kuvaa sävellystyylään uusromanttiseksi eskapismiksi, hänelle tärkeää musiikissa on tunne ja mielikuvat, ei matematiikka ja älyllisyys. Sanna Kola opiskelee Turun ammattikorkeakoulun musiikin koulutusohjelmassa laulupedagogiksi. Sävellys *Älä tule kesällä, rakkaani* on kantaesitys.

Helvi Leiviskä (1902–1982) oli ensimmäinen suomalainen merkittävä naissäveltäjä. Hän opiskeli sävellystä Helsingin

konservatoriossa Ilmari Hannikaisen ja Erkki Melartinin johdolla. Sävellysdiplomin jälkeen hän jatkoi opintojaan Wienissä Arthur Willnerin oppilaana sekä yksityisesti Leevi Madetojan ja Leo

Funtekin johdolla. Helvi Leiviskän tuotantoon kuuluu kolmen sinfonian lisäksi sarjoja orkesterille, pianotrio ja – kvartetto, pianokappaleita, kuoroteoksia sekä joitakin lauluja.

Alma Mahler os. Schindler (1879–1964) opiskeli sävellystä Wienissä Alexander Zemlinskyn oppilaana. Päivämerkintöjensä mukaan hän oli kuitenkin aloittanut säveltämisen jo 9-vuotiaana. Avioituessaan Gustav Mahlerin kanssa Alma joutui kuitenkin luopumaan säveltämisestä ja hänen tuotantonsa jäi hyvin suppeaksi. Kaikki alle 20 säilynyttä teosta on kirjoitettu lauluäänelle ja pianolle. Osan tuotannosta tiedetään kadonneen.

Kaija Saariaho (1952-) on tunnetuimpia suomalaisia nykysäveltäjiä. Hän on opiskellut Sibelius Akatemiassa Paavo Heinisen ja Freiburgissa Brian Ferneyhoughin ja Klaus Huberin johdolla. Vuodesta 1982 lähtien hän on asunut ja työskennellyt Pariisissa. Hänen tuotantonsa sisältää sekä elektronista että akustista musiikkia erilaisille kokoonpanoille. Säveltäjän mielisoihtimet ovat sello sekä huilu. Hänen laajamuotoisimmat teoksensa ovat oopperat *L' amour de loin* (2000), *Adriana Mater* (2006) ja *Émilie* (2010).

Clara Schumann os. Wieck (1819–1896) on tunnetuin 1800-luvun naissäveltäjistä. Hän oli pianovirtuoosi ja säveltäjä. Opintonsa hän aloitti isänsä johdolla ja pian Clara kiersi ympäri Eurooppaa esiintymässä. Varhaisimmat pianokappaleet syntyivät 12 vuoden iässä. Uran 1300 konserttia ja elämä suurperheen äitinä sekä säveltäjä Robert Schumannin vaimona eivät jättäneet liiaksi aikaa säveltämiseen. Clara Schumann sävelsi kuitenkin lähes 30 liedä, kaksi pianokonserttoa ja – trion sekä kymmeniä pienempiä pianokappaleita.

Konsertin esiintyjät

Sopraano **Sini Ojala** (s. 1982) on opiskellut laulua Turun musiikkiakatemian (AMK) musiikkipedagogilinjalta Kaisu Helmisen oppilaana vuodesta 2005 lähtien. Tämän lisäksi hän on täydentänyt opintojaan Lilia Varnaksen, Ritva Eerolan, Paul Farringtonin ja Seppo Ruohosen kursseilla. Hän suorittaa laulun B-kurssin ja valmistuu laulunopettajaksi keväällä 2010.

Lied-musiikkia Ojala on opiskellut muiden muassa Eveliina Kytömäen, Niklas Pokin, Antti Hotin, Marko Aution ja Heikki Pellisen ohjauksessa. Hän osallistui Kokkolan Pentti Koskimies – liedkilpailuun syksyllä 2007. Sini Ojala konsertoi aktiivisesti vaihtelevissa kokoonpanoissa eri puolilla Varsinais-Suomea.

Elina Keski-Rahkonen (s.1986) aloitti pianonsoiton opintonsa Keski-Pohjanmaan konservatoriossa Outi Kankaan johdolla. Kirjoitettuaan ylioppilaaksi Kaustisen musiikkilukiosta keväällä 2004 hän jatkoi piano-opintojaan Turun musiikkiakatemiassa ensin Jukka Juvosen, Liisa Malmivaaran ja syksystä 2006 Antti Hotin johdolla. Hän valmistui musiikkipedagogiksi Turusta 2009. Tällä hetkellä Elina suorittaa erikoistumisopintoja Turun musiikkiakatemiassa opettajinaan Antti Hotti ja Niklas Pokki.

Opintojaan Elina on täydentänyt opiskelemalla vuoden 2007 Australiassa Brisbanessa Natasha Vlassenkon oppilaana (Griffith University Queensland Conservatorium), ja osallistumalla useille mestarikursseille opettajinaan mm. Matti Raekallio, Liisa Pohjola, Teppo Koivisto, Juhani Lagerspetz, Elzbieta Guzek-Soini, Henri Sigfridsson, Valeria Resjan, Tuija Hakkila, Konstantin Bogino ja Noriko Ogawa. Kamarimusiikissa häntä ovat ohjanneet Erkki Lahesmaa ja Antti Hotti, sekä lied-musiikissa Heikki Pellinen, Antti Hotti, Niklas Pokki, Kaisu Helminen ja Eveliina Kytömäki. Elina on esiintynyt säännöllisesti koulunsa konserteissa sekä konsertoinut kamarimuusikkona, liedpianistina ja omin konsertein Turun seudulla, Keski-Pohjanmaalla sekä Australiassa Brisbanessa.

Senni Hakkarainen (s.1988) aloitti trumpetinsoiton 8-vuotiaana Jouko Leinon oppilaana. Ammattimaiset opinnot musiikkipedagogin tutkintoa kohti alkoivat vuonna 2007 Turun musiikkiakatemiassa Juhani Liston johdolla. Hakkarainen on täydentänyt opintojaan Touko Lundellin, Pari Pirisen, Tomas Griciuksen ja Esko Heikkisen kursseilla.

Senni Hakkarainen soittaa trumpettia Aura Brassissa, Akademiska Orkesternissa ja Vaskikvintetti Sigynissä. Tämän lisäksi hän on esiintynyt Laivaston soittokunnan kanssa ja soittanut Matti Rainion oratorio-orkesterissa Felix Mendelssohnin Elias-oratoriota.

Tenori **Aapo Korhonen** (s.1983) aloitti lauluopintonsa opettajanaan Heikki Toivanen. Tämän jälkeen opinnot jatkuivat Turun konservatoriossa vuonna 2004 ja edelleen Turun musiikkiakatemiassa laulun lehtori Jouni Kuorikosken johdolla. Hän on täydentänyt opintojaan Jaakko Ryhäsen yksityistunneilla sekä Lilia Varnaksen ja Gunnar Forshufvudin mestarikursseilla.

Aapo Korhonen on esiintynyt solistina useissa kirkkomusiikkiteoksissa sekä eri kuorojen ja orkestereiden solistina. Oopperaroleja hän on tehnyt mmun muassa W.A. Mozartin Bastien und Bastiennessa (Bastien), Seppo Pohjolan Rakkaimpani-oopperassa (Miesrooli) sekä keväällä 2010 ensi-iltansa saavassa Domenico Cimarosan Il matrimonio segreto (Paolino).

Suomennokset

**Clara Schumann: Die stille
Lotosblume**

Runo Emanuel Geibel, suomennos Sini Ojala

Hiljainen lootuskukka
kohoaa valkeasta merestä,
lehdet suhisevat ja välkehtivät,
malja on lumenvalkoa.

Siellä valaa kuu taivaastaan
kultaista hohdettaan,
valaa kaikella loistollaan
koko maan syliinsä.

Vedestä kukan vierestä
kaartaa valkea joutsen,
se laulaa niin suloisesti,
niin vienosti
ja katsoo kukan puoleen.

Se laulaa niin suloisesti,
niin vienosti
ja haluaa voipua laulaen.
Oi kukka, valkea kukka,
voitko laulua ymmärtää?
Oi kukka, valkea kukka,
voitko laulua ymmärtää?

**Fanny Hensel: Warum sind denn die
Rosen so blass?**

Runo Heinrich Heine, suomennos Sini Ojala

Miksi ruusut ovat niin kalpeat?
Oi, puhu rakkaani, miksi?
Miksi ovat vihreätä nurmikkoa vasten
siniset orvokit niin mykät?

Miksi laulaa kiuru ilmassa
surkealla äänellä?
Miksi yrtin tuoksu
on kuihtunut?

Miksi aurinko paistaa
niin kylmästi ja pahantuulisesti?
Miksi maa on niin harmaa
ja haudankolkko?

Miksi olen itse niin sairas ja synkkä,
rakkain, kerro.

Oi kerro, sinä kaikista rakkain,
miksi minut hylkäsit?

Miksi, miksi hylkäsit minut?

Alma Mahler: Waldseligkeit

Runo Richard Dehmel, suomennos Sini Ojala

Metsä alkoi suhista,
puut lähestyivät yötä autuaasti
aivan kuin ne kuuntelisivat autuutta
varovasti liikahdellen.

Ja niiden oksien alla,
siellä olin aivan yksin,
siellä olin kokonaan omasi,
ainoastaan sinun!

Alma Mahler: In meines Vaters Garten

Runo Otto Erich Hartleben, suomennos Anja Frösén

Minun pappani puutarhassa
kuki syömme in, kuki vaan!
Minun pappani puutarhassa
oli varjoisa omenapuu,
oi unta hurmaavaa!

Kolme kuninkaantytärtä vaaleaa,
kuki syömme in, kuki vaan!
Kolme tyttöstä ihanaa
puun alle nukahtaa...
oi unta hurmaavaa!

Ja nuorin kaunokainen,
kuki syömme in, kuki vaan!

Ja nuorin kaunokainen
unestaan tuskin havajaa,
oi unta hurmaavaa!

Toinen hiuksiansa haroi,
kuki syömme in, kuki vaan!
Hän aamunkajoa tuijottaa,
oi unta hurmaavaa!

Hän lausui: te ettekö kuule rummutusta,
kuki syömme in, kuki vaan!

Oi unta hurmaavaa,
se kirkkaana hämyssä kajahtaa!

Mun armaani lähtee sotimaan,
kuki syömme in, kuki vaan!
Mun armaani sotaan lähtee vaan,
ja voittajana helmaani hamuaa –
oi unta hurmaavaa!

Kolmas virkkoi hiljaa vaan,
kuki syömme in, kuki vaan!
Kolmas hiljaa loihe lausumaan:
minä armaani viittaa suukottaa saan,
oi unta hurmaavaa!

Minun pappani puutarhassa,
kuki syömme in, kuki vaan!

Minun pappani puutarhassa
on auringossa omenapuu,
oi unta hurmaavaa!

**Pauliina Isomäki: Ja eräänä päivänä
Jumala**

Runo Eeva Kilpi

Fanny Hensel: Die Nonne

Runo Ludwig Uhland, suomennos Sini
Ojala

Hiljaisessa luostarin puutarhassa
kulki kalpea neito.
Kuu loisti pilvien takana;
hänen silmäripsillään
kimalsivat arat rakkauden kyyneleet.

”Oi minua, kun rakastettuni on kuollut!
Uskallan rakastaa häntä edelleen:
hän tulee olemaan enkeli,
ja enkeliä uskallan rakastaa.”

Hän astui aroin askelin
Marian kuvan eteen;
se seiso valoisassa loisteessa
puhtaana
ja äidillisen lempeänä.

Hän lankesi polvilleen,

katsoi taivaan rauhaan
hänen silmäripsiinsä asti
tuntui kuolema;
hänen huntunsa putosi alas.

Helvi Leiviskä: Runolintuni

Runo Raili Kahilainen

Kaija Saariaho: Du gick, flög

Runo Gunnar Björling, suomennos Sini
Ojala

Ja, ja sinä menit,
lensit ohitse ja jos
näin, minä näin:
menit ja ohitse askeleesi,
kaikki askeleet

ja menit, lensit ohitse.
Näin: menit ja ohitse
ja menit, lensit ohitse
ja jos näin, näin minä:
menit ja menit,
lensit ohitse
näin: menit.

Helvi Leiviskä: Sydän

Runo V.A. Koskenniemi

Fanny Hensel: Verlust

Runo Heinrich Heine, suomennos Sini Ojala

Tietäisivätpä pienet kukat, miten
syvään sydämeni on haavoittunut,
ne valittaisivat kanssani
parantaakseen tuskani.

Tietäisivätpä satakielet,
kuinka surullinen ja sairas olen
ne antaisivat liveryksensä
kaikua iloisesti.

Tietäisivätpä kultaiset tähtöset vaivani;
ne tulisivat korkeuksistaan ja puhuisivat
lohdullisia sanoja.

Mitkään niistä eivät voi tietää,
vain yksi tuntee tuskani,
hän on itse repinyt sydämeni.

**Sanna Kola: Älä tule kesällä,
rakkaani**

Runo Eeva Kilpi

Clara Schumann: Ihr Bildnis

Runo Heinrich Heine, suomennos Sini Ojala

Seisoin synkin unelmin
tuijottaen hänen muotokuvaansa,

ja rakastetut kasvot
alkoivat salaisesti elää.

Hänen huuliltaan vetäytyi
ihastuttava nauru,
ja miten silmät alkoivat
kiiltää surun kyynelistä.

Minunkin kyneleeni virtasivat
poskiltani alas,
ja voi, en voi uskoa,
että olen menettänyt sinut!

**Clara Schumann: Er ist gekommen
in Sturm und Regen**

Runo Friedrich Rückert, suomennos Sini Ojala

Hän on saapunut myrskyssä ja
sateessa,
hän onlyönnillään ahdistanut sydämeni.

Miten olisin voinut aavistaa,
että hänen tiensä yhdistyisi
minun tieheni.

Hän on saapunut myrskyssä ja
sateessa,
hän on ottanut sydämeni huimapäisesti.

Ottiko hän minun sydämeni?

Otinko minä hänen sydämensä?

Molempien tiet yhdistyivät.

Hän on saapunut myrskyssä ja
sateessa,

hän on tullut myrskyssä ja sateessa!

**Fanny Hensel: An des lust'gen
Brunnens Rand (Suleika und Hatem)**

Runo J.W. von Goethe, suomennos
Sini Ojala

Suleika:

Hauskasti kaivon laidalla leikkivät

suihkulähteen pisarat,

en tiennyt, mikä minua veti kaivon
äärelle.

Sitten näin, kuinka kätesi oli piirtänyt
nimikirjaimeni

hiljaa veden kalvoon.

Katson alas, sinuun ihastuneena.

Täällä kanaalien päässä

kulkevalla puistokadulla

katson vuorostani ylös

korkeuksiin

Nyt ovat saapuneet kevään aallot.

Ystäväni kulkee edelleen,

mutta näen selvästi,

että hän tulee olemaan minun

kaikilla teillä.

ja siellä näen jälleen

nimeni kaunokirjaimin.

Viivy, viivy kaivattuni!

Hatem:

Saakoon vesi virraten

ja ryöpyten,

sypressien luona

sinulle tunnustaa:

Sanoissa Suleika

ja Suleika on koko elämäni.

Suleika:

Viivy, viivy kaivattuni!