

**EPÄMIEHEKÄSTÄ MUSIIKKIA – SUKUPUOLITTUNEET  
IDEOLOGIAT MUSIIKIN ARVOTTAMISEN VÄLINEINÄ  
LÄNSIMAISESSA TAIDE- JA POPULAARIMUSIIKISSA  
1700-LUVULTA NYKYPÄIVÄÄN**

Anni Kiikola  
Kandidaatintutkielma  
Musiikkitiede  
Jyväskylän yliopisto  
Kevätlukukausi 2021

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

<b>Tiedekunta</b> Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	<b>Laitos</b> Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
<b>Tekijä</b> Anni Kiikola	
<b>Työn nimi</b> Epämiehekästä musiikkia – sukupuolittuneet ideologiat musiikin arvottamisen välineinä länsimaisessa taide- ja populaarimusiikissa 1700-luvulta nykypäivään	
<b>Oppiaine</b> Musiikkitiede	<b>Työn laji</b> Kandidaatintutkielma
<b>Aika</b> Kevätlukukausi 2021	<b>Sivumäärä</b> 39
<b>Tiivistelmä</b> <p>Tämä tutkimus käsittelee sukupuolittuneiden ideologioiden käyttöä musiikin arvottamisprosesseissa. Tutkimus pyrkii tekemään synteisiä aiemmasta aiheeseen liittyvästä tutkimustiedosta, sillä tällainen toistaiseksi puuttuu. Erityisesti taide- ja populaarimusiikkia samanaikaisesti tarkasteleva tutkimus on varsin harvinaista, vaikka kummankin näiden taustavaikuttajina voidaan nähdä samankaltaisia ideologisia viitekehyksiä. Myös tutkimuksen näkökulma on jokseenkin tuore: se tarkastelee aiempaa tutkimustietoa musiikin sukupuolittuneen arvottamisen näkökulmasta. Tarkoituksena on siis aiemman tutkimustiedon synteysin keinoin lisätä tietoisuutta ja ymmärrystä musiikin kontekstissa operoivista sukupuolittuneista ideologioista ja niiden käytöstä musiikin arvottamisessa, jotta näiden sukupuolittuneiden ideologioiden aiheuttaman epätasa-arvon tehokkaampi purkaminen mahdollistuisi.</p> <p>Tutkimus nojaa sekä feministisen musiikintutkimuksen, että musiikkitieteen tutkimustraditioihin. Tutkimuksen kohteina ovat erilaiset sukupuolittuneet, länsimaiseen taide- ja populaarimusiikkiin liittyvät ideologiset diskurssit 1700-luvulta nykypäivään. Erityisesti musiikkikritiikki, -filosofia ja -tiede sekä musiikinesteettiset ja sukupuoli-ideologioihin liittyvät keskustelut ovat tutkimuksen kohteina, sillä aiempi tutkimuskirjallisuus nostaa nämä merkittäviksi sukupuoli-ideologioiden ilmaisun areenoiksi musiikin kontekstissa. Aiheen ajallisen ja teoreettisen laaja-alaisuuden sekä aiemman tutkimuksen vähäisyyden vuoksi tutkimus toteutettiin teoreettis-filosofisena tutkimuksena, joka käyttää samanaikaisesti teoreettisena viitekehyksenään ja aineistonaan aiempaa aiheeseen liittyvää tutkimuskirjallisuutta ja pyrkii problematisoinnin, eksplikoinnin ja argumentoinnin keinoin filosofisesti jäsentämään olemassa olevaa tietoa aiheesta ja näin nostamaan esiin mahdollisia uusia näkökulmia.</p> <p>Tutkimuksen tulokset viittaavat siihen, että sukupuolittuneilla ideologioilla voitaisiin väittää olleen koko tarkastellun ajanjakson halki vaikutuksia musiikin arvottamiseen. Erityisesti sukupuoli-ideologioilla, eri musiikinlajien ja -tyylien ideologioilla ja sukupuolittuneilla luovuuskäsityksillä näyttäisi olleen musiikin arvottamisessa merkittävä rooli. Lisäksi sukupuoli-ideologiat näyttäisivät konkreettisesti vaikuttaneen käsityksiin yksilöiden soveltuvuudesta ja mahdollisuuksista musiikkielämän eri osa-alueilla, ja näin rajanneen sukupuolittuneesti yksilöiden edellytyksiä osallistua siihen.</p>	
<b>Asiasanat</b> – sukupuoli, sukupuolittuminen, ideologia, arvottaminen, länsimainen taidemusiikki, länsimainen populaarimusiikki, musiikkifilosofia	
<b>Säilytyspaikka</b> Jyväskylän yliopisto	
<b>Muita tietoja</b>	

## Sisällysluettelo

<b>1</b>	<b>JOHDANTO</b> .....	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>TUTKIELMAN TEOREETTIS-MENETELMÄLLISET LÄHTÖKOHDAT</b> .....	<b>3</b>
2.1	Sukupuolen, sukupuolittumisen ja ideologian käsitteet.....	4
2.2	Aiheen rajaus .....	6
2.3	Kirjallisuuden valinta.....	6
2.4	Metodologia.....	7
<b>3</b>	<b>SUKUPUOLITTAVAN ARVOTTAMISEN AREENAT JA MERKITYS</b> .....	<b>9</b>
<b>4</b>	<b>SUKUPUOLITTUNEITA IDEOLOGIOITA</b> .....	<b>11</b>
4.1	Maskuliininen, feminiininen ja epämiehekäs musiikki .....	11
4.2	Sukupuolittuneet dikotomiat .....	13
4.2.1	Mieli/keho.....	14
4.2.2	Järki/tunteet, rationaalinen/irrationaalinen.....	14
4.2.3	Luova/reproduktiivinen .....	15
4.2.4	Julkinen/yksityinen.....	15
4.3	Sukupuolittuneet dikotomiat musiikissa.....	15
4.3.1	Subliimi/kaunis.....	16
4.3.2	Duuri/molli .....	17
4.3.3	Harmonia/melodia .....	17
4.3.4	Taide/käsityö .....	18
4.3.5	Rock/pop.....	18
4.4	Autonomiaestetiikka.....	19
<b>5</b>	<b>SUKUPUOLITTUNEET IDEOLOGIAT KÄYTÖSSÄ</b> .....	<b>21</b>
5.1	Nerous .....	21
5.2	Autenttisuus .....	21
5.3	Genre .....	23
5.4	Musiikin sukupuolittaminen tyylinvaihdoissa ja -muodostuksessa .....	25
<b>8</b>	<b>PÄÄTÄNTÖ</b> .....	<b>27</b>
	<b>LÄHTEET</b> .....	<b>32</b>

# 1 JOHDANTO

*”Musiikki ei vain heijasta yhteiskuntaa, vaan toimii foorumina, jolla erilaisia sukupuolijärjestyksen malleja on puolustettu, omaksuttu, kyseenalaistettu ja neuvoteltu”*, väittää feministisen musiikintutkimuksen pioneeri Susan McClary (1991, 7). Nykynäkökulmasta musiikki ja sukupuoli saattavat näyttää vähemmän yhteen kietoutuneilta kuin ne ovat, sillä musiikkia autonomisena ilmiönä käsittelevä musiikkitiede on tavannut etuoikeuttaa ”puhtaasti musiikillisen” kategoriaan, jättäen *ulkomusiikillisiksi* määritellyt mm. yhteiskuntahistorialliseen kontekstiin liittyvät kysymykset huomiotta (Sarjala 2002, 164; ks. Chua, 1999). Toistuva teema musiikkidiskurssissa on kuitenkin ollut musiikin itsensä sukupuoli ja erityisesti musiikin liittyminen kehon ja tunteiden kautta feminiinisyyteen, mikä puolestaan on herättänyt kysymyksiä musiikin harjoittamisen mahdollisesta ”naisellistavasta” vaikutuksesta erityisesti miessäveltäjiin, ja sen arvosta ylipäätään. Tätä musiikin ”naisellistumisen kriisiä” vastaan on taisteltu pyrkimällä maskuliinisoimaan musiikki mm. sulkemalla naiset siitä ulos, poistamalla musiikista tunnesisältö ja konstruoimalla musiikki enemmän älylliseksi kuin tunteelliseksi toiminnaksi. (McClary 1991, 17, 79; Citron 2009, 169-170; Scott 2003, 38.) Musiikki on siis ymmärretty sukupuolittuneeksi ilmiöksi ja tähän sukupuolittumiseen seurauksineen on pyritty vaikuttamaan hyödyntämällä erinäisiä sukupuolittuneen ajattelun perinteitä.

Musiikki onkin syvästi ideologinen ilmiö: lähes jokaisen musiikkityylin voidaan ajatella rakentavan oman estetiikkansa, arvostuksen kohteensa ja näiden keinoin ideologiansa. Demonstraationa ideologian vallasta musiikissa voitaisiin pitää sitä, kuinka ideologian voidaan nähdä estetiikan sääntöjä sanelemalla määrittäneen musiikin arvoa, laatua ja sen saamia merkityksiä. Näkökulmani onkin jyrkähkössä ristiriidassa ajatuksen kanssa, jonka mukaan musiikki on ”universaali kieli” – käsittelen musiikkia läpeensä ideologisena konstruktiona, jonka kielioppisäännöt ja tulkintaohjeet kirjoittaa ideologia. (ks. McClary 1991, 4.)

Tässä tutkielmassa aion tarkastella musiikkiin liittyviä ideologioita sukupuolinäkökulmasta, keskittyen sukupuolen ja musiikin välistä suhdetta käsitteleviin ajatuksiin ja sukupuolittuneita merkityksiä sisältäviin käsitteellisiin rakennelmiin. Tarkastelen erityisesti sitä, kuinka näitä sukupuolittuneita ideologisia rakennelmia käytetään musiikin arvottamisprosesseissa.

Käsittelyn kohteeksi nousevat sukupuolittunutta sisältöä sisältävät ideologiat ilman rajausta esimerkiksi tiettyyn sukupuoleen.

Tutkimuksen relevanssi perustuu useammalle seikalle: ensinnäkin, aiempi yhteenveto musiikkiin liittyvien ideologioiden sukupuolittuneista sisällöistä puuttuu. Toiseksi, musiikkia tutkittaessa on tyypillistä rajata aihe vain yhteen tyyliin ja siten vain yhteen musiikilliseen kontekstiin – tällöin ideologia ja sen kontekstisidonnaisuus jäävät helposti piiloon vertailukohdan puuttuessa (McClary 2002, xi-xii). Kolmanneksi, taide- ja populaarimusiikkeja on etenkin ideologisesta näkökulmasta tutkittu verrattain vähän. Tutkimuksen tavoitteena onkin siis synteesin tekeminen aiemmasta tutkimustiedosta laajentamalla näkökulmaa ja ottamalla tarkasteluun musiikkitieteellisiä aiempaa laajemmalla ajallisella ja tyyllillisellä haarukalla.

## 2 TUTKIELMAN TEOREETTIS-MENETELMÄLLISET LÄHTÖKOHDAT

Tämä tutkielma tarkastelee musiikkiin liittyviä sukupuolittuneita merkityksiä sisältäviä ja sukupuolittumista edistäneitä tai peittäneitä ideologioita siten kuin ne ovat esiintyneet ajanjaksolla 1700-luvulta nykypäivään. Tutkielma keskittyy erityisesti siihen, kuinka sukupuolittuneita merkityksiä sisältäviä ideologisia rakennelmia on käytetty musiikin arvottamisprosesseissa. Vaikka tarkoituksena onkin tutkia sukupuolittuneita ideologioita rajaamatta tarkastelun kohdetta tiettyyn sukupuoleen, vinoutuu tutkielma kuitenkin varsin voimakkaasti naisia syrjivien ajatusten puolelle sekä patriarkaalisten yhteiskuntarakenteiden vuoksi, että aiemman tutkimuksen vastaavan vinouman takia.

Tutkimuskysymykset kuuluvat seuraavasti:

1. Millaisiin sukupuolittuneisiin ideologioihin nojaten musiikkia, musiikillista ilmaisua ja musiikkiteoksia on arvotettu?
2. Millä tavoin sukupuolittuneita ideologioita on käytetty musiikin, musiikillisen ilmaisun ja musiikkiteosten arvottamisen välineinä?

Koska ideologian voidaan ajatella läpäisevän suurta osaa ihmisten luomista konstruktioista, mukaan lukien musiikkia, kaikkea siihen liittyvää ajattelua, politiikkaa ja merkityksenantoja, sekä toimivan niiden taustalla (ks. Rossi 2003, 12; McLeod 2002, 94), sivuaa tämä tutkielma varsin monenlaisia ideologioita sukupuoli-ideologioista esteettisiin ideologioihin. Lisälaajuutta tutkielma saa pyrkimyksestä tarkastella useita musiikillisiä konteksteja ideologioiden merkityksen esiin nostamiseksi (ks. McClary 2002, xi-xii). Asetelma on siis hieman epätyypillinen: tutkielma käsittelee rinnakkain länsimaista taide- ja populaarimusiikkia pyrkien osoittamaan näiden musiikinlajien ideologioiden välisten erojen sijaan niiden jakamia piirteitä. Toisaalta pyrkimyksenä on myös osoittaa, että monilla käsiteltävistä ajatuksista on niin taide- kuin populaarimusiikinkin konteksteissa yhä edelleen vaikutuksia musiikin arvottamiseen, muusikoiden uriin ja siihen, millaisena musiikki kaanoneineen näyttäytyy. Tutkielma pitäytyy kuitenkin metatasolla, eli käsittelee sukupuolittuneita ideologioita ja niihin perustuvaa arvottamista musiikin kontekstissa nimenomaan ideologioiden, ajatusten ja diskurssien tasolla.

Tutkimuksen kohteena ovat pääasiallisesti musiikkifilosofian, musiikin estetiikan, formaalin musiikkikritiikin sekä musiikkitieteen kentillä esiintyneet näkemykset, teoriat ja käsitteelliset rakennelmat, sillä näillä foorumeilla sukupuolittuneita musiikkiin liittyviä näkemyksiä on ilmaistu. Musiikkikritiikki on varsin korostuneesti esillä, sillä kuten Kurkela (2005, 238) kertoo, lehtikirjoittelu ja taidekritiikki edelsivät musiikissa akateemista huomiota ja osallistuivat merkittävästi kaanoneiden rakentamiseen. Musiikkitieteellisen kirjoituksen rooli puolestaan jää melkoisesti muita pienemmäksi kolmesta syystä: ensiksi, kuten Kruse (2002, 138) kertoo, akateemiset kriitikot ovat usein olleet sukupuoleen liittyvien ajatustensa ilmaisussa hieman muita kriitikoita varovaisempia. Toinen syy on musiikkitieteen verrattainen nuoruus itsenäisenä tieteenalana: 1800-luvun puoliväliin asti sitä pidettiin osana yleistietoa (Duckles & Pasler 2014, 2-3), mitä ennen musiikkiin liittyvä keskustelu oli pitkälti filosofiaa, estetiikkaa ja musiikkikritiikkiä, joita kirjoittivat useimmiten filosofit, kirjailijat, runoilijat, kriitikot ja jotkut säveltäjät (Torvinen & Padilla 2005, 14-15). Kolmantena syynä voitaisiin pitää musiikkitieteen syntyessään omaksumaa *autonomiaestetiikkaa*, jonka seurauksena *ulkomusiikillisina* pidettyjä asioita, kuten sosiaalista kontekstia, ei ole pidetty musiikkitieteen huomion arvoisina pitkälle 1900-luvun loppupuoliskolle asti (Iitti 2005, 62).

## 2.1 Sukupuolen, sukupuolittumisen ja ideologian käsitteet

*Ideologian* käsite on tutkielmassa keskeisessä asemassa, mutta kuten Eagleton (1990, 1-8) huomauttaa, on sen määrittely lyhyesti huomattavan hankalaa yleistämättä sitä liiaksi. Tämän riskin Kearney (2017, 9) kuitenkin ottaa määritellössään ideologian varsin laajasti ”*ajatukseksi, arvoksi tai uskomukseksi, josta ryhmä ihmisiä on tietoisesti tai tiedostamattaan yleisesti yksimielinen*”. Scott (2003, 8-9) pitäytyy myös ideologian poliittisia аспектеja välttävässä, laajahkossa määritelmässä, jonka mukaan ideologia on ”*sen tutkimista, miten merkitykset konstruoidaan merkitsemiskäytäntöjen sisällä ja miten tämä vaikuttaa ymmärrykseemme maailmasta, jossa elämme*”. Eagleton (1990, 1-8) painottaa kuitenkin tapauskohtaista ideologian määrittelyä, jotta sen erityinen, kontekstisidonnainen ”*terä*” säilyisi: ideologiaan voidaan kytkeä tai olla kytkemättä poliittisia аспектеja, kuten dominanssin ja alistuksen näkökulmia sekä niin poliittista valtaa legitimoimaan kuin horjuttamaankin pyrkiviä intressejä.

Poliittisen vallan näkökulman ideologian määritelmään tuokin Green (1997, 3) tarkoittaessaan ideologialla ”kollektiivista, mentaalista voimaa, joka sekä syntyy olemassa olevista ekonomisen ja kulttuurisen dominanssin tai sosiaalisten luokkien alamaisuuden välisistä suhteista, että vahvistaa niitä”. Toki on muistettava, että ideologioita ovat myös ei-dominoivien ryhmien ideologiat, mitä näkökulmaa poliittiseen valtaan ja sen legitimointiin keskittyvä määritelmä ei tavoita (Eagleton 1990, 1-8). Koska tutkielman tarkoituksena on kuitenkin tarkastella sukupuolittumista musiikissa juuri yhteiskunnallisten valtasuhteiden näkökulmasta, omaksuu se ideologiasta varsin poliittisen käsityksen. Määrittelen ideologian siis Greenin (1997, 3), Kearneyn (2017, 9) ja Eagletonin (1990, 1-8) jalanjäljissä seuraavasti: ”Ideologia on yhteiskunnallisesti dominoivan ihmisryhmän tietoisesti tai tiedostamattaan laajasti jakama arvo-, ajatus- ja uskomusjärjestelmä, joka sekä syntyy olemassa olevista ekonomisen, yhteiskunnallisen, poliittisen ja kulttuurisen dominanssin tai sosiaalisten luokkien alamaisuuden välisistä suhteista, että vahvistaa niitä.”

*Sukupuolen* käsitän feministiselle tutkimukselle ominaisesti sekä sosiaalisesti että biologiseksi ilmiöksi ilman oletusta kausaalisuhteesta sosiaalisen ja biologisen aspektin välillä (ks. Butler 1990). Käsitteeni *sukupuolittumisesta* puolestaan summaa Korsmeyer (2004, 3) kertoessaan sukupuolittumisen tarkoittavan jonkin asian järjestymistä sukupuolen mukaan tai sukupuolen määrittämistä jollekin esineelle tai asialle. *Sukupuolittunut käsite* sisältää hänen mukaansa ajatuksen siitä, että käsite näennäisestä neutraaliudesta huolimatta koskee vain tiettyä sukupuolta tai sisältää piiloisia, sukupuolittuneita ajattelun viitekehyksiä (Korsmeyer 2004, 3).

Sukupuolen filosofinen analyysi voidaan luokitella pinta-, keski- ja syvätasolla tapahtuvaksi siten, että pintatasolla esiintyy eksplisiittistä sukupuolittumista sukupuoliin suoraan viitaten, keskitasolla sukupuolittuminen on edelleen havaittavissa vähemmästä ilmeisyydestään huolimatta, ja syvimmällä tasolla sukupuoli ja sukupuolittuneet rakennelmat kätkeytyvät käsitteellisten viitekehysten taakse. (Korsmeyer 2004, 3.) Tutkielmassa käsiteltävä sukupuolittuneisuus ilmenee näistä tasoista kaikilla, mutta erityisesti vähemmän ilmeisillä keski- ja syvätasoilla, joita luodattaessa tutkielma muodostuukin käsitteellisesti laajahkoksi.



## 2.2 Aiheen rajaus

Tutkielman aihe rajautuu seuraavasti: tarkastelun kohteena ovat länsimaiseen taide- ja populaarimusiikkiin liittyvät ideologiset konstruktiot ja näitä käsittelevä kirjoittelu. Tämä johtuu siitä, että ideologisesti länsimaisen taide- ja populaarimusiikin voidaan nähdä pohjaavan samaan juureen: länsimaisen ajattelun laajempaan perinteeseen. Koska tutkielma pyrkii tarkastelemaan länsimaisessa kulttuurissa vallalla olleita/olevia asenneilmastoja sukupuolinäkökulmasta, pitäytyy se valtavirtaisten ja ajallisissa konteksteissaan dominoivien ideologioiden ja musiikinlajien tarkastelussa. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että tarkastelun kohteena ovat vain huomattavaa hegemoniaa tai muuta erityistä merkittävyyttä saavuttaneita musiikinlajeja erilaisten alakulttuurien ja perinnesiikkien rajautuessa ulos.

Valtavirtaisuuden tutkimisella on kuitenkin eräs hieman negatiivisempi seuraus, nimittäin karkeiden miehen ja naisen kategorian käsittely. Tällöin huomiotta jäävät sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuus sekä kaikki tavat, joilla dikotomisen sukupuolijärjestyksen normeja vastustetaan ja rikotaan. Näin näiden normien voidaan valitettavasti nähdä vahvistuvan niiden jäädessä haastamatta. Kaksinapainen sukupuolikäsitys on kuitenkin selvästi dominoiva tarkastelemallani ajanjaksolla ja tutkimani sukupuolittamisen ideologisenä juurena, mistä syistä se muodostuu valtavirtaisuuden tutkimisen varjopuoleksi.

Tutkielma käsittelee ajanjaksoa 1700-luvulta nykypäivään, mille on kaksi syytä. Ensimmäinen on se, että tällä ajanjaksolla sukupuolikäsitys on ollut yhteneväinen; miehen ja naisen erillisinä kategorioina käsittävä *kahden sukupuolen* malli on dominoinut 1700-luvun alusta asti (Head 2013, 5). Toinen on halu tarkastella tämän sukupuolikäsityksen puitteissa mahdollisimman montaa kulttuurisesti dominoivaa tyyliä ideologioineen.

## 2.3 Kirjallisuuden valinta

Kirjallisuutta valittaessa pätevät käsiteltävän aiheen osalta samat kriteerit kuin tutkielmassa. Muutamia muitakin valintakriteereitä tosin oli, joista ensimmäiset ovat sukupuolen problematisoiva tutkimusote ja sukupuolen tarkastelu musiikin, mutta laajemmin myös taiteen tai kulttuurin kontekstissa. Ainoan poikkeuksen näihin kriteereihin tekivät julkaisut, jotka olivat jonkin tässä tutkielmassa olennaisen käsitteen tai aihealueen tarkastelemiseksi

välttämättömiä huomioida. Seuraavan valintakriteerin muodosti julkaisuajankohta: mukaan kelpasivat aikaisintaan 1980-luvun loppupuolella tehdyt julkaisut, mikä johtui pyrkimyksestä käyttää ainoastaan nk. *kolmannen aallon feminismin* traditioon sijoittuvia lähteitä toisen aallon feminismin osin problemaattisten oletusten välttämiseksi.

Kirjallisuutta etsittiin seuraavista tietokannoista: Jyväskylän yliopiston kirjaston JYKDOK, kansallinen Finna, Ebook Central, Ebsco Ebook Collection, Scopus, Proquest, Music Periodicals Database ja JSTOR. Hakuja tehdessä käytettiin useimmiten kolmea toisiinsa AND-operaattorilla yhdistettyä hakusanaryhmää, joista ensimmäisessä olivat hakusanat ”musiikki, taide, kulttuuri”, toisessa ”sukupuoli, sukupuolittuminen, maskuliininen, feminiininen, nainen, mies” ja kolmannessa ”ideologia, asenne, uskomus, väite, epätasa-arvo, syrjintä”. Hakusanaryhmien sisällä hakusanat suhteutuivat toisiinsa operaattorilla OR. Suomenkielistäkin kirjallisuutta sisältävissä tietokannoissa haut tehtiin suomeksi ja englanniksi, muutoin vain englanniksi. Julkaisujen kieli rajoitettiin suomeen ja Englantiin. Tutkimukseen valittavien julkaisujen kokotekstien tuli myös olla saatavilla kohtuullisen helposti, eli Jyväskylän yliopiston kirjaston, Keski-Kirjastojen tai verkon kautta.

## 2.4 Metodologia

Metodologialtaan tutkielman oli pitkään tarkoitus olla kirjallisuuskatsaus, mutta aineiston valintaan ja analyysiin tullessa ilmeni useita ongelmia. Aiheen aiempi tutkimus painottuu kirjajulkaisuihin ja tutkimusartikkelit, joista kirjallisuuskatsauksen aineiston tulisi ideaalisesti koostua, ovat harvassa. Tutkimus olisi myös ollut monitahoisen aiheensa vuoksi perinteisessä IMRDC-mallissa (Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 2009, 250-251) hankalahko toteuttaa eikä aiempi tutkimuskaan tähän kovin usein ryhdy. Näistä syistä syntyi lopulta päätös rakentaa *teorettinen tutkielma*, joka käsittelee tutkimuskirjallisuutta erottelematta teoriaa ja aineistoa toisistaan, ja jäsentyy aihealueittain. Minkäänlaista empiiristä aineistoa ei siis ole, vaan teorettisena viitekehyksenä *sekä* aineistona toimii aiempi tutkimuskirjallisuus.

Ainoana varsinaisena analyysityökaluna tutkielmassa käytetään filosofi Ilkka Niiniluodon (2002, 22) esittämää filosofisen tarkastelun metodia, joka jakautuu kolmeen erityispiirteeseen: *problematisointiin* eli selviöinä pidettyjen ajattelutapojen asettamiseen kriittisen huomion kohteeksi, *eksplikointiin* eli tällaisten ajattelutapojen selventämiseen erittelyn ja muotoilun

keinoin, ja *argumentaatioon* eli eksplikaation näkyväksi tekemien asioiden kriittiseen arviointiin joko niiden puolesta tai niitä vastaan argumentoimalla.

Tutkielman käsittelyosa jakautuu kolmeen itse otsikoimaani päälukuun, joiden alaluvut puolestaan nousevat aiemman tutkimuksen merkittäviksi toteamista teemoista. Näiden teemojen analyysi ja tulkinta tapahtuu käsittelyosan kappaleiden tekstissä (ks. Kniivilä, S., Lindblom-Yläne, S. & Mäntynen, A. 2017, 93-94). Käsittelyosan kolme kappaletta jäsentyvät siten, että luku 3. käsittelee niitä ympäristöjä, joissa sukupuolittaminen ja sukupuolittuneisiin ideologioihin nojaava arvottaminen musiikin kontekstissa tapahtuu, sekä tämän sukupuolittamisen merkitystä. Luvussa 4. pyrin vastaamaan ensimmäiseen tutkimuskysymykseeni musiikin kontekstissa operoivista sukupuolittuneista ideologioista ja luvussa 5. puolestaan toiseen tutkimuskysymykseeni sukupuolittuneiden ideologioiden käytöstä musiikin arvottamisen erilaisissa prosesseissa.

### 3 SUKUPUOLITTAVAN ARVOTTAMISEN AREENAT JA MERKITYS

Vastaanottoon eli *reseptioon* kiteytyy monia muusikoille kriittisiä vaiheita ylipäänsä tunnistetuksi tulemisesta säilymiseen. Vastaanoton voidaan myös nähdä läpäisevän kaikkia kaanonin muodostuksen vaiheita, käsityksiä genreistä sekä säveltäjän tekemiä valintoja, jotka perustuvat oletuksiin vastaanotosta. (Citron 1993, 165.) Myös kaanonien muodostusta voidaan pitää eräänlaisena super-reseptiona, sillä yhteistä kaanoneille ja vastaanotolle on niiden arvojen edustaminen, prosessointi ja edistäminen, joita halutaan vahvistaa. Vastaanotto eli *reseptio* voi olla niin formaalista musiikkikritiikkiä, tulkinnallisempaa kirjoittelua kuin musiikkitieteellistäkin tekstiä. Reseption rooli menestyksen määrittäjänä on huomattava, sillä se toimii viitekehyksenä, jossa teosten arvo määritetään. (Citron 1993, 168-169.) Tästä syystä vastaanotto eri muodoissaan näyttäytyykin merkittävänä kontekstina, jossa tässä tutkielmassa käsittelemäni sukupuolittunut arvottaminen tapahtuu.

Kirjoitetun reseption rooli on ollut etenkin historiallisesti suuri, sillä se on vaikuttanut myöhempään kirjoitukseen ja tulkintoihin teoksista sekä toiminut todisteena siitä, että teos on katsottu huomionarvoiseksi (Citron 1993, 167). Arvostelu, hyvä tai huono, on niin taide- kuin populaarimusiikissakin todiste siitä, että teoksella tai esiintyjällä on jonkinlaista merkitystä, jolloin huonokin arvostelu on täydellistä huomiotta jäämistä parempi (Karppinen 2016, 130). Julkinen esitys ja julkaisu ovat kuitenkin pitkään olleet formaalisen kritiikin reunaehtoja, miltä osin sukupuolittuneet soveliaisuussäännöt ovat rajoittaneet naisten mahdollisuuksia melkoisesti (Citron 1993, 169).

*Kaanoneita* eli eräänlaisia tietyssä kontekstissa esimerkillisinä pidettyjen teosten gallerioita alettiin luoda taidemusiikissa 1800-luvun alussa ja populaarimusiikissa viimeistään 1960-luvulla (Iitti 2002, 53; Kurkela 2005, 283). Kaanonit osallistuvat varsin voimakkaasti käsitykseen siitä, mikä on tai ei ole hyvää musiikkia, joka tulisi tuntea ja säilyttää. Musiikissa kaanonit toimivat siis mittatikkuna, ohjeistuksina ja esimerkkeinä korkeasta laadusta, joilla on huomattavaa valtaa, sillä ne ovat hyvin eksklusiivisia sekä tapaavat uusintaa itseään myöhempään musiikkiin. (Citron 1993, 15; ks. Schmutz & Faupel 2010.) Onkin hyvä huomata, että kaanonit eivät muodostu itsestään, vaan niitä muodostavat määrittelyvaltaa omaavat, dominoivat ihmisryhmät arvojärjestelmineen (Karppinen 2016, 134-135; Citron 1993, 9). Eräänlaisena demonstraationa kaanoneiden vallasta voitaisiin pitää sitä, että

musiikinhistoriankirjoitus on tapahtunut pitkälti niiden pohjalta ja pyrkinyt ennestään kanonisoituneiden säveltäjien ja teosten aseman säilyttämiseen (Sarjala 2002, 14-15) – kaanonit ovat siis kirjaimellisesti määrittäneet sitä, mikä nykyään muistetaan.

Kaanonien problematiikan voisi kiteyttää niiden tapaan näyttäytyä luonnollisina ja ajattomina, antaen ymmärtää sisäänpääsykriteeriksi pelkän laadun, vaikka tosiasiallisesti monilla sosiopoliittisillakin tekijöillä on vaikutusta. Seurauksena voidaan pitää mm. sitä, että länsimaisen taidemusiikin kaanonin koostumisen lähes pelkistä miehistä päätellään usein johtuvan siitä, etteivät naiset yksinkertaisesti ole säveltäneet, tai että he ovat olleet siinä huonoja, vaikka näin asia ei toki ole. (Karppinen 2016, 134-135). Yhtenä syynä kaanoneiden miehisyydelle voitaisiin pitää sitä, että niiden sisällöistä ovat niin taide- kuin populaarimusiikissa päättäneet useimmiten miehet (Karppinen 2016, 135), mikä olisi aiheuttanut sen, että *”valtavirtainen kaanonisuus on ammentanut pääosin miehisistä rakenteista ja perinteistä”* (Citron 1993, 41). Toisena syynä voitaisiin pitää kriittisen huomion saavuttamista: Schmutz & Faupel (2010, 73-74) ovat osoittaneet naisilla olevan nykypäivän populaarimusiikissa miehiä enemmän vaikeuksia juuri tällä kanonisoitumisen vaatimalla osa-alueella, vaikka sukupuolen suora vaikutus kaanoniin pääsemiseen onkin pienentynyt. Kuten sanottu, myös historiallisesti kriitikoiden huomion saaminen on ollut naisille haastavaa (Citron 1993, 169). Voitaisiin myös ajatella kaanoneiden miesvaltaisuuden luomien mielikuvien ohjaavan ajatuksia siitä, kuka voi menestyä esimerkiksi säveltäjänä tai tiettyssä genressä – tämä puolestaan saattaisi vaikuttaa sekä muusikoiden omiin pyrkimyksiin sekä siihen, kuinka heitä arvioidaan. Oli syy naisten vähyydelle kaanoneissa kuitenkin mikä hyvänsä, voitaisiin sen joka tapauksessa sanoa johtuvan erinäisistä miehiä suosivista kanonisoitumisen prosesseissa vaikuttavista tekijöistä.

## 4 SUKUPUOLITTUNEITA IDEOLOGIOITA

### 4.1 Maskuliininen, feminiininen ja epämiehekäs musiikki

Harrisonin mukaan maskuliinisuuden ja feminiinisuuden käsitteillä tarkoitetaan yleensä ”*niitä sosiaalisia ja kulttuurisia oletuksia, joita naiseuteen tai mieheyteen liitetään, kuten ajatteluun, käytökseen, pyrkimykseen ja ulkonäköön*” (Harrison 2008, 15). Musiikin kontekstissa ne ovat Scottin (2003, 39-40) mukaan alun perin olleet metaforia, jotka 1800-luvun kuluessa vakiintuivat musiikkia luonnehtiviksi ”totuuksiksi” sekä fysiologisiksi ”faktoiksi”. Cook & Tsou (1994, 1) väittävät feminiinisen ja maskuliinisen kategorioiden kietoutuvan myös kulttuuriin luovuus- ja nerouskäsitteisiin sekä ajatuksiin musiikin olemuksesta ja toiminnasta. Puutteellisena miehekkyytenä käsitetty *epämiehekkyyks* on myös ollut merkittävä sukupuolittamisen keino musiikissa – mm. Schubert ja Chopin saivat vastaanotoissaan tuntea epämiehekkäänä pidetyn ilmaisun seuraukset. (McClary 2002, xv; Head 1995, 148). Maskuliinisuuden, feminiinisuuden ja epämiehekkyyden voitaisiin ajatella olevan kuvailevia kategorioita, joita voidaan käyttää kenestä tai mistä tahansa ilman, että niillä on välttämättä mitään tekemistä varsinaisen sukupuolen kanssa (Korsmeyer 2004, 2; Chua 1999, 140-141; Kallberg 2001, 1). Onkin tärkeää ymmärtää maskuliinisuuden, feminiinisuuden ja epämiehekkyyden semanttisuus – ne ovat olemassa vain musiikkidiskurssin halusta nostaa ne musiikin jäsenyyden keinoiksi (Chua 1999, 140, 141).

Historiallisesti miessäveltäjille on taidemusiikin vastaanotossa riittänyt, että hänen ilmaisunsa ei ole katsottu olevan epämiehekästä tai feminiinistä. Naissäveltäjiä puolestaan on odottanut eräänlainen arvioinnin kaksoisloukku: liiallisesta tyyllisestä feminiinisuudesta on seurannut negatiivinen arvostelu, mutta sama lopputulos on ollut myös ”liian maskuliinisella”, ”naiselle sopimattomalla” tyyllillä. (Green 1997, 99; Gates 1997, 63-64, 66.) Toisin sanoen esteettisesti tai teknisesti huonona pidettyä naissäveltäjän teosta on Greenin (1997, 99-100) mukaan pidetty huonona säveltäjän sukupuolesta johtuvan musiikin feminiinisuuden tai puuttuvan miehekkyyden vuoksi, kun taas menestyksekkäänä pidettyä teosta ja sen naissäveltäjää on ylistetty maskuliinisena poikkeuksena – ollakseen hyvä, naisen on siis tullut säveltää ”kuin mies” (Gates 1997, 68; Tick 1993, 95). Näiden kahden välimaastoon jäävät teokset on puolestaan ymmärretty jonkin arvoiseksi naissäveltäjän sukupuolesta johtuvan musiikillisen feminiinisuuden ansiosta (Green 1997, 99). Kuten Citron (1993, 187) asian tiivistää, oli tämä

lähes väistämätön tappio-tappio-tilanne, jonka voidaan väittää toimineen naisten pitämiseksi poissa merkityksellisen musiikin ja säveltäjien kategorioista.

Sukupuolittuneen arvioinnin aikakausi ei kuitenkaan ole ohi: Karppinen (2016, 130) puhuu rockkriitikissä esiintyvistä ”poikkeusdiskurssista”, joka konstruoi kriittistä huomiota ja hyväksyntää saavat naiset poikkeuksellisiksi, antaen ymmärtää poikkeuksellisuuden syyksi onnistumisiin säveltäjänä tai esiintyjänä, kun taas syyksi naisten epäonnistumisiin annetaan ymmärtää heidän sukupuolensa. Puolestaan McLeod (2002, 108) kertoo rock-kritiikille tyypillistä olleen nojaaminen maskuliinisuuteen liittyviin ilmaisuihin positiivisissa kuvauksissa musiikista tai sen tekijöistä, ja vastaavasti feminiinisyyteen assosioituihin negatiivisissa. Ja vaikka sukupuolittuneisuus ei välttämättä olekaan ilmennyt suoraan käytetyistä sanoista, on käytetty puhetapa tehnyt sen selväksi. Tällainen sukupuolittuneisuus näyttäisi kuitenkin olevan rockdiskurssissa vähenemään päin 1990-luvun jälkeen. (McLeod 2002, 108.) Silti naiset jäävät yhä kriitikoiden kirjoituksissa miesten varjoon (Kruse 2002, 135, 138), ja niin taide- kuin populaarimusiikin kritiikissä esiintyy myös epäasiallista, naisista enimmäkseen esteettisinä objekteina kiinnostunutta kirjoittelua (ks. Whiteley 2000, 14).

Koska musiikkiin liittyy voimakkaasti feminiiniseksi miellettyjä seikkoja, kuten mielikuvitus, tunteet ja intuitio, myös musiikki itse on ollut usein vaarassa tulla määriteltyksi feminiiniseksi ja sitä on toistuvasti pyritty tältä pelastamaan (Citron 2009, 169-170; Scott 2003, 38). Tyypillinen keino pyrkiä ottamaan hallintaan musiikin feminiiniset piirteet on ollut järjen nostaminen musiikkia hallitsevaksi elementiksi (Korsmeyer 2004, 11). Syynä tähän musiikin mahdollisen feminiinisyyden miehille aiheuttamaan ahdistukseen Scott (2003, 46) esittää ”miehisen musiikin feminisoimaksi tulemisen pelon, ei suhteessa naisiin, vaan miehiin”. Kiinnostavan huomion tekeekin Goehr (2001, 54-55) kertoessaan, että silloin kun musiikkia on päätetty pitää vähempiarvoisena ja yhteiskuntajärjestystä horjuttavana, sille on annettu feminiinisiä piirteitä, kuten irrationaalisuus, hallitsemattomuus, tunteellisuus ja merkityksettömyys. Puolestaan silloin kun musiikkia on päätetty arvostaa, on ollut tyypillistä painottaa musiikin muotoa ja tehdä sen harjoittamisesta rationaalista toimintaa (Goehr 2001, 55). Onkin mielenkiintoista pohtia onko ollut kyse tietoisista päätöksistä arvostaa tai olla arvostamatta musiikkia, kuten Goehr (2001, 54-55) näyttää ajattelevan, vai onko kyse ollut myös musiikkia harjoittaneiden miesten todellisesta ahdistuksesta ja sosiaalisen stigman pelosta, joka olisi motivoinut pyrkimystä ”miehistää” musiikki.

## 4.2 Sukupuolittuneet dikotomiat

Ajattelua on halki länsimaisen sivilisaation historian leimannut taipumus muodostaa käsitteellisiä vastapareja eli dikotomioita, joista ainakin osa on johdettavissa takaisin aina Aristoteleeseen ja *pythagoralaiseen vastakohtien taulukkoon* (ks. Goldin 2015) asti (Ford 2012, 91-92, 225; Treitler 1993, 23; Rossi 2003, 32-33). Nämä vastaparit määrittyvät absoluuttisessa oppositiossa toisiinsa, jolloin osapuolet ovat ”vain ja ainoastaan sitä, mitä toinen ei ole”. Sukupuolittuneita nämä dikotomiat ovat sekä siten, että toista ominaisuutta tai asiaa on pidetty feminiinisena ja toista maskuliinisena, että siten, että miehet ja naiset on liitetty niissä vastakkaisiin ominaisuuksiin. (Ford 2012, 91; Green 1997, 13-14.)

Ford (2012, 91) kertoo yhden näistä dikotomioista olleen positiivisen ja negatiivisen muodostama siten, että positiivinen liittyy maskuliinisuuteen ja negatiivinen feminiinisyteen. Puolestaan Biddle & Gibson (2009, 15) toteavat näiden vastaparien huonompina, jopa halventavina, pidettyjen puoliskojen olevan epämiehekkäiksi tai feminiiniksiksi käsitettävissä. Nämä dikotomiat voitaisiin siis nähdä sukupuolittuneina positiivisen ja negatiivisen piirteen pareina, ja kuten Rossi (2003, 32-33) selittää, niitä voidaan niputtaa siten, että vastaparien ensimmäiset ominaisuudet yhdistyvät toisiinsa ja toiset ominaisuudet toisiinsa. Näitä dikotomioita ja niiden sukupuolittuneisuutta (siten kuin ne tutkimuskirjallisuudessa ilmenevät) kuvaamaan olen koostanut *Taulukon 1*, jonka otsikoiksi olen nostonut positiivisen ja negatiivisen vastaparin, koska mielestäni se on varsin havainnollistava.

TAULUKKO 1. Sukupuolittuneita dikotomioita (Biddle & Gibson 2009, 15; Citron 1993, 48-52, 109; Cusick 1994, 16; Ford 2012, 87, 91, 225; Green 1997, 13-14, 84-85; Korsmeyer 2004, 12-14, 62, 68; Kramer 1990, 106-107; Harrison 2008, 23; McClary 2002, xv; Post 1994, 35-39; Rossi 2003, 32-33; Treitler 1993, 23).

Positiivinen	Negatiivinen
Maskuliininen	Feminiininen
Maskuliininen	Epämiehekäs
Aktiivinen	Passiivinen
Hallittu	Hallitsematon
Subjekti	Objekti
Vahva	Heikko
Kulttuuri	Luonto
Luova	Reproduktiivinen
Mieli	Keho
Järki	Tunteet
Vakava	Kevytmielinen
Rationaalinen	Irrationaalinen
Julkinen	Yksityinen



Näiden dikotomioiden merkitys on ollut varsin huomattava niiden muodostuttua osaksi länsimaisen ajattelun ”arkijärjen” perustaa. Tämä ajattelun perinne elää siis edelleen, mistä todisteena voitaisiin pitää esimerkiksi nykyisiä, hegemonista maskuliinisuutta etuoikeuttavia sukupuolikäsityksiä: miehet liitetään edelleen vahvuuteen ja dominoivuuteen eikä heidän sovi osoittaa herkkyyttä. (Ford 2012, 91; Harrison 2008, 23.) Puolestaan feminiinisyttä pidetään Karppisen (2016, 1) mukaan edelleen alentavana leimana, joka usein määrittää musiikissa myös käsityksiä ”epäautenttisuudesta”. Harrison (2008, 23) toteaaakin näillä virheellisillä assosiaatioilla olleen kauaskantoisia sukupuolivaikutuksia musiikkielämän osa-alueisiin osallistumiseen nähden. Myös McLeod (2002, 94, 108-09) on osoittanut populaarimusiikin kriitikoiden kirjoituksissa ilmenevän yhä sukupuolittuneita käsityksiä hyvän musiikin kriteereistä, mihin osasyynä voidaan nähdä tiedostamaton nojaaminen sukupuolittunutta käsitteistöä sisältäviin arvioinnillisiin viitekehyksiin. Toisaalta, kuten McLeod (2002, 108-109) jatkaa, on sukupuolittuneisiin arviointikriteereihin nojaaminen kuitenkin rockkriitikissä vähentynyt jatkuvasti 1990-luvulta alkaen ja niitä on myös alettu avoimesti haastaa.

#### 4.2.1 Mieli/keho

Yhtenä voimakkaimmin sukupuolittuneeseen työnjakoon ja sfääriajatteluun vaikuttaneista vastapareista voitaisiin pitää mielen ja kehon dikotomiaa (Rossi 2003, 32), sillä siitä on seurannut johtopäätös naisen kykenemättömyydestä järkeen – hänen on ymmärretty olevan kehonsa ja siten tunteidensa vallassa ja näin ollen sopimaton julkiseen sfääriin ja sen aktiviteetteihin (Korsmeyer 2004, 14; Green 1997, 13-14). Kuten Cusick (1994, 16) näyttää, on mielen ja kehon vastaparilla ollut suurehko vaikutus myös musiikissa, sillä säveltäjän mieltäminen maskuliiniseksi on nojannut käsitykseen säveltämisestä nimenomaan *mielen* aktiviteettina (ks. Citron 1993, 52; Korsmeyer 2004, 14; Green 1997, 84-85).

#### 4.2.2 Järki/tunteet, rationaalinen/irrationaalinen

Myös järki ja tunteet ovat vastaparina olleet musiikissa avainasemassa, sillä tunteiden rakentuessa feminiiniseksi ja siten alempiarvoiseksi, on perinteisessä musiikkitieteessä tunnekysymyksiä formalistiseen musiikkikäsitykseen nojaten aliarvioitu ja jätetty huomiotta (McClary, 2002, xv). Fordin (2012, 87) mukaan tämä dikotomia oli myös syynä naisten negatiiviseen esittämiseen Valistusaikana: tunne ymmärrettiin naista hallitsevaksi voimaksi.

Järjen ja tunteiden oppositioon on kytkeytynyt vahvasti myös rationaalisen ja irrationaalisen vastapari (Treitler, 1993, 23), sillä sen keinoin on perusteltu naisten soveltumattomuutta taiteelliseen luomiseen: he ovat *liian tunteellisia* ja siksi irrationaalisia, kun taas miehiseksi ominaisuudeksi mielletty rationaalisuus kykenee ylittämään tunteet (Korsmeyer 2004, 12-13).

#### **4.2.3 Luova/reproduktiivinen**

Luovuuden käsite on syvästi kytköksissä mm. säveltämiseen ja improvisointiin, mistä syystä on tärkeitä tunnistaa myös luovuuden olevan maskuliiniseksi merkitty kategoria. Feminiiniseksi puolestaan mielletään *uudelleenluomisen* kehollisempi, elämellisiäkin konnotaatioita sisältävä rooli, jota arvostetaan huomattavasti taiteellista luovuutta vähemmän. (Korsmeyer 2004, 14; Citron 1993, 45.) Käsittelen luovuuskäsityksiä lähemmin luvuissa 5.1 ja 5.2.

#### **4.2.4 Julkinen/yksityinen**

Karkeasti ihmisten aktiviteetit voidaan jakaa kodin sisällä ja sen ulkopuolella tapahtuvaan toimintaan, eli toisin sanoen *julkiseen* ja *yksityiseen sfääriin*, joskin ne sekoittuvat keskenään aina jossain määrin. Huomattavaa näissä sfääreissä on niiden sukupuolittuneisuus: historiallisesti vain miesten on pidetty soveliaana osallistua julkiseksi katsottuun toimintaan, kuten palkkatyöhön ja julkiseen esiintymiseen, mitä on perusteltu biologialla. (Green 1997, 13-14; Post 1994, 36-37.) Tämä sfäärijako on vaikuttanut myös musiikissa ja laajemmin voitaisiinkin todeta, että mitä enemmän julkista esilläoloa musiikki on vaatinut, sitä enemmän sitä on pidetty naisille sopimattomana. Erityisen olennaista on huomata, että julkiseen sfääriin astumiseksi on katsottu esiintymisen ohella myös teosten julkaiseminen (Green 1997, 14; Post 1994, 38-39; Citron 1993, 109; Korsmeyer 2004, 62; Letzter & Adelson 2000, 74).

### **4.3 Sukupuolittuneet dikotomiat musiikissa**

Ajan saatossa sukupuolittuneita dikotomioita on muodostettu myös musiikillisista rooleista ja ominaisuuksista (Treitler 1993, 23). Näitä dikotomioita on hyödynnetty varsinkin musiikissa, jonka on ajateltu ilmaisevan sukupuolta, sukupuolittunutta ominaisuutta tai tunnetta, kuten vaikkapa feminiinisinä pidettyä surua tai passiivisuutta (McClary 1993, 7-8, 13-15, 20). Barokin aikana kehitetty affektiteoria (ks. Buelow 2001, 1), joka käsitti musiikin kykenevän

retoriikan tavoin ilmaisemaan tunteita, rakensi McClaryn (1991, 20-21) mukaan tunteiden lisäksi musiikillinen ”kieliopin” myös sukupuolelle nojaten sukupuolittuneihin dikotomioihin. Myös nämä musiikilliset, sukupuolittuneet semioottiset koodit ovat muodostuneet sittemmin tiedostamattomaksi osaksi musiikin ”arkijärkeä” ja niiden voidaan nähdä toimivan vielä osassa 1900-luvun taidemusiikkia ja nykypäivän elokuvamusiikkia (McClary 1991, 7-8, 13-16, 20-21; McClary 2002, xv; Ford 2012, 91-92). Itse tutkimuskirjallisuuteni pohjalta koostamani *Taulukko 2.* havainnollistaa jälleen näitä sukupuolittuneita, musiikillisiä dikotomioita otsikkonaan positiivinen ja negatiivinen.

TAULUKKO 2. Sukupuolittuneet kahtiajaot musiikissa (Biddle & Gibson 2009, 15; Citron 1993, 45, 129; Coates 1997, 52-53; Coulter 2017, 267; Gates 1997, 63-64; Green 1997, 97-98; Ford 2012 91-92; Kearney 2017, xx; Korsmeyer 2004 14, 22-28, 33, 62; Lochhead 2008, 64-68; Schippers 2013 23-24; Scott 2003, 43-44; Wheelock 1993, 202).

<b>Positiivinen</b>	<b>Negatiivinen</b>
Maskuliininen	Feminiininen/Epämiehekäs
Duuri	Molli
Luonnollinen	Kromaattinen
(Sonaatin) 1. osa	2. osa
Harmonia	Melodia
Suurimuotoinen	Pienimuotoinen
Dominantti	Mediantti/Subdominantti
Säveltäjä	Kuuntelija
Autenttinen	Epäautenttinen
Subliimi	Kaunis
Nero	Muusa
Vakava	Leikkisä
Taide	Käsityö
Taidemusiikki	Populaarimusiikki
Rock	Pop
Konserttisali	Salonki
Autonominen	Kaupallinen

#### 4.3.1 Subliimi/kaunis

Subliimi ja kaunis kuuluvat romantiikan ajan käsitteistöön, jossa subliimi toimi hyvän musiikin tunnusmerkkinä ja diskursiivisena leimana, joka lyötiin hyväksytyyn materiaaliin, kuten esimerkiksi Beethovenin sinfonioihin, ja kaunis vähemmän arvokkaan, triviaalina pidetyn merkkinä. Subliimin ominaisuuksina pidettiin mm. kolossaalisuutta, äänekkyyttä, vakavuutta, mahtavuutta, rosoisuutta ja jopa järkyttävyyttä ja sen tarkoituksena oli jättää kuulija sanattoman hämmästyksen valtaan. Kaunis puolestaan jäsenyi pieneksi, viehättäväksi, herkäksi, leikkisäksi ja sieväksi. (Scott 2003, 43-44; Lochhead 2008, 64-68). Voidaan siis nähdä subliimin saavan huomattavan maskuliiniseksi sukupuolittuvia ominaisuuksia ja

kauniin puolestaan vastaavasti feminiinisinä pidettyjä piirteitä. (Gates 1997, 63-64). Scott (2003, 43-44) esittääkin subliimin ja kauniin toimineen ulossulkemisen ja määrittelyn keinoina musiikin sukupuolen diskurssissa, ja erityisesti subliimi kietoutuu myös romanttiseen nerouskäsitykseen (ks. Chua 1999, 138-140).

#### **4.3.2 Duuri/molli**

1700-luvulla sai vaikutusvaltaisen säveltäjä ja teoreetikko Jean-Philippe Rameaun (1683-1764) *Traite de l'harmonie* -teoksen (Rameau & Gossett 1971) myötä alkunsa käsitys mollisävellajien ”heikkoudesta ja epävakaudesta” perustuen niiden ”hataraan pohjaan”. Kuitenkin, kuten Christensen (2001, 34) huomauttaa, on mahdollista, että Rameau päätyi herjaamaan mollisointuja vain siksi, etteivät ne olleet suoraan muodostettavissa hänen harmoniateoriensa pohjalta. Feminiiniseksi molli lopulta sukupuolittui, sillä se käsitettiin usein ”luonnottomaksi” (asetettuna vastakkain ”luonnollisen” duurin kanssa) ja melankoliseksi – kummallakin näistä ominaisuuksista on kytköksiä sukupuolittuneisiin dikotomioihin. Erityisesti duurin ja mollin sukupuolittaminen ja tämän käytännön laajalle levinnyt hyväksyntä näkyy sävellajivalintoina näyttämö- ja elokuvamusiiikkien hahmojen teemoissa. (Wheelock 1993, 202; McClary 1991, 10-12; Christensen 2001, 36).

#### **4.3.3 Harmonia/melodia**

Harmonian ja melodian oppositio perustuu McClaryn (2002, xv) mukaan ajatukseen harmoniasta musiikillisen järjen lähteenä, sitä vastaan kapinoivan melodian komentajana. Harmoniaa on usein etuoikeutettu juuri rationaalisuuden perusteella eksplisiittisen sukupuolittuneesti ja kuten Christensen (2001, 33-37) kertoo, mm. Rameau käsitti rationaalisen pitämänsä harmonian alisteiseksi vastakohtaksi ”intohimaisen ainesosan” sisältävän melodian. Harmonian ensisijaisuus kantoi suurinta osaa taidemusiikkiin liittyvästä ajattelusta ja musiikinteosta 1700-luvulta aina 1900-luvulle asti (Dahlhaus 2001, 18). Harmonian ja melodian vastakkainasettelun voitaisiin siis nähdä kytkeytyvän sukupuolittuneisuuteen järjen ja tunteen sekä rationaalisen ja irrationaalisen muodostamien sukupuolittuneiden dikotomioiden kautta.

#### 4.3.4 Taide/käsityö

*Taiteen (fine art) ja käsityön (craft) dikotomia on ollut länsimaisessa kulttuurissa sukupuolittumisen kannalta varsin keskeisessä asemassa (Citron 1993, 127-129; Korsmeyer 2004, 22-28). Tämä dikotomia perustuu siihen, että taiteen ymmärretään olevan olemassa vain esteettisen tarkoituksensa vuoksi ja siksi yliveraista nähden käsityöhön, joka käsitetään esteettisten syiden ohella myös käytännön syistä luoduksi. Käyttötarkoituksen on katsottu rajoittaneen tekijän käyttämää luovuutta ja tekevän käsityöstä siten alempiarvoista. (Korsmeyer 2004, 25-28.) Korsmeyerin (2004, 62) mukaan musiikissa taiteen ja käsityön dikotomia ilmenee hierarkiana taiteellisista syistä luoduksi oletetun taidemusiikin ja johonkin käyttötarkoitukseen (esim. opetus, uskonnollinen tarkoitus, viihde) sävelletyn musiikin välillä. Citronin (1993, 129) mukaan voitaisiinkin ajatella juuri tämän vastaparin toimivan tärkeänä viitekehystenä taide- ja populaarimusiikin dikotomiassa, sillä populaarimusiikkia on usein sävelletty esim. tanssittavaksi. Korsmeyer (2004, 33) puolestaan väittää kaiken taiteeksi luokitellun kuvataiteesta musiikkiin olevan miesten tekemäksi oletettua ja kaiken ”naisten työnä” pidetyn (ompele, koriste-esineiden valmistus) asettuvan käsityöksi.*

#### 4.3.5 Rock/pop

Tämä vastakkainasettelu on varsin keskeisessä roolissa populaarimusiikin kentällä (Coates 1997, 52-53) ja Schippers (2013, 23-24) kertookin rock-kulttuurin omaksuneen ja vahvistaneen valtavirtaisia käsityksiä sukupuolesta rakentamalla itseään sukupuolittuneessa oppositiossa popmusiikkiin. Käytännössä tätä vastakkainasettelua on toteutettu siten, että rock on liitetty useisiin positiivisesti maskuliiniseksi mieltymiin piirteisiin, kuten kovuuteen, aggressiivisuuteen ja seksuaalisuuteen, popin assosioituessa negatiivisesti feminiinisempinä pidettyihin ominaisuuksiin, kuten romanssiin, pehmeuteen, keinotekoisuuteen ja tanssittavuuteen (Schippers 2013, 24; Coates 1997, 52-53; Kearney 2017, xx, Coulter 2017, 267). Keskeisiä tässä hierarkiassa ovat Schippersin (2013, 24) mukaan autenttisuuden ja taidon konstruktiot, jotka toimivat musiikin ja genren laatua määrittävinä tekijöinä siten, että rockmuusikoilla ja -musiikilla väitetään olevan enemmän kumpaakin ominaisuutta.

#### 4.4 Autonomiaestetiikka

*Autonomiaestetiikkaa* tai *absoluuttista musiikkia* voitaisiin jokseenkin radikaalisti pitää Romantiikan ajan diskursiivisena keinona häivyttää musiikista sen sosiaalinen konteksti ja aiemmin eksplisiittinen semanttinen merkkijärjestelmä (Iitti 2005; McClary 1991, 7-8, 20-22). Sarjala (2002, 34) kuvailee autonomiaestetiikkaa ajatuksena ”*musiikkiteoksista itsenäisinä taiteellisina luomuksina, joita on mahdollisuus ymmärtää kuten sanallisia tekstejä tai argumentteja*”. Dahlhausin (2001, 16) mukaan absoluuttista musiikkia on saattanut tukea romantikoille tyypillinen tapa käsittää musiikki itsenäisenä organismina. Romantikoille autonomiaestetiikka tarkoitti musiikin ”puhtautta”, transsendenssia ja vapautta, tosin jokseenkin mielivaltaisesti; minkäänlaisia kriteereitä näille ei tarjottu (Chua 1999, 3-4).

Autonomiaestetiikalle keskeistä oli musiikin itsensä ilmoittaminen musiikin ainoaksi sisällöksi, ja minkäänlaisten ”ulkoisten” merkitysten (olivatpa ne ohjelmia, lyriikkaa, tunteita jne.) asettaminen musiikin kannettavaksi katsottiin musiikkia korruptoivaksi (Torvinen & Padilla 2005, 17; Iitti 2005, 70-74; McClary 1993, 326-327). Chuan (1999, 3-4) mukaan autonomiaestetiikka määritteli itsensä negaation kautta kehittämällä *ulkomusiikillisen* käsitteen vastakohtakseen. Autonomiaestetiikan kannattajien voitaisiin siis ajatella nostaneen musiikin kaikenlaisten kontekstien (sosiaalisten, poliittisten, jne.) yläpuolelle. Näiden kontekstien kieltäminen ei niitä kuitenkaan poistanut, sillä samanaikaisesti mm. sonaattimuodosta keskusteltiin eksplisiittisen sukupuolittuneesti (Citron 1993, 142).

Itävaltalaisista musiikin kriitikkoja, esteetikkoja ja historioitsijaa Eduard Hanslickia voidaan pitää ensimmäisenä, joka pyrki 1854 ensikertaa julkaistussa pääteoksessaan (*Musiikin kauneudesta*, Hanslick & Oramo 2014) osoittamaan musiikillisen kauneuden sijaitsevan musiikin formaaleissa rakenteissa (muoto, motiivit, rytmi, harmonia ja melodia) ja joka asettui avoimesti vastaan aikansa vallitsevaa käsitystä tunteista musiikin sisältönä (Iitti 2005, 61-62, 67-68). Hanslick kannatti ”*puhtaasti esteettistä*” musiikin arvostusta ja pohdintaa, eli toisin sanoen älyllistä, musiikkianalyttistä kuuntelutapaa (Iitti 2005, 62, 74; Mantere 2005, 185; Bowie 2001, 34-35). Tunteet, niin musiikin herättämien reaktioiden, musiikin keinoin tapahtuvan tunneilmaisun kuin musiikin sisältämien ”ulkoisten” merkitystenkin muodossa, Hanslick tuomitsi ”patologisiksi”, sillä ne eivät olleet järjellä hallittavissa (Iitti 2005, 74-75). Hanslickin kannattama analyttisen, älyllisen pohdiskelun leimaama suhtautuminen musiikkiin toimi pitkään myös musiikkitieteen lähtökohtana ja vasta 1990-luvun ”uusi

musiikkitiede” palautti tunteet, ruumiillisuuden sekä subjektiivisen kokemuksen takaisin hyväksytyjen keskustelunaiheiden piiriin (Iitti 2005, 62).

Autonomiaestetiikka on osallistunut sukupuolittuneisiin valtarakenteisiin lähinnä toimimalla keinona sivuuttaa ”ulkomusiikillisena” kaikki yhteiskunnallinen ja sosiaalinen kritiikki sekä antamalla ymmärtää olevansa sukupuoleen nähden neutraali, vaikei olekaan (Ks. Shepherd 1993, 49). Esimerkkinä tästä toimii Hanslickin suhtautuminen naisiin: hän kytkee naiset eksplisiittisesti tunteellisuuteen ja kyvyttömyyteen hallita muotoja perustellen näin myös naissäveltäjien heikkoa menestystä, muttei suoraan sano naiseutta alempiarvoiseksi – puolestaan tunteellisuus, joka hänen mukaansa naisia määrittää, on tällöin ja kauan sitä ennenkin ollut feminiiniseksi ja alempiarvoiseksi katsottu ominaisuus (Iitti 2005, 76; ks. luvut 4.2 ja 4.2.2). Voitaisiin myös todeta autonomiaestetiikan olevan sukupuolittunut siten, että sen taustalla vaikuttaneet luovuus- ja sukupuolikäsitykset kytkeytyvät varsin vahvasti sukupuolittuneisiin dikotomioihin, kuten järki/tunne ja rationaalinen/irrationaalinen.

## **5 SUKUPUOLITTUNEET IDEOLOGIAT MUSIIKIN ARVOTTAMISEN VÄLINEINÄ**

### **5.1 Nerous**

Käsitteenä nerous on lähtöisin Antiikista, mutta 1700-luvulla sekä romanttisella tyylikaudella sen rooli nousi erittäin keskeiseksi (Korsmeyer 2004, 29). Eristäytyneisyyden, lahjakkuuden, luovan mielikuvituksen, itsenäisyyden, transsendenssin, ylevyyden ja poikkeuksellisuuden ajateltiin leimaavan neroja, näitä lähes yliluonnolliseen statukseen nostettuja yksilöitä (Dunbar 2015, 114; Korsmeyer 2004, 29-30). Nerojen ajateltiin saavan inspiraationsa suoraan kristinuskon Jumalalta ja Citron (1993, 184-185) ehdottaakin nerouden toimineen mesenaattijärjestelmän murtumisen aiheuttaman keskiluokkaistumisen jälkeen sekä keinona erottaa säveltäjä yleisöstään, että nostaa hänet moraalisen auktoriteettina sen yläpuolelle.

Naisilta nerous on kuitenkin ollut suljettu kategoria (Korsmeyer 2004, 29; Dunbar 2015, 137; Green 1997, 103) ja yksin jo nerouden assosiaatiot mielen, vallan, auktoriteetin, taiteen, kulttuurin ja kristinuskon mieheksi mielletyn Jumalan kanssa riittäisivät miehistämään sen (Citron 1993, 47, 185). Headin (1995, 91) mukaan 1800-luvulla olosuhteet hankaloituivat entisestään käsityksen taiteellisesta nerosta muututtua siten, että nerous omi itselleen aiemmin feminiinisenä pidetyt vaiston, tunteen, herkkyyden ja mielikuvituksen. Tämä omiminen, 1800-lukulainen käsitys älyllisestä ponnistelusta naisille vahingollisena sekä uusi elinvoimalle ja taivaalliselle inspiraatiolle perustuva käsitys neroudesta johtivat yhdessä ajatukseen, jonka mukaan vain naista rationaalisempi mies kykenee hallitsemaan nerouden osatekijöitä tulematta hulluksi (Scott 2003, 34; Letzter & Adelson 2000, 91). Neron on tullut myös olla vahva, arkipäiväisen elämän yläpuolella sekä itsenäinen niin perinteestä kuin sosiaalisista normeistakin – kaikkea sitä, mitä naisen ei ole käsitetty luontoon, kodinsisäisiin rooleihinsa ja tunteisiinsa sidottuina voineen olla (Korsmeyer 2004, 30, 67-68; ks. Green 1997, 103).

### **5.2 Autenttisuus**

Populaarimusiikissa autenttisuutta voidaan pitää yhtenä tärkeimmistä musiikin ja genren arvoa määrittävistä tekijöistä (Jones & Featherly 2002, 31-32), joka Kurkelan (2005, 299)



mukaan omaksuttiin 1960-luvulla esim. Rolling Stones -yhtyeen merkitystä nostavaksi elementiksi brittiläiseen popmusiikkidiskurssiin, mistä se nopeasti levisi myös Yhdysvaltoihin. ”Rock-autenttisuudelle” ominaista on Fastin (2014, 3) mukaan välittymättömän itseilmaisun painottaminen eli vaatimukset esitetyn musiikin kirjoittamisesta itse, taiteellisen kontrollin pysymisestä esittäjän käsissä sekä kaupallisen menestyksen tavoittelusta pidättäytymisestä. Autenttisuus-eetoksen taustalta onkin löydettävissä romantiikan neroihanteesta lainattu tekijäkäsitys, jossa luovuus kytketään musiikin tekijäksi oletetun itsenäisen yksilön suoraan itseilmaisuun. (Kearney 2017, 43-44; Wicke 1990, 98-99).

Autenttisuuteen kytkeytyy rockmusiikin kontekstissa useita tekijöitä, kuten aitous, uskottavuus, integriteetti ja kapinallisuus. Karppinen (2016, 137) kertoo näistä integriteetin eli ”itsensä puolesta puhumisen” usein asettuvan autenttisuuden ominaisuuksista tärkeimmäksi, ja siihen kytkeytyy myös vaatimus oman musiikin kirjoittamisesta itse. Toisaalta myös oman materiaalin kirjoittaminen on yksi autenttisuuden kulmakivistä, kun taas uskottavuus koostuu jonkin alakulttuurin jäsenyydestä sekä kapinallisuudesta (Karppinen 2016, 138). Autenttisuudella on jokseenkin ironinen taipumus rakentaa itseään oppositiossa ”kaupallisena” pinnalliseksi ja epäautenttiseksi tuomitsemaansa musiikkiin, vaikka pelkästään tarkastelemalla autenttisenä pidetyn rockin arvostetuimpien yhtyeiden ja artistien myyntilukuja vaikuttaa selvältä, ettei rockmusiikkikaan ole kaupallisuuden prosesseista millään muotoa vapaa (Kurkela 2005, 284-285, 304; Ks. Walser 1993, xi). Autenttisen ilmaisun suurimpana uhkana nähdäänkin usein ”sielunsa myyminen” eli musiikin tekeminen kaupallisen menestyksen ehdoin (Kearney 2017, 44; Karppinen 2016, 137; Kurkela 2005, 305-306). Voitaisiin kuitenkin ajatella juuri ilmaisullisen vapauden olevan se tekijä, jota kaupallisuuden vastustamisen on määrä suojella (Kurkela 2005, 304-306).

Autenttisuus kuitenkin kytkeytyy sukupuoleen muutenkin kuin nerousihanteesta lainatun sovinnistisen luovuuskäsityksen ansiosta. Karppisen (2016, 138-139) mukaan tähän liittyy useita tekijöitä, kuten vaatimus oman musiikin kirjoittamisesta ja uran kontrolloimisesta itse, naisten esittäminen ensisijaisesti naisina uskottavuutta haittaavana tekijänä, kapinallisuuden käsitteen sukupuolittuminen maskuliiniseksi ja uskottavuuden rakenneosien (alokulttuurin jäsenyys ja kapinallisuus) naisille vaikeampi saavutettavuus. Puolestaan feminiinisyyttä pidetään Karppisen (2016, 1) mukaan musiikissa usein edelleen alentavana leimana, joka määrittää myös käsityksiä ”epäautenttisuudesta” – tämä näkyy McLeodin (2002, 108) mukaan myös rock-kritiikissä käytetyissä kuvauksissa musiikista.

### 5.3 Genre

Citron (1993, 124) määrittelee genren tärkeimmiksi toiminnoiksi ennalta luokittelun ja ennalta-arvioinnin musiikillisten piirteiden, kuten tyylin, sovituksen ja pituuden, mutta myös musiikin sosiaalisten funktioiden, kuten esityspaikan, reseption tavan ja luonteen, ja kohdeyleisön perusteella (ks. Kearney 2017, 90). Shepherd (1993, 49-50) puolestaan tuo genren määritelmään diskursiivisen ulottuvuuden esittäessään genrejen olevan musiikillisten käytäntöjen ympärille rakentuneita diskursseja, joiden tarkoitus on käsitteellistää musiikkia siten, että siitä tulee ”*kuuliaisempi erilaisille sosiaalisen, poliittisen ja ekonomisen kontrollin muodoille*”. Kaanonien tavoin genret muovaavat kuulijoiden odotuksia, määrittävät keskeisiä esteettisiä ja älyllisiä kysymyksiä, sekä ennustavat olemassa olevien (genre)kategorioiden kautta niihin liittyvää ajattelua ja tulevaa musiikintuotantoa. Kuten kaanoneilla, myös genreillä on huomattavaa valtaa määritellä, mikä on tai ei ole hyvää musiikkia joko täyden eksklusion keinoin tai huomioimalla muita genren teoksia toisia enemmän. (Citron 1993, 124-125.) Kuten Citron (1993, 124-125) jatkaa, genren voisi siis sanoa aktiivisesti pyrkivän koherenssiin huomioimalla epätyypillisiä teoksia vähemmän, ja puolestaan Kearney (2017, 90) huomauttaa ulossuljetun ja hyväksytyin materiaalin olevan yhtä merkittäviä tietyn genren määrittelyssä. On kuitenkin hyvä muistaa genrejen olevan inhimillisinä konstruktioina jokseenkin subjektiivisia, epämääräisiä ja jatkuvassa muutoksessa (Kearney 2017, 90).

Säveltäjän tekemän genrevalinnan voidaan nähdä heijastavan hänen asemaansa ja yhteyksiään musiikkielämässä, sillä arvostetuimpien genrejen käyttö on etenkin historiallisesti vaatinut tiettyä akkulturaatation tasoa eivätkä ne siten ole olleet saatavissa kelle tahansa (Halstead 1997, 171). Genrellä onkin ollut suuri merkitys musiikin arvostuksen kannalta, sillä ”*musiikissa elää selkeä sävellyksellisten genrejen segregatio muodollisiin ja epämuodollisiin, eliittiin ja populaariin, kompleksisiin ja yksinkertaisiin, arvostettuihin ja ei-arvostettuihin, julkiseen ja yksityiseen, suuri- ja pienimuotoiseen; kaikissa tapauksissa ensimmäinen sijoitetaan jälkimmäisen yläpuolelle* (Halstead 1997, 172). Tätä ajatusta seuraten voidaankin nähdä, että genret ovat tavanneet jakautua sukupuolittuneesti: naiset ovat pitäytyneet vähemmän arvostetuissa genreissä, mitä on usein käytetty myös perusteena heidän sopimattomuudelleen ja siten eksklusiolle ”korkeakulttuurista” (Halstead 1997, 173-174, 185; Citron 1993, 131-132). Lisäksi jotkin genret ja teostyyppit ovat itsessään saaneet sukupuolittuneita merkityksiä – niin taide- kuin populaarimusiikissakin (Head 1995, 166; Kearney 2017, xx; Coulter 2017, 267). On myös ilmeistä, että Halsteadin (1997, 172) esittämällä genrejen segregatiolla on

yhteyksiä sukupuolittuneisiin dikotomioihin. Tarkastelkaamme seuraavaksi muutamaa näistä tapauksista, joissa genret ovat tavalla tai toisella sukupuolittuneet.

1800-luku arvosti eniten ns. *suurimuotoisia genrejä*, kuten sinfoniaa, oopperaa ja konserttoa, eli genrejä, jotka ovat suuria niin orkestraatioiltaan, kestoltaan, äänenvoimakkuudeltaan kuin kompleksisuudeltaankin. *Pienimuotoiset genret*, kuten esim. soololaulun ja -pianon teostyytit sekä salonkimusiikin lajit puolestaan ovat monin tavoin suurten muotojen vastakohtia – ne vaativat vähemmän esittäjiä, ovat yksinkertaisempia ja lyhyempikestoisia, nojaavat kompleksisen harmonian sijaan lyyrisyiden suuntaan ja ovat olleet naissäveltäjien ja -kuulijoiden suosiossa (Citron 1993, 131; ks. Korsmeyer 2004, 66). Suurimuotoiset genret olivat lähes täysin miesten hallitsemia musiikinlajeja, sillä ne vaativat kontrapunktin ja orkestraation edistynyttä hallintaa, eli juuri niitä taitoja, joiden opiskelu naisilta oli vielä 1900-luvullakin kielletty (Letzter & Adelson 2000, 71-72). Tähän nähden varsin ironisena näyttäytyykin Citronin (1993, 124) huomio, jonka mukaan pienimuotoisten genrejen suosiota naissäveltäjien ja -kuulijoiden keskuudessa käytettiin oikeutuksena sulkea naiset ulos musiikin ”korkeammilta alueilta” eli suurimuotoisista genreistä.

Citron esittää jokseenkin kärkevästi suurimuotoisuuden etuoikeuttamisen olleen keino pitää musiikin ansioitunut säveltäminen naisille mahdottomana (Citron 1993, 131-132). Suurimuotoista musiikkia säveltävä nainen saikin nopeasti kokea kriitikoiden halveksunnan ylittämällä ”sukupuolensa asettamat” rajat (Gates 1997, 64; Green 1997, 99-100). Myös pienissä muodoissa säveltävä mies oli vaarassa tulla syytetyksi epämiehekkyydestä, joten suuri- ja pienimuotoisuuden sukupuolittuneisuutta voitaisiin pitää varsin kokonaisvaltaisena. Merkittävää on myös se, että mm. 1700-luvun lopulla ooppera vaati säveltäjältään sekä läheistä yhteistyötä (mies)kollegoiden kanssa, että jatkuvaa julkista läsnäoloa, eli toimintaa, joita sukupuolittunut tapakulttuuri piti naisille sopimattomina (Letzter & Adelson 2000, 70).

Myös *sonaatti*- tai *sonata-allegro*-muodon historia on sukupuolittunut: McClary (1991, 13-16, 68-69) kertoo sitä teoretisoidun siten, että ensimmäinen teema on käsitetty maskuliiniseksi protagonistiksi, jonka tulee voittaa ja taivuttaa tahtonsa uhan muodostava antagonistinsa eli feminiininen toinen teema. Tällaisenaan sonaattimuodon voitaisiin sanoa heijastavan ideologiaa miehen ja naisen välisestä hierarkkisesta, ”oikeanlaisesta” suhteesta (Citron 1993, 133). McClaryn (1993, 332) mukaan sonaattimuodon sukupuolittunut estetiikka oli vielä 1960-luvulla yleisesti käytössä niin kritiikissä kuin pedagogiikassakin. On kuitenkin hyvä

pitää mielessä, etteivät kaikki teokset noudata tätä kaavaa ja että se on vain yksi tavoista ymmärtää sonaattimuotoa (Curtis 1997, 422; McClary 1993, 334).

*Rockin* ideologiset juuret voidaan osin paikantaa 1960-luvun vastakulttuuriin, joka epätasavertaisuuden vastustamisesta huolimatta suhtautui naisiin varsin taantumuksellisesti (Whiteley 2000, 10-14, 23; Kearney 2017, 56). Rock-ideologiaa hallitsee Krusen (2002, 136-137) mukaan ”transsendentaalinen estetiikka”, jossa rockin ajatellaan olevan kontekstista riippumatta arvioitavissa vasten jotakin ”ajatonta standardia”, hyvän rockmusiikin mittatikkua. Aivan kuten romanttisissa käsityksissä musiikista, tämä kontekstien rajoitusta pakeneva estetiikka ymmärtää musiikin kaiken arkipäiväisen ylittäväksi ilmiöksi, jonka laatu on universaalia ja kenen tahansa havaittavissa (Kruse 2002, 137). Merkittävän arviointikriteerin rockissa muodostaa edellä käsitelty *autenttisuus* (Wicke 1990, 98-99).

Miksi rock siis on maskuliiniseksi sukupuolittunut genre? Kruse (2002, 136) pitää yhtenä mahdollisena syynä kriitikoiden tapaa konstruoida rock ”*ensisijaisesti miehisen ilmaisun ja ymmärryksen muodoksi*”. Kearney (2017, 56) puolestaan näkee raskaampien, aggressiivisempien genrejen, kuten heavy metalin synnyn ja miehistä koostuvien bändien suosion rock-kulttuurin miehistymistä edesauttaneina tekijöinä 1960- ja 1970-luvuilla (ks. Whiteley 2000, 14). Voitaisiin myös ajatella, että rockille (kuten vuosisatojen ajan muullekin musiikille) ominainen tapa sijoittaa naiset itseään kosketin- tai näppäilysoittimella säestävän laulajan rooliin, jossa he ovat olleet paitsi esiintyjä, myös esteettisiä objekteja (Green 1997, 75; Whiteley 2000, 52; Bayton 1997, 37), on saattanut entisestään vähentää naisten uskottavuutta rockin esittäjinä ja tekijöinä. Jälleen voidaan myös nähdä naiset sijoitettavan vähemmän arvostettuihin asemiin: muita rockinstrumentteja pidetään yleisesti laulua haastavampina ja naiset on aktiivisesti haluttu pitää laulajan roolissa (Coates 1997, 59).

#### **5.4 Musiikin sukupuolittaminen tyylinvaihdoksissa ja -muodostuksessa**

Kuten sanottu, musiikki on usein käsitetty feminiiniseksi sen sisältämien, feminiiniseksi sukupuolitettujen elementtien vuoksi. Erityisesti musiikin sukupuoli on saanut huomiota tyylikausien murroksissa, joissa ”musiikin naisellistumisesta” on käyty vilkasta keskustelua. Tarkastelemallani aikakaudella tällainen musiikin ”feminiinisyyden kriisi” on esiintynyt klassismin taittuessa kohti romantiikkaa sekä modernismin alkaessa vallata alaa romantiikalta.

(Parsons Smith 1994, 95, 98-99; Tick 1993, 90, 94; Letzter & Adelson 2000; McClary 1993, 17-18; Citron 2009, 169-170.) Populaarimusiikissa vastaavia ”kriisejä” ei näytä esiintyneen, mutta tyyppillistä on kuitenkin ollut käyttää maskuliinisuutta retorisenä keinona osoittaa jonkin tyylin paremmuutta erityisesti asettamalla se sukupuolittuneeseen oppositioon toisen, feminiiniseksi syytetyn tyylin kanssa. Kuten luvussa 4.3.5 nähtiin, tällainen sukupuolittunut dikotomia onkin olemassa esim. rock- ja popmusiikin välillä. (Ks. Schippers 2013). Kiinnostavia näistä ”musiikin naisellistumisen kriiseistä” tekee kuitenkin niiden ajoittuminen niille historiallisille hetkille, joilla naisten osallistuminen musiikkiin on ollut suurta, ja se kuinka uuden tyylin aseman vakiinnuttua, on se sulkenut ovensa naisilta (McClary 1993, 17-18; Letzter & Adelson 2000). Parsons Smithin (1994, 98-99) mukaan modernismi voitaisiinkin käsittää jopa kokonaisuudessaan vastareaktionä feminismin ensimmäiseen aaltoon ja musiikkia harjoittavien naisten kasvaneeseen määrään myöhäisromantiikan aikana.

Lopuksi palaan vielä Goehrin (2001, 55) huomioon siitä, kuinka akateemikot ovat eri aikoina antaneet musiikille varsin päinvastaisesti sukupuolittuneita merkityksiä riippuen siitä, onko musiikista haluttu maalata arvostettavaa ja yhteiskuntajärjestystä ylläpitävää, vai arvotonta ja moraalisesti kyseenalaista kuvaa. Sukupuolittumisen kannalta huomattavaa on kuitenkin se, että silloin kun musiikkia on arvostettu, on se käsitteellistetty formalistisesti jättäen musiikin affektiiviset ominaisuudet vähälle huomiolle, kun taas silloin, kun musiikkia ei ole arvostettu, sitä on kuvattu mm. ”irrationaalisenä, hallitsemattomana ja emotionaalisenä” (Goehr 2001, 55) – arvostettavuus näyttäisi siis olevan korkeimmillaan musiikin tullessa ymmärretyksi vähiten feminiiniseksi ja päinvastoin.

Goehrin (2001, 55) jalanjäljissä voitaisiin siis ajatella, että näissä ”naisellistumisen kriiseissä” kyse on ollut tietoisista pyrkimyksistä käyttää sukupuoli-ideologiaa työkaluna musiikin legitimointiprosesseissa. Vastaavalle kannalle asettuvat mm. McClary (1993, 17-18) ja Citron (2009, 169-170). Tässä tapauksessa ”naisellistumisen kriiseissä” kyse olisi ollut lähinnä diskursiivisista keinoista saada aikaan tyylillisiä murroksia ja vakiinnuttaa halutun musiikinlajin asemaa. Toisaalta voitaisiin kuitenkin ajatella kyseessä olleen myös musiikkia harjoittavien miesten aito pelko ”musiikin naisellistamaksi tulemisesta”, mitä olisi pyritty estämään konstruoimalla musiikki mahdollisimman ”maskuliiniseksi” (ks. Scott 2003, 38). Ilmeistä kuitenkin lienee Goehrin (2001, 55) kertoman perusteella, että musiikki on ainakin historiallisesti ollut arvostetuinta silloin kun se on konstruoitu maskuliiniseksi.

## 8 PÄÄTÄNTÖ

Tässä tutkielmassa olen tarkastellut erinäisiä musiikkiin liittyviä ideologisia viitekehyksiä 1700-luvulta nykypäivään tarkoitukseni tutkia sukupuolittuneita ideologioita ja niiden käyttöä musiikin arvottamisprosesseissa. Olennainen osa tutkimustehtävää on ollut synteetin tekeminen aiemmasta tutkimustiedosta, sillä musiikin sukupuolittuneisiin ideologioihin nojaavan arvottamisen osalta tällainen toistaiseksi puuttuu. Tutkimuksen kohteeksi ovat päätyneet niin genret, sukupuoli-ideologiat kuin luovuuskäsityksetkin ja vaikka ajoittain nämä kontekstit ovat saattaneet näyttää hieman irrallisilta, ovat ne kuitenkin liittyneet olennaisesti tarkastelemaani ilmiöön. Tämän selventämiseksi lienee aika palata tutkimuskysymyksiini.

Millaisiin sukupuolittuneisiin ideologioihin nojaten musiikkia, musiikillista ilmaisua ja musiikkiteoksia on siis arvotettu? Ensimmäinen ja olennaisin vastaus tähän kysymykseen lienee sukupuoli-ideologiat osa-alueineen, eli toisin sanoen se, millä tavoin sukupuoli on ymmärretty ja millaisia seurauksia sillä on nähty olevan. Sukupuolikäsityksissä merkittävä rooli on koko tarkastelemallani ajanjaksolla ollut länsimaisen ajattelun ”arkijärjen” perustaksikin kutsutuilla sukupuolittuneilla dikotomioilla (Ford 2012, 91-92, 225; Harrison 2008, 23; Treitler 1993, 23; Rossi 2003, 32-33; Green 1997, 13-14; McClary 1991, 7-8, 13, 20-21; McClary 2002, xv). Niiden keinoin on muodostunut niin yleisempiä, kuin musiikin kontekstille spesifimpiäkin kriteereitä, joiden perusteella on sekä suoraan oikeutettu sovinistista käsitystä luovuudesta ja sukupuolittuneita käsityksiä työnjaosta ja ihmisten soveltuvuudesta erilaisiin rooleihin ja tehtäviin, että konstruoitu useita käsittepareja, joiden keinoin musiikkia itseään on sukupuolitettu (Harrison 2008, 15; Scott 2003, 39-40; Cook & Tsou 1994, 1; McClary 2002, xv; Head 1995, 148). Myös musiikkiin itseensä on sovellettu sukupuolittuneisiin dikotomioihin nojaavaa ajattelua ja siten musiikin on ymmärretty olevan, ja voivan erinäisin musiikillisin elementein representoida, maskuliinista, feminiinistä tai epämiehekästä (Scott 2003, 38-40; McClary 2002, xv; Head 1995, 148; Citron 2009; 169-170; Goehr 2001, 54-55). Voitaisiin ajatella musiikin ”sukupuolen” voivan määräytyä ainakin sen sisältämien, sukupuolittuneiksi käsitettyjen musiikillisten elementtien, tekijän (ja ehkä esittäjänsäkin) sukupuolen, tyylin ja teostyyppin sekä kontekstisidonnaisten musiikin käsitteellistämistapojen perusteella.

Käsittepareja luova/reproduktiivinen, aktiivinen/passiivinen, julkinen/yksityinen, järki/tunteet, rationaalinen/irrationaalinen ja mieli/keho voitaisiin pitää esimerkkeinä yleisemmistä

luovuus-, työnjako- ja soveltuvuuskäsityksien perusteina käytetyistä sukupuolittuneista vastapareista (Korsmeyer 2004, 14, 62; Green 1997, 13-14; Citron 1993, 45, 109; Post 1994, 36-39). Erityisesti järki/tunteet- ja mieli/keho-dikotomiat näyttävät olleen merkittävässä roolissa nerouskäsityksen sukupuolittumisessa (Cusick 1994, 16; Scott 2003, 34; Letzter & Adelson 2000, 91). Musiikin kontekstissa spesifimmin vaikuttaneista dikotomioista esimerkiksi duuri/molli, suuri-/pienimuotoinen, taide/käsityö, harmonia/melodia ja subliimi/kaunis voitaisiin nähdä esimerkkeinä vastapareista, joiden perusteella musiikkia, musiikkiteoksia ja musiikillista ilmaisua on itsessään arvotettu sukupuolittuneesti – myös riippumatta tekijän biologisesta sukupuolesta (Harrison 2008, 15; Scott 2003, 30, 43-44; Lochhead 2008, 64-68; Gates 1997, 63-64; Wheelock 1993, 202; McClary 1991, 10-12; Christensen 2001, 33-37; Dahlhaus 2001, 18; Citron 1993, 47, 127-129, 185; Korsmeyer 22-28, 30, 62, 67-68; Head 1995, 91).

Voidaan myös ajatella genrejen sukupuolittumisen liittyvän näihin vastapareihin: suuri- ja pienimuotoisen voitaisiin nähdä juontavan juurensa mm. harmonian ja melodian sekä julkisen ja yksityisen vastaparista, sillä feminiinisiksi sukupuolitetut pienimuotoiset genret ovat tyypillisesti painottaneet melodiaa harmonian yli ja vaatineet vähemmän julkista läsnäoloa (Citron 1993, 131; Letzter & Adelson 2000, 71-72). Suuri- ja pienimuotoisen, mutta myös rock- ja popmusiikin dikotomian voidaan nähdä kytkeytyvän myös taide/käsityö- ja luova/reproduktiivinen-vastapareihin, sillä sekä suurimuotoisiin genreihin että rockiin on nerous- ja autenttisuuskäsitysten ansiosta kytkeytynyt ajatus riippumattomasta, itseään rehellisesti ilmaisevasta tekijästä, jonka teokset ovat taidetta ilman muuta käyttötarkoitusta kuin esteettinen ihailu. Käyttötarkoitus, oli se sitten tanssittavuus tai opetus, puolestaan on nähty riippumattomuutta uhkaavana tekijänä ja käytettäväksi tarkoitetun musiikin luomista onkin pidetty käsityön kaltaisena uudelleenluomisena – pienimuotoisille ja popmusiikin genreille yhteistä on, että niitä on usein sävelletty tanssittavaksi tai muuhun viihteelliseen tarkoitukseen. (Citron 1993, 45, 127-129, 131; Korsmeyer 2004, 14, 22-28, 33, 62; Schippers 2013, 24; Coates 1997, 52-53; Kearney 2017, xx; Coulter 2017, 267; Halstead 1997, 172-174, 185.)

Historiallisesti merkittävä vaikutus naisten musiikkielämään osallistumista rajoittavana tekijänä on ollut sukupuoli-ideologian sisältämällä sfääriajattelulla, joka on velvoittanut naiset pysymään yksityisen sfäärin piirissä ja estänyt heitä julkaisemasta tai esittämästä julkisesti musiikkiaan. Sukupuoli-ideologiat ovat myös rajanneet naisten mahdollisuuksia saada

koulutusta, joka olisi mahdollistanut tietynlaisen musiikin säveltämisen. Juuri sellaisen musiikin, jota on eniten arvostettu: suurimuotoisen ja harmonisesti kompleksisen. (Letzter & Adelson 2000, 70-72, 74; Green 1997, 13-14; Post 1994, 36-39; Citron 1993, 109; Korsmeyer 2004, 62.) Edelleen sukupuoli-ideologian ansiosta naisia on pidetty lähtökohtaisesti miehiä huonompina musiikintekijöinä, mistä syystä heitä, heidän teoksiaan ja musiikillista ilmaisuaan on väheksytty ja kohdeltu epäasiallisesti kriitikoiden toimesta (Korsmeyer 2004, 14, 62; Green 1997, 13-14; Citron 1993, 45, 109; Post 1994, 36-39; Karppinen 2016, 1; McLeod 2002, 108; Kruse 2002, 136). Nämä musiikkielämään osallistumista sukupuolittuneesti rajanneet ideologiat voitaisiinkin mahdollisesti ymmärtää keinoina hallita musiikin sukupuolta: pitämällä naiset etäällä musiikinteosta ja estämällä heitä menestymästä siinä on ollut helpompaa torjua ajatusta musiikista maskuliinisuutta uhkaavana, feminiinisenä ilmiönä.

Luovuuskäsityksillä on myös ollut huomattava vaikutus musiikin sukupuolittuneessa arvottamisessa ja ne muodostavatkin olennaisen osan vastausta tutkimuskysymyksistäni jälkimmäiseen; niitä voitaisiin väittää käytetyn (enemmän tai vähemmän eksplisiittisesti) musiikin sukupuolittuneen arvottamisen välineenä halki tarkasteleman ajanjakson. Rajaamalla nerous maskuliiniseksi ilmiöksi on entisestään vahvistettu miesten parempaa asemaa musiikkielämässä ja luotu sukupuolittuneen arvottamisen kaksoisloukku, jossa naisten on joko tullut pysyä feminiinisinä ja vähäpätöisinä pidetyillä musiikin alueilla, joissa he ovat voineet saada jonkinlaista arvostusta, tai ylittää nämä sukupuolen asettamina pidetyt rajat esimerkiksi säveltämällä suurissa muodoissa ja todennäköisesti saada negatiivinen vastaanotto (Gates 1997; Green 1997, 99-100; Tick 1993, 95; Citron 1993, 187). Populaarimusiikissa myös autenttisuuden voitaisiin väittää toimivan 1960-luvulta eteenpäin sukupuolittuneena arvostuksen vedenjakajana, jossa feminiinisyys kytkeytyy yhä alempiarvoisuuteen (Karppinen 2016, 1; McLeod 2002, 108). Kummankin näistä luovuuskäsityksistä voitaisiin siis ajatella muodostaneen konteksteissaan perustan musiikin sukupuolittuneelle arvottamiselle musiikin tekijän biologisen sukupuolen perusteella.

Myös autonomiaestetiikkaa voitaisiin etenkin romantiikan aikaisessa muodossaan pitää keinona ”miehistää” musiikki: siihen liittyvän formalistisen musiikkikäsitteen perustan muodostaa ajatus musiikista nimenomaan *järjellisenä* ja *järjellä ymmärrettävänä* ilmiönä, jossa tunteilla ja muun kuin ”musiikin itsensä” ilmaisemisella ei tulisi olla sijaa (Iitti 2005; Torvinen & Padilla 2005, 17; McClary 1993, 326-327; Mantere 2005, 185; Bowie 2001, 34-



35). Voidaan siis nähdä tämän musiikin käsittämistävän olevan jälleen kytköksissä sukupuolittuneisiin dikotomioihin erityisesti järjen ja tunteen ja rationaalisen ja irrationaalisen vastakkainasettelun kautta. Merkittävää on myös se, kuinka autonomiaestetiikalle tyypillinen formalistinen musiikkikäsitelmä on pitkään hallinnut musiikkidiskurssia ja myös musiikkitiedettä. Näissä konteksteissa sillä voitaisiin väittää olleen varsin olennainen rooli musiikillisen ajattelun ja konkreettisen musiikkielämän sukupuolittuneisuuden sekä sukupuoliperustaisen epätasa-arvon peittäjänä; koska huomion arvoisena on pidetty vain itse musiikkia ja sen formalistista tarkastelua, ovat mm. sosiaalinen konteksti ja musiikin ideologiset aspektit jääneet ns. *ulkomusiikillisina* pitkään tutkimatta (Iitti 2005, 62).

Historiallisilla tyylikausien murroshetkillä sukupuolittuneisiin ideologioihin nojaava musiikin arvottaminen on kuitenkin kenties ilmeisimmillään. Tyylinmurrosten aikaan esiintyneet kiistat musiikin itsensä sekä vanhan ja uuden tyylin sukupuolesta tuovat esiin sekä miesten mahdollista pelkoa musiikin feminiinisoimaksi tulemisesta, että tietyn tyylin musiikin maskuliinisuuden tai feminiinisuuden käyttämistä perusteena tyylin paremmuudelle tai huonommuudelle. Koska ennen näitä musiikin ”naisellistumisen kriisejä” naisten osallistuminen musiikkielämään on kasvanut merkittävästi, koska naiset on suljettu uusista tyyleistä ulos niiden vakiinnuttua ja koska musiikki on ollut arvostetuinta tullessaan ymmärretyksi maskuliiniseksi ilmiöksi, voitaisiin näitä kriisejä pitää tutkimistani ilmiöistä selkeimpänä esimerkkinä sukupuolittuneiden ideologioiden käytöstä musiikin arvottamisprosesseissa. (Korsmeyer 2004, 14, 62; Green 1997, 13-14; Citron 1993, 45, 109; Post 1994, 36-39; Goehr 2001, 55.)

Tutkimuksen tuloksia voitaisiin pitää jokseenkin luotettavina, sillä niihin on saavuttu aiemman tutkimuskirjallisuuden pohjalta, minkä lisäksi ne tukevat aiempia havaintoja aiheesta. Mikäli empiirisen aineiston kerääminen olisi ollut mahdollista, tulokset saattaisivat toki näyttää erilaisilta. Toisaalta, mikäli tutkimus olisi keskittynyt omaan empiiriseen aineistoonsa, olisi tarve synteetin tekemiselle aiemmasta tutkimuksesta jäänyt täyttämättä. Koska tutkimuksen kohteena olivat valtavirtaiset musiikinlajit ja niihin liittyneet ideologiat, tutkimuksesta ovat rajautuneet ulos kaikki vähemmän vaikutusvaltaiset musiikilliset kontekstit ja näistä tuloksista mahdollisesti poikkeavat ideologiat. Onkin mahdollista, että mikäli nämä muut kuin valtavirtaiset kontekstit olisi huomioitu, tulokset saattaisivat näyttää hyvinkin erilaisilta. Lisäksi tulosten suhteen on huomioitava valtavirtaisiin ideologioihin ja musiikinlajeihin keskittymisen johtaneen tässä tutkimuksessa myös siihen, että tutkimus on

operoinut näissä konteksteissa valtavirtaisen sukupuolikäsityksen parissa. Tästä johtuen tutkimuksesta ulos ovat rajautuneet kaikenlaiset tavat, joilla tätä sukupuolikäsitystä on mahdollisesti vastustettu ja toteutettu toisin. Mikäli tutkimuksen kohteeksi olisi ollut mahdollista ottaa myös nämä sukupuolijärjestyksen ja -ideologioiden toisin tekemisen ja vastustamisen paikat, saattaisivat tulokset jälleen näyttää erilaisilta. On myös huomattava aiemman tutkimuksen vinoutuvan juuri sovinististen ja naisia syrjivien ideologioiden suuntaan, jolloin vastaava vinouma on havaittavissa myös tämän tutkimuksen tuloksissa.

Jatkotutkimuksen kannalta ilmeisin toteamus on, että sukupuolittuneiden ideologioiden toimintaa musiikin arvottamisessa on tutkittava lisää. Myös sukupuolittuneen ajattelun perustan muodostavat sukupuolittuneet kahtiajaot vaativat lisähuomiota, dekonstruktiota ja eksplisiittiseksi tekemistä, jotta niihin implisiittisesti pohjautuva musiikin arvotus voi alkaa vähentyä. Olennaista olisi myös kiinnittää enemmän huomiota musiikin ideologisiin ulottuvuuksiin ylipäättään, mutta erityisesti sukupuolen ja sukupuolittumisen osalta. Tässä feministisen musiikintutkimuksen taipumus keskittyä sukupuolen representaatioihin ja sukupuoli-identiteetteihin muodostaa ongelman, sillä tällöin sukupuolittuneiden ideologioiden käsittely pirstaloituu osiksi näiden tutkimusten viitekehyksiä ja kattavan käsityksen saaminen niistä vaatii huomattavaa perehtymistä aiheeseen.

Vaikka aiempi synteesi puuttuikin, on sukupuolittuneita ideologioita sisältöineen jo tutkittu musiikissa jokseenkin kattavasti. Kuitenkin, koska 1900-luvun puolivälin jälkeen näitä ideologioita on sukupuolten tasa-arvon kasvaessa tuotu musiikkidiskurssissa aiemman kaltaisella eksplisiittisyydellä ja volyyymilla harvemmin esiin, ovat ne painuneet ns. pinnan alle ja ovat siten vaarassa tulla ylenkatsotuiksi. Niistä voisi siis sanoa tulleen Korsmeyerin (2004, 3) kolmijaon mukaisesti *syvätason* merkityksiä, joiden paikallistaminen ja osoittaminen vaatii pitkäjänteisyyttä ja perehtyneisyyttä aiheeseen. Esimerkkinä tästä voitaisiin pitää *autenttisuuden* käsitettä, joka muodostaa populaarimusiikissa leijonanosan käsityksistä siitä, mikä on tai ei ole hyvää ja arvokasta musiikkia, mutta piilottaa syvälle pintansa alle maskuliinisia konnotaatioita. Autenttisuuden sukupuolittuneisuus voi olla varsin vaikeasti havaittavissa, mikäli huomiotta jäävät sen kytkökset romantiikan sovinistiseen neroihanteeseen sekä sukupuolittuneisiin dikotomioihin. Musiikkitieteessä voisikin siis olla aiheellista kiinnittää huomiota siihen, onko taide- ja populaarimusiikkia tosiaan tarpeellista tutkia nykyisessä määrin erillään (ks. McClary 2002, xi-xii).

## LÄHTEET

- Bayton, M. (1997). Women and the Electric Guitar. Teoksessa Whiteley, S. (1997). *Sexing the Groove: Popular music and gender*, 37-49. Lontoo: Routledge.
- Biddle, I. D., & Gibson, K. (2009). *Masculinity and western musical practice*. Burlington: Ashgate.
- Bowie, A. (2001). Aesthetics, 1750-2000. Teoksessa Goehr, L. Sparshott, F. E., Bowie, A. & Davies, S. (toim.) *Philosophy of Music*, 24-46. Grove Music Online. Osoitteesta <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52965> Luettu 10.06.2019.
- Buelow, G. (2001). *Affects, theory of the*. Grove Music Online. Osoitteesta <https://doi-org.ezproxy.jyu.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.00253> Luettu 10.04.2021.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Christensen, T. (2001). Theoretical Writings. Teoksessa Rameau, Jean-Philippe, 33-37. Grove Music Online. Osoitteesta <https://doi-org.ezproxy.jyu.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.22832> Luettu 10.04.2021.
- Chua, D. K. L. (1999). *Absolute music and the construction of meaning*. Teoksessa Chua, D., Kallberg, J. & Solie, R. A. (toim.) *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press. Osoitteesta <https://ebookcentral.proquest.com/lib/jyvaskyla-ebooks/detail.action?docID=202168> Luettu 10.05.2019.
- Citron, M. J. (1993). *Gender and the musical canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Citron, M. J. (2009). Gendered Reception of Brahms: Masculinity, Nationalism and Musical Politics. Teoksessa Biddle, I. D. & Gibson, K. (toim.) *Masculinity and western musical practice*, 141-159. Burlington: Ashgate.

- Coates, N. (1997). (R)evolution Now? Rock and the political potential of gender. Teoksessa Whiteley, S. (toim.) *Sexing the Groove: Popular music and gender*, 50-64. Lontoo: Routledge.
- Cook, S. C., Tsou, J. S. (1994). Introduction: "Bright Cecilia". Teoksessa Cook, S. C., Tsou, J. S., & McClary, S. (toim.) *Cecilia Reclaimed: Feminist perspectives on gender and music*, 1-14. Urbana: University of Illinois.
- Coulter, B. (2017). "Singing from the Heart": Notions of gendered authenticity in pop music. Teoksessa Hawkins, S. (toim.) *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender*, 267-280. Routledge, New York.
- Curtis, L. (1997). Rebecca Clarke and Sonata Form: Questions of gender and genre. *The Musical Quarterly*, 81(3), 393-429. Osoitteesta <https://www.jstor.org/stable/742324> Luettu 10.05.2019.
- Cusick, S. G. (1994). Feminist theory, music theory, and the mind/body problem. *Perspectives of New Music*, 32(1), 8-27. Osoitteesta <https://www.jstor.org/stable/833149> Luettu 10.05.2019.
- Dahlhaus, C. (2001). The Romantic era. Teoksessa Chon, R., Hyer, B., Dahlhaus, C., Anderson, J., & Wilson, C. (toim.) *Harmony*, 15-17. Grove Music Online. Luettu 10.04.2021. <https://doi-org.ezproxy.jyu.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.50818>
- Duckles, V. & Pasler, J. (2014). The Nature of Musicology. Teoksessa Duckles, V., Pasler, J., Stanley, G., Christensen, T., Haggh, B. H., Bachin, R., ...Platt, P. (toim.) *Musicology*, 1-8. Grove Music Online. Osoitteesta <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46710> Luettu 09.06.2019.
- Dunbar, J. C. (2015). *Women, Music, Culture: An Introduction*. London: Routledge. Osoitteesta <https://ebookcentral.proquest.com/lib/jyvaskyla-ebooks/detail.action?docID=4710422> Luettu 10.05.2019.
- Eagleton, T. (1990). *Ideology: An introduction*. Lontoo: Verso.

- Fast, S. (2014). *Rock*. Grove Music Online. Osoitteesta <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257208> Luettu 10.06.2019.
- Ford, C. (2012). *Music, Sexuality and the Enlightenment in Mozart's Figaro, Don Giovanni and Così Fan Tutte*. Burlington: Routledge. Osoitteesta <https://ebookcentral.proquest.com/lib/jyvaskyla-ebooks/detail.action?docID=4710422> Luettu 10.05.2019.
- Gates, E. (1997). Damned If You Do and Damned If You Don't: Sexual Aesthetics and the Music of Dame Ethel Smyth. *The Journal of Aesthetic Education*, 31(1), 63-71. University of Illinois Press. Osoitteesta <https://www.jstor.org/stable/3333472> Luettu 10.06.2019.
- Goehr, L. (2001). Contemporary Challenges. Teoksessa Goehr, L., Sparshott, F., Bowie, A., & Davies, S. (toim.) *Philosophy of music*. Grove Music Online. Osoitteesta <https://doi-org.ezproxy.jyu.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.52965> Luettu 11.04.2021.
- Goldin, O. (2015). The Pythagorean Table of Opposites, Symbolic Classification and Aristotle. *Science in Context*, 28(32), 171-193. New York: Cambridge University Press. Osoitteesta doi:<http://dx.doi.org.ezproxy.jyu.fi/10.1017/S0269889715000046> Luettu 09.06.2019.
- Green, L. (1997). *Music, gender, education*. New York: Cambridge University Press.
- Halstead, J. (1997). *The woman composer: Creativity and the gendered politics of musical composition*. Aldershot: Ashgate.
- Hanslick, E. & Oramo, I. (2014). *Musiikille ominaisesta kauneudesta: Yritys säveltaiteen estetiikan uudistamiseksi*. Tampere: Niin & näin.
- Harrison, S. (2008). *Masculinities and Music: Engaging men and boys in making music*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. Osoitteesta

<http://search.ebscohost.com.ezproxy.jyu.fi/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=523911&site=ehost-live> Luettu 10.05.2019.

Head, M. (1995). 'Like beauty spots on the face of man': Gender in eighteenth-century north-german discourse on genre. *The Journal of Musicology*, 13(2), 143-167. Osoitteesta <https://www.jstor.org/stable/764103> Luettu 10.06.2019.

Head, M. (2013). *Sovereign Feminine: Music and Gender in Eighteenth-Century Germany*. Berkeley: University of California Press. Osoitteesta <https://ebookcentral.proquest.com/lib/jyvaskyla-ebooks/detail.action?docID=1163753> Luettu 10.06.2019.

Hirsjärvi, S., Remes, P., Sajavaara, P. & Sinivuori, E. (2009). Tutki ja kirjoita. Helsinki: Tammi. 15. uudistettu painos.

Iitti, S. (2002). Ruumis mielen vihollisena: Kriittinen näkökulma Hanslickin musiikinestetiikkaan. *Musiikki: Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisu*, 32(4), 52-65. Osoitteesta <http://elektra.helsinki.fi/se/m/0355-1059/32/4/kriittin.pdf> Luettu 12.06.2019.

Iitti, S. (2005). Autonomiaestetiikka, formalismi ja Hanslickin *Musiikin kauneudesta*. Teoksessa Torvinen, J. & Padilla, A. (toim.) *Musiikin filosofia ja estetiikka: kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*, 59-81. Helsinki: Yliopistopaino.

Jones, S. & Featherly, K. (2002). *Re-Viewing Rock Writing: Narratives of Popular Music Criticism*. Teoksessa Jones, S. (toim.) *Pop music and the press*, 19-40. Philadelphia: Temple University Press.

Kallberg, J. (2001). *Gender and Music*. Oxford Music Online. Osoitteesta <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41235>. Luettu 30.10.2018.

Karppinen, A. (2016). *The Songs of Joni Mitchell: Gender, performance and agency*. New York: Routledge.

- Kearney, M. C. (2017). *Gender and rock*. New York: Oxford University Press.
- Kniivilä, S., Lindblom-Ylänne, S. & Mäntynen, A. (2017). *Tiede ja teksti: Tehoa ja taitoa tutkielman kirjoittamiseen*. Helsinki: Gaudeamus. 3. uudistettu painos.
- Korsmeyer, C. (2004). *Gender and Aesthetics: An introduction*. Lontoo: Routledge.  
Osoitteesta  
<http://search.ebscohost.com.ezproxy.jyu.fi/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=115003&site=ehost-live> Luettu 10.05.2019.
- Kramer, L. (1990). *Music As Cultural Practice, 1800-1900*. Oxford: University of California Press.
- Kruse, H. (2002). Abandoning the Absolute: Transcendence and Gender in Popular Music Discourse. Teoksessa Jones, S. (toim.) *Pop music and the press*, 134-155. Philadelphia: Temple University Press.
- Kurkela, V. (2005). Hittilistat ja rock-asette. Teoksessa Torvinen, J. & Padilla, A. (toim.) *Musiikin filosofia ja estetiikka: kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*, 283-313. Helsinki: Yliopistopaino.
- Letzter, J., & Adelson, R. (2000). French women opera composers and the aesthetics of Rousseau. *Feminist Studies*, 26(1), 69-100. Osoitteesta  
<https://www.jstor.org/stable/3178593> Luettu 10.05.2019.
- Lochhead, J. (2008). Theorizing gender, culture, and music: The sublime, the ineffable, and other dangerous aesthetics. *Women & Music - A Journal of Gender and Culture*, 12, 63-74. Osoitteesta <https://search-proquest-com.ezproxy.jyu.fi/scholarly-journals/theorizing-gender-culture-music-sublime-ineffable/docview/1542761/se-2?accountid=11774> Luettu 10.05.2019.
- Mantere, M. (2005). Kohti musiikkikokemuksen esteettistä teoriaa. Teoksessa Torvinen, J. & Padilla, A. (toim.) *Musiikin filosofia ja estetiikka: kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*, 151-181. Helsinki: Yliopistopaino.

- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, gender, and sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- McClary, S. (2002). Feminine Endings in Retrospect. Teoksessa McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press, 2002.
- McLeod, K. (2002). Between Rock and a Hard Place: Gender and Rock Criticism. Teoksessa Jones, S. (toim.) *Pop music and the press*, 93-113. Philadelphia: Temple University Press.
- Niiniluoto, I. (2002). *Johdatus tieteenfilosofiaan: käsitteen- ja teorianmuodostus*. Helsinki: Otava. 3. painos.
- Parsons Smith, C. (1994). "A Distinguishing Virility": Feminism and modernism in American art music. Teoksessa Cook, S. C., Tsou, J. S., & McClary, S. (toim.). *Cecilia Reclaimed: Feminist perspectives on gender and music*, 90-106. Urbana: University of Illinois.
- Post, J. C. (1994). Erasing the Boundaries Between Public and Private in Women's Performance Tradition. Teoksessa Cook, S. C., Tsou, J. S., & McClary, S. (toim.) *Cecilia Reclaimed: Feminist perspectives on gender and music*, 35-51. Urbana: University of Illinois.
- Rameau, J. & Gossett, P. (1971). *Treatise on harmony*. New York: Dover.
- Rossi, L. (2003). *Heterotehdas: Televisiomainonta sukupuolituotantona*. Helsinki: Gaudeamus.
- Sarjala, J. (2002). *Miten tutkia musiikin historiaa?: Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.



- Scott, D. B. (2003). *From the erotic to the demonic: On critical musicology*. New York: Oxford University Press. Osoitteesta <https://ebookcentral.proquest.com/lib/jyvaskyla-ebooks/detail.action?docID=3052256> Luettu 06.05.2019.
- Schippers, M. (2002). *Rockin' Out of the Box: Gender maneuvering in alternative hard rock*. New Brunswick: Rutgers University Press. Osoitteesta <http://search.ebscohost.com.ezproxy.jyu.fi/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=91065&site=ehost-live> Luettu 10.05.2019.
- Schmutz, V., & Faupel, A. (2010). Gender and cultural consecration in popular music. *Social Forces*, 89(2), 685-707. Osoitteesta <https://www.jstor.org/stable/40984552> Luettu 10.05.2019.
- Shepherd, J. (1993). *Difference and Power in Music*. Teoksessa Solie, R. A. (1993). *Musicology and Difference: Gender and sexuality in music scholarship*. Berkeley: University of California Press. Osoitteesta <http://search.ebscohost.com.ezproxy.jyu.fi/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=40047&site=ehost-live> Luettu 10.05.2019.
- Solie, R. A. (1993). *Musicology and Difference: Gender and sexuality in music scholarship*. Berkeley: University of California Press. Osoitteesta <http://search.ebscohost.com.ezproxy.jyu.fi/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=40047&site=ehost-live> Luettu 10.05.2019.
- Tick, J. (1993). Charles Ives and Gender Ideology. Teoksessa Solie, R. A. (toim). *Musicology and Difference: Gender and sexuality in music scholarship*. Berkeley: University of California Press. Osoitteesta <http://search.ebscohost.com.ezproxy.jyu.fi/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=40047&site=ehost-live> Luettu 10.05.2019.
- Torvinen, J. & Padilla, A. (toim.) (2005). *Musiikin filosofia ja estetiikka: kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino.

- Treitler, L. (1993). *Gender and Other Dualities of Music History*. Teoksessa Solie, R. A. (toim.). *Musicology and Difference: Gender and sexuality in music scholarship*. Berkeley: University of California Press. Osoitteesta <http://search.ebscohost.com.ezproxy.jyu.fi/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=40047&site=ehost-live> Luettu 10.05.2019.
- Walser, R. (1993). *Running with the Devil: Power, gender, and madness in heavy metal music*. Middletown: Wesleyan University Press. Osoitteesta <https://ebookcentral.proquest.com/lib/jyvaskyla-ebooks/detail.action?docID=1211631> Luettu 10.05.2019.
- Wheelock, G. A. (1993). Schwarze Gredel and the Engendered Minor Mode in Mozart's Operas. Teoksessa Solie, R. (toim.) *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, 201-221. Berkeley: University of California Press. Osoitteesta <http://search.ebscohost.com.ezproxy.jyu.fi/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=40047&site=ehost-live>. Luettu 11.06.2019.
- Whiteley, S. (2000). *Women and Popular Music: Sexuality, identity and subjectivity*. Lontoo: Routledge.
- Wicke, P. (1990). *Rock music: culture, aesthetics and sociology*. Cambridge University Press.