

Länsimainen taidemusiikki, ”rotu” ja etnisyyys

Postkoloniaalinen viulistin identiteetti Sibelius-viulukilpailussa

”Rotu”¹ ja etnisyyys ovat viime aikoina muodostuneet jälleen näkyviksi eurooppalaisen identiteetin määrittäjiksi. Etnomusikologi Martin Stokes (1994, 7) on todennut, että romanttisen etnisyyssäilyksen, jonka mukaisesti etnisyyys viittaa harmittomaan ja värikkääseen kansanperinteeseen länsimaisten yhteiskuntien reuna-alueilla, aika saattaa olla peruuttamattomasti ohi. Käsitteellä ”etninen” on viime aikoina Euroopassa viitattu varsinkin journalistisessa kielenkäytössä väkivaltaisiin kokemuksiin: etnisiin konflikteihin Venäjällä, etnisiin puhdistuksiin Bosniassa ja etniseen väkivaltaan kaupunkien kaduilla (ibid.). Näiden ilmiöiden kautta etnisyyys on väistämättä tullut näkyväksi osaksi eurooppalaista arkipäivää. ”Rodullisten” ja etnisten Toisten astuminen eurooppalaisen musiikin kentälle on tehnyt näkyväksi myös länsimaisen taidemusiikkikulttuurin ”rodullisen” ja etnisen erityisyyden.

Pohdin tässä artikkelissa ”rotua” ja etnisyyttä vuoden 1995 Sibelius-viulukilpailussa, joka oli merkittävä tapahtuma suomalaisessa mediassa. Voitto lankesi tuolloin ensimmäistä kertaa kilpailun historiassa suomalaiselle viulistille, 19-vuotiaalle Pekka Kuusistolle. Artikkelini perustuu tekeillä olevaan väitöskirjaani, jossa tarkastelen kulttuurisen (ks. Moisala 1996, 4) ja feministisen (ks. esim. Cusick 1999) musiikintutkimuksen näkökulmasta Sibelius-kilpailua 1995 suomalaisessa mediassa: sanoma- ja aikakauslehdissä sekä televisio- ja radio-ohjelmissa. Tutkin viulistien ja musiikin representaatioita mediassa, jolloin mediatekstien suhde ”todellisuuteen” problematisoituu. Representaatiot eivät heijasta todellisuutta vaan pikemminkin aktiivisesti tuottavat, uusintavat, kiistävät ja muokkaavat merkityksiä. Ne eivät ole

¹ Varustan sanan ”rotu” ja sen johdannaiset lainausmerkein painottaakseni ”rotua” *konstruoituna* käsitteenä, jolla ei ole mitään biologista perustetta. Kum-Kum Bhavnani (1993, 32) on todennut, että empirisesti määriteltävän biologisen kategorian sijasta ”rotu” on käsite, jota tuotetaan ja uusinnetaan sekä myös haastetaan ja poissuljetaan taloudellisissa, poliittisissa ja ideologisissa instituutioissa.

irrallaan siitä todellisuudesta, jossa ne syntyvät. Samalla kun ne edustavat todellisuutta, ne myös merkityksellistävät sen. (Ks. Rojola 1995, 7.)

Tarkastelen kilpailevien viulistien ja musiikin merkityksellistämistä identiteetin käsitteen avulla. Identiteetti rakentuu nimenomaan eron kautta (ks. esim Hall 1999, 13, 251): tärkeämpää kuin suomalaisen, valkoisen miesviulistin samuus muiden kaltaistensa kanssa on hänen erilaisuutensa suhteessa vaikkapa japanilaiseen naisviulistiin. Luen Sibelius-viulukilpailua käsitteleviä tekstejä kiinnittäen huomioni niissä tehtyihin eroihin; eroihin miesten ja naisten, suomalaisten ja ulkomaalaisten, valkoisten ja ei-valkoisten välillä. Stuart Hall (1999, 252) on todennut, että identiteettejä ”voi lukea vain vastakarvaan – toisin sanoen *ei* jonakin, mikä jähmettää erojen leikin jossakin alkuperäisessä ja staattisessa pisteessä, vaan jonakin, mikä nimenomaan konstruoidaan erossa (*différancessa*) ja mitä jatkuvasti epävakaaistaa se, mikä on jätetty pois”.

Sibelius-viulukilpailusta kertovissa mediateksteissä painottuivat suomalaisten, miesten ja länsimaisen valkoisen kulttuurin näkökulmat, jolloin keskeisiksi viulistin ja musiikin identiteettien rakennuspuiksi nousevat kansallisuus, sukupuoli ja etnisyys. Tässä artikkelissa tarkastelen sitä, miten Sibelius-kilpailuun osallistuneiden viulistien ja länsimaisen taidemusiikkikulttuurin ”rodullinen” ja etninen identiteetti mediateksteissä rakentui.

Pohdin musiikin ja viulistien identiteettiä postkoloniaalien teorioiden avulla. Näille teorioille on tyypillistä käsitys siitä, että kolonialismi ja imperialismi eivät ole ainoastaan menneisyyden ilmiöitä, vaan ne määrittävät yhä edelleen kulttuurisesti, poliittisesti ja taloudellisesti sitä maailmaa, jossa elämme (Eriksson, Baaz & Thörn 1999, 14–15 ja 17; ks. myös esim. Hall 1996, 247). Näiden teorioiden mukaan moderni länsimainen identiteetti rakentuu perustavanlaatuiselle erolle niin kutsuttujen sivistyneiden eurooppalaisten, jotka ovat yleismaailmallisen kehitysprosessin toteuttajia, ja Toisten, jotka ovat edellä mainitun projektin ulkopuolella välillä (ks. esim. Eriksson, Baaz & Thörn 1999, 29).

Postkoloniaaleille teorioille on tyypillistä eurooppakeskeisen ajattelun kritiikki (vrt. Tarasti 1998, 138–195). Eurooppakeskeisyys on luonnollistettu nykyisessä länsimaisessa kulttuurissa arkijärkiseksi käytännöksi. Esimerkiksi sanalla musiikki viitataan helposti *eurooppalaiseen* musiikkiin, jolloin paras ja arvokkain musiikki on saman, eurooppakeskeisen ajattelutavan mukaan eurooppalaisten² musiikkia. Eurooppakeskeisyys on niin keskeinen osa arki ajatteluamme, että siihen ei useinkaan kiinnitetä edes huomiota. Se jakaa maailman länsimaihin ja ei-länsimaihin ja järjestää arkikielen binaarisiin ja hierarkkisiin, länttä vähintäänkin implisiittisesti imarteleviin kategorioihin. Vaikka tämä ajattelutapa on syntynyt kolonisoinnin pro-

² Eurooppalaisilla ei tarkoiteta tässä ainoastaan eurooppaa *per se* vaan myös Amerikkojen, Australian ja muiden länsimaiden ”uuseurooppalaisia” (ks. Shohat & Stam 1994, 1).

sessissa, sen yhteys tuohon prosessiin on hämärretty tai piilotettu. (Shohat & Stam 1994, 1–2).³

Länsimainen taidemusiikkikulttuuri ja valkoisuus

Maaseudun Tulevaisuudessa (2.12.95) pohdittiin Sibelius-kilpailun jo päättyttyä sitä, minkä maalaisia viulisteja tapahtumaan osallistui.

Erikoista on, että Sibelius-kilpailuissa Neuvostoliitto ja nyt Venäjä, Kiina, Japani, Etelä-Korea kunnostautuvat. Itä on länttä kiinnostuneempi. Länttä edustivat voittajien luettelossa Suomi ja Tanska. Mistähän johtunee? Muu Eurooppako omien saksalais- ja itävaltalaisklassikkajensa lumoissa yhä ja edelleen?

Tässä Heikintytär-nimimerkin kirjoittamassa kolumnissa maat, joiden edustajat ottivat osaa Sibelius-kilpailuun, jaetaan kahtia: länttä ja itää edustaviin maihin. Näiden kahden kategorian välille rakennetaan tässä lyhyessä katkelmassa maantieteellisen eron lisäksi muitakin eroja. Kirjoittaja harmittelee läntisten osallistujien vähäistä määrää ja toivoo, että kilpailuun olisi osallistunut enemmän viulisteja juuri lännestä. Länteen kuuluvat maat jakautuvat Heikintyttären kirjoituksessa – toisin kuin itään kuuluvat maat – kahtia: ensinnäkin Suomeen ja Tanskaan ja toiseksi ”muuhun Eurooppaan”, jolla ”saksalais- ja itävaltalaisklassikoihin” viittaamisen vuoksi voidaan päätellä tarkoitettavan lähinnä Keski-Eurooppaa. Eurooppa jakaantuu yhtäältä niihin, joilla on välitön suhde länsimaisen taidemusiikkikaanonin arvostetuimpiin teoksiin, ja toisaalta niihin, joilla tätä suhdetta ei ole.

Sibelius-kilpailussa maailma jakaantui edellä kuvatulla tavalla ryhmiin, joiden välille muodostettiin monenlaisia eroja ja valtasuhteita. Yhtä lailla kuin paikkoja maapallolla jäsenettiin keskenään erilaisiksi ryhmiksi niin myös kilpailijoiden

³ Suomalaisessa musiikintutkimuksessa postkolonialismia on käsitellyt Eero Tarasti artikkelissaan Sibelius ja postkolonialistinen musiikkitiede (1998), jossa hän tutkii Sibelius-kulttia kolonialismin ja postkolonialismin käsitteiden avulla. Tarasti (ibid., 148) toteaa, että jos ”sanotaan totuus hieman kärkeä, niin valtaosa ns. perinteistä musiikkitiedettä perustuu oletuksiin, joiden pohjimmainen luonne on rasistinen, patriarkaallinen ja essentialistinen”. Artikkelin on ongelmallinen suhteessa postkoloniaaleille teorioille tyypilliseen eurooppakeskeisyyden kritiikkiin, sillä siinä käsitellään monia länsimaiselle taidemusiikkipuheelle tyypillisiä käsityksiä itsestäänselvyyksinä. Tarasti (ibid., 185) esimerkiksi kertoo yhdysvaltalaisen kirjoittajien teksteihin viitaten, että niissä ”Sibelius siis kytketään muihin mutkitta kansanluonteen ja rodun ilmaisijaksi, eikä häntä nähdä itsenäisenä taiteilijana. Kyseessä on kolonialisoivan diskurssin rasistinen ja essentialistinen muoto”. Itsenäisen taiteilijan käsite säilyy luonnollisena tosiasiana, ”rodullisuuden” ja etnisyyden ulotumattomissa olevan käsitteenä, jota ei käsitellä tiettyssä ajassa ja paikassa, tiettyihin *länsimaisiin* tarkoituksiin syntyneenä ajattelutapana. Tarasti (ibid., 160) toivoisi, että kirjoittajat olisivat kysyneet näkemään ”Sibeliuksen todellisen kuulumisen länsimaisen musiikin ’saksalais-universaaliin’ valtavirtaan”. Pohdinta pidättäytyy länsimaisen taidemusiikkikulttuurin sisäisissä valtasuhteissa eikä ulotu koskemaan länsimaisen taidemusiikin suhdetta muihin kulttuureihin.

välille nimettiin näitä ryhmittelyjä noudattavia tai ainakin läheisesti muistuttavia eroja ja yhtäläisyyksiä.

Huomiota herättää viulun kotimaan, Italian, poissaolo. Ranskasta on vain yksi, eikä Espanjastakaan yhtään soittajaa. Sen sijaan 57:stä osanottajasta kuusitoista on Kaukoidästä – aitoja jenkkejä ei tullut yhtään! Viidestä Yhdysvaltoja edustavasta vain yksi oli ”pesun kestävä”, kaksi aasialaisperäisiä ja kaksi entisen Itäblokin alueella syntyneitä. Mitä reittiä kilpailusta tiedottaminen oikein kulkee? (*Savon Sanomat* 28.11.95.)

Kilpailijat jaetaan tässä tervetulleisiin ja vähemmän tervetulleisiin vieraisiin sen perusteella, mitä kansallisuuksia ja ennen kaikkea etnisyyksiä ja ”rotuja” he edustavat. Kirjoittaja hämmästelee Keski-Euroopan viulistien osallistumisen vähyyttä. Ilmeisesti hän toivoi *Maaseudun Tulevaisuudessa* (2.12.95) ilmestyneen jutun kirjoittajan tavoin, että kilpailuun olisi osallistunut enemmän kilpailijoita juuri Keski-Euroopan maista. Niistä Euroopan ulkopuolella sijaitsevista maanosista, joista kilpailijoita osallistui tapahtumaan, Amerikka – ja sen osana ainoastaan Yhdysvallat – näyttää olleen selvästi Aasiaa mieluisampi vaihtoehto.

Savon Sanomien (28.11.95) jutussa päiviteltiin sitä, että ”aitoja jenkkejä” ei osallistunut kilpailuun ollenkaan, kun taas Kaukoidästä oli runsain määrin osallistujia. Yhdysvaltalaisen ”aitoudessa” oli jutun mukaan eroja, sillä yksi yhdysvaltalainen kilpailija täytti epäaitoudestaan huolimatta ”pesun kestävyuden” kriteerit. Muun neljän kilpailijan ”pesun kestävyys” kyseenalaistui heidän ”aasialaisperäisyytensä” ja ”entisen Itäblokin alueella” tapahtuneen syntymänsä vuoksi. Miksi viides Yhdysvaltojen edustaja Sibelius-kilpailussa, Elizabeth Larson, ei ollut ”aito jenkki”?

Amerikkalaisten kilpailijoiden etniseen tai ”rodulliseen” alkuperään perustuvaa jaottelua käsiteltiin myös STT:n (22.11.95) uutisessa, jossa kerrottiin Pekka Kuusistosta Suomen toivona sekä kilpailuun ja kilpailijoihin liittyvistä yleisistä asioista.

Suurin joukko [kilpailuun] tulee Japanista, yhteensä kahdeksan soittajaa, ja he ovat kaikki naisia. Toiseksi suurin onkin sitten suomalaisten joukkue, jossa on kuusi jäsentä. Yhdysvalloista osallistuu viisi soittajaa, ja kansojen sulatusuunina tunnetulle valtiolle sopii, että heissä on eurooppalaista ja aasialaista verta. **Ester Nohilla** ja **Amy Oshirolla** on osa juuristaan Aasiassa, **Florin Parvulescu** on syntynyt Bukarestissa, **Marta Kirk** Varsovassa. **Elisabeth Ann Larsonin** sukunimi viittaa pohjoismaiseen taustaan.

Jutussa ensin mainitut japanilaiset ja suomalaiset kilpailijat muodostavat keskenään yhtenäiset joukkueet. ”Kansojen sulatusuuniksi” sen sijaan mainitaan Yhdysvallat, jonka kansalaiset eivät välttämättä kaikki ole ”alkuperäisiä” yhdysvaltalaisia ainakaan sukujuurtensa suhteen. Yhdysvaltalaisen kilpailijoiden etnisen tai ”rodullisen” identiteetin ajateltiin olevan peräisin Yhdysvaltojen ulkopuolelta, sillä heissä oli ”eurooppalaista ja aasialaista verta”. Sibelius-kilpailun ohjelmakirjan mukaan kolme STT:n jutussa mainitusta viidestä yhdysvaltalaisesta kilpailijasta –

Noh, Oshiro ja Larson – ovat syntyneet Yhdysvalloissa ja ovat myöskin Yhdysvaltojen kansalaisia. Minkä seikkojen perusteella STT päätteli heidän ”juurensa” ja ”taustansa” epäamerikkalaisuuden? Larsonin kohdalla vastaus löytyy jutusta: hänen sukunimensä on saanut kirjoittajan epäilemään hänen ”pesunkestävyyttään” amerikkalaisena. Nohin ja Oshiron juurien sijoittaminen Yhdysvaltojen ulkopuolelle on ilmeisesti tapahtunut heidän aasialaiseen ”rotuun” viittaavan ulkonäkönsä perusteella. Parvulescu ja Kirk ovat syntyneet Euroopassa, mutta osallistuvat kilpailuun Yhdysvaltojen kansalaisina. ”Aito” amerikkalainen on ristiriitainen käsite: hän ei ole ”sulatusuunin” tuote, mutta tuskin myöskään amerikan alkuperäiseen väestöön kuuluva kansalainen.

Viulistien identiteetti rakennetaan kummassakin edellä käsitellyssä mediatekstissä kansallisuuden lisäksi etnisten ja ”rodullisten” erojen perusteella. Keskityn tässä luvussa käsittelemään kahta kysymystä: Keiden välille etnisiä ja ”rodullisia” eroja Sibelius-kilpailussa tehtiin? Millaisia valtasuhteita erottelujen perusteella syntyvien kategorioiden välille muodostui?

Nimeän edellä kuvaamani erot etnisiksi ja ”rodullisiksi” siitä huolimatta, että Sibelius-kilpailua käsittelevissä mediateksteissä ei näitä käsitteitä käytetty. Sibelius-kilpailuun osallistuneiden viulistien identiteettiä määritti tästä huolimatta – kuten jo edellä käsiteltyjen tekstikatkelmien perusteella voidaan havaita ja kuten jatkossa tulen osoittamaan – sellaiset erot, joita usein nimitetään ”rodullisiksi” ja etnisiksi. Kansallisuuden, etnisyyden ja ”rodun” käsitteet ovat monin tavoin kietoutuneita toisiinsa, vaikka niillä on myös toisistaan poikkeavat merkityksensä. Nationalistisia ideologioita on tunnetusti usein vahvistettu ja perusteltu rotueroilla (Rantonen 1999, 148). Yhteistä sekä kansallisuuden, etnisyyden että ”rodun” perusteella konstruoiduille ryhmille on ajatus niiden jäsenten yhteisestä alkuperästä (Anthias ja Yuval-Davis 1993, 4). Tämä alkuperä, olkoonpa se sitten myyttinen tai todellinen, voidaan perustella historiallisesti, alueellisesti, kulttuurisesti tai fysiologisesti (ibid.).

Etnisyys ja ”rotu” ovat tapoja konstruoida raja niiden välille, jotka kuuluvat tiettyyn ryhmään ja jotka suljetaan siitä ulos (ks. Anthias ja Yuval-Davis 1993, 2). Selvää tietysti on, että länsimainen taidemusiikkikulttuuri määrittynyt ”rodullisesti” ja etnisesti valkoisen väestön musiikiksi, vaikka taidemusiikin ”rodullisuuden” ja etnisyyden julkilausuminen on vielä sekä tutkimuksessa että muissa musiikillisissa käytännöissä liian harvoin tapahtuva asia⁴. Yhtä varmasti kuin länsimaisen taidemusiikkikulttuurin suosituimpien kanonisten teosten säveltäjä on mies, hän on myös

⁴ Eräs länsimaisen taidemusiikkikulttuurin ”rodullisuuden” julkilausujista on Marcia Citron (1993, 67), joka esittää naissäveltäjien poissulkemista länsimaisen taidemusiikin kaanonista käsittelevässä kirjassaan *Gender and the Musical Canon* seuraavan kysymyksen: ”Miten rodullinen Toiseus vaikuttaa jo ennestään mutkikasta käsitystä kaanonin muodostuksesta?” Kysymys kuvastaa osaltaan sitä, miten sukupuolen pohtimisen jo tultua mahdolliseksi ”rotua” vasta alettiin käsitteellistää länsimaisen taidemusiikin tutkimuksessa.

valkoisen valtakulttuurin edustaja. Myös kaikkien Sibelius-kilpailun ohjelmistoon kuuluvien teosten säveltäjät olivat *valkoisia* miehiä. On syytä muistuttaa, että länsimaisen taidemusiikin peruskaanoniin⁵ kuuluvat teokset on sävelletty sellaisena aikana, jolloin kolonialismi ja imperialismi⁶ elivät Euroopassa kukoistuskauttaan. Länsimaisen taidemusiikin peruskaanoniin kuuluvat teokset kantavat mukanaan niitä merkityksiä, joita niille niiden historian aikana on annettu. Taidemusiikkikulttuurin tulkintaperinteessä teoksen syntyajankohtaa pidetään tärkeänä asiana. Musiikin säveltämisen ajankohdan merkitys painottuu erityisesti autenttisuuspyrkimyksissä, jossa pyritään teoksen esittämiseen mahdollisimman tarkasti sen syntyajankohdan esityskäytäntöä muistuttavalla tavalla.

Kaksinkertainen toiseus

Sibelius-kilpailuun osallistui paljon japanilaisia kilpailijoita. STT:n uutisessa (22.11.95) kerrottiin, että "[s]uurin joukko kilpailuun tulee Japanista, yhteensä kahdeksan soittajaa, ja he ovat kaikki naisia". Japanilaisten muusikoiden kilpailuesiintymisiä kommentoi välikilpailun ollessa käynnissä *Helsingin Sanomissa* (25.11.95) Seppo Heikinheimo.

Yleisesti ottaen täytyy sanoa, että tämä kilpailu on ollut Japanin naisten hämmästyttävän hieno näyttö. Jokainen heistä on soittanut perusteellisesti harjoitetut tehtävät hyvin ja esiintynyt erittäin hyvällä maulla valituissa ja kauniissa asuissa. Suoralta kädeltä voi vannoa, että näiden tyttöjen sängyn alla ei pöly asu eikä jääkaapissa ole homehtunutta juustoa. Vain yksi seikka arveluttaa: mahtanevatko olla vanhemmiten äreitäkin kurinpitäjiä?⁷

⁵ Peruskaanonilla tarkoitan sellaista musiikkia, joka esimerkiksi levykaupoissa ei löydy nimekkeiden "vanha musiikki" (ennen barokkia sävelletyt teokset) tai "nykymusiikki" (1900-luvun alun jälkeen sävelletyt teokset) alta, ja joka siten implisiittisesti määrittyy "tavalliseksi" musiikiksi. Peruskaanon koostuu samaten myös länsimaisen taidemusiikin opetukseen keskittyneissä musiikkioppilaitoksissa sellaisesta musiikista, jota ei nimitetä miksikään, ja jota ei siis tarvitse kutsua vanhaksi tai uudeksi. Bruno Nettl (1995, 84) sanoo yhdysvaltalaisia musiikkioppilaitoksia tarkastellessaan, että länsimaisen taidemusiikkikulttuurin ("*classical Western music*") keskeinen ohjelmisto käsittää ajallisesti vuosien 1720 ja 1930 välisenä aikana sävellettyä musiikkia.

⁶ Kolonialismilla tarkoitetaan yleensä sellaista tilannetta, jossa jonkin maan edustajat tunkeutuvat toiseen maahan, asettuvat sinne ja asettavat valloittamaansa maahan laillisen järjestelmän, hallituksen ja muut institutionaaliset rakenteet. Imperialismi puolestaan on yleisempi käsite, joka viittaa muunlaisiin hyväksikäyttöön, hyötymiseen ja riistämiseen perustuviin suhteisiin, joissa ei kuitenkaan ole kyse laajasta ja suunnitellusta siviiliväestön asuttamisesta. Koska imperialistisia ja kolonialistisia suhteita on eri aikoina ja eri paikoissa ollut monenlaisia, näiden kahden käsitteen väliset erot eivät ole kertakaikkisen selviä. (Mills 1997, 129.)

⁷ Yllä oleva katkelma on niin kummallinen, että mielusti sivuuttaisin sen enkä pysähtyisi tekstiä kommentoimaan. Juuri kummallisuus kuitenkin velvoittaa etsimään vastausta siitä kumpuaviin kysymykseen: Mikä outouden mahdollistaa? Kenestä voidaan puhua outoja?

Katkelma osoittaa kaikessa kummallisuudessaan kilpailun ”suurimman joukkueen” (STT 22.11.95 ja 24.11.95; *Kotimaa* 8.12.95), japanilaisten, kaksinkertaisen toiseuden. Kilpailuun osallistuneet japanilaiset tuotettiin Toiseksi ensinnäkin suhteessa ”rotuun” ja etnisyyteen sekä toiseksi sukupuoleen. Myös epäasiallinen kirjoittamisen tapa rakentaa osaltaan eroa kilpailuun osallistuvien valkoisten ja ei-valkoisten miesten ja naisten välillä: tällä tavalla ei voi kirjoittaa mistä tahansa viulistiryhmästä.

Ei-valkoisten naisten kaksinkertainen toiseus länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa tulee selvästi ilmi Wienissä – tuossa Euroopan huomattavimpien ja tärkeimpien musiikkikeskusten joukkoon kuuluvassa kaupungissa (Klein 1979, 615; Virtamo 1992, 229) – toimivan Wienin filharmonikkojen henkilöstöpolitiikassa. Wienin filharmonikot ovat saaneet – tosin vasta viime aikoina – runsaasti julkisuutta sen vuoksi, että orkesteri ei viime aikoihin asti ole hyväksynyt naisia eikä edelleenkään hyväksy ei-valkoisia muusikoita jäsenikseen (ks. esim. Osborne 2000a/1996; Osborne 2000b; Osborne 2000c).⁸

Wienin filharmonikkojen seksistinen ja rasistinen ideologia lausuttiin selkeästi julki muun muassa⁹ läntisen Saksan valtion radiossa (*Westdeutsche Rundfunk*) 1996 lähetetyssä radio-ohjelmassa¹⁰, jossa keskustelijoina olivat wieniläinen sosiologi Roland Girtler sekä Wienin filharmonikkojen kolme muusikkoa: kakkosviulisti Helmut Zehetner, lyömäsoittaja Wolfgang Schuster ja soolohuilisti Dieter Flury.

Girtler: On mielenkiitoista, että Wienin filharmoninen orkesteri ei koskaan hyväksyisi japanilaista tai muuta sellaista. Jos he ottaisivat, tämä voisi jollakin tavalla, ulkoisten seikkojen perusteella, asettaa kyseenalaiseksi wieniläisen kulttuurin ylevän luonteen. Mutta tämä ei ole rasismia!

Zehetner: Olemme alusta lähtien puhuneet erityisistä wieniläisistä ominaisuuksista, siitä, miten musiikkia täällä tehdään. Meidän musiikin tekemisen tapamme täällä ei ole ainoastaan tekninen taito, vaan jotakin sellaista, jolla on paljon tekemistä sielun kanssa. Sielu ei anna

⁸ Monet Keski-Euroopan sinfoniaorkesterit toteuttavat samankaltaista henkilöstöpolitiikkaa kuin Wienin filharmonikot: Tšekin filharmonikot eivät myöskään päästä riveihinsä naisia, ja Berliinin filharmonikkoihin nainen sai ensimmäistä kertaa kiinnityksen vuonna 1983 (Osborne 2000a/1996). Tässä yhteydessä on syytä muistaa, että Saksaa ja Itävaltaa pidettiin Sibelius-kilpailussakin länsimaisen taidemusiikkikulttuurin ydinalueina, kuten luvun alussa jo selvitin.

⁹ Orkesterin rasistisia käytäntöjä selvittää myös filharmonikkojen entinen puheenjohtaja Otto Strasser (1974, siteerannut Osborne 2000b) muistelmissaan: ”I hold it incorrect that today the applicants play behind a screen; an arrangement that was brought in after the Second World War in order to assure objective judgments. I continuously fought against it, especially after I became Chairman of the Philharmonic, because I am convinced that to the artist also belongs the person, that one must not only hear, but also see, in order to judge him in his entire personality. [...] Even a grotesque situation that played itself out after my retirement, was not able to change the situation. An applicant qualified himself as the best, and as the screen was raised, there stood a Japanese before the stunned jury. He was, however, not engaged, because his face did not fit with the ‘Pizzicato-Polka’ of the New Year’s Concert.”

¹⁰ Ohjelman nimi oli ”Musikalische Misogynie” ja se esitettiin Läntisen Saksan valtion radiossa 13.2.1996 (Osborne 2000a/1996).

erottaa itseään niistä kulttuurisista juurista, jotka meillä on täällä Keski-Euroopassa. Eikä se myöskään salli itseään erotettavan sukupuolesta.

[--]

Jos ajatellaan, että maailman pitäisi toimia kiintiöperiaatteella, on luonnollisesti ärsyttävää, että olemme ryhmä valkoihoisia miesmuusikoita, jotka esittävät yksinomaan valkoihoisten miesten musiikkia. Se on rasistista ja seksististä ärsytystä. [--] Jos saadaan aikaan keinotekoinen tasa-arvoisuus, menetetään jotain erittäin tärkeää. Siksi olen vakuuttunut, että on arvokasta hyväksyä tämä rasistinen ja seksistinen ärsytys, koska jos sellaisella asialla joka tehtäisiin keinotekoisien ihmisoikeuksien ymmärtämisen varassa, ei yltäisi samalle tasolle. (Siteerannut Osborne 2000a/1996, 2, kääntänyt englannista TL.)

Tässä radio-ohjelmassa puhutaan tietystä läntisen maailman osasta, joka nimetään Keski-Euroopaksi. Kulttuurintutkija Stuart Hall (1999, 78–79) on väittänyt, että länsi on selvästikin yhtä suuressa määrin idea tai tietty käsite kuin maantieteellinen tosiseikka. Sibeliuksen kilpailun yhteydessä länsi ja Keski-Eurooppa sen osana herättää monia kysymyksiä: Millaisia merkityksiä tämä paikka Sibeliuksen kilpailua käsittelevissä teksteissä saa? Millaista musiikkilista identiteettiä tämä paikka, Keski-Eurooppa, rakentaa? Pitäisikö sellaisten lausumien, joissa Keski-Euroopasta puhutaan länsimaisen taidemusiikkikulttuurin ihannoituna paikkana, implikaatioita ja seurauksia miettiä tarkemmin?

Itä ja länsi

Jo edellä käsiteltyjen esimerkkien perusteella käy selväksi idän ja lännen välisen eron merkittävyys Sibeliuksen kilpailussa mukana olleiden viulistien ja siellä soitetun musiikin identiteetin rakentajana. Tällä erolla on länsimaisessa kulttuurissa ja tietysti taidemusiikissa sen osana¹¹ jo pitkä historiansa. Orientti on ollut Euroopan rakentumisessa varsin merkittävä Toinen, Edward W. Saidin (1995/1978, 1) sanoin eräs Euroopan ”syvimmistä ja toistuvimmista Toisen kuvista”, jolloin Orientti on auttanut määrittelemään Eurooppaa tai Länttä toimiessaan sille vastakohtaisena kuvana, ideana, persoonallisuutena ja kokemuksena. Kun Euroopan läntinen raja on ollut laajentumisen raja, niin sen itäinen raja on ollut puolustuksen raja, jolla on ollut keskeinen merkitys eurooppalaisen identiteetin muodostumisessa (Delanty 1995, 7).

Aasialaiset olivat Sibeliuksen kilpailujen näkyvin ”rodullista” ja etnistä toiseutta edustava ryhmä. 16 viulistia koko kilpailun kaikkiaan 57 osanottajasta tuli Kaukoidästä (*Savon Sanomat* 28.11.95). Tapahtumaan osallistui eniten edustajia maittain laskettuna Japanista, joka on jo melkein viiden vuosisadan ajan ollut länsimaille merkittävä Toinen (ks. esim. Morley & Robins 1995, 147). Erityisesti vii-

¹¹ Orientalismista länsimaisessa musiikissa ks. esim. Brett (1994), Kurkela (1998), McClary (1992), Said (1994), Thiam (1999).

meksi kuluneina vuosikymmeninä Japani on ollut länsimaille ongelma. Eurooppalaiset ja yhdysvaltalaiset ovat usein olleet huolestuneita siitä, että Japani pyrkii hegemoniseen asemaan maailmassa. David Morley ja Kevin Robins (1995, 153) ovat esittäneet, että tätä huolestuneisuutta tulisi tarkastella eurooppalaista ja yhdysvaltalaista modernia kohtaan tunnetun epävarmuuden kontekstissa. Modernisaatio oli kumulatiivinen ja tulevaisuuteen suuntautunut projekti, joka perustui kehitykselle ja teknologiselle edistykselle. Monet modernin periaatteet oli universaalisuusvaatimuksineen tarkoitettu vietäviksi myös Euroopan ulkopuolelle. Japanissa tämä projekti istutettiin varsin suotuisaan maaperään: nykyisin Japani kuuluu maailman suurimpien talousmahtien joukkoon. (Ibid.)

Voisi kuvitella, että japanilaiskilpailijoiden runsas osanotto Sibelius-kilpailuun olisi aiheuttanut huolestuneisuutta länsimaisen viulunsoiton tasosta ja asemasta.¹² Japanilaisia ei suomalaisessa mediassa kuitenkaan kohdeltu uhkana. Heitä ei ryhmänä pidetty edes vakavasti otettavina kilpailijoina länsimaisille viulisteille. Ainoa japanilaisten viulistien taitavuudesta kertovan lausunnon esitti mediassa kilpailuun osallistunut suomalainen viulisti eikä kukaan toimittajista.

”En uskalla nyt toivoa mitään. Kilpailu on todella kovatasoinen. Monilla soittajilla on useita kilpailuvoittoja takanaan. Japanilaiset tuntuivat olevan tosi taitavia ja vielä rauhallisia kuin viilipytyt”, arvioi Kati Virtanen. (*Etelä-Suomen Sanomat* 21.11.95.)

Yleensä japanilaisille nimettiin – toisin kuin Virtasen yllä olevassa lausunnossa – stereotyyppisiä negatiivisia ominaisuuksia, joita mediassa toisteltiin kyllästymiseen asti. Japanilaisten viulistien kerrottiin olevan epäyksilöllisiä, persoonattomia, epäkarismaattisia ja teknisiä soittajia. Uhkaa japanilaisista ei päässyt länsimaisille viulisteille syntymään, koska heidän taitonsa länsimaisen musiikin soittajina yksimielisesti arvioitiin varsin heikoiksi.

Richard Dyer (1997, 35) on valkoisuutta käsittelevässä kirjassaan *White* todennut, että useimmissa lännenelokuvissa suurin uhka valkoisia kohtaan tulee ”pahoilta valkoisilta” eikä suinkaan alkuperäisasukkailta tai meksikolaisilta. Tämä ei hänen mukaansa kuitenkaan pilaa valkoisten projektia näissä elokuvissa. Jos ei-valkoisista tehtäisiin lännenelokuvien suurin uhka, heille myönnettäisiin sellaiset tahdon ja taidon kvaliteetit, jotka tekisivät heidät samanarvoisiksi valkoisten kanssa. Samanlainen tilanne vallitsi Sibelius-kilpailua käsittelevissä mediateksteissä: ei-valkoisille kilpailijoille rakennettiin Sibelius-kilpailussa sellainen etninen ja ”rodullinen” identiteetti, joka esti sen, että he olisivat voineet olla yhtä vakavasti otettavia kilpailijoita valkoisille viulisteille kuin heidän valkoiset kilpakumppaninsa.

¹² On syytä muistaa, että kilpailuun mukaan päässeet viulistit olivat jo käyneet läpi esikarsinnan nauhojen perusteella. Kilpailun alkueräankkään ei siis päässyt mukaan kuka tahansa viulisti.

”Länsimaisen viulunsoiton ohjeisto”

Äkkiajattelumalta kuulostaa itsestäänselvältä, että Sibelius-kilpailussa hyvin menestyvän kilpailijan täytyy osoittaa esityksissään hallitsevansa nimenomaan länsimaisen perinteen mukainen viulunsoittamisen tapa. Tästä asiasta kirjoitti vuoden 1995 kulttuuritapahtumia kertaavassa jutussaan Juhani Koivisto *Ilkassa* (28.12.95).

Ja mitä tarkoittaa kilpailuvoitto taiteessa? Se tarkoittaa paremmuutta, mutta se tarkoittaa myös sitä, että voittaja on muita paremmin pystynyt omaksumaan tietyn sääntöjärjestelmän. Pekka Kuusisto voitti siis myös siksi, että hän pystyi noudattamaan kirjoittamatonta ohjeistoa siitä, millaiselta länsimaisessa kulttuurissa viulunsoiton tulee kuulostaa. Siinä mielessä kansainvälisen kilpailuvoitonkin voi lukea merkinä suomalaisuuden kansainvälistymisestä, sulautumisesta kohti suurta yhtenäiskulttuuria.

Koiviston kirjoittama juttu on erilainen suhteessa muihin Sibelius-kilpailua käsitteleviin mediateksteihin siksi, että yleensä kilpailussa soitettua musiikkia ei mediasa nimetty länsimaisen kulttuurin musiikiksi. Länsimaista taidemusiikkia ei nimitetty yleensä mediassa muutamia poikkeuksia lukuunottamatta miksiäkään. Kilpailua käsittelevissä teksteissä kuitenkin sivuttiin joskus muitakin musiikin lajeja, jolloin länsimaisen taidemusiikin ja muiden musiikkien välinen ero ja myös länsimaisen musiikin erityisyys tulivat esille.¹³ Rajankäyntejä tai neuvotteluja eri musiikin lajien välillä ei kilpailun sisällä ja sen ohjelmistoa koskien käyty, jonka vuoksi kyseessä olevaa musiikin lajia ei tarvinnut nimetä. Tietysti tämä nimeämättömyys oli osaltaan tuottamassa sitä itsestäänselvyttä, että Sibelius-kilpailu on länsimaisen taidemusiikin kilpailu. Näin länsimainen taidemusiikki muodostui kilpailun sisällä normiksi, jonka kulttuurinen ja historiallinen erityisyys ohitettiin.

Edellä olevan *Ilkassa* (28.12.95) ilmestyneen tekstin viimeinen virke, jossa puhutaan suomalaisuuden kansainvälistymisestä ja sulautumisesta suureen yhtenäiskulttuuriin, on varsin mielenkiintoinen suhteessa länsimaisen kulttuurin ja musiikin universaalisuuspyrkimykseen. ”Kansainvälisyys” määrittyy tekstin mukaan nimenomaan länsimaiden väliseksi kanssakäymiseksi. Samalla tavalla ”yhtenäiskulttuuri” on tekstin mukaan länsimaista kulttuuria. Suomalaisuus ei itsestäänselvästi yhä edelleenkaan ole eikä varsinkaan menneisyydessä ole ollut osa valkoista länsimaista kulttuuria (ks. Kemiläinen 1993). Yhtenäiskulttuuri ei synny eri kulttuurien välisen

¹³ Länsimaisen taidemusiikin nimeäminen tapahtui Sibelius-kilpailua käsittelevissä mediateksteissä hyvin harvoin. *Etelä-Suomen Sanomien* (15.12.95) kolumnisti Eeva Rissanen viittasi ilmeisesti länsimaiseen taidemusiikkiin käyttämällä käsitteitä ”korkeamman tasoinen” ja ”vähemmän kansaa koskeleva” musiikki, kun hän kertoi, millaista musiikkia olisi halunnut kuulla ”Sibeliuksen 130-vuotispäivän tienoilla televisiossa” Seppo Hovin haastattellessa presidentti Martti Ahtisaarta. *Länsi-Savossa* (2.12.1995) kirjoitettiin Kuusiston voiton selvittyä, että ”Finlandia-talossa repesi valloilleen huuto- ja suosionosoitusmyrsky, jollaista ei Suomessa klassisen musiikin tilaisuuksissa ole ennen koettu”. Nimeäminen edellytti siis aina sen, että puheena oli länsimaisen taidemusiikin lisäksi joku sen ulkopuolella olevaksi määritelty musiikin laji.

neuvottelun tuloksena, vaan uusien kulttuurien, kuten edellä olevassa katkelmassa suomalaisuuden, suostuessa noudattamaan jo valmiina olevaa länsimaisen ”yhtenäiskulttuurin” ”kirjoittamatonta ohjeistoa”.

Siitä huolimatta, että idän ja lännen välisen eron merkittävyydellä on pitkä historiansa eurooppalaisen identiteetin rakentumisessa, kaikki aasialaiset muusikot eivät itsestäänselvästi määrittäneet Sibelius-kilpailuja käsittelevissä mediateksteissä Toisiksi suhteessa länsimaisiin kilpailijoihin. Pääsääntöisesti japanilaiset kilpailijat edustivat kuitenkin toiseutta suhteessa länsimaalaisiksi määriteltäviin muusikoihin. Tämä merkityksellistämisen tapa on vanhahtavuudessaan varsin mielenkiintoinen suhteessa siihen, että Japania on jo pitkään pidetty ensimmäiseen maailmaan kuuluvana valtiona yhdessä Euroopan, USA:n ja Australian kanssa (ks. esim. Shohat ja Stam 1994, 25).

Toisaalta taas kilpailun jälkeen mediassa esillä olleessa Pekka Kuusiston levytysprojektissa Japania käsiteltiin yhtenä läntisen kulttuurin maana. 13.12.1995 kymmenissä suomalaisissa sanomalehdissä julkaistiin STT:n uutisen pohjalta juttuja, joissa kerrottiin Kuusiston levyttävän Sibeliuksen viulukonserton. Samoissa jutuissa mainittiin Kuusiston olevan mukana Helsingin kaupunginorkesterin seuraavan syksyn Japanin kiertueella.

– Pekka Kuusiston ja Helsinki Filharmonian soitossa on suomalainen kulttuuri parhaimmillaan ja uskon, että kapellimestari Leif Segerstam saa aikaan sibeliaanisen soinnin, jota varsinkin Japanissa osataan arvostaa, levy-yhtiön toimitusjohtaja **Reijo Kiilunen** uskoo. Uusi levy-projekti on tarkoitettu juuri Japanin markkinoille, jonne Helsinki Filharmonia suuntaa ensi syksynä konserttikiertueelle Segerstamin johdolla. Viulusolistina matkalla on Pekka Kuusisto. (IS 13.12.95.)

Tässä levyn tekemistä ja kiertueen suunnittelua koskevassa jutussa Japanin ja länsimaiden välistä eroa määrittävät tekijät häviävät. Levy-yhtiön johtajan, jonka tehtävänä on markkinoida edustamansa yrityksen tuotteita mahdollisimman tehokkaasti, puheessa vanhahtava, Japanin osaksi Orienttia artikuloiva merkityksellistämisen muuttuu nykyaikaisemmaksi, Japanin ja länsimaiden yhteen kytkemisen mahdollistavaksi puhettavaksi. Selvää on, että länsimainen näkökulma ja länsimaista käsin määrittyvä tarkoituksenmukaisuus määrittää kussakin tilanteessa sen, millä tavalla Japanista puhutaan.

Japani ja japanilaiset tuotettiin mediateksteissä – edellä olevaa levytysprojektin yhteydessä tapahtunutta poikkeusta lukuunottamatta – Toisiksi erilaisia strategioita käyttämällä. Stuart Hall (1999, 77 ja 122) on osuvasti kutsunut nimellä ”me ja muut” (*the West and the Rest*) sitä diskurssia tai representaation järjestelmää, jossa läntisten ja ei-läntisten yhteiskuntien väliset suhteet tuotetaan. Lähdän nyt esittelemään niitä toiseuttamisen tapoja, joissa ”meidän ja muiden” välinen etninen ja ”rodullinen” ero Sibelius-kilpailussa tuotettiin ja hierarkisoitiin. Hierarkkiset etnisten ja ”rodullisten” erojen tuottamisen prosessit ovat rasistisia käytäntöjä, joissa ”rodullisiin” tunnus-

merkkeihin perustuvaa luokittelujärjestelmää ”käytetään sellaisten sosiaalisten, poliittisten ja taloudellisten käytäntöjen perustelemiseen, jotka estävät tiettyjä ryhmiä pääsemästä käsiksi materiaaliin tai symbolisiin resursseihin”¹⁴ (Hall 1992, 297).

Rasismi määrittyy tietysti eri tavoin erilaisissa konteksteissa ja on siis sidoksissa siihen aikaan ja paikkaan, jossa siitä puhutaan tai kirjoitetaan. Sibelius-kilpailuista kertovissa mediateksteissä rasismi ilmeni pääosin sellaisessa muodossa, jota Hall (1992, 265) on kutsunut kulttuurirasismiksi. Tällä rasismin lajilla on hänen mukaansa vain vähän tekemistä esimerkiksi imperialistisen rotuhygienian biologisgeneettisen teorian tai fasismin rotuopillisten puhetapojen kanssa, vaikka näistäkin ajattelu-tavoista on yhä edelleen jälkiä nähtävissä nykyhetken rasistisessa ”arkijärjessä”. Rasismi historiallisena ilmiönä on muutettavissa: ”se on oikeutetun ja mahdollisen poliittisen kamppailun kohde” (ibid., 273).

Myös Teun A. van Dijk (1993) on painottanut arkipäivän rasismia ja tutkinut erityisesti eliitin roolia nyky-yhteiskunnassa etnisen ja ”rodullisen” epätasa-arvoisuuden tuottajana. Eliittien – esimerkiksi median, ammattikasvattajien ja akateemisen maailman – tuottamat diskurssit ovat tärkeässä asemassa rasismin tuottamisessa, uusintamisessa, ilmaisemisessa ja oikeuttamisessa. Van Dijk (1993, 17, passim.) osoittaa, miten valkoiset eliitit ovat – huolimatta huolellisesti rakennetusta imagostaan suvaitsevaisina kansalaisina ja johtajina – olennainen osa rasismin ongelmaa. Arkipäivän rasismi käsittää kielteiset mielipiteet, asenteet ja ideologiat ja näennäisen pienet etnisiä ja ”rodullisia” vähemmistöjä syrjivät teot ja olosuhteet, jotka suorasti tai epäsuorasti myötävaikuttavat valkoisten valta-aseman ylläpitämiseen ja vähemmistöjen vähempi-arvoiseen asemaan (van Dijk 1993, 5) esimerkiksi mediassa. Sibelius-viulukilpailua käsittelevässä media-aineistossa ilmenevä rasismi oli arkiajatteluksi muuntunutta rasismia, sillä kilpailusta kertovat mediatekstit viittasivat vain harvoin eksplisiittisesti ”rodullisiin” tai etnisiin eroihin. Vaikka arvotukset lausuttiin julki varsin eksplisiittisesti, niiden kytköstä ”rodullisuuteen” tai etnisyyteen ei tuotu mediateksteissä esille. Vasta tekstejä tarkemmin lukiessa niiden rasistinen luonne tulee näkyväksi.

Sysimustat ja vitivalikoiset muusikot

Helsingin Sanomissa (21.11.95a) lausuttiin ”rodullinen” ero julki eksplisiittisesti kiinalaisen Xiang Gaon alkueräesitystä käsittelevässä jutussa. Siinä todettiin, että

¹⁴ Rasismi siis sisältää myös etnisismin, jolla tarkoitan sellaista etnisen ryhmän valta-asemaa, joka rakentuu esimerkiksi kielen, uskonnon, tapojen tai maailmankuvan perusteella tehdyille luokitteluille, erotteluille ja poissulkemisille. Etuoikeutettujen ryhmien muodostumisessa ”rodulliset” ja etniset perusteet ovat usein erottamattomasti kietoutuneet toisiinsa. Koska etnisismi ei ole yleisesti käytössä oleva käsite, käytän käsitettä rasismi kuvaamaan hierarkkisten valtasuhteiden muodostumista sekä ”rodullisten” että etnisten erojen perusteella. (van Dijk 1993, 5.)

”**Xiang Gao, 22**, on teknisesti kohtalaisen osaava viulisti, mutta soittaa usein kone-
maisesti. Parhaiten hän soitti Mozartia, kiitos hienon pianistinsa, sysimustan **Howard
Watkinsin.**” Howard Watkinsin nimeäminen ”sysimustaksi” pianistiksi näyttää ensi-
lukemalta ehkäpä melko viattomalta ja vanhahtavuudessaan jopa huvittavaltakin
toteamukselta. Pysähdyn kuitenkin hetkeksi pohtimaan sitä, mitä itse asiassa tapahtui
silloin, kun Heikinheimo nimesi Howard Watkinsin ”sysimustaksi” pianistiksi.

Heikinheimo toteaa ”sysimustan” Howard Watkinsin olevan ”hieno pianisti”, jol-
loin ei-valkoisuus kytketään yhteen hyvän muusikkouden kanssa. Hall (1999,
215–218) käsittelee mustien kielteisten representaatioiden korvaamista myönteisillä
yhtenä rodullistetun representaatiojärjestelmän kiistämisen tapana. Hän nimeää
tämän lähestymistavan eduiksi pyrkimyksen epätasapainon poistamiseen ja sen, että
pyrkimys perustuu erilaisuuden hyväksynnälle. Suhteessa ei-valkoisten poissaoloon
ja poissapitämiseen länsimaisen taidemusiikkikulttuurin kentältä Heikinheimon lau-
suma Watkinsista *Helsingin Sanomissa* yrittää kiistämättä rakentaa myönteistä rep-
resentaatiota sellaisesta kohteesta, joka on pitkään taidemusiikkikulttuurin piirissä
ollut torjuttu (ks. Hall 1999, 215–216). Hallin (1999, 218) mukaan mustien myön-
teisiin representaatioihin rodullistetun representaatiojärjestelmän kiistäjänä tai haas-
tajana liittyy kuitenkin se ongelma, että kielteisen representaatiojärjestelmän täy-
dentäminen myönteisillä kuvilla ”kasvattaa mustien ihmisten elämästä kertovien
esitysten kirjoa, mutta ei *välttämättä* syrjäytä kielteistä kuvastoa”. Watkinsin myön-
teinen rodullistettu representaatio tosin haastaa länsimaiselle taidemusiikkikulttuu-
rille ominaisen ”rodullisen” binariteetin, valkoisen ja mustan merkityksellistämisen
tavan, mutta ei *välttämättä* syrjäytä kielteistä kuvastoa eikä varsinkaan murra bina-
riteetin perustaa (ks. Hall 1999, 218).

Länsimaiselle taidemusiikkikulttuurille tyypillinen ”rodullinen” vastakkainasette-
luun perustuva representaatio ei huolimatta ”sysimustalle” Watkinsille myönnetystä
”hyvän pianistin” määreestä murru, sillä hän on ainoa Sibelius-kilpailua käsittele-
vissä mediateksteissä mainittu musta muusikko. Mustat muusikot ovat länsimaises-
sa taidemusiikkikulttuurissa ja myös Sibelius-kilpailussa sen osana melko harvinais-
ia. Onkin ilmeistä, että ”rotu” ja etnisyyttä määrittävät voimakkaasti länsimaista
taidemusiikkikulttuuria ja myös kilpailuun osallistuneiden viulistien identiteettiä
”rodullisten” Toisten poissaolon kautta. ”Hyväksi pianistiksi” mainitseminen haas-
taa käsityksen länsimaisesta taidemusiikista valkoisten musiikkina, mutta toisaalta
yksi musta muusikko kilpailussa, jossa viulistien lisäksi esiintyi muut muusikot
mukaanluettuna satoja soittajia, ei lopultakaan horjuta käsitystä länsimaisesta taide-
musiikista valkoisen valtakulttuurin musiikkina.

Entä mitä sitten merkitsee se, että juuri mustan muusikon ”rodullisuus” huomioi-
daan, kun etnisyyttä ja ”rotu” muiden muusikoiden kohdalla pääsääntöisesti jätetään
mainitsematta? Valkoisuus on länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa niin vahva
normi, että siitä poikkeaminen merkitään. Toimittajien mieleen tuskin voisi kuvitel-

la pälkähtävän nimetä vaikkapa Pekka Kuusistoa vitivalkoiseksi viulistiksi.

Vasta ”rodullisten” tai etnisten Toisten läsnäolo aiheuttaa myös valkoisen identiteetin jos ei välttämättä ongelmallistumista niin ainakin näkyväksi tuleminen. Valkoiselle ”rodulle” ja etnisyydelle on tyypillistä juuri näkymättömyys. Länsimaisessa mediassa valkoiset asetetaan tavalliseen ja yleiseen asemaan, jolloin valkoisuus ei ole erityinen ”rotu”, vaan ihmisyyden määre. Valkoisuuden onkin määriteltä olevan käsite, joka tekee valkoiset näkyviksi itselleen ”rodullistettuna” kategoriana (Andermahr, Lovell & Wolkowitz 1997, 236). Valkoisen kulttuurin valta-asema ja valkoisten etuoikeudet suhteessa muihin etnisyyksiin ja ”rotuihin” mahdollistuu pitkälti juuri valkoisuuden luonnollistamisen turvin. (Dyer 1997, passim.) Valkoisuutta valkoisten naisten elämässä tutkinut Ruth Frankenberg (1993, 1) erottaa valkoisuuden käsitteessä kolme toisiinsa liittyvää ulottuvuutta. Ensinnäkin valkoisuus on rakenteellisen paremmuuden, ”rodullisen” etuoikeuden paikka. Toiseksi se on ”näkökulma” (*standpoint*), paikka josta käsin valkoiset tarkastelevat itseään, muita ja yhteiskuntaa. Kolmanneksi valkoisuus viittaa sellaisiin kulttuurisiin käytäntöihin, jotka ovat yleensä huomaamattomia ja nimeämättömiä.

Viime aikoina monet tutkijat ovat vaatineet, että valkoisuuden luonnollisuus ja normalisuus on purettava. Valkoisten pitäisi oppia havaitsemaan oma valkoisuutensa sekä ”rodullinen” ja etninen erityisyytensä. Richard Dyerin (1997, 10) sanoin ”valkoisuus täytyy tehdä oudoksi”. Valkoisuutta on perin vaikea havaita ja analysoida juuri siksi, että sille on ominaista näkymättömyys, normalisuus ja luonnollisuus.

Länsimaiselle taidemusiikkikulttuurille on tyypillistä kulttuurisen erityisyytensä peittäminen (ks. Citron 1993, 26). Eräs tapa peittää länsimaisen taidemusiikkikulttuurin erityisyys sisältyy käsittepariin musiikkitiede ja etnomusikologia. Näihin tieteenalojen nimityksiin on sisältyy ajatus siitä, että musiikkitiede (joka perinteisesti on tutkinut valkoista länsimaista taidemusiikkikulttuuria) ei ole erityisesti minkään etnisen ryhmän musiikin tutkimusta, kun taas etnomusikologia (jossa länsimainen taidemusiikkikulttuuri on ollut vain yksi mahdollinen tutkimuskohde monien muiden musiikkikulttuurien ohella) kantaa jo nimityksessään mukanaan muistutusta musiikkikulttuurien etnisestä erityisyydestä. Siinä määrin kun etnomusikologian on osin virheellisestikin ajateltu keskittyvän pikemminkin ulkoeurooppalaisten musiikkikulttuurien kuin länsimaisen taidemusiikkikulttuurin tutkimiseen¹⁵, tieteenalan nimitys on osaltaan luonut ja uusintanut käsitystä länsimaisen valkoisen valtakulttuurin epäetnisyydestä.

¹⁵ Käsitys perustuu tieteenalan määrittelylle kohteen eikä metodien kautta. Jo 50-luvulta lähtien etnomusikologit ovat painottaneet etnomusikologian määrittävän pikemminkin metodin kuin kohteensa mukaisesti ja määritelleet etnomusikologisten metodien soveltuvan *kaikenlaisten* musiikkien tutkimiseen (ks. esim. Meyers 1992, 9). Käytännössä länsimainen taidemusiikki on osin siitäkin syystä, että perinteistä musiikkitiedettä edustavat tutkijat ovat keskittyneet ainoastaan länsimaisen taidemusiikkikulttuurin tutkimiseen, saanut etnomusikologien taholta osakseen melko vähän huomiota.

Ei-valkoisten muusikoiden kielteinen merkityksellistäminen

Valtaosa lehdistössä Sibelius-kilpailun aikana ilmestyneistä kuvista esitti valkoisia muusikoita. *Helsingin Sanomissa* (19.11.95; 20.11.95) ilmestyi kuitenkin alkukilpailun aikana peräkkäisinä päivinä kaksi kuvatekstien mukaan samaa aihetta, konserttisaliin tutustumista käsittelevää kuvaa, jotka esittivät ei-valkoisia muusikoita. Ensimmäisessä kuvassa (Kuva 1.) näytetään, miten ”*Natsumi Tamai tutustui konserttisaliin säestäjäänsä Timo Koskisen kanssa*”.



Kuva 1. (Kuva: Heikki Aittokoski/HS)

Toisen kuvan (Kuva 2.) aiheena on kuvatekstin mukaan se, että ”*Esther Noh kävi sunnuntaina tutustumassa konserttisaliin*”. Muusikoiden tavallisiin käytäntöihin ennen konsertteja kuuluu tutustuminen konserttisaliin: he käyvät kokeilemassa, millä soittaminen entuudestaan ehkä oudossa salissa kuulostaa ja tuntuu. Tamai ja Noh ovat kumpikin selvästi tekemässä jotain näissä kuvissa, mutta he eivät soita viuluun. Tamai näyttää kuuntelevan säestäjäänsä Timo Koskista, joka pitää kiinni flyygelin nuottitelineellä olevasta nuotista. Noh puolestaan tutustuu konserttisaliin sitomalla kengännauhojaan. Kuvassa näkyy myös hänen viulukotelonsa ja sen sisältä otettu viulu ja jousi, jotka on asetettu lattialle Nohin viereen. Kumpikin kuva – varsinkin Nohin kuva – esittää sellaisia asioita, joita länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa ei yleensä aseteta yleisön nähtäväksi: esitysten harjoittelemista ja kengännauhojen sitomista.



Kuva 2.
(Kuva: Heikki
Kotilainen/HS)

Konserteissa korostuu juhlallisuus, jolloin arkisuus pyritään pitämään mahdollisimman kaukana siitä todellisuudesta, jonka yleisö musiikkia kuunnellessaan kohtaa. Harjoittelemineen on tietysti välttämätöntä toimintaa, ja muusikoiden on varmasti syytä muiden asioiden ohessa varmistaa myös kenkiensä jalassapysyminen ennen konsertin alkua. Soittimen lattialle asettaminen on puolestaan länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa varsin kyseenalainen teko. Soittimia kohdellaan yleensä arvokkaina esineinä eikä niitä lasketa lattialle ainakaan muiden nähden. Näistä seikoista johtuen kuva esittää Nohin varsin kielteisessä valossa. Vielä oudommaksi kuvan merkitys muuttuu, kun kengännauhojen yhteen sitominen merkityksellistään kuvatekstin ilmoittamalla tavalla konserttisaliin tutustumiseksi. Merkillepantavaa näissä kuvissa on myös se, että koko kilpailun aikana konserttisaliin tutustumassa esitetään nimenomaan kaksi naismuusikkoa, jotka ovat ei-valkoisen ”rodun” tai etnisyyden edustajia.¹⁶ Tamai ja Noh toiseutetaan näissä kuvissa kertomalla, että heidän – toisin kuin valkoisten viulistien ja miesten – on syytä tutustua konserttisaliin huolellisesti ennen konsertin alkua. Lisäksi Nohin kuvassa konserttisaliin tutustuminen merkityksellistyy varsin kielteisellä tavalla.

Japanilaisuuden ja pohjoiseurooppalaisuuden välisen eron merkitsevät seuraavassa esimerkissä kahden viulistin luonnehdinnat: ”japanilainen temperamentti” ja

¹⁶ Natsumi Tamai on japanilainen muusikko. Useissa sanomalehdissä ilmestyneessä STT:n uutisessa 22.11.95 kerrottiin, että vaikka Esther Noh on yhdysvaltalainen, osa hänen juuristaan on Aasiassa.

”pohjoiseurooppalainen tyyli”. Jalostunut tyyli asettuu olemuksellisen temperamentin vastakohtaksi.

Oman värinsä tuovat Etelä-Korean tyttö **Ju-Young Baek** ja japanilaistyttö **Madoka Sato**, joista kumpikin edustaa japanilaista temperamenttia. Pohjoiseurooppalaista tyyliä tuovat sak-salaistyttö **Andrea Duka-Löwenstein** ja puolalaispoika **Radoslav Szulc**. (IS 27.11.95.)

Suomen kielen perussanakirjan (1994) määrittelyt sanoille tyyli ja temperamentti selventävät luonnehdintojen hierarkkisuutta suhteessa toisiinsa.

temperamentti [--] luonteenaatu; temperamenttisuus, luonteen tulisuus. *Flegmaattinen, koleerinen t. Tulinen t. Onpa työllä, työssä t:a!* **temperamenttinen** [--] vilkasluonteinen, kuohahteleva, railakas, kiihkeä, tulinen. *T. etelän tyttö. T. tanssi. Luonteeltaan hyvin t. tyyli* [--] **1.** taiteilijan, esittäjän, tietyn ajan, koulukunnan tms. omaleimainen ilmaisu- t. esitystapa; sellaiseen perustuvat taidetuotteen t. -esityksen yhtenäinen omaleimaisuus; sellaisena ilmenevä makusuunta, tyyliisuutta. *Akateeminen, persoonallinen t. Hyvä, huono, raskas t. Realistinen, naturalistinen t. Kirjoittajan, kirjailijan, maalarin, säveltäjän t. Romaanin, maalauksen, sävellyksen t. Rubensin rehevä t. Barokkit. Pakinat.* [--] **2.** määräpiirteiden leimaama ilmaisu-, esitys-, käyttäytymis-, suoritustapa. [--] **3.** tyylikkyys. *Hänessä on t:ä.* [--] *Suuren t:n* [=upea, loistelias] *operetti*.

Temperamentti liitetään perussanakirjassa yhteen naisten, itse asiassa tyttöjen ja etelän kanssa. Samaa käytäntöä – temperamentin, naisten ja hegemonisesta pohjoiseurooppalaisesta valkoisuudesta poikkeavan etnisyyden yhteenkytkemistä – noudatettiin *Ilta-Sanomien* jutussa japanilaisista muusikoista puhuttaessa. Pohjoiseurooppalaisia soittajia luonnehtiva tyyli on yllä olevan sanakirjatekstin mukaan kasvatuksen ja sivistyksen tulos ja aikuisten itsensä tai heidän tekemiensä kulttuurituotteiden ominaisuus. Tyyli ja tyylikkyys ovat taiteen ja akateemisen maailman sekä ennen kaikkea länsimaisen kulttuurin ominaisuuksia. Temperamenttisuus määrittynyt enemmänkin olemukseksi vastakohtana ”sivistyksen” tuottamalle tyyliille. Temperamenttisuus on luonnon antama ominaisuus joillekin ihmisille, kun taas länsimainen kulttuuri tarjoaa mahdollisuuden sivistää ihmiset tyylikkääksi.

Madoka Saton palkinto

Sibelius-kilpailun tuloksen julkistamisen jälkeen seuraavan viikon aikana¹⁷ suomalaisessa lehdistössä julkaistiin kaikkiaan 94 valokuvaa, joissa esiteltiin kilpailuun osallistuneita viulisteja. Suosituimpia kuvauskohteita olivat tietysti kilpailussa par-

¹⁷ Kyseessä on ajanjakso 1.-8.12.1995, johon kilpailun tuloksen käsitteleminen lehdistössä keskittyi.

haiten menestyneet kilpailijat.¹⁸ Alla olevasta taulukosta näkyy, monessako kuvassa ensimmäiseksi sijoittunut Pekka Kuusisto, toiselle tilalle päässyt Elisabeth Batiashvili, sekä kolmannen tilan jakaneet Nikolaj Znaider ja Madoka Sato esiintyivät.

Kuusisto 89
Batiashvili 22
Znaider 16
Sato 2

Kuusisto oli siis kilpailun voittajana kaikkein suosituin kuvaamisen kohde; 94 kuvan joukossa on ainoastaan viisi kuvaa, joissa häntä ei näy. Toiseksi eniten kuvissa esiintyi toiseksi sijoittunut Batiashvili ja kolmanneksi sijoittuneet Znaider ja Sato esiintyivät yhteensä harvemmissa (18 kappaletta) kuvissa kuin Batiashvili (22 kappaletta). Kuvien määrä vastaa siis tällä tavoin laskettuna suoraan kilpailijoiden sijoittumista. Erikoista sen sijaan on se, että kolmannelle tilalle sijoittuneita Znaideria ja Satoa esittävien kuvien määrässä oli keskenään varsin huomattava ero. Siitä huolimatta, että he sijoittuivat kilpailussa yhtä hyvin, Znaider pääsi kuviin 16 ja Sato ainoastaan kaksi kertaa. Heidän välinen eronsa merkittiin kuvien määrän lisäksi myös niiden sisällön avulla. Molemmissa Satosta julkaistuissa kuvissa (kyseessä on yksi ja sama kuva, joka julkaistiin molemmissa lehdissä; *Karjalainen* 1.12.95b; *Kouvolan Sanomat* 1.12.95a) Sato onnittelee Kuusistoa. Kuva on otettu siten, että Saton kasvoista näkyy vain pieni osa takaoikealta kuvattuna, jolloin katsojan huomio kohdistuu Kuusistoon.

Kilpailun kärkeen sijoittuneiden viulistien kuvissa esiintymiskertojen lisäksi kiinnostavaa on se, kenen kanssa he kuvissa ovat. Suurin osa kuvista esittää Kuusistoa yksin (62 kappaletta). Kuusistosta ja Batiashvilistä julkaistiin yhdessä vain kaksi kuvaa. Kuusisto, Batiashvili ja Znaider esiintyvät yhdessä kaikkiaan 16 kuvassa. Yhdessäkään näistä yhteiskuvista ei ole Znaiderin mukana kolmanneksi sijoittunutta kilpailijaa, Satoa. Häntä ei myöskään esitetty kuvissa yksinään yhtenä palkituista Kuusiston, Batiashvilin ja Znaiderin tavoin, vaan onnittelemassa ensimmäiseksi sijoittunutta Kuusistoa. Satoa esittävien kuvien aiheena oli Kuusiston onnitteleminen eikä Saton kolmas sija kilpailussa.

¹⁸ Olen kiinnostunut tässä nimenomaan kolmelle ensimmäiselle tilalle Sibelius-kilpailussa sijoittuneista viulisteista. Heidän lisäksi kuvissa esiintyivät kilpailuun osallistuneista viulisteista Radoslaw Szulc (5 kertaa) ja Ju-Young Baek (6 kertaa) kuvien reunoilla muita kilpailijoita esittävässä kuvassa ilman, että heidän nimiään olisi kuvateksteissä mainittu. Lisäksi Dimitri Mahtin näkyi kaikkiaan seitsemässä kuvassa, joista yksi esittää häntä yksinään, muissa hän esiintyy yhdessä muiden kilpailijoiden kanssa. Muita kilpailijoiden tai itse asiassa Pekka Kuusiston kanssa kuvissa esiintyneitä henkilöitä tuona ajanjaksona olivat Ilkka ja Jaakko Kuusisto sekä kilpailutoimikunnan puheenjohtaja Tuomas Haapanen.

Voittajien kuvat tulostenjulkistamistilaisuudessa on otettu kahdesta paikasta. Voittajia kuvattiin heidän vielä istuessaan odottamassa tuloksia ja mahdollista lavalle pääsyä Finlandia-talon konserttisalin ensimmäisellä penkkirivillä salin puolella. Lehdissä julkaistiin edellisten lisäksi myös sellaisia kuvia, joissa voittajat seisoivat lavalla kukitettuina. Niissä kuvissa, jotka on otettu kilpailijoista istumassa salin penkeillä, Satoa ei ole eikä hänen nimeään myöskään kuvateksteissä mainita. Satoa esittävät kaksi kuvaa on otettu Finlandia-talon lavalla.

Saton palkitsemisen perusteet kiedottiin mediassa salamyhkäisyyden verhoon. *Helsingin Sanomissa* (1.12.95) käsiteltiin tulosten julkistamisen jälkeen tuomarien päätösten perusteita. Kuten jo aikaisemmin (ks. järjestystä käsittelevä luku) kerroin, tuomariston todettiin olleen vaitonainen ja kiusaantunut Saton kilpailusijoituksesta puhuttaessa.

Suurimmat yllätykset koettiin kolmannen palkinnon kohdalla.

”Minkäs teet”, Rosand kohautti. ”Znaider on sellainen, että häntä joko rakastaa tai vihaa.” Rosand ja tuomariston jäsen **Rucciano Ricci** olivat ennen viimeistä finaaliapäivää sanoneet kovia sanoja Znaiderin aggressiivisesta, jopa brutaalista otteesta. Omaperäisellä Znaiderilla oli kuitenkin myös puolustajia.

Tuomaristo meni ällistyttävän hiljaiseksi, kun pyysin sitä kertomaan, miksi **Madoka Sato** nousi palkinnoille. ”Nostimme hänet kolmanneksi, eikä se riitä perusteluksi?” eräs tuomareista kysyi. No kun ei.

Pitkän hiljaisuuden jälkeen huoneeseen astunut tuomariston jäsen **Erkki Palola** sai viimein puristetuksi kuvauksen japanilaisen viulunsoitosta. ”Hän soittaa hyvin viulua.” Analyysihän se on sekin. (*HS* 1.12.1995.)

Kolmatta palkintoa koskevat ratkaisut todetaan jutussa ylipäättään yllättäviksi, mutta erityistä yllätyksellisyyttä niissä aiheutti nimenomaan Saton eikä niinkään Znaiderin sijoittuminen. Znaiderista puhutaan reippaasti ja hänen sijoittumisensa ongelmallisuuden sisällöksi määrittäy se, että hänen soittonsa jakaa kuulijoiden mielipiteet voimakkaasti kahtia. Saton sijoittumisesta puhumista leimaa sen sijaan kiusaantuneisuus ja epämääräisyys: tuomaristo muuttuu ”ällistyttävän hiljaiseksi” silloin, kun heidän pitäisi perustella Saton saama kolmas palkinto. Hiljaisuuden rikkominen on vaikeaa, eikä tuomaristolta ylimalkaiseen hyvin soittamiseen viittaamista tarkempaa perustetta tivaamisesta huolimatta heru.

Samantyyppistä epäilevää suhtautumista Saton sijoittumisen perusteita kohtaan ilmaistiin seuraavana päivänä myös muissa lehdissä.

Juryn puheenjohtajan Aulis Sallisen mukaan päätös voittajista oli tuomaristolle helppo ja Kuusiston parhaimmuudesta vallitsi syvä yksimielisyys. Snaiderista [po. Znaiderista] ja Satosta ei enää yllättäen irronnutkaan kommenttia eikä varsinaan [po. varsinkaan] siitä, miksi kolmas sija jaettiin. Erkki Palola kuvaili Satoa sanomalla ”soittaa hyvin” kun oikein nyhtämällä nyhdyttiin. (*Turun Sanomat* 2.12.1995.)

Kolmas tila jaettiin, ja sille sijoituivat hieman yllättäen Madoka Sato ja Nikolaj Znaider. Sato on hieno viulisti, mutta kuitenkin hän ei mielestäni soittanut kovin vakuuttavasti. Saton nousu kolmannelle sijalle olikin pieniäinen yllätys.

Nikolaj Znaider taas on tyypillinen modernin viulukoulun edustaja. Tekniikka häikäisee, viulun ääni on suuri ja laulava, mutta persoonallista otetta ja näkemystä ei vielä ole. Znaiderista joko pitää tai sitten ei. (*Länsi-Savo* 2.12.95.)

Turun Sanomien ja *Länsi-Savon* tekstit toistavat pitkälti niitä edeltävää *Helsingin Sanomien* juttua myös Znaiderin ja Saton välisen eron suhteen. *Turun Sanomien* jutussa kolmannen tilan jakamisen käsittelyn yllättävyys ja ongelmallisuus kohdentuu nimenomaan Satoon. Jutun voi jopa ajatella vihjaavan, että Znaiderin olisi pitänyt saada kolmas palkinto jakamattomana itselleen. *Länsi-Savon* juttu nimeää Saton sijoittumisen kolmannelle tilalle erityisen yllättäväksi suhteessa Znaiderin sijoitukseen. Myös tuomariston jäsen Rucciero Ricci oli vaitonainen suhteessa Satoon jo ennen kilpailun tulosten julkistamista. Hän totesi, että ”Saton soittamista en halua kommentoida, mutta hänellä on ihailtavat hermot. Hän ei hätkähtänyt lainkaan viulun rikkoutumisesta, vaan soitti vaikean teoksen hienosti loppuun!” (*Helsingin Sanomat* 30.11.95e.) Jostakin syystä nimenomaan Saton soittoa kieltäydytään moneen kertaan kommentoimasta, mikä asettaa hänen sijoittumisensa kilpailussa kyseenalaiseksi.

Me ja muut

Sibelius-kilpailuun osallistuneet viulistit jaettiin mediateksteissä kahteen ryhmään: länttä ja muuta maailmaa edustaviin muusikoihin. Huolimatta näiden identiteettikategorioiden keinotekoisuudesta etnisillä ja ”rodullisilla” eroilla ja samuuksilla on selvät seurauksensa: erilaisiin ”rodullisiin” ja etnisiin ryhmiin sijoitettujen viulistien tekemisiä merkityksellistettiin kilpailussa keskenään eri tavoin. Valtasuhde lännen ja muun maailman välillä oli Sibelius-kilpailussa selvä: näiden kahden etnisen ja ”rodullisen” ryhmän välinen ero oli hierarkkinen ja epäsymmetrinen.

Lähteet

- Andermahr, Sonya, Lovell, Terry & Wolkowitz, Carol 1997. Whiteness. *A Concise Glossary of Feminist Theory*. London [etc.]: Arnold, 236–237.
- Anthias, Floya & Nira Yuval-Davis 1993. *Racialized boundaries. Race, nation, gender, colour and class and the anti-racist struggle*. London – New York: Routledge.
- Bhavnani, Kum-Kum 1993. Towards a Multicultural Europe?: 'Race', Nation and Identity in 1992 and Beyond. *Feminist Review* 45, 30–45.
- Brett, Philip 1994. Eros and Orientalism in Britten's Operas. *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, toim. Brett, Wood & Thomas. New York – London: Routledge, 235–256.
- Citron, Marcia 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge [etc]: Cambridge University Press.

- Cusick, Suzanne G. 1999. Gender, Musicology, and Feminism. *Rethinking Music*, toim. Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford – New York: Oxford University Press, 471–498.
- Delanty, Gerard 1995. *Inventing Europe. Idea, Identity, Reality*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire – London: Macmillan.
- van Dijk, Teun A. 1993. *Elite Discourse and Racism*. Sage Series on Race and Ethnic Relations, Volume 6. Newbury Park, London – New Delhi: Sage.
- Dyer, Richard 1997. *White*. London – New York: Routledge.
- Eriksson, Catharina, Maria Eriksson Baaz & Håkan Thörn 1999. Den postkoloniala paradoxen, rasismen och ”det mångkulturella samhället”. En introduktion till postkolonial teori. *Globaliseringens kulturer. Den postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället*, toim. Catharina Eriksson, Maria Eriksson Baaz & Håkan Thörn. Nora: Nya Doxa, 13–53.
- Frankenberg, Ruth 1993. *White Women, Race Matters. The Social Construction of Whiteness*. London – Minneapolis: Routledge.
- Hall, Stuart 1992. *Kulttuurin ja politiikan murroksia*, toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Timo Uusitupa & Lawrence Grossberg. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart 1996. When was ’the Post-Colonial’? Thinking at the Limit. *The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*, toim. Iain Chambers & Lidia Curti. London – New York: Routledge, 242–260.
- Hall, Stuart 1999. *Identiteetti*. Suomentaneet ja toimittaneet Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Kemiläinen, Aira 1993. *Suomalaiset, outo Pohjolan kansa. Rotuteoriat ja kansallinen identiteetti*. Historiallisia Tutkimuksia 177. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Klein, Rudolf 1979. Wien. *Otavan iso musiikkietnosanakirja 5*. Helsinki: Otava, 615–616.
- Kurkela, Vesa 1998. Orientalismi ja suomalainen iskelmä – tutkimusongelmia ja yleispiirteitä. *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*, toim. Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen & Anne Sivuoja-Gunaratnam. Tampere: Gaudeamus, 286–306.
- McClary, Susan 1992. *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge Opera Handbooks. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meyers, Helen 1992. Ethnomusicology. *Ethnomusicology. An Introduction*, toim. Helen Meyers. The New Grove Handbooks in Music. London: Macmillan, 3–18.
- Mills, Sara 1997. *Discourse*. The New Critical Idiom, sarjan toim. John Drakakis. London – New York: Routledge.
- Moisala, Pirkko 1996. Etnomusikologian ja nk. uuden musiikintutkimuksen yhtymäkohdista. *Musiikin suunta* 3/1996, toim. Taru Leppänen ja Pirkko Moisala, 5–6.
- Morley, David & Robins, Kevin 1995. *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London – New York: Routledge.
- Nettl, Bruno 1995. *Heartland Excursions. Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Osborne, William 2000a/1996. Art Is Just an Excuse: Gender Bias in International Orchestras. [Julkaistu myös lehdessä *IAWM Journal*, October 1996: 6–14.] <http://music.acu.edu/www/iawm/articles/oct96/osborne.html>, 14.2.2000.
- Osborne, William 2000b. Blind Auditions and Moral Myopia. 100260.243@compuserve.com, 10.2.2000.
- Osborne, William 2000c. The Image of Purity: The Racial Ideology of the Vienna Philharmonic in Historical Perspective. <http://www.acu.edu/academics/music/archive/iawm.9701/0074.html>, 14.2.2000.
- Said, Edward 1978/1995. *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Said, Edward 1994. *Culture and Imperialism*. London: New Vintage.
- Scott, Derek B. 1999. Orientalism and Musical Style. *Critical Musicology Journal*. <http://www.leeds.ac.uk/music/Info/CMJ/Articles/1997/02/01.html> 17.12.1999.
- Shohat, Ella & Robert Stam 1994. *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the media*. London – New York: Routledge.
- Stokes, Martin 1994. Introduction: Ethnicity, Identity and Music. *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, toim. Martin Stokes. Oxford/Providence, USA: Berg, 1–27.
- Tarasti, Eero 1998. *Sävelten sankareita*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

- Thiam, Riitta 1999. *Ulkoeurooppalaisten vaikutteiden omaksumisprosessit suomalaisessa musiikissa*. Musiikkitieteen painamaton liseniaatintyö, Åbo Akademi.
- Virtamo, Keijo 1992. Wien. *Musiikki. Suuri musiikkitietosanakirja 6*. Helsinki: Weilin + Göös, 229.