

# Ilmari Krohn, Otto Andersson, Armas Otto Väisänen ja tieteen suuri tehtävä

Suomalaisen musiikintutkimuksen suhteet Saksaan  
1930- ja 1940-luvuilla

Markus Mantere



Suomalainen musiikkitiede on jo reilun vuosisadan ikäinen yliopistollinen instituutio, mutta sen oppihistoriallinen tutkimus on vasta alussa. Tieteenalan historiallinen itsereflektio on kuitenkin erittäin tervetullutta, sillä se on yleisemminkin katsoen minkä tahansa kypsän ja asemansa vakiinnuttaneen tieteenalan yksi tunnusmerkki – kun ymmärrämme mistä tulemme historiallisesti, voimme tulevaisuudessa luoda parempaa tieteellistä tulevaisuutta. Kuten Markku Hyrkkänen (2011, 260) toteaa, ”historia, nykyisyys ja tulevaisuus liittyvät yhteen historiallisten prosessien kantamina” ja historiaa koskeva tieto – joka tietysti on väistämättä tutkijan oman tulkinnan ja esiymmärryksen suodattamaa – auttaa myös hankkimaan itseymmärrystä ja nykyisyyden asettamista tiettyihin mittasuhteisiin. Hyrkkänen puhuu tässä yksittäisen kansalaisen näkökulmasta, mutta käsittääkseni historiantutkimuksen relevanssin voi samoilla argumenteilla perustella koskemaan myös tieteenaloja, kuten artikkelissani teen.

Olemassa oleva suomalaisen musiikkitieteen oppihistoriallinen tutkimus (ks. esim. Nyqvist 2007; Laitinen 2011; Huttunen 1993 ja 2013; Tyrväinen 2014) on temaattisesti suurelta osin keskittynyt suomalaisen musiikkitieteen 1900-luvun kahteen ensimmäiseen vuosikymmeneen. Tuolloin musiikkitiede oli osa ns. ”kansallisten tieteiden”<sup>1</sup> instituutiota, jonka avulla rakennettiin vielä legitimeettiä vailla olevaa kansakuntaa ja perusteltiin suomalaisen kulttuurin historiaa ja autonomiaa. Tutkimuksella oli tässä kansakunnan rakentamisessa tärkeä rooli. Koska Suomen kansakunnalta puuttui dokumentoitu historia poliittisesti itsenäisenä entiteettinä, olivat vanhan kulttuurin ja perinteen tutkimus ja laajat keräyshankkeet (esim. SKS:n Suomen Kansan Sävelmät -hanke) luontevia alueita, joilta etsiä perusteita legitimiille kansakunnan itsenäisyydelle. Musiikilla oli kaiken kaikkiaan kansakunnan rakentamisessa suuri merkitys, ja esimerkiksi Sibeliuksen *Kullervon* kantaesitys keväällä 1892 oli symboliarvoltaan valtava tapahtuma, joka jäi suomalaiseen musiikkihistoriaan pitkäksi aikaa ”suomalaisen musiikin syntyhetkenä”.<sup>2</sup>

Musiikintutkijat eivät kuitenkaan useimmiten olleet tietoisia nationalisteja eikä tutkimus oikeastaan koskaan ollut suoranaista poliittista aktivismia.<sup>3</sup> Suomalaisen musiikkitieteen perustaja Ilmari Krohinkin pysyi fennomaanisesta sukutaus-

<sup>1</sup> Kansallisista tieteistä Suomessa, ks. Herlin (2000).

<sup>2</sup> Tämän idean kriittisestä tarkastelusta ks. Heikkinen 2013.

tastaan ja kansalaissodan kokemuksistaan huolimatta – Krohnhan oli keväällä 1918 muutaman viikon punaisten vangitsemana Hangossa – läpi elämänsä jopa poikkeuksellisen epäpoliittisena ainakin julkisilta kannoiltaan. Krohnin hengellinen maailmankatsomus sai hänet pysyttelemään kautta vuosikymmenten ”erossa maailman mylläkästä”, kuten hän kirjoitti sisarelleen Aino Kallakselle keskellä suurlakon aikaista Helsinkiä vuonna 1905. Krohnin ensimmäisistä musiikkitieteen alalle päätyneistä oppilaista Armas Launis oli puolestaan sielultaan kosmopoliitti ja ammatilliselta kutsumukseltaan oopperasäveltäjä, eikä häneltäkään löydy tieteellisistä töistään, haastatteluistaan ja matkakirjoituksistaan varsinaisesti poliittisia kannanottoja. Tähän vaikuttaa tietysti osaltaan myös se, että Launis muutti Nizzaan vuonna 1930 ja entisen kotimaan poliittinen kuohunta alkoi pian tuntua vieraalta. Launis vietti koko toisen maailmansodan ajan Ranskassa, mikä sai aikaan häneen kohdistuvaa negatiivista asennoitumista esimerkiksi hänen tarjotessaan WSOY:lle Riviera-aiheista muistelmateosta. (Ks. Tyrväinen 2014.)<sup>4</sup>

1900-luvun alku on ollut musiikkitieteen historian luonteva tarkastelupiste siitä yksinkertaisesta syystä, että Suomen musiikkitiede sai alkunsa tuolloin reilu vuosisata sitten. Ilmari Krohn väitteli vuonna 1899 ja opetti ainetta sivutoimisesti dosentuurinsa turvaamana vuodesta 1900 alkaen, siitäkkin huolimatta, että toimi samaan aikaan Tampereella Aleksanterin kirkon urkurina. Vähitellen musiikkitieteen toiminta laajeni ja oppiaineelle perustettiin ylimääräinen professuuri Helsingin yliopistoon 1918. Suomen musiikkitieteellinen seura perustettiin 1916, ja musiikkitieteen oppiaine sai itsenäisen tutkinto-ohjelman statuksen vuonna 1923. Musiikkialan yhdistystoiminnan alku ja toisaalta tieteenalan käynnistymiseen johtanut kehitys Helsingin yliopistossa ovat molemmat aiheita, joiden ympärillä riittää vielä paljon tutkittavaa. Yhdistystoiminnan alkuvaiheiden tutkimista vaikeuttaa huomattavasti se, että esimerkiksi Suomen musiikkitieteellisen seuran paperit ovat huomattavalta osin kadonneet tai tuhoutuneet jatkosodan pommituksissa.

Suomalainen musiikkitiede oli alusta alkaen ja koko sotien välisen ajan suurelta osin keskittynyt ensisijaisesti kansanmusiikin ja toisaalta kirkkomusiikin tutkimukseen. Tähän oli kaksi keskeistä syytä. Kuten jo mainitsin, musiikkitieteen luonne kansallisena tieteenä oli tärkeässä roolissa kulttuurisen itsenäisyyden ja

<sup>3</sup> Tiedostan tässä toki sen, että tietystä näkökulmasta katsoen lähes kaikki merkityksellinen inhimillinen toiminta on ”poliittista”. (Musiikkitieteen poliittisuudesta tässä mielessä ks. Bohlman 1993.) Tarkoitan tässä kirjoituksessa ”poliittisuudella” kuitenkin suoraan sotiin tai muihin suuriin yhteiskunnan murrokseen liittyvää toimintaa tai ajattelua. Jos ”poliittisuudella” viitataan laajemmin tieteilijöiden ja muiden intellektuellien julkiseen toimintaan, joka esimerkiksi aiheidensa kannalta liittyy yhteiskunnallisiin ja poliittisiin teemoihin, oli 1930- ja 1940-lukujen suomalainen musiikkitiede selvästi poliittista.

<sup>4</sup> Toisaalta Launis oli ollut jo käytännöllisesti katsoen koko 1920-luvun loppupuolen virkavapaalla yliopiston dosentin tehtävästään, mikä herätti joillain tahoilla myös pahaa verta. Kaiken kaikkiaan Launis ajautui melko pian kansankonservatorio-hankkeen käynnistymisen jälkeen suomalaisen musiikkikulttuurin kosmopoliittiseksi vieraaksi. Tyrväinen kuvaa tätä mielestäni osuvasti ”erkaantumisena kansallisen kulttuurin kokonaiskommunikaatiojärjestelmästä” (Tyrväinen 2014, 6).

oman historian omaleimaisuuden perustelemisen kannalta. Toinen syy oli se, että kansanmusiikin tutkimus kiinnosti keskieurooppalaista musiikkitieteellistä tiedeyhteisöä, johon varhaisilla suomalaisilla tutkijoilla oli hyvät suhteet. Ilmari Krohn (1867–1960), Otto Andersson (1879–1969) ja ennen säveltäjän elämäntyöhönsä keskittymistään Armas Launis (1884–1959)<sup>5</sup> olivat kaikki tunnettuja tiedemiehiä mannermaisen musiikkitieteen ja alan johtavan kansainvälisen tiedeseuran Internationale Musikgesellschaftin piirissä. Erityisesti tätä on syytä painottaa Ilmari Krohnin kohdalla. Yliopistossa tehdyn valtavan, musiikkitieteen oppiaineen perustamiseen johtaneen työn lisäksi Krohn ehti osallistua kansainvälisiin kongresseihin (esim. Basel 1906, Wien 1909, Lontoo 1911) esitelmöitsijänä ja istuntojen puheenjohtajana. Läpi koko uransa hän oli myös kirjeenvaihdossa ajan johtavien eurooppalaisten musiikkitieteilijöiden, kuten vaikkapa Erik von Hornbostelin (1877–1935), Curt Sachs (1881–1959), Guido Adlerin (1855–1941) ja Arnold Scheringin (1877–1941) kanssa.

Krohn toimi siis eurooppalaisen tiedeyhteisön ytimessä.<sup>6</sup> Musiikkitieteen kotimaista oppihistoriaa tarkastellessa onkin syytä välttää sellaista virheellistä, muusta suomalaisen musiikin historian kirjoituksesta (ks. esim. Haapanen 1940) tuttua teleologiaa, jossa ajateltaisiin, että suomalainen musiikintutkimus jollain lailla ”kypsyi” salonkikelpoiseksi ja tämän jälkeen alettiin valmiin tiedeinstituution edustajina seurustella manner-Euroopan tiedemaailman kanssa. Pikemminkin varhaiset suomalaiset musiikintutkijat, erityisesti Ilmari Krohn, on nähtävä alusta alkaen eurooppalaisen tiedeyhteisön jäsenenä, yhtäältä nationalismin innoittamina rakentamassa kansakuntaa mutta toisaalta mukana vertailevan musiikkitieteen optimistisessa ja fokukseltaan universaalissa musiikkitieteellisessä projektissa. Musiikkitiede tavoitteli tuolloin suuria – tavoitteena oli kartoittaa periaatteessa koko maailman musiikki vertailua varten sekä kartoittaa kunkin musiikki-idiomin säännöstö, kielioppi ja sanasto – hieman strukturalistisen kielitieteen tapaan. Näin musiikkitieteen tehtävästä kirjoitti Erik von Hornbostel vuonna 1904:

Vertailevan musiikkitieteen tulisi paljastaa jo kerätystä ja kriittisesti luokitellusta materiaalista musiikillisen kehityksen yhteiset tekijät ja konteksti kaikissa maankolkissa,

<sup>5</sup> Perustellusti voisi kysyä, miksi tarkasteltavassa joukossa ei ole mukana aktiivista ja monella musiikin saralla toiminutta Heikki Klemettiä (1876–1953)? Klemetti oli eittämättä oikeistolaisuudessaan poliittinen toimija suomalaisen musiikin kentässä, mutta varsinainen musiikkitieteilijä hän ei ollut. Klemetti suoritti maisterintutkinnon Helsingin yliopistossa (Keisarillinen Aleksanterin yliopisto) pääaineenaan suomen kieli ja sivuaineenaan estetiikka, mutta ei toiminut aktiivisesti Suomen musiikkitieteellisen seuran piirissä eikä myöskään käynyt tieteellisissä kongresseissa. Klemetin poliittisesta maailmankuvasta ks. Virrankoski 2004 ja historiakäsityksistä Huttunen 1993.

<sup>6</sup> Tässä kirjoituksessa keskityn Krohnin osalta erityisesti Saksa-suhteisiin sekä saksalaisen musiikkitieteen aatevirtauksien – erityisesti hermeneutiikan – vaikutukseen hänen ajatteluunsa. Aikansa yliopistointellektuellin tapaan Krohnilla oli suhteita myös esimerkiksi Ranskan tiedeyhteisöön ja uransa mittaan vähäistä julkaisuutoimintaa myös ranskan kielellä. Määrällisesti ja laadullisesti tämä suuntautuminen kuitenkin jäi hänen tutkijaprofiilissaan melko ohueksi.

selvittää niiden eroavaisuuksia tiettyjen kulttuuristen suhteiden perusteella, ja lopulta ekstrapolaation avulla tehdä alkuperää koskevia johtopäätöksiä. (Abraham ja Hornbostel 1904/1975, 189–190. Käännös MM.)

Suomalaiset tutkijat olivat tässä valtavassa projektissa mukana, ja suomalainen kansanmusiikki kiinnosti vertailevaan musiikkitieteeseen orientoitunutta kansainvälistä tiedeyhteisöä vähintäänkin Krohnin työn metodologisen kontribuution vuoksi; olihan hän muun muassa kehittänyt uuden systeemin organisoida ja luokitella kansansävelmiä, jolla oli suurta vaikutusta esimerkiksi unkarilaiseen kansanmusiikin tutkimukseen (ks. Bereczky 2001). Toinen tärkeä syy oli se, että suomalais-ugrilaista kansanmusiikkia koskeva tutkimus asettui luontevasti osaksi vertailevan musiikkitieteen universalistista tutkimusagendaa. Suomalaisessa musiikintutkimuksessa universaalit musiikilliset tutkimusaiheet näkyivät monta vuosikymmentä. Esimerkiksi Krohn (1937) itse kirjoitti vielä 1930-luvulla laajaa ja vertailevaa synteesiä eri kansojen musiikista ja totesi eräässä artikkelissaan muun muassa kiinalaisten, intialaisten ja arabialaisten ”muinaisten sivistysaavutusten” jääneen ikään kuin jähmettyneinä nykisytyteen. (Krohn itse ei koskaan käynyt Kiinassa, Intiassa tai Lähi-Idässä.) Muita suomalaisen musiikkitieteen tärkeitä tutkimuskysymyksiä 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä olivat muun muassa fysikalistinen näkökulma musiikin muotoihin ja tonaalisuuteen sekä kysymys musiikin synnystä ja evoluutiosta. (Ks. esim. Väisänen 1935.)

## Musiikintutkimus osana sotavuosisikymmenten kulttuurisuhteita

Tässä artikkelissa tarkastelen sitä, minkälaista musiikin tutkimusta Suomessa tehtiin 1930- ja 1940-luvuilla. Tieteenala oli tuolloin Ilmari Krohnin ja hänen ensimmäisten väitelleiden oppilaidensa Armas Launiksen, Toivo Haapasen (1889–1950), Otto Anderssonin ja aktiivisen, mutta vasta vuonna 1939 väitelleen A. O. Väisänen työn ansiosta vakiintunut<sup>7</sup> osaksi humanistisia tieteitä ja suomalaista musiikkielämää. Institutionaalinen vakiintuminen liittyy myös siihen, että oppituolet alkoi syntyä myös Helsingin ulkopuolelle. Otto Andersson nimitettiin vuonna 1926 lahjarahoin perustettuun musiikkitieteen ja kansanrunoudentutkimuksen professuuriin Åbo Akademiassa. Ensimmäiset musiikkitieteen tohtorit väittelivät Åbo Akademiassa 1940-luvun lopulla (Ingeborg Lagercrantz 1948; John Rosas 1949).

Pyrin kuvaamaan 1930- ja 1940-lukujen suomalaista musiikkitiedettä osana aikansa poliittista ja ideologista kontekstia. Tutkimus oli – toisilla tutkijoilla

<sup>7</sup> Vakiintumisella viitataan tässä yhteydessä esimerkiksi painettujen tutkintovaatimusten muotoutumiseen Helsingin yliopistossa lukuvuodesta 1923–1924 alkaen. Musiikkitieteen opiskeleminen itsenäisenä oppiaineena osana kandidaatintutkintoa oli tullut mahdolliseksi jo vuodesta 1907 lähtien, ja painetut ja julkaistut tutkintovaatimukset antavat kuvaa siitä, että koulutus oli systemaattista ja tutkintoon tähtäävää.

tietysti toisia enemmän – epäsuora väylä osallistua yhteiskunnalliseen keskusteluun ja kannanottoon. Biografisen aineiston, sanomalehtiaineiston sekä aikakautta käsittelevien historiikkien perusteella välittyy kuva siitä, että monilla ajan musiikillisilla toimijoilla – säveltäjillä, muusikoilla ja tutkijoilla – oli näennäisestä epäpoliittisuudestaan huolimatta poliittisia ambitoita ja mielipiteitä, ja nämä näkyivät heidän työssään. Koska tarkasteluni fokusoi erityisesti suomalaisen musiikintutkimuksen suhteisiin kansallissosialistiseen Saksaan, on tutkimukseni aikaväli 1933–1945. Tässä artikkelissa tarkastelen nimenomaan musiikki- ja kulttuurilehtien keskustelua; tutkijoiden henkilökohtaisen arkistomateriaalin yksityiskohtaisemman tarkastelun aika on myöhemmin. Aihepiirissä riittää tulevaisuuden tutkimukselle vielä rutkasti ammennettavaa.

Suomalaisen musiikintutkimuksen Saksa-suhteista on toistaiseksi tehty vasta niukasti tutkimusta. Joitain laajempia hankkeita aiheesta on tekeillä (ks. esim. Murtomäki tulossa). Yksi artikkelini tavoitteista onkin herättää keskustelua aiheesta, joka on turhaan jäänyt paitsioon tieteenalan historiallisesta reflektiosta. On selvää, että kulunut käsitys ”saksalaismielisestä 1930-luvusta” on aivan liian karkea oppihistoriallinen hypoteesi kuvaamaan suomalaisen musiikkitieteen tutkimusorientaatiota tuona aikana. Sotaa edeltänyt vuosikymmen on joissain kommentaareissa leimattu kansallismielisyyden, (ääri)oikeistolaisuuden, läheisten Saksa-yhteyksien ja sulkeutuneisuuden aikakaudeksi. Esimerkiksi Erkki Salmenhaara käyttää suomalaisessa kulttuurihistoriassa usein käytettyä metaforaa ”ikkunat kiinni” kuvaamaan vanhoillisia ja sisäänpäin lämpiäviä ihmisiä ja asenteita (Salmenhaara 1996, 409–411). Salmenhaaran kiteytys on asioita tarpeettomasti yksinkertaistava ja karkea kuvaamaan tässä käsiteltävää ajanjaksoa suomalaisessa tieteen- ja kulttuurihistoriassa. Esimerkiksi Tulenkantajat oli nuoren polven älykkö- ja taiteilijaryhmittymä, jonka ikkunat eivät todellakaan olleet kiinni eurooppalaiseen modernismiin. Myös 1930-luvun kysymykseen jazzin taiteellisesta arvosta löytää ajan *Tulenkantajat*-lehdestä varsin erilaisia kantoja kuin nationalistis-oikeistolaisen kulttuurikeskustelun piiristä.<sup>8</sup>

Kokonaisen vuosikymmenen leimaaminen yhdellä metaforalla on joka tapauksessa ongelmallista. 1930-luku suomalaisessa musiikkielämässä oli aikaa, jolloin aktiivisena oli monia ”eriaikaisia” kerrostumia, joista kullakin oli omat ihanteensa, arvonsa ja norminsa. Kuten Matti Huttunen (2015, 31) kirjoittaa, 1930-luku tulisi nähdä erilaisten ”musiikinhistoriallisten tilanteiden verkostona” – siis eräänlaisena rakennehistoriallisena kokonaisuutena, jossa on hahmotettavissa erilaisia rinnakkaisia, eri-ikäisiä ja jopa toisilleen vastakkaisia tendenssejä. 1930-luvulla suomalaisessa musiikkielämässä oli mukana toimimassa vuosisadan vaihteen kansallisen musiikin aktiivisia toimijoita kuten Robert Kajanus, Jean Sibelius ja Ilmari Krohn, mutta heidän rinnallaan myös seuraavan ja sitä seuraavan sukupolven hahmoja kuten Erkki Melartin, Leevi Madetoja, Aarre Merikanto, Jouko Tolonen, Eino Roiha, Toivo Haapanen, Heikki Klemetti, ja Armas Otto Väisänen. On selvää, että jo tällaisen joukon – ja tässä on lueteltuna tietysti vain pieni otos kokonaisuudesta – luonnehtiminen jollain yhteisellä asenteella tai ideologialla vääristää todellisuutta.

<sup>8</sup> Tästä tärkeästä huomiosta kiitän toista referee-lukijaani.

Joidenkin henkilöiden kohdalla erilaiset aatevirtaukset ja suhtautumistavat kohtasivat jo yhden ja saman elämäntyön sisällä – esimerkiksi Toivo Haapanen oli musiikinhistorioitsijana konservatiivi, ”kansallisen musiikin” puolestapuhuja, mutta kapellimestarina eurooppalaisen modernismin haluttu tulkki Suomessa ja muualla Euroopassa (Huttunen 2015, 39).

Kokonaisuutta – siis 1930- ja 1940-lukujen suomalaisen musiikkitieteen luonnetta – tarkasteltaessa on pidettävä mittasuhteet tarkasti mielessä ennen laajempien johtopäätösten tekoa. Instituutioiden, Helsingin Yliopiston ja Åbo Akademin, tärkeästä roolista huolimatta musiikkitieteen oppihistorian tarkastelu on pääasiassa *henkilöiden* – ei siis niinkään oppilaitosten – tarkastelua aina 1950-luvulle saakka. Akateemisesta vakiintumisestaan huolimatta musiikkitiede on pysynyt pitkään varsin pienenä alana. Ennen toista maailmansotaa musiikkitieteen väitöskirjoja tehtiin vain kuusi kappaletta, kaikki Helsingin yliopistossa. Opiskelijoiden tarkkaa määrää oppiaineessa on mahdotonta selvittää, mutta jotain kuvaa saa Toivo Haapasen artikkelista vuoden 1935 *Musiikkitieto*-lehdessä. Siinä Haapanen (1935, 86) toteaa, että siihen mennessä kuuden väitelleen lisäksi musiikkitieteessä korkeimman arvosanan suorittaneita on 27, muita arvosanoja suorittaneita 22, ja ylipäätään opetusta seuranneita opiskelijoita 213 kappaletta.

Jo sotien välisenä aikana voidaan siis puhua ainakin pienestä musiikkitieteellisestä tiedeyhteisöstä, jonka nimet – esimerkiksi Armas Maasalo, Toivo Haapanen, Erik Furuholm, Tauno Hannikainen – kertovat siitä, että väitöskirjat ja musiikin tietokirjat eivät ole ainoa tekijä, jonka pohjalta arvioida musiikkitieteen painoarvoa ja vaikutusta suomalaiseen musiikkielämään.<sup>9</sup> Sama pätee tietysti myös toiseen suuntaan – koska tiedeinstituutio ja suomalainen musiikkielämä olivat niin kiinteästi sidoksissa toisiinsa, oli myös yleisemmällä musiikkikeskustelulla vaikutusta musiikkitieteeseen. Musiikkitieteellä oli selvästi myös yleisemmin sivistävää funktiota tuolloisen musiikkielämän toimijoille. Musiikkitieteellistä keskustelua käytiin suuremmalla yleisöllä suunnattujen musiikkilehtien – kuten *Musiikkitieto*, *Suomen Musiikkilehti*, *Kirkko ja Musiikki*, *Uusi Säveletär*, sekä ruotsinkielisten *Finsk Musikrevy* ja *Tidskrift för Musik* -lehtien sivuilla. Oikeistolaiset kulttuurilehdet kuten *Valvoja(-Aika)* olivat myös julkisia foorumeita, joissa keskusteltiin musiikista. Mainitut lehdet ovat tutkimusaineistoani tässä artikkelissa.

Saksalaismielisyyttä toki oli sotavuosikymmeninä ilmassa – ovathan ylipäätään suomalaisen musiikkielämän suhteet Saksaan olleet hyvin keskeiset jo vuosisatojen ajan. Martin Wegelius ideoi vuonna 1882 perustetun Helsingin Musiikkiopiston Leipzigin konservatorion, oman *Alma materinsa*, mallin mukaan. Robert Kajanuksen johtamassa Helsingin Kaupunginorkesterissa oli puolestaan niin paljon saksalaismuusikoita, että ensimmäiset yritykset ammatilliseen järjestäytymiseen tehtiin nimenomaan Saksan muusikkojen liittoon 1900-luvun alussa. (Siitä syystä senaatti myös ne hylkäsi.) Myös ensimmäisten musiikintutkijoiden ammatilliset yhteydet olivat nimenomaan Saksan suuntaan ja kansainvälinen julkaisukieli oli saksa. Suomen Musiikkitieteellinen seura aloitti toimintansa vuonna 1911 saksalaisvetoisen Internationale Musikgesellschaftin haaraosasto-

<sup>9</sup> Kiitän Heikki Laitista kyseisen Haapasen katsauksen tuomisesta tietooni.

na ja käytännössä miltei kaikki kaikki ulkomainen tieteellinen lähdekirjallisuus, jota suomalaistutkijat hyödynsivät omassa työssään, oli saksalaista.

## ”Suomalaisuuden” varhaista kulttuurivientä

Saksan suuntaa seurattiin suomalaisessa musiikkilehdistössä varsin aktiivisesti 1930- ja 1940-luvuilla ja myös propagandistisiin päämääriin tähtäävää maiden välistä vuorovaikutusta korostavaa toimintaa oli melko säännöllisesti. Yksi näkyvimmistä tapahtumista pidettiin jo ennen sotaa. Kesällä 1936 pidettiin Lyypeksissä Nordische Gesellschaftin kesäjuhlat, joiden osana kirjailija Maila Talvio järjesti ”Suomalaisen maalaisaterian” – ei vähempää kuin Suomen yhdeksän maakunnan perinneruoat tarjoamisinaan. Suomalaiseen delegaatioon tilaisuudessa kuuluivat mm. V. A. Koskenniemi, Yrjö Kilpinen, Kustaa Vilkuna, Kirsti Gallén-Kallela-Väisänen, Rurik Pihkala, Alli Wiherheimo, Eino Jutikkala, Pekka Katara ja musiikillisesta sisällöstä vastannut A. O. Väisänen. (Jokisipilä ja Könönen 2013, 90–91.) Nordische Gesellschaft oli jo 1920-luvun alussa perustettu, alun perin Saksan ja Pohjoismaiden välisen kaupan ja poliittisten yhteyksien edistämiseksi luotu järjestö, josta kuitenkin 1930-luvulla tuli kolmannen valtakunnan propagandistinen työrukkana. Saksalaismieliset suomalaiset kulttuurihenkilöt olivat järjestölle ymmärrettävästi varsin toivottuja kumppaneita. (Mt. 56–57.)

Toinen tärkeä aikansa musiikillinen mediatapahtuma oli vuonna 1943 järjestetyt Wiesbadenin musiikkijuhlat, joiden ohjelmisto koostui erityisesti suomalaisesta musiikista. Mukana oli myös suomalaista näyttämötaidetta, kuten tunnetun Saksan ystävän Maila Talvion näytelmä *Huhtikuun Manta*. Järjestäjinä tapahtumassa olivat Sibeliussseura, Nordische Gesellschaft ja Wiesbadenin kaupunki. *Musiikkitieto*-lehti (10/1943) julkaisi tapahtumasta pitkän raportin, jossa kuvataan varsin yksityiskohtaisesti konsertteja ja puheenvuoroja. Sibeliuksen musiikin ja luonnon välistä yhteyttä korostettiin tapahtuman puheenvuoroissa ja musiikillisen ”pohjoisen” – jota siis Sibeliuksen sinfonioiden nähtiin edustavan – ja ”etelän” ominaisuuksia (soinnilla herkutteleminen, belcantomaista melodiisuutta) eriteltiin. Raportin lopuksi vielä korostettiin, että järjestetyt musiikkijuhlat olivat ”elävän kulttuuritahdon mitä voimakkain ilmaus”, jonka olemassaolo todistaa ”osaltaan kulttuurin lannistumatonta elinvoimaa ankeinkin aikoina”. Myöskin tapahtuma nähtiin ”lämpimänä kädenpuristuksena kahden sivistyneen kansakunnan välillä, jotka kohtalo on sitonut yhteen kamppailemaan historiallista kamppailua kaikkien niiden arvojen puolesta, jotka tekevät elämän elämisen arvoiseksi”. (Marvia 1943, 101.) Samassa lehden numerossa tarkasteltiin myös saksalaisten lehtien reseptiota juhlien tarjonnasta.

Vaikka kiinnostusta Saksan suuntaan siis oli sotavuosikymmeninä niin yleisessä musiikkielämässä kuin tieteenkin parissa, on vielä tarkemmin erittelemättä millä tavoin tuo kiinnostus ja joidenkin tutkijoiden kohdalla selvä saksalaishenkisyys näkyi tieteen tekemisessä ja julkisessa musiikkipuheessa. Niin musiikkielämän kuin yliopistonkin suhteen on syytä pohtia tuon ”saksalaismie-

lisyyden” eri sävyjä ja taustatekijöitä. Tutkijoiden ajatteluun tässä suhteessa vaikuttivat varmastikin esimerkiksi ikä, yhteiskuntaluokka, poliittinen kanta sekä henkilökohtainen perhetausta. Toiset tutkijat olivat innokkaammin ja varauksettomammin tukemassa Saksan poliittista tilannetta kuin toiset, ja näitä ääniä pyrin seuraavassa nostamaan esiin – siitä yksinkertaisesta syystä, että aiheesta ei jostain syystä ole käyty lainkaan keskustelua musiikkitieteen osalta. Tämä siitäkin huolimatta, että esimerkiksi Sibeliuksen oletetuista Saksa-sympatioista on käyty viime vuosina paikoin kiivastakin keskustelua (ks. esim. Murtomäki 2007; Mäkelä 2011; Jackson 2010).

Lähtökohtana aiheeseen voidaan todeta, että 1930- ja 1940-lukujen julkaistun tutkimuksen ja musiikkilehtien kirjoittelun perusteella suomalainen musiikintutkimus ei 1930- ja 1940-luvuilla ainakaan musiikkijulkaisujen valossa ollut Saksa-vastaista, koska maan oloista ei juurikaan kirjoitettu musiikkilehdissä poikkipuolisesti. Poliittisesti vasemmalla olevakaan *Työväen musiikkilehti* ei erityisen vahvasti ottanut sotavuosina kantaa kansallissosialistiseen Saksaan, vaikka joitain yksittäisiä kriittisempiä puheenvuoroja ilmestyi. Esimerkiksi joulunumerossaan 1938 lehti esitti yleisemmän vetoituksen lopettaa rotuun perustuva vainoaminen. Sen tarkemmin tuokaan pääkirjoitus ei kuitenkaan viitannut Kristalliyön tapahtumiin, että sitä olisi voinut lukea erityisenä Saksan kritiikkinä. Säilytään ja kirjoittajakunnaltaan oikeistolaisempi *Musiikkitieto* ei noteerannut tätä tapahtumaa lainkaan.

## Musiikkitiede ja Karjala-kysymys

Kuten jo alussa totesin, musiikintutkijoiden konkreettisesti poliittinen aktiivisuus oli useimmiten lähes tai täysin olematonta, ja näin ollen heidän poliittista ja yhteiskunnallista maailmankuvaansa tarkastellakseen on etsittävä sellaisia musiikkiin ja sen tutkimukseen liittyviä kohtia, joilla on myös poliittista merkitystä. Tätä kautta on myös mahdollista tarkastella ideologisia rakenteita, joilla on ollut konkreettista vaikutusta musiikkielämään ja musiikintutkimukseen.

Yksi tällaisista vaikutusvaltaisista ideologisista rakenteista oli ajatus Suur-Suomesta, millä musiikin- ja perinteentutkijoiden keskuudessa oli resonanssia 1920-luvulta aina maailmansodan päätökseen saakka. Jatkosodan poliittisiin päämääriin liittyen käynnissä oli perinteentutkimuksen ja kansatieteilijöiden piirissä ”tutkijoiden jatkosota”, jonka tavoitteet oli alkuvuodesta 1942 määritellyt Opetusministeriön muodostama Valtion tieteellinen Itä-Karjalan toimikunta. Kuuden tieteellisen seuran<sup>10</sup> voimin syntyi suunnitelma miehitettyä aluetta ja sen väestöä koskevista tieteellisistä tutkimuksista. Pari vuotta aiemmin oli Valtion Tiedotuskeskuksen päällikkö L. A. Puntila teettänyt maantieteilijä Väinö Auerin ja menestyksestä uraansa aloittelevan historioitsija Eino Jutikkalan

<sup>10</sup> Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Suomalais-ugrilainen Seura, Suomen Muinaismuistoyhdistys, Kalevalaseura, Sanakirjasäätiö ja Tieteellisten seurain paikannimitoimikunta.



toimesta hankkeen, jossa perusteltiin Suomen oikeutus Itä-Karjalan ja Kuolan alueisiin. Saksassa heidän työnsä julkaistiin nimellä ”Finnlands Lebensraum” vuonna 1941. Samaa oikeutusta perusteli samoihin aikoihin hankkeessaan myös historioitsija Jalmari Jaakkola, jonka *Suomen idänkysymys* julkaistiin myös vuonna 1941 suomeksi ja saksaksi. (Pimiä 2009, 31.) Se, missä määrin nämä hankkeet heijastavat kirjoittajiensa maailmankuvaa vaiko pikemminkin valtiolista propagandaa poikkeusolosuhteissa, on edelleen avoin kysymys. Jutikkala itse on myöhemmin painottanut oman paljon jälkikäteen keskustellun työnsä luonnetta propagandistisena tilaustyönä eikä riippumattomana tieteellisenä tutkimuksena (Jutikkala 1972).

Kalevalaseuran tuoreena puheenjohtajana musiikkitieteilijä A. O. Väisänen (1890–1969) oli tietysti jo viran puolesta mukana Karjalan tutkimuksessa. Heimotyö, aitosuomalaisuus ja maanpuolustuksen tukeminen olivat hänen innoittajiaan jo nuorelta iältä. Väisänen osallistui 1920-luvun vaihteen molemmin puolin Vienan Karjalan ja Aunuksen heimosotaretkiin sekä Viron vapauskotaan. Monien muiden perinteentutkijoiden tavoin Väisänen kuului Akateemiseen Karjala-Seuraan ja oli aktiivinen Saksan ystävä.

Tässä yhteydessä ei ole mahdollista tehdä kattavaa synteesiä Väisänen mitavista saavutuksista tutkijana ja musiikkielämän erilaisissa hallintotehtävissä.<sup>11</sup> Väisänen teki heimosotaretkien lisäksi yhteensä 18 kenttämätkaa Viroon, Venäjälle ja Karjalaan suomalais-ugrialaisten sukukansojen pariin, ja siitäkin huolimatta, että hän oli jo julkaistun tuotantonsa valossa ehdottomasti merkittävin suomalainen kansanmusiikin tutkija, on näiden matkojen aineistoa edelleen arkistojen kätköissä. Väisänen työn oppihistoriallinen selvittely on kesken.

Musiikintutkimuksen poliittisuuden näkökulmasta on kiinnostavaa, miten Väisänen Karjala-innostus kanavoitui 1930- ja 1940-lukujen tieteellisessä tuotannossa puheenvuoroiksi, joissa poliittinen tilanne oli varsin näkyvästi esillä. Lokakuussa 1941, Suomen armeijan Itä-Karjalan valtauksen ollessa käynnissä, Väisänen kirjoitti *Musiikkitieto*-lehdessä siitä, kuinka ”karjalaisten hartain toive on nyt toteutumassa: he palaavat kotiseuduilleen, ja itkuvirsi muuttuu kiitosvirreksi suomalaisille sotilaille, jotka vapauttavat ei ainoastaan entisten rajain sisällä olevan Karjalan, vaan Vienanmeren ja Äänisjärven rannoille saakka ulottuvan Kalevalan koko laulumaan”. (Väisänen 1941a, 114.) Samoihin aikoihin Väisänen kirjoitti oikeistolaiseen *Valvoja-Aika* -lehteen artikkelin ”Itä-Karjalan vapautuksen kypsymisvaiheita” (Väisänen 1941b, 340), jossa hän perustelee sinänsä poliittista ja jatkosodan strategiseen kokonaisuuteen kuuluvaa hanketta kulttuurisesti: ”Itä-Karjalan Suomelle lunastamisessa saa toteutuksensa kansamme periaatteellinen usko laulun ja sanan mahtiin.” Tämän hankkeen avulla Suur-Suomi on saavuttava myös turvallisuuden idän suuntaan:

Kun Itä-Karjalan lopullinen vapautuminen on vihdoinkin koittamassa, on Suomessa ilolla todettu se täysi ymmärtämys, jota aseveljinämme taistelevat kansat, Saksa, Italia ja Unkari, ovat osoittaneet koko Karjalan liittämiseksi maamme yhteyteen, mikä merkitsee samalla turvallisten rajojen saantia itää vastaan. Sitä oudompaa on, että Ruot-

<sup>11</sup> Kattavimman olemassa olevan esityksen aiheesta tarjoaa Laitinen 2011.

sisä, jossa kylläkin alinomaan pohditaan pohjolan kansain tulevaa yhteyttä, näyttää laajoissa piireissä melkein hiljaa pelättävän, että Suomi uskaltaa luoda historiaansa – samaa, joka Ruotsin osalta aikoinaan jäi kesken. (Väisänen 1941b, 344.)

Sotavuosisikymmenille tultaessa Väisänen erottuu suomalaisten musiikintutkijoiden joukossa poliittisessa kiinnostuksessaan. Väisänen oli usein nähty vieras Laaksoalan huvilassa, jossa kirjailija Maila Talvio ja hänen puolisonsa professori J. J. Mikkola kestivät saksalaisia vieraitaan kuten kansallissosialistisen puolueen tärkeää ideologia Alfred Rosenbergia ja aatteesta innoittunutta kirjailijaa Günther Tharia, joka usein toimi Rosenbergin viestinviejänä lehdistöjulkisuuteen. Suomalaisesta kulttuuriväestä Laaksoalassa nähtiin illanviettojen vakiokalustona muiden muassa runoilija V. A. Koskenniemi, säveltäjä Yrjö Kilpinen ja kuvanveistäjä Wainö Aaltonen.

Väisänen kirjoitti myös saksalaiselle lukijakunnalle. Vuonna 1943 hän kirjoitti vahvasti kansallissosialistista väriä tunnustavaan *Der Norden* -lehteen artikkelin suomalaisesta kansanmusiikista (Väisänen 1943). Mitään erityisen propagandistista sisältöä Väisänen artikkelista ei kuitenkaan löydy, pikemminkin kyseessä on yleistajuinen ja esittelevä artikkeli mainitun Nordische Gesellschaftin julkaisemaan lehteen, jolla oli laaja lukijakunta niin Suomessa kuin Saksassakin kulttuuriväen piirissä. Samanlainen tarkoitus oli toisen suomalaisen musiikkitieteilijän Toivo Haapasen Sibelius-artikkelissa saman lehden toisessa numerossa, jossa hän esittelee säveltäjän sinfoniat osana säveltäjän luovaa elämänkaarta. Haapasen kieli on kuitenkin Väisäseen verrattuna hyvin kuvailevaa ja lennokasta, hän kirjoittaa esimerkiksi säveltäjän toisen sinfonian heijastavan Suomen kansan ”kamppailua ja voittoa”, ja toteaa kyseisen teoksen olevan hänen tuotannossaan kaikkein ”taistelullisin” (das kämpferischste) luonteeltaan. (Haapasen 1943, 39.) Tällaisella kirjoittelulla on oma yhteytensä suomalaisen musiikin kansalliseen hermeneutiikkaan, johon palaan kirjoitukseni loppupuolella. Sibeliusen musiikin ”pohjoisuus” ja sen kiinteä yhteys ”luontoon” oli tärkeä tekijä sen suosiolle Saksassa – kotimaisessa Sibelius-reseptiossa ehkä vain jälkimmäinen ominaisuus oli olennainen.

Suomen ja Saksan musiikintutkijoilla oli Karjalassa yhteinen kiinnostuksen kohde. Karjalan kansanmusiikki ja -perinne kiinnostivat myös muutamia saksalaisia tutkijoita, tosin eri syistä kuin Suur-Suomesta innoittuneita tutkijoita. Heinrich Himmler oli omassa ajattelussaan hyvin kiinnostunut ”pohjoisuuden ideasta” yhtenä puhtaan arjalaisuuden elementtinä. Esoteriseen ja mystiseen ajatteluunkin mieltynyt Himmler oli myös erityisen kiinnostunut Suomesta ja piti esimerkiksi kanteletta alkuperältään pan-germaanisenä soittimena. Vuonna 1935 perustettu, suoraan Himmlerin alaisuudessa toiminut Ahnenerbe-instituutti toimi tieteellisenä laitoksena, jonka tehtävänä oli erityisesti selvittää arjalaisen kulttuurin juuret ja historia eri puolilla maailmaa. (Ks. tästä yksityiskohtaisemmin Pringle 2006.) Vaikka Ahnenerben suojissa tehty tutkimus vaikuttaakin vuosikymmenien perspektiivistä katsoen paikoin melko harmittomalta ja huteralta, oli siihen affilioituneiden tutkijoiden joukossa myös todellisia alansa huippuammattilaisia, joiden tutkimus tähtäsi suoraan instituutin lopulliseen päämäärään: juutalaisten tuhoamisen oikeuttamiseen.

Yksi näistä huippuammattilaisista oli musiikkitieteilijä Fritz Bose. Hän oli aiemmin siteeraamani Erich von Hornbostelin, yhden vertailevan musiikkitieteen suurnimen, oppilas ja tämän seuraaja Berliinin äänitearkiston johtajana. Hornbostel erotettiin tehtävästään juutalaisena vuonna 1933. Bose oli opettajansa tavoin vertaileva musiikkitieteilijä, joka väitöskirjansa jälkeen syventyi rodun ja musiikin väliseen suhteeseen, mikä tietysti oli natsipropagandan kannalta terve-tullut lähestymistapa. Bosen kosketuspinta Suomeen oli siinä, että Ahnenerben asiantuntijana hän sai Himmleriltä keväällä 1936 toimeksiannon lähteä kenttä-matkalle Karjalaan etsimään pohjoisen arjalaisen kansanlaulun juuria. Mukaan lähtivät Himmlerin henkilökohtainen suojatti, nuori suomalainen antropologian opiskelija Yrjö von Grönhagen ja valokuvaaja Ola Forssell.

Bose kirjoitti aiheesta pitkän artikkelin saksalaiseen *Archiv für Musikfor-schung* -lehteen (Bose 1938). Hän aloittaa artikkelinsa erittelemällä matkan an-tia: ryhmä on kerännyt kentältä 60 kansanlaulua ja -tanssia, 31 soitinkappaletta, 16 runonlaulua, 15 itkuvirttä ja 12 loitsua (mt. 96). Huolellisten transkriptioi-den havainnollistamana Bose havainnollistaa eri lajityyppien eroavaisuuksia, ja päätyy erityisesti kalevalaisen runolaulun ja itkuvirren kohdalla johtopäätöksiin siitä, että näiden alkuperä on pohjoismaissa – ei Persiassa, Intiassa tai Mon-goliassa – ja että kyse on vuosituhansia vanhasta traditiosta. Bosen kuvailussa painottuu erityisesti musiikin yhteys rituaaleihin, esimerkiksi hautajaisiin, vaikka yleisemmin Bose ei musiikilla kovin suurta merkitystä näekään Karjalan kansan-elämässä. (Bose 1938, 116–118.)

Bosen kuvailussa kiinnittää erityistä huomiota etnografian tarkkuus, vuo-rovaikutus kentän kanssa sekä ylipäätään tietynlaisen ”läheisyyden” etsiminen kohteensa kanssa, mikä on tyypillisempää vasta myöhemmälle kansanmusiikin tutkimukselle esimerkiksi etnomusikologiassa. Bose painottaakin vertailevan kansanmusiikin tutkimuksen siirtymistä pelkästä materiaalin keräämisestä kent-tätöyöhön. Erityisesti Bose ei artikkelissaan ota kantaa Karjalan musiikin rotuo-minaisuuksiin, vaikka alussa toteaaakin yhtenä tieteellisen musiikintutkimuksen tavoitteena selvittää tutkittavan musiikin ”rotupsykologiset” (rassenpsycholo-gische) ominaisuudet. (Bose 1938, 97.) Näihin kysymyksiin hän ei kuitenkaan myöhemmin kirjoituksessaan palaa – mahdollisesti senkin vuoksi, että Karja-lasta saksalainen rotuopillisesti orientoitunut tiedemies ei varmastikaan löytä-nyt mitään vaaleatukkaisten ja sinisilmäisten asukkaiden paratiisia. Kyseessä oli Suomen ja Karjalan sotavuosikymmenten aikaista kansatieteellistä tutkimusta vaivannut dilemma suomalaisten rodullisesta alkuperästä. Ajoittain esillä olleet ajatukset suomalaisten geneettisestä sukulaisuudesta mongolialaisten tai slaavi-laisten kansojen kanssa koettiin ongelmallisiksi ja niihin pyrittiin etsimään rat-kaisua esimerkiksi vetoamalla sekä saksalaisten että suomalaisten alkuperään ”pohjoisena” kansana. (Ks. yksityiskohtaisemmin Pimiä 2009.)

Suomalaisten ja saksalaisten perinnetieteiden tutkimus oli tuohon aikaan monessa suhteessa samankaltaista. 1930-luvun Saksassa päämääränä oli, niin tutkimuksessa kuin muutenkin, ennen muuta kaiken kansallisen (*völkisch*) to-teuttaminen, puhtaan saksalaisen kansanyhteisön (*Volksgemeinschaft*) ja kansal-lisen hengen (*Volkstum*) luominen sekä verenperinnön ja maaperän (*Blut und*

*Boden*) yhdistäminen. Humanistinen tiede sai tässä tärkeän tehtävän: luoda ”arjalaista” pohjaa, perustusta ja oikeutusta näille keskeisille periaatteille. (Hietala 2006, 34.) Tätä taustaa vasten on tarkasteltava myös saksalaisten musiikintutkijoiden kiinnostusta ”pohjoisen” suuntaan ja Karjalan laulumaille. Ahnenerbe-instituutin tutkimusprofiilia tarkasteltaessa (ks. esim. Pringle 2006) tulee myös helposti mieleen, että Heinrich Himmlerin omakohtainen kiinnostus suomalaiseseen kansanperinteeseen oli varmasti myös tärkeä tekijä ainakin vuoden 1936 Karjalan kenttämatkan toteutumisen kannalta.

Ajan saksalais-suomalaisesta kansanmusiikin tutkimuksesta ei toki ole syytä vetää suoraa linjaa rotuoppiin ja keskitysleireihin, mutta mitään täysin pyyteetöntä tiedon tavoitteluakaan se ei ollut. Kathryn Tanner (1997, 9) toteaa, että ”kulttuurilla” sinänsä oli 1930-luvun Saksassa vahvasti poliittis-ideologinen sisältö, ja sen tutkimuksen implisiittisiin tavoitteisiin kuului pyrkimys etsiä puhdasta ja turmeltumatonta arjalaista musiikkiperinnettä. Tällaisiin päämääriin sitoutui osaltaan myös Suur-Suomi -aatteesta motivoitunut perinteentutkimus, vaikkakin vailla ajatusta ”epäpuhtaan” kansanosan – esimerkiksi Karjalan venäläisten asukkaiden – tuhoamisesta.

## Interludi: sotavuosikymmenten jazz-kritiikki

Amerikkalaisperäinen jazz oli 1920-luvun myötä vähitellen tulossa tutuksi suurimpien kaupunkien (Helsingin, Turun ja Viipurin) ravintolaorkesterien ohjelmistoissa, suurelta osin vierailevien muusikoiden ansiosta, ja urbaanista eurooppalaisuudesta haaveileva yleisö oli ymmärrettävän haltioissaan. Jazzin suosio oli kuitenkin 1920-luvulla ammatillisen järjestäytymisensä aloittaneen suomalaisen muusikkokunnan silmissä miltei pelkäämisen negatiivinen asia. Suomalaisten työmarkkinat olivat luisumassa ulkomaalaisten käsiin, ja vuosikymmenen *Muusikerilehdet* tulivat protektionismihenkistä kirjoittelua. Liitto ei voinut tietenkään hyväksyä sitä, että kaikenlaiset ”Neekeri-, Panama-, Honolulu-, Tahiti- tai Pernambuco-orkesterit ihmissyöjäsoittajineen” tulivat viemään suomalaisilta muusikoilta leivän suusta (*Musiikkilehti* 6/1922, 7). *Iltalehden* ”Olli” kirjoitti että jazz on ”muuan raakalaisimpia, järjettömämpiä ja tietysti rumimpia hyppeilyitä, mitä tylsät neekeriaivot ovat keksineet” (*Iltalehti* 1.10.1919).

Muusikeriliiton puheenjohtaja Lepo Laurilakin (*Muusikerilehti* 9/1925, 1) kirjoitti vuosikymmenen puolivälissä huolestuneena musiikkiyleisön vallanneesta ”hermostuneisuuden puuskasta”, jonka seurauksena muusikoilta vaaditaan ”räikeää, repivää, korvia ja hermostoa huumaavaa meteliä ja runsaita liikkeitä” musiikillisen tyydytyksen takeeksi. Pidättyväisempään musiikilliseen ilmaisuun tottuneilta suomalaisilta ammattimiehiltä vaadittiin eksotismin hengessä ”alkuilmisen aikuisia sävelmiä ja soittimia” – vihellyspillejä, puukapuloita, häränsarvia, rumpuja ja sahanteriä – sekä ennen kaikkea liikehdintää ja tanssia musiikkiviihteen takaamiseksi. Tällainen show oli monille suomalaismuusikoille vierasta, ja liiton ja ravintoloitsijoiden välit olivat asian johdosta pitkään kireät.

Jazzia kohtaan ilmassa olleet epäluulot löysivätkin tiensä myös laajempaan kulttuuripoliittiseen keskusteluun 1930- ja 1940-luvuilla. Bolshevismiin ja juutalaisiin assosioitunut jazz oli usein – joskaan ei aina – konservatiivien ja äärioikeiston silmissä todellinen murskakritiikin kohde.<sup>12</sup> Esimerkiksi oikeistolais-henkinen lehti *Kustaa Vaasa* osallistui jazz-keskusteluun erittäin antisemitistisin äänenpainoin. Vuonna 1942 entinen jääkäri ja talvisodan upseeri Gunnar Lindqvist kirjoitti lehdessä: ”Kun juutalainen ryhtyy tanssiin, niin se tapahtuu rahan ansaitsemiseksi ja arjalaisten kansojen turmelemiseksi; muistakaamme vain kultaisen vasikan ympärillä tapahtuvaa tanssia.” (*Kustaa Vaasa* 11/1942, 13.) Jazz oli Lindqvistin, kuten monien muidenkin saman henkisten kuulijoiden korvissa saastaa: ”meille luonteenomaisen ja kansansävelmiin perustuvan pohjoismaisen musiikkimme on väistyttävä apinakuorojen kirkunan ja ulinan säestämän afrikkalaisten aarniometsien suhinan tieltä.” (Mt. 12.) Lindqvist oli toki tunnettu kiihkoilija, mutta kiinnostavaa on kuitenkin se, että näinkin peittelemättömän rasistiset julkiset kannat olivat ylipäätään mahdollisia Suomen armeijan palvelevalle upseerille, joka Lindqvist tuohon aikaan oli.

Epäpoliittisemmissa ja enemmän musiikkiväelle suunnatuissa julkaisuissakin keskustelu jazzista oli varsin räväkkää. *Suomen Musiikkilehti* järjesti alkuvuodesta 1931 kyselyn, jossa haastateltiin kahdeksaa musiikkimiestä – Ilmari Krohn, Eino Linnala, Erkki Melartin, Väinö Pesola, Arvi Karvonen, Viljo Mikkola, Kosti E. Könni, ja Väinö Haapalainen – otsikolla ”Onko jazzilla taiteellista arvoa?”. Monet vastaajista olivat varovaisen optimistisiä, esimerkiksi Könni kiitteli jazzin ”omalaatuista rytmileikkiä”, joka jo ”sinään on taidetta”. Arvi Karvonen puolestaan kiitteli jazzin rytmikkaa taidemusiikkia potentiaalisesti rikastuttavaksi elementiksi, vaikkakin tulikin siihen johtopäätökseen, että loppujen lopuksi jazzin positiivinen konttribuutio ei ole kyennyt toimimaan vastapainona sille ”suunnattomalle määrälle kaikkinaista pahuutta, mitä samainen jazztulva on matkaansaattanut sekä laulun, soitinnuksen että siveyden aloilla”. (*Musiikkilehti* 2/1931, 26.)

Kaikkein perusteellisimman tuomion jazzille kuitenkin antoi Krohn. Hän kirjoitti ylipäätään tanssimusiikin kyvystä saavuttaa taiteellista statusta, ja totesi esimerkiksi Chopinin valssien, poloneesien ja masurkkojen taiteellisen korkeatasoisuuden olevan rytmikan osalta seurausta siitä, että niiden rytmikka on joko kolmijakoista, -vaihtoista tai -iskuista, kun taas tasajakaisuuden kohdalla ”on säveltäjän työstä saada pitemmällä ilmaistuksi mitään keskitasoisuuden latteudesta kohoavaa tunnelmaa”. Jazzmusiikki on Krohnin mukaan kauttaaltaan juuri tasajakoinen, ja näin sen rytmien ilme muuttuu ”koneelliseksi, työkeäksi ja ilmeettömäksi”. Näin jazzin kokonaisvaikutus jää ”vaille kaikkea henkevoitymisen mahdollisuutta, ja sen yleinen luonne käy ikään kuin eläimelliseksi”.

<sup>12</sup> Myös Sibelius otti aika ajoin kantaa jazziin, joka oli 1930-luvulla kiivaan musiikinesteettisen keskustelun aihe. Vuonna 1931 Sibelius kertoi Martti Turusen haastattelussa kuulleensa Lontoossa ja Saksassa ”jazzisävellyksiä, jotka vaikuttivat erinomaisen edullisesti”, mutta yleisemmin hän kuitenkin totesi, ettei tunne ”erikoista sympatiaa jazzia kohtaan”, koska se on ”hengetöntä” ja ”mekanisoi-tuneessa yksitoikkoisuudessaan lohdutonta”. (Turunen 1931, 2.) Uuno Klamin jazz-myönteisyys oli kuitenkin yleisesti tunnettua.

Jazz paljastaa pohjimmiltaan esille sen säädttömyyden, mikä kätkeytyy siihen liittyvään tanssilliseen osuuteen. Läpikotaisin uskonnolliselle maailmankuvalleen loogisesti Krohn vielä kytkee jazzin miltei apokalyptiseen ennustukseen siitä, että musiikinlajina se on ”koittavan päivän valossa tuomittu tuhottavaksi”. Jazzilla on Krohnin mukaan oma osuutensa ihmiskunnan ”pimentopuolen mätähetteisiin”, ja lopulta hän jääkin pohdiskelemaan ”tarvitaanko tervehenkisen taiteen puolesta ehkä jonkinmoista ’Lapuan liikkeen’ tapaista myrskyn suhadusta lakaisemaan syrjään jo ylen röyhkeäksi paisunutta rämesävelten rähinää”. (*Musiikkilehti* 2/1931, 24.)

Laajemmin katsottuna jazz ei kuitenkaan 1930- ja 1940-luvuilla kuulunut suomalaisen musiikintutkimuksen piiriin. Se nähtiin enemmän tai vähemmän haitallisena viihteenä, jossa ei ollut mitään kansalliseen merkittävyyteen viittaavaa elementtiä. Yleisemmässä kulttuurikeskustelussa siihen liittyi vahvoja kielteisiä ennakkoluuloja, jotka olivat poliittisen kentän oikealla laidalla myös rasisestisesti latautuneita. Näiltä osin jazzia vastaan suunnatun kritiikin luonne Natsi-Saksassa ja suomalaisen äärioikeiston ja muusikoiden ammattiyhdistysliikkeen piirissä oli häkellyttävän samankaltaista.

## Otto Anderssonin ristiriitainen jälkikuva

Krohnin toinen musiikkitieteilijäksi päätynyt oppilas, vuonna 1923 väitellyt Otto Andersson (1879–1969) oli suomalaisen musiikintutkimuksen oppihistorian kannalta huomattavasti monitahoisempi ja ristiriitaisempi hahmo kuin monet aikalaisensa. Andersson oli suomenruotsalaisen kansanmusiikkiperinteen tutkimuksen pioneeri, ja hänen ansionsa tuolla saralla ovat edelleen vertaansa vailla. Ahvenanmaalta kotoisin oleva, Turun lukkari-urkurikoulun kautta akateemiselle uralle päätynyt Andersson aloitti kansansävelmien keräämisen jo 1900-luvun alussa, ja hänen aloitteestaan perustettiin vuonna 1906 Brage-yhdistys, jonka tehtävänä nähtiin katoavaksi katsotun suomenruotsalaisen kansankulttuurin vaaliminen. Vuonna 1926 Anderssonista tuli kahdeksan vuotta aiemmin perustetun Åbo Akademin musiikkitieteen ja kansanrunouden professori ja myöhemmässä vaiheessa (1929–1936) myös yliopiston rehtori. (Dahlström 2011.)

Tutkijana Andersson profiloitui varsinkin alkuvaiheessa yhtäältä soitinhistorioitsijana – olihan hänen väitöskirjansa *Stråkharpan* (1923) pitkään ainoa jouhikko ja sen historiaa käsittelevä tieteellinen tutkimus – ja toisaalta taas musiikin kansallisten elementtien pohdiskelijana. Jälkimmäistä tutkimuskenttää käsittelevät useat hänen toimittamiinsa lehtiin *Finsk Musikrevy*- ja *Tidning för Musik* kirjoittamat artikkelit musiikin ”suomalaisuudesta” ja siihen liittyvistä tekijöistä. Näiden lisäksi Andersson kirjoitti laajoja monografioita Turun Soitannollisen Seuran historiasta (1940), Turun 1800-luvun musiikkielämän historiasta (1921) sekä Fredrik Paciuksen toiminnasta Helsingin 1800-luvun musiikkielämässä (1938). (Dahlström 2011.) On olennaista huomata, että tutkijana Andersson oli opettajaansa Ilmari Krohniin verrattuna laajojen historiallisten aiheiden ja musiikin kulttuurihistorian tutkija,

eikä hänen tutkimuksellaan ollut samanlaista musiikilliseen kansanvalistukseen ja suuren yleisön opillisten tarpeiden tyydyttämisen eetosta kuin Krohnilla. Tätä kirjoittaessani ajattelen erityisesti Krohnin 5-osaista *Musiikin teorian oppijaksoa*, joka oli samaan aikaan krohnilaista musiikkianalyysiä, mutta myös tarkoitettu musiikin opiskelijan oppimateriaaliksi.

Andersson oli sotavuosikymmeninä innokas Saksan ystävä, jopa siinä määrin, että hän toimi joulukuussa 1941 perustetun Svenska Tysklandsvänner i Finland -yhdistyksen hallituksessa. Yhdistys lakkautettiin Moskovan välirauhansopimuksen nojalla lokakuussa 1944, vajaan kolmen vuoden toiminnan jälkeen. Se julkaisi *Meddelanden från svenska tysklandsvänner i Finland* -lehteä, joka ehti ilmestyä viisi kertaa.<sup>13</sup> Esimerkiksi kesäkuussa 1943 lehdessä kerrottiin saman vuoden huhtikuussa järjestetyssä seuran tilaisuudessa pidetystä ”kiinnostavasta tieteellisestä puheenvuorosta”, jonka professori Otto Andersson oli pitänyt Hitlerin *Mein Kampf* -teokseen liittyen. (*Meddelanden från svenska tysklandsvänner i Finland* 5/1943, 2).

Anderssonin esitelmä ”Språk- och personlighetsprincipen in den national-socialistiska statstanken: reflexioner och jämförelser” julkaistiin myös yhdistyksen julkaisusarjassa samana vuonna (Andersson 1943). Otsikkonsa mukaisesti Anderssonin teksti on parikymmensivuinen tutkielma Hitlerin traktaatin yhteiskuntakäsityksestä ja sen soveltuvuudesta suomalaiseen kontekstiin. Andersson kirjoittaa siitä, miten kansallissosialistinen yhteiskuntakäsitys on suoraan vastakkainen Snellmanin ”yksi kieli, yksi mieli” -ajatukselle kansallisesta identiteetistä, vaikkakin sekä Hitlerillä että Snellmanilla Anderssonin silmissä on yhteistä oman kansakunnan suvereniteetin ja tietynlaisen nationalistisen egoismin korostaminen (Andersson 1943, 12). Andersson (mt. 7) tukeutuu Hitlerin omaan esimerkkiin ”neekeristä tai kiinalaisesta”, joka oppii puhumaan saksaa mutta josta siitä huolimatta on mahdotonta todeta hänen olevan saksalainen.

Näin ollen kansakunnan perustan täytyy olla rotu, mikä olikin Hitlerin totalitaarisen yhteiskuntakoneiston lähtökohta. Andersson hyväksyy tämän lähtökohdan, mutta pidättäytyy kovin jyrkistä kannoista asian suhteen omaan kompetenssin puutteeseensa vedoten:

Här skulle strängt taget först krävas en utredning av det rasliga förhållandet mellan den finska majoritetsbefolkningen och den svenska minoriteten. En sådan utredning kan jag emellertid inte giva, emedan jag inte är rasforskare. (Andersson 1943, 14.)

Tämän todettuaan Andersson kuitenkin kirjoittaa Suomen kahdesta kansanryhmästä, suomalaisesta ja ruotsalaisesta toisistaan erillisinä, mutta kuitenkin monissa tilanteissa toisiinsa sekoittuneina. Kaupungistuminen ja kielirajojen ylittäminen ovat saaneet aikaan tätä prosessia. Vaikka Andersson omien sanojensa

---

<sup>13</sup> On epäselvää, onko lehteä alkuun painettu pienempään, mahdollisesti esimerkiksi vain yhdistyksen tilaisuuksissa jaettavaan levitykseen. Kansalliskirjaston digitoituissa aineistoissa huhtikuussa 1943 ilmestynyt numero on vuosikerran neljäs numero, mutta kolmea ensimmäistä numeroa – jos ne ovat ilmestyneet – ei nähtävästi ole säilynyt.

mukaan ei halunnutkaan arvottaa näitä kahta kansanryhmää, hän kuitenkin päätyy kirjoituksessaan paikoin varsin svekomaanisiin johtopäätöksiin:

Två saker vill jag dock fastställa: den ena, att rasblandningen kommit den finska folkgruppen till godo i högre grad än den svenska och den andra, att landets svenska allmoge tillhör den renaste germanska befolkningen. (Mt.)

Lopulta Andersson on kuitenkin kirjoituksessaan enemmän realisti kuin fasisti. ”Muodostamme yhdessä Suomen kansan”, hän kirjoittaa kahdesta kieliryhmästä, ja ”saman kansakunnan jäsenenä toteutamme kansallisvelvollisuuttamme niin surun kuin ilonkin aikana. [--] Olemme kaikki *Volksgenossen*<sup>14</sup> Adolf Hitlerin antamassa merkityksessä.” (Andersson 1943, 17. Käännös MM.) Vaikka ruotsinkielinen kielellis-kulttuurinen ryhmä Suomessa onkin Anderssonin mukaan rotuhierarkiassa korkeammalla kuin suomenkielinen, näkee hän silti realistisesti kummankin ryhmän tarpeellisuutta kansakunnan tulevaisuuden kannalta. Kaikessa kansallissosialismin ihailussaankin Andersson pidättäytyy suoranaista rotua koskevasta agendasta tai siihen liittyvistä toimenpide-ehdotuksista Suomen lähitulevaisuuteen liittyen. Henrik Ekbergin (1991, 299) mukaan tämä oli itse asiassa tyypillistä suomenruotsalaiselle fasismille ylipäätään – Suomen rodullisen tai kielellisen heterogeenisyyden korostamisen pelättiin näyttävävän saksalaisesta perspektiivistä katsoen epäilyttävältä. Joitain svekomaanisia ja ruotsinkielisen kansanosan ylivertaisuutta korostavia puheenvuoroja kuitenkin esiintyi myös Svenska Tysklandsvännen i Finland -järjestönkin piirissä, ja Anderssoninkin kanta asiaan on monitulkintainen, kuten jo näimme.

Anderssonin innokkuus Saksan ystävänä oli pantu merkille myös Saksassa – *Nordische Gesellschaftin* julkaisema *Der Norden* -lehti uutisoi myös Anderssonin esitelmästä. Häntä myös kaavailtiin Yrjö von Grönhagenin seuraajaksi Ahnenerbe-instituutissa. (Ekberg 1991, 162.) Tästä huolimatta hänen jälkikuvansa on tältä osin erittäin siloiteltu ja puhdistettu kaikesta Saksa-yhteyksiin liittyvästä. Kansallisbiografian<sup>15</sup> ja Svenska Litteratursällskapet i Finland -yhdistyksen esittely<sup>16</sup> Anderssonista eivät kumpikaan mainitse Anderssonin poliittista puolta lainkaan. (Ks. myös Dahlström 1971.) Myöskään Niklas Nyqvist ei Otto Anderssonia käsittelevässä väitöskirjassaan paneudu tähän teemaan juuri lainkaan – siitähän huolimatta, että hän mainitsee työnsä alkupuolella Anderssonin poliittiset kiinnostukset ja näkee myös kohteensa biografisen ja poliittisen kontekstin osana tehtävänasetteluaan (2007, 7, 11, 21).

Jos Anderssonin konkreettisen 1940-luvun alkupuolen yhdistystoiminnan ja yllä esittelemäni kansallissosialismin innoittaman kirjoittelun jättää pois tarkastelusta, ei hänen varsinaiseen tutkimukselliseen ajatteluunsa ole mahdollista nähdä suoraa Saksa-vaikutusta. Myöskään Väisäsen Karjala-innostusta vas-

<sup>14</sup> ”Volksgenosse” on vaikea termi kääntää. Se on saksalaisen kansallissosialismin ideologinen termi, jolla viitattiin (arjalaiseen ja germaaniseen) yhteisöön kuulumiseen, ylivertaisuuteen suhteessa alempiin kansallisiin ja rodullisiin yhteisöihin nähden.

<sup>15</sup> <http://www.kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/1453>

<sup>16</sup> <http://www.blf.fi/artikel.php?id=1453>



taavaa tutkimuskohdetta ei Anderssonin tutkimusprofiilista löydy. Andersson etsi musiikintutkijana suomalaisuuden pohjoismaista yhteyttä, ja eräänlainen kantava teema hänen musiikkitieteellisessä työssään olikin läntisen vaikutuksen hahmottaminen suomalaisen, ja erityisesti suomenruotsalaisen, kansanmusiikin piirissä (Nyqvist 2007, 233). Minkäänlainen ”rodun” tai musiikin ”puhtauden” käsite ei ole millään tavalla hänen työssään läsnä ennen sotavuosikymmeniä, eikä niistä ole myöskään merkkiäkään esimerkiksi vuosien 1938 ja 1940 laajemmissa tutkielmissa – Turun soitannollisen seuran historiikissa ja Fredrik Pacius -biografiassa (ks. Andersson 1938 ja 1940). 1910-luvun suomalaisessa musiikintutkimuksessa Anderssonin tutkiutus hahmottuu vastaäänenä fennomanialle, joka etsi ”suomalaisuuden ideaa” musiikista ja kansankulttuurista, kuten jo alussa totesin. Andersson puolestaan etsi muotoilua suomalaisuudelle skandinaavisena, ja näin ollen kansainvälisenä, ominaisuutena. Se, oliko Anderssonilla jo uransa alussa ajattelunsa pohjalla sitten jonkinlainen perustavampi käsitys rotujen hierarkiasta – joka selvästi näyttäytyy yllä referoidussa vuoden 1943 esitelmässä, jää tarkemman mikrohistoriallisen tutkimuksen selvitettäväksi.

## Musiikin kansallinen hermeneutiikka

Saksalainen vaikutus suomalaiseen musiikkitieteeseen ei tapahtunut pelkästään yksittäisten tutkijoiden ja järjestötoiminnan kautta. Myös tutkimussuuntaukset ja -paradigmat ovat esimerkkejä tällaisesta kansallisesta vaikutuksesta. Seuraavassa tarkastelen musiikin hermeneutiikkaa tältä kannalta. Pohdin sitä, miten musiikin hermeneutiikka tuli suomalaiseen musiikintutkimukseen sekä sitä, voidaanko tätä varsinaisesti pitää suoranaisesti saksalaisperäisenä vaikutuksena tieteenalaan.

Ensin kuitenkin muutama sana itse hermeneutiikasta. Olen tietoinen siitä, että tämä laaja, yli kaksi vuosisataa vanha tulkinnan paradigma on moninainen, eri tieteenaloilla (kuten vaikkapa teologiassa, kirjallisuuden tutkimuksessa tai juridiikassa) erilaisena näyttäytyvä ja teoreettiselta taustaltaan hyvin laaja. Tarkasti ottaen on mahdotonta kirjoittaa yksiselitteisesti vain ”musiikin hermeneutiikasta” ja olettaa, että lukija ymmärtää heti, mistä on kyse. Jo pelkästään musiikin hermeneutiikan alalla vaikkapa K. F. Brendelin, Eduard Hanslickin, A. B. Marxin, H. Kretzschmarin, ja Arnold Scheringin ajatukset musiikin hermeneuttisesta tulkinnasta olivat tyystin erilaisia. Kuten ei ole yhtä ”hermeneutiikkaa”, ei ole myöskään yhtä ”musiikin hermeneutiikkaa”.

Puhunkin seuraavassa musiikin hermeneutiikasta hyvin yleisesti, viitaten sellaiseen musiikin tulkinnan tapaan, jossa ollaan kiinnostuneita kuultavan musiikin merkityksestä, usein tarinan, tapahtuman tai tunnelman sävelin ilmaisuna, eikä niinkään musiikillisen kokonaisuuden musiikkianalyttisestä erittelystä. Ian Bent (2002, 418) kirjoittaa musiikin hermeneutiikasta yleisesti sellaisena ”merkityksen etsimisenä”, jossa ”empaattisuus” pikemmin kuin empiirinen todistettavuus on pääosassa. Hermeneuttinen tulkinta on musiikin soivaa merkitystä

täydentävää tutkimusta. Musiikin hermeneutiikan nimissä esimerkiksi Sibeliuksen sinfoniaissa kuultiin ohjelmallisia merkityksiä, kuten Toivo Haapasen *Der Norden* -lehden esimerkissä edellä jo näimme.

Laajempaan esimerkkinä suomalaisesta musiikin hermeneutiikasta käy Ilmari Krohnin artikkeli Franz Schubertin *Moments musicaux* -pianosarjasta. Krohn kuulee pianosarjan salatun ohjelman olevan vanha satuaihe Prinsessa Ruusuudesta, ”lapsuuden sadusta ja Topeliuksen satunäytelmästä”, kuten Krohn (1942, 71) täsmentää. Se, että Schubert itse ei mainitse mitään ohjelmallista sisältöä teokselleen<sup>17</sup> ei ole olennaista Krohnille. Hän toteaa yleisemmin, että ”ehkäpä enimmissäkin tapauksissa ei ohjelmaviitteiden puuttuminen merkitse sitä, ettei teos kuuluisi ohjelmamusiikin luokkaan, vaan ainoastaan sitä, ettei säveltäjä jostakin syystä ole halunnut ilmaista sen sinne kuuluvan.” (Mt. 70.) Vaikka ei Krohnin mukaan voidakaan ”tieteellisin keinoin epäamättömästi todistaa, että juuri yksi runollinen selitys on ainoa oikea” ei myöskään voida väittää, että ”mikä tahansa selitys olisi ilman muuta yhtä hyvä ja oikea” (mt.). Tältä pohjalta Krohn hahmottaa tästä kuusiosaisesta pianosarjasta nukkuvan prinsessan, prinssin ratsastuksen, orjantappuraryteikön peittämän linnan ja muut tarinan olennaiset elementit musiikillisina hahmoinaan. Tässä esimerkki Krohnin musiikkianalyysistä hermeneuttisen tulkinnan kehyksessä:

Uljuutta ilmaisee säkeitten 6-iskuisuus, ja siihen liittyen 3-iskuisissa säkeissä ilmenee nuorteutta. Kolmivaihtoiseksi 4-iskuisiksi harventuvat A I:n ja A III:n päätössäkeet edustavat mielen tasapainoisuutta ja A II:n lopulla 2- ja 5-iskuiset säkeet seikkailunhalua. Alussa on torventoitotus (t. 1-2) *unisono* (yhden miehen), sitä seuraa ratsuliike (t. 4-6, hyppyri ja *staccato*-tasasävelet), lisänivelessä (A II +, t. 18-21) käki kukkuu. Sävellaji C-duuri, verrattuna kokonaisuutta hallitsevaan A5-duuriin, edustaa kirkasta päivänvaloa ja nykyhetkeä vanhan tarinan hämyvärin vastakohtana. (Krohn 1942, 71.)

Tätä yksityiskohtaisemmin en käy Krohnin Schubert-tulkintaa tässä ruotimaan. Krohnillehan hermeneutiikka oli varsin luonteva musiikin tulkinnan teoreettinen kehys, ja vaikuttaa siltä, että hänen tulkintansa kävivät hänen uransa loppupuolella alati rohkeammiksi. Esimerkkinä tästä käy vaikkapa 91-vuotiaan (!) emeritusprofessorin kirjoitus Brucknerin kahdeksannesta sinfoniasta eräänlaisena apokalypsin musiikillisena kuvana. Krohnin mukaan teoksen ensimmäinen osa ”vastaa Antikristuksen nousua valtaansa”, toinen osa heijastaa ”hänen kannattajiensa huumautumista ja paatumista”, kolmas osa ”Karitsan häitten taivaallista kirkkautta” ja neljäs osa puolestaan ”Antikristuksen tuhoutumista”. Tässä katkelma hänen hermeneutiikkaansa teoksen ensimmäistä osaa koskien:

Kehittelyjaksossa syttyy valtava päätaistelu, jonka piirteet merkittävästi vastaavat Ilmestyskirjan 11. luvussa kuvattuja dramaattisia vaiheita. Ensiksi kohoaa ikään kuin pedon

<sup>17</sup> Teoriassa Schubertin teoksessa voisi hyvinkin olla kirjallinen ohjelma. Schubert ja Grimmin veljekset, Jacob (1785–1863) ja Wilhelm (1786–1859) olivat aikalaisia, ja heidän työnsä satujen ja kansantarujen alalla hyvin tunnettua saksalaisessa kulttuurielämässä. Lisäksi, kuten saksalainen musiikinhistorioitsija Carl Dahlhaus on useissa teoksissaan painottanut, 1800-luvun eurooppalainen musiikkikulttuuri oli läpeensä kirjallista luonteeltaan.

pyrstön heittäjä hyökyaalto (pedon aiheen edestakainen käänös), jota seuraa ikään kuin siltä suojaava sumuverho (etenevästi hämärtyvä sävelalan lepo-käännös S—SS). Sitten kaiku petoa vastustamaan nousseitten kahden profeetan todistus (*todistaja-aihe*, K 1—2, sukua uskon aiheen käänökselle), ynnä sitten ikäänkuin kehoitus kristityille kohottaa sydämet Herran puoleen (sama aihe kohoo asteettain ylemmäs). Henkiset jättivoimat jännittyvät toisiaan vastaan: toisaalta yhtynyt maailmanvalta, toisaalta uhrautuva usko (fff alinna pedon aihe, ylinnä todistaja-aihe). Mutta sitten seuraa pedon äkkitempaus (pp-f): samassa kuin uskon aihe ylevän tyynenä (harvennetuin iskuin) kohoo ylös (puu-puhaltimissa) jo pedon terävät kynnet (jousissa) seuraavat kintereillä, tavoittavat sen ja riistävät alas mukanaan. (Krohn 1958.)

Ajatus miltei kaiken musiikin ohjelmallisuudesta on läsnä Krohnin tieteentekemisessä miltei alusta alkaen. Jo vuonna 1916 kirjoitetussa *Sävelopissaan* hän kirjoittaa alaspäisen kvintti-intervallin ilmaisevan ”siirtymistä levottomammasta tunnelmavivahteesta tynempään”, mutta kuitenkin täsmentäen, että lopukkeissa tämä sama intervalli puolestaan viittaa ”elämän johdonmukaisuuden lahjomattomaan välttämättömyyteen” (Krohn 1916, 103).<sup>18</sup>

Kaikkein tunnetuin Krohnin musiikkitieteellinen tutkimuskohde oli eittämättä Sibelius, josta hän kirjoitti uransa myötä paljon sekä musiikkiarvostelijana että tutkijana. Krohn oli musiikkikirjoittajana yksi tärkeimmistä Sibelius-reseption rakentajista Suomessa; jo vuonna 1891 Krohn kirjoitti *Uusi Suometar* -lehdessä Sibeliuksesta ”tosisuomalaisen musiikin ensimmäisenä nerona” ja kuvasi tämän nuoruudentyötä, B-duurikvartettoa (op. 4) ”Sturm und Drang -periodiksi kiihkeimmistä taistelustaan”. ”Suokoon Jumala tuon taistelun loppua voitolla”, Krohn jatkoi, ”siltoin on Suomen kansa saava pojaltaan kuulla omat suurimmat, pyhimät, ihanimmat aatteensa sulosävelien, mahtisointujen puvussa”. Sibeliuksen musiikilla oli jo oikeastaan tällöin opiskeluvuosinaan kansallista merkitystä Krohnin korvissa, sillä Sibeliuksen musiikki ilmaisi ”kansansa taistelut, ulkonaiset ja sisäiset” ja oli näin yhteistä kulttuurista pääomaa (Krohn 1891).

Myöhemmin Krohn kirjoitti Sibeliuksesta perusteellisemmin – selvänä pääteoksena tietysti *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius* (1945), joka oli osoitettu eräänlaisena kritiikkinä Eino Roihan vuonna 1941 tarkastetulle Sibeliuksen sinfonioita käsittelevälle väitöskirjalle. Krohn kuvasi sinfonioiden ”tunnusilmiötä” ja piilotettua ohjelmaa kahdessa mittavassa monografiassa, joita lyhyttä mainintaa yksityiskohtaisemmin on mahdotonta eritellä tässä yhteydessä. Krohn kuitenkin esitteli tutkimustuloksiaan tiivistetympin 1940-luvun alkupuolen artikkeleissaan. Juuri teoksen julkaisun jälkeen Krohn kirjoitti Sibeliuksen kahden ensimmäisen sinfonian kuvaavan Suomen ”muinaista taruaikaa” ja ”viimeisiä vaiheita”, kolmannen sinfonian puolestaan ”Jumalan etsikköä ja sen ihanaa loppusaavutusta”. Neljäs sinfonia kuvasi Krohnin mukaan ”ihmisen itsevalitsemien teiden tuloksettomuutta ja raukeamista” ja kolme viimeistä

<sup>18</sup> Krohnin musiikkitieteen tietoteoreettinen yksityiskohtaisempi erittely on vielä oppihistoriallisesti tekemättä. Hänen musiikintulkintansa, kuten ylläolevista esimerkeistäkin näkyy, on kiinteästi yhteydessä hänen uskonnolliseen maailmankuvaansa. Samoin hän joissain kirjoituksissaan rinnastaa kyvyn tulkita musiikkia uskonnollisen armolahjan kanssa. Katso tästä tarkemmin Mantere 2012.

”Pohjolan luonnon” vuodenaikojä – kevättä, kesää ja syksyä. Kokonaisuutena sinfoniat antoivat vertauskuvasellisesti ”aavistaa ihmiskunnan voitollista pääsyä iäisen keväänsä kirkkauteen tai lopullisen elonkorjuuajan kypsymiseen”. Krohnin kannan mukaan ”ovat Sibeliuksen sinfoniat ilmausta ihmishengen ylevimmistä pyrkimyksistä, eivätkä uudetkaan, kukaties vielä syvemmälle luotaavat tulkinnat voine tässä suhteessa päätyä muuhun tulokseen.” (Krohn 1945, 143.)

Miten tällainen musiikin hermeneutiikka sitten tuli suomalaiseseen musiikin-tutkimukseen? Krohn oli toki henkilökohtainen tuttu saksalaisten musiikinhermeneutikkojen kuten Arnold Scheringin (1877–1941) kanssa ja osallistui ajan-kohtaiseen musiikkitieteelliseen keskusteluun myös kongresseissa ja julkaisuja lukemalla. Schering oli itse asiassa varsin tunnettu tutkija suomalaisessa musiikkitieteessä – hän vieraili Suomessa keväälvella 1936 ja tästä vierailusta kirjoitti Toivo Haapanen innostuneen raportin (Haapanen 1936).<sup>19</sup> Vuonna 1954 väitellyt Tauno Karila (1908–1986) kävi opiskelemassa Scheringin johdolla Berliinin yliopistossa lukuvuonna 1938–1939, ja hänen väitöskirjansa (Karila 1954) on teoreettiselta pohjaltaan nimenomaan musiikinhermeneuttinen. Saman musiikkitieteilijäsukupolven edustaja, Otto Anderssonin oppilas Nils-Eric Ringbom (1907–1988) väitteli myös musiikinhermeneutiikasta vuonna 1955.

Tieteellisiä kontakteja ja henkilöverkostoja enemmän asettaisin painoarvoa kuitenkin suomalaisen musiikin ”kansalliselle hermeneutiikalle”, jolla suomalaisessa musiikkielämässä oli 1940-luvulle tultaessa jo vähintään puolen vuosisadan mittainen historia. Tällä termillä viitataan siihen, että suomalaisen musiikin julkisessa reseptiossa oli valmiiksi olemassa tietynlainen diskurssi, puhetapa, joka painotti kotimaisen musiikin ohjelmallista – eli useimmiten kansallista – sisältöä sen merkityshorisonttina. Yllä esittelemäni Krohnin konserttiarvio on hyvä esimerkki tästä, toinen tunnetumpi ja laajempi puolestaan Oskar Merikannon kolmen lehtiartikkelin sarja *Päivälehdessä* keväällä 1892 Sibeliuksen *Kullervon* kantaesityksen tiimoilta. Merikanto kirjoitti Sibeliuksen *Kullervon* sävelistä ensimmäisinä ”tosisuomalaisina”, jotka heti ”tunnistamme omiksemme vaikkemme ole aiemmin niitä kuulleet”. (Ks. tästä yksityiskohtaisemmin Huttunen 2004.) Vaikka Merikanto ei varsinaista ohjelmaa kuulemaansa eritteleäkään – *Kullervon* kohdalla se on tosin jo säveltäjän puolelta varsin alleviivattu musiikissa – hän erittelee musiikin merkitystä nimenomaan kansallisuuden kehityksessä. ”Suomalaisen sävelkielen synty” on *Kullervon* kantaesityksen myötä diskursiivinen tosiasia.

Kansallisen hermeneutiikan diskurssi on Suomessa ollut erittäin elinvoimainen ja vallitseva. Pelkästään Sibeliuksen musiikin kohdalla on mahdollista löytää 1900-luvun reseptiosta kymmeniä, ellei satoja, esimerkkejä siitä, miten hänen musiikkiaan on kuultu esimerkiksi suomalaisen ”luonnon” merkityshorisontissa (Murtomäki 2010, 57.) Natsi-Saksassa tämä luonnon diskurssi oli tietenkin hy-

<sup>19</sup> Haapanen kiitteli kirjoituksessaan Scheringin ”käänteentekeviä havaintoja Beethovenin musiikista”. Esitelmä oli Haapasen mukaan ”esitystapansa puolesta suorastaan loistava ja sisällöltään tavattoman mielenkiintoinen” ja herätti ”suurta huomiota ja on varmaan antanut jälkeenpäinkin aihetta ajatustenvaihtoon”. (Haapanen 1936, 68.)

vin politisoitunutta. Kansallissocialismista innostunut toimittaja ja kirjailija Günther Thaeer (1936, 122) kirjoitti *Valvoja-Ajassa* Sibeliuksen musiikista sellaisena, joka ”on kuin pohjoismaitten mahtavan luonnon, sen syvien erämetsien ja sen piilevien koskien tumman kohinan muodostama sävelvirta. Tämä musiikki on tienviittana pohjoismaiseen luonnonyhteyteen ja koruttomuuteen.” Thaeer kirjoittaa ”syvällisistä voimista”, jotka Saksassa ovat johtaneet Sibeliuksen musiikin ymmärtämiseen ja myös ”sisällyttävät itseensä hakeutumisen Luonnon ikuisille voimanlähteille” (mt. 123).

Toinen tunnettu esimerkki Sibeliuksen musiikin politisoimisesta nimenomaan myyttisen ”luonnon” kontekstissa on Helmuth Thierfelderin, natsimielisen kapellimestarin avoin onnittelekiri Sibeliuksen 70-vuotispäivänä, joka julkaistiin *Allgemeine Musikzeitungissa* ja pian sen jälkeen käännöksenä *Suomen Musiikkilehdessä* (Thierfelder 1935). Kirjeessä Thierfelder kirjoittaa suoraan Sibeliukselle sanansa kohdistaen: ”Te, jota kiinnostaa vain kansa ja koti, luotte sillä välin ihanan orkesteriteoksen toisensa jälkeen [--] ja sävelkielenne alkuvoima tenhosi kaikki ne saksalaiset, joille käsite omasta kansasta aina on ollut iäisarvoinen” (Thierfelder 1935, 178). Sibeliuksen musiikki on kirjoittajalle antanut ”sen ihanan totuuden, että ainoa kansallinen sävelkieli on se, joka omassa luontehikkueudessaan ei hetkeäkään kiellä rotunsa erikoisuutta”. Samoin Sibeliuksen musiikki on Thierfelderin korvissa aidosta kansanlaulusta muistutavaa, mutta kuitenkin jäljittelemättömän originaalia ja omaleimaista. Lopulta Thierfelder kuitenkin tuo myös esiin tutun luonto-topoksen:

Luontoa! Ei mitään muuta kuin luontoa! Teidän koko musikaalisen luontinne oikean ymmärtämisen avain näyttää olevan tämä. Jos taiteenne on näin maahan ja luontoon liittyvää, niin näyttäisi pääsy luoksenne käyvän päinsä suuremmita vaikeuksista. [--] Joka tahtoo Teidät omaksua, hänen on Teidät kilvoiteltava itselleen, sillä niin kuin kaikki luontehikas ja tinkimätön maailmassa on kulmikasta ja terävää, on Teidänkin ihana musiikkinne kaikkea muuta kuin helppotehoista. [--] se ei vaadi vain kuuntelua, se täytyy taistellen omaksua itselleen. [--] Niin kuin Kalevalan sankarit voitokkaasti taistellen samoavat Pohjolan valtaa halki, niin täytyy meidän varustautua henkiseen taisteluun tullaksemme täysin osallisiksi Teidän taiteellisen elämäntyönne iäti kestävästä arvoista.

[--] Teihin nähden, korkeasti kunnioitettu mestari, asetamme vielä senkin arvaamattoman taiteellisen hyötymisen etualalle, jonka sekä kuunteleva että luova Saksa Teidän sävellyksistänne on saapa. (Thierfelder 1935, 178.)<sup>20</sup>

Kuten Hiedanniemi (1980, 50) toteaa, ”pohjoinen ajatus” ja idea taiteen ja kulttuurin sidoksesta ”luontoon” oli tärkeitä elementtejä Saksaa ja Skandinaviaa yhdistävästä Pohjolan hengestä, jonka ominaisuuksia olivat luonnonläheisyys, vapaudenrakkaus ja kunniantunto. Niin kulttuurin kuin muunkin sivilisaation alalla arvokkaaksi nähtiin etsiä lähelle luontoa.

<sup>20</sup> Thierfelderin kirjeessä riittäisi ruotimista pidemminkin. Musiikin kuuntelemisen assosioiminen työhön ja taisteluun muistuttaa tietysti Eduard Hanslickin keskittyneen kuuntelun ideaalista ja ylipäätään 1800-luvun austro-germaanisena absoluuttisen musiikin idean. Tämän analyysin paikka on kuitenkin muualla.

Sibeliuksen musiikin sotavuosikymmenten luonto-reseptio ja myös Krohnin oma tutkimus muistuttavat osaltaan siitä, että hermeneutiikka itsessään oli 1930-luvun Saksassa varsin nationalistisesti latautunut tutkimusparadigma. Sen kautta oli monien tutkijoiden tavoite tutkia ”aidon” saksalaisen musiikin syvintä olemusta – olihan koko musiikin hermeneutiikka pitkälti alkanut E. T. A. Hoffmannin Beethoven-esseistiikassa (ks. tästä Dahlhaus 1989). Myös mainitun Arnold Scheringin hermeneutiikka on ollut hyvin kansallisesti orientoitunutta, ja hänen tieteellisessä tutkimuksessaan oli piirteitä, jotka sopivat häntä ympäröineen kolmannen valtakunnan kulttuuripolitiikkaan. Esimerkiksi *sointityylin* (*Klangstil*) käsite, jolla Schering viittasi kunkin kansakunnan ominaiseen, sisäsyntyiseen musiikilliseen ominaislaatuun, jota ei voi omaksua, on yksi tällainen Scheringin tutkimuksen poliittisesti resonoiva piirre. Samoin *Klangstil* selvästi assosioi musiikin saksalaiseen ”luontoon”. Kuten Pamela Potter (1991, 59–60) kirjoittaa, *Klangstil* oli Scheringillä yksilön musiikillisen intention ja persoonan ylittävä kehys, joka viime kädessä yhdistää musiikin kansallisuuteen. Tällaisesta näkökulmasta Schering tarkasteli 1930-luvun töissään esimerkiksi Beethovenia saksalaisena nerona, jonka musiikista hän Krohnin tavoin etsi kirjallista ohjelmaa. Tässä mielessä suomalaisen musiikkielämän – sekä tutkimuksen että laajemmalle yleisölle suunnatun musiikkikirjoittelun – Sibelius-reseptiolla oli samankaltainen tavoite: ”kansallisen neron” aseman legitimointi.

Kansallinen hermeneutiikka ei kuitenkaan tiedeyhteisössä ollut vailla kriittisempiäkin soraääniä. Esimerkiksi Armas Otto Väisänen kirjoitti viitisen vuotta Krohnin Sibelius-monografioiden ilmestymisen jälkeen varsin kriittisesti entisestä opettajastaan tähän liittyen. Väisänen kirjoittaa, että Krohnia on aiemmin ”pidetty suurena auktoriteettina, jota kohtaan tunnettu arvonnanto on hänen Sibelius-tutkimuksensa johdosta järkkynyt. Kohdaltani on minunkin yhdyttävä niihin, jotka eivät voi sopeutua Krohnin ’musiikillisiin näkyihin’”. Vaarana Krohnin lennokkaissa tulkintoissa oli Väisäsen mukaan se, että ”siinä koetetaan sovittaa objektiivisuutta tavoitteleviin puitteisiin täysin subjektiivisia näkökantoja.” Varsinaisesti Krohnin tulkintojen epätieteellisyys ja subjektiivisuus eivät kuitenkaan Väisäsen mukaan verota Sibeliuksen sinfonioiden taiteellista arvoa, vaan pikemminkin ”yleistulkinnallaan korostavat kyseisten sinfoniain arvoa”. (Väisänen 1951, 63, 68.) Väisänen ei koskaan ollutkaan Krohnin tavoin tutkijana lennokas hermeneutikko, vaan pikemmin – poliittisuudesta huolimatta – tiukka empiristi, joka luotti esimerkkien ja niiden maltillisten tulkintojen tuomaan objektiivisuuteen.

## Pohdinta

Suomalaisen musiikintutkimuksen suhteet Saksaan 1930- ja 1940-luvuilla on laaja ja monitahoinen tutkimuskohde, jonka yksityiskohtaisempi selvittely vaatii vielä paljon lisää työtä. Musiikkitiede ei tuolloin ollut vielä eriytynyt omaksi alueekseen suomalaisessa musiikkielämässä, ja tässä kohtaa tieteenalan oppihistorian tutkimus on osa koko musiikkielämän poliittisen ja sosiaalishistorian tutki-

musta. Samoin toimijoiden syvemmän henkilöhistoriallisen tarkastelun myötä on odotettavissa suurta eroavaisuutta sen suhteen, miten tutkijoiden henkilökohtainen ajattelu ja maailmankuva näkyivät heidän tutkimuksessaan – jos se ylipäätään näkyi. Saksa-sympatiat olivat 1930- ja 1940-luvulla varsin yleisiä sukutaustaltaan lähes poikkeuksetta sukutaustaltaan säätyläistöön kuuluneiden yliopistotutkijoiden parissa, eivätkä musiikintutkijat olleet tästä poikkeus. Monien kohdalla tällä ei kuitenkaan ollut vaikutusta heidän julkiseen työhönsä.

Kuten jo alussa totesin, tutkijat eivät useinkaan olleet kovinkaan poliittisesti aktiiveja, vaan poliittista agendaa on etsittävä ikään kuin rivien välistä heidän työstään. Tässä kirjoituksessa käsitellyistä tutkijoista Armas Otto Väisäsen innostus Itä-Karjalaan ja hänen ajatuksensa liki kolme vuotta kestäneestä miehityksestä eräänlaisena Karjalan ”vapautuksena” oli selvästi poliittinen kanta, ja luontevaa jatkoa hänen 1920-luvun heimosota-aktivismilleen. Myös lukuisat sekundäärilähteet kertovat Väisäsen aktiivisuudesta Saksan ystävänä 1930-luvulla, mutta tarkempaa kuvaa hänen ajattelustaan ei tässä suhteessa ole mahdollista saada ilman kirjeenvaihdon, päiväkirjojen ja muun arkistomateriaalin tutkimusta. Joka tapauksessa Karjala-innustus oli osa Suur-Suomesta haaveilua, eikä se ollut ainoastaan taiteilijoiden ja kulttuurintutkijoiden etuoikeus. Jopa Mannerheimin päiväkäsky jatkosodan aikana puhui Itä-Karjalasta ”pyhänä maana”. Se, että Suomi miehitti Karjalassa koskaan siihen kuulumattomia alueita kolmen vuoden ajan, oli helppo tarpeen tullen unohtaa. (Jokisipilä ja Könönen 2013, 309, 314.)

Samoin kuin Väisäsestä voi myös todeta Otto Anderssonista. Hänen aktiivinen osallistumisensa kansallissosialismia avoimesti kannattavan järjestön toimintaan 1940-luvulla ja Hitlerin yhteiskuntamallia avoimesti ihannoivan kirjoituksen julkaiseminen kertovat ainakin 1940-luvun alkuvuosina innostuksesta kansallissosialismia kohtaan. Anderssonin tieteellisestä työstä on kuitenkin mahdotonta löytää varsinaista poliittista agendaa – musiikillinen ja poliittinen sisältö ovat ikään kuin selvästi erillään hänen työssään niin 1940-luvulla kuin muulloinkin. Anderssonin persoonassa kiinnostavaa on myös se, että hän ei selvästikään innostuksestaan huolimatta allekirjoittanut kaikkia kansallissosialismin puolia – muuten on äärimmäisen vaikeaa ymmärtää, miten Andersson saattoi olla yksityiselämässään sekä vapaamuurari että ajattelultaan kansallissosialisti (ks. Holm 2014).

Markku Jokisipilä (2010, 52) toteaa, että Saksan ja kansallissosialismin kannattajissa on selviä aste-eroja. Hän erottaa kolme kategoriata: varsinaiset kansallissosialismin varauksettomat kannattajat, kansallissosialismin ihailijat, ja pragmatit. Saksasta innostunut kulttuuriväki – esimerkiksi Jokisipilän mainitsema Maila Talvio, V. A. Koskeniemi, Yrjö Kilpinen ja Rolf Nevanlinna – kuuluivat näistä keskimmäiseen kategoriaan. He olivat myös Saksalle propagandataroituksiin mieluisinta ihmisryhmää, sillä heillä oli suomalaisessa yhteiskunnassa paljon vaikutusvaltaa ja arvostusta. Fanaattisemmat intoilijat olivat hyvin pieni joukko Suomessa, ja heidän yhteiskunnallinen merkityksensä oli varsin pientä. Toinen tärkeä seikka, josta Jokisipilä (mt. 56) muistuttaa on se, että pelkät ”kontaktit Saksaan” eivät vielä kerro mitään eivätkä anna aiheita historialliseen

leimaamiseen. Oli toki olemassa moraalisesti tuomittavia ja tuhoisia yhteistyön muotoja, mutta samalla on muistettava, että kolmannen valtakunnan Saksassa-kaan kaikki elämänalueet eivät olleet politisoituja ja näin ollen myös normaaleja kansainvälisen yhteistyön muotoja oli olemassa. Kompetentin lähdekritiikin tehtävä on tehdä eroa näiden kahden välille. Pragmatikot olivat puolestaan henkilöitä, joille Saksa-innostus tarjosi turvaa ryssä pelossa. Välttämättä tällaiset henkilöt eivät lainkaan allekirjoittaneet Hitlerin rotuoppeja ja juutalaisvainoja.

Sodan jälkeen juuri minkäänlaiselle rehabilitaatiolle musiikkiväen keskuudessa ei ole Suomessa nähty tarvetta. Anderssonin kohdalla 1940-luvun kansallissosialismi-innostus hävisi jälkiä jättämättä; jälkikuvasta on siloteltu pois kiusalliset julkaisut ja järjestötoiminta. A. O. Väisänen ja Toivo Haapasen edustaman valkoisen Suomen aatteet ja kansallissosialististen järjestöjen, kuten Nordische Gesellschaft, kanssa seurustelu ovat jääneet tieteenalan oppihistoriassa täysin pimentoon ja mittavien tieteellisten saavutusten alle. Säveltäjästä Yrjö Kilpisen biografinen materiaali on suljettu tutkijoilta ja Tauno Karilan hänestä kirjoittama elämäkerta (Karila 1964) on kohdettaan idealisoiva ja säveltäjän poliittisen aatteen palosta tyystin vaikeneva. Samassa hengessä Väisänen kirjoittama Kilpisen muistokirjoitus kertoo kuin ohimennen ”Lyypekin Pohjoismaisen Seuran” vuoden 1936 kesäjuhlista – ei mitään katuen tai selitellen, vaan lähinnä ruoka- ja juomatarjoiluista pilke silmäkulmassa kertoillen. Samoin Väisänen kertoo Kilpisen erityisenä meriittinä vuonna 1955 perustamiensa Savonlinnan musiikkipäivien vieraat, baritoni Gerhard Hüschin ja musiikkieteilijä Joachim Moserin. (Väisänen 1959, 23.) Jälkimmäinen heistä oli ksenofobinen nationalisti sekä Ahnenerben ja kolmannen valtakunnan kulttuuripropagandasta vastaan ministeriön työntekijä, jonka paikka – jälkiviisaasti todettuna – ei olisi ollut Savonlinnan musiikkipäivillä kunniavieraana. Hiljaisuudella on hintansa, ja ne jotka tiesivät, vaikenivat tai eivät pitäneet asiaa olennaisena.

Vahvasti kansallissosialistista väriä tunnustavien lehtien – kuten *Der Norden* – avustaminen ja aktiivinen järjestötoiminta aatteellisissa kulttuurijärjestöissä oli suomalaisilta saksanystäviltä henkilökohtainen valinta, joka osoitti myös hyväksyntää kansallissosialismin ideologisille päämäärille. Tämä ei tietenkään tee heistä sotarikollisia tai edes vähennä heidän saavutuksiaan muilla tahoilla. Jälkien peittelylle ja historian kaunistelulle ei kuitenkaan ole perustetta. Suomen musiikkihistoriaa on tältäkin osin etsittävä kokonaisuutena ja kaikkine inhimillisine puolineen esiin häpeän, vaikenemisen ja välinpitämättömyyden kätköistä.

## Lähdeluettelo

- Abraham, Otto ja Erich von Hornbostel. 1904/1975. The Problems of Comparative Musicology. Teoksessa *Hornbostel Opera Omnia*. The Hague: M. Nijhoff. 247–270.
- Andersson, Otto. 1940. *Musikaliska Sällskapet i Åbo 1790–1808*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Andersson, Otto. 1921. *J. J. Pippingsköld och musikalivet i Åbo 1808–1827*. Helsingfors: Holger Schildts förlagsaktiebolag.



- Andersson, Otto. 1938. *Den unge Pacius och musiklivet i Helsingfors på 1830-talet*. Helsingfors: Holger Schildts förlagsaktiebolag.
- Andersson, Otto. 1943. *Språk- och personlighets-principen i den national-socialistiska statstanken – Reflexioner och jämförelser*. Svenska Tysklandsvänner i Finland skriftserie 4. Åbo: Söderström & Co.
- Barrowdough, David. 2016. *Digging for Hitler: The Nazi Archaeologists Search for an Aryan Past*. UK & USA: Fonthill Media.
- Bent, Ian D. 2002. Hermeneutics. Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Toim. Stanley Sadie. New York: Macmillan Publishers. 418–426.
- Bereczky, János. 2001. *The Influence of Ilmari Krohn upon Hungarian Ethnomusicology*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Bohlman, Philip. 1993. Musicology as a Political Act. *The Journal of Musicology* 11 (4): 411–436.
- Bose, Fritz. 1938. Typen der Volksmusik in Karelien. *Archiv für Musikforschung* (iii) 1938. 96–118.
- Dahlhaus, Carl. 1989. *Nineteenth-Century Music*. USA: University of California Press.
- Dahlström, Fabian. 1971. Otto Andersson. *Fin kultur och folklig. Finländska gestalter IX*. (red. W. E. Nordström) Ekenäs: Ekenäs tryckeri aktiebolags förlag. 7–40.
- Haapanen, Toivo. 1935. Ilmari Krohn jättää yliopiston. *Musiikkitieto* 3 (5): 86.
- Haapanen, Toivo. 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Haapanen Toivo. 1943. Über die Sinfonien von Jean Sibelius. *Der Norden* 2 (1943): 39–41.
- Heikkinen, Olli. 2012. Jean Sibeliuksen Kullervo ja Larin Paraske: tarina suomalaisen sävelkielen synnystä osana kansalliskertomusta. *Musiikki* 42 (1): 6–26.
- Hiedanniemi, Britta. 1980. *Kulttuuriin verhottua politiikkaa. Kansallissosialistisen Saksan kulttuuripropaganda Suomessa 1933–1940*. Helsinki: Otava.
- Hietala, Marjatta. 2006. *Tutkijat ja sota. Suomalaisten tutkijoiden kontakteja ja kohtaloita toisen maailmansodan aikana*. Historiallinen Arkisto 121. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 30–141.
- Holm, Nils G. 2014. Freemasonry and its social position in Finland. *Scripta Instituti Donneriani Aboensis*, [S. I.], v. 20: 68–77. Verkkolähde <https://ojs.abo.fi/ojs/index.php/scripta/article/view/388> [tark. 10.4. 2017].
- Huttunen, Matti. 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Huttunen, Matti. 2004. The national composer and the idea of Finnishness: Sibelius and the formation of Finnish musical style. Teoksessa *The Cambridge Companion to Sibelius*. Toim. Daniel Grimley. UK: Cambridge University Press. 7–21.
- Huttunen, Matti. 2013. Henki, luonto, orgaanisuus: Suomalaisen taidemusiikkitutkimuksen aatesuuntaukset 1900-luvun vaihteesta. *Trio* 2 (2): 31–49.
- Huttunen, Matti. 2015. Ideasta ideologiaksi: kansallisen musiikin käsite ja sen kohtalo 1930-luvun Suomessa. *Trio* 4 (1): 25–45.
- Hyrkkänen, Markku. 2011. Historiallinen ajattelu itseymmärryksen välineenä. *Historiallinen aikakauskirja* 110 (3): 254–266.
- Jackson, Timothy L. 2010. Sibelius the Political. Teoksessa *Sibelius in the Old and New World: Aspects of His Music, Its Interpretation, and Reception*. Toim. Timothy L. Jackson, Veijo Murtomäki, Colin Davis, and Tomi Mäkelä. Peter Lang: New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, Wien. 69–125.
- Jokisipilä, Markku ja Janne Könönen. 2013. *Kolmannen valtakunnan vieraat. Suomi Hitlerin Saksan vaikutuspiirissä 1933–1944*. Helsinki: Otava.
- Jutikkala, Eino. 1972. Lisää oikaisua. *Historiallinen aikakauskirja* 70 (2). Toim. Eino Jutikkala, Pirkko Rommi ja Rauno Selin. Helsinki: Suomen historian ystäväin liitto ja Suomen historiallinen seura. 134–135.

- Karila, Tauno. 1939. Musiikin opetuksesta Berliinin yliopistossa. *Musiikkitieto* 7 (6): 100.
- Karila, Tauno. 1954. *Vesimaisemat Jean Sibeliuksen, Oskar Merikannon ja Yrjö Kilpisen yksinlaulujen melodiikassa*. Helsinki: Sanoma Oy.
- Karila, Tauno. 1964. *Yrjö Kilpinen: Säveltäjäkuvan ääriviivoja*. Helsinki: WSOY.
- Krohn, Ilmari ("Cis"). 1891. Musiikki-opiston ensimmäinen konsertti oli eilen. *Uusi Suometar* 24.3. 1891.
- Krohn, Ilmari. 1916. *Säveloppi*. Helsinki: WSOY.
- Krohn, Ilmari. 1937. Vanhojen kansojen musiikista *Musiikkitieto* 5 (12): 146–161.
- Krohn, Ilmari. 1942. Schubertin 'Moments Musicaux': Prinsessa Ruusunen!. *Musiikkitieto* 10 (5): 70–74.
- Krohn, Ilmari. 1945. Jean Sibeliuksen seitsemän sinfoniaa. *Musiikkitieto* 13 (12): 142–143.
- Krohn, Ilmari. 1958. Antikristuksen ajan hahmoutumia Brucknerin VIII:ssa sinfoniassa. *Kirkko ja Musiikki* 9 (1): 9–10, 16.
- Laitinen, Heikki. 2011. A. O. Väisänen elämäntyö. Teoksessa *Taide, tiede, tulkinta. Kirjoituksia A.O. Väisäisestä*. Toim. Ulla Piela, Seppo Knuutila ja Risto Blomster. Helsinki: SKS. 41–59.
- Mantere, Markus. 2012. "Jeesus Kristus on suora tie": kristillinen maailmankuva Ilmari Krohnin musiikillisen ajattelun taustatekijänä. *Musiikki* 42 (3–4): 28–47.
- Marvia, Einari. 1943. Wiesbadenin suomalaisilta musiikkipäiviltä – tohtori Toivo Haapasen kertomaa. *Musiikkitieto* 11 (10): 98–101.
- Murtomäki, Veijo. 2010. Jean Sibeliuksen suhteet natsi-Saksaan eurooppalaisessa kontekstissa. *Musiikki* 40 (3–4): 5–68.
- Murtomäki, Veijo. *Jean Sibelius as a representative of Finnish patriotic loyalty*. Julkaisematon käsikirjoitus. (Tulossa.)
- Mäkelä, Tomi. 2011. *Jean Sibelius*. Woodbridge, U.K.: Boydell Press.
- Nyqvist, Niklas. 2007. *Från bondson till folkmusikikon: Otto Andersson och formandet av "finlandssvensk folkmusik"*. Åbo: Åbo Akademis Förlag.
- Pimiä, Tenho. 2009. *Tähtäin idässä: Suomalainen sukukansojen tutkimus toisessa maailmansodassa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Potter, Pamela. 1991. *Trends in German Musicology, 1918-1945: The Effects of Methodological, Ideological, and Institutional Change on the Writing of Music History*. Yale University, julkaisematon väitöskirja.
- Pringle, Heather. 2006. *The Master Plan: Himmler's Scholars and the Holocaust*. USA: Hyperion.
- Salmenhaara, Erkki. 1996. *Uuden musiikin kynnyksellä*. Helsinki: WSOY.
- Tanner, Kathryn. 1997. *Theories of Culture: A New Agenda for Theology*. Fortress: Minneapolis.
- Thaer, Gunther. 1936. Sibelius ja nykypäivien Saksa. *Valvoja-Aika* 30 (3): 121–123.
- Thierfelder, Gunther. 1935. Nuori Saksa toivottaa onnea suurelle sinfonikolle Jean Sibeliukselle. *Suomen Musiikkilehti* 12 (7): 97–99.
- Turunen, Martti. 1931. Kaksi tuntia mestarin puheilla. *Suomen Musiikkilehti* 8 (3): 2.
- Tyrväinen, Helena. 2014. Armas Launis pohjoisafrikkalaisen orientin kuvaajana: uran ja yhteenkuuluvuuden kysymyksiä. *Musiikki* 44 (3–4): 141–191.
- Virrankoski, Pentti. 2004. *Heikki Klemetti – elämäntyö ja henkilökuva*. Helsinki: SKS.
- Väisänen, Armas Otto 1935. Musiikin synty. *Musiikkitieto* 3 (7): 126–127.
- Väisänen, Armas Otto 1941a. Karjalaisista itkuvirsistä. *Musiikkitieto* 9 (7): 114–115.
- Väisänen, Armas Otto 1941b. Itä-Karjalan vapautuksen kypsymissvaiheita. *Valvoja-Aika* 35 (2): 340–344.
- Väisänen, Armas Otto 1943. Finnische Volksmusik. *Der Norden* 2 (8): 196–201.
- Väisänen, Armas Otto 1951. Sibelius tutkimusongelmana. *Valvoja* 45 (71): 60–68.

Väisänen, Armas Otto 1959. Yhteyksiä Yrjö Kilpiseen. *Suomen musiikin vuosikirja 1958–59*. Helsinki: Otava. 16–23.  
*Meddelanden från svenska tysklandsvänner in Finland 5/1943*. Helsingfors: Boktryckeri Åbo.

## Ilmari Krohn, Otto Andersson, Armas Otto Väisänen and the grand task of academia: The affiliation of Finnish musicology to Germany in the 1930s and 1940s

This article is research of an important social segment of Finnish society, university intellectuals, in a multi-faceted, problematic and tragic political context. I refer to the time period of 1930s and 1940s, which has been a hothouse for passionate debate of Finnish historians for at least two decades. Finland's political alliance with Germany in WW 2 has, of course, been at the centre of the debate. Musicologists, both in Finland and abroad, have had their share in the debate as far as Sibelius's alleged ties to Nazi Germany and his possible support of Nazi ideology are concerned. Musicology itself, however, has not been studied in that time period, as far as its research paradigms, institutional, ideological and personal ties to Nazi Germany are concerned.

Otto Andersson, professor of musicology at the Åbo Akademi, the Swedish-speaking university in Turku, was the chair of a Nazi-sympathizing organization Svenska Tysklandsvänner i Finland (Swedish Friends of Germany in Finland) in the 1930s and even gave public lectures on the societal aspects reflected in Mein Kampf. Also, we know that A. O. Väisänen, one of Krohn's students, had close connections to the Ahnenerbe institute, an institute in Nazi Germany purposed to research the archaeological and cultural history of the Aryan race in the 1930s and 1940s. German musicologist Fritz Bose was affiliated with the institute and made an expedition to Carelia in 1935. The larger personal and institutional affiliations that Finnish musicology had with Germany in the 1930s and 1940s remain uncharted. That research is long overdue.

This re-evaluation entails not only a scrutiny of institutions and microhistory of the prominent scholars but also a more theoretical scrutiny of the musicological research as such. For instance, Ilmari Krohn's musical hermeneutics was a research paradigm strongly influenced by German musicological scholarship. Thus, we need to study not only the personal networks but also the diffusion and spread of research paradigms, theories and institutional models.

*FT, Dos. Markus Mantere (markus.mantere@uniarts.fi) toimii yliopistotutkijana Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-yksikössä.*