

Musiikki 2/2024

musiikki.journal.fi | 54. vuosikerta

Pääkirjoitus

Inka Rantakallio, Tuire Ranta-Meyer & Mikko Ojanen
Kulttuurin tulevaisuus – who cares?3

Artikkelit

➤ *Juha Torvinen*
Säveltäjä propagandan välineenä: Erik Bergmanin
toiminta kansallissosialistisessa Saksassa 1937–1943 10

➤ *Liisamaija Hautsalo*
Eliitin taidemuodosta kaiken kansan taiteeksi?
Vernakularisaation politiikka 1970-luvun
suomalaisessa karvalakkioopperassa56

Musiikki-lehden ilmoitushinnat: **Koko sivun mainos** 180 €, **puolen sivun mainos** 100 €, **Mainosbanneri** 60 €. **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat värillisiä. Alv. sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi).

Päätoimittajat

Tuire Ranta-Meyer (Metropolia)
Mikko Ojanen (Helsingin yliopisto)
Inka Rantakallio (Helsingin yliopisto)



Toimituksen osoite: Musiikki-lehti, Suomen musiikkitieteellinen seura ry, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto. **Päätoimittajat:** Dos. Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi), vastaava päätoimittaja, FT Mikko Ojanen (mikko.ojanen@helsinki.fi), FT Inka Rantakallio (inka.rantakallio@helsinki.fi) **Taittäjä:** Anne Rissanen (rissanenanne@gmail.com). **Toimitusneuvosto:** FT, dos. Kimi Kärki (Turun yliopisto ja Taideyliopisto), FT Sini Mononen, MuT, FM Sajjaleena Rantanen, (Taideyliopisto), FT, dos. Milla Tiainen (Turun yliopisto), FT, dos., Juha Torvinen (Helsingin yliopisto). **Tilaukset ja arkistotunnukset:** Vanhoja paperivuosisikertoja ja seuran julkaisuja välittävät seuran sihteeri Jasmin Vahtera (mts.toimisto@gmail.com) sekä Ostinato Oy, Musiikkitalo, Mannerheimintie 13 a B, 00100 Helsinki, (020) 7070443, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi. **Musiikki (verkkójulkaisu) ISSN 2669-8625**

Kulttuurin tulevaisuus – who cares?

Inka Rantakallio, Tuire Ranta-Meyer & Mikko Ojanen
.....

Kulunutta kevättä on luonnehtinut vilkas keskustelu kulttuuripolitiikasta. Sen yhtenä pontimena on ollut hallitusohjelman mukaisen kulttuuripoliittisen selonteon valmistelu samaan aikaan, kun valtiontalouden säästöt ovat merkinneet monien kulttuuritoimijoiden ja -laitosten toimintamahdollisuuksien heikentymistä. Toisena pontimena on ollut keskustelu tekijänoikeuksista ja luovan alan toimijoiden korvauksista ja kolmantena lisääntynyt tutkimustieto korona-aikana, terveysturvallisuuden nimissä harjoitetusta valtapolitiikasta, joka osoittaa kulttuurialan heikon aseman yhteiskunnassamme.

Näillä hetkillä valmistuvan kulttuuripoliittisen selonteon avulla opetus- ja kulttuuriministeriön asettama työryhmä pyrkii luomaan strategisen tulevaisuuskuvan seuraaville vuosikymmenille sekä kehittämään taide- ja kulttuuripolitiikkaa. Selontekoa varten on järjestetty kenttää osallistavia keskustelutilaisuuksia ympäri maata vuorovaikutuksessa alan toimijoiden ja sidosryhmien kanssa. Lisäksi työryhmä on lanseerannut vapaamuotoisten olohuonekeskustelujen konseptin, jossa kannustetaan yksityisiä henkilöitä ja erilaisia kulttuurin harrastuspiirejä järjestämään omalle kaveriporukalleen tilaisuuksia ottaa kantaa, ideoida toivottuja tulevaisuuksia ja antaa virikkeitä selontekotyöryhmälle. Tällaisen pienen piirin olohuonekeskustelun järjesti esimerkiksi yksi tämän pääkirjoituksen kirjoittajista yhteistyössä Tulevaisuuden tutkimuksen seuran ja Metropolian kulttuurialan esihenkilöiden kanssa (Ranta-Meyer 2024). Kaikille avoin selonteon verkkokysely on sekin tätä kirjoitettaessa vielä auki.

Selonteon hankesivustolla sen keskeisiksi vaikutusteemoiksi nostetaan kulttuurialojen taloudellinen kasvupotentiaali sekä taiteen ja kulttuurin merkitys ja mahdollisuudet digitalisoituvassa, monimuotoisessa yhteiskunnassa. Niin ikään tulonmuodostukseen ja tekijänoikeuksiin liittyvät kysymykset sekä kulttuurin sivistykselliset sekä hyvinvointia ja osallisuutta tuottavat puolet mainitaan. (Opetus- ja kulttuuriministeriö.) Kuten musiikkikasvatuksen ja kulttuurihyvinvoinnin tutkijat Laura Huhtinen-Hildén, Sanna Kivijärvi ja Anna-Maria Isola (2023) huomauttavat selontekoa koskevassa kirjoituksessaan, ”taiteen mahdollisuudet lisätä osallisuutta ja hyvinvointia ovat tilannesidonnaisia ja tapahtuvat osana kompleksisia

DOI: 10.51816/musiikki.146663

systemejä”. Siten ajatusta osallisuudesta ja hyvinvoinnista ei voi heidän mukaansa yksioikoisesti soveltaa kulttuuripolitiikan ohjenuorana, ellei huomioida myös saavutettavuutta, sosiaalista yhteenkuuluvuutta sekä esimerkiksi taidepedagogiikan roolia.

Ilman taetta riittävästä ja edes jollain tavalla ennakoitavissa olevista resursseista on kulttuuri- ja taidealojen tulevaisuuden visiointia ja selonteon peräänkuuluttamaa luovien alojen kasvun ”loikkaa” väistämättä haastava toteuttaa. Hallituksen huhtikuuisessa kehysriihessä väläytettiin valtavia leikkauksia kulttuuriin (Tiikkaja ja Rantanen 2024). Myöskään edellinen hallitus ei erityisemmin panostanut kulttuuriin koronatukea lukuun ottamatta. Muusikkojen liiton puheenjohtaja Ahti Vänttinen (2024) toteaa suorasanaisesti *Muusikko*-lehden pääkirjoituksessaan, että ”[k]ulttuuripolitiikka on kakkosluokan politiikkaa.” Kenties tästä syystä Taiteen edistämiskeskuksen johtaja Kaisa Rönkkö kertoi UrbanApan ja Taiken toukokuussa järjestämässä paneelikeskustelussa lukeneensa muiden ministeriöiden selontekoja. Ehkä hän etsi niistä keinoja, joilla kulttuuripolitiikka saataisiin nostettua ykkösluokkaan.

Kulttuuri ja taide eivät ole olleet vuoden 2010 jälkeen hallitusten toiminnan ja päätösten ytimessä (Hummastenniemi 2019, 7–9). Kulttuuripolitiikan keskiössä toimivat ovat muistelleet lämmöllä Tanja Karpelan ja Stefan Wallinin kulttuuriministerikausia, jolloin kulttuurille oli vielä jaossa Veikkauksen rahaa ja ministerien paneutumisen toimialaansa nähtiin kiitettävänä (Vuori 2021). Myös edellinen kulttuuripoliittinen selonteko toteutettiin juuri Wallinin kaudella 2011, mutta sen vaikutukset kulttuuripolitiikkaan vaikuttavat jääneen ohuiksi (Hummastenniemi 2019, 22–24).

Toinen kuluneen kevään keskeisistä kulttuuripoliittisista teemoista on jo pidempään jatkunut keskustelu tekijänoikeuksista ja niihin liittyvistä korvauksista tekoälyn ja digitalisaation vaikutusten kasvaessa. Esimerkiksi musiikintekijät eivät suhtaudu yksiselitteisen kielteisesti tekoälyyn musiikin luomisen työkaluna, mutta peräänkuuluttavat tekijänoikeuskysymysten entistä kattavampaa huomioimista ja siihen liittyvän lainsäädännön päivittämistä. Myös alan sääntelyä olisi välttämättä kehitettävä. (Rask 2023; Ring-Alho 2023.) Maailmalla on kohuttu tekoälyn luomista kappaleista, joissa on hyödynnetty kuuluisien laulajien ääntä ilman lupaa. Jää nähtäväksi, miten kohta valmistuva kulttuuripoliittinen selonteko huomioi tämän todellisuuden.

Tämän vuoden kesäkuussa käynnistyi Luovan työn tekijät ja yrittäjät eli Luovat ry:n kampanja Älä anna kulttuurin kadota. Se vaatii päättäjiä säilyttämään oikeudenmukaisemman yksityisen kopioinnin hyvityskorvauksen. Hallituksen kehysriihessä korvaukseen kaavailtua 50 prosentin leikkausta

11 miljoonasta 5,5 miljoonaan pidetään tuhoisana. Hyvityskorvaus yksityisestä kopioinnista, toisin sanoen siitä, että kansalaiset saavat kopioida ja tallentaa teoksia omaan käyttöönsä, pohjaa EU-direktiiviin ja tekijänoikeuslakiin. Korvaus tulee valtion budjetista, ja sitä maksetaan luovan työn tekijöille kuten näyttelijöille, muusikoille, säveltäjille ja sanoittajille sekä suoraan tekijänoikeusjärjestöjen kautta että kulttuurin edistämiskeskusten jakaman tuen muodossa. Hyvityskorvauksen puolittuminen tarkoittaa, että juuri kulttuurin edistämiskeskusten eli Musiikin edistämiskeskus MES:n, Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus AVEK:n ja Visuaalisten taiteiden edistämiskeskus VISEK:n määrärahoja leikataan. Kuten kampanjan vetäjät huomauttavat, leikkauksen vaikutus kulttuurivientiin ja maakuntien elinvoimaisuuteen olisi dramaattinen: tapahtumia jäisi järjestämättä ja monet musiikki- sekä muut taideteokset tekemättä, sillä korvausta on käytetty juuri uuden kulttuurin luomiseen. Hyvityskorvaus on ollut jo valmiiksi pieni kattaen kopioinnin aiheuttamasta haitasta vain 25–35 prosenttia. Nyt se pienenee siis entisestään, mikäli leikkaus toteutuu. (Luovat ry 2024.)

Muun muassa kirjailijat ja musiikintekijät ovat kritisoineet jo pitkään, miten pieniä korvaukset teosten digitaalisista (sähköisistä ja striimattavista) versioista ovat verrattuna painettuihin kirjoihin ja levyihin. Tuoreimmassa vuoden 2023 Taiteen ja kulttuurin barometrissä toistetaan samaa viestiä kuin aiemminkin: ”Pirstaleinen, epäsäännöllinen työ ja epävarma tulonmuodostus ovat keskeisiä kuormitustekijöitä taiteilijan työssä” (Ruusuvirta et al. 2024, 12). Kulttuuripolitiikka onkin kiinteästi ja väistämättä yhteydessä paitsi koulutus- myös elinkeinopolitiikkaan. Kulttuuritoimitaja, teatterikriitikko Suna Vuori (2021) totesi lakonisesti *Imagen* kulttuuripolitiikkaa käsitelleessä artikkelissaan muutama vuosi sitten, miten ”[s]e, että taide ja kulttuuri ovat elinkeinoja, tuntuu paljastuneen päättäjille laajemmin vasta pandemian myötä.”

”Jaksakaa vielä” oli yksi poliittisten päätöksentekijöiden keskeisimmistä korona-ajan viesteistä kulttuurialalle. Yleisötilaisuuksien rajoitustoimet rampauttivat alan toimintaedellytykset käytännössä kahden vuoden ajan ja ajoivat taiteen ja kulttuurin kentän historialliseen ahdinkoon. Stenvall et al. (2024, 5) katsovat edellä mainitun hokeman mukaan nimetyssä korona-ajan kulttuuripolitiikkaa käsittelevässä raportissaan, että tämä oli arvattavissa, sillä suomalaista kulttuuripolitiikkaa oli arvosteltu jo vuosikymmeniä muun muassa vapaan kentän ja sen itsensä työllistäjien aseman unohtamisesta, liian epämääräiseksi jääneen luovan talouden käsitteen tuottamista ongelmista elinkeinopolitiikassa, kulttuurialan tietopohjan hauraudesta sekä poikkihallinnollisten rakenteiden toimimattomuudes-

ta. Korona toi kaiken tämän esiin valaisemalla räikeästi edellä mainitut heikkoudet. Yleisötilaisuuksien rajoittaminen oli muodostunut Sanna Marinin hallituksen taholta rutiinitoimenpiteeksi vailla pohdintoja toimenpiteiden vaikutuksesta alalle tai niiden tehokkuudesta rajoitustoina. Tutkijoiden tekemien haastattelujen mukaan aluehallintovirastot saivat osakseen poikkeuksellista painostusta vastuuministerin toimesta, jos ne olivat harjoittaneet alueellista päätäntävaltaa ohi sosiaali- ja terveysministeriön ohjauskirjeiden. (Stenvall et al. 2024, 5.)

Edellä mainitun *Jaksakaa vielä* -raportin mukaan toimenpiteiden ja asiantuntijalausuntojen perusteella kulttuurialaan kohdistui erityinen likainen leima, mikä aiheutti alalla epäuskoa ja toivottomuutta. Julkisessa keskustelussa tai tutkimushaastatteluissa kulttuurialan yleisötilaisuuksiin liitetyt korona-ajan mielikuvat olivat harvoin poimittu esimerkiksi kirjamessuista, kesäteattereista, elokuvanäytöksistä tai taidenäyttelyistä. Useimmiten kulttuurialan tapahtumiin viitattaessa näytettiin ja käytettiin kuvia kevyen musiikin festivaaleilta. Terveystoimintalaitoksen syyskuussa 2021 julkaisemassa riskipotentialitaulukossa konserttitoiminta arvioitiin vaarallisemmaksi kuin mikään muu yhteiskunnan toiminto. Esimerkiksi Helsingin kaupunki ohjeisti oireettomia koronaposiittivisia menemään töihin ja kouluun jo tammikuussa 2022, mutta kulttuuriala oli edelleen kiinni. (Stenvall et al. 2024, 5–6.)

Rajoituspolitiikasta puuttui kokonaiskuva rajoitusten vaikutuksesta yhteiskuntaan. Yksi tähän vaikuttava tekijä oli STM:n terveystieteiden tutkimus, jossa painottui fyysinen terveys psyykkisen ja sosiaalisen ulottuvuuden puuttuessa. Taide ja kulttuuri pitkälti ohitettiin kriisinhoidossa – paitsi lasten harrastuksista keskusteltaessa – huolimatta siitä, että niillä on laajalti tutkittu vaikutus henkiseen kriisinkestävytyteen sekä ihmisen hyvinvointiin. Haastatteluissa niin poliittisten päätöksentekijöiden, hallinnon avaintoimijoiden kuin edunvalvojen keskuudessa esiintyi laajalti ajatus siitä, että kulttuuripolitiikka on niin sanotusti ”kakkosluokan politiikkaa” ja opetus- ja kulttuuriministeriö on heikko ministeriöiden hierarkiassa. OKM ei esimerkiksi lähtenyt kehittämään kulttuurialan toimintaa resilienssin ja jaksamisen näkökulmista. Siksi taiteen ja kulttuurin saralla koronapandemian vaikutukset olivat merkittäviä, paikoin jopa tuhoisia (Stenvall et al. 2024; Ruusuvirta et al. 2024).

Kulttuurin ja taiteen kansanterveydelliset, kasvatukselliset, sivistykselliset ja resilienssiin liittyvät vaikutukset sekä perusoikeuksien näkökulma unohtuivat korona-ajan kulttuuripolitiikan hoidossa. Jäämme odottamaan kulttuuripoliittista selontekoa voidaksemme arvioida sen uskottavuutta ja vaikuttavuutta. Valtion tuleva budjettiriihi ja lopullinen,

joulukuussa hyväksyttävä talousarvioesitys sekä ennen kaikkea kulttuurin rahoitusleikkausten kohdentuminen lopulta osoittavat, muuttuvatko asenteet kulttuuria kohtaan vai putoaako se maamme tulevaisuuden kannalta entistäkin merkityksettömämpänä pidettyyn politiikkalohkoon.

Kulttuurin poliittisuus näkyy myös *Musiikin* tämänkertaisen numeron kahdessa vertaisarvioidussa tutkimusartikkelissa. Artikkelissaan ”Säveltäjä propagandan välineenä: Erik Bergmanin toiminta kansallissosialistisessa Saksassa 1937–1943” Juha Torvinen tarkastelee sitä, kuinka säveltäjä tiedostamattaan – tai välinpitämättömyyttään – välineellistettiin diktatuurin propagandan levittäjäksi. Historiallisesta kohteestaan huolimatta Torvisen tutkimuksella on ajankohtaista yleistettävyyttä. Liisamaija Hautsalo kuvaa puolestaan vertaisarvioidussa artikkelissaan ”Eliitin taidemuodosta kaiken kansan taiteeksi? Vernakularisaation politiikka 1970-luvun suomalaisessa karvalakkioopperassa”, miten niin kutsuttujen karvalakkioopperoiden henkilöahmot edustivat yhteiskunnalliselta asemaltaan heikointa kansanosaa niin, että ne voidaan tulkita myös yhteiskuntaluokkaan liittyviksi kuvauksiksi. Tällaisten oopperoiden kehittymiseen vaikuttivat suomalaisen yhteiskunnan laaja-alainen vasemmistolaistuminen sekä siihen liittyvä hyvinvointivaltioajattelu. Hautsalon artikkeli pyrkii tuomaan esiin karvalakkioopperan aiemmin katveeseen jääneitä taustatekijöitä ja lukemaan suomalaisen oopperan historiaa myös osana laajempia yhteiskunnallisia tapahtumia ja poliittista ilmapiiriä. Alun perin artikkeli oli tarkoitus julkaista viime vuoden lopussa ilmestyneessä Baltia-erikoisnumerossa (4/2023). Kiitämme Nuppu Koivisto-Kaasikia, joka vierailevan päätoimittajan roolissa antoi tuolloin tärkeän panoksen artikkelin arviointiprosessiin.

Lukuintoa uuden numeron parissa ja aurinkoista kesää!

Lähteet

- Huhtinen-Hildén, Laura, Sanna Kivijärvi ja Anna-Maria Isola. 2023. ”Osallisuutta ja yhteisöjen hyvinvointia edistävää kulttuuripolitiikkaa toivoen”. *Korkeapainetta*. 24.11.2023. Tark.12.6.2024. <https://blogit.metropolia.fi/korkeapainetta/2023/11/27/osallisuutta-ja-yhteisöjen-hyvinvointia-edistavaa-kulttuuripolitiikkaa-toivoen/>
- Hummastenniemi, Heidi 2019. ”Kulttuuripoliittiset tavoitteet vuoden 2010 kulttuurin tulevaisuutta käsittelevän selonteon jälkeisissä hallitusohjelmissä.” Kandidaatin tutkielma, Jyväskylän yliopisto. <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/66672/1/URN%3ANBN%3Afi%3Aju-201912095144.pdf>
- Luovat ry. 2024. ”Älä anna kulttuurin kadota -kampanja käynnistyi: Luova ala vaatii päättäjiä perumaan yksityisen kopioinnin hyvityksen tuhoisan leikkauksen”. 11.6.2024. Tark. 12.6.2024. <https://luovat.org/ajankohtaista/ala-anna-kulttuurin-kadota-kampanja-kaynnistyi/>
- Opetus- ja kulttuuriministeriö s.a. *Kulttuuripoliittinen selonteko*. Tark. 12.6.2024. <https://okm.fi/kulttuuriselonteko>
- Ranta-Meyer, Tuire. 2024. ”Olohuonekeskustelu kulttuurista”. *Tulevaisuusblogi. Näkökulmia tulevaisuuksiin*. Tulevaisuuden tutkimuksen seura 17.5.2024. Tark. 12.6.2024. <https://tulevaisuusblogi.fi/olohuonekeskustelu-kulttuurin-tulevaisuudesta/>
- Rask, Antti. 2023. ”Tekoäly, musiikki ja tekijänoikeudet – miten tekoäly muuttaa musiikkialaa?” *Teosto*. 20.2.2023. Tark. 13.6.2024. <https://www.teosto.fi/teostory/tekoaly-musiikki-ja-tekijanoikeudet-miten-tekoaly-muuttaa-musiikkialaa/>
- Ring-Alho, Maria. 2023. ”Tekoälyn vaikutus musiikin tekijänoikeuksiin.” Amk-opinnäyte, Haaga-Helia Ammattikorkeakoulu. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/812815/Ring-Alho_Maria.pdf?sequence=2
- Ruusvirta, Minna, Anna Kanerva, Kaisa Rensujeff ja Aino Leppänen. 2024. *Taiteen ja kulttuurin barometri 2023: Taiteilijan työn monet muodot*. Cuporen verkkojulkaisu 78. Kulttuuripolitiikan tutkimuskeskus Cupore.
- Stenvall, Jari, Paula Vesala, Mirkka Kivilehto, Sanni Pöntinen ja Kaisa Rönkkö. 2024. *Jaksakaa vielä. Kulttuuripolitiikkaa korona-ajan Suomessa*. Sitra, ESES, Teosto, Suomen musiikintekijät ry ja Musiikki & Media. Tark. 15.6.2024. https://musicmedia.fi/wp-content/uploads/2024/04/Jaksakaa_vielä_Korona_ajan_kulttuuripolitiikka_tutkimus_FI-NAL_12042024.pdf
- Tiikkaja, Samuli ja Miska Rantanen. 2024. ”Kulttuurialan leikkauksista uutta tietoa: 25 miljoonaa onkin 75 miljoonaa euroa”. *Helsingin Sanomat*. 17.4.2024. Tark. 13.6.2024. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000010366975.html>

Vuori, Suna. 2021. ”Juuri kukaan ei pala halusta päästä kulttuuriministeriksi, vaikka ehkä kannattaisi – selvitimme, mistä on tuloksellinen kulttuuripolitiikka tehty”. *Image*. 14.10.2021. Tark. 12.6.2024. <https://www.apu.fi/artikkelit/kulttuuri-mista-on-tuloksellinen-kulttuuripolitiikka-tehty>

Vänttinen, Ahti. 2024. ”Pääkirjoitus – Hiekkaa rattaissa”. *Muusikkojen liitto*. 13.5.2024. Tark. 12.6.2024. <https://www.muusikkojenliitto.fi/2024/05/13/paakirjoitus-hiekkaa-rattaissa/>



Juha Torvinen

***Säveltäjä propagandan välineenä:
Erik Bergmanin toiminta
kansallissosialistisessa Saksassa 1937–1943***

Juha Torvinen (juha.torvinen@helsinki.fi) on musiikkitieteen dosentti ja yliopistonlehtori Helsingin yliopistossa.

DOI: 10.51816/musiikki.146664

Abstract

A composer as a propaganda tool: Erik Bergman in National Socialist Germany 1937–1943

This article examines the work of composer Erik Bergman (1911–2006) in National Socialist Germany. The topic has not been studied before. Bergman made four trips to Germany between 1937 and 1943. He initially studied composition privately with the composer Heinz Tiessen (1887–1971). In 1943 he was awarded a scholarship from the Alexander von Humboldt Foundation to study at the Berlin State Music Academy (Staatliche akademische Hochschule für Musik Berlin). He was the only student from the Nordic countries in the academy. In addition to his studies, Bergman worked as a music journalist for Deutsche Europasender propaganda-radio and reported on his experiences for the Finnish magazine *Hufvudstadsbladet*. Scholarship status and work as a journalist meant in practice that Bergman was politically instrumentalized and became a tool of Nazi propaganda.

Bergman studied in National Socialist Germany for many reasons. During the war, the possible destinations for a Finn were limited for political reasons. Finland had long cultural ties with Germany, and it was common among Finnish intellectuals to regard Hitler's reign as an anomaly in the long and valuable history of German cultural influence. Furthermore, even after the acts of the National Socialist reign of terror, Germany was still a musical powerhouse. Bergman was not a Nazi sympathiser. But like many of his German and Finnish colleagues, he tacitly accepted the Nazi atrocities at least until the summer of 1943. After the war, Bergman recalled his years in Germany with an emphasis on his own apoliticism. The article concludes with an analysis of the latent politics of Bergman's 'apoliticism' and its significance both for his time in Germany and for his modernist turn in the 1950s.

Säveltäjä propagandan välineenä: Erik Bergmanin toiminta kansallissosialistisessa Saksassa 1937–1943

Juha Torvinen
.....

En ole koskaan osallistunut politiikkaan; taide ja musiikki ovat imeneet minut täysin mukaansa. Mutta näillä aloilla minua on viehättänyt radikaalius.
(Bergman 1981, 33.)

Erik Bergman (1911–2006) on suomalaisen musiikin historian kanonisoiduimpia säveltäjiä. Hänelle myönnettiin käytännössä kaikki maassamme merkittävät tunnustukset ja palkinnot, huipentumana akateemikon arvonimi vuonna 1982. Musiikkikirjallisuudessa Bergman on kohotettu toisen maailmansodan jälkeisen modernismin kotimaiseksi uranuurtajaksi (ks. Torvinen 2019, 249–251).¹

Ennen läpimurtoaan säveltäjänä Bergman opiskeli paitsi Helsingin konservatoriossa (nyk. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia) myös useaan otteeseen Hitlerin Saksassa. Tässä artikkelissa selvitetään, mitä säveltäjä Kolmannessa valtakunnassa teki ja millaisissa verkostoissa hän siellä toimi. Sävellysohjelmien ohella matkoihin sisältyi vierailuja musiikki-instituutioihin, musiikkitoimittajan työtä, esiintymisiä pianistina ja tutustumista musiikkialan ihmisiin. Kokonaisuutena Bergmanin toiminta Saksassa hahmottuu *kulttuuripropagandistiseksi välineellistymiseksi* eli nuoren säveltäjän vähittäiseksi kietoutumiseksi osaksi fasistisia propagandakäytäntöjä. Kuten viimeaikainen tutkimus (Nastasă-Matei 2020; Impekoven 2019; 2013; Bodó 2003) on osoittanut, ulkomaalaiset opiskelijat olivat Saksassa keskeisiä propagandan välineitä riippumatta siitä, miten nämä propagandaroolinsa ymmärsivät. Siksi Bergmaninkaan kohdalla propagandistista välineellistymistä ei voida erottaa muusta toiminnasta.

Tekojen ja verkostojen selvittämisen ohella tarkastelen Bergmanin matkojen motiiveja ja seurauksia. Tärkeäksi ymmärryshorisontiksi nostan

¹ Kiitän FT Kaj Ahlsvedia, FT Nuppu Koivisto-Kaasikia, FT Inka Rantakalliota, FM Jaakko Tuohiniemeä, professori Susanna Välimäkeä, FM Susanna Waldén-Antikaista sekä kahta anonymia vertaisarvioijaa arvokkaista kommentteista, jotka auttoivat tekstin saattamisessa lopulliseen asuunsa. Mahdolliset virheet ovat omiani.

Bergmanin 1900-luvun jälkipuolella elämänasenteekseen omaksuman ja artikkelin mottona olevassa lainauksessakin esille tulevan ”epäpoliittisuuden” ja erityisesti sen kätkeyn poliittisuuden.

Bergmania ja kansallissosialismia koskevan uuden tiedon avulla pyrin laajentamaan keskustelua suomalaisten musiikintekijöiden toiminnasta Kolmannessa valtakunnassa.² Tässä suhteessa korostuu kysymys siitä, missä määrin yksittäisen musiikintekijän suhde kansallissosialismiin perustui yksilön aatteellisille tai kokemuksellisille tekijöille, missä määrin kyseessä olivat aikaan ja paikkaan kytkeytyvät yhteiskunnalliset ja kulttuurihistorialliset rakenteet. ”Syyllisten” etsiminen ei voi olla suomalaismuusikoita Kolmannessa valtakunnassa tarkastelevan tutkimuksen päämotiivi. Kulttuurihistoriallinen tutkimus suomalaismuusikoiden Saksa-yhteyksistä on hedelmällisempää nähdä yrityksenä ymmärtää länsimaisen kulttuurin rasististen ja väkivaltaisten ideologioiden vaikutuksia menneisyyden ja nykyisyyden monimutkaisessa vuorovaikutuksessa.

Aikaisempi tutkimus

Bergmanin Saksan-matkat on tiedetty, mutta aihetta ei ole aiemmin juurikaan tutkittu. Säveltäjäään kohdistuneissa musiikkianalyytisissä ja historiallisissa tarkasteluissa opiskeluvuodet Saksassa mainitaan ohimennen, jos ollenkaan (ks. esim. Torvinen 2019; 2007, 210–247; Shpinitzskaya 2016; Heinonen 2010; Howell 2006, 56–82; Heiniö 1995, 86–97, 397–406; Oesch 1993; Sivuoja-Gunaratnam 1991). Ainoa aihetta kokoavasti tarkasteleva teksti on oma aiempi yleistajuinen kirjoitukseni (Torvinen 2018). Ulrich Mosch (2011) on tarkastellut säveltäjän opintoja Saksassa suppeasti ja lähinnä nuottikäsitteisiin perustuen. Björn Heile (2015) on pohtinut Bergmanin kosmopoliittisuutta huomioiden lyhyesti myös ajan Saksassa.

Jean Sibeliuksen (1865–1957) suhdetta kansallissosialismiin ovat tarkastelleet useat tutkijat (esim. Murtomäki 2011; Jokisipilä 2010; Mäkelä 2007, 385–390; Vihinen 2000). Sibelius poikkeaa Bergmanista siinä, ettei hän matkustanut eikä toiminut Saksassa eikä ylipäätään ollut enää aktiivinen muusikko kyseisenä aikana. Kansallissosialismiviehtymyksestään tunnettua Yrjö Kilpistä (1892–1959) koskeva tutkimus on edistynyt viime vuosina erityisesti Susanna Waldén-Antikaisen (2022; [tulossa]) ansiosta.

2 Aihepiiri kaipaa kattavaa tutkimusta. Vastaavasta työstä Ruotsissa, ks. Anderson ja Geisler (2007). Muiden taiteenalojen suhteista Hitlerin Saksaan, ks. esim. Hanna Korsbergin (2004) tutkimus Suomen Kansallisteatterin toiminnasta 1930- ja 1940-luvuilla.

Waldén-Antikaisen työ on valottanut tällekin Bergman-tutkimukselle keskeistä kysymystä muusikon propagandaroolista, kuten on tehnyt myös sota-ajan keskeisen suomalaislaulajan – ja Bergmanin aviopuolison vuosina 1956–1958 – Aulikki Rautawaaran (1906–1990) aktiviteetteja käsittelevä Johanna Talasniemen (2021) tutkimus. Markus Mantereen (2019) tutkimuskohteena ovat olleet suomalaisten musiikintutkijoiden Saksa-suhteet 1930–40-luvuilla. Kansainvälisesti Hitlerin Saksan musiikkielämää on tutkittu paljon, ja tätä kirjallisuutta hyödynnetään tässä artikkelissa (ks. esim. Kater 2017; Riethmüller ja Custodis 2015; Levi 2014; 1994; Drüner ja Günther 2012; Prieberg 2009; 1982; Okrassa 2004; Kater ja Riethmüller 2003; Potter 1998; Heister ja Klein 1984; Wulf 1983).

Maamme musiikkitoimijoiden suhteita kansallissosialistiseen Saksaan on tarkasteltu yllättävän vähän. Syitä on monia. Etenkin kansallisten ja kansainvälisesti arvostettujen ikonien kohdalla on saatettu pelätä maineen tahriintumista tai asianosaisten reaktioita. Toisaalta 1900-luvun jälkipuoliskon musiikinhistoriankirjoitus on usein painottanut musiikin formalistisia, sävellysteknisiä ja muita abstrakteiksi ymmärrettyjä seikkoja, jolloin musiikin sosiokulttuuriset kytkökset on nähty epäolennaisina tai epämiellyttävänä (Thacker 2007, 1). Bergmanin kohdalla tutkimusta on saattanut jarruttaa myös säveltäjän lausunnot omasta epäpoliittisuudesta (Bergman 2003; 1998; 1986; 1981, 33) sekä se, että keskeiset lähteet ovat olleet tutkijoiden saatavilla vasta säveltäjän kuoleman jälkeen.

Tutkimusta on pidättänyt sekin, että suomalaisen älymystön kontaktit Kolmanteen valtakuntaan olivat tavallisia eikä Bergmanin kaltainen tapaus ole muodostanut tarkasteluun houkuttelevaa poikkeusta. Historioitsijoille sotilaat, poliitikot ja muut yhteiskunnallisesti vaikutusvaltaiset henkilöt ovat olleet yleensä muusikoita kiinnostavampia tutkimuskohteita. Esimerkiksi Markku Jokisipilän ja Janne Könösen *Kolmannen valtakunnan vieraat* -kirjassa (2013) Bergmania ei mainita, vaikka monen muun akateemikon Saksan-suhteita käsitellään laajasti. Mauno Jokipii (2012, 295) viittaa Bergmaniin ohimennen, mutta ilmoittaa virheellisesti paitsi säveltäjän nimen myös asiayhteyteen liittyvän ajan ja paikan. Kansainvälisellä kentällä on sen sijaan saatettu ihmetellä (ehkä Suomen Saksan-suhteiden historia huonosti tuntien), miksi Bergmanin sotavuosien opiskelu Hitlerin Saksassa on ollut tarkemmin tutkimaton asia (ks. Heile 2015, 83).

Tutkimusaineisto ja menetelmät

Tutkimuksen pääasiallisena aineistona on Bergmanin Saksan-vuosiin liittyvä kirje- ja muu asiakirja-aineisto sekä julkaistut aikalaistekstit, niin Bergmanin kuin muidenkin kirjoittamat. Kolmanteen valtakuntaan liittyvää, Bergmanin tai muiden taholta tuotettua muistitietoa hyödynnetään myös, mutta pääasiallinen aineisto koostuu arkistodokumenteista. Tärkein arkistokokonaisuus on Sibeliuksen museon Erik Bergman -kokoelma säveltäjän toimintaan ja kontakteihin liittyvine dokumentteineen.³ Berliinin Taideyliopiston (Universität der Künste, UdK) arkistossa on Bergmanin vuoden 1943 opintoihin liittyvää aineistoa ja Berliinin Taideakatemian (Akademie der Künste, AdK) arkistossa kirjeitä. Bergmanin sävellyskäsikirjoitukset ovat Baselissa Paul Sacher Stiftungin (PSS) kokoelmissa. Saksan Valtionarkiston (Bundesarchiv, BA) aineistoista en ole löytänyt suoria mainintoja Bergmanista mutta kylläkin paljon tietoa hänen toimintaympäristöstään ja kontakteistaan, kuten Saksan suomenkielisen radion henkilöstöstä ja toiminnasta, suomalaislaulajien Aune Antin (1901–1983) ja Maire Virkkusen (1917–1993) vaiheista sekä Bergmanin opettajien asemasta Kolmannen valtakunnan kulttuuriorganisaatiossa. Yksittäisiä aineistoyksiköitä on hyödynnetty myös muista arkistoista (ks. lähdeluettelo). Iso osa sota-ajan aineistosta on kuitenkin tuhottu tai tuhoutunut. Esimerkiksi Bergmanin toiminnalle keskeisen Humboldt-säätiön asiakirjat tuhoutuivat kopioineen Berliinin pommituksissa 22.–23.11.1943 (Impekoven 2013, 30). Niin ikään Suomen Berliinin-lähetystötalon arkistot tuhoutuivat syksyllä 1943.

Tutkimus edustaa arkistolähteisiin nojaavaa historiallista perustutkimusta. Kohdeajanjaksona vielä suhteellisen tuntemattoman henkilön toiminnan tarkastelu rajatussa ajallis-paikallisessa tilanteessa liittyy tutkimuksen mikrohistorian menetelmiin. Mikrohistoriallisen tutkimuksen hyödyllisyys riippuu mahdollisuudesta liittää tutkimuslöydökset laajempiin sosio-kulttuurisiin konteksteihin. Näitä ovat tässä tutkimuksessa Saksan musiikkielämä, kulttuurihallinto, musiikkikoulutus ja ulkomaanpropaganda sekä muiden suomalaisten verkosto Saksassa sodan aikana. Samalla tutkimus on kulttuurihistoriallista elämäkertatutkimusta, joka pyrkii kohdehenkilön elämää tarkastelemalla ymmärtämään sitä historiallista ympäristöä ja verkostoja, joiden osana tämä toimi ja siten valaisemaan myös henkilön edustaman laajemman ryhmän ja ilmiön luonnetta

³ Jonkin verran Bergmanin kirjeenvaihtoa on myös kirjoittajan hallussa. Nämä aineistot tullaan siirtämään Sibeliuksen museoon. Viitataan Sibeliuksen museon Erik Bergman -kokoelmaan jatkossa lyhenteellä SibM/EB.

(ks. Leskelä-Kärki 2017, 17–19; Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023, 18–20). Käytän Nuppu Koivisto-Kaasikia (Koivisto 2019, 11–12) seuraten toimijuuden ja musiikkitoimijuuden käsitteitä kuvaamaan sitä, ettei Bergman ollut Saksassa vain opiskelijana vaan vaikutti monissa musiikkielämään liittyvissä rooleissa.

Käsittelen seuraavassa Bergmanin matkoja ensin elämäkerrallis-kronologisesti. Tarkastelen Bergmanin toimintaa kansallissosialistisen Saksan musiikkielämää ja ulkomaalaisia opiskelijoita koskevan aikaisemman tutkimuksen valossa toimijuuden päämuotoihin eli opiskeluun, musiikkitoimittajuuteen ja muusikkouteen keskittyen. Tämän jälkeen pohdin Bergmanin Saksan-matkojen motiiveja, seurauksia ja poliittisia ulottuvuuksia.

Kaksi ensimmäistä matkaa

Bergman vieraili 1930- ja 1940-luvuilla Saksassa neljä kertaa:

1. matka vuonna 1937 toukokuun lopusta heinäkuun loppuun
2. matka vuonna 1939 kesäkuun alusta elokuun loppuun
3. matka vuonna 1942 huhtikuusta heinäkuun loppuun
4. matka vuoden 1942 marraskuun puolivälistä vuoden 1943 heinäkuun alkuun

20.5.1937 päivätyssä kirjeessä Bergman tiedusteli saksalaiselta säveltäjältä Heinz Tiesseniltä (1887–1971) mahdollisuutta päästä tämän oppilaaksi.⁴ Myöntävän vastauksen jälkeen Bergman matkusti Berliiniin 29.5.1937 tietämättä tuskin paljonkaan tulevasta opettajastaan.

Tiessen oli natsi-Saksassa ei-toivottu (saks. *unerwünscht*) henkilö, jonka antinationalismi ja aikaisempi kuuluminen vasemmistolaisten taiteilijoiden Marraskuu-ryhmään (saks. *Novembergruppe*) olivat natsien silmissä raskauttavia seikkoja. Tiessen päätyi *NS-Kulturgemeinde*-järjestön laatimalle ”musiikkibolševistien” listalle vuonna 1935 (du Closel 2010, 213; Prieberg 2009, 922). Opetustyö sai jatkua vain allekirjoittamalla pakotettu uskollisuudenvala Hitlerille (Dümling 1993, 478). Tiessen eristäytyi muusta yhteiskunnasta ja keskittyi musiikkiin tavalla, jota on kutsuttu ”sisäiseksi

4 EB -> Tiessen 20.5.1937, AdK.

emigraatioksi” (saks. *innere Emigration*; Dümling 2014, 18–19; ks. myös Tiessen s.a., 26).⁵



KUVA 1. Erik Bergman laivamatkalla 1930- tai 1940-luvulla. Bergmanin ensimmäinen matka Saksaan toukokuun lopussa 1937 taittui laivalla. Kuvaaja tuntematon. Kuva: Sibelius-museon arkisto, Erik Bergman -kokoelma (SibM/EB).

Bergmanin ja Tiessenin suhde oli alusta alkaen toimiva. Tiessen edusti musiikillisesti samanlaista tonaalisen perustan säilyttävää ekspressionismia, jollaiseen Bergmankin oli opiskeluajan kymmenissä sävellyksissään päätynt. Toisaalta säveltäjiä yhdisti kiinnostus luontoaiheisiin (Bergmanin varhaistuotannosta ja luontosuhteesta, ks. Torvinen 2019). Kolmas ja ainakin Tiessenin näkökulmasta yhteistyötä edistänyt syy oli taivaalla: Tiessen oli vakaumuksellinen astrologi, jolta on säilynyt noin 250 ihmisis-

5 Tiessenin kohtaaman boikotin kannalta on kiinnostavaa, että häntä ehdotti Bergmanille säveltäjä Max Trapp (1887–1971). (EB -> Tiessen 20.5.1937, AdK). Trapp oli konformistinen puoluejäsen (Kater 1997, 27–28, 152). Ideologisista eroistaan huolimatta saksalaissäveltäjät eivät vaikuta olleen ”poliittisia vihollisia” (vrt. Heile 2015, 83). Trapp esimerkiksi nimesi Tiessenin puolestapuhujakseen, kun puoluekoneisto käsitteli 1930-luvulla Trappin ja erään opiskelijan välistä suhdeskandaalia. (BA/R 9361-I/39544; Kater 1997, 28, 152; Prieberg 2009, 7719.) Tiessenin suositteluun opettajaksi kertonee ammatillisesta arvostuksesta ja ehkä halusta auttaa vaikeuksiin joutunutta kollegaa mutta myös siitä, että hirmuvaltaisen yhteiskunnan polarisaatio ei aina ulottunut yksittäisiin ihmissuhteisiin. Seikka kertoo myös Trappista: vakaumuksellinen kansallissosialisti ei olisi suositellut vasemmistolaista, mutta konformisti saattoi näin tehdä.

tä laadittua horoskooppia. Kuten Ulrich Mosch (2011, 13) on todennut, Tiessen hyödynsi horoskooppien tarjoamia luonneanalyseja itselleen sopivien oppilaiden valinnassa ja näille suosituskirjeitä laatiessaan.

Tiessen vaikuttaa käsitelleen ahdinkoaan oppilaansa kautta. Hän esitelti Bergmanille ensimmäisten oppituntien aikana urkupassacagliansa, joka oli hiljattain syrjäytetty Weimarin säveltäjäjuhlien ohjelmasta, ja antoi tehtäväksi nimenomaan urkupassacaglian säveltämisen (Tiessen s.a., 27).⁶ Pari vuotta myöhemmin tehtäväksi tuli täydentää passacaglia fuugalla, Tiessenin oman teoksen (*Passacaglia und Fuge für Orgel* op. 46) tapaan.⁷ Tästä Bergmanin teoksesta tuli sittemmin *Passacaglia och fuga* op. 3. Tiessenin vaikutuksesta kertoo se, että Bergmanin myöhemmin laatimassa opusluettelossa kahdeksan ensimmäistä teosta on sävelletty tai aloitettu Tiessenin ohjauksessa: sarja jousiorkesterille op. 1 (1938–1939), pianotrio op. 2 (1937–1939), *Passacaglia ja fuuga* op. 3 (1937–1939), *Sex sånger* op. 4 (1938–1940), *Viisi laulua* op. 5 (1941), *Rakastetulle* (laulusarja) op. 6 (1942), *Sonate concertante* op. 7 (1941–1945) ja viulusonaatti op. 8 (1943).



KUVA 2. Bergmanin sävellyksenopettaja Heinz Tiessen 1930- tai 1940-luvulla. Kuvaaja todennäköisesti Erik Bergman. Kuva: Sibelius-museon arkisto, Erik Bergman-kokoelma (SibM/EB).

6 EB -> Maria Castrén 6.6.1937, SibM/EB.

7 EB -> Maria Castrén 18.6.1939, SibM/EB.

Tiessenin ja Berliinin musiikkielämän ylistäminen on Bergmanin ensimmäiseltä matkaltaan lähettämien kirjeiden yleisin teema. Kuvaukset viittaavat ilmiöön, josta historiantutkimus puhuu *käännekokemuksina*: tilanteina, joissa kokemusten ”esileimautunut” kerrostuma murtuu uuden kokemusaineiston voimakkuuden tieltä (ks. Kivimäki 2019, 10, 17–18).

”Valmiita” teoksiani kritisoidaan ja niiden muoto puretaan pienimpiin osiin – ja ne rakennetaan uudelleen. En ole ennen tiennyt tällaisesta kriittisestä. Sellainen on tämän nerokkaan miehen [Tiessen] intensiteetti! Hän on filosofi, tiedemies, astrologi jne. [-- E]n ole koskaan tuntenut oloani niin perusteellisen nöyräksi todellisen, suuren taiteen edessä kuin nyt. Olen nähnyt ja kuullut niin paljon taidetta näiden viikkojen aikana täällä Berliinissä, että silmiäni peittävät tuhannet paksut suomut ovat alkaneet vähitellen tippua yksi kerrallaan!⁸

Haltioitunut ja joskus jopa naiivi innostuminen oli Bergmanille luonteenomaista ylipäättään, ja se nousee voimakkaasti esiin Saksan-aineistoissa. Ensimmäisellä matkallaan Bergman ei vielä tutustunut moniin musiikkitoimijoihin mutta tapasi muun muassa Berliinin filharmonikkojen taiteellisen johtajan Hans von Bendan ja tämän suomalaissyntyisen puolison, viulisti Karin Rossanderin (1901–s.a.).⁹

Ensimmäisen ja toisen Saksan-matkansa välisenä aikana Bergman työskenteli muun muassa kuoronjohtajana ja musiikinopettajana sekä viimeisteli Helsingin konservatorion (nyk. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia) sävellysdiplominsa (1938). Yhteys Tiesseniin pysyi yllä kirjeitse. Opettaja kommentoi kirjeissään muun muassa Bergmanin jousiorkesterisarjan ja pianotrion etenemistä (ks. Mosch 2011).¹⁰

Toisen kerran Bergman matkusti Saksaan kesällä 1939. Ohjelmassa oli opiskelua Berliinissä sekä käynti Frankfurtissa kansainvälisillä musiikkipäivillä, joilla vierailivat Bergmanin ohella myös muun muassa säveltäjät Yrjö Kilpinen (1892–1959), Väinö Raitio (1891–1945) ja Taneli Kuusisto (1905–1988). Kesäkuun lopussa matka vei Pariisiin, jossa aika

8 EB -> Maria Castrén 5.7.1937, SibM/EB. Suom. Juha Torvinen.

9 EB -> Valdemar Bergman 19.6.1937, JT. Kirjeessään Bergman mainitsee Rossanderin suomalaisuuden muttei nimeä tai ammattia. Tämä kertoo ajankohdan asenteista, joiden mukaan naisten oletettiin avioituessaan luopuvan (ammattillisesta) identiteetistään. (Ks. Virtanen 2019, 29–31.) Sodan jälkeen Rossander toimi Itä-Berliinin radio-orkesterin konserttimestarina. Menneiden vuosikymmenten sukupuolikäsityksistä kertoo sekin, että tämä tieto löytyy Otavan isosta musiikkietosanakirjasta (1976) Rossanderin miestä koskevasta hakusana-artikkelista. (Ks. Skans & Virtamo 1976.)

10 Tiessen -> EB 30.12.1937, Tiessen -> EB 13.8.1938, SibM/EB.

kului konserteissa, museoissa ja suomalaisopiskelijoita, kuten pianisteja Cyril Szalkiewiczää (1914–1969) ja Margherita Peranderia (myöh. Tandefelt, 1912–2002) tavaten. Elokuussa jatkuivat sävellystunnit Tiessenin syntymäkaupungissa Itä-Preussin Königsbergissä (nyk. Kaliningrad). Bergman joutui kuitenkin poistumaan Königsbergistä elokuun lopussa yhden päivän varoajalla. Säveltäjä muisteli, kuinka kotimatka taittui sotavalmistelujen kaaoksessa, Baltian läpi ja lopulta Tallinnan kautta Helsinkiin (Bergman 1981, 34). Kotiin palattuun, vain kahta päivää ennen toisen maailmansodan alkamista, Bergman sävelsi suomenruotsalaisen Erik Thermanin (1906–1948) tekstiin kuorolaulun *Det Skymmer* ("Hämärtyy"). Julkaisemattoman ja esittämättömän teoksen voi ajatella kommentoivan maailman vaipumista hämärään ja nuoruuden viattomuuden katoamista (ks. Torvinen 2019, 269–271).

Talvisodan aikana Bergman toimi syntymäkaupungissaan Uudessa-kaarlepyyssä vartiointitehtävissä. Terveydellisistä syistä hän ei osallistunut rintamasotaan. Väli rauhan aikana Bergman työskenteli muun muassa musiikinopettajana ja kuoronjohtajana sekä järjesti ensimmäisen sävellyskonserttinsa 1.10.1940. Jatkosodan alkuvuosina hän toimi niin ikään kuoronjohtajana sekä pianistina hyväntekeväisyyskonserteissa ja muissa haavoittuneille suunnatuissa tapahtumissa.¹¹

Kesä 1942 ja kolmas matka

Kun Bergman matkusti kolmannen kerran Saksaan keväällä 1942, moni asia oli muuttunut. Maailma oli sodassa ja Suomi taisteli Saksan rinnalla Neuvostoliittoa vastaan. Bergmanin ammatillinen itseluottamus oli nousut sävellysdiplomin ja sävellyskonsertin menestyksen myötä. Ennen kaikkea vuosien 1942 ja 1943 matkat eroavat aikaisemmista siinä, että Bergmanin musiikkitoimijuus laajeni ja sai uudenlaisia muotoja.

Myös Tiessenin asema oli muuttunut. Hänen musiikkiaan kuultiin taas konserteissa (Prieberg 2009, 7680; Bergman 1942c),¹² ja vuonna 1942 hän sai jopa valtionavustusta (Prieberg 1982, 267, 272–274). Pysyvä professuuri Berliinin musiikkikorkeakoulussa palautettiin Tiessenille 1943 (Fischer-Defoy 1988, 303). Boikotin purku saattoi johtua Tiessenin arvovaltaisista tukijoista. Niihin kuului Max Trappin ohella muun muas-

11 EB, sotilaskantakortti, KA; intyg, Vasa skyddskårdistr X krets 8.4.1940, EB:n almanakka 1941, SibM/EB.

12 Konserttikäsiohjelmat 1942, EB:n päiväkirja 1942–1943, SibM/EB.

sa propagandaministeriön (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*, RMVP) musiikkiosaston päällikkö Heinz Drewes (1903–1980), joka oli Tiessenin entinen oppilas (Dümling 2014, 18–19). Kansallissosialismin myötäilijä Tiessen ei tutkimusten mukaan kuitenkaan ollut, eikä sodanjälkeinen denatsifikaatioprosessi aiheuttanut hänen kohdallaan erityistoimenpiteitä.¹³

Kesällä 1942 Bergman työsti Tiessenin oppitunneilla pianosonaattiaan (myöh. *Sonate concertante*). Tällä kolmannella Saksan-matkallaan Bergman matkusti Berliinin ohella Itävaltaan, jossa hän tutustui paikallisiin musiikkikasvatuskäytäntöihin Wienin valtiollisessa tyttölyseossa (*Staatliche Oberschule für Mädchen Wien*) ja lasten musiikkikoulussa (*Kindersingschule der Stadt Wien*) sekä kuuluisassa poikakuorossa *Wiener Sängerknaben*. Kouluvierailut olivat lyhyitä, ja laajempaa vaikutusta vaikuttaa olleen vain Sängerknabeniin tutustumisella. Bergman kuvaa kuoron sisäoppilaitosmaista koulutusorganisaatiota vuotta myöhemmin *Hufvudstadsbladetissa* (1943b).¹⁴ Lisäksi syksyllä 1943 Bergman perusti Svenska lyceum i Helsingfors -oppilaitoksessa poikakuoron, jolle hän sävelsi ja sovitti musiikkia (esim. *Lauluja ja sovituksia* op. 11). Saksan–Itävallan-matkalla Bergmanilla oli mukana Suomen opetusministeriön suosituskirje, joka oli tarkoitettu konserttilippujen saamiseksi.¹⁵ Suositus kertoo matkan ulkopoliittisesta ulottuvuudesta: opetustyöhön tutustuminen mahdollisti vapaamman liikkumisen Kolmannessa valtakunnassa mutta edisti osaltaan myös Suomen ja Saksan välistä kulttuuriyhteistyötä.

Viisumin saamiseksi tarvittiin sävellysopettaja myös Itävallasta. Yrjö Kilpisen välityksellä tehtävään järjestyi Joseph Marx (1882–1964).¹⁶ Kolmannessa valtakunnassa suosittu mutta sittemmin unholaan jäänyt Marx oli konformisti, joka kirjoitti 1930-luvulla moderneja virtauksia (kuten Schönberg, Hindemith, Stravinski) vastustavia ja siten kansallissosialistien musiikkikäsityksiä myötäileviä artikkeleita (Flotzinger 2004, 1376). Itävaltalaissäveltäjän nimi löytyy myös RMVP:n laatimalta vuoden 1944 esimerkillisten taiteilijoiden *Gottbegnadeten*-listalta (suom. ”Jumalan antamat”; taiteilijat olivat vapautettuja sodan viimeisten vaiheiden joukkobilisaatiosta). Bergman vieraili Marxin luona kesä-heinäkuun vaihteessa 1942 ja uudelleen keväällä 1943. Oppituntien ammatillinen vaikutus jäi vähäiseksi. Kilpisen tapaan laulumusiikkiin erikoistuneen Marxin myöhäis-

13 BA R 9361-V/153063.

14 EB -> Aina Bergman 20.6.1942, SOFM:n, KdSW:n ja WS:n osallistumistodistukset, SibM/EB.

15 Opetusministeriön suositus 7.4.1942, SibM/EB.

16 Kilpinen -> Joseph Marx 14.2.1942, ÖNb.

romanttinen tyyli oli Bergmanille vieras, ja säveltäjä ihmetteli Bergmanin teosten ”pohjoismaista karuutta” (Bergman 1945, 709). Marxin kirjoittama opiskelutodistus kesältä 1942 on muotoiluiltaan lähinnä kohtelias.¹⁷ Myöhemmin sodan aikana Marxin johdolla opiskeli myös säveltäjä Olavi Pesonen (1909–1993), niin ikään Kilpisen suosituksesta.¹⁸

Kolmannella Saksan-matkalla Bergmanin musiikkitoimijuuteen kuului opiskelun lisäksi muusikon ja toimittajan tehtäviä. Toukokuussa Suomen Berliinin suurlähetystön tapahtumissa Bergman säesti sopraano Aino Palomäkeä (1915–1985), viulisti Pippa Haikalaa (1913–2003) ja altto Eva Renforsia (1905–s.a.). Kahden ensiksi mainitun kanssa yhteistyö jatkui vielä seuraavanakin vuonna. Samalla Bergman tapasi niin suurlähettiläs T. M. Kivimäen (1886–1968) kuin lähetystöneuvos Hans Ruben Martolan (1905–1967).¹⁹

Bergman raportoi vuosien 1942–1943 Saksan-kokemuksistaan tuoreeltaan sanomalehtiartikkeleissaan, joihin palaan tarkemmin myöhemmin. Tässä yhteydessä on syytä mainita artikkeli ”Berlinkonserter i maj” (Bergman 1942c), jota kirjoittaessa Bergman tutustui kapellimestari Karl Gerbertiin (1896–1968). Gerbert toimi berliiniläisen Klindworth-Scharwenka-konservatorion varajohtajana ja houkutteli Bergmania konservatorioonsa suurin lupauksin. Bergmanin kirjeiden mukaan hän lupasi sävellyskonsertin kuuluisassa Meistersaalissa ja esiintyjiksi erään tunnetun pianistin, Deutsches Opernhausin konserttimestarin sekä suomalaislaulajista Lea Piltin (1804–1982) tai Aune Antin, molemmat tunnettuja Saksassa. Lisäksi mukaan olisi tullut konservatoriossa opettanut viuluvirtuoosi Florizel von Reuter (1890–1985). Lupaukset olivat suuria ottaen huomioon, ettei Bergmanin teoksia ollut kuultu Saksassa eikä tällä ollut minkäänlaista virallista statusta maan kulttuurielämässä. Bergman kuitenkin innostui lupauksista, mikä ilmenee kirjeenvaihdon usein haltioituneesta ja huutomerkkien vahvistamasta tyylistä.²⁰

Gerbertistä löytyy niukasti tietoa. Hän oli kapellimestari, laulunopettaja ja laulusäveltäjä mutta myös antroposofi, jonka opetustyö Steiner-kouluissa (Saksassa Waldorf-koulu) oli natsivallan aikana kiellettyä (ks. Gerbert 1972). Von Reuterilla taas oli natseille propagandaa-arvoa, sillä hän oli yhdysvaltalainen *Volksdeutscher* eli henkilö, jolla oli saksalaiset sukujuuret muttei Saksan kansalaisuutta (Prieberg 2009, 2431–2432).

17 Marxin kirjoittama opiskelutodistus 9.7.1942, SibM/EB.

18 Kilpinen -> Joseph Marx 14.8.1943, ÖNb.

19 EB -> Sylvelin Långholm-Bergman 29.5.1942, SibM/EB.

20 EB -> Aina Bergman 20.6.1942, SibM/EB. ”Tunnettua pianistia” tai konserttimestaria Bergman ei mainitse nimeltä.

Neljäs Saksan-matka alkaa

Gerbertin lupaukset kasvoivat vuoden 1942 edetessä: Kun Bergman oli palannut kolmannelta matkaltaan Suomeen, sai hän syyskuun lopussa 1942 kirjeen, jossa Gerbert myönsi hänelle stipendin johtamaansa konservatorioon. Gerbert lupasi myös asunnon, 150 valtakunnanmarkan kuukausiapurahan sekä mahdollisuuden valita mieleinen sävellysopettaja riippumatta siitä, oliko tämä entuudestaan konservatorion palkkalistoilla. Lisäksi Gerbert antoi ymmärtää, että Lea Piltti esittäisi Bergmanin lauluja Saksan Sibeliuss-seuran kanssa järjestettävillä suomalaisilla musiikkipäivillä tammikuussa 1943.²¹

Erikoisinta asiassa oli, ettei Bergman ollut anonut stipendiä.²² Silti hän ei nähnyt asiassa mitään epäilyttävää eikä jättänyt tilaisuutta hyödyntämättä. Marraskuussa 1942 alkanut ja kesällä 1943 päättynyt Saksan-matka oli Bergmanin viimeinen ja pisin vierailu maahan. Bergman toivoi sävellyksenopettajakseen Tiesseniä, mutta Tiessenin työnantaja Berliinin musiikkikorkeakoulu ei sallinut tämän opettaa kyseisessä konservatoriossa.²³ Joko korkeakouluopettajan ei katsottu sopivan alemman tason oppilaitokseen tai sitten ”musiikkibolševismi” rajoitti Tiessenin liikkumatilaa edelleen, vaikka hänen asemansa 1930-luvun loppuvuosista helpottunut olikin. Gerbertin antamista lupauksista ei toteutunut käytännössä mikään. Bergman nosti konservatoriostipendin marras- ja joulukuussa mutta toimi talossa vain oopperaluokan korrepetiittorina. Samalla hän kävi Tiessenin tunneilla yksityisesti.²⁴

Mistä asiassa sitten oli kyse? Gerbertillä oli tapana esittäytyä ”lämpimäksi Suomen ystäväksi”. Jo lokakuussa 1941 Klindworth-Scharwenka-konservatorio oli etsinyt Suomesta stipendiaateiksi viulistia, laulajaa ja pianistia, ja helmikuusta 1942 laitoksessa opiskelivatkin Palomäki, Haikala ja pianisti Alice Pacius (1914–1997).²⁵ Suomalaisopiskelijat tekivät yhteistyötä niin Gerbertin kuin von Reuterin kanssa. Vaikuttaa siltä, että suomalaisopiskelijat olivat Gerbertille väline omien uratavoitteiden saavuttamiseksi ja ehkä *Nordische Gesellschaftin*, Saksan Sibeliuss-Seuran tai Drewesin (joka oli RMVP:n musiikkiosaston päällikkyuden ohella Saksan Sibeliuss-seuran puheenjohtaja) kaltaisten tahojen suosioon pääsemiseksi.

21 Gerbert -> EB 29.9.1942, SibM/EB.

22 EB -> Tiessen 29.11.1943, AdK.

23 EB -> Valdemar Bergman 22.1.1943, SibM/EB.

24 EB -> Aina Bergman 15.12.1942, EB -> Valdemar Bergman 22.1.1943, EB:n päiväkirja 1942–1943, SibM/EB.

25 Bergman 1942c; s.n. 1942a; s.n. 1941.

Ainakin Bergman itse tuli johtopäätökseen, että hän oli joutunut Gerbertin toimien välikappaleeksi.²⁶

Ilman mahdollisuutta Tiessenin opetukseen Bergman ei halunnut jäädä Klindworth-Scharwenkaan. Siten hän ei ollut oikeutettu myöskään Gerbertin myöntämään stipendiin. Hankalassa tilanteessa Bergman vei teoksiaan arvioitavaksi Saksan musiikkielämää valvoviin organisaatioihin, *Reichsmusikkammeriin* (RMK) ja RMVP:n musiikkiosastolle, joiden hyväksyntä oli välttämätöntä Hitlerin Saksan musiikkielämässä toimimiseksi. RMK arvioi Bergmanilta viisi teosta: kuusi laulua Arvid Mörnen runoihin, *Rakastetulle*-laulusarjan, pianotrion, passacaglian ja fuugan uruille sekä pianoteoksen *Sonate concertante*. Tammikuussa 1943 annetus lausunnossa arvostettiin vokaaliteosten ”pohjoismaista väriä” ja ”yksilöllistä harmoniaa” mutta soitinteosten suhteen oltiin varauksellisia.²⁷ Drewesin johtama propagandaministeriön musiikkiosasto sen sijaan suhtautui teoksiin suopeasti ja myönsi niiden perusteella stipendin helmikuussa 1943.²⁸

Periaatteessa organisaatioilla oli eri tehtävät: RMVP:n musiikkiosasto (*Abteilung X*) huolehti kulttuuripoliittista linjauksista ja RMK linjausten toimeenpanosta sekä jäseniensä ja esitetyn musiikin valvonnasta (Thrun 2015, 121; Kater 1997, 21). Kansallissosialistiselle hallinnolle tyypillisesti vastuualueet ja komentoketjut olivat kuitenkin päällekkäisiä. Tämä takasi ylemmän johdon (käytännössä Goebbelsin) vallan, sillä organisaatioiden huomio oli keskinäisessä valtataistelussa. Avainhenkilöihin kuului tässäkin Drewes, joka oli RMVP:n musiikkiosaston johtaja mutta ainakin vuosina 1937–1938 myös RMK:n varapresidentti (Prieberg 2009, 1313). Bergmankin vastaanotti Drewesiltä peräisin olevia viestejä RMK:n kautta eikä vain suoraan RMVP:sta.²⁹

Opiskelija propagandan asialla: musiikkikorkeakouluun Humboldt-stipendiaatiksi

Tiessen tiedusteli 1.12.1942 työnantajaltaan Berliinin valtiolliselta akateemiselta musiikkikorkeakoululta (*Staatliche Akademische Hochschule für Musik Berlin*) Bergmanille vapaaoppilaspaikkaa. Samanaikaisesti Bergman haki

26 EB -> Tiessen 30.11.1942, SibM/EB.

27 Hugo Rasch -> EB 7.1.1943, SibM/EB.

28 RMVP -> EB 13.2.1943, EB:n päiväkirja 1942–1943 (20.2.), Heinz Drewes -> EB 19.3.1943, SibM/EB.

29 Hugo Rasch -> EB 7.1.1943, SibM/EB.

Alexander von Humboldt -säätiön stipendiä. Nämä seikat muodostuivat Bergmanin musiikkitoimijuuden kannalta ratkaiseviksi.

Humboldt-stipendin myönsi muodollisesti *Deutsches Studienwerk für Ausländer* -organisaatio (DSA). Tosiasiassa myös opiskelijoiden valitsemiseen ja kulttuuripropagandan hallinnointiin osallistui lukuisia keskenään kilpailevia tahoja (Vares 2018, 397; Bodó 2003, 24). Bergmaninkin tapauksessa korkeakouluun pyrkiminen, Humboldt-stipendin hakeminen ja propagandaministeriön hyväksyntä sävellyksille ja muulle toiminnalle olivat samaa hallinnollista prosessia: kyse oli ideologisesti tai ulkopoliittisesti sopivan opiskelijan valinnasta.

Viimeistään vuodesta 1939 alkaen kaikkia ulkomaalaisia opiskelijoita oli alettu pitää Saksassa ensisijaisesti ulkopoliitikan ja propagandan välineinä (Bodó 2003, 27). Heidät saatettiin määritellä jopa ”taistelutovereiksi” kamppailussa kohti Saksan johtamaa ”Uutta Eurooppaa” (Impeken 2019, 176). Kolmannen valtakunnan ulkomaisille opiskelijoille suunnatuista rahoitusinstrumenteista politisoitunein ja eniten propagandapäämäärille alistettu oli Humboldt-säätiö. Sen rahoittamat opiskelijat olivat sekä propagandan kohteita että välineitä. (Nastasă-Matei 2020, 900, 909.) Säätiö perustettiin jo Weimarin tasavallassa tavoitteenaan parantaa vaihto-opiskelijoiden avulla Saksan ensimmäisessä maailmansodassa ryvettynyttä mainetta. Kansallissosialistit saivat säätiöstä siten jo valmiiksi varsin nationalistisesti suuntautuneen propagandajärjestelmän, jonka he muokkasivat omiin tarpeisiinsa. Toisen maailmansodan aikana stipendiaatteja saapui Saksaan kaikkialta maailmasta, vuosittain noin 500–600 henkilöä, joista suurin osa tuli Kaakkois-Euroopasta (Unkari, Romania, Bulgaria, Balkanin maat ja Kreikka). (Nastasă-Matei 2020, 901, 908; Impeken 2019, 177–179; Bodó 2003, 19–23.)

Tiessenin tekemän tiedustelun jälkeen Bergman kävi tapaamassa musiikkikorkeakoulun johtajaa Franz Rühlmannia (1896–1945).³⁰ Ilmeisesti juuri Rühlmann – joka kaikkien Kolmannen valtakunnan johtajien tapaan oli puoluejäsen – näki suomalaisen musiikkitoimijan propagandapotentiaalin ja kehotti hakemaan Humboldt-stipendiä. Tapaamisesta Bergman meni nimittäin suoraan akateemiseen ulkomaantoimistoon (*Akademische Auslandstelle*, AKA). Hän jätti hakemusasiakirjat joulukuussa, ja täydensi niitä tammikuussa suomalaisasiantuntijoiden suosituksilla, jotka olivat ylipäätään edellytys stipendien saamiselle (Nastasă-Matei 2020, 908). Bergmanin valitsemat suositteijat olivat Sibelius-Akatemian

30 Tiessen -> Franz Rühlmann 1.12.1942, AdK; EB -> Franz Rühlmann 16.1.1943, UdK; EB:n päiväkirja 1942–1943 (4.12.1942), SibM/EB.

rehtori Ernst Linko (1889–1960) ja sävellyksen professori Selim Palmgren (1878–1951) sekä Bergmanin entinen sävellyksenopettaja Bengt Carlson (1890–1953).³¹ Ainakin Linko ja Palmgren tunnettiin Saksassa.

Musiikkikorkeakoulun pääsykokeissa 23.1.1943 Bergman soitti teoksensa *Sonate concertante*. Sävellystaidoiltaan pyrkijä arvioitiin erittäin lahjakkaaksi (*sehr begabt*), musiikkikorvaltaan heikoksi (*schwach*) ja satsiopin (*Tonsatz*) hallinnassa erittäin tyydyttäväksi (*sehr mäßig*). Tentaattorina oli professori Hermann Grabner (1886–1969),³² aikalaislehdistön kuvauksen mukaan ”suoraselkäinen taistelija korvaamattoman arvokkaan saksalaisen musiikkiperinnön puolesta” (Baser 1943, 172; myös Prieberg 2009, 2639–2648). Bergman hyväksyttiin Tiessenin sävellysoppilaaksi.

Ulkomaisen opiskelijan ei ollut helppo päästä Hitlerin Saksan korkeakouluun. Opetusministeriö (*Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung*, REM) halusi estää opiskelupaikkojen myöntämisen ei-arjalaisille, kuten juutalaisille ja kommunisteille. Tammikuusta 1940 alkaen ulkomaalaisten opiskelijoiden tuli antaa vakuutus siitä, että ei ole juutalainen, ei kuulu juutalaiseen uskonnollisiin yhteisöihin eikä ole naimissa juutalaisen kanssa (Nastaša-Matei 2020, 903). Syntyperätodistuksen ja ansioluettelon ohella oli toimitettava myös lähisukulaisten tiedot. Edelleen oppilaitosten rehtoreiden tuli kirjoittaa lausunto, jossa arvioitiin hakijan persoonallisuutta, ulkonäköä ja muita mahdollisia ”juutalaisen rodun piirteitä”. (Götz von Olenhusen 1966, 193–194.) Lisäksi marraskuussa 1941 REM määräsi oppilaitokset raportoimaan säännöllisesti ulkomaisten opiskelijoiden toiminnasta (Bodó 2003, 42).

Bergmanin hakeutuminen musiikkikorkeakouluun noudatti näitä linjauksia. Tammikuun 27. päivänä ohjelmassa oli lääkärintarkastus ja muodollinen korkeakouluun kirjautuminen (immatrikulaatio). Lääkärintarkastukseen liittyvässä tiedotteessa todetaan, että ”tiettyjä tartuntatauteja sairastavia opiskelijoita ei oteta yliopistoon ’tilapäisesti kelpaamattomina’”.³³ Tartuntataudit olivat 1940-luvulla aito riski, ja esimerkiksi tuberkuloosi aiheutti vielä paljon kuolemia. Tartuntataudeilta suojautuminen oli kuitenkin ennen kaikkea kiertoilmaus rodulliselle seulonalle – tulivathan tarkastusten lääkäritkin rotuoppien toteuttamiseen keskittyneestä *Amt für Volksgesundheit* -järjestöstä. Immatrikulaation yhteydessä Bergman allekirjoitti seuraavan vakuutuksen (ks. Kuva 3):

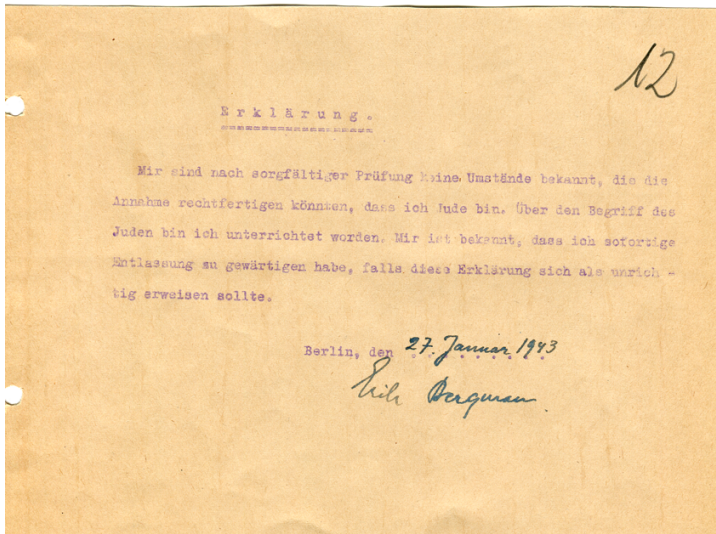
31 AKA (von Wangenheim) -> EB 7.12.1942, EB:n päiväkirja 1942–1943, DSA (Dr. Goepel) -> EB 22.12.1942, SibM/EB; Linkon, Palmgrenin ja Carlsonin suositukset, UdK.

32 EB:n päiväkirja 1942–1943, SibM/EB; sähköposti Antje Kalcher (UdK) -> JT 9.11.2012, JT.

33 Merkblatt für ausländische Studierende, SibM/EB. Suom. Juha Torvinen.

Huolellisen tarkastelun perusteella en ole tietoinen mistään olosuhteista, jotka oikeuttaisivat oletamaan, että olen juutalainen. Minulle on kerrottu juutalaisen käsitteestä. Olen tietoinen siitä, että minut voidaan irtisanoa välittömästi, jos tämä ilmoitus osoittautuu perusteettomaksi.³⁴

Hakemuksensa tueksi esittämässään ansioluettelossa Bergman kertoo olevansa arjalaista syntyperää ("vom arischer Abstammung"). Seurantareportsista, rehtorin lausunnosta tai sukulaisia koskevista laajoista selvityksistä ei ole säilynyt tietoja. Bergmanin ei ehkä tarvinnut toimittaa kaikkia ulkomaalaisilta opiskelijoilta yleensä vaadittuja asiakirjoja, sillä suomalainen sivistyneistön edustaja oli epätodennäköisesti juutalainen tai kommunisti. Toisaalta tietoja voitiin hankkia muita väyliä pitkin: esimerkiksi Aune Antin ensimmäisten Saksan-konserttien yhteydessä vahvistus "arjalaisesta" syntyperästä saatiin Saksan Helsingin suurlähetystöstä (ks. myös Talasniemi 2021, 19).³⁵ Kolmas selitys olisi se, ettei kaikkea taustatietoa edes tarvittu: RMVP oli havainnut Bergmanin "sopivuuden" jo edelliskesänä, sillä suomalaisopiskelija raportoi tuolloin sanomalehtikirjoituksissaan Saksan kulttuurielämästä ministeriön ja Humboldt-säätiön linjausten mukaisesti (ks. alla; ks. myös Nastasä-Matei 2020, 904; Bodó 2003, 23).



KUVA 3. Erik Bergmanin vakuutus ei-juutalaisuudestaan. Kuva: Universität der Künste, Berlin (UdK).

34 "Erklärung" UdK. Suom. Juha Torvinen.

35 BA R 55/20614.

Stipendi- ja opiskelupaikkahakujen hallinnollisesta yhteydestä kertoo se, että jo immatrikulaatiota seuraavana päivänä (28.1.1943) Bergman sai AKA:n virkailija Charlotte von Wangenheimilta epävirallisesti tiedon myönnetystä stipendistä.³⁶ Virallinen myöntökirje on päivätty 3.2.1943. Kirjeessä stipendi myönnetään ajalle 1.1.1943–31.12.1943, ja stipendiaattia kannustetaan tutustumaan Saksaan ja saksalaisiin.³⁷ Myönnön mukana ollut toimintaohje on kadonnut.

Ulkomaalaisia opiskelijoita värvättiin Saksaan pääasiassa kahdesta syystä. Yhtäältä pyrittiin kouluttamaan ideologisesti sopivia toimijoita, jotka muodostaisivat kotimaissaan Saksalle myönteellisiä hallinto- ja asiantuntijaelittejä. Tavoite oli keskeinen kaakkoiseurooppalaisten kohdalla. Toisaalta motiivina oli saksalaistaminen, *Eindeutschung*: ulkomaalaisten opiskelijoiden kouluttaminen tähtäsi sopiviksi katsottujen miesten ja naisten ”etniseen muuntamiseen”. Tämä tavoite liittyi erityisesti Baltiaan ja valloitetuihin Luoteis-Euroopan maihin (Belgia, Alankomaat, Tanska, Norja). (Impehoven 2019; 2013.) Sellaisenaan kumpikaan tavoite ei sopinut demokraattiseen Suomeen. Täällä fasisistilla järjestöillä ei ollut merkittävää poliittista vaikutusvaltaa (Vares 2018, 292–293; Silvennoinen, Tikka ja Roselius 2016; Jokisipilä 2010, 51) eikä ideologiseen sukulaisuuteen nojaava värväämismotiivi ollut tehokas. Suomi ei ollut myöskään valloitettu alue eikä siten saksalaistamistoimien kohde.

Irina Nastasă-Matei (2020) on kutsunut natsien stipendipolitiikkaa *pehmeäksi vaikuttamiseksi* (engl. *soft power*; ks. myös Vares 2018, 397). Suomen suuntaan vaikuttaminen oli rahoitettujen opiskelijoiden määrällä mitattuna vähäistä ja opiskelijoiden erikoisalojen kannalta humanistisiin aloihin keskittyvää. Lukuvuoden 1943–1944 noin 500 stipendiaatista varsinaisia Humboldt-stipendiaatteja oli 352, joista vain 7 oli suomalaista.³⁸ Vertailun vuoksi ruotsalaisia on 16, tanskalaisia 19 ja norjalaisia 21. Alakohtaiset painotuserot ilmenevät esimerkiksi siinä, että 19 tanskalaisstipendiaatista 12 opiskeli lääketiedettä, kun taas seitsemästä suomalaisesta kolme opiskeli germanistiikkaa, yksi historiaa, yksi filologiaa ja kaksi musiikkia. Suomalaismuusikot olivat Elsa Aro (1911–1977) ja Eeva Siukonen (1917–2013). Laulaja Siukonen opiskeli Münchenissä Gerhard Hüschin

36 Bergman ystävystyi von Wangenheimin kanssa. Tästä kertovat yhteiset konserttikäynnit sekä von Wangenheimin tuttavallinen kirje syyskuussa 1943. EB:n päiväkirja 1942–1943, EB:n almanakka 1943, von Wangenheim -> EB 22.9.1943, SibM/EB.

37 DSA (Dr. Goepel) -> EB 3.2.1943, SibM/EB.

38 BA R 2/11632. Lisäksi luettelossa on 11 suomalaista Saksan elinkeinoelämän neuvoston Friedrich List -stipendiaattia.

(1901–1984) johdolla.³⁹ Pianisti ja voimistelumusiikin säveltäjä Aro taas opiskeli Bergmanin tapaan Berliinissä, ja he viettivät paljon aikaa yhdessä.⁴⁰ Aron ja Siukosen kohdalla kyse oli jatko- tai uudelleenrahoituksesta. Myös stipendiaattien sukupuolijakaumassa Suomi erottuu: seitsemästä rahoitetusta viisi on naista, vaikka esimerkiksi romanialaiset vaihto-opiskelijat olivat yleensä yksinomaan miehiä (Nastasă-Matei 2020, 908). Lisäksi voidaan nostaa esiin suomalaisten stipendiaattien erityiskohtelusta kertova yksityiskohta: Ennen vuoden 1942 matkojaan Bergman sai 15 000 markan apurahan suomenjuutalaisen liikemiehen Leo Wainsteinin ja tämän Regina-puolison nimeä kantavasta säätiöstä. Monen muun maan kansalaisen kohdalla vastaava juutalaisyhteys olisi estänyt stipendin saannin tai olisi voinut olla jopa hengenvaarallinen seikka (ks. Nastasă-Matei 2020, 902).

Suomeen myönnettyjen stipendien vähäinen määrä selittyy osittain maan pienuudella ja myöntöjen painottuminen naisiin sillä, että suomalaiset opiskeluaikaiset miehet olivat rintamalla. Suomalaisten stipendiaattien alakohtainen painottuminen kieliin, historiaan ja taiteisiin sen sijaan selittyy Suomen erityisasemalla. Vaikka Suomi ei ollut fasistinen valtio eikä Saksan valloittama alue, Suomenkin suuntaan propagandaa tarvittiin, sillä Saksa halusi varmistaa Suomen pysymisen Neuvostoliiton vastaisessa sodassa. Tässä tilanteessa kulttuurisiteiden vahvistamiseen tähtäävä kulttuuripropaganda oli Kolmannen valtakunnan näkökulmasta tehokkaimmaksi koettu keino. Samalla on selvää, että viimeistään Humboldt-stipendin myötä Bergman tuli kulttuuripropagandistisesti välineellistetyksi – ja juuri Saksan ja Suomen välisten kulttuurisiteiden vahvistamiseen tähtäävässä tarkoituksessa.

Totuuden etsintää luennoilla

Bergmanin viikko-ohjelma musiikkikorkeakoulussa oli tiivis. Tiessenin viikoittaisen sävellystunnin ohella oli useita kursseja. Soitinopissa opettajana oli Hans-Heinz Dräger (myöh. Draeger, 1909–1968), organologi, joka emigroitui 1950-luvulla Yhdysvaltoihin (Morawski 2006). Soitinnusta opetti itävaltalainen Walter Gmeindl (1890–1958), jonka sävellysluokkaa oli kansallissosialistien valtakauden alussa vastustettu mutta joka

39 Obituary: Eeva Siukonen Oliver; sähköposti Susanna Waldén-Antikainen -> Juha Torvinen 18.2.2024, JT.

40 EB:n päiväkirja 1942–1943, SibM/EB; L.U. 1942.

pysyi suosiossa ja liittyi puolueeseen vuonna 1940 (Dümling 1993, 464; Fischer-Defoy 1988, 287, 313). Gmeindl oli opettajista ainoa, jonka Bergman tapasi sodan jälkeen (Jalas 1981, 18), ja Tiessenin ohella ainoa, jota Bergman myöhemmin muisteli. Bergmanin mukaan Gmeindl oli ”ystävällinen ihminen” ja ”inspiroiva ja erehtymätön asiantuntija kaikessa, mikä koskee orkesteria” (Bergman, Chydenius ja Rydman 1966, 369).

Myöhemmin kesälukukauden aikana alkanutta akustiikan kurssia veti Friedrich Trautwein (1888–1956), puoluejäsen, joka muistetaan trautonium-sähkösoittimen kehittäjänä. Muihin opintoihin kuului muun muassa kuoronjohtoa Hitlerille yksityisiä ylistyskonserttejakin järjestäneen Theodor Jakobin (1903–s.a.) johdolla sekä kaikille musiikinopiskelijoille tavanomaiset kenraalibasson ja säveltapailun tunninit (Wyszynski s.a.). Musiikinhistoriaa opetti Friedrich Mahling (1899–1945), joka oli aikaisemmin *Reichmusikammerin* lehdistö- ja kulttuuriosaston päällikkö. Mahling oli kuitenkin myös antroposofi, jota kansallissosialistinen puolue epäili jo 1930-luvun puolivälissä sääntörikkomuksista, sillä Saksan antroposofinen yhdistys (*Antroposophische Gesellschaft*) kiellettiin jo 1935. (Staudenmeier 2014, 153–154; Wulf 1983, 179–180.)

Jo viikko opintojen alkamisen jälkeen helmikuussa 1943 Bergman kirjoitti vanhemmilleen ja kuvasi haltioituneisuuden kokemuksiaan musiikkikorkeakoulun luennoilla. Jos Tiessenin yksityisopetus jo liki kuusi vuotta aikaisemmin oli ollut käänteentekevä kokemus, nyt Bergman koki korkeakoulun kaiken opetuksen sellaiseksi:

[M]inulla on nyt ollut elämäni paras aika opintojeni osalta! [--] Täällä totuuden etsiminen on kaikki kaikessa! Täällä etsitään syvempää ymmärrystä elämästä ja taiteesta. Taide heijastaa ihmisen ajattelun ja tunteiden syvintä osaa, aistimuksia. Täällä luento voi vakavuudessaan olla jumalanpalveluksen kaltainen.⁴¹

Toiminta musiikkitoimittajana

Opiskelun ja pianonsoiton ohella Bergmanin musiikkitoimijuuteen Saksassa kuului lehti- ja radiotoimittajan työ. Jo kolmannelta Saksan-matkaltaan kesällä 1942 Bergman kirjoitti neljä artikkelia *Hufvudstadsbladetiin*. ”Glimtar ur Berlins musikliv” -artikkelissa (3.5.1942) kerrotaan muun muassa Aune Antin menestyksestä kustantamo Deutscher Verlagin järjes-

41 EB -> Aina Bergman 10.2.1943, SibM/EB. Kirjeessä vuosiluku on merkitty virheellisesti 1942. Suom. Juha Torvinen.

tämässä konsertissa, Saksan Sibelius-seuran perustamisjuhlista sekä saksalaisen pianovirtuosi Elly Neyn (1882–1968) herättämästä hurmoksesta (Bergman 1942c).⁴² Laaja ”Tyska musikdramatiska nyheter” -artikkeli (24.5.1942) on mielenkiintoinen syntytaustaltaan. Saksalaisen säveltäjän Ottmar Gersterin (1897–1969) oopperan *Die Hexe von Passau* (1941) esityksen yhteydessä Bergman osallistui propagandaministeriön järjestämään koulutukseen ja sai nimensä listalle, joka takasi vapaaliput kaikkiin konsertteihin ja oopperoihin. (Bergman 1942b.)⁴³ Tämä oli merkki siitä, että viimeistään toukokuusta 1942 alkaen Saksan kulttuuri- ja propagandahallinto luotti Bergmaniin.

On epäselvää, missä määrin juuri Bergmanin kirjoittamista ohjailtiin. Mutta yleisesti ottaen ulkomaalaisilta opiskelijoilta ja toimittajilta edellytettiin stipendien vastineeksi sitä, että nämä esittivät kotimaissaan Saksan yhteiskunnan positiivisessa sävyssä (Nastasä-Matei 2020, 904; Bodó 2003, 23). Tähän linjaukseen sopii Bergmanin tapa kirjoittaa Saksan musiikki- ja kulttuurielämästä ihailevaan, jopa ylistävään tyyliin. Esimerkiksi 7.7.1942 julkaistussa kirjoituksessaan ”Konsten för folket” Bergman kohtaa suuruuteen niin saksalaiset teokset, esittäjät kuin yleisönkin:

[On merkittävää,] että näin tiivistetysti voi kokea suuren annoksen musiikinhistoriaa etevimpien kapellimestareiden, solistien, yhtyeiden ja orkesterien esityksinä. [-] Musiikkia rakastava yleisö tuntee ja rakastaa aidosti esimerkiksi kamarimusiikin intiimiä, usein ”vaikeasti ymmärrettävää” taidetta. [-] Tästä lämminhenkisestä taiteilijan ja yleisön välisestä vuorovaikutuksesta syntyy kuolematon mestariteos toisensa jälkeen.⁴⁴

Kesällä 1942 kirjoitetun neljän *Hufvudstadsbladet*-artikkelin jatkoksi valmistui vuosien 1942 ja 1943 aikana kuusi muuta. Lisäksi syntyi kaksi tekstiä ruotsalaiseen *Stockholms-Tidningeniin* ja yksi *Musiikkitieto*-lehteen. Bergman toimitti artikkelikäsitteet etukäteen propagandaministeriöön, sillä syksyllä 1942 Saksassa alkoi ulkomaalaisten toimittajien kirjoitusten ennakkosensuuri (Domeier 2021, 26, 659). Tyyllisesti talvi- ja kevätkauden artikkelit vastaavat edelliskesän saksalaista musiikkielämää ylistäviä tuotoksia.

Lehtityön ohella Bergman tuotti radioesitelmiä *Die Deutschen Europa-sender* (DES) -organisaatiolle sekä esiintyi radiolähetyksissä muusikkona.

42 Deutsche Verlag Berlin (alunp. ja myöh. Ullstein Verlag) kustansi propagandajulkaisuja, kuten *Signalia*.

43 EB -> Aina Bergman 20.6.1942, SibM/EB.

44 Bergman 1942d. Suom. Juha Torvinen.

Keväällä 1941 perustettu DES oli Saksan propagandan ja psykologisen sodankäynnin keskeinen väline (Sennerteg 2006; Westphal 2002; Boelcke 1977, 314–316). Se tuotti ulkomaille suunnattua radio-ohjelmaa enimmäkseen 70 tuntia 29 kielellä vuorokaudessa. Suomeen ohjelmaa lähetettiin muutamia kymmeniä minuutteja päivittäin. Juuri niissä sekä osin myös Ruotsiin suunnatuissa musiikkiohjelmissa Bergman oli mukana. Organisaatio jakaantui kohdealueiden mukaisesti maaryhmiin. Pohjoismaihin keskittyi *Ländergruppe Nord*.

Pohjoismaihin suunnatut ohjelmat välitettiin Königsbergin lähetysaseman kautta, mutta toimitus työskenteli Berliinin Masurenalleella yhä edelleenkin sijaitsevassa radiotalossa (Sennerteg 2006, 108).⁴⁵ Suomenkielisen toimituksen perusti kääntäjä Teijo Havu (1916–2008) mukanaan ”kaksi rouvaa”, joiden henkilöllisyydet eivät ole tiedossa (Sennerteg 2006, 108). Havu toimi Saksan propagandan ja tiedustelun hyväksi myös kuuntelemalla englannin- ja suomenkielisiä radiolähetyksiä ja raportoimalla niistä.⁴⁶ Kielitaitoisia sensoreita tarvittiin myös DES:n omien lähetysten kontrollointiin (Boelcke 1977, 320–321). Havun seuraajaksi kuuntelutiedustelussa esitettiin Berliinissä toiminutta propaganda-asiantuntija, toimittaja ja Suomen Valtion tiedotuslaitoksen ulkomaanosaston päällikkö Jaakko Leppoa (1902–1951), mutta alkusyksyyn 1943 mennessä Goebbels ei ollut hyväksynyt esitystä.⁴⁷

DES:n ruotsinkielisen toimituksen toiminnasta tiedetään jonkin verran sen pidemmän toimintahistorian vuoksi (Sennerteg 2006), mutta suomalaisen toimituksen henkilöstöstä tai ohjelmasisällöistä ei ole säilynyt tarkkoja dokumentteja. Bergmanin henkilöhistoriallisia lähteitä tarkastelemalla saadaan kuitenkin tietoa DES:n suomalaisen radion käytännöistä, sillä hän vietti aikaa toimituksen työntekijöiden kanssa. Leppo oli tavanomainen seuralainen, ja Bergmanin puhelinmuistiosta voi päätellä Lepon työskennelleen toimituksessa ainakin alkuvuodesta 1943 alkaen. Välit olivat luottamukselliset, sillä Leppo toimitti Bergmanin kirjeitä Suomeen, lainasi tälle rahaa ja kuljetti tälle elintarvikkeita. Lepon kanssa Bergman tapasi usein myös Kauko Rekolaa (1911–1995), joka toimi suomenkielisen radion kuuluttajana (Kangosjärvi 1995). Kontakteista Havuun ei ole merkkejä, mutta muistion perusteella toimituksessa työskenteli ”maist. Säynäjoki” eli ilmeisesti Havun tuleva puoliso Sirkka Annikki Säynäjoki (1910–2007).⁴⁸

45 Lyhytaaltolähetykset lähetettiin osoitteessa Kaiserdamm 77.

46 BA R 55/21690; ks. myös Block 1943, 15.

47 BA R 55/21690.

48 EB:n päiväkirja 1942–1943, EB:n almanakka 1943, SibM/EB.

DES:n työtodistus talvikauden 1942/1943 työstä musiikkitoimittajana ja radiomuusikkona on säilynyt.⁴⁹ On kuitenkin epäselvää, miten Bergman alun perin löysi tiensä radion palvelukseen. Ollessaan matkalla Berliiniin huhtikuussa 1942 Bergman oli Tukholmassa samaan aikaan kuin *Ländergruppe Nordin* johtaja Hans Eichberg (1899–s.a.), joka taas oli matkalla Ruotsissa ja Suomessa etsimässä radioon työntekijöitä. (Sennerteg 2006, 138; Block 1943, 18.) Yhteyden syntyminen Tukholmassa on siten mahdollista.

Todennäköisemmin Bergman kuitenkin hakeutui radiotyöhön vasta Berliinissä. Muusikkona Bergman esiintyi radiossa ensimmäisen kerran jo 19.12.1942 Palomäkeä säestäen. Säestystehtäviä oli myöhemminkin, jo toimittajantyön alettua. Laulaja Maire Virkkusen kanssa Bergman toteutti 3.3.1943 ohjelman kauko maille kantavalla lyhytaaltolähettimellä (*Kurzwellensender*). Kesäkuussa (18.6.1943) esiintyjäkumppanina oli Berliiniin pitkän odotuksen jälkeen saapunut säveltäjän (ensimmäinen) aviopuoliso, sopraano Sylvelin Långholm (1916–1994). DES:n lähetyksessä esitettiin Sibeliusta, Merikantoa, Kilpistä, Madetojaa ja Palmgrenia mutta myös saksankielisiä käännöksiä Bergmanin omista lauluista, kuten *Ilta* op. 5 nro 5 ja *Rakastetulle*-sarja op. 6. Tämä lienee ainoa kerta, kun Bergmanin teoksia esitettiin Hitlerin Saksassa – joskaan ei tälläkään kertaa julkisessa konsertissa.⁵⁰

Bergman laati ainakin seitsemän radioesitelmää, jotka lehtikirjoitusten tapaan kävivät läpi ennakkosensuurin (ks. Sennerteg 2006, 37).⁵¹ Säveltäjä ei lukenut itse esitelmiään radiossa. Lukijana oli mahdollisesti Rekola. DES:n luonteen mukaisesti esitelmätyö oli kulttuuripropagandaa. Esimerkiksi ensimmäisessä radioesitelmässään ”Några tankar omkring musikkivet i Berlin” Bergman ylistää Kolmannen valtakunnan pääkaupungin musiikkielämää ja saksalaisen musiikin ”aarteita” tuttuun tyyliinsä viitaten myös kokemuksiinsa Wienin musiikkikasvatuksellisista instituutioista:

Tämä kaupunki, joka on nyt Euroopan tapahtumien keskipiste, on myös maanosamme musiikillinen keskus. [-] Kiinnostus musiikkia kohtaan on suurta paitsi berliiniläisten myös saksalaisten keskuudessa yleensä. Tämä

49 Die deutschen Europasender [työtodistus] 5.7.1943, SibM/EB. Dokumentissa Bergman toivotaan jatkavan vastaavissa tehtävissä myös syksyllä 1943.

50 EB:n päiväkirja 1942–1943, EB:n almanakka 1943, Zentralprogramverwaltung (DES) [palkkakuitti] 18.6.1943, ”Radioprogram” [luonnos] s.a., [Ohjelmaluonnos] s.a., SibM/EB.

51 EB:n päiväkirja 1942–1943, esitelmäkäsikirjoitukset s.a., SibM/EB.

kiinnostus herätetään ja siihen kannustetaan jo koulussa. Saimme tästä henkilökohtaisesti vakuuttua, kun osallistuimme viime keväänä Wienin koulujen laulu- ja musiikkitunneille. Paitsi että korvaa ja äänenkäyttöä harjoitetaan, lapset myös kasvatetaan ymmärtämään ja rakastamaan saksalaisen musiikin rikkaita aarteita.⁵²

Kaikessa DES:n propagandassa oli viisi pääteemaa: 1) antibolševismi, 2) antisemitismi, 3) Saksan yhteiskunnallinen edistysellisyys, 4) Wehrmachtin rooli bolševismilta suojautumisessa sekä 5) Englannin suurvalta-aseman nakertaminen (Boelcke 1977, 315; ks. myös Sennerteg 2006, 25–30, 107). Bergmanin ohjelmissa näistä korostui Saksan yhteiskunnallinen edistysellisyys musiikin kautta tarkasteltuna. Musiikin ja musiikkia koskevan puheen osuus kaikissa DES:n radio-ohjelmissa oli kuitenkin pieni, sillä 70 prosenttia lähetyksistä oli Euroopan uudelleenjärjestelyä koskevaa propagandapuhetta (Boelcke 1977, 318–319). Lisäksi, kuten opiskelijastipendien myöntöjen yhteydessä, Pohjoismaat nähtiin vähämerkityksiseksi propagandakohteeksi (Vares 2018, 397; Sennerteg 2006, 108). Sotilaallisista syistä natsit hyväksyivät Suomen ja Saksan erilaiset yhteiskuntajärjestelmät ja jopa suomalaisen lehdistön ajoittaisen Saksa-kritiikin (Boelcke 1977, 327–328; ks. myös Vares 2018, 396). Musiikki oli sen sijaan tehokas kulttuurisen ja ”henkisen” yhteyden rakentaja. Kuvaavasti vielä vuonna 1944 DES:n mainoskasvona saksalaisessa *Welt-Rundfunk*-lehdessä toimi sopraano Aulikki Rautawaara.⁵³

Bergman vältti esitelmissään ja kirjoituksissaan poliittisesti värittyneitä ja korkealentoisia saksalaisen kulttuurin ja Saksan johtaman ”Uuden Euroopan” ylistyksiä, joita esimerkiksi säveltäjä Yrjö Kilpinen lausunnoissaan viljeli (Waldén-Antikainen 2022). Vaikka musiikkitoimittajan työ oli Bergmanille myös ja kenties ennen kaikkea ansaintalähde, kaikki hänen radioesiintymisensä ja lehtikirjoituksensa olivat propagandaa. DES ja ulkomaalainen opiskelija olivat Saksassa propagandavälineitä, ja kaikki Bergmanin tekstit kävivät läpi ennakkosensuurin. Kuten filosofi Hannah Arendt (2013, 413–418) on todennut, propaganda on totalitarismin tapa olla yhteydessä ei-totalitaarisen maailman kanssa. Ei ole selvää, mitä asia Bergmanille itselleen merkitsi, mutta diktatuurin propagandan välikappale hän joka tapauksessa oli.

52 Esitelmäkäsikirjoitus ”Några tankar kring musiklivet i Berlin” s.a., SibM/EB.

53 Kamm 1944, 90, DRA.

Psykologinen vaikuttaminen ja propagandaministeriön lehdistöklubi

Saksan musiikkielämää ylistävissä lausunnoissaan Bergman ei eronnut monista kollegoistaan. Samankaltaiseen sävyyn puhuivat esimerkiksi Saksan-konserttimatkalta palannut kapellimestari Martti Similä (s.n. 1942b), Sibelius-konsertin Hampurissa johtanut Toivo Haapanen (s.n. 1943c) sekä koloratuuritähti Lea Pilttiä, sopraano Mary Hannikaista ja monia muita laulajia säestänyt pianisti Kosti Vehanen (s.n. 1943d). Muusikot kertoivat suomalaislehdissä Saksan-kokemuksistaan toisinaan silmiinpistävän yhdenmukaisin sanakääntein. Esimerkiksi konserttien ja orkesterien lukumäärien luettelu sekä puhe jonoista tai ”aina loppuunmyydyistä” konserteista toistuu.

Saksaa ylistävien lausuntojen suuri määrä ei selity vain aseveljeyden velvoitteilla vaan kertoo myös saksalaisten vieraisiinsa kohdistamasta psykologisesta vaikuttamisesta, johon edellä viitattiin: kansallissosialistiselle järjestelmälle ulkomaalaiset opiskelijat, taiteilijat ja muut maassa vierailevat henkilöt olivat potentiaalista ”intellektuaalista armeijaa”. Stipendien ja esiintymistilaisuuksien ehtona oli usein positiivinen raportointi stipendinsaajien kotimaihin. (Nastasá-Matei 2020, 904; Impekoven 2018; Bodó 2003, 23.)

Yksi vaikuttamiskanavista olivat ulkomaisten toimittajien lehdistöklubit (saks. *Auslandspresseklubs*). Saksan ulkoministeriön (*Auswärtiges Amt*) ylläpitämä *Auslands Presse Club* (APC) sijaitsi Berliinin Charlottenburgissa Fasanenstrassella, RMVP:n ylläpitämä *Deutscher Auslands-Club* (DAC) taas Mittessä Leipziger Platzilla. APC oli ympäristönä hillitympi ja poliittisesti sallivampi, DAC oli puolestaan tyyliään mahtipontinen ja se tarjosi toimittajille työtilojen ohella Berliinin hienoimman baaritiskin. DAC oli myös natsijohtajien tapaamispaikka, jossa Goebbelskin oli tavallinen vieras. Klubit muodostivat vastakohtan elintarvikesäännöstelyn määrittämälle arjelle: toimittajia voideltiin samppanjalla, konjakilla, hienoilla tupakkatuotteilla ja herkkuruuilla. Molemmilla klubeilla oli myös omat bordellinsa. (Dorneier 2021, 26, 88–91.)

Solmimiensa yhteyksien myötä Bergman kuului RMVP:n ”leiriin” eli luksustyylliselle DAC-klubille. Siellä vierähti joskus viisikin iltaa viikossa. Seuralaisina oli lähinnä muita suomalaisia, kuten Antti, Leppo ja Rekola, sekä toisinaan Ilona Telajoki (1916–2004; ent. Telén, myöh. Virkkala). Telajoki oli keväällä 1939 kirjoittanut Hitleriä ihailevan tutkielman *Fyysillinen kasvatus kansallissosialistisessa valtiossa* (Telajoki 1939), ja hän oli varmasti natsien suosiossa. Bergmanin puhelinmuistiossa Telajoen nimi on varustettu lisämerkinnällä ”Finnische Abteilung” (”Suomalainen osasto”), mikä viitannee työskentelyyn DES:n suomenkielisessä radiotoi-

mituksessa tai *Nordische Verbindungstelle* (ent. *Gesellschaft*) -organisaatiossa. Lehdistöklubilla kävi myös henkilö nimeltä ”Pohja”. Kyseessä oli todennäköisesti ekonomi Salme Pohja (1919–1997), joka työskenteli suomalaisen SS-vapaaehtoistoimikunnan Berliinin-yhteystoimistossa ja sivutoimisesti DES:n suomenkielisessä radiossa (Jokipii 2012, 304).⁵⁴ Mukana oli myös ”Sevelius”, joka oli luultavimmin Sven Sevelius (1912–1981), varatuomari ja Pohjan aviopuoliso vuosina 1944–1951. Niin ikään lehdistöklubin kävijöissä oli ”von Grönhagen”, joka ei ollut kansallissosialistien kanssa pseudokansatieteellistä yhteistyötä tehnyt Yrjö von Grönhagen (1911–2003) vaan tämän puoliso, kansallissosialistis-militaarishenkistä *Suomi-Saksa*-lehteä päätoimittanut Herta von Grönhagen.⁵⁵

Wien, Graz, Waldstein ja suomalaiset SS-sotilaat

Kolmannen valtakunnan alueella hoidettiin haavoittuneita suomalaisia SS-vapaaehtoisia ainakin Itävallan Grazissa sekä Sleesiassa, nykyisen Puolan alueella sijaitsevassa Waldsteinin linnassa. Suomalaismuusikot, kuten Palomäki ja Haikala, kävivät esiintymässä näissä paikoissa säännöllisesti (K.R. 1942; R.K. 1942; s.n. 1942a; L.B. 1943). Vierailujen pääorganisoijana toimi SS-vapaaehtoisten asioita hoitanut Marjatta Martola (myöh. Myrberg, 1904–1982), joka aikalaisraporttien mukaan eli Berliinissä aviomiehensä lähetystöneuvos Hans Ruben Martolan kanssa luksuselämää juutalaistaustaisen viulisti-säveltäjä Fritz Kreislerin (1875–1962) entisessä huvilassa (Tyrkkö 1943).

Keväällä 1943 myös Bergman osallistui haavoittuneiden suomalaisten SS-vapaaehtoisten viihdytysvierailulle. Hän esiintyi 10.4.1943 Grazissa Haikalan kanssa. Bergmanin muistiinpanojen mukaan hän viipyi samalla reilun viikon Wienissä, jossa hän tapasi kahdesti Marxia, seurasi jälleen *Wiener Sängerknaben* -poikakuoron toimintaa ja tarkkaili opetusta *Hochschule für Musikerziehung* -oppilaitoksessa. Paikallisen Mozart-seuran puheenjohtajan Heinrich Damishin (1872–1961) kanssa hän keskusteli pianosonaattinsa (toteutumatta jääneestä) esityksestä. Lisäksi Bergman tapasi Adolf Kirchner -nimisen arkkitehdin, jolla oli Wienin lähistöllä valtava huvila puutarhalla, talvipuutarhalla (orangeria), viinitarhalla ja näkyväällä Schönbrunnin linnaan. Tällaista henkilöä ei kuitenkaan löydy Itä-

54 Todistus, SS-vapaaehtoistoimikunta.

55 Muita klubiseuralaisia olivat mm. bulgarialainen toimittaja Snöyra, tohtori (tod. näk. toimittaja Heinz) Joachim, ilm. virolainen toimittaja Pahlman ja tuntemattomaksi jäänyt ”Komi” tai ”Komli”; EB:n päiväkirja 1942–1943, SibM/EB.

vallan arkkitehtuurihistoriasta. Bergmanin päiväkirjan mukaan Kirchner oli asunut villassa edellisyoulusta alkaen, mitä ennen se oli ollut tyhjillään neljä vuotta eli tyhjentynyt pian *Anschlussin*, Itävallan Saksaan liittämisen jälkeen. Oliko tämäkin, kuten Martolan asuttama Kreislerin villa, alun perin juutalaisten omaisuutta ja oliko Kirchner edes oikea arkkitehti? Suomalaisiin liittyvä ja tuolloin ajankohtainen asia oli Kirchnerin suunnitelma rakentaa sauna. Kolmannen valtakunnan terveysjohtaja Leonardo Conti määräsi jo syksyllä 1941, että suomalaistyylisten saunojen rakentamista tuli lisätä, koska saunan ajateltiin edistävän Saksan kansan ”terveyttä ja suorituskykyä”. Saksan saunaseura perustettiin marraskuussa 1942. (Ks. Hietala 2006, 82–86.) Viimeisenä päivänään Kolmannessa valtakunnassa (6.7.1943) Bergman lähetti Kirchnerille vielä kolme saunakirjaa.⁵⁶

Toukokuun 23.–24. päivä Bergman vieraili musisoimassa haavoituneille Waldsteinin linnassa Aune Antin kanssa. Bergmanin ja Antin Waldsteinin-matkasta löytyy reportaasi Wehrmachtin propagandalehti *Signaalista*. Tabloid-kokoista, loisteliaita värikuvia hyödyntänyttä lehteä julkaistiin useilla kielillä. Propagandatehtävä ja moninkertaisiin käännöksiin perustuva toimitustyö heikentää lehden informaatioarvoa faktojen mielessä (ks. Block 1943, 123–124), mutta juuri propagandatoiminnan ilmentäjänä se on havainnollinen. Reportaasin mukaan tilaisuudessa kuultiin Kilpisen ja Palmgrenin lauluja ja Bergman ”löy[si] heti tuttavan potilaiden joukosta”. Bergmaniin viitataan Humboldt-stipendiaattina, joka ”istuutuu flygelin ääreen ja loihtii sävelin kotimaan, Suomen aivan lähelle jokaista sotilasta.” Matka ja reportaasi oli suunniteltu hyvissä ajoin, sillä Bergman kävi lehden kustantamossa Deutscher Verlagissa Corman-nimisen toimittajan haastateltavana jo 6.3.1943.⁵⁷

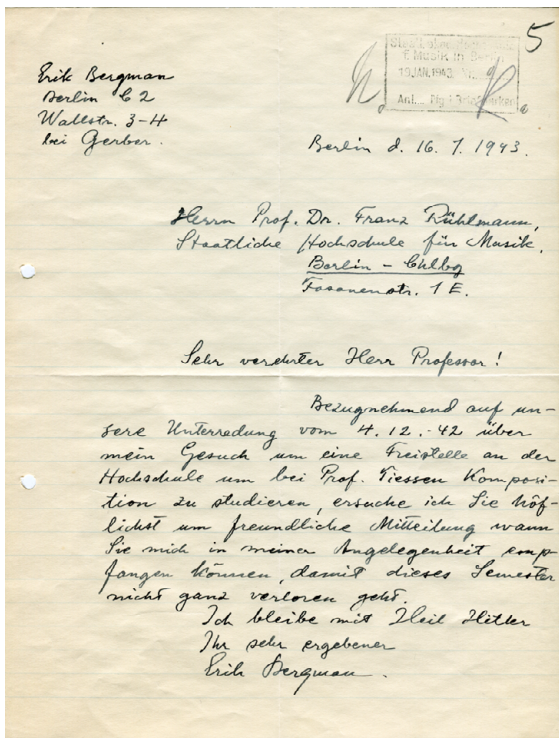
Bergmanin ”epäpoliittisuus”

Bergman muisteli aikaansa Hitlerin Saksassa lähinnä yleisellä tasolla ja hiukan vältellen. Monissa elämäkerrallisissa selvityksissä hän mainitsi vain ennen sotaa tehdyt matkat (ks. esim. Vinton 1974, 77; Bergman 1987a) tai antoi ymmärtää 1940-luvun opintojensa tapahtuneen kirjeenvaihdon välityksellä Suomesta käsin (Aromäki 1980, 47; Bergman, Chydenius ja

56 EB:n päiväkirja 1942–1943, EB:n almanakka 1943, EB-> Valdemar Bergman 20.4.1943, SibM/EB; sähköposti Monika Platzer -> Juha Torvinen 8.1.2024, JT. Saunominen oli myös Bergmanille tärkeää. Hän merkitsi almanakkaansa saunakäynnit lämpötiloineen ja usein myös painonsa ennen ja jälkeen saunomisen.

57 s.n. 1943a; EB:n päiväkirja 1942–1943; EB:n almanakka 1943, SibM/EB.

Rydman 1966, 368). Silloin, kun Saksan-aikojen muistelu ulottui yksityiskohtiin, se keskittyi lähinnä Tiesseniin ja sävellysoopintoihin. Tosiasiassa, kuten edellä on käynyt ilmi, sävellysoopinnot muodostivat Bergmanin Saksan-ajan toimijuudessa vain pienen osan. Bergman kertoi myöhemmin, että hän kieltäytyi Saksan-aikoinaan tekemästä Heil Hitler! -tervehdystä ja joutui siksi puhutteluunkin (Bergman 2003). Tosiasiassa hän käytti tervehdystä ainakin hallinnollisessa kirjeenvaihdossaan (ks. Kuva 4).⁵⁸ Säveltäjä myös muisteli, ettei olisi ollut Saksassa tekemisissä natsien kanssa (Bergman 1987b). Tosiasiassa suurin osa Bergmanin opettajista oli puolueen jäseniä kuten todennäköisesti myös von Wangenheim. Samoin Bergmanin tuttavat ja suomalaiset seuralaiset propagandaministeriön lehdistöklubilla olivat ideologisesti lähellä Saksan hallinto- tai propagandakoneistoja: oli pseudotutkijoita, SS-vapaaehtoisjärjestön työntekijöitä, Saksan arvostamia taiteilijoita, radio- ja kulttuuripropagandan edistäjiä ja vakoilutyöhön kaavailtuja propaganda-asiantuntijoita.



KUVA 4. Bergmanin kirje Berliinin musiikkikorkeakoulun johtajalle Franz Rühlmannille Heil Hitler -tervehdyksineen 16.1.1943. Kuva: Universität der Künste, Berlin (UdK).

58 Esim. EB -> Franz Rühlmann 16.1.1943, UdK.

Bergmanin valikoiva ja peittelevä muistelu on inhimillisesti ymmärrettävää. Arkaluontoista ja monimutkaista aihetta seuraa aina väärintulkintojen ja epäedullisen julkisuuden riski.⁵⁹ Välttelyn ohella Bergman reagoi Kolmannen valtakunnan vuosiinsa sodanjälkeisellä korostuneella ”epäpoliittisuudellaan”, mikä tarkoittaa tässä poliittisten mielipiteiden ilmaisemisen ja poliittiseen päätöksentekoon osallistumisen tietoista välttämistä. Esimerkiksi tämän artikkelin mottona olleessa lausumassa hän asettaa musiikin ja politiikan toisilleen vastakkaisiksi elämänalueiksi ja kertoo olleensa radikaali vain musiikissa. Miksi Bergman ylipäätään mainitsee radikaaliuden tällaisessa vastakkainasettelussa? Radikaaliuden mainitseminen politiikan ja musiikin välisessä valintatilanteessa vihjaa, että radikaalius liittyisi Bergmanin mielestä molempiin, sekä politiikkaan että musiikkiin. Ikään kuin kyseessä ei olisi valinta politiikan ja musiikin välillä sinänsä, vaan valinta *radikaalin* musiikin ja *radikaalin* politiikan välillä. Toisin sanoen kyse olisi siitä, millä elämänalueella olla radikaali.

Tästä avautuu kaksi mahdollista selitysmallia Bergmanin sodan jälkeän korostamalle epäpoliittisuudelle. Ensinnäkin kokemus diktatuurin poliittisesta radikaaliudesta saattoi leimata *kaiken* politiikan vastenmieliseksi, jolloin epäpoliittisuus muodostui jatkossa ainoaksi siedettäväksi elämänasenteeksi. Toisen selityksen mukaan Bergman olisi kokenut, että politiikan *kuuluu olla* radikaalia, mutta koska demokratiassa tämä ei ole mahdollista, politiikkaa on vältettävä (ja sen sijaan oltava radikaali musiikissa ja taiteessa). Emme voi varmuudella tietää, mitä Bergman todella ajatteli. Siksi nämä vaihtoehdot on nähtävä Bergman-dokumenttien perusteella avautuvina tulkintahorisontteina, jotka auttavat monimutkaisen todellisuuden hahmottamisessa ja voivat ”rakenteellisesti” sopia muihinkin henkilöihin ja tapauksiin.

Tarkastellaan aluksi ensimmäistä selitystä. Kaikki Bergmanin kokemukset Kolmannen valtakunnan käytännöistä eivät olleet myönteisiä. Esimerkiksi yhtään hänen omaa sävellystään ei kuultu Saksassa julkisesti. Silloisen pääteoksensa, *Sonate concertanten* jo varmistuneelta vaikuttanut esitys peruuntui toistuvasti. Sävellys kantaesitettiin vasta vuonna 1945 Helsingissä. Yksi syy esittämättömyydelle lienee *Reichsmusikkammerin* varauksellinen arvio Bergmanin instrumentaali-teoksista; niiden sekuntisuhteisia kolmisointuja, suoria modulaatioita ja rytmisesti karakterististen motiivien toistolle perustuvia melodioita suosiva sävellystyylillä oli kaukana

59 Laajemmin sotaan ja sota-aikaan liittyvän muistamisen ja kokemuksellisuuden problematiikasta ”uudessa sotahistoriassa”, ks. Kinnunen ja Kivimäki (2006) ja Kivimäki (2006).

kansallissosialistien suosimasta, nationalististen aiheiden täyttämästä myöhäisromantiikasta. Myös asema kerran ”musiikkibolševistiksi” määritellyn Tiessenin oppilaana oli *Reichmusikkammerin* sensoreiden silmissä todennäköisesti raskauttava seikka.

Bergmanilla ei ollut myöskään henkilökohtaista vaikutusvaltaa teostensa esitysten edistämiseksi. Hän oli asemaltaan vain ulkomaalainen opiskelija, joita virallisesti kehoitettiin tutustumaan saksalaisiin⁶⁰ mutta joita tosiasiaassa valvottiin tiukasti, koska pelättiin juutalaisia, kommunisteja, vakoilua ja seksuaalisen kanssakäymisen aiheuttamaa ”rotujen” sekoittumista. SS-järjestö pyrki ajamaan vakavienkin rangaistusten antamista kaikesta ”rodullista puhtautta” uhkaavasta toiminnasta. (Impeken 2018, 183; Bodó 2003, 40–45.)

Kansallissosialistien varauksellinen suhtautuminen vierasmaalaisiin näkyy siinäkin, että paria poikkeusta lukuun ottamatta Bergman viettäneen Saksassa vapaa-aikaa vain suomalaisten seurassa. Seuralaisissa korostuvat samaan aikaan Saksassa opiskelleet, osin jo edellä mainitut suomalaiset: Berliinissä Aro (pf), Isotalo (pf), Haikala (vl), Palomäki (laulu) ja Virkkunen (laulu) sekä Münchenissä opiskellut Siukonen (laulu). Aro, Isotalo ja Siukonen olivat Humboldt-stipendiaatteja ja Isotalo ensimmäinen muusikko, jolle stipendi myönnettiin (s.n. 1942c). Bergman taas oli ainoa pohjoismaalainen Berliinin musiikkikorkeakoulussa.⁶¹ Muista korkeakoulun opiskelutovereista ei ole säilynyt juuri mainintoja Bergman-aineistossa. Tosin heistä kansainvälisesti tunnetuin, romanialainen kapellimestari Sergiu Celibidache (1912–1996), kävi Suomessa jo joulukuussa 1943 ja vieraili tällöin Bergmaninkin luona.⁶²

Muutoin Bergman oli tavalla tai toisella tekemisissä satojen ihmisten kanssa. Joukossa on saksalaisia ja kansainvälisiä muusikoita, joiden konsertteja hän ahkerasti seurasi, ja myös Saksassa työskennelleitä tai vierailleita suomalaismuusikoita – edellä mainittujen lisäksi esimerkiksi Jorma Huttunen (1907–1979), Rosa Arvonon (1890–s.a.), Rolf Bergroth (1909–1995) ja Elli Pihlaja (1906–1985). Niin ikään Bergman oli tekemisissä muun muassa professori Paavo Ravilan (1902–1974) sekä dosentti, kansanmusiikintutkija A. O. Väisäsen (1890–1969) kanssa. Myös Suomen sotilasasiamies eversti Walter Horn (1893–1972) kuuluu päiväkirjassa

60 DSA (Dr. Goepel) -> EB 3.2.1943, SibM/EB.

61 EB -> Aina Bergman 10.5.1943, SibM/EB. Maire Virkkunen-Harkin muistikirjoituksessa (Närhi 1993) mainitaan tämän opiskelleen musiikkikorkeakoulussa 1942–1944.

Asiasta ei ole löytynyt tämän tutkimuksen puitteissa arkistonäyttöä.

62 Almanakka 1943, SibM/EB.

mainittuihin henkilöihin, kuten myös kaikki edellä lehdistöklubin yhteydessä mainitut kontaktit.

Kun Saksan sotaonni kääntyi ja ”Uusi Eurooppa” vaikutti yhä epätoennäköisemmältä, monien stipendiaattien innostus opiskelua kohtaan väheni (Impekovin 2018, 183–184). Bergmanin stipendi olisi oikeuttanut opintoihin vuoden 1943 loppuun, mutta säveltäjä ei enää palannut Berliiniin kesän jälkeen. Syyksi hän ilmoitti nivelreuman ja työkiireet. Selvästi taustalla vaikuttivat myös Saksan kannalta epäedulliseksi muuttunut sotatilanne ja pommitusten myötä vaaralliseksi käynyt Berliini. Tiessenille Bergman kirjoitti – ehkä asian kiusallisuuden vuoksi – vasta marraskuussa.⁶³ Vuoden 1937 innostus oli vaihtunut kesään 1943 mennessä varauksellisuudeksi, jopa pettymykseksi.

Toimiminen musiikin suurmaassa tarjosi lähtökohtaisesti valtavasti mahdollisuuksia. Saksalaiseen kulttuuriperimään tutustumisen paikan päällä oli pienestä ja tuolloin varsin syrjäisestä Suomesta tulleelle opiskelijalle ainutlaatuinen kokemus. Käytännössä Hitlerin Saksa kuitenkin rajasi ulkomaalaisten toimintaa ja verkostoitumista ja hukutti yksilön monimutkaiseen byrokratiaan. Lisäksi Bergman joutui sekä yksittäisten toimijoiden (kuten Gerbert) että koko järjestelmän (propagandistinen välineellistäminen) hyväksikäyttämäksi. Omien teostensa esityksiä koskien hän sai vain toistuvia tyhjiä lupauksia. Koska toimintarajoitusten syy oli poliittisesti totalitaarinen järjestelmä, saattoi koettu heijastua pettymyksenä *kaikkeen* politiikkaan ja näkyä myöhempää elämää luonnehtineena kategorisena ”epäpoliittisuutena”.

Bolševisminvastaisuutta

Bergmanin usein esittämä väite, ettei hän olisi ollut *koskaan* kiinnostunut politiikasta (esim. Bergman 1998; 1986; 1981, 33), ei pidä paikkaansa. Nuorempana hän kannatti oikeistoradikaalia Lapuanliikettä, mikä ilmenee esimerkiksi hänen kirjeessään ystävälleen Ingvald Kjellmanille vuodelta 1930:

Lauantaina yhteislyseon seinien sisällä käytiin kiivasta keskustelua. Keskustelussa käsiteltiin Lapuanliikkeen polttavaa kysymystä. Minä olin täysin Lapuanliikkeen kannalla, kun taas suurin osa ihmisistä oli eri mieltä

63 EB -> Staatliche Hochschule für Musik (Schäfer) 20.10.1943, UdK; EB -> Tiessen 19.11.1943, SibM/EB.

ja sitä vastaan. Keskustelin innokkaasti ja sain lopulta ratkaisevan enemmistön puolelleni.⁶⁴

Lukiolaisen yksityiskirjeessä esittämälle mielipiteelle ei pidä antaa liikaa painoa. Toisaalta Bergman ei ollut ajatuksineen yksin. Lapuanliikkeen kannatus oli ruotsinkielisessä, etenkin pohjanmaalaisessa kansanosassa – johon Bergmankin kuului – suurta, ja sen keskeisin päämäärä oli bolševismien vastustaminen. (Siltala 1985, 81, 123; Meinander 1999, 86.)

Bergmanin jäämistössä on kolme sävellyskäsikirjoitusta, joiden nimet ja sävellysajankohdat liittyvät isänmaallisiin tai antibolševistisiin tarkoituksiin.⁶⁵ Urkuteoksen *Heldenode* (suom. ”Sankariruno”, 1939, julkaisematon/esittämätön) Bergman mainitsee uutuutena kirjeessään Tiessenille 17.12.1939, eli se on sävelletty heti talvisodan sytyttyä.⁶⁶ Mieskuoroiteos *Vakten i öster* (suom. ”Vartija idässä”) suomenruotsalaisen runoilijan Hjalmar Krokforsin (1904–1981) tekstiin taas on sävelletty reilu viikko jatkosodan alkamisen jälkeen, 4.7.1941 (ke. 2011). Suomen ymmärtäminen etuvartioksi idän barbarismia (bolševismia) vastaan oli toistuva teema 1930- ja 1940-luvuilla, etenkin äärioikeistolaisesti ajattelevien kirjoittajien tuotannossa ja myös saksalaisessa Suomi-kuvassa (Hiedanniemi 1980, 80). Esimerkiksi suomenruotsalainen oikeistoradikaali kirjailija Örnulf Tigerstedt (1944, 38) kirjoitti Wehrmachtin *Signaali*-propagandalehdessä: ”Tutkittakoon Suomen historiaa runouden, taiteen, arkkitehtuurin tai talouskehityksen valossa, toteamme kaikkialla idän torjumisen syvimäksi ja elinvoimaisimmaksi sytyttäjäksi ja vaikuttimeksi.” (Ks. myös Gripenberg 1942; Enckell 1940.) Bergmanin yksinlaulusta *Kurkiaura* (1941), joka on sävelletty V. A. Koskenniemen tekstiin, on säilynyt myös saksankielinen versio, joka lienee laadittu Kolmannen valtakunnan estradeja ajatellen.⁶⁷ Lisäksi vuosilta 1932–1933 on säilynyt käsikirjoituksina kolme melodraamaa, joiden vuodenaikasymboliikasta ammentavat tekstit ovat radikaalin oikeistolaisen ja Lapuanliikeaktiivin Bertel Gripenbergin (*Glimmande vintertid*, 1932), radikaaleista poliittisista näkemyksistään tunnetun ruotsalaisnobelisti Verner von Heidenstamin (*Höststämning*, 1933) sekä muun muassa Suomen edustajana vuonna 1935 *Nordische Gesellschaft*

64 EB -> Ingvald Kjellman 3.9.1930, SibM/EB. Suom. Juha Torvinen.

65 EB:n sävellyskäsikirjoitukset PSS.

66 EB -> Tiessen 17.12.1939, AdK. Bergman ei nimeä teosta kirjeessä, mutta mistään muusta urkuteoksesta ei ole säilynyt luonnoksia eikä mainintaa ajankohdan kirjeenvaihdossa.

67 EB:n sävellyskäsikirjoitukset PSS.

tin kirjailijakodissa vierailleen kirjailija-taidemaalari Ragnar Ekelundin (*Marsahton*, 1932).

1930- ja 1940-luvuilla Bergman ei ollut aktiivinen poliittinen toimija, mutta kiinnostunut hän oli ainakin isänmaallisesta sekä Venäjän- ja kommunisminvastaisesta politiikasta, mistä edellä mainitut tekstivalinnatkin osaltaan kertovat. Ikään kuin reaktiona totalitaristisessa järjestelmässä vietettyyn aikaan, Bergman siirtyi sodan jälkeen nopeasti korostuneen epäpoliittisiin toimintatapoihin. Tämä voidaan tulkita reaktioksi epämiellyttäviin kokemuksiin Kolmannessa valtakunnassa, kuten edellä kävi ilmi. Yhtä lailla se voi kuitenkin viitata toiseen edellä hahmoteltuun selitysmalliin: epäpoliittisuus seuraisi siitä, että näkyvä (radikaali) anti-kommunistinen politiikka ei ollut sodan jälkeen mahdollista, varsinkaan Suomessa.

Jälkikäteen tarkastellen Bergmanin sodanjälkeinen ”epäpoliittisuus” vaikuttaa jopa ylikorostuneelta. Hän kielsi yhtä poikkeusta lukuun ottamatta opiskeluajan teostensa esittämisen (Torvinen 2019). Teosten, koti-seutu- ja luontoaiheet korvautuivat myyttisillä ja mystisillä eli mahdollisimman kaukana yhteiskunnallis-poliittisesta arkitodellisuudesta olevilla teemoilla. Lukuisat matkat maailman eri kolkkiin toivat säveltäjälle maineen kosmopoliittina, ja nimenomaan kosmopoliittisuutta pidettiin sodanjälkeisessä Saksassa suojakeinona kansallissosialismiin assosioituvaa estetiikkaa vastaan (Heile 2009, 112). Sävellysesteettisesti Bergman haikautui sarjallisuuteen, jota teknisyytensä vuoksi pidettiin vapaana kansallisista- tai muista arvokysymyksistä. Ulkomailta Bergmanin tärkeimmäksi työskentelypaikaksi 1950- ja 1960-luvuilla valikoitui neutraali Sveitsi.

Johtopäätöksiä: Kansallisesta sosialismista kansainväliseen modernismiin

Saksan vaikutus ja esikuvallisuus Suomen musiikkielämässä oli 1900-luvun alkupuolella vahva (ks. esim. Kurkela ja Rantanen 2017). Kokonaisuutena maiden suhde oli kuitenkin ristiriitainen. Saksan 1930-luvulla harjoittama kulttuuripropaganda sai vastakaikua Suomen ”valkoisissa” piireissä (Hyytiä 2012; Hiedanniemi 1980), mutta vuosikymmenen lopulla Suomi suuntautui Pohjoismaihin ja läntisiin demokratioihin (Vares 2018, 350–363; Jokisipilä ja Könönen 2013, 69–72; Hyytiä 2012, 129–169; Hiedanniemi 1980, 78–106). Ulkopoliittiselta kannalta Bergman olisi siten voinut matkustaa vuonna 1937 liki minne tahansa, ehkä Neuvostoliitto pois lukien. Kielellis-kulttuurisesti Pohjoismaat olisivat olleet luonteva suunta, ja konservatorion sävellyksenopettaja Carlsonin tai opiskelutoveri

Peranderin esimerkkiä seuraten kohteeksi olisi voinut valikoitua Ranska (vrt. esim. Tyrväinen 2013). Sotavuosinakaan Saksa ei ollut ainoa vaihtoehto. Lisäksi vaihtoehtona olisi ollut olla menemättä mihinkään.

Suomalaiset matkustivat Hitlerin Saksaan monista ja yksilötasolla eri tavoin painottuvista syistä: maita osin yhdistävä luterilainen historia, maailmansotien välinen suomalainen ”ryssäviha” (Silvennoinen, Tikka ja Roselius 2016, 117–121), jo ennen Hitlerin valtakautta muotoutuneet kulttuurisuhteet (ks. Vares 2018, 492), henkilökohtaiset urahaaveet, tarjolla olleet stipendit, soveltuva kielitaito tai ylipäättään tuolloin harvinainen tilaisuus päästä ulkomaille. Muusikoiden kannalta oli olennaista, että kansallissosialistien tekemien murhien, vainojen, karkotusten ja hallinnollisen ”yhdenmukaistamisen” (saks. *Gleichschaltung*) jälkeenkin Saksa oli musiikin suurmaa. Oli myös yleiseurooppalainen ilmiö, että poliittisten järjestelmien muutoksista huolimatta Saksaan matkustettiin yhä uudelleen esimerkiksi suvun tai ammattikunnan perinteen velvoittamana (Impekoven 2019, 181). Suomalaisten kohdalla kansallissosialismin avoin ihannoiti oli harvinainen motiivi opiskelulle tai työskentelylle Saksassa.

Erik Bergman matkusti kansallissosialistiseen Saksaan musiikillisista, kielellisistä (saksa oli ainoa Bergmanin osaama vieras kieli), maiden välisiin kulttuurisuhteisiin perustuvista, edeltävien sukupolvien esimerkin muodostamista ja ennen kaikkea henkilökohtaisiin ammatillisiin pyrkimyksiin liittyvistä syistä. Sotavuosina myös Suomen ulkopolitiikka edesauttoi matkustamista, kuten opetusministeriön matkasuosituksista voi päätellä. Ideologinen natsisympatia ei ollut motiivi. Bergmanin 1930- ja 1940-lukujen kiinnostus isänmaalliseen bolševisminvastaisuuteen, oikeistoradikalismiin (Lapuanliike) ja saksalaismieliseen valkoiseen Suomeen antoivat kuitenkin samastumispintaa kansallissosialistien ulko- ja rotupoliittisten toimien sivuuttamiseksi.⁶⁸ Kuten muusikoiden denatsifikaatiota tutkinut Toby Thacker (2007, 73) on todennut, myös monet saksalaismuusikot samastuivat kansallissosialismiin militarismiin, nationalismiin ja antikommunismiin niin vahvasti, että saattoivat sulkea silmänsä natsismin älylliseltä hedelmättömyydeltä, esteettiseltä banaaliudelta ja rikollisuudelta. Tällä tavoin he käytännössä hyväksyivät kansallissosialistien hirmuteot niihin suoraan osallistumatta (Thacker 2007, 73). Bergmanin monipuolinen musiikkitoimijuus Hitlerin Saksassa osoittaa, että vastaavassa ”hijaisessa” hyväksymisessä hän oli monia suomalaiskollegoja aktiivisempi.

68 Natsivallan kauheuksista oltiin Suomessa tietoisia, joten tietämättömyys ei ole peruste Saksaan menemiselle. Esimerkiksi Bergmanin Berliinin-vuosien opiskelutoveri Leea Isotalo muisteli yksityiskohtaisesti Berliinissä kokemiaan poliisipidätyksiä, sotilaiden vartioimia ihmisjonoja ja keltaisia tähtiä (Liimatainen 2010).

Suomen ja Saksan väliset, kansallissosialismin valtakautta pidemmät kulttuurisuhteet sekä henkilökohtaiset urapyrkimykset painoivat vaakakupissa enemmän kuin tietoisuus hirmuhallinnon käytännöistä.

Samalla Bergmanista tuli kansallissosialistien propagandaväline. Yksi avainhenkilö Bergmanin pysymisessä Saksassa oli Drewes, jonka motiivit Bergmanin propagandapotentiaalin hyödyntämiseksi ulottuivat yleisestä propagandatyöstä Suomi-yhteyksien edistämiseen ja RMK:n kanssa käytävään valtataisteluun. Suomalais säveltäjä oli ihanteellinen propagandaväline, jonka propagandahyöty oli pelkkää suomalaisuutta laajempi: Bergman osasi saksaa (aina ulkomaiset opiskelijat eivät osanneet), rakensi Suomi-yhteyttä mutta tavoitti ruotsinkielisenä kaikki pohjoismaat, hallitsi kirjallisen ja taiteellisen ilmaisun, oli ahkera konserttikävijä, verkostoitui ulkomaalaiselle mahdollisissa rajoissa, ei ollut natsikriittinen (kuten Suomen lehdistö saattoi olla) ja osoitti jo varhain kertovansa Saksasta RMVP:n linjauksiin sopien. Kun lisäksi huomioidaan Drewesin asema Sibelius-seurassa ja Tiessenin tukijana sekä suomalaisopiskelijoiden propagandistisen hyväksikäytön yleisyys, saattoi jopa Goebbelsein mielestä fanaattinen ja epämiellyttävä Drewes (Klee 2007, 121) vaikuttaa Tiessenin professuurin uudelleenvakinaistamiseen nimenomaan Bergmanin pitämiseksi Saksassa – palautettiinhan professuuri liki päivälleen samaan aikaan kuin Bergman sai opiskeluoikeuden.⁶⁹ Kyse ei ollut hallinnollisesti isosta järjestelystä, sillä Tiessen oli opettanut korkeakoulussa koko ajan. Kyse oli vain vakinaisen tehtävän palauttamisesta.

Bergman pyrki jälkikäteen oikeuttamaan vuotensa Hitlerin Saksassa epäpoliittisuuttaan korostamalla. Samalla hän pyrki häivyttämään nuoruuden poliittisen kiinnostuksensa. Yllättäen asiassa ei ole ristiriitaa. Suomeen vaikuttaneessa 1900-luvun alun saksankielisessä kulttuuripiirissä ”epäpoliittisuus” tarkoitti useimmiten konservatiivista autoritarismia (Vadén 2012, 101): yhteiskuntajärjestelmää, jossa valta on eliitin käsissä ja rakentuu yksilön rajatuille poliittisille vaikutusmahdollisuuksille. Tällaisiksi järjestelmiksi voi laskea monarkian ja fasistisen yhteiskuntajärjestelmän ja tietyin varauksin myös vahvan presidentin johtaman yhteiskunnan, jollainen Suomi 1930-luvulla oli. Suomen saksalaismielisessä älymystössä oli 1930- ja 1940-luvuilla voimakasta demokratiaan kohdistuvaa epäilyä tai jopa vihaa (Jokisipilä 2010, 52).

Autoritääris-konservatiivisen järjestelmän kannattaminen on poliittista nimenomaan kannattaessaan yksilön ”epäpoliittisuutta”. Vain tällaisessa järjestelmässä poliittinen juonittelija Drewes, konserttinsa ylistyspu-

69 BA R 9361-V/83697.

heilla Hitlerille avannut pianisti Elly Ney tai Berliinin filharmonikkoja läpi Hitlerin valtakauden menestyksekkäästi johtanut Wilhem Furtwängler saattoivat vakavissaan sanoa olevansa ”epäpoliittisia” (Monod 20005, 53). Vain tällaisessa järjestelmässä yksilö (Bergman) saattoi olla samanaikaisesti antikommunisti ja ”musiikkibolševistin” (Tiessen) oppilas sekä käytännössä hyväksyä totalitaristisen hallinnon toiminnan sitä poliittisesti kannattamatta.

Autoritääris-konservatiivisten järjestelmien epäpoliittisuus voi olla myös uskonnollista. Christopher Rickey (2002, 3–4; ks. myös Vadén 2012, 102) on pohtinut filosofi Martin Heideggerin siirtymistä Bergmanin tapaan natsien 1930-luvun vaikutuspiiristä sodan jälkeiseen ”epäpoliittisuuteen”. Rickeyn mukaan siirtymisessä heijastuu uskonnollisille liikkeille tyypillinen *antinominen* politiikka, jossa liikkeitä (lahkoja) eivät sido sisäisesti lait ja järki vaan pikemminkin henki, usko ja armo. Vastaavasti liikkeen poliittiset haasteet eivät ilmene liikkeen ja maallisen vallan välillä vaan liikkeen ”valittujen” jäsenten suhteessa liikkeen ulkopuolisiin ihmisiin. Rickeyn mukaan haasteeseen on käytännössä kaksi ratkaisua: pyrkimys alistaa muut liikkeen vaikutusvallan alle (kuten fundamentalismissa) tai irtautuminen muusta yhteiskunnasta henkisen tai käytännöllisen välimatkan päähän (kuten amissit). (Vadén 2012, 102.) Jaottelu rinnastuu Arendtin tapaan nähdä totalitaariset liikkeet ja salaseurat rinnasteisina: molemmat perustuvat rituaalisuuteen ja jyrkkään kahtiajakoon vannoutuneiden ja vihollisten välillä, jolloin ulos suljetaan kaikki, joita ei nimenomaisesti päästetä sisään (Arendt 2013, 446).

Bergman ei vaikuta olleen erityisen uskonnollinen, mutta kun hän vertaa saksalaisen musiikkikorkeakoulun luentoa jumalanpalvelukseen, ei kyseessä ole pelkkä metafora vaan voimakkuudessaan henkistä haltioitumista lähenevän käännekokemuksen kuvaus. Vastaavien kokemusten lähteinä olivat auktoriteetit (kuten Tiessen), musiikkielämykset (kuten lehtikirjoituksista ilmenee) ja suurkaupungit taidearteineen ylipäättään. Bergman oli paitsi altis myös halukas saavuttamaan minuuden häivyttäviä kokemuksia. Esimerkiksi matkaltaan Berliinistä Frankfurtiin 22.6.1939 Bergman kirjoitti, kuinka ”taiteilijalle on [--] ehdottoman välttämätöntä kyetä hukkumaan maanosan suurkaupunkien miljooniin ja unohtamaan itsensä ja uppoutumaan kaikkeen siihen upeaan ja ihmeelliseen, mitä saa nähdä, kuulla ja kokea”.⁷⁰ Minuuden kadottava uskonnollissävyinen kokemuksellisuus on ”epäpoliittista”, koska se hävittää tietoisensa ja siten poliittisesti aktiivisen – itsenäisen – subjektin. Tämä on myös se kokemuk-

70 EB -> Aina Bergman 22.6.1939, JT. Suom. Juha Torvinen. Alleviivaukset alkup.

sellisuuden muoto, jollaista kansallissosialistit pyrkivät joukkopsykologisella suggestiollaan ruokkimaan. Yksilön rajat häivyttämällä luotiin alusta kansan, hengen ja myytin totuudelle. Ei-saksalaisia tällainen kokemuksellisuus saattoi kiehtoa myös alkukantaisuutensa, väkivallan ihannointinsa tai seksuaalisen sävyensä vuoksi. (Pylkkö 1998, 221, 254–255.)

Sodan jälkeen Bergman koki ajautuneensa musiikilliseen ”umpikujaan” (Aromäki 1980, 49). Ratkaisu löytyi dodekafoniasta, modernismin vaikutusvaltaisimmasta sävellysesteetikasta, jonka sodanjälkeinen puolustaminen muistutti musiikintutkija Richard Taruskinin (2010, 14–20) mukaan sotilaallisessa kielenkäytössään ja musiikkityyleihin liittyvässä vieraanpelossaan fasististen ajatusjärjestelmien ankaruutta – nyt vain rajattuna sävellysesteettiin kysymyksiin. Esteettistä oikeaoppisuutta vaalivaksi yhteisöksi muodostuivat Darmstadtin kesäkurssit. Bergmanin ja kokemuksellisuuden kannalta muutos tarkoitti, että se minuuden rajat kadottava subliimi kokemuksellisuus, joka saattoi sodan aikana kummuta kansallisesta bolševisminvastaisuudesta tai Saksan musiikkielämän ainutlaatuisuudesta, ammensi nyt perinteisestä ylevän ja kauniin vastakkainasettelusta eli modernistisesta kauneuden (populaarin) vastustamisesta (ks. McClary 2015). Muutos vastaa liikkumista antinomisen politiikan ääripäiden välillä eli totalitaarisesta järjestelmästä kohti yhteiskunnasta irtautuvaa mutta sisäisesti totaalista yhteisöä. Siksi voidaan sanoa, että Bergmanin matkoilla 1940-luvun Berliiniin ja 1950-luvun Darmstadtin oli sama *poliittinen* motiivi: tavoitella kokemusta kokonaisvaltaisesta *epäpoliittisesta* järjestelmästä.

Lähteet

Arkistolähteet

Akademie der Künste, Berlin (AdK)

Tiessen 577 (Erik Bergmanin kirjeet Heinz Tiessenille)

Tiessen 2027 (Erik Bergmania koskevia kirjeitä)

Tiessen 3244 (Tiessenin laatimat horoskoopit, ml. Erik Bergman)

Bundesarchiv, Berlin (BA)

R 2/11632 (Stipendiaattiluettelo 1943–1944)

R 55/20614 (Aune Antti)

R 55/21690 (Deutsche Europasender, kuunteluluvat)

R 9361-V/3645 (Maire Virkkunen)

R 9361-V/63570 (Maire Virkkunen)

R 9361-V/83697 (Heinz Tiessen)

R 9361-V/153063 (Heinz Tiessenin denatsifikaatio)

R 9361-I/39544 (Max Trapp)

Deutsche Rundfunkarchiv (DRA)

Kamm, Walter. 1944. "Die Deutschen Europasender". *Welt-Rundfunk* 3/4 (April–Juni/ 1944): 89–90.

Kansallisarkisto (KA)

HelSP/kansio 114 (Erik Bergmanin sotilaskantakortti.)

Paul Sacher Stiftung (PSS)

Erik Bergmanin sävellyskäsikirjoitukset

Sibelius-museon arkisto (SibM)

Erik Bergman -kokoelma (EB)

Tiessen, Heinz. s.a. *Mein Leben bis 1945. (Für meine Freunde)*. Omakustanne.

Svenska centralarkivet, Helsingfors (Sca)

Bergman, Erik. 1986. Seppo Heikinheimos intervju med Erik Bergman, band 1&2.

Bergman, Erik. 1987a. Seppo Heikinheimos intervju med Erik Bergman, band 9&10.

Bergman, Erik. 1987b. Seppo Heikinheimos intervju med Erik Bergman, band 21&22.

Juha Torvisen kotiarkisto (JT)

Erik Bergmanin kirjeenvaihtoa

Bergman, Erik 2003. Haastattelu Helsingin yliopistolla maaliskuussa 2003.

Haastattelija Juha Torvinen. MiniDV-tallenne.

Universität der Künste, Berlin (UdK)

Bestand 1 (Akademische Hochschule für Musik)

1/3619 (Erik Bergman)

Österreichische Nationalbibliothek, Wien (ÖNb)

Yrjö Kilpisen kirjeet Joseph Marxille

Erik Bergmanin kirjoitukset

- Bergman, Erik. 1942a. "Glimtar ur Berlins musikliv". *Hufvudstadsbladet* 3.5.1942.
- Bergman, Erik 1942b. "Tyska musikdramatiska nyheter". *Hufvudstadsbladet* 24.5.1942.
- Bergman, Erik. 1942c. "Berlinkoserter i maj" *Hufvudstadsbladet* 17.6.1942.
- Bergman, Erik. 1942d. "Konsten för folket" *Hufvudstadsbladet* 7.7.1942.
- Bergman, Erik. 1943a. "Berlinin musiikkielämää". *Musiikkitieto*, maaliskuu 1943, 43–44.
- Bergman, Erik. 1943b. "Wiener Sängerknaben". *Hufvudstadsbladet* 29.9.1943.
- Bergman, Erik 1945. "Erik Bergman". Teoksessa *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*, toim. Sulho Ranta, 706–711. Helsinki: WSOY.
- Bergman, Erik, Kaj Chydenius ja Kari Rydman. 1966. "Erik Bergman". Teoksessa *Suomen Säveltäjiä II*, toim. Einari Marvia, 366–76. Porvoo: WSOY.
- Bergman, Erik. 1981. "Ur ett liv". Teoksessa *Erik Bergman. A 70th Birthday Tribute*, toim. Jeremy Parsons, 31–43. Helsinki: Edition Pan.

Muut aikalaiskirjoitukset

- Baser, Friedrich. 1943. "Hermann Grabner". *Die Musik* 35 (6), 170–172.
- Block, Gösta F. 1943. *Tyskland inifrån. "Königsbergstradions" förre programchef har ordet*. Stockholm: Blocks förlag.
- Enckell, Olof. 1940. *Vakt i öster. Vandringer i gränskarelen*. Helsingfors: Söderström.
- Gripenberg, Bertil, 1942. "Was Finnland schuldet". *Norden* 7/1942: 202.
- K.R. 1942. "SS-poikiamme katsomassa. Viihtyisää lepoaikaa kauniissa alppikaupungissa. Berliinin suomalaisia viihdytyskiertueella". *Rintamamies* 22/1942 (29.5.1942): 4.
- L.B. 1943. "Brev från Burg Waldstein". *Hufvudstadsbladet* 13.1.1943.
- L.U. 1942. "Elsa Aro (Lehtinen)". *Keskisuomalainen* 12.10.1942.
- R.K. 1942. "Suomalaisia Burg Waldsteinissa". *Sotainvaliidi* 1/1943: 6–7.
- s.n. 1941 "Vapaaoppilaspaikkoja Berliinissä". *Suomen sosialidemokraatti* 16.10.1941.
- s.n. 1942a. "Pippa Haikala". *Suomen kuvalehti* 30/1942: 946.
- s.n. 1942b. "Martti Similä hemma efter Tyskland-resa". *Hufvudstadsbladet* 22.12.1942.
- s.n. 1942c. "Humboldt-stipendi uudelleen pianisti Lea Isotalolle". *Uusi Suomi* 7.10.1942.
- s.n. 1943a. "Waldsteinin linna – Suomalaiset ja saksalaiset sotilaat toipumassa yhteisessä taistelussa saamistaan vammoista". *Signaali* 15 (elokuu/1943): 36–37.
- s.n. 1943b. "Pianotaiteilija Elsa Lehtinen-Aro jälleen kotimaassa". *Keskisuomalainen* 12.7.1943.
- s.n. 1943c. "Musikintresset är livlig i Tyskland". *Hufvudstadsbladet* 1.2.1943.

s.n. 1943d. ”Kosti Vehanen hemma efter en åtta monaders konsertturné”. *Hufvudstadsbladet* 11.6.1943.

Telajoki, Ilona. 1939. *Fyysillinen kasvatus kansallissosialistisessa valtiossa*. Käsikirjoitus.

Tigerstedt, Örnulf. 1944. ”Vartija idässä”. *Signaali* 10/1944: 38.

Tyrkkö, Marjatta. 1943. ”Suomalainen diplomaatinrouva Berliinissä”. *Hopeapeili* 11/1943: 15, 30.

Muu aineisto

Bergman, Erik. 1998. *Säveltäjä Erik Bergman*. Haastattelu ohjelmasarjassa *Itse asiassa kultuma*. Haastattelijä Leo Lehdistö. Ensilähetys 12.1.1998. Tark. 16.3.1998. <https://areena.yle.fi/1-63938499>.

Obituary: Eeva Siukonen Oliver. Tark. 17.3.2024 <https://www.dignitymemorial.com/obituaries/castle-rock-co/eeva-oliver-5486010>.

Platzer, Monika (Architekturzentrum Wien), sähköposti tekijälle 8.1.2024.

SS-vapaaehtoistoimikunta, todistus. Tark. 18.2.2024. https://sotapolku.fi/henkilot/sevelius-ent.-pohja_salme-ilona_09.08.1919_liekse/.

Susanna Waldén-Antikainen, sähköposti tekijälle 18.2.2024.

Tutkimuskirjallisuus

Anderson, Greger ja Ursula Geisler. 2007. *Myt och propaganda. Musiken i nazismens tjänst i Sverige och Tyskland*. Stockholm: Forum för levande historia.

Arendt, Hannah. 2013 [1948]. *Totalitarismin synty*. Suom Matti Kinnunen. Tampere: Vastapaino.

Aromäki, Juhani. 1980. *Elämäni on musiikki: Tunnetut musiikkimiehet kertovat*. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.

Bodó, Béla. 2003. ”Foreign Students in Nazi Germany”. *East European Quarterly* 37 (1): 19–50.

Boelcke, Willy. 1977. *Die Macht des Radios. Weltpolitik und Auslandsrundfunk 1924–1976*. Ullstein: Frankfurt am Main.

du Closel, Amaury. 2010. *Erstickte Stimmen. ”Entartete Musik” im Dritten Reich*. Wien–Köln–Weimar: Böhlau.

Domeier, Norman. 2021. *Weltöffentlichkeit und Diktatur. Die amerikanischen Auslandskorrespondenten im ”Dritten Reich”*. Göttingen: Walstein.

Drüner, Ulrich ja Georg Günther. 2012. *Musik und ”Drittes Reich”. Fallbeispiele 1910 bis 1960 zu Herkunft, Höhepunkt und Nachwirkungen des Nationalsozialismus in der Musik*. Wien–Köln–Weimar: Böhlau.

Dümling, Albrecht. 1993. "On the Road to the 'Peoples' Community [Volksgemeinschaft]: The Forced Conformity in the Berlin Academy of Music under Fascism". *The Musical Quarterly* 77 (3): 459–483.

Dümling, Albrecht. 2014. "What is Internal Exile in Music? The cases of Walter Braunfels, Heinz Tiessen, Eduard Erdmann and Philipp Jarnach". Teoksessa *The Impact of Nazism on Twentieth-Century Music*, toim. Erik Levi, 9–25. Wien–Köln–Weimar: Böhlau.

Fischer-Defoy, Christine. 1988. *Kunst, Macht, Politik. Die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin*. Berlin (West): Elefanten Press.

"Florizel von Reuter". Wikipedia-artikkeli. Tark. 7.3.2024. https://en.wikipedia.org/wiki/Florizel_von_Reuter.

Flotzinger, Rudolph, toim. 2004. "Marx, Joseph". Teoksessa *Oesterreichisches Musiklexikon*. Band 3, 1376. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Gerbert, Hildegard. 1972. "Zum Geleit". *Karl Gerbert: Liedkompositionen*. Dornach: Philosophischer-Anthroposophischer Verlag. Tark. 16.3.2024. https://srmk.goetheanum.org/fileadmin/srmk/Kompositionen/Gerbert_Karl_%E2%80%93_LiedkompositionenLOW.pdf.

Götz von Olenhusen, Albrecht. 1966. "Die 'nichtarischen' Studenten an den Deutschen Hochschulen. Zur nationalsozialistischen Rassenpolitik 1933–1945". *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 14 (2): 175–206.

Heile, Björn. 2009. "Weltmusik and the globalization of New Music". Teoksessa *The Modernist Legacy. Essays on New Music*, toim. Björn Heile, 101–119. Farnham: Ashgate.

Heile, Björn. 2015. "Erik Bergman, cosmopolitanism and the transformation of musical geography". Teoksessa *Transformations of Musical Modernism*, toim. Erling E. Gulbrandsen ja Julian Johnson, 74–96. Cambridge: Cambridge University Press.

Heiniö, Mikko 1995. *Aikamme musiikki 1945–1993. Suomen musiikin historia 4*. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.

Heinonen, Yrjö. 2010. "Arktisen allegorinen representaatio Erik Bergmanin orkesteriteoksessa *Arctica*". *Etnomusikologian vuosikirja 2010*, 109–43. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Heister, Hans-Werner ja Hans-Günther Klein, toim. 1984. *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt am Main: Fischer.

Hiedanniemi, Britta. 1980. *Kulttuuriin verhoittua politiikkaa. Kansallissosialistisen Saksan kulttuuripropaganda Suomessa 1933–1940*. Helsinki: Otava.

Hietala, Marjatta. 2006. Tutkijat ja Saksan suunta. Teoksessa *Tutkijat ja sota. Suomalaisen tutkijoiden kontakteja ja kohtaloita toisen maailmansodan aikana*, toim. Marjatta Hietala, 30–141. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Howell, Tim 2006. *After Sibelius. Studies in Finnish Music*. Aldershot: Ashgate.

Hyytiä, Osmo. 2012. *Suomi ja Hitlerin Saksa 1933–1939*. Helsinki: Minerva.

Impehoven, Holger. 2013. *Die Alexander von Humboldt-Stiftung und das Ausländerstudium in Deutschland 1925–1945: Von der "geräuschlosen Propaganda" zur Ausbildung der "geistigen Wehr" des "Neuen Europa"*. Göttingen: V&R unipress.

Impekoven, Holger. 2019. ”Educating the ‘intellectual army’ of the ‘New Europe’? Foreign students and academic exchange in Nazi Germany”. Teoksessa *A New Nationalist Europe Under Hitler Concepts of Europe and Transnational Networks in the National Socialist Sphere of Influence, 1933–1945*, toim. Johannes Dafinger ja Dieter Pohl, 176–88. London: Routledge.

Jalas, Jussi. 1981. [Tervehdys]. Teoksessa *Erik Bergman. A 70th Birthday Tribute*, toim. Jeremy Parsons, 17–18. Helsinki: Edition Pan.

Jokipii, Mauno. 2012. *Hitlerin Saksa ja sen vapaaehtoisliikkeet. Waffen-SS:n suomalais-pataljoona vertailtavana*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Jokisipilä, Markku. 2010. ”Suomi, Kolmas valtakunta ja Sibelius” *Säteitä 2010. Sävellyksen ja musiikinteorian osaston vuosikirja 2*, 43–57.

Jokisipilä, Markku ja Janne Könönen. 2013. *Kolmannen valtakunnan vieraat. Suomi Hitlerin Saksan vaikutuspiirissä 1933–1944*. Helsinki: Otava.

Kangosjärvi, Jaakko. 1995. ”Filosofian tohtori Kauko Rekola”. *Helsingin Sanomat* 28.11.1995.

Kater, Michael H. 1997. *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*. Oxford: Oxford University Press.

Kater, Michale K. ja Albrect Riethmüller, toim. 2003. *Music and Nazism. Art under Tyranny 1933–1945*. Laaber: Laaber Verlag.

Kinnunen, Tiina ja Ville Kivimäki. 2006. *Ihminen sodassa. Suomalaisen kokemuksia talvi- ja jatkosodasta*. Helsinki & Jyväskylä: Minerva.

Kivimäki, Ville 2006. ”Sodan kokemushistoria. Uusi saksalainen sotahistoria ja kokemushistorian sovellusmahdollisuudet suomessa. Teoksessa *Ihminen sodassa. Suomalaisen kokemuksia talvi- ja jatkosodasta*, toim. Tiina Kinnunen ja Ville Kivimäki, 69–86. Helsinki & Jyväskylä: Minerva.

Kivimäki, Ville. 2019. ”Reittejä kokemushistoriaan. Menneisyyden kokemus yksilön ja yhteisön vuorovaikutuksessa”. Teoksessa *Eletty historia. Kokemus näkökulmana menneisyyteen*, toim. Johanna Annola, Ville Kivimäki ja Antti Malinen, 9–38. Tampere: Vastapaino.

Klee, Ernst. 2007. *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Koivisto, Nuppu. 2019. *Sähkövalo, shamppanjaa ja Wiener Damenkapelle. Naisten salonkiorkesterit ja varietealan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.

Korsberg, Hanna 2004. *Politiikan ja valtakunnan pyörteissä. Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934–1950*. Helsinki: Like.

- Kurkela, Vesa ja Saijaleena Rantanen. 2017. "Germany as a Cultural Paragon. Transferring Modern Musical Life from Central Europe to Finland". Teoksessa *Cultural Mediation in Europe, 1800-1950*, toim. Reine Meylaerts, Lieven D'hulst ja Tom Verschaffel, 177–194. Leuven: Leuven University Press.
- Leskelä-Kärki, Maarit. 2017. *Toisten elämät. Kirjoituksia elämäkerroista*. Vantaa: Avain/BTJ Finland.
- Levi, Erik. 1994. *Music in the Third Reich*. London: Macmillan.
- Levi, Erik, toim. 2014. *The Impact of Nazism on Twentieth-Century Music*. Wien–Köln–Weimar: Böhlau.
- Liimatainen, Katariina. 2010. "Leea Isotalo Pariisissa ja Berliinissä: 'Pianonsoittoa ei voi pakottaa kaavoihin'". *Pianisti*: 30–37.
- Mantere, Markus. 2019. "Musiikin 'suomalaisuuden' ja 'luonnon' etsintä 1930- ja 1940-lukujen musiikkiteeessä". Teoksessa *Musiikki ja luonto. Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella*, toim. Juha Torvinen & Susanna Välimäki, 284–306. Turku: Utukirjat.
- McClary, Susan. 2015. "The Lure of the Sublime". Teoksessa *Transformations of Musical Modernism*, toim. Erling E. Guldbrandsen ja Julian Johnson, 21–35. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meinander, Henrik. 1999. *Tasavallan tiellä: Suomi Kansalaissodasta 2000-luvulle*. Suom. Paula Autio. Espoo: Schildts.
- Monod, David. 2005. *Settling Scores. German music, denazification, and the Americans, 1945-1953*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Morawski, Michael. 2006. "Draeger, Hans-Heinz". Tark. 15.2.2024. <https://www.tshaonline.org/handbook/entries/draeger-hans-heinz>.
- Mosch, Ulrich. 2011. "'Ihre Lieder sind stimmungsvoll und schön, nur...'. Erik Bergmans Studien bei Heinz Tiessen zwischen 1937 und 1943". *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 24 (April 2011): 12–18.
- Murtomäki, Veijo. 2011. "Jean Sibeliusen suhteet natsi-Saksaan eurooppalaisessa kontekstissa". *Musiikki* 41 (3–4): 5–68.
- Mäkelä, Tomi. 2007. *"Poesie in der Luft". Jean Sibelius. Studien zu leben und Werk*. Weisbaden: Breitkopf & Härtel.
- Nastasă-Matei, Irina. 2020. "Transnational Far Right and Nazi Soft Power in Eastern Europe: The Humboldt Fellowships for Romanians". *East European Politics and Societies and Cultures* 35 (4): 899–932.
- Närhi, Ari. 1993. "[Kuolleita] Muotिताiteilija, laulajatar Maire Virkkunen-Harki. Laulava muotisuunnittelija toi boutique Suomeen" *Helsingin Sanomat* 27.7.1993.
- Oesch, Hans. 1993. "Natur als Bildvorwurf musikalischer Kunst. Beobachtungen zu Erik Bergmans *Lapponia* op. 46 (*sic*)". Teoksessa *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, toim. Felix Meyer, 233–254. Winterhur: Amadeus.
- Okrassa, Nina. 2004. *Peter Raabe. Dirigent, Musikschriststeller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872–1945)*. Köln: Bohlau.

- Potter, Pamela M. 1998. *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*. New Haven & London: Yale University Press.
- Prieberg, Fred K. 1982. *Musik im NS-Staat*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Prieberg, Fred K. 2009. *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*. Kiel: Fred K. Prieberg, Auprès des Zombry.
- Pylkkö, Pauli. 1998. *The aconceptual mind. Heideggerian themes in holistic naturalism*. Amsterdam: John Benjamins.
- Rickey, Christopher. 2002. *Revolutionary Saints. Heidegger, national socialism, and anti-nomian politics*. University Park, PA: The Pennsylvania University Press.
- Riethmüller, Albrecht ja Michael Custodis, toim. 2015. *Die Reichsmusikkammer. Kunst im Bann der Nazi-Diktatur*. Köln: Böhlau.
- Sennerteg, Niclas. 2006. *Tyskland talar. Hitlers svenska radiostation*. Lund: Historiska Media.
- Shpinitzskaya, Julia. 2016. *A Theory of Multicultural Texts: The Music of Erik Bergman As a Phenomenon of Multicultural Europe*. Helsinki: The Semiotic Society of Finland.
- Siltala, Juha. 1985. *Lapuan liike ja kyyditykset 1930*. Helsinki: Otava.
- Silvennoinen, Oula, Marko Tikka ja Aapo Roselius. 2016. *Suomalaiset fasistit. Mustan sarastuksen airuet*. Helsinki: WSOY.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne. 1991. "Unohdetut näkökulmat? Erik Bergmanin *Tre aspetti d'una serie dodecafonica* op. 46". *Musiikkitiede* 3 (2): 73–96.
- Skans, Per ja Keijo Virtamo. 1976. "von Benda, Hans". Teoksessa *Otavan iso musiikkitietosanakirja* 1, 339. Helsinki: Otava.
- Staudenmaier, Peter. 2014. *Between occultism and Nazism: anthroposophy and the politics of race in the fascist era*. Leiden & Lontoo: Brill.
- Talასniemi, Johanna. 2021. "Aus banger Brust: Aulikki Rautawaaran sota-ajan konserttitoiminta 1939–1944". *Musiikki* 51 (3): 9–45. Tark. 16.3.2024. <https://doi.org/10.51816/musiikki.111752>.
- Taruskin, Richard. 2010. *Music in the Late Twentieth Century*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Thacker, Toby 2007. *Music after Hitler, 1945–1955*. London & New York: Routledge.
- Thrun, Martin. 2015. "Führung und Verwaltung. Heinz Drewes als Leiter der Musikabteilung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (1937–1944)". Teoksessa *Die Reichsmusikkammer. Kunst im Bann der Nazi-Diktatur*, toim. Albrecht Riethmüller ja Michael Custodis, 101–45. Köln: Böhlau.
- Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Torvinen, Juha. 2018. "The politics of apoliticism: Erik Bergman's composition studies in Nazi Germany". *FMQ* 19.4.2018. Tark. 7.3.2024. <https://fnq.fi/articles/the-politics-of-apoliticism-erik-bergmans-composition-studies-in-nazi-germany>.

Torvinen, Juha. 2019. "Luontosäveltäjä Erik Bergman. Ekomusikologinen näkökulma modernistin nuoruudentuotantoon". Teoksessa *Musiikki ja luonto. Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella*, toim. Juha Torvinen & Susanna Välimäki, 249–83. Turku: Utukirjat.

Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa. Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klammin musiikissa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Vadén, Tere. 2012. *Heidegger, Žižek ja vallankumous*. Helsinki: Gaudeamus.

Vares, Vesa. 2018. *Vileää veljeyttä. Suomi ja Saksa 1918–1939*. Helsinki: Otava.

Vihinen, Antti. 2000. *Theodor W. Adornon Sibelius-kritiikin poliittinen ulottuvuus*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Vinton, John, toim. 1974. *Dictionary of Contemporary Music*. New York: E. P. Dutton.

Virtanen, Marjaana. 2019. *Tiellä "taitamattomuudesta taidollisuuteen"*. *Suomalaiset musiikinopiskelijat Sternin konservatoriossa Berliinissä 1891–1929*. Pro gradu -tutkielma. Kasvatustiede, Opettajankoulutuslaitos, Turun yliopisto.

Välimäki, Susanna ja Nuppu Koivisto-Kaasik. 2023. *Sävelten tyttäret. Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Waldén-Antikainen, Susanna. 2022. "Yhteinen henkinen tila": kansallissosialistinen kulttuuripropaganda säveltäjä Yrjö Kilpistä koskevista lehtiartikkeleista 1934–1944". *Musiikki* 52 (3): 12–41. Tark. 24.2.2024. <https://doi.org/10.51816/musiikki.121964>.

Waldén-Antikainen, Susanna. [tulossa]. "Konsertointia Hitlerin Uudessa Euroopassa. Säveltäjä Yrjö Kilpisen ja baritoni Gerhard Hüschin vuoden 1944 konsertointi kulttuuripropagandana". Artikkelikäsikirjoitus.

Westphal, Reinhold. 2002. "Europasender, Deutsche (DES)". *Oesterreichisches Musiklexikon online*. Tark. 16.1.2024. <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001fdfc>.

Wulf, Joseph. 1983. *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein.

Wyszynski, Bernhard. s.a. "Das Collegium Musicum wird fünfzig und erinnert sich launig an die Anfangsjahre. Brandenburgische Konzerte gegen warme Mahlzeit". Tark. 19.6.2024. <https://userpage.fu-berlin.de/~fupresse/FUN/1999/1-2-99/h8.htm>.



Liisamaija Hautsalo

***Elitin taidemuodosta kaiken
kansan taiteeksi?***

*Vernakularisaation politiikka 1970-luvun
suomalaisessa karvalakkioopperassa*

FT, dosentti Liisamaija Hautsalo (liisamaija.hautsalo@uniarts.fi) on suomalainen musiikkitieteilijä, joka työskentelee Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa yliopistotutkijana. Hänen erityisalansa on oopperatutkimus. Tämä artikkeli on kirjoitettu osana Suomen Akatemian rahoittamaa akatemiaturkijahanketta Politics of Equality in Finnish Opera, jonka hankenumero on 314157.

DOI: 10.51816/musiikki.146665

Eliitin taidemuodosta kaiken kansan taiteeksi?

Vernakularisaation politiikka 1970-luvun suomalaisessa karvalakkioopperassa¹

Liisamaija Hautsalo
.....

Suomalaisessa kulttuurissa taidemusiikin on sitkeästi ajateltu olevan politiikasta riippumatonta. Ajatuksen taustalla on viimeistään 1950-luvulla Suomessakin omaksuttu ja romantiikasta juurensa juontava, modernistinen autonomia-ajattelu, jossa musiikki nähtiin itsenäisenä, ympäristöstään riippumattomana entiteettinä (ks. Dahlhaus 1989). Yhtä lailla sitkeästi on pidetty yllä ajatusta, jonka mukaan myös oopperataide on epäpoliittista. Käsitys monitaiteisen, kertovan ja esittävän oopperan epäpoliittisuudesta on jo itsessään absurdi, koska se jättää huomiotta taiteenlajin historialliset juuret ensin itsevaltiuden ja hovipolitiikan näyttämönä (esim. Roselli 1989; Feldman 2007; Snowman 2010) sekä sen, miten ooppera valjastettiin eurooppalaisten kansallisvaltioiden rakennusprojekteihin Ranskan suuresta vallankumouksesta alkaneella niin kutsutulla pitkällä 1800-luvulla (esim. Ther 2014; Lajosi 2012, 2018).

Kansallisuusaatteen näkökulmasta suomalaisen oopperan varhaisvaiheiden historia ei poikkea edellä esitetystä muutoin kuin myöhemmän ajankohtansa suhteen.² Aikakautta, jolloin kansallisuusaatteella oli keskeinen vaikutus suomalaisen oopperan historiaan, on tutkittu suhteellisen runsaasti (esim. Karjalainen 1991; Murtomäki 2000; Suutela 2005; Ranta-Meyer 2008; Broman-Kananen 2012; Ketomäki 2012; Hautsalo 2011, 2013, 2015; Hautsalo ja Rantanen 2015, Kauppala 2018, 2021). Huomattavasti vähemmän sen sijaan on tutkittu suomalaisen oopperan historiaa toisen maailmansodan jälkeen.

1 Tämä artikkeli on kirjoitettu osana Suomen Akatemian rahoittamaa akatemiaturkijahanketta *Politics of Equality in Finnish Opera*, jonka hankenumero on 314157. Esittelen käsitteen ”karvalakkiooppera” ja sen syntyhistorian tässä artikkelissa myöhemmin.

2 Kuten Philipp Ther (2014) on artikkelissaan osoittanut, Saksassa, Tšekissä, Venäjällä, Unkarissa ja Puolassa ooppera oli vahvasti kytköksissä kansallisaatteeseen ja kansallisvaltion rakentamisprojekteihin. Suomea hän ei kuitenkaan mainitse.

Suomen ensimmäisen ja ainoan oopperatalon, Suomen kansallisoopperan katsojaluvut 1960-luvun lopulla olivat sen historian alhaisimmat (Lampila 1997), ja ennen 1970-lukua suomalainen oopperatoiminta oli kaiken kaikkiaan pienimuotoista.³ Kansallisooppera esitti pääasiassa eurooppalaista perusohjelmistoa (engl. standard repertoire), mikä houkutteli vain suppeaa, pääkaupunkiseudulla asuvaa yleisönosaa (esim. Lampila 1997). Vuodesta 1975 alkaen tapahtui kuitenkin käänne: näyttämöille tuotiin uudenlainen suomalaisen oopperan tyyppi, *karvalakkiooppera*, joka kiinnosti sekä aiempaa huomattavasti laajempaa yleisöä että mediaa ja jota esitettiin menestyksekkäästi myös ulkomailla. Karvalakkioopperassa ei enää nähty perinteistä kansallista korostamista, kuten esimerkiksi Leevi Madetojan (1887–1947) *Pohjalaisia*-oopperassa (1924)⁴. Pikemminkin karvalakkioopperat edustivat arkisempaa, kansanomaiseen viittaavaa oopperatyylä, jossa pyrittiin mahdollisimman samastuttavaan ilmaisuun.

Käsitteellä karvalakkiooppera viitataan tässä artikkelissa kolmeen 1970-luvulla kantaesitettyyn oopperan: Aulis Sallisen (s. 1935) *Ratsumiehen* (1975) ja *Punaiseen viivaan* (1978) sekä Joonas Kokkosen (1921–1996) *Viiimeisiin kiisauksiin* (1975). Perustelen käsitteenmäärittelyni sillä, että vaikka mainitut kolme oopperaa poikkeavat toisistaan monin tavoin, yhdistäviä tekijöitä on enemmän kuin erottavia: kaikki kolme oopperaa edustavat musiikillisesti 1970-luvun vapaatonaalista tyyliä, ja niiden librettot käsittelevät tapahtumia menneen ajan maaseutuyhteisöissä, joissa olemassaolo vaati jatkuvaa kamppailua luontoa vastaan. Näiden oopperoiden henkilöhahmot edustavat yhteiskunnalliselta asemaltaan heikointa kansanosaa, eikä heitä voi nimittää sankareiksi sanan perinteisessä mielessä. Oopperoita yhdistää lisäksi se, että ne voidaan tulkita myös yhteiskuntaluokkaan liittyviksi kuvauksiksi.

Karvalakkioopperan kehittymiseen Suomessa vaikuttivat musiikintutkija-säveltäjä Mikko Heiniön (1999, 16–21) mukaan ennen kaikkea instituutiohistorialliset ja esteettiset taustatekijät. Kaksi toisiinsa nivoutuvaa keskeistä tekijää Heiniö kuitenkin sivuuttaa: suomalaisen yhteiskunnan

3 Erilaisen kiertävät seurueet esittivät oopperaa Suomessa satunnaisesti 1700-luvulta alkaen. Suomalaisen teatterin lauluosasto (Suomalainen ooppera) toimi 1870-luvulla viisi vuotta. Sen ohjelmistoon ei vielä kuulunut Suomessa sävellettyjä, suomenkielisiä teoksia, sillä ensimmäinen suomenkielinen ooppera, Oskar Merikannon (1868–1924) *Pohjan neiti* sai kantaesityksensä vasta vuonna 1908. Kotimainen ooppera (nykyinen Suomen kansallisooppera), perustettiin vuonna 1911, mikä tarkoitti säännöllisempää oopperatoimintaa ja vähitellen myös kotimaisia kantaesityksiä. (Esim. Savolainen 1999; Suutela 2005; Broman-Kananen 2012; Ketomäki 2012; Sivuoja [Kauppala] 2012; Hautsalo 2013.)

4 Mainitsen aina oopperan kantaesitysvuoden enkä sävellysvuotta tai -vuosia.

laaja-alaisen vasemmistolaistumisen sekä siihen liittyvän hyvinvointivaltioajattelun 1960–70-luvuilla.⁵ Nämä tekijät vaikuttivat voimakkaasti toisen maailmansodan jälkeisessä Suomessa niin sisäpolitiikkaan kuin kulttuuriin – ja kuten artikkelissani osoitan, ainakin välillisesti myös oopperaan.

Tarkastelen tässä artikkelissa 1970-luvun suomalaista karvalakkioopperaa ja sen kehittymiseen vaikuttaneita poliittis-yhteiskunnallisia tekijöitä. Artikkelini tavoitteena on toisen maailmansodan jälkeisen, 1970-luvulle tarkentuvan suomalaisen oopperan historiografian politiikkaan kytkeytyvä ja antropologisessa viitekehyksessä toteutettu monitieteinen, kriittinen uudelleenlenta. Artikkelini pyrkii näin ollen tuomaan esiin karvalakkioopperan aiemmin katveeseen jääneitä taustatekijöitä ja lukemaan suomalaisen oopperan historiaa myös osana laajempia yhteiskunnallisia tapahtumia ja poliittista ilmapiiriä. Teoreettisesti nojaan antropologi Arjun Appadurain (1996) käyttämään *vernakularisaatio*-käsitteeseen, joka on myös tämän artikkelin kattokäsite ja keskeinen teoreettis-metodologinen työkalu. Määrittelen vernakularisaation Appaduraita mukaillen prosessiksi, jossa jokin ylirajainen aate tai kulttuurinen käytäntö siirtyy kulttuurisesta kontekstista toiseen ja siirtyessään muuttaa muotoaan niin, että sen perusmekanismit pysyvät samoina, mutta sen sisällöt muuttuvat vastaamaan vastaanottavan yhteisön arvoja ja käytäntöjä (ks. myös Merry 2006; Levitt ja Merry 2009; Elliott 2014). Tämä tarkoittaa, että tarkastelen Suomessa esitettyä eurooppalaisen oopperan perusrepertoaaria ylirajaisena kulttuurisena käytäntönä, joka on siinä tapahtuneen vernakularisaatioprosessin seurauksena muuntunut uudelleenlaiseksi, suomalaisen yhteiskuntaan paremmin sopivaksi oopperan käytännöksi eli karvalakkioopperaksi. Esitän artikkelissani, että tietyt yhteiskunnallis-poliittiset taustatekijät 1960–70-luvuilla mahdollistivat suomalaisen oopperan vernakularisaatioprosessin, joka kohdistui oopperoiden sisältöön ja jonka metodologisia välineitä olivat Itä-Saksassa vaikuttaneen vasemmistolaisen näytelmäkirjailijan ja ohjaajan Bertolt Brechtin (1898–1956) *musiikkiteatterin* käsite sekä suomalaisesta kirjallisuudesta omaksuttu *realistinen kansankuvaus* (Laitinen 1981, 1984; Lyytikäinen 1999).

Vernakularisaation käsitettä ei ole aiemmin teoreettisesti hyödynnetty musiikkiteatieteessä eikä oopperatutkimuksessa. Tutkimukseni edustaa siis uutta aluevaltausta mainituilla tutkimusaloilla niin Suomessa kuin kansainvälisesti.

5 Heiniö (1999) tarkastelee monografiassaan brechtiläistä musiikkiteatteria, muttei avaa sen poliittista taustaa.

Rajaan artikkelini siten, etten käsittele karvalakkioopperoiden musiikkia muutoin kuin muutaman yleisluonnehdinnan verran. Oopperoiden ohjaamista tai näyttelijäntyöhön liittyviä kysymyksiä tarkastelen ainoastaan silloin, kun ne liittyvät musiikkiteatterin käsitteeseen. Rajaan artikkelin ulkopuolelle myös niin kutsutun oopperabuumi-käsitteen, joka on lähes automaattisesti liitetty karvalakkioopperan, mutta joka on käsitteenä epäselvä ja vaatii laajemman tarkastelun kuin mikä on mahdollinen tämän artikkelin puitteissa.

Edellä esiteltyn teoreettiseen viitekehykseen nojaten kysyn tässä artikkelissa, *millaiset poliittis-yhteiskunnalliset muutokset 1960–70-luvuilla mahdollistivat suomalaisen oopperan vernakularisaatioprosessin, joka johti karvalakkioopperan kehittymiseen?*

Karvalakkioopperasta on Suomessa tehty kaksi musiikkitieteen alaan kuuluvaa väitöstutkimusta (Kuokkala 1992; Anttila 2002) ja yksi teatteritieteen väitöskirja (Suutela 1999). Merkittävin karvalakkioopperaa ja ylipäänsä suomalaista oopperaa käsittelevä tutkimus on kuitenkin Heiniön monografia (1999) *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä. Kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuvassa 1975–1985*. Se tarkastelee karvalakkioopperan vastaanottoa sekä kotimaisessa että kansainvälisessä mediassa.

Artikkelini rakentuu johdannosta, seitsemästä käsittelyluvusta ja johtopäätöksistä. Ensimmäisessä luvussa esittelen tutkimukseni laajemman teoreettis-metodologisen viitekehyksen sekä aineiston. Toinen luku pureutuu tutkimuksen keskeiseen käsitteeseen, vernakularisaatioon. Kolmannessa luvussa käsitteelen suomalaisen oopperan vernakularisaatioprosessin poliittis-yhteiskunnallista ja neljännessä sen esteettis-historiallista taustaa. Viidennessä luvussa paneudun karvalakkioopperan käsitteeseen. Vernakularisaation mekanismeja käsitteelen luvuissa kuusi ja seitsemän. Viimeinen luku sisältää johtopäätökset.

Tutkimuksen teoreettinen kiinnittyminen, metodologia ja aineisto

Artikkelini edustaa suomalaisen musiikin- ja oopperahistorian tutkimusta, mutta sen teoreettinen taustaorientaatio on peräisin monitieteisestä, niin kutsutusta uudesta oopperatutkimuksesta (engl. *new opera studies*, ks. esim. Abbate 1991, 2001; Johnson, Fulcher ja Ertman 2007; Feldman 2007; Levin 2007; Till 2012; Rowden 2013; Novak 2015), joka kokoaa yhteen ja

soveltaa teoreettista käsitteistöä eri tieteenaloilta.⁶ Jo esitellyn antropologisen viitekehyksen lisäksi hyödynnän suomalaisen musiikin- ja oopperahistorian tutkimusta (esim. Heiniö 1995, 1999; Salmenhaara 1996; Lampila 1997; Anttila 2002; Sarjala 2002; Koivisto 2011), kirjallisuuden tutkimusta (Laitinen 1981, 1984; Kinnunen 1987; Lyytikäinen 1999) ja teatteritiedettä (Brecht 1991; Paavolainen 1992, 2016). Lisäksi käytän suomalaisen kulttuuripolitiikan (esim. Kangas 1988; Kaitavuori 2015; Kangas ja Pirnes 2015) ja kylmän sodan ajan kulttuurihistorian tutkimusta (esim. Adlington 2013; Tiekso 2018; Mikkonen ja Suutari 2016; Herrala 2019; Mikkonen 2019). Artikkelini aihepiiriä sivuaa Inka-Maria Nymanin (2023) tuore artikkeli, jossa hän tarkastelee oopperan demokratisoimista digitalisaation avulla suomenruotsalaisen vähemmistön keskuudessa Suomessa.

Metodologiani jakautuu kahteen osaan, aineistolliseen ja sisällölliseen. Yhtäältä harjoitan aineistoa tarkastellessani historian tutkimuksen metodologiaan elimellisesti kuuluvaa lähdekritiikkiä (esim. Danielsbacka, Hannikainen ja Tepora 2022) sekä pitkittäistutkimusta (engl. *longitudinal studies*), jossa selvitetään ”muutosta ja kehittymistä pitkän aikavälin, jopa vuosikymmenten, kuluessa” (Institute for Social and Economic Research [ISER] 2023; myös Koppa 2015). Tämä tarkoittaa, että voin seurata esimerkiksi tietyn oopperatyylin tai teeman esiintymistä tietyllä aikavälillä. Toisaalta metodologia liittyy myös oopperoiden sisältöön. Koska vernakularisaatioprosessi toteutuu nimenomaan muutoksina oopperan sisälöissä, vernakularisaation käsite toimii artikkelissani sekä teoreettisena kattokäsitteenä että metodologiana, jolloin oopperoiden sisältöä tarkastellaan kahden metodologisen välineen, musiikkiteatterin ja realistisen kansankuvauksen avulla.

Artikkelin tukena ja sen taustoittamisen apuna käytän vuosina 2009–2022 keräämääni aineistoa, joka sisältää kaikki löytämäni suomalaisten oopperoiden kantaesitykset vuosilta 1852–2022.⁷ Aineisto on koottu Excel-taulukkoon, jonka pohjalta on rakenteilla *Suomalaisen oopperan tie-*

6 Uuden ja ”vanhan” oopperatutkimuksen eroista esim. Till 2011.

7 Suomen kansallisoopperan arkistoasiantuntija Seija Nurmelan työpanos tutkimusavustajana on ollut korvaamaton aineiston etsimisessä, tarkistamisessa sekä saattamisessa tiedostomuotoon. Kansallisoopperan dramaturgi, Juhani Koivisto, on myös auttanut yksityiskohtien tarkastamisessa. Kiitän molempia mitä lämpimimmin.

tokanta AINO.⁸ Aineistoon sisältyvät oopperoiden perustiedot, kuten kantaesitysajat ja -paikat, libretistit, librettojen pohjateokset, esittäjät, taustaorganisaatiot, tilaajat sekä teosten teemat ja aiheet – sikäli kuin nämä tiedot ovat olleet saatavilla.⁹ Kaikki tässäkin artikkelissa mainitut oopperat löytyvät tästä aineistosta. Aineiston keräämisessä lähdekritiikin merkitys on ollut keskeinen, ja olen pyrkinyt tarkistamaan oopperoista keräämiäni tietoja niin monista lähteistä kuin mahdollista sekä vertailemaan löytynyttä informaatiota. Alkuperäisessä Excel-taulukossani on tällä hetkellä yli 600 tietuetta.¹⁰ Yksi tietue sisältää yhden kantaesityksen oopperan tiedot. Artikkelini ei kuitenkaan suoranaisesti ole vain aineistoon perustuva laadullinen tutkimus (Tuomi ja Sarajärvi 2009) vaan sen lähtökohta on pikemminkin historiallinen. Olen hyödyntänyt artikkelissani myös jo olemassa olevia oopperatietokantoja, kuten Kansallisoopperan esitystietokanta *Encorea* sekä *Oopperasampo* (ent. *Reprises*).

Toinen osa aineistostani koostuu sanomalehtiartikkeleista ja -kriitikeistä, oopperoiden ohjelmakirjoista, libretoista ja levytysten kansilehdistä sekä uusimman aineiston osalta erilaisista verkkomateriaaleista. Kansallisoopperan arkisto on ollut merkittävä tiedonlähde. Varhaisempien oopperoiden osalta olen turvautunut pääasiassa sekundäärilähteisiin, joita ovat aiempaa suomalaista musiikkia ja oopperaa käsittelevät historiografiat. Partituureja ja soivaa materiaalia olen hyödyntänyt silloin, kun sen käyttäminen on tarkoituksenmukaista. Levytysten ja videoiden lisäksi uusimpien teosten taltiointeja ja esitystietoja löytyy myös yhteisöpalvelu YouTubesta. Olen hyödyntänyt materiaalia kerätessäni myös pitkäaikaista kokemustani musiikkikriittikkona, jonka keskeinen kiinnostuksen kohde on suomalainen ooppera.

Käsitteellä suomalainen ooppera tarkoitan *kaikkia sellaisia teoksia, jotka ovat Suomessa syntyneiden, Suomessa asuvien, suomalaisjuuristen tai Suomen*

8 Aineisto on vielä julkaisemattomassa, keskeneräisessä tietokannassa. Esimerkiksi lopullista päätöstä siitä, kuinka paljon tietoa kustakin teoksesta tietokantaan sisällytetään, ei ole vielä tehty. Tämänhetkinen AINO-tietokantaversio on olemassa Taideyliopistossa.

9 Haasteita on aiheuttanut muun muassa se, että kun on pitänyt turvautua säveltäjään tiedon saamiseksi, tämä ei välttämättä ole kirjannut yksityiskohtia tarkasti tai muistaa väärin. Oopperoiden ”löytäminen” viittaa siihen, että tiedon siirryttyä internetiin esimerkiksi uusista digitoiduista aineistoista nousee toisinaan esiin vielä kartoittamattomia, pienimuotoisempia teoksia. Esimerkiksi lastenoopperat ovat tämänkaltaisen oopperan lajityyppi.

10 Taulukkoon on kerätty myös joitakin teosstatukseltaan epäselviä tapauksia sekä tietoja vielä kantaesitysmättömistä oopperoista. Tästä syystä oopperoiden tarkkaa lukumäärää ei voi antaa.

säveltäjiin kuuluvien säveltäjien säveltämiä, suomen-, ruotsin- tai muunkielisiä oopperoita tai muita oopperoiksi määriteltyjä tai oopperan kaltaisia teoksia (ks. myös Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023). Koska aineistoni koostuu määritelmäni mukaan kerätyistä suomalaisista oopperoista, niin kutsutun metodologisen nationalismin vaara on artikkelissa ilmeinen. Metodologinen nationalismi, joka katsoo kansallisvaltion olevan tiettyä kulttuuria ja siten myös tutkimusta luonnollisesti rajaava yksikkö, korostaa oman kansallisen kulttuurinsa ainutlaatuisuutta (Kettunen 2008). Valitsemalla musiikkitiedettä ja oopperatutkimusta edustavan artikkelini keskeiseksi teoreettiseksi viitekehikseksi antropologian ja ymmärtämällä oopperan taidemuotona ylijarjaisena, kulloisiinkin oloihin ja yhteiskunnallisiin tilanteisiin sopeutuvana kulttuurisena käytäntönä olen pyrkinyt välttämään vanhemmassa suomalaisessa musiikinhistorian tutkimuksessa yleiseen, mutta nykyisin ongelmallisena pidettyyn tarkastelun tapaan, jossa ilmiötä käsitellään puhtaasti kansallisessa kehityksessä.¹¹

Vernakularisaatio teoreettisena käsitteenä

Vernakularisaation käsitteen otti alun perin tutkimuskäyttöön historian-tutkija Benedict Anderson (1983), joka analysoi sen avulla kansallisaatteen leviämistä Euroopassa kansankielisen printtimedian avulla. Käsite (engl. *vernacularization*) on johdettu englannin sanasta *vernacular*, joka tarkoittaa alun perin 'kansankielistä' (ja voi nykyenglannissa olla joko adjektiivi tai substantiivi). *Vernacularize*-verbi taas tarkoittaa 'kääntämistä kansan kielelle'. (MOT-sanakirjat, englanti-suomi, 2024.) Terminä vernakularisaatio ei suomennu tyydyttävästi, eikä esimerkiksi termi *kansanomaistaminen* kata sanan kaikkia merkitysulottuvuuksia. Näin ollen käytän alkuperäistä *vernacularization*-käsitettä suomen kielen äänne- ja kirjoitusjärjestelmään mukautettuna (ks. Vilkkamaa-Viitala 2005).

Vernakularisaation käsitettä on sovellettu tutkimuksessa hyvin eri tavoin. Artikkelini otsikossa käyttämäni ilmaisu ”vernakularisaation politiikka” viittaa siihen, että vernakularisaation käsite antropologisena analyysivälineenä on poliittisesti latautunut. Käsitettä on käytetty kuvaamaan erilaisten aatteiden ja käytäntöjen siirtymistä ja muuntumista kulttuurista

¹¹ Metodologinen nationalismi on ollut aiemmin vallitseva käytäntö kirjoitettaessa suomalaisen oopperan historiaa. Siltä ei ole säästyty esimerkiksi *Suomalaisen musiikin historia 1–4*-teoksen oopperaa käsittelevissä osissa, vaikka kirjoittajat kyllä artikuloivat ongelman koko teossarjaan liittyen. Sama ongelma on Lampilan (1997) *Suomalaisen oopperan historia*-teoksessa.

tai alueelta toiselle, mikä ei ole aina kitkatonta. Käsitettä on sovellettu esimerkiksi erilaisten kolonialististen käytäntöjen purkamiseen kehittyvissä maissa (Appadurai, 1996) sekä ihmisoikeuksien jalkauttamiseen tilanteissa, joissa väestö on lukutaidotonta (Merry 2006; Levitt ja Merry 2009; myös Okafor 2011) tai erityisesti naisten oikeuksien puolustamiseen (Elliott 2014). Kun vernakularisaation käsitettä on käytetty kolonisaatio- ja dekolonisaatiotutkimuksen yhteydessä, sen poliittinen lataus on usein voimakas. Appadurailla vernakularisaation käsite liittyy urheilun dekolonisaatioon. Appadurain (1996, 104) mukaan kriketti oli aluksi brittiläisten siirtomaaisäntien peli, jonka intialaiset vähitellen ”ottivat omakseen”, mikä tapahtui kansankielisen median avulla. Kriketti näin ollen ”dekolonisoitiin” (engl. *decolonise*) ja ”alkuperäistettiin” (engl. *indigenise*) – toisin sanoen intialaistettiin – jolloin se ei ollut enää ”englantilaisten välittämää” (engl. *English-mediated*, *ibid.*).

Kuten ihmisoikeustutkijat Peggy Levitt ja Sally Merry (2009, 441) toteavat, ”vernakularisaatio on laajalle levinnyt käytäntö, joka saa erilaisia muotoja erilaisissa organisaatioissa, kulttuurisissa ja historiallisissa konteksteissa”. Näin ollen käsitettä voi hyödyntää niinkin erilaisella tieteenalalla kuin musiikkitieteessä ja soveltaa suomalaisen oopperan muuntumisprosessien analyysiin. Teatteritieteessä vernakularisaation käsitettä on jo käytetty esimerkiksi kuvaamaan länsimaisen teatterin kolonialistisen leviämisen mekanismeja ja niiden purkamista Aasiassa (meLê yamomo 2018).

Suomalaisen oopperan vernakularisaation poliittis-yhteiskunnallista taustaa

Kuten aiemmin totesin, suomalaisen oopperan vernakularisaatioprosessin taustalla voi nähdä kaksi toisen maailmansodan jälkeistä poliittis-yhteiskunnallista tekijää, jotka kietoutuvat yhteen: 1960-luvun suomalaisen yhteiskunnan yleisen vasemmistolaistumisen sekä hyvinvointivaltion rakentamisen. Toisen maailmansodan jälkeisessä poliittisessä tilanteessa Eurooppa oli jaettu kahteen etupiiriin, mistä kehittyi niin kutsutun kylmän sodan asetelma kapitalistisen lännen ja kommunistisen idän välille. Neuvostoliiton ideologinen vaikutus oli kuitenkin merkittävä myös lännessä. Niissä Euroopan maissa, jotka eivät kuuluneet suoraan Neuvostoliiton etupiiriin, vasemmistolaisuus nosti päätään läntisen kommunismin (engl. *Western communism*) muodossa (Adlington 2013; myös Mikkonen ja Suutari 2016). Myös Suomessa alkoi 1960-luvulla voimakas vasemmisto-

laistumiskehitys, joka kuitenkin poikkesi muusta läntisestä Euroopasta. Vaikka Suomen ajateltiin kuuluvan länsiblokkiin, hävitty sota ja Neuvostoliiton rajanaapuruus vaikuttivat voimakkaasti sisäpolitiikkaan. Tämä johti yhteiskunnassa tapahtuvaan itesesensuuriin ja suomettumiseen (saks. *Finnlandisierung*; ks. esim. Vihavainen 1991).

Suomen Neuvostoliitolle maksamat sotakorvaukset saivat aikaan talouskasvua, ja 1950-luvulta alkaen suomalaista yhteiskuntaa ryhdyttiin pikkuhiljaa rakentamaan pohjoismaisen hyvinvointivaltiomallin mukaan (esim. Tuomikoski-Leskelä 1977). Polttopisteessä hyvinvointivaltiota rakennettaessa olivat koulutus, terveydenhuolto ja sosiaalipalvelut, ja sen piiriin kuuluivat kaikki kansalaiset mukaan lukien naiset, lapset ja vanhuksat. Kysymys oli tasa-arvoisen ja oikeudenmukaisen yhteiskunnan rakentamisesta. (Esim. Anttonen ja Sipilä 2000.)

Saatuun enemmistön eduskuntavaaleissa vuonna 1966 vasemmistopuolueet alkoivat Keskustapuolueen ohella profiloitua hyvinvointivaltion rakentajapuolueina (esim. Tuomikoski-Leskelä 1977; Paloheimo 2007). Tämä näkyi myös kulttuuripolitiikassa ja vaikutti syvällisesti taidekenttään. Taidekenttä radikalisoitui, mikä johti myös yhä vahvempaan ”sosialismitietoisuuteen” taiteilijoiden keskuudessa (Tuomikoski-Leskelä 1977, 282). Taiteen poliittiset funktiot tunnustettiin eduskunnan kaikilla tahoilla, mikä lisäsi puolueiden intressejä taidetta kohtaan. Valtion suhde kulttuuriin määriteltiin siis 1960-luvulla uudella tavalla, ja kulttuurin tukeminen ymmärrettiin valtion tehtäväksi. Näin saatiin aikaan runsaasti uudistuksia kulttuurin alalla. (Tuomikoski-Leskelä 1977; myös Kangas ja Pirnes 2015; Alasuutari 2017.)

Hallinnollinen kulttuuripoliittinen linjamääritys tehtiin vuonna 1965 valtion taidekomitean johdolla. Linjamäärityksen avulla haluttiin taata kulttuurille ja taiteelle olemassaolon ehdot, ja harjoitetun kulttuuripolitiikan tavoitteena oli taiteen saavutettavuuden edistäminen. (Kangas ja Pirnes 2015.) Saavutettavuuteen viitattiin 1960-luvun kulttuuripolitiikassa kahdella käsitteellä, *kulttuuridemokratialla* ja *kulttuurin demokratisoinnilla* (esim. Evrard 1997; Kaitavuori 2015; Kangas ja Pirnes 2015; Viro-lainen 2015). Kulttuuridemokratiassa korostettiin erilaisten taidelajien tasa-arvoa ja esimerkiksi sitä, että vastaanottamisen sijaan ihmiset osallistuisivat itse taiteen tekemiseen (Kaitavuori 2015). Kulttuurin demokratisointi, joka on keskeinen tämän artikkelin kysymyksenasettelun kannalta, tarkoitti kulttuuritoimintojen hajauttamista ja taidepalvelujen viemistä niiden ulottuville, joita tarjonta ei muuten tavoittanut (esim. Kangas 1988).

Taidehistorioitsija Kaija Kaitavuori (2015) kuitenkin tarkentaa, että kulttuurin demokratisointi pyrki ”jo hyväksi määritellyn (korkea)kulttuurin levittämiseen mahdollisimman laajalle yleisölle ja yleisön kasvattamiseen kulttuurin vastaanottajaksi”. Taiteeksi 1960–70-luvuilla määriteltiin siis taiteen korkeakulttuuriset muodot, kuten kuva-, sävel- ja teatteritaide, joita pyrittiin edistämään tasa-arvon hengessä. Kulttuurin demokratisoinnin periaatteen voi ajatella liittyvän ainakin välillisesti oopperaan ja sen vernakularisaatioprosessiin. Ensinnäkin 1960–70-luvuilla perustettiin uusia alueoopperoita ja kaksi oopperafestivaalia (Savonlinnan oopperajuhlat ja Ilmajoen musiikkijuhlat) pääkaupunkiseudun ulkopuolelle.¹² Näin taidemuodosta tuli saavutettavampaa maanlaajuisesti. Lisäksi, kun ooppera ei kertonutkaan vieraista, ajallisesti etäällä olevista yhteiskunnista, kuninkaallisista tai jumalhahmoista, vaan laajasti suomalaiseen yhteiskuntaan liittyvistä kysymyksistä, se houkutteli katsojia laajemmin eri yhteiskuntaluokista (ks. Heiniö 1999). Siitä tuli näin ollen myös *sisältönsä näkökulmasta* saavutettavampaa.

Valtionhallinnossa keskusteltiin teatteritaiteen ja klassisen musiikin saavutettavuudesta, minkä tuloksena perustettiin kaupunginteattereita ja -orkestereita sekä musiikkiopistoja ympäri Suomea. (Esim. Tuomikoski-Lehtelä 1977.) Samoin perustettiin uusia yliopistoja eri puolille maata (Kuusisto 2017). Oopperaa ei kuitenkaan virallisesti kytketty kulttuurin demokratisointiprosessiin, ja sen asema valtion taidehallinnossa oli muutenkin epäselvä. Keskustelua oopperasta maan ylimmällä poliittisella tasolla ei 1960-luvulla käyty. Taidehallinnon organisaatiouudistuksessa vuonna 1968 kirjallisuus, kuvataide, näyttämötaide ja säveltaide saivat omat toimikuntansa, mutta ooppera ei. Vain pienelle yleisölle suunnattu ooppera sai osakseen kritiikkiä 1960-luvun Suomessa (esim. Lampila 1997), ja oopperaa ja muuta klassista musiikkia vastaan hyökättiin muun muassa siksi, että niiden saaman valtionrahoituksen nähtiin supistavan demokraattisempien taidemuotojen nauttimaa tukea. Demokraattisemmillä taidemuodoilla viitattiin useimmiten elokuvaan, joka levisi helposti suuren yleisön koettavaksi (Alasuutari 2017).

12 Nimitän tätä ilmiötä suomalaisen oopperan demografiseksi vernakularisaatioksi, ks. Hautsalo, prosessissa [2025].

Suomalaisen oopperan vernakularisaation esteettiset periaatteet

Suomalaisen oopperan vernakularisaatioprosessin juuret juontavat vuosiin heti toisen maailmansodan jälkeen. Maailmansota merkitsi katkosta ja menneisyyden uudelleenarviointia lähes kaikilla elämänalueilla ja kaikkialla maailmassa, mutta erityisesti Saksassa, jossa irtiottoon menneestä on viitattu käsitteellä *nollahetki* (saks. *Die Stunde Null*; ks. esim. Taruskin 2009).¹³

Taidemusiikissa irtioton symboliksi sodan jälkeen muodostui modernismi, joka huipentui 1950-luvun lopun täyssarjallisessa sävellystekniikassa (esim. Ross 2007; Taruskin 2009; Griffiths 2010). Sarjallisuus ja ooppera edustivat toisilleen vieraita, jopa vastakkaisia ideologioita. Maailmansodan jälkeisessä Euroopassa ooppera ymmärrettiin lähinnä aikansa eläneeksi porvarillisuuden viimeiseksi linnakkeeksi, jota erityisesti vasemmistolaisesti orientoituneet keskieuropalaiset modernistit halveksivat. Tämä asenne kulminoitui ranskalaissäveltäjä Pierre Boulezin (1925–2016) *Der Spiegel*-lehden haastattelussa 25.9.1967 otsikolla ”Sprengt die Opernhäuser in die Luft” esittämään poleemiseen kommenttiin, jossa hän kehotti räjäyttämään oopperatalot ilmaan.¹⁴ Matematiikkaan perustuvassa ja kaiken inhimillisen poissulkemaan pyrkivässä sarjallisuudessa, josta oli tullut dogmi 1960-alkuun mennessä, ei ollut sijaa emootiolle tai oopperaan sisältyville menneen maailman ideologioille, kuten nationalismille. Taidemuoto siis siirrettiin sodan jälkeen monin paikoin marginaaliin.¹⁵ Viimeistään tässä vaiheessa ooppera myös menetti paikkansa uutuuksien esittelemisen keskeisenä foorumina ja sosiaalisen elämän keskuksena, mitä se oli ollut aiempina vuosisatoina (esim. Roselli 1989).

Suomalaisessa taidemusiikissa seurattiin läntisen Euroopan esimerkkiä. Monet suomalaissäveltäjät omaksuivat uusia sävellystekniikoita vieraillessaan esimerkiksi uuteen musiikkiin keskittyvillä Darmstadtin kesäkursseilla silloisessa Länsi-Saksassa.¹⁶ Darmstadtissa määriteltiin myös se,

13 Nollahetken vaikutuksista oopperaan ks. Pollock 2019.

14 Artikkelin on luettavissa kokonaisuudessaan *Der Spiegel*-lehden digitaalisessa arkistossa. Sivunumeroa ei siitä löydy.

15 Luonnollisesti oli myös säveltäjiä, kuten Benjamin Britten (1913–1976), jotka kirjoittivat oopperoita edelleen ja jättivät keskieuropalaisen modernismin huomiotta (ks. esim. Seymour 2007).

16 Kaupungin mukaan on nimetty myös sodanjälkeisen modernismin keskeisten hahmojen muodostama ryhmä, niin kutsuttu Darmstadtin koulukunta, johon kuuluivat sarjallisuuden edustajat Karlheinz Stockhausen (1928–2007), Boulez ja italialainen Luigi Nono (1924–1994).

millainen musiikki oli akateemisesti hyväksyttyä, eikä se ollut ooppera.¹⁷ Taidemuoto sai osakseen kritiikkiä myös muilla foorumeilla. Esimerkiksi säveltäjä Kaj Chydeniuksen (1939–2024) *Lapualaisoopperassa* (1966) oopperaa käytettiin ironisessa mielessä äärivasemmistolaisen politiikan, niin kutsutun taistolaisuuden¹⁸ esiintuojana: pohjalaista isämaallisuutta ja äärioikeistolaista Lapuanliikettä kritisoiva laulunäytelmä oli jyrkkä kannanotto porvarillista yhteiskuntaa vastaan.

Saksalainen historiantutkija Philipp Ther (2014, 201–202) on todennut, että kansallisen oopperan esittäminen Euroopassa päättyi viimeistään 1960-lopulle tultaessa, jolloin eurooppalaisissa oopperataloissa palattiin ”kansainvälisen perusrepertoaarin pariin, sen transnationaalisille juurille”. Suomen kansallisoopperassa kyllä jatkettiin kansainvälisen perusohjelmiston esittämistä, ja kotimaisia tuotantoja oli muutamia. Kansallisoopperan *Encore*-tietokantaa tarkasteltaessa käy kuitenkin ilmi, että 1960-luvulla Kansallisoopperassa esitettiin huomattava määrä venäläisiä klassikoita tai Neuvostoliitossa ja itäblokissa sävellettyä ohjelmistoa, kuten unkarilaisia oopperoita. (*Encore*-tietokanta; myös Lampila 1997).

Kansallisoopperan ohjelmapolitiikkaan siis vaikutti reaaliolitiikka, rajanaapuruus Neuvostoliiton kanssa, mikä antoi esitettävälle ohjelmistolle omat erityispiirteensä. Historiantutkija Simo Mikkosen (2019, 37) mukaan ”Neuvostoliitossa uskottiin, että kulttuurin avulla olisi mahdollista kääntää Suomi lännestä kohti Neuvostoliittoa ja samalla lisätä vasemmistolaisten poliittisia vaikutusmahdollisuuksia [Suomessa]”. Neuvostoliitto siis määritteli sen, millaista kulttuuria Suomeen Neuvostoliitosta ylipäänsä tuotiin ja päin vastoin. Samoin se yritti ohjata sitä, millaista ohjelmistoa Suomen kansallisoopperassa esitettiin (Lampila 1997; Koivisto 2011). Joseph Nye (2008) viittaa tämäntyyppiseen vaikuttamiseen käsitteellä pehmeä valta (engl. *soft power*). Neuvostoliitto harjoitti Suomi-suhteissaan pehmeää valtaa, eikä siltä säästynyt edes epäpoliittisena pidetyn taiteenlajin korkein suomalainen ilmentymä, Kansallisooppera.

Neuvostoliitosta tai itäblokista tuodun runsaan ohjelmiston lisäksi Kansallisoopperassa suosittiin sellaisia kansainvälistä teoksia, jotka voitiin tulkita vasemmistolaisen ideologian mukaisesti siten, että ne näyttivät luokkaristiriitoja suoraan tai niistä oli luettavissa muu vasemmistolaispoliittinen sanoma. Näitä elementtejä nähtiin esimerkiksi Alban Bergin

17 Heiniön (1995, 84) mukaan Sibelius-Akatemiassakin otettiin käyttöön Darmstadtissa voimakkaasti vaikuttaneen Ernst Křenekin (1900–91) 12-säveljärjestelmää esittelevä kontrapunktiopas.

18 Taistolaiset muodostivat Suomen kommunistisen puolueen sisäisen oppositioryhmän, joka toimi 1970–80-luvuilla (esim. Hokkanen 2021).

(1885–1935) *Wozzeckissa* (1925), jonka nuori, tuolloin brechttiläisesti suuntautunut teatteriohjaaja Ralf Långbacka (1932–2022) ohjasi Kansallisoopperassa vuonna 1967.¹⁹ Kansallisoopperan historian kirjoittaneen Hannu-Ilari Lampilan (1997, 531) mukaan *Wozzeck* oli hyvä ”keino osoittaa, että myös Kansallisoopperalla oli sosiaalinen omatunto, halu puolustaa pientä, sorrettua ihmistä”.

Kansallisia aiheita vieroksuttiin eurooppalaisilla oopperanäyttämöillä pääasiassa poliittisista syistä, kuten Suomen kansallisoopperanikin esimerkki osoittaa. Toki perusrepertoaariin palaamiseen oli myös käytännön syitä. Aiemmin oopperataloissa oli laulettu kansallisuusaatteen innoittamana kansallisilla kielillä ja kansallista ohjelmistoa. Vaikeassa taloustilanteessa sodan jälkeen esimerkiksi solistien kierrättäminen oli halvempaa, jos heidän ei tarvinnut omaksua uutta laulukieltä aina uuteen maahan saavuttuaan (esim. Ther 2014). Myös Suomen kansallisoopperassa alettiin suomennosten sijaan esittää alkukielistä perusohjelmistoa. Tämä tapahtui ensimmäisen kerran vuonna 1960, jolloin Giuseppe Verdin (1813–1901) *Trubaduuri* (1853) kuultiin italiaksi (Lampila 1997).

Aineistostani käy ilmi, että suomalaiskansalliset ooppera-aiheet olivat 1960-luvulla Kansallisoopperan lavalla harvinaisia, mutta niitä esitettiin jonkin verran muilla näyttämöillä alueoopperoiden produktioina. Esimerkiksi pääkaupungin musiikkipiireissä väheksytty hämeenlinnalaisväeltäjä Tauno Marttinen (1912–2008) käytti suomalaisten klassikkokirjailijoiden, kuten Aleksis Kiven (1834–72), tekstejä oopperoidensa librettoihin.²⁰ Marttisen 22 oopperasta Kansallisoopperassa on esitetty vain yksi, nuoren naisen mielen järkkymistä kuvaava *Poltettu oranssi*²¹ (1971) ja sekini hieman sivussa, talon silloisella Hakaniemen näyttämöllä.²²

Kansallisoopperassa varovaisuutta osoitettiin myös toisin. On olemassa vahvoja viitteitä siitä, että oopperan johto hyllytti Einojuhani Rautavaaran (1928–2016) *Kaivos*-oopperan poliittisista syistä (Tiikkaja 2014). Koska *Kaivos* käsitteli kriittisesti Unkarin kansannousua neuvostohallintoa vastaan, sitä ei uskallettu päästää Suomessa näyttämölle (esim. Lampila 1997; Tiikkaja 2014). Kansallisten aiheiden omaehtoista välttelyä voi pi-

19 Luokkakysymyksen nähtiin sisältyvän myös Bergin *Luluun*, joka nähtiin seuraavana vuonna. Kuvaavaa on, että Brechtin *Mahagonnyn kaupungin nousu ja tuho* sai ensi-iltansa vuonna 1969.

20 Marttisen tuotannosta ks. Tuovinen 2004.

21 *Poltetusta oranssista* ks. Hautsalo 2003. Ooppera esitetään jälleen syksyllä 2024 Aleksanterin teatterissa.

22 Hakaniemen näyttämö toimi Kansallisoopperan pienenä näyttämönä 1970-luvun alussa (Raiskinen 2005).

tää suomettumisenä, samoin kuin sitä, että ennen kuin *Kaivos* vihdoinkin esitettiin, se piti ”sensuroida” (Tiikkaja 2014, 212). Vielä sotien välillä vallinneesta, suomalaiskansallisuutta painottaneesta kulttuuri-ilmapiiristä siirryttiin siis 1960-luvulla toiseen äärilaitaan, suomalaiskansallisten aspektien välttämiseen.

Paluu suomalaisuuteen, mutta uudenlaiseen, tapahtui suomalaisessa oopperassa 1970-luvulla. Kuten monessa muussa Euroopan maassa (Ther 2014), Suomessa kansallinen repertoaari ei siis hävinnyt, vaan se muuntui vernakularisaatioprosessissa uudeksi, maanläheiseksi oopperatyyliseksi, karvalakkioopperaksi.

Vernakularisaatioprosessia eivät käyneet läpi ainoastaan karvalakkioopperoiden libretot ja ohjaukset, vaan se kuului konkreettisesti myös musiikissa. 1970-luvulla klassinen musiikki kaiken kaikkiaan muuttui helpommin ymmärrettäväksi vapaatonaalisen suuntauksen myötä (ks. Heiniö 1995). Karvalakkioopperassa tämä on helppo havaita. Esimerkiksi *Viimeiset kiusaukset* perustuu suomalaiselle koraalitoisinnolle, jolla on keskeinen merkitys herännäisyydessä ja jonka tiedetään olleen herännäisjohtaja Paavo Ruotsalaisen (1777–1852) lempivirsi. Se tunnetaan myös nimellä ”Paavon virsi” (Kuokkala 1992; ks. myös Väinölä 2008). *Punaisessa viivassa* puolestaan kuullaan tyylialluusioina ainakin työväenmarssi, hymnisävelmä, kehtolaulu ja lastenlaulu.²³

Karvalakkioopperan käsite

Suomalaisen oopperan vernakularisaatioprosessin seurauksena 1970-luvulla kehittynyt karvalakkiooppera siis kuvasi arkista, silottelematonta suomalaisuutta, ja sen tapahtumat sijoittuivat köyhiin maaseutuyhteisöihin. Tämänkaltaisia maaseutukuvauksia oli jo aiemmin nähty teatterissa, missä ne puhuttelivat ensimmäisen sukupolven kaupunkiyleisöjä ja missä ne koettiin nostalgiana (Paavolainen 1992). Samoin puhutteli karvalakkiooppera ensimmäisen sukupolven kaupunkilaisia, joiden juuret olivat maaseudulla ja jotka yhteiskunnallisen rakennemuutoksen pakottamina muuttivat usein työn perässä kaupunkiin (Heiniö 1999).

Karvalakki-käsitteellä oli 1970-luvulla oli myös konkreettinen yhteiskunnallinen ulottuvuutensa. Karvalakki-etuliitteellä viitattiin niin kutsuttuihin karvalakkilähetystöihin, joilla tarkoitettiin päättäjiä tapaamaan

23 Kaiken kaikkiaan karvalakkioopperan musiikillinen vernakularisaatio ansaitsee kuitenkin oman tutkimuksensa.

lähetettyjä kansanomaisia ja epämuodollisia valtuuskuntia ja joiden tavoitteena oli yleensä jonkin erittäin tärkeäksi koetun ajankohtaisen ja paikallisen asian tuominen valtakunnan tason päättäjien tietoon. Ensimmäinen karvalakkilähetystöksi nimetty seurue lähti liikkeelle marraskuussa 1979 Lapista, koska Kemijoen valjastaminen voimalaitoskäyttöön oli tyrehdyttänyt paikallisen kalastuselinkeinon, eikä korvauksia kalastajille ollut valtiolta saatu (ks. esim. Tahkolahti 2002.)²⁴

Musiikkiin karvalakkioopperan käsitteen yhdisti alun perin nuorten modernistisäveltäjien Korvat auki -yhdistykseen kuulunut Jouni Kaipainen (1956–2015) vuonna 1980, ja sen sävy oli halventava, ”pejoratiivinen” (Heiniö 1999, 34). Vuonna 1977 perustetun yhdistyksen ohjelmaan kuuluivat – kuten eurooppalaisen modernismin ideologiaan jo aiemmin – ”kansallisen itseriittoisuuden” arvostelu sekä ”kansainvälisen kehityksen” saavuttaminen (Heiniö 1995, 434). Viittaamalla yllämainittuihin lähetystöihin nuori säveltäjäsukupolvi pyrki yhdistämään Sallisen ja Kokkosen oopperoihin ”takapajuksen maalaismaisuuuden ja metsäläismäisyyden assosiaatiot” (Heiniö 1999, 33), ja sen avulla arvosteltiin myös karvalakkioopperoiden säveltäjiä, jotka nähtiin jopa taantumuksellisina.

Vasemmistolainen *Kulttuurivihkot*-lehti julkaisi vuonna 1979 artikkelin, jossa ohjaaja Holmberg, toimittajat Matti Rossi ja Paula Holmila sekä säveltäjä Sallinen keskustelevat *Punaisen viivan* sisällöstä ja merkityksestä. Artikkelissa pohditaan kysymystä siitä, kenelle ooppera oikein kuului, ”eliitille vai työtätekeville”. Rossille *Punainen viiva* edusti brechtiläisen, edistyksellisen oppositioteatterin vastinetta, oppositio-oopperaa, jonka tehtävänä oli hakea uutta yleisöä tai muuttaa radikaalisti vanhaa. Lisäksi *Kulttuurivihkoissa* pohdittiin, mikä oli oopperan merkitys työväestölle ylipäänsä. Musiikintutkija Jarmo Anttilan (2002, 224) mukaan *Kulttuurivihkojen* oopperakeskustelun tavoitteena oli saada ”suurta painoarvoa omaava ja runsaasti juuri 70-luvulla julkisuutta saanut ooppera pois norsunluutornista täyttämään taiteen tehtävää yhteiskunnallisen uudistuksen välineenä”. Tämän tehtävän karvalakkiooppera kykeni ainakin jossain määrin täyttämään.

Karvalakkioopperat herättivät omana aikanaan laajaa huomiota, ja ne ovat myös jääneet tämän päivän ohjelmistoihin: Kansallisoopperan *Encore*-tietokannan mukaan *Viimeisistä kiusauksista* on tehty kolme uutta tuotantoa 1970-luvun jälkeen. Tämän lisäksi kantaesitystuotanto vieraili viidessä maassa ja teki myös laajan kotimaan kiertueen. *Viimeiset kiusauk-*

24 Vuonna 2022 kantaesitettiin Tapio Tuomelan *Karvalakkiooppera*, joka käsittelee mainitun Kemijoen karvalakkilähetystön matkaa Helsinkiin.

set kuuluu myös alueopperoiden vakio-ohjelmistoon (se esitettiin esim. Jyväskylässä vuonna 2022), ja Sallisen oopperoita esitetään niin ikään jatkuvasti (esim. *Punainen viiva* Turussa vuonna 2023).

Vaikka karvalakkiooppera oli 1970-luvun ilmiö, viitteitä uudesta suomalaisuuden esittämisen tavasta oli nähtävissä jo 1960-luvun lopulla. Anttilan (2002, 13) mukaan Tauno Pylkkäsen vuonna 1967 Kansallisoopperassa Suomen 50-vuotisjuhlallisuuksien yhteydessä kantaesitetyn *Tunte mattoman sotilaan* myötä ”oopperanäyttämöille astui ensimmäisen kerran kotimainen kansankuvaus, joka kansallisesta aiheestaan huolimatta oli myös kriittinen itsenäisen Suomen valtiota kohtaan” (ks. Suutela 1999). Samana vuonna kantaesitettiin myös Aarre Merikannon (1893–1958) modernistinen, 1920-luvulla esittämättä jäänyt *Juha*, joka sekin joiltain osin viittasi kansallisesta poikkeavaan suomalaisuuskäsitykseen. Oopperan vanha ja rujo miespäähenkilö, Juha, ei edusta oopperan perinteistä sankarityyppiä: avioliitto nuoren vaimon kanssa ajautuu umpikujaan ja tämä karkaa toisen miehen mukaan.

Kiistämätön tosiasia on, että karvalakkiooppera menestyi omana aikanaan. Kuten Heiniö (1999) osoittaa, merkittävä syy menestykseen ainakin Suomessa oli oopperoiden suomalaisuuskäsitys. Karvalakkioopperaan ei siis sisältynyt suomalaiskansallisuuden ylenpalttista ihannointia, kuten esimerkiksi Madetojan oopperoissa, eikä se tarkoittanut vain pienelle piirille suunnattua kansainvälistä oopperakulttuuria, jota Kansallisooppera pääasiassa edusti. Sen sijaan karvalakkioopperassa oli kyse suomalaisuudesta, johon moni saattoi samastua ja joka mukaili oman aikansa yhteiskunnallisia normeja sekä tasa-arvoon pyrkivää eetosta. Karvalakkioopperan suomalaisuuskäsitys voitiin siis hyväksyä laajemminkin, yhteiskunnallisesta asemasta riippumatta.

Sallisen *Punaista viivaa*, joka käsittelee Suomen ensimmäisiä, sosiaalidemokraattien voittamia eduskuntavaaleja vuonna 1907, voi ajatella jopa 1970-luvun oopperakulttuurisena symbolina. Yhtäältä sen voitiin tulkita edustavan suoraan vuosikymmenen voimakkaasti politisoitunutta ilmapiiiriä ja toisaalta se esitteli sellaista suomalaisuutta, jota oopperassa ei ollut aiemmin juurikaan nähty. Karvalakkioopperan menestykseen liittyi myös toisenlainen aatemaailma, johon kuului uskonnollisuus (Heiniö 1999; Suutela 1999; Anttila 2002). Herännäisyyttä käsittelevä *Viimeiset kiusaukset* houkutteli sellaista yleisönosaa, joka ei perinteisesti käynyt oopperassa: uskonnollisia piirejä Suomessa. Karvalakkiooppera saattoi siis tarjota lähes jokaiselle jotain.

Realistinen kansankuvaus

Karvalakkioopperalle oli ominaista pyrkimys realistiseen, todenkaltaiseen (eng. *verisimilitude*) ilmaisuun – luonnollisesti siinä mittakaavassa kuin ooppera voi ylipäänsä olla realistista.²⁵ Kuten ohjaaja Långbacka määritteli, oopperassa ”näyttämökuvan, tapahtumien ja henkilöhahmojen haluttiin olevan uskottavia, ja mikä tärkeintä, suomalaisessa yhteiskunnassa tunnistettavia ja todellisia” (sit. Heiniö 1999, 19). Långbackan määritelmässä on kaikuja Brechtin eepin teatterin käsitteestä. Siinä henkilöhahmojen tuli olla uskottavia ja todellisia, tavalliset ihmiset tulivat kuvauksen kohteiksi, ja heitä kuvattiin realistisesti (ks. myös Brecht 1991).²⁶

Kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta totuudenkaltaisuuden pyrkivää kuvaamisen tapaa, jota karvalakkioopperan libretotkin edustavat, kutsutaan realistiseksi kansankuvaukseksi (esim. Laitinen 1981; Laitinen 1984; Kinnunen 1987; Lyytikäinen 1999). Kirjallisuudentutkijat ovat eristäneet kaksi realistisen kansankuvauksen aikakautta suomalaisessa kirjallisuudessa. Ensimmäinen ulottui 1900-luvun taitteesta 1930-luvulle, ja sitä edustaa esimerkiksi Ilmari Kiannon (1874–1970) *Punainen viiva* -romaani. Toinen realistisen kansankuvauksen kausi nähtiin 1970-luvulla. Viimeksi mainittuun on viitattu realistisen kansankuvauksen uuden tulemisen aikana, uusrealismina. (Laitinen 1981, 1984; Kinnunen 1987.) Rajun yhteiskunnallisen rakennemuutoksen vastapainoksi myös kirjallisuudessa kehittyi kaipuu menneisyyteen, mikä purkautui kansankuvauksena ja historiallisina teoksina (Kinnunen 1987). Oopperan puolella karvalakkioopperat ja niiden libretot vastasivat tähän kaipuuseen.

Karvalakkioopperassa on kysymys kansasta. Suomen kielen sana *kansa* sisältää useita merkityksiä, joista tärkeimmät ovat tutkija Jorma Anttilan (2007, 11) mukaan ”kansa kansallisessa mielessä kansakuntana” sekä ”kansa ns. tavallisina ihmisinä tai erityisesti väestön alemmina kerroksina erotukseksi eliitistä (”herroista”)”. Realistisessa kansankuvauksessa juuri herroihin ja kansaan viittaava vastakkainasettelu on lähtökohtana tyyppilinen. Kirjallisuudentutkija Kai Laitinen (1981, 540–541) luonnehtiikin kansankuvauksen ”keskeiseksi juonteeksi” yhteiskunnan ja vallankäyttäjien arvostelun sekä pienen, syrjäisen ja unohdetun ihmisen näkökulman esiintuomisen. Laitisen mukaan esimerkiksi Veikko Huovinen (1927–2009) edustaa tuotannossaan tämäntyyppistä kansankuvausta. Laitinen (1984) erottaa suomalaisen kirjallisuuden klassikoille ominaisina piir-

25 Oopperan todenkaltaisuudesta ks. esim. Betzviser 2015.

26 Myöskään Långbacka ei ollut puhdasoppinen brechtiläinen (ks. Heiniö 1999, 20).

teinä myös luonnon korostumisen ystävänä tai vihollisena, tavallisen ihmisen arvon tähdentämisen, yksilön ja yhteiskunnan välisen jännitteen, realismin sekä huumorin.

Kaikkien kolmen karvalakkioopperan libretot voi tulkita sekä luokka- että luontokuvauksiksi. *Punaisessa viivassa* tuodaan etualalle torpparien ahdinko ja toivoton köyhyys sekä pettymys siihen, ettei sosialismi tuonutkaan luvattua helpotusta tarinan päähenkilöiden, Topin ja Riikan, arkeen. Luokka-akselin toista päätä edustaa Sallisen oopperassa pitäjän tinkimätön kirkkoherra. *Punaisen viivan* libretossa näyttäytyy myös Laitisen (1984) mainitsema luonnon ja ihmisen välinen vihamielinen suhde. Karhu tappaa torpan lehmän, ja Topi päättää tappaa karhun, mutta karhu ehtii ensin ja raatelee Topin hengiltä.

Samaan realistisen kansankuvauksen kategoriaan kuuluu myös *Viimeisten kiusausten* libretto, jonka on kirjoittanut säveltäjän serkku, ennen kaikkea näytelmistään tunnettu Lauri Kokkonen (1918–1985). Laitinen (1981) laskee myös Lauri Kokkosen kansankuvaajaksi, mutta hän ei tässä yhteydessä mainitse *Viimeiset kiusatukset* -näytelmää (1960). *Viimeisten kiusausten* päähenkilö, herännäisjohtaja Paavo Ruotsalainen on henkilöahmona suorastaan inhorealistinen. Hän on viinaanmenevä rähinöitsijä, joka vie perheeltään viimeisen leivän saarnamatkalle lähtiessään. Luokkaan liittyvä ero näyttäytyy tässä libretossa vielä esimerkiksi itseoppineen Paavon sekä Helsingin yliopiston akateemisen yhteisön välisenä. Paavon, kansanmiehen, yritykselle puhua promotiossa nauretaan. Samoin luonto on *Viimeisissä kiusauksissa* vihamielinen: halla vie viljan ja sato jää tulematta.

Sallisen *Ratsumiehen* libretto, jonka on kirjoittanut runoilija Paavo Haavikko (1931–2008), poikkeaa edellisistä. Se on tyyliältään poeettinen, ja sitä voisi luonnehtia proosarunoksi. Silti kysymys on luokka-asetelmas- ta, vastakkaisasettelusta rikkaan herran ja hänen palvelijansa välillä: ratsumies Antti ja hänen vaimonsa ovat joutuneet orjiksi Kauppiaalle, joka kaltainkohtelee molempia. Kostoksi Antti polttaa Kauppiaan talon sekä Kauppiaan. Hannes Sihvo toteaa, että ”kirjoittaessaan historiasta Haavikko kirjoittaa tästä ajasta” (sit. Anttila 2002, 80; Sihvo 1980, 14–15). Toisin sanoen vuosisatojen taakse sijoitettu tarina saattoi kertoa myös luokkaeroja korostaneesta 1970-luvusta. Holmberg, joka ohjasi *Ratsumiehen*, näki teoksen kuvana suomalaisten vuosisatoja jatkuneesta taistelusta omien oikeuksiensa puolesta ulkoisia vihollisia vastaan (Anttila 2002, 80). Holmberg siis katsoi luokkaeroa myös laajemmassa mittakaavassa ja näki suomalaiset kansana, jota on aina riistetty.

Musiikkiteatteri

Realistisen kansankuvauksen lisäksi karvalakkioopperan vernakularisatioprosessissa hyödynnettiin musiikkiteatteria, jota myös Heiniö (1999) sivuaa tuomatta kuitenkaan esiin käsitteen poliittisia juuria. Arkikielessä musiikkiteatteria käytetään löysästi viittaamaan esimerkiksi oopperaan, jossa painotetaan ohjausta, tai muihin musiikkia, teatteria ja tanssia yhdistäviin näyttämöteoksiin.²⁷ Teatteriterminä käsitteen toi laajempaan tietoisuuteen Brecht, jonka työstä alettiin kiinnostua toisen maailmansodan jälkeen sekä idässä että lännessä. Hänen musiikkiteatterikäsitteestään tuli teatterityössä keskeinen. Brechtin johdolla teatteri ”omistautui sosialististen ideoiden ja ihanteiden esittämiseen” (Tieteen termipankki 2024). Karvalakkioopperassa musiikkiteatterin käsitettä käytettiin nimenomaan brechtiläistä teatteria soveltaen.

Brecht hahmotteli teatterikäsitteensä periaatteet oopperansa *Ma-hagonnyn kaupungin nousu ja tuho* (1930) käsiohjelmassa, ja niitä voitiin soveltaa myös oopperaan yleisemmin (Teatterikorkeakoulu s.a.). Brecht teki eron perinteisen eli *draamallisen muodon* (aristoteelinen draama) ja *eepin*²⁸ *muodon* (epäaristoteelinen teatteri) välillä. Ensin mainittu viittasi perinteiseen, nautintoa ja katharsista tarjoavaan teatteriin, kun taas jälkimmäinen teatterin suuntaus pyrki viihdyttämisen sijaan asioiden realistiseen esittämiseen kertomalla sekä vieraannuttamalla, ja sillä oli opettava funktio. (Teatterikorkeakoulu s.a.; Heiniö 1999.)

Kuten on jo mainittu, eepisessä teatterissa kuvattavilla henkilöhahmoilta, usein tavallisilta ihmisiltä, vaadittiin uskottavuutta ja todenmukaisuutta. Klassikoiden ajankohtaistaminen oli ollut yksi Brechtin keskeisistä päämääristä uransa alkuajoina, ja tämän käytännön omaksuivat myöhemmin nuoret teatteri- ja oopperaohjaajat eri puolilla Eurooppaa. Poliittisesti levottoman vuoden 1968 jälkeen brechtiläisyyden suosio kasvoi. (Teatterikorkeakoulu s.a.) Brechtin ihanneteatterissa ”maailmaa ei esitetä sellaisena kuin sen pitäisi olla, vaan sellaisena kuin se on. Siten tehdään realistista teatteria” (Brecht 1991, 151).

Brechtin teatterifilosofian toivat 1960-luvulla suomalaisen teatteriin avoimesti vasemmistolaiset Långbacka ja hänen oppilaansa Holmberg, joiden ajatuksiin myöhemmin yhtyi aiemmin kapellimestarina ja pianistina tunnettu Juhani Raiskinen (1937–2016). Raiskisen nousu Kansallisoopperan johtajaksi 1970-luvun alussa merkitsi uuden aikakauden alkua.

27 Musiikkiteatterin erilaisista määritelmistä, esim. Salzman ja Desi 2008.

28 *Eepin teatterin* käsitettä käytettiin Saksassa jo ennen Brechtiä, ja sen keskeinen teoreetikko oli Erwin Piscator (1893–1966). Nykyisin eepinen teatteri kuitenkin liitetään ennen kaikkea Brechtiin. (Ks. esim. Hosiaisuusluoma 2003.)

Ensin Kansallisoopperassa aloitettiin Brechtin hengessä klassikkojen modernisointi. Långbackan ohjattua talolle Bergin *Wozzeckin* hänen työtään kiitettiin ajankohtaisuutensa lisäksi siitä, ettei se ollut ”oopperamainen” (Heiniö 1999, 19). Toisin sanoen se ei perustunut oopperaohjauksen perinteisiin manereihin.

Långbacka ei ohjannut karvalakkioopperoita kuten Holmberg, jonka kädenjälki näkyi niissä vahvasti. Holmberg ohjasi sekä Sallisen *Ratsumiehen* että *Punaisen viivan*, mutta *Viimeisiin kiuisauksiin* vasemmistolainen ote ei sopinut, ja oopperan ohjaaminen uskottiin Sakari Puuruselle (1921–2000), jonka maailmankatsomus poikkesi suuresti Holmbergista. Monista eroistaan huolimatta yhteistä näille ohjaajille oli, että molemmat pyrkivät ohjaajantyössään mahdollisimman realistiseen ilmaisuun. Myös *Viimeiset kiuisaukset* kahden muun karvalakkioopperan ohella edusti musiikkiteatteria muun muassa edellä kuvatun teatterirealisminsa vuoksi. Vernakularisaatio ulottui näin ollen myös karvalakkioopperoiden ohjaukseen.²⁹

Johtopäätökset

Olen tässä artikkelissa tarkastellut 1970-luvun suomalaista karvalakkioopperaa ja sen kehittymiseen vaikuttaneita poliittis-yhteiskunnallisia tekijöitä. Olen osoittanut vernakularisaation käsitteen avulla mekanismeja, joilla suomalainen ooppera muunnettiin suppeaa eliittiä laajempaa yleisöä puhuttelevaksi taidemuodoksi, karvalakkioopperaksi. Artikkelini mukaan suomalaisen oopperan vernakularisaatioprosessin taustalla oli 1960-luvulla alkanut, hyvinvointivaltioajatteluun nivoutuva yhteiskunnallinen tasa-arvoajattelu, jota erityisesti vasemmistopuolueet edistivät.

Suomalaisen oopperan vernakularisaatioprosessissa oopperoiden libretto ja näyttämöllepano ”kansanomaisesti”, ja se tapahtui realistisen kansankuvauksen ja musiikkiteatterin avulla. Tässä prosessissa suomalainen ooppera muuntui 1960–70-lukujen suomalaisen yhteiskunnan silloisia arvoja mukailevaksi.

Vaikka Suomessa oopperan on pitkälti ajateltu olevan epäpoliittista, politiikka vaikutti myös tähän taidemuotoon. Hyvinvointivaltiossa kulttuurin katsottiin olevan yksi kansalaisten perusoikeuksista, ja tämä ajatus liittyi välillisesti myös oopperaan. Vapaatonaalinen musiikki ja rea-

²⁹ Vernakularisaatio ulottui tietysti myös oopperan muuhun näyttämöllepanoon, kuten lavastukseen, mutta sen käsittely, niin kuin varsinaisen ohjauksenkin, on rajattu tämän artikkelin ulkopuolelle.

listinen kerronta tekivät oopperasta helpommin omaksuttavampaa. Tätä oopperatyylä edusti karvalakkiooppera.

Yksi syy poliittisuuden rajaamiseen julkisessa keskustelussa oopperan ulkopuolelle lienee ollut se, että termi politiikka yhdistetään useimmiten perinteiseen puoluepolitiikkaan. Vaikka, kuten olen osoittanut, yhteiskunnallista tasa-arvoa puolustavalla vasemmistolaisuudella oli välillisesti osuutta karvalakkioopperan kehittymiseen, poliittisuus oli karvalakkioopperassa universaalimpaa. Myös karvalakkioopperassa kysymys oli laajemmin tasa-arvon ja yhdenvertaisuuden kokemuksesta yhteiskunnassa.

Taiteilijoiden merkitys karvalakkioopperan kehittämisessä oli luonnollisesti keskeinen, ja he toimivat tiettyssä poliittis-kulttuurisessa kontekstissa. Koska suomalainen ooppera tarvitsi uudistumista ja uutta yleisöä, oopperaohjaajiksi valittiin uudistajia teatterin puolelta. Osa edusti brechttiläistä maailmankuvaa. Sallisen oopperat ohjannut Holmberg oli brechttiläinen, mutta *Viimeisten kiusausten* ohjaaja Puurunen ei ollut. Molempia kuitenkin yhdisti suuntautuminen realistiseen ilmaisuun, mikä viehätti yleisöä laajasti. Tietynlainen oopperapolitiikka toisin sanoen osoittautui menestykselliseksi juuri tiettyssä ajassa ja paikassa. Suomessa elettiin 1970-luvulla pitkälti yhtenäiskulttuurin aikaa, ja karvalakkioopperasta tuli ilmiö, jonka näkyvyys mediassa nousi muun musiikkitoiminnasta raportoimisen edelle. Aikaansa seuraavat suomalaiset tiesivät siis karvalakkioopperasta suhteellisen laajasti.

Kulttuurimyönteisellä 1970-luvulla media innostui karvalakkioopperasta ennennäkemättömästi, vaikka teoksia tähän oopperatyyppiin kuului vain kolme. Nykyisin tilanne on kääntynyt pääläelleen: Suomessa sävelletään oopperoita huomattavan paljon, mutta niiden saama mediahuomio on useimmiten vähäistä tai olematonta. Eniten oopperoita Suomessa kantaesitettiin vuonna 2017, jolloin nähtiin 28 uutta oopperaa. Suuri määrä selittyy osittain sillä, että vuosi 2017 oli Suomen 100-vuotisjuhluvuosi. Vähiten oopperoita kantaesitettiin vuonna 2005, jolloin uusia oopperoita nähtiin yhdeksän.³⁰ Muina vuosina kantaesitysmäärät ovat vaihdelleet näiden ääripäiden välillä.

Näiden tietojen valossa on selvää, ettei oopperatoiminta Suomessa ole ollut ainoastaan Kansallisoopperan varassa, kuten on laita monissa muissa maissa. Vaikka Kansallisooppera tilaa ja esittää uusia suomalaisia oopperoita suhteellisen säännöllisesti, niin tekevät myös Savonlinnan oopperajuhlat ja Ilmajoen musiikkijuhlat. Samoin uusia suomalaisia oopperoita

30 Koronavuosi 2020 oli poikkeuksellinen, koska kaikenlainen esitystoiminta hiipui moneksi kuukaudeksi. Tuona vuotena uusia teoksia nähtiin kahdeksan.

tekevät monet pienemmät festivaalit ja musiikkioppilaitokset sekä vapaan kentän ryhmittymät. Uusia oopperoita toteuttavat lisäksi monet kyläyhteisöt tai yhdistykset oopperasta innostuneiden yksityishenkilöiden johdolla (Hautsalo 2018, 2021, 2023). Nämä yhteisöjen toteuttamat oopperat, joita nimitän paikallisoopperoiksi ja olen aiemmassa tutkimuksessani tarkastellut, niin ikään liittyvät suomalaisen oopperan vernakularisaatioon, sen demografiseen muotoon. Demografisen vernakularisaation analyysi ei kuitenkaan ole mahtunut tämän artikkelin puitteisiin.

Se, että oopperasta kirjoitetaan mediassa yhä harvemmin, saattaa viitata muutokseen suomalaisessa arvopohjassa, mikä tarkoittaa muun muassa, ettei oopperaa (enää) pidetä yhteiskunnallisesti merkittävänä taiteenlajina.

Erityisesti 2010-luvulla oopperoiden tekijät ovat kuitenkin yhä enenevässä määrin kiinnittäneet huomiota esimerkiksi ilmastonmuutokseen tai yhteiskunnalliseen pahoinvointiin ja syrjäytymiseen. Kattavia tietoja oopperoiden katsojamääristä ei ole saatavalla, mutta jotain voi päätellä siitä, että oopperoita sävelletään niin runsaasti. Vaikka ooppera ei näy mediassa, sillä on selvästi kysyntää.

Säveltäjä Kaija Saariahon vuonna 2021 kantaesitetty kouluampumisesta kertova *Innocence* pureutuu syrjäytymisen tematiikkaan, joten ei voida sanoa, että sen aihe olisi yhteiskunnallisesti merkityksetön. Myös *Innocence* on poliittinen ooppera, mutta ei puoluepoliittinen. Kuten artikkelini osoittaa, oopperan avulla voidaan tarkastella yhteiskunnallisia teemoja, vaikka oopperaa ei teatterin tavoin mielletäisi yhteiskunnallisesti merkittäväksi, saati poliittiseksi taiteeksi.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Tietokannat

AINO – Suomalaisen oopperan valmisteilla oleva tietokanta. Tällä hetkellä olemassa Excel-taulukkona. Kirjoittajan hallussa.

Encore. Suomen Kansallisoopperan ja -baletin esitystietokanta. <https://encore.opera.fi/>
Oopperasampo (ent. Reprises) - ooppera- ja musiikkiesityksiä Suomessa 1830–1960. <https://oopperasampo.fi/fi/>

Suomen kansallisoopperan arkisto

Raiskinen, Juhani 2005. Leena Nivangan tekemä haastattelu. Suomen Kansallisoopperan arkisto.

Kirjallisuus

Abbate, Carolyn. 2001. *In Search of Opera*. Princeton ja Oxford: Princeton University Press. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781400866731>

Abbate, Carolyn. 1991. *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton ja Oxford: Princeton University Press. DOI: <https://doi.org/10.1515/978140084383.1>

Alasuutari, Pertti. 2017. *Tasavalta. Sodan jälkeisen Suomen kaudet ja trendit*. Tampere: Vastapaino.

Anderson, Benedict. 2017 [1983]. *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Suom. Joel Kuortti. Tampere: Vastapaino. DOI: <https://doi.org/10.30666/elore.78725>

Anttila, Jarmo. 2002. *Aulis Sallisen Ratsumies ja Punainen viiva. Oopperaa, musiikkiteatteria ja kulttuuriradikalismia*. Väitöskirja. Jyväskylän Studies in the Arts 81. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Myös osoitteessa: <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/66154?locale-attribute=en> [tark. 29.2.2024].

Anttila, Jorma. 2007. *Kansallinen identiteetti ja suomalaisiksi samastuminen*. Väitöskirja. Sosiaalipsykologisia tutkimuksia 14. Sosiaalipsykologian laitos. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Anttonen, Anneli ja Jorma Sipilä. 2000. *Suomalaista sosiaalipoliittikkaa*. Tampere: Vastapaino.

Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis ja Lontoo: University of Minnesota Press.

Applegate, Celia. 2011. "Mendelssohn on the Road: Music, Travel, and the Anglo-German Symbiosis". Teoksessa *New Cultural History of Music*, toim. Jane F. Fulcher, Oxford: University Press, 228–244. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195341867.013.0010>

Betzweiser, Thomas. 2015. "Verisimilitude". Teoksessa *The Oxford Handbook of Opera*, toim. Helen M. Greenwald, 296–317. Oxford ja New York: Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195335538.002.0003>

Blanning, T.C.W. 2002. *The Culture of Power and the Power of Culture: Old Regime Europe 1660–1789*. Oxford ja New York: Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198227458.002.0003>

Boulez, Pierre. 1967. "Sprengt die Opernhäuser in die Luft". *Der Spiegel* 40/1967. <https://www.spiegel.de/kultur/sprengt-die-opernhaeuser-in-die-luft-a-ac664-ef2-0002-0001-0000-000046353389> [tark. 29.2.2024].

Brecht, Bertolt. 1991. Kirjoituksia teatterista. Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 14. Helsinki: VAPK-kustannus.

Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2012. ”Staging a National Language: Opera in Helsinki and Christiania in the 1870s”. Teoksessa *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*, toim. Anne Sivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager, 155–191. DocMus Research Publications 4. Helsinki: Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-5959-46-8>.

Dahlhaus, Carl. 1989 [1978]. *The Idea of Absolute Music*. Käänt. Robert Lustig. Chicago: University of Chicago Press.

Danielsbacka, Mirkka, Martti O. Hannikainen ja Tuomas Tepora, toim. 2022. *Avaimia menneisyyteen. Opas historiantutkimuksen menetelmiin*. Helsinki: Gaudeamus.

Elliott, Iris. 2014. *Progressing counter-hegemonies of women’s human rights in Ireland: Feminist activists’ vernacularisation practices*. Väitöskirja. Galway: University of Galway. <https://aran.library.nuigalway.ie/handle/10379/4779> [tark. 29.2.2024].

Evrard, Yves. 1997. ”Democratizing Culture or Cultural Democracy?” *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 27 (3): 167–175. DOI: <https://doi.org/10.1080/10632929709596961>

Feldman, Martha. 2007. *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*. London: The University of Chicago Press.

Griffiths, Paul. 2010. *Modern Music and After*. 3. painos. Oxford ja New York: Oxford University Press.

Hautsalo, Liisamaija. [2025]. ”Suomalaisen oopperan sokeat pisteet: Kansanooppera ja paikallisooppera.” *Musiikki 1* [prosessissa].

Hautsalo, Liisamaija. 2015. ”Strategic Nationalism toward the Imagined Community: The Rise and Success Story of Finnish Opera”. Teoksessa *The Business of Opera*, toim. Derek B. Scott ja Anastasia Belina Johnson, 175–194. Farnham: Ashgate. DOI: <https://doi.org/10.4000/transposition.2528>

Hautsalo, Liisamaija. 2013. ”Fennomania, Suomi-neito ja Oskar Merikannon oopperoiden naishahmot”. *Musiikki* 43 (3–4): 29–60.

Hautsalo, Liisamaija. 2011. ”Olavinlinnan Oopperajuhlien vuoden 1913 mainosjuliste: Uushermeneuttinen analyysi Oskar Merikannon toiminnasta Suomen 1900-luvun alun kulttuurimaisemassa”. Teoksessa *Merikanto-symposium*, toim. Jan Lehtola, 78–96. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 35. Kuopio: Sibelius-Akatemia.

Hautsalo, Liisamaija. 2008. *Kaukainen rakkaus: Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. Väitöskirja. Acta Musicologica Fennica 27. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen seura. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-4542-4> [tark. 29.2.2024].

Hautsalo, Liisamaija. 2003. ”Marinan tapaus – Poltettu oranssi ja suomalaisen oopperan hullu nainen”. *Synkooppi* 24 (1): 21–27.

Hautsalo, Liisamaija ja Heidi Westerlund. 2023. "The Politics of memory and place-making in local opera: The case of the Kymi River Opera". *Svensk Tidskrift för Musikforskning/ Swedish Journal of Music Research*, 105, 23–40. DOI: <https://doi.org/10.58698/stm-sjm.v105.14149>

Hautsalo, Liisamaija ja Saijaleena Rantanen. 2015. "Suomen laulusta Pohjan neitiin. Strateginen nationalismi musiikillisen kasvatuksen käyttövoimana Suomessa 1800–1900-lukujen vaihteessa". *Musiikkikasvatus* 18 (2): 33–56. https://issuu.com/sibelius-akatemia/docs/fjme_vol18nro2_netiversio [tark. 29.2.2024].

Heiniö, Mikko. 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä: kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen julkisuuskuvassa*. Helsinki: SKS.

Heiniö, Mikko. 1995. *Suomen musiikin historia 4: Aikamme musiikki*. Helsinki: WSOY.

Hokkanen, Lauri. 2021. *Kenen joukoissa seisoin. Taistolaiset ja valtioterrorin perintö*. Jyväskylä: Docendo.

Hyvönen, Leena. 2019. Oulun ooppera r.y:n historia. Työ- ja tutkimussuunnitelma. <https://www.oulunooppera.fi/wp-content/uploads/2017/10/Oulun-ooppera-r.y.-historia.pdf> [tark. 29.2.2024].

Institute for Social and Economic Research (ISER). (n.d.). "Longitudinal studies". <https://www.iser.essex.ac.uk/archives/ulsc/longitudinal-faqs> [tark. 29.2.2024].

Johnson, Victoria Jane F. Fulcher ja Thomas Ertman, toim. 2007. *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511481734>

Kaitavuori, Kaija. 2015. "Kuka välittää?". *Tahiti* 5(3). <https://tahiti.journal.fi/article/view/85584> [tark. 23.4.2024].

Kangas, Anita. 1988. *Keski-Suomen kulttuuritoimintakokeilu tutkimuksena ja politiikkana*. Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Social Research 63. Jyväskylän yliopisto.

Kangas, Anita ja Esa Pirnes. 2015. "Kulttuuripoliittinen päätöksenteko, lainsäädäntö, hallinto ja rahoitus". Teoksessa *Taiteen ja kulttuurin kentät. Perusrakenteet, hallinta ja lainsäädäntö*, toim. Ilkka Heiskanen, Anita Kangas ja Ritva Mitchell, 23–108. Helsinki: Tietosanoma Oy. <https://jyu.finna.fi/Record/jykdok.1232141> [tark. 29.2.2024].

Karjalainen, Kauko. 1991. *Leevi Madetojan oopperat Pohjalaiset ja Juha: Teokset, tekstit ja kontekstit*. Väitöskirja. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis II. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Kauppala, Anne. 2021. "Aino Ackté's Salome: A Genetic Analysis of Her Creative Process (1906–1907)". Teoksessa *Musical Performance in Context A Festschrift in Celebration of Doctoral Education at the Sibelius Academy*, toim. Juha Ojala ja Lauri Suurpää, 41–76. DocMus Research Publications 17, Helsinki: Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-177-5> [tark. 29.2.2024].

Kauppala, Anne. 2018. "Staging anti-Semitic stereotypes. Wäinö Sola's Eléazar at the Finnish Opera, 1925." Teoksessa *Grand Opera Outside Paris: Opera on the Move in Nineteenth-Century Europe*, toim. Jens Hesselager, 132–153. Lontoo: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315466453>

Ketomäki, Hannele. 2012. *Oskar Merikannon kansalliset aatteet Merikannon musiikkijuhlatoiminta sekä ooppera Pohjan neiti ja kuorolaulut venäläistämiskauden laulu- ja soittojuhlien ohjelmissa*. Väitöskirja. Studia Musica 48. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kettunen, Pauli. 2008. *Globalisaatio ja kansallinen me. Kansallisen katseen historiallinen kritiikki*. Tampere: Vastapaino.

Kianto, Ilmari. 2021 [1909]. *Punainen viiva*. Helsinki: Otava.

Kielitoimiston sanakirja. 2022. "Kansanomainen". *Kotimaisten kielten keskus*. <https://www.kielitoimistonanakit.fi/#/> [tark. 29.2.2024].

Kinnunen, Aarne. 1987. *Tuli, aurinko ja Seitsemän veljestä. Tutkimus Aleksis Kiven romaanista*. Tietolipas 106. Helsinki: SKS.

Koivisto, Juhani. 2011. *Suurten tunteiden talo*. WSOY: Helsinki.

Koppa. 2015. "Pitkittäistutkimus". *Menetelmäpolkuja humanisteille*. Jyväskylän yliopisto. <https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tutkimusstrategiat/pitkittaistutkimus> [tark. 29.2.2024].

Kuokkala, Pekka. 1992. *Ooppera Viimeiset kiusaukset Joonas Kokkosen säveltäjäkuvan heijastumana*. Väitöskirja. Jyväskylä Studies in the Arts 39. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Kuusisto, Alina. 2017. *Korkeakoulun punainen aave. Keskustelu Joensuun korkeakoulun politisoitumisesta 1970-luvun sanomalehtikirjoittelussa ja muistelupuheessa*. Väitöskirja. *Dissertations in Social Sciences and Business Studies*, 150. Joensuu: University of Eastern Finland. <https://erepo.uef.fi/handle/123456789/18519?show=full> [tark. 29.2.2024].

Laitinen, Kai. 1984. *Metsästä kaupunkiin*. Helsinki: Otava.

Laitinen, Kai. 1981. *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.

Lajosi, Krisztina. 2018. *Staging the Nation: Opera and Nationalism in 19th-Century Hungary*. Leiden ja Boston: Brill. DOI: <https://doi.org/10.1556/6.2018.59.3-4.12>

Lajosi, Krisztina. 2012. "Shaping the Voice of the People in Nineteenth-Century Operas". Teoksessa *Folklore and Nationalism in Europe During the Long Nineteenth Century*, toim. Timothy Baycroft ja David Hopkin, 27–47. Leiden ja Boston: Brill. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004211834_004

Lampila, Hannu-Ilari. 1997. *Suomalainen ooppera*. Helsinki: WSOY.

Levin, David J. 2007. *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*. Chicago: University of Chicago Press. DOI: <https://doi.org/10.1353/smr.2011.0026>

Lewitt, Peggy ja Sally Merry. 2009. "Vernacularization on the ground: local uses of global women's rights in Peru, China, India and the United States". *Global networks* 9 (4): 441–461. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1471-0374.2009.00263.x>

Lyytikäinen, Pirjo. 1999. "Suomalaiset syntysanat". Teoksessa *Suomi, outo, pohjoinen maa? Näkökulmia Euroopan äären historiaan ja kulttuuriin*, toim. Tuomas M. S. Lehtonen, 138–165. Jyväskylä: PS-kustannus.

Merry, Sally E. 2006. "Human Rights and Transnational Culture: Regulating Gender Violence through Global Law". *Osgoode Hall Law Journal* 44 (1): 53–75. DOI: <https://doi.org/10.60082/2817-5069.1311>

Mikkonen, Simo. 2019. "Te olette valloittaneet meidät!" – Taide Suomen ja Neuvostoliiton suhteissa 1944–1960. Helsinki: SKS.

Mikkonen, Simo ja Pekka Suutari. 2016. "Introduction to the Logic of East-West Artistic Interactions". Teoksessa *Music, Art, and Diplomacy: East-West Cultural Interactions and the Cold War*, toim. Simo Mikkonen ja Pekka Suutari. 1–13. Farnham: Ashgate.

Mikkonen, Simo ja Suutari, Pekka, toim. 2016. *Music, Art and Diplomacy: East-West Cultural Interactions and the Cold War*. Farnham: Ashgate. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315596860>

MOT-sanakirjat. 2024. "Vernacular". Englanti-suomi. Kielikone Oy.

MOT-sanakirjat. 2024. "Vernacularize". Englanti-suomi. Kielikone Oy.

Murtomäki, Veijo 2000. "Erkki Melartinin Aino – suomalaisen oopperan varhainen mestariteos". *Musiikki* 30 1–2: 13–27.

Novak, Jelena. 2015. *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera. Farnham: Ashgate.

Nummi, Seppo. 1994. *Arktinen sinfoniaoviha: Valittuja kulttuuripoliittisia esseitä ja polemiikkeja*. Toim. Kalevi Aho. Helsinki: Gaudeamus.

Nye, Joseph S. 2019. "Soft Power and Public Diplomacy Revisited". *The Hague Journal of Diplomacy* 14 (1–2): 7–20. DOI: <https://doi.org/10.1163/1871191X-14101013>

Nyman, Inka-Maria. 2023. "Democratizing opera. Accessibility to opera in the digital age among Swedish-speaking Finns". *International Journal of Cultural Policy* 29 (6): 786–800. <https://doi.org/10.1080/10286632.2022.2114469>

Okafor, Obinna ja Eddie Krooneman. 2011. "Vernacularization of Universal Human Rights. A step towards realizing human rights in the local social setting". Food, Nutrition and Human Rights (LAW-55306). Law and Governance Group, Wageningen University, the Netherlands. https://www.academia.edu/1743468/Vernacularization_of_Universal_Human_Rights_A_step_towards_realizing_human_rights_in_the_local_social_setting [tark. 29.2.2024].

Oulun ooppera. 2019. Oulun Ooppera Historia. <https://www.oulunooppera.fi/historia/> [tark. 29.2.2024].

Paavolainen, Pentti. 2016. *Suomen teatterihistoria*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 53. <https://disco.teak.fi/teatteri/>

Paavolainen, Pentti. 1992. *Teatterit ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto. Jyväskylä: Kustannus Oy Teatteri.

- Paloheimo, Heikki. 2007. ”Eduskuntavaalit 1907–2003”. Teoksessa *Kansanedustajan työ ja arki. Suomen eduskunta 100 vuotta*, 5. osa, toim. Anne Ollila ja Heikki Paloheimo, 173–369. Helsinki: Edita.
- Pihlaja, Leena ja Sonja Niemi. 2022. *Musiikin juhlaa jo yli 40 vuotta*. Ilmajoen musiikkijuhlat ry. <https://www.musiikkijuhlat.fi/historia> [tark. 29.2.2024].
- Pihlaja, Leena. 2005. *Ilmajoen musiikkijuhlat 30 vuotta. 1975–2005*. Seinäjoki: Ilmajoen Musiikkijuhlat ry.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2008. ”Melartinin Aino-oopperan reseptiohistoria”. *Musiikki* 38 (2): 43–86.
- Richmond Pollock, Emily. 2019. *Opera After the Zero Hour: The Problem of Tradition and the Possibility of Renewal in Postwar West Germany*. Oxford ja New York: Oxford University Press. DOI: [10.1093/oso/9780190063733.001.0001](https://doi.org/10.1093/oso/9780190063733.001.0001)
- Ross, Alex. 2007. *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Rosselli, John. 1989. ”From Princely Service to the Open Market: Singers of Italian Opera and Their Patrons, 1600–1850”. *Cambridge Opera Journal* 1 (1): 1–32. <https://www.jstor.org/stable/823595> [tark. 29.2.2024].
- Rossi, Matti ja Paula Holmila. 1979. ”Punainen viiva – oopperaa kaikille, kaikille, kaikille”. *Kulttuurivihkot*: 18–29.
- Rowden, Clair, toim. 2013. *Performing Salome, Revealing Stories*. Farnham: Ashgate. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315600024>
- Salmenhaara, Erkki. 1996. *Suomen musiikin historia 3: Aikamme musiikki*. Helsinki: WSOY.
- Salzman, Eric ja Thomas Desi. 2008. *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York: Oxford University Press.
- Sarjala, Jukka. 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: SKS.
- Savolainen, Pentti 1999. *Ooppera suomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana: Fredrik Paciuksen, Kaarlo Bergbomin, Aino Actén ja Martti Talvelan vaikutus suomalaiseen oopperataiteeseen ja kulttuuri-identiteettiin*. Väitöskirja. Jyväskylän Studies in the Arts 69. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Seymour, Claire. 2007. *The Operas of Benjamin Britten. Expression and Evasion*. Suffolk: Boydell and Brewer.
- Sivuoja (Kauppala), Anne, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager. 2012. ”Introduction”. Teoksessa *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*, toim. Anne Sivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager, 7–14. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja, 4. Helsinki: Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-5959-46-8> [tark. 29.2.2024].

- Snowman, Daniel. 2010. *The Gilded Age. A Social History of Opera*. Lontoo: Atlantic Books.
- Suutela, Hanna. 2005. *Impyät. Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa*. Helsinki: Like.
- Suutela, Hanna. 1999. *Millä asialla ollaan? Viimeiset kiusaukset Sakari Puurusen ohjaamana 1975–1984*. Väitöskirja. Espoo: [Hanna Suutela].
- Tahkolahti, Jaakko 2002. ”Alkuperäinen karvalakkilähetystö vaati poikkeuslakia kalakorvauksista.” *Helsingin Sanomat* 7.3.
- Taruskin, Richard. 2009. *Music in the Late Twentieth Century*. Oxford ja New York: Oxford University Press.
- Teatterikorkeakoulu (s.a.). Bertolt Brecht – elämä, teokset ja vaikutus. Eurooppalaisen teatterin historiaa. <https://disco.teak.fi/euteatteri/8-1-bertolt-brecht-elama-teokset-ja-vaikutus/> [Tark. 29.2.2024.]
- Ther, Philipp. 2014. ”The Genre of National Opera in a European Comparative Perspective”. Teoksessa *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, toim. Jane F. Fulcher, 183–208. Oxford ja New York: Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195341867.013.0008>
- Tiekso, Tanja. 2018. ”Musiikin alan kulttuurivaihto Suomesta Yhdysvaltoihin 1949–1969: Suomalaisten musiikin ammattilaisten opintomatkat, niiden rahoittajat ja tavoitteet”. *Musiikki* 48 (1): 7–30.
- Tieteen termipankki. 2024. ”Eppinen teatteri”. https://tieteentermipankki.fi/wiki/Esit-%C3%A4%C3%A4%20taiteet:eppinen_teatteri [Tark. 23.4.2024.]
- Till, Nicholas, toim. 2012. *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCO9781139024976>
- Tuomi, Jouni ja Anneli Sarajärvi. 2009. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. 6. uudistettu painos. Helsinki: Tammi.
- Tuomikoski-Lehtelä, Paula. 1977. *Taide ja politiikka. Kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edistämiseen Suomessa*. Helsinki: SHS.
- Tuovinen, Petri. 2004. *Tauno Marttinen – Hämeenlinnan shamaani*. Hämeenlinna: Karisto.
- Vihavainen, Timo. 1991. *Kansakunta rähmällään: Suomettumisen lyhyt historia*. Helsinki: Otava.
- Vilkamaa-Viitala, Marjatta. 2005. ”Vieraita kieliä sanojen takana”. *Kielikello* 2. <https://www.kielikello.fi/-/vieraita-kielia-sanojen-takana> [tark. 3.2.2024].
- Virolainen, Jutta. 2015. *Kulttuuriosallistumisen muuttuvat merkitykset. Katsaus taiteeseen ja kulttuuriin osallistumiseen, osallisuuteen ja osallistumattomuuteen*. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissätiö Cupore. <https://www.cupore.fi/fi/julkaisut/cuporen-julkaisut/jutta-virolainen-kulttuuriosallistumisen-muuttuvat-merkitykset> [tark. 23.4.2024].
- Väinölä, Tauno. 2008. *Virsikirjamme virret*. Helsinki: Kirjapaja.

Välimäki, Susanna ja Nuppu Koivisto-Kaasik. 2023. *Sävelten tyttäret*. Helsinki: SKS.
DOI: <https://doi.org/10.21435/ha.154>

yamomo, meLê. 2018. *Sounding Modernities: Theatre and Music in Manila and the Asia Pacific, 1869–1946*. Cham: Palgrave Macmillan. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-69176-3>

Ohjeita kirjoittajalle

Vertaisarvioidut artikkelit

Musiikki-lehdessä julkaistaan pääasiassa suomen- ja ruotsinkielisiä artikkeleita. Englanninkielisiä artikkeleita voidaan julkaista perustellusta syystä. Käsikirjoituksen maksimipituus on välilyönteineen 60 000 merkkiä, lähdeluettelo ja viitteet mukaan lukien.

Julkaistavaksi tarkoitettu käsikirjoitus lähetetään ensisijaisesti Journal.fi-palvelun kautta. Ennen käsikirjoituksen jättämistä kirjoittajan on anonymisoitava artikkeli eli poistettava tekstistä ja lähdeluettelosta kirjoittajaan viittaavat kohdat ja tiedot. Anonymisoinnissa voidaan käyttää esimerkiksi lyhennettä ”N.N.” (nomen nescio) tai vapaata, sovellettua viestiä hakasulkeissa, esimerkiksi ”[Tässä tekijään/tekijöihin viittaavat tiedot poistettu vertaisarviointia varten.]” **Jättäessään käsikirjoituksen *Musiikki*-lehteen kirjoittaja sitoutuu siihen, että käsikirjoitusta ei ole jätetty tai jätetä samanaikaisesti julkaistavaksi muualla, sellaisenaan tai käännöksenä.**

Musiikin päätoimittajat arvioivat ensin käsikirjoituksen soveltuvuuden lehteen. Jos käsikirjoitus soveltuu julkaistavaksi *Musiikissa*, se lähetetään ilman kirjoittajan nimeä vertaisarviointikierrokselle, jonka jälkeen kirjoittaja saa siitä kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Tämän jälkeen kirjoittaja viimeistelee käsikirjoituksen arvioiden ja toimituksen kommenttien pohjalta. Kirjoittaja listaa erilliseen dokumenttiin, kuinka on korjatussa versiossa vastannut vertaisarvioijien ja toimituksen esille nostamiin seikkoihin.

Julkaistavaksi hyväksytyyn käsikirjoitukseen liitetään myös:

- Muutaman rivin mittainen kirjoittajaesittely sähköpostiosoitteineen artikkelin kielellä. Esittelyyn on hyvä lisätä myös kirjoittajan ORCID-tunniste, mikäli sellainen on käytössä
- Muutaman virkkeen mittainen artikkelia koskeva esittelyteksti artikkelin kielellä
- Englanninkielinen parin kappaleen mittainen tiivistelmä (abstrakti) artikkelin sisällöstä. Mikäli artikkeli on englanninkielinen, tiivistelmä kirjoitetaan suomeksi tai ruotsiksi.

Muut tekstityypit

Musiikki-lehdessä julkaistaan myös lyhyempiä tekstejä, kuten kirja-arvioita, katsauksia, esseitä, kolumneja ja konferenssiraportteja. Kirjoittajaesittely, sähköposti-

osoite ja esittelyteksti liitetään myös lyhyempiin teksteihin. Näitä tekstejä eivät koske vaatimukset anonymisoinnista, eikä niihin tarvitse pääsääntöisesti liittää mukaan tiivistelmää. Poikkeuksen muodostavat tieteellistä viittauskäytäntöä noudattavat pidemmät esseetekstit, joihin kirjoitetaan myös englanninkielinen tiivistelmä.

Tekstin muotoilu ja tallennusmuoto

Kirjoittajan tulee huolehtia, että artikkelin kieli on moitteetonta. Englanninkieliselle käsikirjoitukselle suositellaan teetämään kielentarkastus jo ennen vertaisarviointikierrosta. Kielentarkastus ennen itse julkaisua on välttämätön.

Tekstin muotoiluun tulee olla mahdollisimman yksinkertainen. Esimerkiksi sarkain- eli tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyöntejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavutusta tai erillistä viiteautomaattikaohjelmaa ei tule käyttää.

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esimerkiksi Word tai OpenOffice).

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana ”–” (ei ”-” eikä ”—”) siten, että sen kummallakin puolella on välilyönti. Lainausmerkeinä käytetään suomen- ja ruotsinkielisissä artikkeleissa tavallisia lainausmerkkejä eli ”lainaus” (ei ”lainaus” eikä ”lainaus“). Englanninkielisissä artikkeleissa käytetään muotoa ”lainaus”. Kursiivilla merkitään julkaisujen (esimerkiksi lehtien, kirjojen ja äänitteiden) nimet ja sellaiset teosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esimerkiksi *Pastoraalisinfonia*, vertaa kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla tulee merkitä vieraskieliset termit. Teosten osien nimiä ei kursivoida. Muita korostuksia sekä sanalyhenteitä tulee käyttää harkiten. Otsikot lihavoidaan mutta ei numeroida.

Lainaukset ja viitetekniikka

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tekstiin (ja alkukielinen mahdollisesti numeroiduksi alaviitteeksi). Neljä riviä ja sitä pidemmät lainaukset erotetaan omiksi kappaleiksi, jotka sisennetään. Tällaisissa lohkolainauksissa ei käytetä lainausmerkkejä.

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa ”(Henkilö vuosi, sivu tai sivulta–sivulle)”. Peräkkäiset viitteet erotetaan puolipisteillä. Viitteen voi sijoittaa virkkeen loppuun, esimerkiksi muotoon ”(Aldwell ja Schachter 2009, 15–17; Huron 2006, 3)” tai virkkeen sisään esimerkiksi muodossa ”Kurkelan (2013, 154) mukaan...”. Tekstin sisäinen viite merkitään (Sloboda et al. 1996) silloin, kun tekijöitä on neljä tai enemmän. Mikäli viitataan samaan lähteeseen kaksi tai useamman kerran peräkkäin saman kappaleen sisällä, tekstin sisäisenä viitteenä käytetään muotoa (ibid.).

Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Niitä on syytä käyttää säästeliäästi. Alaviitenumero merkitään virkkeen loppuun pisteen jälkeen.

Kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Teosten nimet kursivoidaan. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (esimerkiksi kausijulkaisussa, tutkimusraportissa tai kokoomateoksessa), kirjoituksen nimen ympärille lisätään lainausmerkit. Julkaisun nimi kursivoidaan, vuosikerta ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut ajatusviivalla erottaen ja piste. Näin menetellään myös tässä lehdessä julkaistujen artikkeleiden ja kirjoitusten kanssa eli lähdetiedoissa tulee olla ”*Musiikki* vuosikerran numero (lehden numero): sivulta–sivulle”. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan ”Teoksessa *teoksen nimi*” ja lisätään tiedot toimittajista. Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja (ei siis painotalo) ja loppuun piste.

Musiikki-lehdellä on käytössä DOI-tunnukset (Digital Object Identifier), jotka toimivat sähköisten lähteiden viitteinä. Kirjoittajien tulee ilmoittaa **jokaisen ilmoitetun lähteen yhteydessä sen yksilöllinen DOI-tunnus [muodossa <https://doi.org/...>] aina silloin, kun viitataan DOI-järjestelmään kuuluvaan sähköiseen lähteeseen.**

Vieraskielisten lähteiden nimet kirjoitetaan siten kuin kussakin kielessä on tapana. Esimerkiksi englanninkielisissä nimissä isoja ja pieniä alkukirjaimia siis käytetään kieleen vakiintuneella tavalla (*headline-style capitalization*, katso edellä). Vieraskielisten lähteiden nimiä tai otsikoita ei käännetä. Yksityiskohtaisempia ohjeita löytyy esimerkiksi teoksesta *A Manual for Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations: Chicago Style for Students and Researchers* (Turabian, Kate L. 2018, 9. painos, Chicago, IL: The University of Chicago Press).

Jos aineistona on paljon käsikirjoituslähteitä, ne eritellään arkistoittain (esimerkiksi Kansalliskirjasto, Åbo Akademin kirjasto tai Jyväskylän maakunta-arkisto). Tällöin myös aineiston, kokoelman tai kansion yksilöintitunnus (signum) merkitään lähdeluetteloon. Myös nuottijulkaisut, äänitteet ja käsikirjoitukset eritellään omiksi kokonaisuuksikseen lähdeluettelossa, mikäli niitä on huomattava määrä. Yksittäinen vaikkapa nuottijulkaisu tai painamaton lähde voidaan merkitä erittelemättömään lähdeluetteloon tekijän sukunimen mukaan aakkostettuna.

Lähdeluettelon on noudatettava seuraavaa muotoa:

Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2009. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. Musiikkitieteellinen kirjasto 5. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Coltrane, John. 1965. *A Love Supreme*. Impulse! 0602517649033, 2008. CD.

Huron, David. 2006. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.

Ichiyanagi, Toshi. 2018. Haastattelu Tokiossa 12.9.2018, haastattelija Lasse Lehtonen. Haastattelumateriaali (äänite ja muistiinpanot) tutkijan hallussa.

Jukka Tolonen Quartet. "Mountains" (video). Ohjelmasta *Tolonen: Jukka Tolonen, Pori Jazz 72*, toim. Jarmo Porola, julkaistu 16.11.1972. Tark. 10.10.2017. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2008/06/13/auvoinen-aurinko-paistoi-tolosen-bandille-porissa-1972>.

Krohn, Helmi. Kirjeet Jörgen Bendixille. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma, Coll.530.25.

Kurkela, Vesa. 2013. "Musiikin historian tutkimus etnomusikologiassa". Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye, 153–72. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Marin, Risto-Matti. 2010. *Soittimellisuus pianosovituksissa. Pianistinen analyysi Liszt-Busonin Paganini-etydistä nro 6 ja neljästä Valkyrioiden ratsastuksen pianosovituksista*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Melartin, Erkki. 2016. *Traumgesicht, Marjatta, Music from the Ballet The Blue Pearl*. Esittää Radion sinfoniaorkesteri, solistina Soile Isokoski, johtaa Hannu Lintu. Ondine ODE 1283-2. CD.

Mononen, Sini. 2018. *Soiva vainotieto. Vainoamiskokemuksen lähikuuntelu neljäsä elokuvassa*. Väitöskirja. Turun yliopiston julkaisuja, sarja C, osa 458.

Nallinmaa, Eero. 1964. "Musiikillisen hahmotuksen ongelmia". Painamaton pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Ojanen, Mikko. 2018. "Avoin tiede on huono otsikko". *Musiikin suunta* 40 (1). Tark. 3.2.2021. <http://musiikinsuunta.fi/2018/01/avoin-tiede-on-huono-otsikko/>

Pesola, Väinö. Päiväkirjat 1921–1935. Väinö Pesolan arkisto, Coll. 433.2 ja 433.3. Käsikirjoituskokoelma, Kansalliskirjasto.

Quiñones, Marta García, Anahid Kassabian ja Elena Boschi, toim. 2013. *Ubiquitous Musics: The Everyday Sounds that We Don't Always Notice*. Farnham, Surrey: Ashgate.

Ranta-Meyer, Tuire. 2021. Sähköpostiviesti Lasse Lehtoselle, 8.2.2021. Viesti vastaanottajan hallussa.

Richardson, John. 2017. "Musiikin ekologinen lähiluku digitaalisessa kulttuurissa: Pohdintoja musiikin kokemuspohjaisen kulttuurianalyysin lähtökohdista". *Etnomusikologian vuosikirja* 29: 1–33. <https://doi.org/10.23985/evk.60949>.

Salmenhaara, Erkki. 1980 [1970]. *Soinnutus. Harmoninen ajattelu tonaalisessa musiikissa*. 2. painos. Helsinki: Otava.

Sibelius, Jean. 1896. "Tuonelan joutsen" sarjasta *Lemminkäinen*. Viulustemma, kopistin kopio. Helsingin kaupunginorkesterin nuotisto 815.

Sloboda, John, Jane Davidson, Michael Howe ja Derek Moore. 1996. "The Role of Practice in the Development of Performing Musicians". *British Journal of Psychology* 87 (2): 287–309.

Wahlfors, Laura. 2012. "Couranten hidastettu juoksu: Roland Barthes ja musiikki kirjoittajan inspiraationa". *Musiikki* 42 (3–4): 8–27.

Visualisoiva aineisto

Kaaviot, nuottiesimerkit, kuvat sekä muu visualisoiva aineisto tallennetaan pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-formaatissa. On suositeltavaa toimittaa nuottiesimerkit skannattuina, kuvakaappauksina tai nuotinkirjoitusohjelmalla laadittuina. Tallennettaessa visualisoivaa aineistoa pdf- tai eps-formaatissa fontit on upotettava kuvatiedostoon.

Kaavion, nuottiesimerkin, kuvan tai muun vastaavan visualisoivan aineiston suurin mahdollinen koko on 176 × 250 mm. Aineiston voi upottaa vertaisarviointivaiheessa artikkelidokumenttiin, kunhan tiedostokoko ei kasva kohtuuttoman suureksi (noin 5 MB). Yhtenäisyyden vuoksi kaikki visuaaliset aineistot numeroidaan, ja niitä kutsutaan tekstissä "kuviksi", "esimerkeiksi" tai "taulukoiksi" materiaalin tyyppistä riippuen. Visualisoivaan aineistoon lisätään selittävä teksti. Selittävää tekstiä ei sisällytetä kuva- tai esimerkkiedostoon, vaan se kirjoitetaan artikkelidokumenttiin omana rivinään esimerkiksi muodossa "Kuva 1. Olfine Moe Carmenin roolissa vuonna 1878. Valokuva Augusta Zetterling, Tukholman musiikki- ja teatterikirjasto." Jos aineistoa ei ole upotettu dokumenttiin, sen sijoittelua koskevat toivomukset merkitään omalle rivilleen esimerkiksi "<Kuva 1>".

Kaikista kuviin liittyvistä luvista ja tekijänoikeudellisista seikoista vastaa aina kirjoittaja. Nämä on syytä huomioida hyvissä ajoin etukäteen. Lehti tai lehden toimitus eivät osallistu esimerkiksi kuvamateriaalin lupajärjestelyihin, neuvotteluihin tai kustannuksiin.

Tässä esitettyjen ohjeiden noudattaminen helpottaa ja nopeuttaa artikkelien ja lehtien julkaisemista sekä takaa mahdollisimman virheettömän lopputuloksen. Jos jokin ohjeista aiheuttaa haasteita, pyydämme ottamaan yhteyttä lehden toimittukseen.

Musiikki-lehden toimitus

Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Mäkinen, Timo. 1968. *Piae Cantiones -sävelmien lähdetutkimuksia.*
- AMF 2 Salmenhaara, Erkki. 1969. *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti.*
- AMF 3 Tolonen, Jouko. 1969. *Mollisoinnun ongelma.*
- AMF 4 Salmenhaara, Erkki. 1970. *Tapiola.*
- AMF 5 Tolonen, Jouko. 1971. *Protestanttinen koraali.*
- AMF 6 Heikinheimo, Seppo. 1972. *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen.*
- AMF 7 Pajamo, Reijo. 1976. *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881.*
- AMF 8 Vainio, Matti. 1976. *Diktonius: modernisti ja säveltäjä.*
- AMF 9 Salmenhaara, Erkki, toim. 1976. *Juhlakirja E. Tawaststjernalle.*
- AMF 10 Oramo, Ilkka. 1977. *Modaalinen symmetria: tutkimus Bartokin kromatiikasta.*
- AMF 11 Tarasti, Eero. 1978. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music.*
- AMF 12 Salmenhaara, Erkki. 1979. *Tutkielmia Brahmsin sinfonioista.*
- AMF 13 Seppälä, Hilikka. 1981. *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa.*
- AMF 14 Heiniö, Mikko. 1984. *Innovaation ja tradition idea: näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan.*
- AMF 15 Kurkela, Kari. 1986. *Note and Tone: A Semantic Analysis of Conventional Music Notation.*
- AMF 16 Louhivuori, Jukka. 1988. *Veisuun vaihtoehdot: musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot.*
- AMF 17 Pekkilä, Erkki. 1988. *Musiikki tekstinä: kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi.*
- AMF 18 Huttunen, Matti. 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa.*
- AMF 19 Kaipainen, Mauri. 1994. *Dynamics of Musical Knowledge Ecology: Knowing-what and Knowing-how in the World of Sounds.*
- AMF 20 Padilla, Alfonso. 1995. *Dialectica y musica: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez.*
- AMF 21 Henriksson, Juha. 1998. *Chasing the Bird: Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes.*
- AMF 22 Laine, Pauli. 2000. *A Method for Generating Musical Motion Patterns.*
- AMF 23 Huovinen, Erkki. 2002. *Pitch-Class Constellations: Studies in the Perception of Tonal Centricity.*
- AMF 24 Eerola, Tuomas, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala, toim. 2003. *Johdatus musiikintutkimukseen.* 35 €.
- AMF 25 Riikonen, Taina, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen, toim. 2005. *Musiikin ja teatterin tekijöitä.* 20 €.
- AMF 26 Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä.* 25 €.
- AMF 27 Hautsalo, Liisamaija. 2008. *Kaukainen rakkaus: saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa.* 25 €.
- AMF 28 Poutiainen, Ari. 2009. *Stringprovisation: A Fingering Strategy for Jazz Violin*

Improvisation. Loppuunmyyty.

- AMF 29 Järviö, Päivi. 2011. *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. 30 €.
- AMF 30 Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: indentiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. 30 €.
- AMF 31 Toivakka, Svetlana. 2015. *Alma Fohström: kansainvälinen primadonna*. 20 €.
- AMF 32 Henriksson, Laura. 2015. *Laulettu huumori ja kritiikki J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä*. 25 €.
- AMF 33 Korhonen-Björkman, Heidi. 2016. *Musikerröster i Betsy Jolas musik – dialoger och spelerfarenheter i analys*. 25 €.
- AMF 34 Koivisto, Nuppu. 2019. *Sähkövalo, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: naisten salonkiorkkerit ja varieteetalan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. 30 €.
- AMF 35 Tiikkaja, Samuli. 2019. *Paired Opposites. The Development of Einojuhani Rautavaara's Harmonic Practices*.

Musiikkitieteen kirjasto ja muut julkaisut

- MK 1 Dahlhaus, Carl. 1980. *Musiikin estetiikka*. Suom. Ilkka Oramo.
- MK 2 Bach, Carl Philipp Emanuel. 1982. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suom. Paavo Soinne.
- MK 3 Karma, Kai. 1986. *Musiikkipsykologian perusteet*.
- MK 4 de la Motte, Diether. 1987. *Harmoniaoppi*. Suom. Mikko Heiniö.
- MK 5 Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2014. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. 49 €.

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista ”Det gemensamma rikets musikskatte”.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1971–2001. Loppuunmyyty.

Musiikki 2002–2019 10 € numero, kaksoisnumero 20 €.

Osa AMF-sarjan teoksista, MK-sarjasta, raportti sekä *Musiikki*-lehden numerot vuosilta 1971–2001 ovat loppuunmyytyjä. Tarvittaessa tiedustele näiden teoksien ja lehtien saatavuutta seuran sihteeriltä. Sarjojen uudempia teoksia sekä lehden numeroita vuodesta 2002 alkaen on vielä saatavilla. Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Ostinatossa (ostinato.fi, puh. 09–443 116) ja Tiedekirjassa (puh. 09–635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisu ja voi myös tilata seuran sihteeriltä (s-posti: mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv. 0 %.