

55. vuosikerta

MUSIKKI

musiikki.journal.fi

1

2025

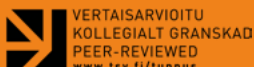
KI



PÄÄTOIMITTAJAT

Vastaava päätoimittaja:
Inka Rantakallio (Helsingin yliopisto)

Mikko Ojanen (Helsingin yliopisto)
Sakari Ylivuori (Kansalliskirjasto)



TOIMITUKSEN OSOITE

Musiikki-lehti
Suomen musiikkitieteellinen seura ry
Musiikkitiede
20014 Turun yliopisto

TOIMITUSNEUVOSTO

Kaarina Kilpiö, Taideyliopisto
Meri Kytö, Turun yliopisto
Lasse Lehtonen, Helsingin yliopisto
Markus Mantere, Taideyliopisto
Saijaleena Rantanen, Taideyliopisto
Leena Unkari-Virtanen, Metropolia

GRAAFINEN SUUNNITTELU JA TAITTO

Anne Rissanen
moi@annerissanen.com

TILAUKSET JA ARKISTONUMEROT

Vanhoja paperi-
vuosikertoja ja seuran
julkaisuja välittävät
seuran sihteeri
Iiris Olkkonen
mts.toimisto@gmail.com
sekä Ostinato Oy.

Ostinato Oy, Musiikkitalo
Mannerheimintie 13 a B,
00100 Helsinki,
(020) 7070443
ostinato@ostinato.fi
www.ostinato.fi.

Käsikirjoitukset lähetetään toimitukseen [Journal.fi](https://musiikki.journal.fi/about/submissions)-alustan kautta.
Ennen lähettämistä tutustu huolellisesti kirjoittajaohjeisiin:
<https://musiikki.journal.fi/about/submissions>

1

2025

SISÄLLYS

Pääkirjoitus

5

**Inka Rantakallio,
Sakari Ylivuori &
Mikko Ojanen**

#Vertaisarvioin,
siis luotamme
– vertaisarviointi
on tieteellisen tiedon
laadunvarmistusta

Artikkelit

11 

Reetta Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa **Dream
Transmission** (2019):
esittäjän ja yleisön
näkemyksiä
suomalaisessa
ja japanilaisessa
kontekstissa

51 

**Juha Torvinen
& Susanna
Waldén-Antikainen**

"Rauhanomainen,
aina täysin
epäpoliittinen
työmme."
Itsedenatsifikaation
strategiat säveltäjä
Yrjö Kilpisen ja
baritoni
Gerhard Hüschin
kirjeenvaihdossa
1946–1959

Lektio

87

Sanna Qvick

Lectio praecursoria
Captivating Film
Sounds:
Sonic Narration
and World-making
in the Soundtracks
of Finnish Fairy
Tale Films

Inka Rantakallio, Sakari Ylivuori & Mikko Ojanen

PÄÄKIRJOITUS
1 | 2025

#Vertaisarvioin, siis luotamme – vertaisarviointi on tieteellisen tiedon laadunvarmistusta

DOI: 10.51816/musiikki.160114

Yksi päätoimittajistamme, Inka, osallistui talven aikana Tiedekustantajien liiton järjestämälle Tiedekustantamisen perusteet -kurssille. Kolmen viikonlopun mittaisen kurssin aikana pohdittiin muun muassa toimittamisen työprosessia ja aikataulua, taloudellisia ja tiedepolitiikan asettamia ehtoja tiedekustantamiselle, tekijänoikeuksia, tieteen etiikkaa, sekä vertaisarvioinnin roolia laadunvarmistuksessa. Yksi kurssilla saatuja oivalluksia oli, että tiedelehdet laadunvarmistavat ja pitävät osaltaan julkaisutoiminnalla tiedemaailmaa pystyssä. Ilman tiedelehtiä tutkijat eivät päteväydy ja meritoidu, eivätkä artikkelimuotoiset väitöskirjat valmistu, tai ainakin tieteellisen tiedon julkaisu hidastuisi merkittävästi, jos julkaiseminen tapahtuisi ainoastaan kokoomateoksissa.

Vertaisarviointi on huolellisen toimitustyön ohella oleellinen osa tätä laadunvarmistusta. Sen avulla ylläpidetään tiedon ja tieteen luotettavuutta ja riippumattomuutta sekä suojellaan tiedejulkaisemista esimerkiksi nurkkakuntaiselta tai dogmaattiselta ajattelulta (Korhonen ja Mäkinen 2022, 127). Vertaisarvioinnin tarkoituksena on parantaa tekstiä sekä auttaa lehden toimitusta tekemään päätös julkaisemisesta (Suomen Tiedekustantajien

liitto 2021; Raivio 2006). Lisäksi sillä pyritään varmistamaan, että artikkeli tuottaa uutta tietoa ja on metodologialtaan ja johdopäätöksiltään looginen (Raivio 2006, 15).

Usein tämä asiantuntijatyö on jäänyt näkymättömiin. *Musiikkia* julkaiseva Suomen musiikkitieteellinen seura osallistui helmikuussa Suomen tiedekustantajien liiton ja Kansanvalistusseuran #vertaisarvioin-kampanjaan esittelemällä yhden *Musiikin* lukuisista vertaisarvioijista sosiaalisessa mediassa. Syksyllä 2024 käynnistynyt kampanja on osa Sivistyksen teemavuotta. Se muistuttaa siitä, että vertaisarviointi on yksi tutkimuksen perusedellytyksiä, ja että tieteenekijät, jotka vertaisarvioivat tekstejä ja muita tutkimustuloksia, tekevät sitä vapaaehtoisesti oman työnsä ohessa.

Kampanjan tavoitteena on, että tutkijat saisivat vertaistukea, näkyvyyttä, ja arvostusta tutkimuksen laadunvarmistajina, yliopistopäätäjät huomaisivat käyttää valtaansa nykytilanteen (arviointityön näkymättömyyden ja arvostuksenpuutteen) kohentamiseksi, koulutuspolitiikat saisivat tietoa ja ymmärrystä tutkimuksen aseman vahvistamiseksi yhteiskunnassa, ja tutkimuksesta kiinnostuneet kansalaiset ymmärtäisivät paremmin tutkimustyön moniulotteisuutta. (Kansanvalistusseura n.d.)

Myös suomalainen musiikintutkimus lepää näiden uutterien, oman alansa kehittymisen eteen pyyteettömästi toimivien vertaisarvioijien harteilla. *Musiikki* julkaisee kolmen vuoden välein listan lehdelle vertaisarvioineista henkilöistä tehdäkseen näkyväksi tätä työtä. *Musiikissa* käytössä oleva arviointitapa on niin sanottu kaksoissokko, eli kirjoittajat ja arvioijat eivät tiedä toistensa henkilöllisyyttä. Lehden päätoimittajat tai erikoisnumeron vierailevat toimittajat pyytävät arvioijat tähän rooliin. Tyypillisesti arvioija on tohtoriksi väitellyt, toisinaan muulla tavoin ansioitunut asiantuntija.

Musiikin journal.fi-alustalta lähtevässä pyynnössä toimia tietyn artikkelin arvioijana pyydetään kuvaamaan artikkelin tärkeimmät ansiot sekä artikkelin puutteet ja niihin liittyvät parannusehdotukset. Näiden lisäksi vertaisarvioijan tulee valita, puoltaako hän artikkelin julkaisemista sellaisenaan, muutosten jälkeen, perusteellisesti uudelleen työstettynä (mikä edellyttää uuden vertaisarvioinnin), tahi ei puolla artikkelin julkaisemista.

Tieteellisten seurain valtuuskunta (2022) eli TSV ohjeistaa, että arvioitavat käsikirjoitukset ovat aina luottamuksellisia, jolloin arvioijan ei tule keskustella niistä ulkopuolisten kanssa, eikä julkaisemattoman käsikirjoituksen sisältöä saa hyödyntää omaksi eduksi. TSV:n tiedejulkaisuille myöntämä vertaisarviointitunnus kertoo, että julkaisu noudattaa kansainvälisiä tiedeyh-

**Inka Rantakallio,
Sakari Ylivuori &
Mikko Ojanen**

**#Vertaisarvioin,
siis luotamme**
– vertaisarviointi
on tieteellisen tiedon
laadunvarmistusta

teisön laadun ja eettisyyden standardeja. Tunnuksen käyttöi-
keuden edellytyksenä on ennen kaikkea kahden riippumattoman
asiantuntijan tekemä vertaisarviointi sekä julkaisuprosessin
huolellinen dokumentointi. (Tieteellisten seurain valtuuskunta
2020). Toisin sanoen myös prosessin laadun vaaliminen on ver-
taisarvioinnissa kaikkea muuta kuin triviaali seikka. Kuten Leh-
tonen, Wahlfors ja Ranta-Meyer (2020, 5) toteavat, ”[o]n kui-
tenkin huomattavan eri asia, onko tieteellinen artikkeli
julkaistu tarkan vertaisarviointiprosessin jälkeen vai onko se ver-
taisarvioitu vain nimellisesti esimerkiksi niin sanotussa saalis-
tajajulkaisussa.”

Musiikki keskittyy suomalaiseseen musiikintutkimukseen sen
koko laajuudessa. Suomalainen musiikintutkimus on monitie-
teistä ja hyödyntää lukuisia näkökulmia ja menetelmiä muilta
tieteenaloilta, tyypillisimmin humanistisilta ja yhteiskuntatie-
teellisiltä aloilta. Ei ole tavatonta, että *Musiikkiin* tarjotun artik-
kelin arvioi musiikintutkijan ohella jonkin toisen alan asiantun-
tija. Näin artikkelille saadaan monipuolinen arvio, jonka myötä
julkaisuun hyväksyttävästä artikkelista tulee laadukas sekä ky-
kenevä puhuttelemaan lukijoita yli tieteenalarajojen.

Vertaisarviointi ei kuitenkaan ole täydellinen järjestelmä. So-
siaalisessa mediassa kiertävät meemit ”reviewer 2:sta” kuvas-
tavat vertaisarviointilausuntojen aiheuttamia turhautuneisuuden
tunteita sekä toisaalta arviointiin liittyvää valtaa. Meemihuumo-
ri sekä kahvipöytäkeskustelut vahvistavat, että vertaisarvioinnin
affektiivisuus ”haastaa käsityksen tieteen neutraaliudesta” (Kor-
honen ja Mäkinen 2022, 130).

Arviointiin liittyy muitakin haasteita. *Musiikin* päätoimittajat
ovat hiljattain käyneet yhdessä lehden toimitusneuvoston kans-
sa keskustelua kaksoissokkokäytännöstä pienessä maassa pie-
nellä tieteenalalla: vertaisarvioija saattaa tunnistaa artikkelin
kirjoittajan pelkän aiheen perusteella ja arkailla tarttua arvioin-
titehtävään, vaikka eturistiriitoja aiheuttavaa ohjaussuhdetta tai
muuta läheistä yhteistyötä ei kirjoittajan ja arvioijan välillä oli-
sikaan. Kirjoittajan näkökulmasta artikkelin huolellinen anony-
misointi vertaisarviointikierrosta varten vie aikaa, eikä se edel-
lä mainitusta syystä ole silti aina riittävää.

Tieteellisten seurain valtuuskunnan vertaisarviointitunnus ei
itsessään edellytä kaksoissokkokäytäntöä. Onkin mahdollista,
että *Musiikissa* kokeillaan tulevaisuudessa myös muunlaisia ver-
taisarviointikäytäntöjä. Edellä mainituista ja muista haasteista
huolimatta vertaisarvioinnin keskeisyyttä tieteellisen julkaise-
misen laadulle ja tiedon luotettavuudelle on vaikea kiistää.

Tämä numero sisältää kaksi vertaisarvioitua artikkelia sekä lektion.

Reetta Näätänen tarkastelee artikkelissaan suomalaisen nykysäveltäjä Juha T. Koskisen *Dream Transmission* -teoksen (2019) buddhalaisia elementtejä sekä sen esittämistä ja vastaanottoa kulttuurisen musiikkianalyysin, autoetnografisen esitystutkimuksen ja lähiluvun avulla. Aineistona ovat teoksen partituuri, kirjoittajan esitykset teoksesta Suomessa ja Japanissa, säveltäjän haastattelut sekä suomalaiselta ja japanilaiselta yleisöltä kerätty kyselytutkimusmateriaali. Artikkelit osoittaa, että kulttuurisensitiivisyys ja kulttuurienvälinen dialogi ovat tarpeellisia länsimaisen taidemusiikin säveltäjille ja esiintyjille, kun he työskentelevät monikulttuurisen materiaalin parissa. Siinä missä aiempi musiikintutkimus on kiinnittänyt huomiota taidemusiikin aasialaisiin viittauksiin, Näätäsen artikkeli tuottaa uutta tietoa erityisesti buddhalaisista teemoista, jotka ovat olleet tutkimuksessa harvinaisempia.

Juha Torvinen ja Susanna Waldén-Antikainen käsittelevät artikkelissaan suomalaissäveltäjä Yrjö Kilpisen ja saksalaisbaritoni Gerhard Hüschin toisen maailmansodan jälkeistä kirjeenvaihtoa. Torvinen ja Waldén-Antikainen soveltavat käsittelyssään ensimmäistä kertaa musiikintutkimuksen alalla itsedenatsifikaation käsitettä ja tuottavat uusia kategorioita, joiden avulla voidaan tarkastella millaisilla keinoilla kulttuurikentän toimijat pyrkivät eroon historian painolastista ja perustelevat toimintaansa hankalassa poliittisessä tilanteessa. Torvisen ja Waldén-Antikaisen tutkimus pohjautuu laajaan aiemmin vähän tarkasteltuun arkistoaineistokokonaisuuteen ja tuottaa uutta ymmärrystä toisen maailmansodan jälkeisestä kulttuurikentästä. Historiallisesta kohteestaan huolimatta artikkeli tarjoaa ajan-kohtaista sovellettavuutta.

Numeron päättää Sanna Qvickin lektio ”Captivating Film Sounds: Sonic Narration and Worldmaking in the Soundtracks of Finnish Fairy Tale Films”, jossa Qvick valottaa tapaa, jolla ääniä ja musiikkia käytetään satuelokuvissa niin kertovana kuin maailmaarakentavana elementtinä. Hänen väitöstutkimuksensa pyrkii vahvistamaan audiovisuaalisen materiaalin lukutaitoa, jonka rooli tekoälyjen avulla laadittujen videoklippien maailmassa on yhä tärkeämpi.

Tarkkasilmäiset lukijat huomaavat, että *Musiikin* visuaalinen ilme on uudistunut tähän vuoden ensimmäiseen numeroon. Suurkiitos uudistuksesta lehtemme taittajalle Anne Rissaselle! Samalla tämä on ensimmäinen uudistuneella päätoimittajako-

**Inka Rantakallio,
Sakari Ylivuori &
Mikko Ojanen**

**#Vertaisarvioin,
siis luotamme**

– vertaisarviointi
on tieteellisen tiedon
laadunvarmistusta

koonpanolla toimitettu kokonaisuus. Lehden pitkäaikaisen päätoimittajan Tuire Ranta-Meyerin paikalla jatkaa MuT Sakari Yli-vuori. Lämmin kiitos Tuirelle ja tervetuloa päätoimittajatiimiin, Sakari!

Toimitus toivottaa lukuiloa ja valoisaa kevättä!

PÄÄKIRJOITUS
1 | 2025

Lähteet

- Kansanvalistusseura. #Vertaisarvioin-kampanja. Tark. 11.2.2025. <https://kansanvalistusseura.fi/hankkeet/vertaisarvioin-kampanja/>.
- Korhonen, Ari ja Katariina Mäkinen. 2022. ”Vertaisarviointi – Kuria vai hoivaa?”. *Tiede & edistys* 47(3): 127–134.
- Lehtonen, Lasse, Laura Wahlfors ja Tuire Ranta-Meyer. 2020. ”Tieteellisen tiedon ja luottamuksen äärellä”. *Musiikki* 50 (4): 3–7. <https://musiikki.journal.fi/article/view/101310>.
- Raivio, Kari 2006. Vertaisarviointi tieteellisessä julkaisutoiminnassa. *Tieteessä tapahtuu* 7: 15–19.
- Suomen Tiedekustantajien liitto. 2021. Vertaisarviointi. Tark. 11.2.2025. <https://tiedekustantajat.fi/ohjeet/vertaisarviointi/>.
- Tieteellisten seurain valtuuskunta. 2020. Käytön edellytykset. Tark. 11.2.2025. <https://www.tsv.fi/fi/palvelut/tunnus/kayton-edellytykset>.
- Tieteellisten seurain valtuuskunta. 2022. Lisätieto vertaisarvioinnista. Tark. 11.2.2025. <https://www.tsv.fi/fi/palvelut/tunnus/lisatie-toa-vertaisarvioinnista>.

**Inka Rantakallio,
Sakari Ylivuori &
Mikko Ojanen**

**#Vertaisarvioin,
siis luotamme**
– vertaisarviointi
on tieteellisen tiedon
laadunvarmistusta

Reetta Näätänen



Buddhalaisuus

Juha T. Koskisen teoksessa

Dream Transmission (2019):

esittäjän ja yleisön näkemyksiä
suomalaisessa ja
japanilaisessa kontekstissa

ARTIKKELI

MUSIIKKI
1 | 2025

DOI: [10.51816/musiikki.160115](https://doi.org/10.51816/musiikki.160115)

ORCID: [0000-0001-5502-0613](https://orcid.org/0000-0001-5502-0613)

MuM Reetta Näätänen on klarinetisti (Tampere Filharmonia, TampereRaw), Itä-Aasian kulttuurien tutkija (HuK) ja väitöskirjatutkija Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa. Hänen tutkimuksensa käsittelee kulttuurienvälisyyttä ja kulttuurisensitiivisyyttä 2000-luvun taidemusiikissa. Kenttätyömatkan Japaniin on rahoittanut Suomen Kulttuurirahasto sekä Scandinavia-Japan Sasakawa Foundation.

reetta.naatanen@uniarts.fi

Buddhism in Juha T. Koskinen's **Dream Transmission** (2019): performer and audience perceptions in Finnish and Japanese contexts

Composer Juha T. Koskinen's (b. 1972) composition **Dream Transmission** for solo clarinet and electronics was premiered at the Kuhmo Chamber Music Festival in 2019 by clarinetist Lauri Sallinen, who commissioned the work. The composition, representing Western and Finnish classical concert music tradition, draws a strong influence from Japanese Buddhism, like the **shōmyō** (Buddhist chanting) and includes reciting mantras as well as physical gestures, such as sitting in a kneeling position (**seiza**) and hand signs (**mudra**). Besides the Japanese influence, it also uses other culturally and geographically marked source material, such as a German lullaby and sounds of the Finnish sauna.

In this article, I combine cultural music analysis, close reading, and performance studies to examine the piece from the perspective of a performing musician, critical music analyst, and researcher of East Asian cultures, in order to draw attention to cultural sensitivity in music. The main research question is: How are the cultural traits of Japanese Buddhism represented in **Dream Transmission**, and what kinds of problems do these cross-cultural representations create from the perspective of cultural sensitivity and the social responsibility of the performer? I performed **Dream Transmission** in five concerts during 2023 and 2024 in Finland and Japan. In connection with these performances, the audiences' reactions were investigated using a semi-structured questionnaire. I examined how Finnish and Japanese audiences received the performances, how they perceived the cultural connotations of the work, and how the composer's aims were transmitted to the listeners. The composer's perspective and background of the work were explored through interviews. I reflect on how much a non-Buddhist performer should familiarize themselves with the Buddhist content before performing the work, how much information of cultural contextualization should be given to the audience, and in which way, in a concert situation. By analyzing the complexity of the cultural layers of all the elements used in the work, as well as the audience reception, I argue that culturally connected materials should be communicated more openly to the audience. Source references in the score with cultural contextualization could benefit the performer to produce a more culturally informed performance, as Western classical music tradition often draws inspiration from non-European cultures.

ABSTRAKTI

Artikkelini tarkastelee suomalaisen nykysäveltäjän Juha T. Koskisen (s. 1972) teosta *Dream Transmission*.¹ Vuonna 2019 sävelletty teos sooloklarinetille ja elektroniikalle kuuluu länsimaisen nykkytaidemusiikin repertuaariin. Sitä dominoivat buddhalaiset vaikutteet: esiintyjä toteuttaa soittamisen lisäksi fyysisiä eleitä, kuten istuu soittaessaan *seiza*-polvi-istunnassa,² soittaa *rin*-kelloa,³ tekee rituaalikumarruksen ja *mudra*-käsimerkin,⁴ lausuu mantroja sekä kääntyy soittaessaan eri ilmansuuntiin. Koskinen lainaa *shōmyō*-melodiaa⁵ ja taustäänitteeltä kuuluu buddhalaisten munkkien mantraresitaatiota miksatuna lapsen lauluun ja suomalaisen saunan ääniin. Teoksessa esiintyvät myös saksalainen kehtolaulu ja lainauksia italiaksi Danten *Jumalaisesta näytelmästä*. Osa *Dream Transmission* -teoksessa lainatuista buddhalaisista teksteistä on peräisin yli 2000 vuoden takaa eteläaasialaisista, jo kadonneista kulttuureista. Niihin on tullut kerrostumia matkan varrella, kun tekstejä on kopioitu ja tulkittu muiden kielten kautta. Pääasiassa suomalaisessa kulttuurissa kasvaneen säveltäjän kautta buddhalaiset eleet ja tekstit saavat jälleen lisää tulkintoja.

Buddhalaisuutta on määritelty länsimaissa kristillisen teologian kautta järjen uskonnoksi tai ateistiseksi maailmanuskonnoksi, tai filosofiseksi suuntaukseksi (ks. esim. Lopez Jr 2009). Buddhalaisuuden lukuisat muodot ovat kehittyneet eri puolilla Aasiaa yli 2500 vuoden aikana, ja ne ovat linkittyneet alueiden kulttuureihin ja kieliin. Vaikka buddhalaisuuden harjoittamisen tavat vaihtelevat koulukunnasta ja suuntauksesta toiseen, on sillä paljon kulttuurista ja historiallista merkitystä kaikissa niissä

- 1 Kiitokset Juha T. Koskiselle tutkimusprojektiin osallistumisesta.
- 2 正座 (jap. *seiza*) on asento, jossa istutaan jalkapöytien päällä polvillaan yleensä tatamilla.
- 3 鈴 (jap. *rin*, yleensä kunnioitusetuliitteen kera *o-rin*) kulhomainen kello, jota käytetään buddhalaisissa seremonioissa rytmittämään rituaaleja.
- 4 *Mudrā* (sanskrit.) on vedalaisista rituaaleista peräisin oleva käsimerkki, joka omakuttiin osaksi buddhalaista traditiota mahdollisesti jo Buddhan elinaikana noin 500 eaa. (Orzech ja Sørensen 2011, 76–77.)
- 5 声明 (jap. *shōmyō*) on japaninbuddhalainen hymni-perinne.

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

maissa ja yhteisöissä, joissa sitä on perinteisesti harjoitettu (ks. esim. Dong 2005).

Tässä artikkelissa kysyn, kuinka buddhalaisuus ilmenee Koskisen teoksessa, kuinka se välittyy yleisölle, kuinka säveltäjälle ja esiintyjälle vieraaseen kulttuuriin viittaavat komponentit musiikissa ymmärretään eri kulttuurikonteksteissa sekä kuinka buddhalaisten rituaalisten eleiden esittämisen haasteisiin tulisi suhtautua esiintyjänä. Tarkastelen myös sitä, kuinka säveltäjän teokselleen asettamat tavoitteet toteutuivat esitystilanteissa. Kun musiikissa käytetään esimerkiksi kulttuurisesti koodattuja ääniä (esim. Utz 2021, 234), kuinka eri tavoin suomalainen ja japanilainen yleisö kokee äänet osana länsimaisen taidemusiikin teosta? Käytän metodeinani kulttuurisensitiivisyyteen tarkentavaa kulttuurista musiikkianalyysia, kulttuurintutkimusta, autoetnografista esitystutkimusta sekä lähilukua. Artikkelini liittyy aktivistiseen väitöskirjatutkimukseeni, jonka tarkoituksena on kannustaa esiintyjiä ja säveltäjiä tiedostavampaan ja yhdenvertaisempaan vieraiden kulttuurien käsittelyyn länsimaisessa taidemusiikissa.⁶ Pääasiallisena aineistonani toimivat teoksen partituuri, omat esitykseni *Dream Transmissionista*, säveltäjän haastattelut sekä suomalaiselta ja japanilaiselta yleisöltä kerätty kyselytutkimusmateriaali. Tapaustutkimus tuottaa tietoa kulttuurisensitiivisyyden ja kulttuurienvälisen dialogin tarpeesta länsimaisen taidemusiikin kontekstissa sellaisia säveltäjiä ja esiintyjiä varten, jotka työskentelevät monikulttuurisen materiaalin parissa.

Dream Transmission edustaa säveltäjä Juha T. Koskisellemme tyypillistä tekstiä ja musiikillisia lainauksia sekoittavaa tyyliä. Vaikka Koskinen ei itse ole tunnustuksellinen buddhalainen (Koskinen 2024a), hänen teosluetteloaan dominoivat vuodesta 2009 alkaen teokset, joilla on kytköksiä Japanin kulttuuriin sekä buddhalaisuuteen. Hän on myös säveltänyt japanilaisille soittimille, kuten kotolle (Koskinen n.d.). Buddhalaisuuteen liittyvien aiheiden ilmenemistä suomalaisessa musiikissa ei ole tutkittu systemaattisesti.⁷ Vaikka teoksia ei taidemusiikin piirissä ole kuin kourallinen, buddhalaisia teemoja löytyy jo yli sadan vuoden takaa: Ida Mobergin (1859–1947) ooppera *Asiens ljus* (1910) perustui brittiläisen filoso-

-
- 6 Aktivistisen musiikintutkimuksen kysymyksistä ja periaatteista ks. esim. Mononen ja Välimäki 2018.
 - 7 Julia Shpinituskayan väitöskirjassa (2016) käsitellään jonkin verran Erik Bergmanin tiibetinbuddhalaisia tekstejä hyödyntävää *Bardo Thödolia*. Inka Rantakallio (2019) huomioi suomalaisten rap-artistien buddhalaisuudesta vaikutteita saaneet sanotukset *Hiphop Suomessa* -kirjan luvussa ”Uskonto ja henkisyys suomalaisessa rap-musiikissa”.

fin Edwin Arnoldin vuonna 1879 julkaistuun buddhalaisuutta popularisoivaan runoteokseen *The Light of Asia: The Great Renunciation*, joka kertoo Siddhartha Gautaman elämästä (Välimäki 2019). Vielä suuremmin buddhalaista materiaalia hyödynsi Erik Bergman, joka tutustui tiibetinbuddhalaisuuteen vieraillessaan Nepalissa. Hän sävelsi vuonna 1974 länsimaissa Kuolleiden kirjana tunnetusta Bardo Thödolista (ks. Cuevas 2005, 3–5) teoksen orkesterille, kuorolle ja solisteille, jossa hän lainaa buddhalaisissa seremonioissa kuulemiaan ääniä sekä soittimia, joita hän myös toi mukanaan Suomeen. Vaikka aasialaisten viittausten käyttö taidemusiikissa on tunnettu ilmiö, buddhalaiset teemat eivät ole olleet yleisiä.

Käsittelen aluksi metodologista ja tutkimuksellista taustaa sekä erityisesti buddhalaisuuden, eksotismin sekä monikulttuurisuuden määritelmiä suhteessa suomalaiseen nykymusiikkiin. Sen jälkeen siirryn analysoimaan *Dream Transmissionia* ensin esittäjän näkökulmasta, sen jälkeen yleisön näkökulmasta. Tarkastelen partituurin japanilaiseen kulttuuriin ja buddhalaisuuteen sidoksissa olevia elementtejä, niiden toteutusta omissa esityksissäni ja niistä välittyvää informaatiota suhteessa säveltäjän haastatteluissa antamaan tietoon. Tämän jälkeen esittelen viidestä esityksestä koottua yleisöpalautetta sekä päätelmiä siitä, kuinka kulttuurien välinen dialogi toteutui teoksessa ja sen vastaanotossa Suomen ja Japanin konteksteissa. Lopuksi teen johtopäätöksiä tutkimuksen tuloksista ja hahmottelen analyysistä nousseita jatkotutkimuskysymyksiä.

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja
yleisön näkemyksiä
suomalaisessa
ja japanilaisessa
kontekstissa

Tutkimusaineisto ja teoreettis- metodologinen viitekehys

Tässä tutkimuksessa aineistona toimivat teoksen partituurin⁸ lisäksi säveltäjän haastattelut (Koskinen 2023a; 2023b; 2024a; 2024b), asiantuntijahaastattelut sekä viiden eri konsertin yhteydessä kerätyt yleisöpalautteet (n=79) koskien omia esityksiäni teoksesta. Esitin teoksen yhteensä viisi kertaa, joista kaksi kertaa Suomessa ja kolme kertaa Japanissa. Yleisölle annettu puolistrukturoitu kysely sisälsi seitsemän kysymystä, joilla selvitettiin vastaajien kieli- ja kulttuuritaustaa sekä mielipiteitä erityisesti esityksen tunnistettavista kulttuureihin viittaavista komponenteista, kuten taustalla kuuluvasta buddhalaisesta resitoinnista ja esittäjän

8 Olen rajannut artikkelissa käsiteltävät esitysohjeet ainoastaan yleisölle esitettävään materiaaliin. Säveltäjän ohjeet luonnossa meditoimisesta kadenssin säveltämisen yhteydessä jätän käsittelemättä.

suorittamasta rituaalikumarruksesta. Kyselyssä selvitettiin myös, olisiko laajempi informaatio teoksen kulttuurisista taustoista syventänyt tai laimentanut⁹ kuulijakokemusta. Tukena buddhalaisen rituaalien ja sanskritin yksityiskohtien tarkistamisessa aineistona on käytetty japaninbuddhalaisuuden tutkija Aleksi Järvelän, Etelä-Aasian tutkija FT Mikko Autereen, kahden *shingon*-buddhalaisen temppelin pääpappien Shinchō Yagin ja Ryūji Amanon sekä entisen Helsingin yliopiston japanin kielen lehtorin Yukako Uemuran kanssa tehtyjä haastatteluja.

Olen toiminut vakituisesti klarinetistina Tampere Filharmoniaassa ja nykymusiikkiyhtye TampereRaw'ssa vuodesta 2001. Ennen musiikkiopintojani Sibelius-Akatemiassa suoritin Helsingin yliopistossa humanististen tieteiden kandidatin opinnot pääaineenani Itä-Aasian tutkimus, suuntauksena Japanin kulttuuri ja kieli. Opiskelin Sapporossa Hokkaido University of Education -yliopistossa musiikkia vaihto-opiskelijana vuonna 1999, ja olen parinkymmenen vuoden ajan käynyt säännöllisesti Japanissa esiintymis- ja opetustehtävissä. Oma kulttuuritaustani on suomalainen. Tarkastelen teosta tästä taustasta käsin esiintyjänä sekä kulttuurintutkijana erityisesti Aasian-tutkimuksen näkökulmasta. Keski-tyn tapakulttuurin ja kielten välittämiin merkityksiin, kun analysoin *Dream Transmissionin* vuoden 2019 version partituuria ja esitysohjeiden kulttuurisia konnotaatioita, merkityksiä ja etymologioita.

Käytän teosanalyysin rinnalla kulttuurintutkimuksen menetelmiä: olen käynyt haastattelujen ja havainnoinnin (Hämeenaho et al. 2022, 179–187) avulla vuorovaikutteisia keskusteluja niin säveltäjä Juha T. Koskisen kuin asiantuntijoiden kanssa musiikin ja buddhalaisuuden suhteesta *Dream Transmissionissa*. Säveltäjän haastattelut tuovat näkökulmia siihen, kuinka teoksen alkuperäiset ideat kulttuuristen elementtien merkityksistä lopulta välittyivät esiintyjälle ja yleisölle.

Käytän autoetnografista lähestymistapaa (ks. esim. Chang 2008), kun esittelen teoksen esityksissä tekemiäni ratkaisujen taustoja, jotka perustuvat Japanin kulttuurin tuntemukseeni, muistoihini ja kokemuksiini teoksen harjoitusprosessin aikana. Autoetnografisen aineiston on siis tarkoitus tuoda esille tutkijan omat kokemukset. Perehdyn lähiluvun (Richardson 2017; Brummet 2019) avulla sellaisiin sanskritin- ja japaninkielisten sanojen sekä eleiden

9 ”Syventämisellä” viitataan tässä yhteydessä yleisöpalautteen kritiikkiin siitä, että osa vastaajista arveli jääneensä paitsi jostakin tärkeästä informaatiosta, joka olisi voinut muuttaa ymmärrystä teoksen sisällöstä. ”Laimeneminen” taas viittaa usein esitettyyn väitteeseen, että taide vesittyy, jos sitä selitetään liikaa.

merkityksiin ja taustoihin, jotka saattavat esimerkiksi vain länsimaisen taidemusiikin koulutuksen saaneelta jäädä havaitsematta. Lähiluvun tarkoituksena on syventää tutkittavan kohteen kulttuuristen merkityksien ymmärtämistä (Brummet 2019, 2).

Käsittelen buddhalaisuutta *Dream Transmission*issa myös japanilaisen kirjallisuuskriitikon ja filosofin Kōjin Karatanin post-orientalismikriitikon kautta. Artikkelissaan ”Uses of Aesthetics: After Orientalism” (1998) Karatani käyttää termiä estetiikka-keskeisyys (”aestheticentrism”¹⁰) puhuessaan nautinnosta, jota objektit voivat tuottaa, kun niiden alkuperäiset merkitykset suljetaan esteettisen kokemuksen ulkopuolelle. Sävellyksen buddhalaisuuslainausten voidaan ajatella olevan eleiden ja puhuttujen äänneiden estetisoivia sovelluksia, joista kulttuurin sisäiset merkitykset on suljettu ulkopuolelle, etenkin, jos merkityksiä ei välitetä ymmärrettävästi esiintyjälle ja yleisölle.

Buddhalaisuuden tuotteistamista ja misrepresentaatiota länsimaissa käsittelen Liz Bucarin (2022) ja Jørn Borupin (2023) teoksiin perustuen. Bucar pohtii erityisesti eettisiä kysymyksiä, kun vieraiden uskontojen harjoittamisen tapoja (esimerkiksi jooga ja meditaatio) omaksutaan osaksi länsimaista kulttuuria ja irrotetaan alkuperäisestä kontekstista. Borup käsittelee buddhalaisuutta niin kolonialismin kohteena kuin välineenä. Länsimaisen nykymusiikin yhteyttä kolonialismiin ja eksotismiin tarkastelen Gavin S. K. Leen (2023), Christian Utzin (2021) ja John Corbettin (2000) tutkimusten kautta. He tuovat esille, kuinka länsimainen nykymusiikki sekä musiikki-instituutiot sisältävät yhä muita kulttuureja toiseuttavia piirteitä, jotka vähintään implisiittisesti linkittyvät kolonialistiseen diskurssiin. Globaalin historian käsitteen myötä myös länsimaista taidemusiikkia tarkastellaan näkökulmista, jotka pyrkivät välttämään eurosentrisyyttä (Conrad 2016). Voidaan-ko aikamme musiikissa enää puhua eksotisoivasta tai orientalistisesta kulttuurien käsittelystä, kun itä-länsi-dikotomian rajat ovat hämärtyneet (Pun 2019)? Viittaan tekstissäni eksotismiin, kun tarkoitan tarkoituksellisesti luotuja mielikuvia maantieteellisesti tai ajallisesti kaukaisesta paikasta (ks. esim. Bellman 2011; Locke 2009). Mielikuvien herättäminen kaukaisista paikoista ja kulttuureista on tapahtunut länsimaisessa taidemusiikissa perinteisesti hyödyntämällä musiikillista keinovalikoimaa, joita esimerkiksi Ralph P. Locke käsittelee kattavasti teoksessaan *Musical Exoticism: Images and Reflections* (2009). Eksotismi musiikissa ei ole tähännyt autenttiseen representaatioon, vaan sillä on pyritty osoitta-

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja
yleisön näkemyksiä
suomalaisessa
ja japanilaisessa
kontekstissa

10 美的中心主義 (jap. *biteki chūshin shugi*).

maan yleisölle muiden kulttuurien erilaisuus suhteessa eurooppalaiseen kulttuuriin (Scott 1998, 309).

Käytän tässä artikkelissa termiä kulttuurisensitiivisyys, kun tarkoitan hienotunteisuutta ja herkkyyttä, jolla vieraan kulttuurin materiaaliin musiikissa tulisi suhtautua. Tähän sisältyy myös kulttuurisen nöyryyden elementti (”cultural humility”, Bibus ja Koh 2021). Jo pelkästään äänillä on eri kulttuureissa erilaisia merkityksiä, ja niiden irrottaminen alkuperäisestä kontekstistaan voi aiheuttaa tahattomia tai ei-toivottuja mielle yhtymiä kulttuurin sisällä eläville.

ARTIKKELIT
1 | 2025

Dream Transmissionin tausta, esitysohjeet ja kielet

Juha T. Koskinen on profiloitunut japanilaisista aiheista ammentavana säveltäjänä. Monet hänen instrumentaaliteoksensa sisältävät lausuttuja sanoja tai ääniteitä, joissa hän on hyödyntänyt muun muassa klassisia japanilaisia tekstejä kulttuurisesti rikkaalta Heian-kaudelta (794–1185) sekä buddhalaisista lähteistä.

Koskinen on oleskellut Japanissa useita kertoja, joista neljä 2–3 kuukauden jaksoa Aichin taideyliopiston vierailevana sävellysprofessorina vuosina 2016, 2020 ja 2023. Opetustyössään hän on käynyt dialogia japanilaisten säveltäjien sekä sävellysohjelmoijoiden kanssa muun muassa liittyen buddhalaisten teemojen käyttöön sävellyksissä (Koskinen 2023b). *Dream Transmissionin* voidaan ajatella edustavan puhtaasti instrumentille sävelletyn teoksen sijaan musiikin ja näyttämötaiteen hybridiä, koska se lainaa ja soveltaa sekä musiikillisia että fyysisiä eleitä. Ajatus instrumentaaliteatterista syntyi 1960-luvulla. Sen ideana oli yhdistää soittajan eleet saumattomaksi osaksi esitystä, ja 1970-luvulle mennessä suuri osa ajan säveltäjistä hyödynsikin teatraalisen ilmaisun skaalaa musiikillisen sisällön lisäksi (esim. Pittenger 2010, 3). Koskisen teoksessa teatraalisuus voidaan kuitenkin käsittää harhaanjohtavaksi termiksi, sillä teoksen sisältämät eleet eivät niiden alkuperäisessä uskonnollisessa kontekstissa ole esitys, vaan osa rituaalista uskonnonharjoittamista.

Esitysohjeita ja partituuria tulkitessa ei voida ohittaa teosuskollisuuden (”Werktreue”, ks. esim. Goehr 1989) käsitettä ja merkitystä. Kun säveltäjän ohjeita tulkitaan kirjaimellisesti, esittäjälle jää vielä paljon oman päätelmän varaan, kuinka esimerkiksi mudra tai rituaalikumarrus toteutetaan. Mudra ja rituaalikumarrus eivät (yleensä) ole länsimaisen musiikin esittäjälle tuttuja toisin

kuin tavanomaiset musiikilliset merkinnät. Kun esittäjä toteuttaa sanallisten merkintöjen pohjalta fyysisiä, tiettyyn kulttuuriin liittyviä liikkeitä, variaatiota tapahtuu (etenkin referenssin puuttessa) siten huomattavasti enemmän kuin soittimen käsittelyyn tai äänien tuottamiseen liittyvien merkintöjen toteuttamisessa. Länsimaisessa klassisessa musiikissa vallitseva ihanne partituurin merkintöjen tulkitsemisesta nimenomaan teoksen ja säveltäjän ajatusten autenttisuutta vaalien (Kivy 2015) näyttäytyy *Dream Transmissionin* kohdalla ristiriitaisena. Vaikka Koskinen (2023a) ohjeistaa esiintyjää luomaan oman kadenssin ja tulkitsemaan ohjeita vapaasti, kuinka tämä toteutuu sellaisen länsimaisen taide-musiikin koulutuksen saaneen esiintyjän näkökulmasta, jolla ei ole harrastuneisuutta improvisaation tai kehollisen ilmaisun parissa tai tietämystä buddhalaisuudesta tai mantrojen merkityksistä?

Juha T. Koskinen kertoo haastattelussa (2024b) tutustuneensa Japaniin ja sen kulttuuriin lähes sattumalta, kun hän sai vuonna 2004 kutsun Takefun kansainvälisille musiikkifestivaaleille voitettuaan palkinnon festivaalin sävellyskilpailussa. Tämän myötä hänelle tarjoutui tilaisuus viettää aikaa residenssissä Japanissa sekä myöhemmin vierailevana sävellyksen professorina Aichin taidyliopistossa. Kun *Dream Transmissionin* sävellystyö alkoi vuonna 2018 klarinetisti Lauri Sallisen ja Kuhmon Kamarimusiikin tilauksen myötä, Koskinen oli juuri aloittanut perehtymisen buddhalaisen *tendai*-koulukunnan shōmyō-laulutyyliin japanilaisen opettajan Suehiro Shōein johdolla (Koskinen 2019). Teoksen teemaksi muodostuivat Lauri Sallisen unenomaiset muistot Japanista, jossa hän vietti muutamia vuosia varhaislapsuudessaan (Sallinen 2024). Myös Koskinen koki Japanin kiehtovaksi, ja idea eri kulttuurien ja kielten sekoittamisesta osaksi teosta tuntui luontevalta.

Koskinen (2023a) halusi tehdä sooloklarinettiteoksestaan ”fantasian temmellyskentän”, jossa eri kielet ja kulttuurit kohtaavat. Tähän innoittivat Koskisen nykyisen kotikaupungin Berliinin monikulttuurinen ilmapiiri (Koskinen 2023a) ja kiinnostus japanibuddhalaisuutta sekä erityisesti sen kehollista ilmaisua kohtaan (Koskinen 2024b). Koskinen oli myös tutustunut munkki Myōen¹¹ (1173–1232) *Unipäiväkirjaan*,¹² jonka erikoiset tarinat innoittivat ilmaisun vapauteen säveltämisessä (ibid.). Koskinen (2023b) toteaa haastattelussa, että vieraiden ja itselleen tuntemattomien kulttuurien vaikutteiden läpi voi joskus olla helpompi suodattaa vaikkapa vaikeita tunteita tai elämäkokemuksia. Tämä nä-

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

11 明恵上人 Myōe Shōnin.

12 夢記 Yume no ki.

kyt tutkimusten mukaan myös kielessämme: vaikeita asioita on helpompi ilmaista muulla kuin äidinkielellä, sillä myöhemmin opittu kieli ei herätä samanlaisia tunnereaktioita kuin äidinkieli (Räsänen ja Pine 2014, 443–44). Saman voidaan olettaa pätevän ainakin jossain määrin musiikilliseen kieleen: vaikka Koskinen oli etukäteen selvittänyt käyttämiensä mantrojen ja mudrien merkitykset, hän ei ole kasvanut japanilaisessa tai buddhalaisessa kulttuurissa, eikä japaninbuddhalaisilla äänillä ja eleillä näin ollen ole luontaista emotionaalista sidettä hänen omaan elämäänsä.

Säveltäjä itse ei koe, että eleet ja mantrojen lausumiset teoksessa ovat ulkomusiikillisia, sillä ne olivat alusta asti osa luomisprosessia (Koskinen 2023a), mutta noudatan tässä artikkelissa määritelmää, jossa edellytyksenä on, että musiikin peruselementtinä on soitettu tai laulettu ääni (esim. Davies 2012). Kyse on tutkimuskohteen rajaamiseen liittyvästä ontologisesta ratkaisusta (Torvinen 2006), jonka mukaan luokittelen fyysisen liikehännän ja lausumiset ulkomusiikillisiksi, sillä eleet ja tekstit on poimittu länsimaisen musiikin konventioiden ulkopuolelta, eikä niiden alkuperäinen konteksti ole musiikkiesitys vaan uskonnollinen rituaali. Myös yleisökyselymateriaalista (ks. jäljempänä) kävi ilmi, että monet vastaajat kokivat eleet ja lausumiset ”ylimääräisiksi” tai ”päälleliimatuiksi”, sillä ne eivät näyttäneet nivoutuvan saumattomasti osaksi musiikkia toisin kuin esimerkiksi luontaisesti soittamiseen liittyvä liikehdintä. Vaikka mantrat ilmenevät sävellyksessä lähinnä äänimateriaalina, niiden monikerroksiset ja monikulttuuriset merkitykset ovat tärkeässä roolissa musiikillisen ilmaisun pohjana.

Esitysohjeissa käytetään viittä kieltä: englantia, japania, sanskritia, saksaa ja italiaa. Koskinen (2023a) mukaan kielet liittyvät enemmänkin kunkin osan kulttuurisen konnotaation luomiseen kuin siihen, että tietyt esityserkinnät olisivat järjestelmällisesti yhdellä kielellä. Ulkomusiikillisia eleitä koskevat ohjeet ovat kuitenkin kokonaan englanninkielisiä. Sävellyksen esityserkinnöissä on myös otteita Danten *Jumalaisesta näytelmästä* italiaksi, mutta katkelmien tarkoitus on ainoastaan ehdottaa esiintyjälle tunnelatausta kyseiseen kohtaan, eikä tekstejä välitetä sellaisenaan yleisölle (Koskinen 2023a).

Nykyään suositeltu tapa kirjoittaa japania latinalaisilla aakkosilla on Revised Hepburn -järjestelmä (pitkät vokaalit merkitään tarkkeella: *Ojizō-sama*). Koskinen kuitenkin käyttää partituurissaan japaninkielisissä sanoissa vanhempaa Traditional Hepburn -romanisaatiojärjestelmää (pitkiä vokaaleja ei merkitä: *Ojizo-sama*). Tässä tekstissä käytän Revised Hepburn -romanisaatiota,

mutta nuottikuivissa sanat näkyvät Traditional Hepburn -muodossa. Äännetarkkeiden puuttuminen aiheuttaa ääntämisvirheitä vokaalien pituuksissa, jos japanin kieli ei ole lukijalle muuten tuttua. Koska teos vaatii sanojen lausumista, on oleellista, että ääntäminen välitetään esittäjälle mahdollisimman tarkasti. Esimerkiksi mantrojen kohdalla on uskonnollisessa kontekstissa tähdellistä, että ne lausutaan oikein – ei se, että niitä ymmärrettäisiin kirjaimellisesti (Kiss 2021, 172; Buswell 2004, 512).

Teoksen sanskritinkielisten termien osalta noudatan suomen kieleen sopeutettua kirjoitustapaa ja jätän äännetarkkeet pois (esimerkiksi gāndhārī -> gandhari) lukuun ottamatta mantrojen ja bodhisattvojen (sanskrit., valaistumisolento) nimien alkuperäisiä sanskritinkielisiä versioita, joissa noudatan International Alphabet of Sanskrit Transliteration (IAST) -systeemiä.

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

Teoksen mantrat, eleet ja buddhalaiset lähteet

*Dream Transmission*issa monikerroksiset buddhalaiset teemat on sijoitettu osaksi sävellystä, joka yhdistää musiikkia ja näyttämötaidetta. Tämä asettaa teoksen esittäjän asemaan, jossa hän joutuu ottamaan vastuuta monista vieraan kulttuurin representoimiseen liittyvistä ratkaisuksista. Kun lähdemateriaalina käytetään eleitä uskonnollisista rituaaleista, on kulttuurisensitiivisyydellä erityisen suuri merkitys esityksen lopputuloksessa. Tässä osiossa perehdyn *Dream Transmissionin* buddhalaiseen taustaan, esitysohjeisiin ja merkityksiin, joita ohjeet välittävät esittäjälleen.

Partituurin ensimmäisellä esitysohjesivulla (ks. Kuva 1) luetellaan teoksen viisi osaa sekä mantrat, jotka liittyvät kuhunkin osaan. Säveltäjä ei ole antanut mantrojen käännöksiä, eikä selvitystä siitä, mikä mantra oikeastaan on. Pelkistetyimmillään mantran voidaan ajatella olevan toistuva lause tai tavu, joka auttaa keskittymiseen meditaatiossa. Ne ovat peräisin vedalaisista rituaaleista, joiden aikana jumalien huomiota herätettiin mantraja lausumalla. Vedalaista uskontoa harjoitettiin Intian niemimaan luoteisalueilla noin 1500–500 eaa. Mantrat ovat usein kokoelma lyhyitä sanoja tai tavuja, joilla ei ole suoraan käännettäviä merkityksiä tai merkitykset ovat vaikeasti ymmärrettäviä. (Ks. esim. Buswell 2004, 512.)

In each of the five movements there is a particular Mantra:

1. Mirror

Mantra of Fugen-bosatsu (Samanthabhadra): *on sannaya satoban*

2. Equality

Mantra of Monju-bosatsu (Manjushri): *om a ra pa ca na*

3. Ojizo-sama

Mantra of Jizo-bosatsu (Ksitigarbha): *on ka-ka-ka bisanmaei sowaka*

4. Observation

Mantra of Fudo-Myo-o (Acala): *no-maku sanmanda bazara dan senda makaroshada sowataya untarata kanman*

5. Action

Mantra of Kokuzo-bosatsu (Akasagarbha): *nobo akyasha kyarabaya on arikyamari mori sowaka*

The electronics of 3. and 5. movements are based on the Mantra recordings.

ARTIKKELIT
1 | 2025

In the first movement "Mirror" the performer makes a hand gesture YOGAN-IN MUDRA with his or her right hand. It happens in the measures 7, 13 and 26. The duration of the gesture is free. The most important is to make it as a small ritual. The performer moves his or her right hand slowly away from the clarinet and after the MUDRA brings it slowly back. YOGAN-IN is the wish-granting mudra, called in Sanskrit *varada mudra*. The right hand is directed downward, the palm turned outward towards the audience, in a gesture of offering. The fingers may be slightly bent as if to support a round object.

Kuva 1. Dream Transmission, sivun 1 esitysohjeet ja osien nimet.

Buddhalaisuudessa esoteerisen¹³ rituaalin konteksti on oleellinen mantrojen lausumisessa, sillä niiden merkitykset eivät välity rituaalista irrotettuna (Kiss 2021, 172; Yagi 2024). Mantrat myös yleensä lausutaan tietyssä, ennalta määrättyssä järjestyksessä ja niitä toistetaan tietty määrä peräkkäin (Yagi 2024). Tätä taustaa vasten yksittäisten, mantroista poimittujen sanojen lausuminen keskellä musiikkia asettuu uuteen valoon. Koskisen käyttämät mantrat ovat otteita kolmeentoista buddhalaiseen jumaluuteen liittyvästä mantrakokoelmasta (jap. *Jūsanbutsu shingon*¹⁴), joita Japanissa käytetään tietyissä kuoleman muistopäivien rituaaleissa (Hur 2014, 251; Uemura 2024). Kaikki teoksessa käytetyt mantrat on kirjoitettu äänneasultaan japanilaisen shingon-buddhalaisen perinteen mukaisesti, lukuun ottamatta osan Equality mantraa, joka on kirjoitettu sanskritin translitteraatiolla (IAST). Shingon on japanilainen esoteerisen buddhalaisuuden suuntaus, joka saapui Kiinasta Japaniin 700–800-lukujen taitteessa. Sana merkitsee myös mantraa japaniksi.¹⁵ Käsittelen seuraavaksi *Dream Transmissionin* viiden osan niitä esitysmarkintöjä, jotka ovat selvästi kulttuurisidonnaisia. Analyysini esitysmarkinnöistä selvittää myös seuraavassa alaluvussa käsiteltävää yleisöpalautetta.

13 密教 (jap. *mikkyō*), salaiset opit.

14 十三仏真言

15 Mantrojen nykyiset japanilaistetut ääntämiset vakiintuivat monien vaiheiden kautta 600–1200-luvuilla käytetyn siddham-tavukirjoituksen myötä (esim. Dine 2012, 5; Chaudhuri 1998). Alun perin sanskritin- ja gandharinkieliset äänneet ovat kiinan ja japanin foneettisten eroavaisuuksien vuoksi muuttuneet huomattavasti alkuperäisistä ääntämyksistä (Chaudhuri 1996, 110; Chaudhuri 1998), ja lisäksi eri japanin-buddhalaisissa koulukunnissa ääntämiset poikkeavat toisistaan.

Ensimmäinen osa Mirror pohjautuu mantraan *On sanmaya satoban* (Om, sinä olet vala), sanskritiksi *Om samayas tvam*. Mantra on yhteydessä Fugen-bosatsuun (sanskrit. Samantabhadra),¹⁶ myötätunnon jumaluuteen eli *bodhisattvaan* (sanskrit., valaistumisolento). Esiintyjä lausuu Fugen-bosatsun mantran sana kerrallaan multifo-nien (rikottu ääni, joka saadaan aikaan normaalista poikkeavilla sor-mituksilla ja ansatsia muuntamalla) ja hitaan, hieman kiihtyvän tre-molon soittamisen lomassa (ks. Kuva 2). Soittaja kääntyy osan aikana neljään ilmansuuntaan. Ilmansuunnat kuvaavat mandalaa, joka on symbolinen, kuvallinen esitys buddhalaisesta kosmoksesta.

Start towards East

Inhale Exhale

Cl in Sib

o-n

Tempo: ♩ = 40

(come una campana)

6 Turn slowly from East to South

YOGAN-IN MUDRA

11 Turn slowly from South to West

YOGAN-IN MUDRA

san maya

16 Turn slowly from West to North

YOGAN-IN MUDRA

sa to ba-n

Kuva 2. Dream Transmission, I osa: Mirror, tahdit 1–20.

Sanojen rytmit on ilmoitettu partituurissa nuotein ilman sävelkor-keutta. Sanat *sanmaya* (sanskrit. *samayas*, vala tai sitoumus) ja *satoban* (sanskrit. *tvam*, sinä) toistetaan kahdesti. Kun sanskritin fraasi *sa-mayas tvam* on käännetty ääntämisasultaan japaniksi, foneettisista ominaisuuksista johtuen japaninkielisessä fraasissa *sanmaya sato-ban* jälkimmäinen "s"-äänne on siirtynyt sanskritin sanan *samaya*-as lopusta *tvam*-sanan alkuun, jolloin sanaväli muuttuu sanskrittiin verrattuna (ks. Kaavio 1). Sanskritin koartikuloivan ominaisuuden vuoksi (tunnetaan myös *sandhi*-ilmiönä: jotkut sanaväleissä sijait-

16 Teoksen osissa ilmenevien mantrojen sekä buddhalaisten jumaluuksien shingon-tradition mukaiset ääntämiset ovat ensisijaisia, mutta ilmoitan myös alkuperäiset sanskritinkieliset nimet ja mantrat. Mantrojen suomennokset sanskritista ovat FT Mikko Autereen käännöksiä.

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa Dream
Transmission
(2019): esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

sevat äänneet muuntuvat riippuen seuraavan sanan alkuäänteestä) sanojen irrottaminen toisistaan muuttaisi myös niiden ääntämistä (Ryder 2024, 51–53).

Sanskrit, sanat erikseen:

samayaḥ – vala, sitoumus

tvam – sinä

samaya (s) + tvam – ḥ muuttuu s:ksi sitä seuraavan t:n vuoksi

Sanskrit japanilaisella ääntämisellä:

sanmaya ↔ (sa) toban – sa-äänne kuuluu kieliopillisesti edellisen sanan loppuun

Mantra on tarkoitus lausua kokonaan ilman katkoja, jolloin japanilaistetut sanavälit eivät riko sanskritin alkuperäistä kielioppia.

Kaavio 1. Selvitys sanskritin muuntumisesta japaninkielisessä traditiossa.

Tahdissa 7 ohjeistetaan tekemään käsimerkki *yogan-in*¹⁷ (sanskrit. *va-rada mudra*), joka symboloi myötätuntoa ja vilpittömyyttä (Kuvat 2 ja 3). Mudra on käden ele, jolla on rituaalinen merkitys buddhalaisuudessa, hindulaisuudessa ja jainalaisuudessa. Buddhalaisuudessa se on erityisesti bodhisattvovoihin liitettävien kehollisten ominaisuuksien symboli.¹⁸ Vaikka Etelä-Aasian kulttuureissa mudria esiintyy edelleen esimerkiksi tanssin ja joogan yhteydessä, Itä-Aasiassa mudran voi nähdä nykypäivänä yleisimmin buddhalaisten patsaiden asennoissa. Japanilaisissa esoteerisen buddhalaisuuden suuntauksissa papit tekevät mudria rituaalin yhteydessä useimmiten kädet piilotettuna kaavun alle, sillä niitä ei ole tarkoitettu muiden nähtäväksi (Yagi 2024). Mudran merkitys tulisi sitä tehdessä ymmärtää syvällisesti.¹⁹ Shingon-koulukunnan mukaan tavallisten ihmisten tulisi pidättäytyä mudrien tekemisestä.²⁰ *Dream Transmissionin* esitysohjeita noudattamalla ele tehdään oikealla kädellä, sillä osan nimi Mirror viittaa peilikuvaan. Klarinettia pidellään tällä välin vasemmalla kädessä. Tavallisesti *yogan-in* tehdään kuitenkin vasemmalla kädellä, ja sen parina on oikeassa kädessä *seppō-in* (oppimisen tai keskustelun symboli, sanskrit. *vitarka mudra*) tai *semui-in* (pelon karkottamisen symboli, sanskrit. *abhaya mudra*) (Saunders 1985, 52).

17 与願印, myös *segan-in* 施願印 (Saunders 1985, 51).

18 Kiitokset japaninbuddhalaisuuden tutkija Aleksii Järvelälle taustan selventämisestä.

19 Video ”Mikkyō no in to wa: in wo misetemo yoi no ka? Ippan shinja wa in wo musunde yoi ka?”, suom. ”Saako esoteerisia mudria näyttää muille? Saako tavallisen uskonnon harjoittaja tehdä mudria?” (Yūki-oshō bukkyō butsuji kaisetsu 2020).

20 Video ”Katteni shitewa ikenai Shingon-shū no in”, suom. ”Shingon-koulukunnan mudrat, joita ei saa tehdä itsekseen” (Tenmyō-ji 2022); video ”Saikyō no in oshiemasu”, suom. ”Opetan vahvimman mudran” (Tenmyō-ji 2023).



Kuva 3. Mudra: vasemmassa kädessä yogan-in eli varada mudra, oikeassa kädessä semui-in eli abhaya mudra. Shakyamuni Buddha. Pohjoinen Qi-dynastia, 550–577 jaa. Shanxi, Kiina. Wikimedia Commons.

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja
yleisön näkemyksiä
suomalaisessa
ja japanilaisessa
kontekstissa

Toinen osa Equality alkaa musiikillisella lainauksella shingon-buddhalaisesta shōmyō-melodiasta *Roji no ge*.²¹ Shōmyō on japanibuddhalainen uskonnollinen hymnitraditio, joka saapui Japaniin Kiinan kautta 700–800-luvuilla. Shōmyō-perinne kuuluu pääasiassa kegon-, tendai- ja shingon-buddhalaisiin koulukuntiin ja sitä on myös alusta asti notatoitu (Hill 1982, 28). Osan ensimmäiset kuusi tahtia on nuotinnettu suoraan alkuperäistä melodiaa noudattaen (ks. Kuva 4). Esityserkinnät, kuten dynamiikat, viittaavat perinteiseen länsimaiseen fraseeraukseen. *Roji no gen* alkuperäisversiossa vivahteiden vaihtelut taas syntyvät yhden laulajan ja kuoron vuorottelusta.

21 露路偈 tai 露地ノ偈

... scintilla come raggio di sole in acqua mera.
DANTE: PARADISO IX

II
"Equality"

♩ = 50

Cl in Sib

Manjushri Mantra (Sanskrit)

ppp

a ra pa ca na

pp p

ARTIKKELIT
1 | 2025

Kuva 4. Dream Transmission, II osa Equality; tahdeissa 1–6 suora lainaus shōmyō-melodiasta Roji no ge.

Shōmyō-hymni *Roji no ge* ei ole yleisesti tunnettu teos Japanissa, joten sen tunnistaminen on käytännössä mahdotonta, jos lainausta ei ilmoiteta nuotissa. Koskinen mainitsi sähköpostikeskustelussamme tarkan lähteen ja lähetti siitä ääninäytteen.²² Teoksen esittelytekstissä hän viittaa ”yamabushi-vuoristoaskeettien lauluun” (Koskinen 2019). *Dream Transmission*issa alkuperäisen lähteen kuuleminen vaikutti ratkaisevasti omaan tulkintaani musiikista, joten pidän tässä tapauksessa lähteen mainitsemista partituurissa oleellisena tai vähintäänkin hyödyllisenä.

Toiseen osaan liittyy mantra *Om arapacana*, jonka soittaja myös lausuu useaan otteeseen. Kyseinen mantra muodostuu oletettavasti gandharin kielellä kirjoitettujen buddhalaisten oppien ensimmäisistä tavuista, mutta tavuista ei ole pystytty tunnistamaan alkuperäisiä opinkappaleita, joihin ne liittyvät (Salomon 1990, 257). Mantra yhdistyy Monju-bosatsuun (sanskrit. Mañjuśrī), viisauden bodhisattvaan, ja sen uskotaan parantavan muistia ja oppimista.

Esitysmerkiksi on annettu säkeen osa Danten *Jumalaisesta näytelmästä* (1300-luku): ”... scintilla come raggio di sole in acqua mera” (Dante: Paradiso IX, ks. Kuva 4). Eino Leino on suomentanut tekstin vuonna 1912: ”[...] säteilee valkeudessa säihkyvässä kuin veessä kirkkahassa päivänpaiste.” Lainaus on sijoitettu tempo-merkinnän kohdalle, ja sen on tarkoitus luoda esiintyjälle tunnelataus osan soittamiseen (Koskinen 2023a). Tahdissa 7 esiintyjä lausuu mantran *arapacana* (ks. Kuva 4). Tämä on teoksen ainoa mantra, jota ei ole kirjoitettu shingon-buddhalaisen ääntämisen mukaan, vaan oletuksena on ollut sanskrit. Sana ei kuitenkaan ole

22 CD, ”Daigo-ji no shōmyō” 2001. Äänite sisältää shingon-koulukunnan shōmyō-hymnejä.

sanskritia, vaan sen alkuperä on jäljitetty Pohjois-Pakistaniin 200 eaa.–300 jaa.: kyseessä ovat kharoštlin tavuaakkosilla kirjoitet-
tujen gandharin-kielisten²³ buddhalaisten tekstien alkutavut (Sa-
lomon 1990, 255). *Arapacana* on oletettavasti muistitekni-
nen mantra, eikä sillä siis sanana ole kielellistä merkitystä (Salomon
1990, 257).

Kuinka esittäjän tulisi lausua *arapacana*? Koskinen on käsitellyt
mantroja musiikillisena äänimateriaalina, ja on musiikillisen ryt-
mityksen kannalta perusteltua, että *arapacana* lausutaan noudat-
taen sen alkuperäistä ääntämystä eli kovien ”p” ja ”c” -äänteiden
kera.²⁴ Haastattelussa säveltäjä mainitsee myös, että syynä kirjoit-
taa *arapacana*-mantra sen IAST-ääntämisen mukaisesti on halu
irrottaa teos pelkästään japaninbuddhalaisesta kontekstista (Kos-
kinen 2023a). Tämä seikka saattaa tosin jäädä yleisöltä sekä esiin-
tyjältä huomaamatta, jollei heillä ole tietoa mantrojen ääntämi-
sistä eri kieliperinteissä.

Kolmannen osan mantra kuuluu Jizō-bosatsu (sanskrit. Kṣitigar-
bha) -jumaluudelle: *On ka-ka-ka bisanmaei sowaka*, sanskritiksi *Om
ha ha ha vismaye svāhā* (Om, totisesti totisesti totisesti, ihmeessä
hyväksi koitukoon). *Om* on siementavu (sanskrit. *bīja*),²⁵ joka kuvas-
taa koko maailmankaikkeutta. Sitä käytetään usein mantrojen alus-
sa. Mantraa ei lausuta ääneen esityksen aikana, vaan tieto mant-
rasta löytyy partituurin ensimmäiseltä sivulta (Kuva 1). Tempo- ja
esitysmerkinnän kohdalla lukee saksaksi ”Zärtlich” (hellästi). Tämä
on teoksen ainoa kohta, jossa käytetään saksan kieltä. Osan melodia
pohjautuu saksalaiseen *Schlaf, Kindchen, Schlaf* -kehtolauluun,
minkä vuoksi säveltäjä kertoo haastattelussa ilmaisevansa saksa-
laisteemaa esityksmerkinnän kielivalinnalla. (Koskinen 2023b.)

Kolmannen osan nimi Ojizō-sama linkittää sen teeman lapsiin:
yleensä Japanissa lapsenkasvoiseksi kuvattu jumaluus Jizō (juma-
luuden nimi japaninkielisessä perusmuodossaan; ”o” on kunnioi-

-
- 23 Gandhari kuuluu keski-indoarjalaisiin prakrit-kieliin, mutta sen ääntäminen
eroaa tyypillisistä indoarjalaisista kielistä (Ryder 2024, 60–62). Sanskritin- ja
gandharinkielisten buddhalaisten tekstien translitteroinnissa japanilaisilla kir-
joitusjärjestelmillä on useita perinteitä koulukunnasta riippuen (Chaudhuri 1996,
110).
- 24 Japanin shingon-traditiossa sana ääntyy vähemmän artikuloituna, kun soinniton
bilabiaalinen klusiili [p] muuttuu ”h”:ksi (soinnillinen glottaalifrikatiivi [ɦ]) ja
”c” muuttuu soinnittomaksi postalveolaariseksi frikatiiviksi [ʃ], eli *arahashanō*.
Sanskrit-oletuksella ”c” ääntyy alveopalataalisena affrikaattana [tʃ]. Omia esi-
tyksiäni varten tarkistin mantran ääntämisen sanskritiksi tuttavaltani, Himalajan
buddhalaiseen taiteeseen erikoistuneelta nepalilaiselta väitöskirjatutkijalta Suyog
Parajapatilta, joka puhuu sanskritia sujuvasti.
- 25 Siementavut voivat esiintyä yksinään tai mantrojen alussa tai lopussa. Tyypillisiä
siementavuja ovat *om*, *svāhā*, *hūm* ja *phat*. (Buswell 2003, 512.)

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja
yleisön näkemyksiä
suomalaisessa
ja japanilaisessa
kontekstissa

tusetuliite, ”-sama” kunnioittava pääte nimiin) suojelee kuolleiden lasten sieluja (Buswell 2004, 62). Patsaat on puettu punaisiin esiliinuihin ja niitä on sijoitettu erityisesti polkujen ja teiden varsilille, sillä jumaluuden uskotaan suojelevan myös matkalaisia. Melodian legatomaisuus ja pehmeät nyanssit viestivät Jizōn huolehtivasta luonteesta.

Esitysohjeen mukaan esiintyjän tulee istua lattialla polvi-istunnassa (*seiza*). *Seiza* on muodollinen istuma-asento perinteisessä japanilaisessa huoneessa tatamilattialla. *Seiza*an istuutuminen sekä sieltä nouseminen tapahtuvat aina tietyn koreografian mukaan. Näiden liikkeiden toteuttaminen paljastaa nopeasti, onko esiintyjällä kokemusta esimerkiksi perinteisten japanilaisten taiteiden harjoittamisesta, joissa luonteva tatamilla liikkuminen opetellaan osana kutakin taidemuotoa.

Esiintyjän kannalta eniten käytännön kysymyksiä tässä osassa herättää tahti 18 (ks. Kuva 5), jossa esitysohjeen mukaan toteutetaan rituaalikumarrus (”prostration”). Koska teosta ei ole linkitetty mihinkään tiettyyn buddhalaisuuden suuntaukseen, esiintyjän on päätettävä, kuinka liike toteutetaan. Koskinen ohjeistaa nuotissa: ”Make a prostration touching the floor with your hands, forearms and forehead. Stay a while and come back to the SEIZA position.” Ohjetta kirjaimellisesti noudattamalla lopputulos saattaa muistuttaa kuitenkin japanilaista *dogeza*-kumarrusta,²⁶ joka ei ole uskonnollinen, vaan syvää anteeksipyyntöä ilmaiseva heittäytymiskumarrus. Sen suorittaminen on poikkeuksellinen ele, jonka voi nähdä nykypäivänä korkeintaan television draamasarjoissa. Esitysohjeen suurpiirteisyyden vuoksi kumarrus saattaa helposti näyttäytyä karikatyyrina: esimerkiksi sormien harittaminen tai kämmenien väärä asento lattialla näyttäytyvät japanilaisessa kontekstissa koomisena. Esiintyjänä koin tämän kohdan kiusallisena, enkä siksi voinut harkita esittäväni Japanissa eletä, joka muistuttaisi todellista rituaalikumarrusta. Uskonnollinen rituaalikumarrus tehdään yleensä vain arvostetun Buddhan patsaan tai korkea-arvoisen buddhalaisen opettajan edessä (Järvelä 2022). Jizō ei ole jumalolentona korkea-arvoinen, vaikka onkin suosittu Japanissa.

26 土下座

Kuva 5. Dream Transmission, III osa: Ojizō-sama, tahdit 16–20.

Todellisuudessa buddhalainen rituaalikumarrus alkaa aina seisoma-asennosta (Järvelä 2022). Koska esiintyjä istuu jo valmiiksi seiza-asennossa, toteutin omissa esityksissäni kumarruksen säveltäjän ohjeista poiketen ei-uskonnollisena tervehdyskumarruksena, jota käytetään muun muassa japanilaista teetaidetta (jap. *chadō, sadō*²⁷) harjoitettaessa. Siinä otsa ei osu lattiaan, vaan kehoa taivutetaan kevyesti eteenpäin niin, että kämmenet osuvat polvien edessä lattiaan selän pysyessä suorana.

Esiintyjä soittaa rin-kelloa tahdeissa 17, 19 ja 55 (ks. Kuva 5). Riniä käytetään yleisesti buddhalaisissa rituaaleissa rytmittämään seremonioita tai meditaatiota. Rinin ääni yhdistyy japanilaisessa kulttuurissa voimakkaasti buddhalaisuuteen, ja buddhalaisuus taas kuolemaan.²⁸ Riniä voidaan tästä syystä pitää musiikillisena topoksena (Agawu 1991, 28) tai kulttuurisesti koodattuna äänenä (Utz 2021, 289), sillä se tuo kuolemaan liittyviä mielleyhtymiä erityisesti Japanin kulttuuriympäristöä tuntevalle. Taustäänitteeltä kuuluu samalla munkkien resitaatiota. Koskinen on käyttänyt äänitettä, jossa shingon-koulukunnan munkit resitoivat edellä mainittua Jizōn mantraa. Koskinen on miksanut äänitteen päälle lapsen laulua.

Neljäs osa on nimeltään Observation ja sen mantra on omistettu Fudō-Myō-ō-jumaluudelle (sanskri. Acala): *Nō-maku san-manda bazara dan senda makaroshada sowataya untarata kanman*, sanskri. *Namaḥ samanta-vajrāṇāṃ caṇḍa-mahāroṣaṇa-sphoṭaya hūṃ traṭ hām mām* (Kunnia kaikenkattaville vajroille, hurjalle ja äärimmäisen raivokkaalle räjähdykselle. Hūṃ traṭ hām mām). *Vajra* merkitsee jumalten pyhää asetta, ukkossalamaa. Sen uskotaan olevan aseista voimakkain. *Caṇḍa-mahāroṣaṇa-sphoṭa* on Acala-jumaluuden toinen nimi. Mikko Autereen mukaan (2024) *sphoṭa* voi

27 茶道

28 Syntymään liittyvät riitit taas suoritetaan useimmiten shintōlaisen uskonnon rituaaleja noudattaen.

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa **Dream**
Transmission
(2019): esittäjän ja
yleisön näkemyksiä
suomalaisessa
ja japanilaisessa
kontekstissa

myös viitata äänneiden voimaan, joka saa ajatuksen räjähtämään, kun kyseinen äänne lausutaan. Mantran viimeiset neljä tavua ovat siementavuja ilman käännettäviä merkityksiä.

Neljännän osan musiikillista tematiikkaa dominoivat multifonit, jotka viestittävät Fudō-Myō-ō-jumaluuden väkivaltaista luonnetta. Esiintyjä lausuu notatoidulla rytmillä tahdissa 16 sanan *sanmanda* (sansk. *samanta*, kaikille) sekä tahdeissa 19–20 *bazara dan senda*. Musiikin välissä esiintyy yksittäisiä sanoja mantran keskeltä: *bazara dan* (sansk. *vajranam*) merkitsee pyhiä ukkossalama-aseita (monikon genetiivi datiivina). *Senda* taas on Fudō-Myō-ō-jumaluuden toisen nimen ensimmäinen osa, joka merkitsee hurjaa (sansk. *caṇḍa*). *Bazaradan ja senda* eivät siis alun perin ole sanapari, vaan sanat *sanmanda bazara dan* sekä *senda makaroshada sowataya* (ks. Kuva 6) kuuluvat yhteen (Autere 2024).

Kuva 6. Dream Transmission, IV osa Observation; tahdit 16–32.

Teoksen viimeinen, viides osa Action yhdistyy Kokūzō-bosatsu-jumaluuden (sansk. Ākāśagarbha) mantraan. Kokūzō-bosatsu on viisauden ja luovuuden jumaluus, jonka uskotaan karkottavan tietämättömyyttä. Mantraa ei lausuta ääneen, vaan se lukee ainoastaan partituurissa. Viidennen osan kulttuurinen materiaali sisältää taustäänitteeltä kuuluvaa munkkien mantraresitaatiota sekoitettuna suomalaisen saunan vihtomisen ja löylynheiton ääniin sekä saunan oven narinaan.

Partituurissa kehoitetaan esiintyjää improvisoimaan tai säveltämään viimeisen osan lopussa kadenssi. En ole itse harjaantunut

säveltämään tai improvisoimaan, joten esityksiä valmistellessa ja harjoitellessa olin yhteydessä säveltäjään. Pyynnöstäni Koskinen tarjoutui säveltämään muutaman tahdin kadenssin esityksiäni varten. Ilman yhteydenottoa säveltäjään teoksen piilotetuista merkityksistä olisi jäänyt paljon tietoa saamatta (esimerkiksi *Roji no ge* -shōmyō-hymnin lainaus, saksalaisen kehtolaulun teema ja mandala-viittaukset neljään suuntaan kääntymisissä).

Yleisökysely: *Dream Transmissionin* vastaanotto Suomessa ja Japanissa

Keräsin yleisöpalautetta koskien *Dream Transmissionia* viidessä omassa esityksessäni. Suomessa esityksiä toteutettiin kaksi, Japanissa kolme. Suomen esitykset pidettiin taidemuseo Grafiikanpaja ja Himmelblausissa 20.8.2023 (Tampere) sekä Musiikkitalon Camerata-salissa 17.3.2024 (Helsinki). Japanissa esiintymispaikkoina olivat Hiroshiman yliopiston musiikkisali 10.10.2023 (Hiroshima), Jun'ichi Watanabe Memorial Hall -konserttisali 21.10.2023 (Sapporo) sekä Aichin taideyliopiston kamarimusiikkisali 23.10.2023 (Nagakute). Kaikissa esitystilanteissa *Dream Transmission* oli osa pidempää konsertti- tai luentokonserttikokonaisuutta. Tilaisuudet olivat julkisia, osin pääsymaksullisia (Sapporo, Hiroshima, Helsinki) ja avoimia tavalliselle yleisölle lukuun ottamatta Aichin taideyliopiston konserttia, jota ei mainostettu yliopiston ulkopuolella. Konsertti Helsingin Musiikkitalossa oli samalla osa kirjoittajan omaa tohtorintutkimuskokonaisuutta.

Yleisöä informoitiin, että kyselytutkimus on osa esittäjän väitöskirjatutkimusta ja sen tarkoitus on selvittää yleisön reaktioita esitykseen sekä teokseen. Säveltäjän kirjoittama esittelyteksti teoksesta luettiin ääneen tai se oli painettu käsiohjelmaan suomeksi tai japaniksi. Tekstissä säveltäjä Koskinen kertoo teoksestaan muun muassa seuraavaa:

Teoksen aihepiiri liittyy myyttiseen saarivaltakuntaan jossain kaukana. Paras tapa matkustaa sinne on unen ja musiikin siivin. Jokainen teoksen viidestä osasta on omistettu tietylle buddhalaiselle jumaluudelle, jota edustavat lausuttu mantra sekä symbolinen käsien asento mudrā. (Koskinen 2019.)

Yhteys buddhalaisuuteen siis mainittiin, mutta mantrojen tai mudran merkityksiä ei sen enempää avattu. Japanissa koko yleisölle jaettiin kyselylomake käsiohjelman mukana, mutta Suo-

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja
yleisön näkemyksiä
suomalaisessa
ja japanilaisessa
kontekstissa

messa yleisö sai itse ottaa kyselylomakkeen halutessaan. Japanissa on yleinen käytäntö jakaa käsiohjelma sekä sen mukana pino kyselylomakkeita ja mainoksia suoraan jokaiselle yleisön jäsenelle. Aineistonkeruumenetelmän eroista huolimatta vastausprosentti oli yleisön määrä huomioon ottaen suunnilleen sama Suomessa ja Japanissa. Lomakkeita oli Suomessa tarjolla suomeksi, englanniksi ja japaniksi, Japanissa vain japaniksi. Lomakkeen kääntöpuolella oli QR-koodi Google Forms -lomakkeeseen kaikilla kolmella kielellä.

Kysely koostui seitsemästä avoimesta kysymyksestä, joilla pyrittiin selvittämään vastaajan oma kulttuuritausta, missä maassa esitys kuultiin ja millaisia tuntemuksia tai mielle yhtymiä esitys tai teos herätti. Vastauksia tuli yhteensä 79, joista suomenkielisiä vastauksia oli 30, englanninkielisiä 4 ja japaninkielisiä 45. Vastaajien kulttuuritausta selvisi parhaiten vastaajan kielen avulla. Näin ollen jaottelen jäljempänä vastaukset kahteen ryhmään: suomeksi (tunniste S) tai englanniksi (tunniste E) vastanneet sekä japaniksi (tunniste J) vastanneet. Suomen- ja englanninkieliset vastaajat olen ryhmitellyt yhteen siksi, että kyseisillä kielillä vastanneet kuuluivat vastausten perusteella suomalaisen tai muun eurooppalaisen kulttuurin viitekehukseen. Olen kääntänyt englannin- ja japaninkieliset vastaukset suomeksi itse.

Esitykseen ja sävellykseen liittyen kysyttiin viisi kysymystä: 1. Mikä esityksestä jäi päällimmäisenä mieleen? 2. Oliko esityksessä mielestäsi tunnistettavia piirteitä eri kulttuureista? 3. Mitä tietoa olisit toivonut saavasi teoksesta enemmän? 4. Mistä pidit esityksessä/teoksessa? Miksi? 5. Oliko jotain, mistä et pitänyt esityksessä/teoksessa? Miksi?

Koska kysymykset olivat avoimia, vastaukset olivat heterogeenisiä, mutta jotkin teemat toistuivat vastaajaryhmien kesken. Koskinen mainitsi esittelytekstissään, että teoksella on yhteys buddhalaisuuteen ja että teemat liikkuvat fantasian ja unen maailmassa. Fantasiamaailma ei vastauksista päätellen välittynyt selvästi, vaan lähes kaikki vastaajat pyrkivät sijoittamaan teoksen kulttuuriset viittaukset todellisiin kulttuureihin. Vastaajista lähes kaikki niin Japanissa kuin Suomessa tunnistivat buddhalaisuuden ja aasialaisuuden, mutta monet japaninkieliset vastaajat arvelivat teoksen liittyvän mongolialaiseen, intialaiseen tai tiibetiläiseen kulttuuriin, sillä eleet eivät täsmänneet japaninbuddhalaisuuteen. Useat japanilaiset vastaajat mainitsivat tarkemmaksi kulttuuriseksi mielle yhtymäksi Kōya-vuoren, joka on shingon-buddhalaisen koulukunnan keskus Japanissa; teoksen jotkin elementit osattiin siis liittää tarkasti tiettyyn buddhalaiseen suuntaukseen, kun

taas toiset aiheuttivat epätietoisuutta eleiden alkuperästä. Suomessa teoksen esitykset kuulleelle yleisölle olivat päällimmäisenä jääneet mieleen vieraskieliset sanat, koreografian ja soiton yhdistäminen ja toisaalta hämmennys eri elementeistä.

Ensimmäiseen kysymykseen tuli seuraavanlaisia vastauksia:

Teos pohjustettiin kertomukseksi unimaailmasta ja kuten unet, se oli välillä kaoottista ja vaikeasti tulkittavaa. (S)

Teoksen kaari ja jännite kantoi. Koko esitystä seurasi mielenkiinnolla, vaikka se hämmensikin ja herätti paljon kysymyksiä. (S)

Myös kritiikkiä tuli liikkeiden ja äänen yhdistämisestä:

Kuulokuva oli kiva; koreografinen anti jäi varsin vaisuksi ja irralliseksi. Muusikko liikkuu muutenkin paljon soittaessaan, mikä on paljon vaikuttavampaa kuin irralliset kädenliikkeet tai asennot. (S)

Japaninkielisissä vastauksissa teoksesta jäivät mieleen etenkin uskonnollisen tekstin lausuminen (10 vastausta) sekä miellelyhtymät shakuhachiin, päästä puhallettavaan bambuhuiluun (5 vastausta). Japaninkieliset vastaajat kiinnittivät huomiota myös pienempiin koreografisiin yksityiskohtiin, kuten eri ilmansuuntiin kääntymisiin, klarinetin laskemiseen lattialle kumarruksen ajaksi ja teoksen esittämiseen ilman kenkiä. Esitin teoksen kaikissa konserttitilanteissa ilman kenkiä sukat jalassa, sillä seiza-asentoon ei voi istua kengät jalassa. Muutama vastaaja koki miellelyhtymiä vanhaan Japaniin:

Musiikki oli hyvää. Pystyin kuvittelemaan Sengoku-aikakauden [Sotivien valtioiden kausi n. 1400-luvun puolivälistä vuoteen 1600]. (J)

Toisessa ja viidennessä osassa tuli mieleen horagai [simpukan-kuoritorvi]. Kokonaisuutena teos tuntui oudolta. Melodiaa sai jahdata. Asennoista tuli mieleen [buddhalaiset] munkit. Tuntui kuin olisi ollut temppelissä tai teehuoneessa. (J)

Selkeä enemmistö kummastakin vastaajaryhmästä olisi halunnut lisää tietoa teoksen sisällöstä, kuten eleistä ja lausutuista sanoista tai taustalta kuuluvista resitaatioista. Suomessa yleisö olisi toivonut tietoa seuraavista seikoista:

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa Dream
Transmission
(2019): esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

Olivatko soittajan lausumat (ja taustanauhalla lausutut) sanat jotain oikeaa kieltä vai teokseen keksittyä fantasiakieltä? Oliko niiden takana jotain erityistä symboliikkaa? (S)

Olisin ollut kiinnostunut japaninkielisien sanojen käännöksistä. Kielellä on viestinnällinen tehtävä, ja koen, että kappale jäi aika kaukaiseksi ja pintapuoliseksi, kun ei tiennyt, mitä repliikit tarkoittivat. En myöskään ole riittävän perehtynyt buddhalaisuuteen, että tuntisin jumaluuksien nimiä tai olemuksia taikka käsieleiden merkityksiä ilman, että niistä olisi kerrottu. Koska nämä lähtökohdat olivat ilmeisen olennaisia teoksen synnylle, kulttuuria tuntemattomalle kokonaisuus jäi melko ohueksi. (S)

Japanilaiset vastaajat arvelivat tekstien olevan sutria tai muita buddhalaisia tekstejä, mutta koska ne eivät ole japania vaan japaniksi äännettyä sanskritia, eivät japanilaisetkaan tavallisesti ymmärrä buddhalaisen tekstien sisältöjä, jollei ole kyse jostain todella tunnetusta katkelmasta. Ainoastaan kaksi vastaajaa arveli, että teoksen sisältö vesittyisi, jos tietoa olisi liikaa. Ylivoimaisesti suurin enemmistö olisi kuitenkin toivonut tekstien käännöksiä sekä lisäselityksiä liikkeiden yhteydestä teoksen sanomaan. Esityksen viesti jäikin useille epäselväksi, ja monet tiedustelivat säveltäjän motiiveja vastauksessaan.

Lausuttujen sanojen merkitys jäi hämärän peittoon, nyt vaikuttivat vähän päälleliimatuilta ja teennäisiltä. (S)

Missä [taustaäännet] oli äänitetty ja mitä neljä suuntaa merkitsivät? Miksi mukaan oli otettu lapsen ääni? (J)

Kun olin nuorempi, tutustuin [Pehr-Henrik] Nordgrenin musiikkiin, ja nyt vanhempana tajuan, että tiedon määrän lisääntyminen ei välttämättä tarkoita ymmärryksen ja empatian lisääntymistä. Mietin, miksi Koskinen halusi kirjoittaa kappaleen näin, ja mitkä olivat hänen motiivinsa. Minusta tuntuu, että kyse ei ole vain eksotisoinnista. (J)

Viimeksi mainittu oli toinen kahdesta japaninkielisestä vastauksesta, missä mainittiin eksotismi. Vastaaja ei kuitenkaan perustellut, miksi kysymyksiä herättänyt teos ei tuntunut eksotisoivalta, vaikka halusi tuoda asian esille.

Esitys herätti myös positiivisia tuntemuksia. Suomen- ja englanninkielisissä vastauksissa neljänteen kysymykseen pidettiin teoksen rauhasta ja hypnoottisesta tunnelmasta. Myös esiintyjän uskottavuus vaikutti kokemukseen, mikä korostui etenkin suomenkielisissä vastauksissa. Oma kokemukseni teetaiteen parissa tatamilla liikkumisesta, istuutumisesta seizaan ja sieltä nousemisesta saattoi välittyä joillekin kuulijoille uskottavuutena:

Esiintyjä oli uskottava buddhalaisten elementtien esittämises-
sä. Se vahvisti eri elementtien yhdistymistä. (S)

Hienosti toteutettu kokonaisuus, esittäjä tuntee sen kulttuuria.
Harva esittäjä pystyisi samaan. (S)

Pidin koko esityksestä ja teoksesta. Sen 'japanilaisuus.' (S)

Japaninkielisissä vastauksissa pidettiin muun muassa siitä, että
klarinetilla pystyttiin tuottamaan ”japanilainen” tunnelataus:

Uskomatonta, miten klarinetilla voi ilmaista niin paljon budd-
halaisuutta. (J)

Tunsin THE Japanin.²⁹ (J)

[Esitys oli kuin] kommentaari ja tulkinta japanilaisesta kulttuu-
rista ulkomaalaisen silmin. Pystyin kuvittelemaan arkipäiväisiä
asioita uudesta näkökulmasta. (J)

Huomasin muistuman enka-laulusta [japanilainen vanha iskel-
mämusiikkityyli]. (J)

Vaikka säveltäjän tarkoitus ei ollut tehdä teoksesta tunnustusel-
lisesti uskonnollista (Koskinen 2024a), jotkut vastaajat toivat esil-
le henkisyden kokemuksen:

Tunsin paikan, jossa voi mennä syvälle omaan sydämeensä ja
puhdistautua. (J)

Pidin siitä, kuinka soittajan äärimmäisen kontrolloitu soundi
lisäsi jännitettä ja teki esityksestä pyhän tuntuksen. (J)

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa Dream
Transmission
(2019): esittäjän ja
yleisön näkemyksiä
suomalaisessa
ja japanilaisessa
kontekstissa

29 サ日本 ”Za Nihon”.

[B]uddhalaisten motiivien käytön syyt jäivät avautumatta – oli-ko kyseessä vain taide, jotain syvempää, siunaus; tai ehkä tätä ei ole tarpeen tietää. (S)

Kritiikkiä (viides kysymys) teos ja esitys saivat suomenkielisiltä vastaajilta erilaisten elementtien irrallisuudesta sekä mahdollisesta buddhalaisuuden karikatyyrina esittämisestä. Teoksen kulttuurista kontekstia ei yleisön mielestä selitetty riittävässä määrin:

Kulhon soitto kumarruksineen satoi kerrontaa enemmän olemassa olevaan uskontoon kuin fantasiaan. Mitä tällä haluttiin viestiä? Lisäksi lausutut mantrat rikkoivat enemmän teoksen harmoniaa kuin loivat sitä. (S)

Koska en ymmärtänyt kieltä, jotkut kohdat tuntuivat pahaenteisiltä. Myös jäi mietityttämään, saattaako joku kokea pilkkana joitakin kohtia. (S)

Japaninkielisissä vastauksissa ylivoimaisesti eniten kauhisteltiin lapsen laulua taustäänitteellä. Se toi monille aavemaisen ja pelottavan tunnelman erityisesti yhdistettynä uskonnolliseen tekstiin.

Tunsin kylmäävää inhoa, kun samaan aikaan kuului uskonnollinen miehen ääni lausumassa Nenbutsua, mihin yhdistyi pieneltä tytöltä kuulostava lapsen ääni. (J)

Toinen monissa japanilaisissa vastauksissa toistuva kritiikki kohdistui siihen, että Japanissa buddhalaisten tekstien ja rinin käyttö yhdistetään vahvasti kuolemaan, mutta merkitysyhteyttä ei kuitenkaan selitetty esityksessä. Tämä miellelyhtymä ei tullut lainkaan esille suomen- ja englanninkielisissä vastauksissa:

Vaikka asia ei minua niin paljon haitannut, luulen, että moni yleisöstä koki rinin äänen epämiellyttäväksi. (J)

Ei sillä, ettenkö pitäisi rukouksista, mutta yleensä rukouksia lausutaan yksinäisesti kotona. Kun kuulin rukouksen, joka ei liittynytäkään lapseen, en osannut kuvitella, että mihin se liittyi. (J)

Koska kulttuurien yhdistelyn tavoite jäi useille epäselväksi, teoksessa käytettyjen elementtien kombinaatio koettiin pinnalliseksi.

Minusta tuntui, että erilaisia elementtejä oli yhdistelty puoli-huolimattomasti [...]. Edelleen mietin, oliko teosta tarkoitettu yleisölle, koska se vaikutti sisäänpäin kääntyneeltä rituaalilta. (J)

Eräs vastaaja pohti buddhalaisten traditioiden suosiota ulkomaalaisten keskuudessa. Vaikka rukoukset saattavat kuulostaa musiikilta ulkomaalaisen korviin, ne eivät buddhalaisessa kontekstissa ole esitys.

Tässä eräänä päivänä minulla oli tilaisuus käydä wadaiko [japanilaisten rumpujen] -esityksessä, jossa pääpappi, ihan oikea [buddhalainen] pappi, resittoi sutraa kuin se olisi ollut laulu. Onkohan sutrien lukeminen tällä tavalla suosittua ulkomaalaisten keskuudessa? Osa minusta tunsu, että sutrien ei kuulu olla musiikkia, siksi tuntui oudolta. Kuitenkin kappaleen jotkin kohdat tuntuivat rukoukselta, ja ne olivat kivoja. (J)

Länsimainen esiintyjä buddhalaisten tekstien lausujana ei ollut kaikkien mieleen, mutta vastaaja piti epämiellyttävää kokemusta kuitenkin merkityksellisenä:

Minusta tuntui, että jokin on väärin, kun buddhalaisia tekstejä esittää joku muu kuin japanilainen tai aasialainen henkilö. Toisaalta uskon, että musiikin merkityksen ja ihmisyyden vuoksi on tärkeää osallistua esityksiin, jotka aiheuttavat epämiellyttäviä tuntemuksia, jotta löytäisimme syyn [tunteisiin]. Minulle oli merkityksellistä tuntea epämukavuutta, kun katsoin tätä esitystä. (J)

Yksi vastaaja koki, että ulkomaalaisten Japanin kulttuurin ihailu on ongelmallista. Tämä vastaus kiteyttää sen, kuinka hyvistä aiheista ja ihailevasta lähtökohdasta toteutettu musiikki ei näyttäydäkään positiivisena kulttuurin sisällä elävälle.

[Teos kuvastaa] Japanin kulttuuria ulkomaalaisen perspektiivistä, mutta kuva on stereotyyppinen. Japanissa on parhaillaan poliittinen liike, jossa Japanin kulttuurin ainutlaatuisuutta korostetaan. Vielä 2000-luvulla Japani on maa, jossa keisaria pidetään yliluonnollisessa asemassa, jolla voi hallita ihmisiä. Ulkomaalaisen näkökulmasta tämä on varmasti eksoottista ja viehättävää [...]. Haluaisin kuitenkin muistuttaa, että monet japanilaiset kärsivät erilaisista ongelmista [tämän takia]. (J)

Muutamissa suomenkielisissä vastauksissa pohdittiin kulttuurisensitiivisyyden tiedostamisen kysymyksiä.

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa Dream
Transmission
(2019): esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

Kulttuuriseen sensitiivisyyteen liittyvät kysymykset heräsivät. Mikä on suomalaisen säveltäjän suhde kulttuuriin, josta hän lainaa? Kuinka syvästi jotain kulttuuria säveltäjän / esiintyjän tulisi tuntea, jotta lainaaminen on eettistä? Toisaalta: kaikki on lainaa? (S)

Kulttuurisen omimisen tai kulttuurisensitiivisyyden käsitteitä ei ilmennyt japaninkielisissä vastauksissa lainkaan. Tosin on huomioitava, että teemaan liittyvät vastaukset saatiin Helsingin-esityksen jälkeen, jossa muu ohjelmisto sekä niiden taustoitus käsitteli juuri näitä kysymyksiä. Myöskään esiintyjän sukupuolta tai ikää ei kommentoitu yleisöpalautteissa, eikä näistä kysyty lomakkeessa. Japanissa niin miehet kuin naiset voivat toimia buddhalaisuuteen liittyvissä rituaaleissa, joten esiintyjän sukupuolella ei todennäköisesti ollut vaikutusta yleisöpalautteeseen.

ARTIKKELIT
1 | 2025

Näkökulmia kulttuuristen merkitysten välittymiseen yleisöpalautteessa

Yleisöpalautteen analysointi tuotti tietoa siitä, kuinka *Dream Transmissionin* kulttuurisidonnaiset elementit toimivat esitystilanteissa Suomessa ja Japanissa ja millaisia mielleyhtymiä ja tulkintoja ne herättivät. Buddhalaisten rituaalisten eleiden käyttö musiikkiesityksessä herätti selvästi ristiriitaisia tuntemuksia kummassakin vastaajaryhmässä. Selvimmin kriittisyys ja sen syyt tulivat esille vastauksissa viidenteen kysymykseen (”Oliko jotain, mistä et pitänyt esityksessä/teoksessa? Miksi?”).³⁰ Vastaajista 44 % antoi kritiikkiä, 23 % neutraalia tai positiivista palautetta ja 33 % jätti vastaamatta kysymykseen.

Suomen- ja englanninkielisiltä vastaajilta tuli varsinaista negatiivista palautetta kuitenkin hieman vähemmän (42 %) kuin japaninkielisiltä vastaajilta (47 %). Selvimmin ryhmien ero näkyi kritiikin syissä. Suomessa teoksen kuulleet vastaajat kritisoiivat lähinnä informaation puutetta liittyen mantrojen, mudran ja muiden liikkeiden symboliikkaan sekä eleiden ja musiikin irrallisuutta suhteessa toisiinsa. Vastaajat kyseenalaistivat myös sen, että aasialaisen kulttuurin elementtejä käytettiin teoksessa suoraviivaisesti osana länsimaista musiikkia. Japanilainen yleisö kritisoi yksityiskohtaisemmin teoksen mielleyhtymiä kuolemaan sekä

30 Sen sijaan vastaukset neljänteen kysymykseen ”Mistä pidit esityksessä/teoksessa? Miksi?” painottuivat klarinetinsoiton laatuun ja yleiseen tunnelmaan, eikä buddhalaisuusteemaa juuri mainittu.

buddhalaisuuden käyttöä osana esitystä ja siitä välittyvää ulkomaalaisten stereotyyppistä kuvitelmaa Japanin kulttuurista. Tämä tekee selväksi kulttuurisen ymmärryksen erot: äänten ja eleiden konnotaatiot ja symboliikka ovat hyvin erilaisia eri kulttuureissa, eivätkä säveltäjän tai esiintyjän tavoitteet välttämättä toteudu suunnitellusti, kun liikutaan oman tutun kulttuurisen viitekehyyksen ulkopuolella. Musiikki saa merkityksensä tulkinnoista ja tulkinnat ovat riippuvaisia kulttuurisesta kontekstista. Kontekstin muuttuessa teoksen voidaan ajatella olevan joka kerta erilainen (Määttänen ja Westerlund 2001, 261).

Taulukko 1 tiivistää kyselyssä esille tulleita eroja vastaajaryhmien välillä.

Suomi, englantia (n=34)	Japani (n=45)
Tunnistettiin kulttuurin liittyvän Aasiaan tai Japaniin; pohdittiin, oliko kieli fantasiaa	Tunnistettiin kulttuuriseksi miellelyhtymäksi Kōya-vuori, toisaalta arveltiin eleiden liittyvän Mongoliaan, Tiibetiin tai Intiaan
Lausuttujen sanojen merkityksiä kaivattiin, niiden kertomatta jättämistä pidettiin eksotisoivana	Lausuttujen sanojen käännöksiä kaivattiin
Esiintyjä oli uskottava eleiden ja lausumisen toteuttamisessa	Japani ulkomaalaisen silmin (kritiikitön ihailu, toisaalta japanilaisille tavanomaisia asioita uudesta näkökulmasta)
Rauhallisuudesta ja meditatiivisuudesta pidettiin	Miellelyhtymä shakuhachiin ja horagaihin
Kulttuurisensitiivisyyden ja säveltäjän kulttuurintuntemuksen kysymykset	Pelottava lapsen ääni yhdistettynä rukoukseen, miellelyhtymä kuolemaan
Eleiden, lausumisen ja soiton yhteys jäi puuttumaan, kun merkityksiä ei selitetty	Oliko esitys tarkoitettu yleisön nähtäväksi? Tuntui rituaalilta, sanoma ei välittynyt

Taulukko 1. Yleisökyselystä esiin nousseita teemoja.

Yleisötutkimuksen tuloksia voi lukea kirjallisuuskriitikko, filosofi Kōjin Karatanin ajattelun avulla. Karatani (1998) kuvaa estetiikkakeskeisyyttä (”aestheticentrism”) osana post-orientalistista diskurssia: Japanin kulttuuria ihailaan länsimaalaisissa mielissä kuviteltujen esteettisten ulottuvuuksien vuoksi. Länsimaistunut nyky-Japani halutaan sulkea ulkopuolelle, ja ihailu kohdistuu ai-noastaan menneeseen, kadotettuun maailmaan, jollaisena länsimaalainen haluaa sen ikuisesti pysyvän (Karatani 1998, 146). Karatanin mukaan ”estetiikkakeskeiset henkilöt esiintyvät aina antikolonialisteina” (1998, 153): tosiasiaa he kuitenkin toimivat

Näätänen

Buddhalaisuus Juha T. Koskisen teoksessa *Dream Transmission*

(2019): esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

päinvastoin jättäessään huomiotta ihailun kohteen eettisen ja äyllisen olemassaolon (1998, 147). Karatani viittaa Immanuel Kantin sulkeistamisen (”Einklammerung”) ajatukseen, jolla esimerkiksi tieteessä suljetaan epäolennaisia näkökohtia pois. Esteetiikkakeskeisyydessä taas esimerkiksi kulttuuriin sidotut merkitykset suljetaan tarkastelun ulkopuolelle. Tiettyyn kulttuuriin kuuluvan elementin kunnioitus ja ihailu näyttäytyy eksotisoivana siksi, että se vaikuttaa kohdistuvan ainoastaan objektin esteettiseen ominaisuuteen (Karatani 1998, 152–53), tässä tapauksessa ääniin ja eleiden visuaalisuuteen.

Dream Transmissionissa voidaan ajatella olevan käytössä Locken määrittelemä ”laajennettu eksotiikan työkalupakki” (2009, 59–61), sillä teos sisältää näyttämöllistä materiaalia, joka entisestään korostaa mielle yhtymiä kaukaiseen kulttuuriin. Jälkikoloniaalisen tutkimussuuntauksen valossa musiikin värittäminen eksotismin tyylikeinoin nähdään useimmiten negatiivisena piirteenä (Bellman 2011, 417; Shi 2023, 69). Vaikka taustalla olisi säveltäjän mielessä monikerroksisia merkitysyhteyksiä, vieraan kulttuurin elementit voivat näyttäytyä huomionhakuisina mausteina, jos niistä ei kommunikoida riittävästi yleisölle ja esiintyjälle. Koskinen perustelee esityserkintöjen pitämistä suhteellisen lyhyinä sillä, että käytännössä monet muusikot eivät pidä laveiden esitysohjeiden lukemisesta. Toisaalta Koskinen (2023a) kertoi haastattelussa haluavansa näin myös kannustaa esiintyjää etsimään itse lisää tietoa mantroista ja mudrista. Vastuuta kulttuurin esittämisestä on siis tarkoituksella siirretty esiintyjälle.

Säveltäjä, musiikintutkija Christian Utz (2021, 137) esittää, että monikulttuurinen säveltäminen tuo väistämättä esiin säveltäjän oman kulttuurisen position, josta käsin hän käyttää lähdemateriaaliaan. Mitä epämääräisemmältä musiikillisen inspiraation lähteet vaikuttavat yleisölle ja esiintyjälle, sitä todennäköisempää on, että lopputulos näyttäytyy toiseuttavana ja eksotisoivana (ibid.136). Juuri tästä Utzin esille tuomasta ilmiöstä on mielestäni kyse Koskinen teoksessa: *Dream Transmissionissa* kantavana teemana on unimaailma, minkä voidaan ajatella antavan taiteellinen vapaus käyttää vieraan kulttuurin elementtejä fantasian varjolla. Elementit eivät kuitenkaan edusta fantasiaa toisessa kulttuurikontekstissa. Eleiden vähäinen muuntaminen ei riitä luomaan kuvaa fantasiasta etenkin sellaiselle yleisölle, joka tunnistaa eleiden todellisen alkuperän. Ihminen pyrkii automaattisesti arvioimaan ympäröivää todellisuutta uskottavuuden näkökulmasta, mitä kutsutaan psykologiassa totuudenetsimismekanismitiksi (”truth-seeking mechanism”, Kreuzbauer ja Keller 2017). Osa japanilaisesta

yleisöstä pyrki esimerkiksi sijoittamaan esityksen buddhalaiset eleet Tiibetin, Mongolian tai Intian buddhalaisiin suuntauksiin fantasian sijaan, sillä ne eivät täsmänneet japanibuddhalaisuuteen. Toisaalta suomalainen yleisö arveli todellisten sanskritin-kielisten mantrojen olevan fantasiakieltä, kun referenssiä ei ollut.

Kulttuurin syvällistä ymmärtämistä ja kulttuurisensiitiivisyyttä on haastavaa mitata. Kuinka esiintyjä voi varmistua siitä, että eri kulttuureja hyödyntävä sävellys on toteutettu dialogissa kulttuurien edustajien kanssa tai että teoksen on säveltänyt siinä käytetyn kulttuurin asiantuntija? Kuinka esiintyjän tulisi toimia, kun hän representoi itselleen vieraan kulttuurin elementtejä musiikissa? Nathan Riki Thomson on tutkinut interkulttuurisen nöyryyden käsitettä (2021). Termiä on alun perin sovellettu sosiaali- ja terveydenhoitoalalla (esim. Bibus ja Koh 2021), mutta Thomson pitää käsitettä tärkeänä myös musiikissa ja musiikin tekemisessä, kun toimitaan kulttuurienvälisessä vuorovaikutuksessa. Thomsonin (2021, 32) mukaan ilman itsereflektiota, nöyryyttä, avoimuutta ja sitoutumista elämänmittaiseen oppimiseen merkityksellinen kulttuurienväläinen vuoropuhelu ei ole mahdollista. Opintoni ja kokemukseni Japanin-tutkimuksen parissa antoivat minulle työkaluja kohdistaa arviointia *Dream Transmissionin* kulttuurisidonnaisiin yksityiskohtiin. Ilman japanin kielen taitoa sekä kontakteja Japanin musiikkikentälle yleisötutkimus sekä haastattelut olisivat olleet haastavia toteuttaa. Kokemusten ja kanssakäymisen kautta omaksettua tietoa toisesta kulttuurista parantaa kulttuurista älykkyyttä ("cultural intelligence" tai CQ, ks. esim. Ang ja Dyne 2008), mikä johti aiemmin selitettyihin valintoihini *Dream Transmissionin* esittämisen yhteydessä.

Hyvänä lisänä toimisivat tieteen kentältä tutut avoimemmat viittaukset teoksen kulttuurisiin lähteisiin. Vaikka asiassa ei ole yhteneväistä käytäntöä, esimerkiksi japanilainen säveltäjä Haruo Asakawa (1942–2022) on teoksessaan *Arvika Trio* (1973) ilmoittanut tarkasti käyttämänsä ruotsalaisen ja unkarilaisen kansanlaulun alkuperäiset nuotinnokset ja selvittänyt niiden modifioimisen motiivit teoksen partituurissa. Musiikilliset lainaukset on myös selkeästi merkitty nuottikuvaan. Lähteiden merkitseminen antaa esiintyjälle työkaluja perehtyä halutessaan tarkemmin teoksessa käytettyihin kulttuurisiin elementteihin.

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

Päätelmät – eksotismista kulttuurien vuoropuheluun?

Tässä artikkelissa keskiössä ovat olleet Juha T. Koskisen teoksen *Dream Transmissionin* buddhalaisten mantrojen alkuperä, kielten ja eleiden historialliset kerrostumat ja merkitykset sekä teokseen sisältyvien, japaninbuddhalaisista rituaaleista poimittujen elementtien kulttuuristen taustojen selvittäminen. Yleisökyselyn vastaukset, jotka pohjautuivat viiteen esitykseeni teoksesta, antoivat näkökulmia teoksen vastaanottoon. Autoetnografinen aineisto selvitti, kuinka oma taustani ja kokemukseni musiikin sekä Japanin-tutkimuksen parissa vaikuttivat siihen, miten esitykset toteutettiin ja kuinka tulkitsin teoksen ja sen esitysmerkintöjen kulttuurisia merkityksiä.

Uskonnollisten tekstien ja rituaalisten eleiden sisällyttäminen länsimaisen taidemusiikin teokseen vaatii erityistä harkintaa, sillä uskontoon liittyvät teemat voivat monelle olla henkilökohtaisia ja herkkiä. Filosofi James O. Young (2010, 84) huomauttaa, että luvaton uskonnollisen materiaalin käyttö taiteessa voi olla moraalisesti arveluttavaa. Liz Bucarin (2022, 206) mukaan vieraan uskonnon elementtien lainaaminen voi olla syvästi loukkaavaa. Monesti ajatellaan, että lupa uskonnon edustajalta vapauttaa tekijän hyväksikäytön moraalisisista ongelmista ja vastuusta, etenkin, jos luvan antaa jonkinlaisessa valta-asemassa oleva henkilö, esimerkiksi pappi (Bucar 2022, 11). Tällaiseen luvanantoon tulisi kuitenkin suhtautua varauksella, sillä yksittäinen henkilö ei voi edustaa kaikkien uskontoon tai kulttuuriin kuuluvien näkemyksiä (ibid.). Kun uskontoa ”esitetään” osana performanssia, niin esiintyjä kuin yleisö saattavat olla epä mukavuusalueella. Jollei tämä nimenomaan ole tarkoitus, olisi kulttuurisensitiivisempää etäännyttää selkeät viitaukset rituaaleihin tarpeeksi tunnistamattomaan muotoon sekä antaa riittävästi informaatiota eleiden ja tekstien taustoista.³¹

Uskontojen hyväksikäyttöä perustellaan Bucarin (2022, 203) mukaan usein positiivisina pidettävillä motiiveilla, kuten hyvinvoinnin edistämisellä, koulutuksella tai terapialla. Jørn Borup (2023, 1) tuo esille, että buddhalaisuuden luomia eksoottisia mielikuvia on hyödynnetty länsimaissa jo pitkään erityisesti populaarikulttuurissa. Uushenkisyydessä, meditaatiossa ja wellness-kulttuurissa buddhalaisuus on riisuttu alkuperäisistä merkityksistä ja tuotteistettu etupäässä valkoisen hyvätuloisen keskiluokan maal-

31 Koskinen on säveltänyt teoksen *Seirei* klarinetille ja jousikvartetille (2019) samoista aiheista kuin *Dream Transmission*, mutta siinä mantrat ilmenevät vain soitetuina rytmeinä, eikä teos sisällä eleitä tai puhuttua materiaalia.

listuneeksi henkisyudeksi. Buddhalaisuuden kaupallinen hyödyntäminen yhdessä misrepresentaation kanssa täyttää haitallisen kulttuurisen omimisen³² tunnusmerkit (Borup 2023, 71). Buddhaisten tekstien ja symboliikan käyttö osana länsimaista taidemusiikkia voidaankin nähdä eräänlaisena kolonialismin jatkumona. John Corbett (2000, 166) vertaa kokeellista länsimaista musiikkia tutkimusmatkailuun, jossa vieraat musiikkikulttuurit nähdään *terra incognitana*: kaikki kuultavissa oleva voidaan ottaa materiaaliksi monipuolistamaan länsimaisen taidemusiikin sisältöä. Gavin S. K. Lee (2023, 432) käyttää *terra nullius* -vertausta väittäessään, että musiikin modernismi ja kolonialismi ovat erottamaton osa toisiaan: modernismi käsittelee muita musiikkikulttuureita kuin *terra nulliusta* käyttäen niitä ”väkivaltaisesti omaan pakkomielteeseensä luoda jotain uutta”. Kärjistetyt luonnehdinnat osoittavat, että länsimainen taidemusiikki voidaan yhä nähdä ei-eurooppalaisten kulttuurien hyväksikäyttönä, vaikka tekijät eivät asiaa usein sellaiseksi tunnista tai ole tarkoittaneet.

Japanissa buddhalaisuus on nykyisin yhä näkyvä osa elämää, mutta useimmille japanilaisille se on enemmänkin tapakulttuuria ja luonnollinen osa synkretististä elämänkatsomusta kuin syvää hengellisyyttä. Sain marraskuussa 2024 tilaisuuden haastatella kahden Takamatsussa sijaitsevan shingon-buddhalaisen temppelein pääpappia.³³ Näytin haastattelun yhteydessä videon omasta esityksestäni Jizōji-temppelein³⁴ pääpapille Ryūji Amanolle. Amano totesi, että Koskisen teoksen buddhalaiset eleet näyttäytyvät hänelle tyhjänä kuorena vailla sisältöä. Mikäli esiintyjä ja teoksen säveltäjä ovat aidosti tietämättömiä rituaalien uskonnollisesta sisällöstä, ongelmaa ei ole. Mikäli taas esityksen olisi tehnyt syvästi buddhalaisuutta ymmärtävä henkilö, tilanne olisi toinen. Hän myös huomautti, että jokaisella buddhalaisella papilla todennäköisesti olisi eri näkemys teoksesta, joten yksittäisiä mielipiteitä ei pidä yleistää. (Amano 2024.) Vastaavasti Shikakuji-temppelein³⁵ pääpappi Shinchō Yagi totesi tuntevansa epämukavuutta, kun esittelin hänelle kohtia teoksesta videolta. Hän arveli, että kyseessä oli jonkinlainen parodia buddhalaisuudesta. (Yagi 2024.)

Juha T. Koskisen tapa hyödyntää elementtejä buddhalaisuudesta *Dream Transmission*issa ei ole yksiselitteistä tai ongelmatonta ja

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

32 Käytän kulttuurisen omimisen lisämääreenä haitallisuutta, sillä suomenkielisessä keskustelussa termin sisältämää epätasa-arvoista valta-asetelmaa ei usein huomioida riittävästi.

33 Kiitokset Yukako Uemuralle haastattelujen järjestämisestä.

34 地藏寺

35 始覚寺

herättää siten kysymyksiä eksotismista ja kulttuurien vuorovai-
kutuksesta. Yhdenvertaisessa dialogissa kulttuurien syvällisellä
ymmärtämisellä sekä yhteistyöllä on suuri merkitys (Thomson
2021, 22). Kun kyseessä on länsimaisen taidemusiikin piiriin kuu-
luva teos, sen partituuri on ensisijainen informaation lähde, jotta
esiintyjä voi arvioida säveltäjän perehtyneisyyttä kulttuuriin lai-
nauksiin ja välittää tiedon halutessaan yleisölle. Arviointi vaatii
myös esiintyjältä mielenkiintoa ja kykyä selvittää, miten hyvin sä-
veltäjä ymmärtää lähdekulttuuria sekä sitä, millaisena sävellys
näyttäytyy ja kuinka se tulkitaan yleisön edessä. Tänä päivänä niin
yleisö kuin esiintyjät ovat yhä kiinnostuneempia kulttuurien yh-
denvertaisesta kohtelusta, joten informaation jakaminen materi-
aalin alkuperästä ja eettisyydestä korostuu.

Säveltäjän haastattelujen (Koskinen 2023a; 2023b; 2024;
2024b) kautta *Dream Transmission* ja sen buddhalainen konteksti
näyttäytyvät monikerroksisempina kuin partituuri antaa ymmär-
tää. Ideat kulttuuristen elementtien yhdistelystä ovat punnittuja,
mutta todelliseen kulttuuriin, erityisesti mudriin, mantroiin ja
rituaalikumarrukseen, liittyvät muunnokset ovat silti ongelmalli-
sia tulkinnan kannalta. Taiteellisen vapauden rajat näyttäytyvät
erilaisina silloin kun teos esitetään buddhalaisen kulttuurin ym-
pärimänä kuin esimerkiksi silloin kun se esitetään Suomessa.
Myös esiintyjälähtöinen säveltäminen voi koitua haasteeksi: kun
teos ja partituuri räätälöidään tietylle esiintyjälle, jolla on erityisiä
taitoja, paljon tärkeää informaatiota voi jäädä sanoittamatta seu-
raavaa esiintyjää varten. Partituurin esitysmerkinnät saattavat ol-
la esiintyjälle epäselvempiä kuin säveltäjä on ajatellut. Eläviltä sä-
veltäjiltä merkintöjä on mahdollista tarkistaa, mutta
tulevaisuutta ajatellen olisi hyvä sisällyttää vaikkapa teoksen par-
tituurin esittelytekstiin yksityiskohtaisempia selvennyksiä siitä,
mikä kulttuuristen lainausten motiivina on ollut.

Kun tarkastellaan Juha T. Koskisen lisäksi muita 2000-luvulla
Japanin kulttuurista ammentavia suomalaissäveltäjiä,³⁶ voidaan
todeta, että kaukaiset kulttuurit inspiroivat yhä nykypäivänä. Par-
haimmillaan monikulttuurinen musiikki auttaa meitä ymmärtä-
mään erilaisuutta. Vieraiden kulttuurien syvällisempi ymmärtä-
minen ei ole kuitenkaan nopeasta tiedonkulusta huolimatta
helpottunut: tarvitaan yhä pitkäjänteistä perehtymistä, kielten
opiskelua, erilaisten kommunikaatiotapojen hyväksymistä ja nöy-
ryyttä, kun halutaan tutustua uuteen kulttuurialueeseen. Lähde-

36 Mm. Kaija Saariaho, Matthew Whittall, Olli Moilanen, Tapani Länsiö, Maleena
Linjama, Heta Aho, Paola Livorsi, Jennah Vainio, Juha Pisto, Eetu Ranta-aho,
Eetu Lehtonen ja Tomi Räisänen.

kulttuurin syvä tuntemus tai yhteistyö kulttuurin edustajan tai tuntijan kanssa on aina suositeltavaa, kun luodaan eri kulttuureita yhdistelevää taidetta (ks. esim. Siirala 2024); myös Koskinen on toiminut yhteistyössä japanilaisten esiintyjien kanssa monia muita Japani-aiheisia teoksia säveltäessään. Laajempi eksotismin ja monikulttuurisuuden määritelmiin sekä kulttuurien eettisen käsitteeseen perehtyminen esimerkiksi tutkimuskirjallisuuden kautta olisi hyödyllistä niin musiikin säveltäjille kuin esiintyjille. Näiden seikkojen tiedostaminen auttaa niin esiintyjää kuin säveltäjää tuottamaan sellaista musiikkia, jossa taiteelliset ratkaisut ovat yhdenvertaisia ja tietoon perustuvia.

Toteutin *Dream Transmission* -esityksissä yleisötutkimuksen vain Suomessa ja Japanissa, mutta olisi mielenkiintoista selvittää teoksen vastaanottoa muissa buddhalaisissa ympäristöissä tai japanilaistaustaisissa yhteisöissä esimerkiksi Yhdysvalloissa ja Kanadassa, missä aasialaistaustaisten kokemukset vähemmistönä elämisestä toisivat toisenlaisia näkökulmia Japaniin viittaavien elementtien käyttöön musiikissa.³⁷ Kun yhteisön historiaan sisältyy traumoja rasismista ja epätasa-arvoisesta kohtelusta oman kulttuuritaustan, kielen ja identiteetin vuoksi, on mahdollista, että suhtautuminen japaninbuddhalaisuutta ilmentävään ei-japanilaisen säveltäjän teokseen olisi huomattavasti kriittisempää. Suorittamani yleisötutkimuksen ei voida olettaa edustavan kaikkien japanilaistaustaisten näkemystä japaninbuddhalaisuuden käytöstä länsimaisessa taidemusiikissa, jonka säveltäjä ja esittäjä eivät ole japanilaisia.

Luettuaan kulttuurisen analyysini teoksestaan sekä yleisötutkimuksen tulokset Koskinen totesi haastattelussa, että teosta tulee uudistaa (2023b); *Dream Transmission* on alun alkaenkin ollut ”work in progress” ja avoin muutoksille (Koskinen 2023a). Tuleva *Dream Transmission* -teoksen uudistettu versio tulee paljastamaan, kuinka tutkimuksellinen yhteistyö säveltäjän ja esittäjän välillä sekä yleisöltä saatu palaute vaikuttavat ymmärrykseen kulttuuristen elementtien monitahoisuudesta länsimaisessa musiikissa.

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja
yleisön näkemyksiä
suomalaisessa
ja japanilaisessa
kontekstissa

37 Osallistuin Lontoossa 7.8.2024 järjestettyyn ”East Asian Voices in Global Music Stories” -konferenssiin, jossa tuli vahvasti esille, että länsimaissa elävät aasialaistaustaiset musiikintutkijat kokevat orientalismin ja eksotisoivan aasialaisten kulttuurien käsittelyn olevan yhä läsnä länsimaisen taidemusiikin kentällä.

Lähteet

Tutkimusmateriaali

Yleisökysely

79 lomakevastausta paperisena sekä Google Forms -lomakkeilla, materiaali kirjoittajan hallussa.

Haastattelut (materiaalit kirjoittajan hallussa)

Amano, Ryūji. 2024. Haastattelu Takamatsussa 28.11.2024, haastattelijana Reetta Näätänen.

Autere, Mikko. 2024. Sähköpostihaastattelu 28.1.–8.2.2024, haastattelijana Reetta Näätänen.

Järvelä, Aleksi. 2022. Haastattelu 16.9.2022, haastattelijana Reetta Näätänen.

Koskinen, Juha T. 2023a. Haastattelu 28.3.2023, haastattelijana Reetta Näätänen.

Koskinen, Juha T. 2023b. Haastattelu 29.11.2023, haastattelijana Reetta Näätänen.

Koskinen, Juha T. 2024a. Haastattelu Tampereella 13.4.2024, haastattelijana Reetta Näätänen.

Koskinen, Juha T. 2024b. Haastattelu Helsingissä 23.2.2024, haastattelijana Reetta Näätänen.

Sallinen, Lauri. 2024. Sähköpostihaastattelu 4.5.2024, haastattelijana Reetta Näätänen.

Uemura, Yukako. 2024. Sähköpostihaastattelu 9.9.2024, haastattelijana Reetta Näätänen.

Yagi, Shinchō. 2024. Haastattelu Takamatsussa 27.11.2024, haastattelijana Reetta Näätänen.

Verkkosivut

Koskinen, Juha T. 2018. ”Säveltäjä shōmyōn johdattelemana”. *Musiikin suunta* 40 (1). Tark. 8.6.2024. <https://musiikinsuunta.fi/2018/1-2018-40-vuosikerta/saveltaja-shomyon-johdattelemana/>.

Koskinen, Juha T. 2019. ”Näkökulmia Tendai-shōmyōn perusteisiin”. *Musiikin suunta* 41 (1). Tark. 8.6.2024. <https://musiikinsuunta.fi/2019/1-2019-41-vuosikerta/nakokulmia-tendai-shomyon-perusteisiin/>.

Koskinen, Juha T. n.d. ”Teosluettelo”. Tark. 26.5.2024. <https://jtkoskinen.net/works/list-of-works/>.

Nuottimateriaalit

Asakawa, Haruo. 1973. *Arvika Trio*. Tokyo: Nihon sakkyokuka kyōgikai.

Koskinen, Juha T. 2019. *Dream Transmission* for clarinet and electronics. Music Finland.

Näätänen

Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream*
Transmission
(2019): esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

Koskinen, Juha T. 2019. *Seirei* for clarinet and string quartet. Music Finland.
Koskinen, Juha T. 2019. Dream Transmissionin esittelyteksti konserttiin.

Äänitteet, videot

- Daigo-ji no shōmyō*. 2001. Shingonshu Daigoha Honzan Daigoji Gozan Seinenrengokai. Japan Traditional Cultures Foundation. CD.
- Tenmyō-ji. 2022. *Katteni shitewa ikenai Shingon-shū no in*. Tark. 7.6.2024.
https://youtu.be/_qvizXRkdUA?si=a8nmr086tYhh8SeF.
- Tenmyō-ji. 2023. *Saikyō no in oshiemasu*. Tark. 6.6.2024.
<https://youtu.be/P90oCLQe65s?si=LnFORlHX99FLGxo8>.
- Yūki-oshō bukkyō butsuji kaisetsu. 2020. *Mikkyō no in to wa: in wo misetemo yoi no ka? Ippan shinja wa in wo musunde yoi ka?* Tark. 18.5.2024.
<https://www.youtube.com/watch?v=SLXCOoUCkZI>.

Kirjallisuus

- Agawu, Kofi. 1991. *Playing With Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Ang, Soon ja Linn Van Dyne. 2008. *Handbook of Cultural Intelligence: Theory, Measurement, and Applications*. Oxford: Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315703855>.
- Bellman, Jonathan D. 2011. "Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology". *The Musical Quarterly* 94 (3): 417–38. <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdr014>.
- Bibus, Anthony A. ja Bibiana D. Koh. 2021. "Intercultural Humility in Social Work Education". *Journal of Social Work Education* 57 (1): 16–27.
<https://doi.org/10.1080/10437797.2019.1661925>.
- Borup, Jørn. 2023. *Decolonising the Study of Religion. Who Owns Buddhism?* Oxford: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003454274>.
- Brummett, Barry. 2022. *Techniques of Close Reading*, 2. painos. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, <https://doi.org/10.4135/9781071802595>.
- Bucar, Liz. 2022. *Stealing My Religion. Not Just Any Cultural Appropriation*. Harvard: Harvard University Press.
<https://doi.org/10.4159/9780674279995>.
- Buswell, Robert E. 2004. *Encyclopedia of Buddhism*. New York: Macmillan Reference USA.
- Chang, Heewon. 2008. *Autoethnography as Method*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- Chaudhuri, Saroj Kumar. 1996. "Sanskrit in Japanese Linguistic Studies". *The Gakusen management review* 10 (1): 99–149.
<https://gakusen.repo.nii.ac.jp/records/311>.
- Chaudhuri, Saroj Kumar. 1998. "Siddham in China and Japan." *Sino-Platonic Papers*, no. 88, toim. Victor H. Mair. Philadelphia: University of Pennsylvania. https://sino-platonic.org/complete/spp088_siddham_china_japan.pdf.
- Conrad, Sebastian. 2016. *What Is Global History?*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400880966>.
- Corbett, John. 2000. "Experimental Oriental: New Music and Other Others". Teoksessa *Western Music and Its Others*, toim. Georgina Born ja David Hesmondhalgh, 163–186. Berkeley: University of California Press.

Näätänen

**Buddhalaisuus
Juha T. Koskisen
teoksessa *Dream
Transmission*
(2019):** esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

- Cuevas, Bryan J. 2005. *The Hidden History of the Tibetan Book of the Dead*. Oxford: Oxford University Press.
- Davies, Stephen. 2012. "On Defining Music". *Monist* 95 (4): 535–55. <https://doi.org/10.5840/monist201295427>.
- Dong, Yung. 2005. "Buddhism and Its Contributions to Culture." *Hsi Lai Journal of Humanistic Buddhism* 2005 (6): 367–80. https://buddhism.lib.ntu.edu.tw/DLMBS/en/search/search_detail.jsp?seq=396969.
- Goehr, Lydia. 1989. "Being True to the Work". *Journal of Aesthetics & Art Criticism* 47 (1): 55–67. <https://doi.org/10.2307/431993>.
- Hill, Jackson. 1982. "Ritual Music in Japanese Esoteric Buddhism: Shingon Shōmyō". *Ethnomusicology* 26 (1): 27–39. <https://doi.org/10.2307/851399>.
- Hur, Nam-lin. 2014. "Funerary Rituals in Japanese Buddhism." Teoksessa *The Wiley Blackwell Companion to East and Inner Asian Buddhism*, toim. Mario Poceski, 239–58. West Sussex: John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9781118610398.ch12>.
- Hämeenaho, Pilvi, Eerika Koskinen-Koivisto, Minna Mäkinen ja Nina Väkeväinen. 2022. "Havainnointi ja haastattelu". Teoksessa *Kulttuurin tutkimuksen menetelmät*, toim. Outi Fingerroos, Konsta Kajander ja Tiina-Riitta Lappi, 179–205. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Karatani, Kojin ja Sabu Kohso. 1998. "Uses of Aesthetics: After Orientalism". *boundary 2* 25 (2): 145–60. <https://doi.org/10.2307/303618>.
- Kiss, Mónika. 2021. "The 'True Words' of the Buddha: Mantra and Dhāraṇī in Relation to Fugen Enmei in Ritual Context". Teoksessa *The Buddha's Words and Their Interpretations*, toim. Takami Inoue ja Imre Hamar, 171–186. Kyoto: The Shin Buddhist Comprehensive Research Institute, Otani University. https://otani.repo.nii.ac.jp/record/10568/files/13_Monika%20Kiss.pdf.
- Kivy, Peter. 2015. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kreuzbauer, Robert, ja Joshua Keller. 2017. "The Authenticity of Cultural Products: A Psychological Perspective". *Current Directions in Psychological Science* 26 (5): 417–21. <https://doi.org/10.1177/0963721417702104>.
- Lee, Gavin S. K. 2023. "Global Musical Modernisms as Decolonial Method". *Twentieth-Century Music* 20 (3): 424–48. <https://doi.org/10.1017/s1478572223000208>.
- Locke, Ralph P. 2009. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lopez Jr, Donald S. 2009. "Introduction. Impressions of the Buddha." Teoksessa *Critical Terms for the Study of Buddhism*, toim. Donald Lopez Jr., 1–11. Chicago: University of Chicago Press.
- Mononen, Sini ja Susanna Välimäki, toim. 2018. *Musiikki muutosvoimana. Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti*. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry.
- Määttänen, Pentti ja Heidi Westerlund. 2001. "Travel Agency of Musical Meanings? Discussion on Music and Context in Keith Swanwick's Interculturalism". *British Journal of Music Education* 18 (3): 261–74. <https://doi.org/10.1017/S0265051701000353>.

- Orzech, Charles D. ja Henrik Sørensen. 2011. ”Mudrā, Mantra, and Mandala.” Teoksessa *Esoteric Buddhism and the Tantras in East Asia*, toim. Charles Orzech, Richard Payne ja Henrik Sørensen, 76–89. Handbook of Oriental Studies. Vol. 24. Leiden: Brill.
- Pittenger, Elise. 2010. *Visible Music: Instrumental Music Theatre Shaping Sight and Sound in Instrumental Music*. Väitöskirja. Montréal: Schulich School of Music, Department of Performance, McGill University.
- Pun, Min. 2019. ”The East–West Dichotomy: From Orientalism to Postcoloniality”. *IOSR Journal of Humanities and Social Science (IOSR–JHSS)* 24 (1): 75–76. <https://www.iosrjournals.org/iosr-jhss/papers/Vol.%2024%20Issue1/Series-8/J2401087579.pdf>.
- Rantakallio, Inka. 2019. ”Uskonto ja henkisyys suomalaisessa rap-musiikissa”. Teoksessa *Hiphop Suomessa. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*, toim. Venla Sykäri, Inka Rantakallio, Elina Westinen ja Dragana Cvetanović, 212–33. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto. <https://doi.org/10.57049/nts.255>.
- 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>.
- Ryder, John Stuart. 2024. *A Study of Consonant Phonology in the Gāndhāri Language. Insights Into Patterns of Language Variation and Change*. Väitöskirja. Sydney: University of Sydney. <https://hdl.handle.net/2123/32421>.
- Räsänen, Sanna Heini Maria ja Julian M. Pine. 2014. ”Emotional Force of Languages in Multilingual Speakers in Finland”. *Applied Psycholinguistics* 35 (3): 443–71. <https://doi.org/10.1017/S0142716412000471>.
- Salomon, Richard. 1990. ”New Evidence for a Gāndhāri Origin of the Arapacana Syllabary”. *Journal of the American Oriental Society* 110 (2): 255–73. <https://doi.org/10.2307/604529>.
- Saunders, Ernest Dale. 1985. *Mudra: A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture*. Princeton: Princeton University Press.
- Scott, Derek B. 1998. ”Orientalism and Musical Style”. *The Musical Quarterly* 82 (2): 309–35. <https://doi.org/10.1093/mq/82.2.309>.
- Shi, Emma. 2023. ”A Modern Critique of Orientalism in Contemporary Visual Art.” *Journal of Humanities and Education Development* 5 (November): 65–72. <https://doi.org/10.22161/jhed.5.6.8>.
- Shpinitzkaya, Julia. 2016. *A Theory of Multicultural Texts: The Music of Erik Bergman as a Phenomenon of Multicultural Europe*. Väitöskirja. Acta Semiotica Fennica. Helsinki: The Semiotic Society of Finland. <http://hdl.handle.net/10138/166661>.
- Siirala, Pia. 2024. *Kuulokulmia tšuktšien henkilölauluun – Säveltämällä kuuleminen taiteellisen tutkimuksen menetelmänä*. Taiteellinen tohtorintutkielma. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 40. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://taju.uniarts.fi/handle/10024/8167>.
- Thomson, Nathan Riki. 2021. *RESONANCE: (Re)forming an Artistic Identity through Intercultural Dialogue and Collaboration*. Taiteellinen tohtorintutkielma. EST-julkaisusarja 57. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://taju.uniarts.fi/handle/10024/7400>.

Näätänen

Buddhalaisuus Juha T. Koskisen teoksessa *Dream Transmission* (2019): esittäjän ja yleisön näkemyksiä suomalaisessa ja japanilaisessa kontekstissa

- Torvinen, Juha. 2006. ”Musiikkianalyysi ontologiana II: fenomenologisen musiikintutkimuksen metodologisista lähtökohdista.” *Musiikki* 36 (3): 70–92.
- Utz, Christian. 2021. *Musical Composition in the Context of Globalization: New Perspectives on Music History in the 20th and 21st Century*. Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839450956>.
- Välimäki, Susanna. 2019. ”A Celebration of Historical Finnish Women Who Wrote Music, Part 4: Ida Moberg”. *FMQ*. Tark. 20.8.2024. <https://fmq.fi/articles/ida-moberg>.
- Young, James O. 2010. *Cultural Appropriation and the Arts*. Malden: Wiley-Blackwell.

ARTIKKELIT
1 | 2025

Juha Torvinen & Susanna Waldén-Antikainen



"Rauhanomainen, aina täysin epäpoliittinen työmme."*

Itsedenatsifikaation strategiat säveltäjä Yrjö Kilpisen ja baritoni Gerhard Hüschin kirjeenvaihdossa 1946–1959

ARTIKKELI

MUSIIKKI
1 | 2025

DOI: [10.51816/musiikki.160116](https://doi.org/10.51816/musiikki.160116)

ORCID: [Juha Torvinen 0000-0003-2589-498X](https://orcid.org/0000-0003-2589-498X)

ORCID: [Susanna Waldén-Antikainen 0009-0008-3289-4682](https://orcid.org/0009-0008-3289-4682)

Juha Torvinen on musiikkitieteen dosentti ja yliopistonlehtori Helsingin yliopistossa.

FM Susanna Walden-Antikainen on väitöskirjatutkija Helsingin yliopistossa.

Kirjoittajilla on yhtäläinen vastuu artikkelin sisällöstä.

juha.torvinen@helsinki.fi | susanna.walden-antikainen@helsinki.fi

”Our peaceful, always completely apolitical work.”

Strategies of self-denazification in the correspondence between composer Yrjö Kilpinen and baritone Gerhard Hüsch in 1946–1959

This article examines the relationship of composer Yrjö Kilpinen to National Socialist politics and ideology in the years after the Second World War. The issue has not been studied before. Kilpinen was active musician in Hitler's Germany, and his most important collaborator was baritone Gerhard Hüsch. The research material consists of correspondence between Kilpinen and Hüsch from 1946 to 1959, and the analyses are supported by newspaper and magazine material and previous literature. This article 1) identifies seven discursive strategies of self-denazification common to musicians, and 2) explores the discursive strategies Kilpinen and Hüsch used to deal with their relationship with National Socialism after the war. Emphasizing the inherent apolitical nature of music, distorting facts, avoidance of responsibility, and emphasis on one's own good deeds are examples of strategies of self-denazification contained in the correspondence. For both musicians, the post-war correspondence was an integral part of personal post-war identity construction as well as controlling of the past. Kilpinen was appointed Academic, and Hüsch continued to perform Kilpinen's songs. Neither dealt with the past with regret.

ABSTRAKTI

Kiitämme Koneen säätiötä, joka on rahoittanut tämän tutkimuksen hankkeissa Musiikintutkijat yhteiskunnassa (Juha Torvisen osuus) ja Fasismien lumo ja affektiivinen perintö suomalaisessa kulttuurissa (joht. Kimi Kärki) (Susanna Waldén-Antikaisen osuus). Kiitämme artikkelin anonyymeja arvioitsijoita hyödyllisistä kommentteista.

[E]mme halua nähdä tässä negatiivista katastrofia, vaan positiivisen luonnollisen muutoksen. Näin selviää ulkoisista vaikeuksista ja säilyttää menneisyyteen ainutlaatuisen ja kauniin lahjan kaltaisen sisäisen suhteen, joka ei koskaan katoa.¹

Yrjö Kilpinen kirjeessään Gerhard Hüschildle 15.12.1950.

Suomalais säveltäjä Yrjö Kilpisen (1892–1959) ja saksalaisbaritoni Gerhard Hüschin (1901–1984) yhteistyö kansallissosialistisessa Saksassa oli tiivistä ja vallanpitäjien arvostamaa (Deaville 2005; Salmenhaara 1996; Sandborg 2011; Jokisipilä ja Könönen 2013, 78–79; Waldén–Antikainen 2025). Kolmannen valtakunnan kukistuttua sodan aikana haaveiltu kohtalonyhteys ei kuitenkaan toteutunut. Hüschi joutui vuonna 1945 Münchenissä amerikkalaismiehittäjien käynnistämään denatsifikaatioprosessiin, kun taas Kilpinen huomioitiin vuotta myöhemmin Suomen kulttuurirahaston 150 000 markan apurahalla.² Pian Hüschi asetettiin esiintymiskieltoon (Prieberg 2009, 3509) samalla, kun Kilpinen palkittiin Suomen Akatemian jäsenyydellä ja elinikäisellä taiteilijaeläkkeellä. Hitlerin Saksassa yhdenvertaisina toimineiden taiteilijoiden välinen kuilu elintasossa ja yhteiskunnallisessa asemassa oli yhtäkkiä valtava.

Pohdimme tässä artikkelissa Yrjö Kilpisen suhdetta kansallissosialismiin toisen maailmansodan jälkeisinä vuosina. Säveltäjä Kilpinen oli tunnetuin Hitlerin Saksassa aktiivisesti toiminut suomalainen musiikintekijä ja Hüschi hänen tärkein yhteistyökumppaninsa (ks. Waldén–Antikainen 2022; 2025). Siksi nimenomaan suhde Hüschiin on hedelmällinen tutkimuskohde Kilpisen kansal-

**Juha Torvinen
& Susanna
Waldén-Antikainen**

**”Rauhanomainen,
aina täysin
epäpoliittinen
työmme.”***

Itsedenatsifikaation strategiat säveltäjä Yrjö Kilpisen ja baritoni Gerhard Hüschin kirjeenvaihdossa 1946–1959

*"Unsere friedliche, immer ganz unpolitische Arbeit." YK -> GH 6.4.1947, KK/Lmy.

- 1 "Einzige bleibt, dass wir darin nicht eine negative Katastrophe, sondern eine positive naturgemäße Änderung sehen wollen. So überbrückt [sic!] man durch die äußere Schwierigkeiten und bewahrt die, doch nie Verschwindende, innere Beziehung zu dem vergangenem als eine einmalige schöne Gabe." YK -> GH 15.12.1950, KK/Lmy.
- 2 "Kulttuurirahaston apurahat", *Uusi Suomi* 28.2.1946. Vuoden 2023 rahassa Kilpisen vastaanottama summa vastaa noin 14 500 euroa.

lissosialismisuhdetta tarkasteltaessa. Tarkastelemme asiaa erityisesti Kilpisen ja Hüschin välisen, vuosien 1946–1959 kirjeenvaihdon perusteella. Tuemme analyysiamme sanoma- ja aikakauslehtiaineiston ja toisen käden lähteiden, kuten Tauno Karilan Kilpinen-elämäkerran (1964) avulla. Lehtiaineistolla pyrimme osoittamaan, kuinka kirjeenvaihdon sisällöt heijastuivat myös taiteilijoiden julkiseen toimintaan. Sen paremmin Hüschin ja Kilpisen sodanjälkeistä yhteistyötä kuin Kilpisen sodanjälkeistä suhdetta kansallissosialismiin ei ole aikaisemmin tutkittu.

Erityishuomiomme kohteena on kirjeenvaihdon kielenkäytössä ilmenevä *itsedenatsifikaatio*. Kyseessä on joukko diskursiivisia strategioita, joiden tarkoituksena oli piilottaa taiteilijoiden Kolmannen valtakunnan aikana jakama – ja aineistosta päätelleen sodan jälkeenkin ainakin osittain arvostama – yhteinen historia sekä sodan lopputuloksesta huolimatta vankkumattomana säilynyt usko kansallissosialismin ideologiseen oikeutetukseen. Kirjeenvaihdossa ilmenee myös sodanjälkeistä poliittista tilannetta heijastavaa itsesensuuria, mikä on luonut haastavan mutta samalla hedelmällisen mahdollisuuden tulkita kiertoilmaisuja ja sanomatta jätettyjä asiakokonaisuuksia.

Artikkelilla on kaksi painoarvoltaan yhtä merkittävää tavoitetta. Kysymme ensinnäkin, millaisin diskursiivisin strategioin Yrjö Kilpinen käsitteli suhdettaan kansallissosialismiin Hüschin kanssa käydyssä kirjeenvaihdossa. Toisaalta kehitämme tähän kysymykseen vastaamiseksi uutta metodologiaa: luomme musiikkialalla ilmenevien itsedenatsifikaatiotapojen luokittelun, joka on sovellettavissa myös muihin vastaaviin tutkimuskohteisiin. Artikkelin loogisen etenemisen vuoksi käsittelemme jälkimmäistä tavoitetta ensin, vaikka tavoitteet kietoutuvat toisiinsa ja vaikka taiteilijoiden välinen kirjeenvaihto on keskeinen aineisto myös itsedenatsifikaatiostrategioiden määrittelyssä.

Kuten historioitsija Toby Thacker on huomauttanut, sodanjälkeisen Saksan musiikkielämää koskeva tutkimus on ollut karkeasti ottaen kahdenlaista. Toisaalla on musiikkianalyttiset tutkimukset, jotka tarkastelevat musiikkia absoluuttisena, kaikesta itsensä ulkopuolisesta irrallisena ilmiönä, jonka abstraktia kauneutta ”maailmallisten” asioiden on katsottu lähinnä saastuttavan. Toisaalla on muistelmat ja (oma)elämäkerrat, joille on ollut tyypillistä valikoiva kerronta ja Hitlerin Saksan taiteilijoiden esittäminen epäpoliittisiksi toimijoiksi. Thackerin mukaan jako on seurannut tavallista näkemystä, jonka mukaan musiikin liittäminen politiikkaan olisi vulgaaria tai osoittaisi huonoa makua. (Thacker 2007, 1–3.) Tällainen musiikinontologinen näkökanta on yksi syy myös

siihen, miksi suomalaisten musiikintekijöiden suhdetta Hitlerin Saksaan on tutkittu toistaiseksi kovin vähän (ks. kuit. Torvinen 2024; Waldén-Antikainen 2022; Talasniemi 2021; Mantere 2019; Murtomäki 2011).³

Oletus musiikin perustavasta abstraktiudesta liittyy myös tämän artikkelin aineistoon ja tavoitteisiin. Koska musiikkipuheen valtavirta toisen maailmasodan jälkeen korosti elämäkerrallista ja musiikinontologista ”epäpoliittisuutta”, puhettavan muuttaminen valtavirran mukaiseksi oli tehokas keino mahdollisten fasismiyhteyksien peittämiseksi. Paradoksaalisesti muutoksen oli usein myös pakko rajautua puhetapaan, sillä musiikillisen toiminnan muuttaminen yhteiskunnallisten olosuhteiden muuttuessa olisi ollut ristiriidassa musiikin poliittista riippumattomuutta korostavan väitteen kanssa. Toisinaan musiikillisessakin toiminnassa muutoksia kuitenkin ilmeni, kuten myöhemmin osoitamme.

Kilpinen oli monien suomalaisten kulttuurihenkilöiden tapaan solminut suhteensa Saksaan jo ennen vuotta 1933. Suurelle osalle suomalaista kulttuuriväkeä kansallissosialismin nousu ei tarkoittanut maiden välisten pitkien kulttuurisuhteiden ja aiemman yhteistyön katkeamista (Hiedanniemi 1980, 15–28, 45; Vares 2018, 489–491). Monet keisarillisen Saksan organisaatiot, kuten Pohjoismainen seura (saks. *Nordische Gesellschaft*) tai Humboldt-säätiö jatkoivat olemassaolnaan kansallissosialistien valtaannousun jälkeenkin. Tämä seikka korosti suomalaisten ja saksalaisten kulttuuriyhteistyön jatkuvuutta poliittisen vallan vaihtumisesta huolimatta. (Ks. esim. Torvinen 2024, 25.)

Kilpinen ja Hüschi tapasivat vuonna 1929 saksalaisen musiikkitieteilijä Hermann Ungerin välityksellä (Väisänen 1959, 20). Tapaaminen oli merkityksellinen Kilpisen uran ja maineen kannalta, koska Hüschi oli jo verkostoitunut kansallissosialistisen *Kampfbund für deutsche Kultur* -kulttuurinedistämisyhdistyksen jäsenen kanssa. Kun Hitler nousi vuonna 1933 valtaan, Hüschi kirjoitti ennestään tuntemalleen, kansallissosialistisen kulttuurihallinnon vaikuttajiin kuuluneelle Hans Hinkelille suunnitelmasta edistää Kilpisen uraa Saksassa.⁴ Näin ollen Kilpinen hyötyi jo ennen vuotta 1933 solmimistaan suhteista nimenomaan kansallissosialistisiin piireihin. Kilpisen oma Saksa-myönteisyys jo ennen Hitlerin aikakautta vaikutti hänen omaan ajatteluunsa ja pohjusti kansallissosialis-

**Juha Torvinen
& Susanna
Waldén-Antikainen**

**”Rauhanomainen,
aina täysin
epäpoliittinen
työmme.”**

Itsedensitifiointi-
strategiat
säveltäjä Yrjö Kilpisen
ja baritoni
Gerhard Hüschiin
kirjeenvaihdossa
1946–1959

3 Joulukuussa 2024 Koneen säätiö myönsi apurahan nelivuotiselle, Juha Torvisen johtamalle tutkimushankkeelle Suomalaismuusikot Hitlerin Saksassa. Hankkeen muut tutkijat ovat Nappu Koivisto-Kaasik, Johanna Talasniemi, Susanna Waldén-Antikainen, Anne Kauppala ja Margit Rahkonen.

4 GH -> HH 9.6.1933, BA R 9361-V; Waldén-Antikainen 2025.

tisiin piireihin liittymistä. Kilpisen halu ylläpitää suhteita kansallissosialisteihin vuoteen 1944 saakka kertoo hänen kokeneen suhteet hyödyllisiksi.

Monet kansallissosialismiin myönteisesti suhtautuneet muusikot jatkoivat sodan jälkeen musiikkialalla ja usein huomattavissakin asemissa. Kaikki vaikuttivat hylänneen ideologisen historiansa ja omaksuneen historiallis-materialistisen, länsimais-liberalistisen tai epäpoliittisen elämänasenteen (Thacker 2007, 71). Monien Hitlerin Saksassa vaikuttaneiden tai Kolmatta valtakuntaa ihailleiden suomalaistiedemiesten, kuten tuttaviensa V. A. Koskenniemen ja Rolf Nevanlinnan, tapaan Kilpinen ei varsinaisesti joutunut tilille suhteestaan kansallissosialismiin. Tähän vaikutti suomalaisälymyksen jakama ja keskinäistä sodanjälkeistä lojaaliutta vahvistava antikommunismi sekä kansaa sodan jälkeen yli poliittisten jakolinjojen yhdistänyt Neuvostoliittoon kohdistunut epäluulo (ks. Jokisipilä ja Könönen 2013, 472). Kuten tutkimuksessamme tulemme osoittamaan, yhtäkkiä omaksuttu uudenvuorokauden poliittinen orientaatio tai musiikkia koskeva puhetapa oli usein pikemminkin merkki piilevästi muuttumattomana pysyneestä kansallissosialismisuhteesta kuin henkilökohtaisesta poliittisen orientaation uudelleensuuntauksesta. Tulkitsemme, että juuri tähän ilmiöön viittaa artikkelin alun Kilpinen-lainauksen puhe ”sisäisestä” suhteesta menneisyyteen.

ARTIKKELIT
1 | 2025

Aineisto ja menetelmät: kirjeenvaihto ja itsedenatsifikaation diskurssi

Tämä artikkeli liittyy suomalaisen musiikin kansallissosialismiyhteyksiä koskevaan tutkimukseen (ks. kuit. Torvinen 2024; Talasniemi 2021; Waldén-Antikainen 2022; 2025; Mantere 2019; Deaville 2005). Samalla artikkelimme ottaa osaa fasismien ilmene- mismuotoja toisen maailmansodan jälkeisessä suomalaisessa kulttuurissa koskevaan tutkimukseen (ks. esim. Kärki, Kallioniemi, Mustamo 2024; Kallioniemi 2024).

Tutkimuksen primääriaineistona on Kansalliskirjastossa sijaitseva Laulumusiikin ystävät ry:n arkisto ja siinä sijaitseva Kilpisen ja Hüschin kirjeenvaihtokokoelma, erityisesti Kilpisen Hüschille osoittamat kirjeet. Sanoma- ja aikakauslehtiaineistoon on paneuduttu Kansalliskirjaston digitaalisten aineistojen avulla. Artikkelin itsedenatsifikaatiokäsitettä koskevan osuuden primaariaineistona on aikaisempi musiikin denatsifikaatiota koskeva tutkimus. Kehittämämme itsedenatsifikaatiostrategioiden luokittelut ammentavat

kuitenkin yhtä lailla Kilpisen ja Hüschin kirjeenvaihdosta; artikkelin teoreettinen ja aineistoanalyttinen osuus ovat keskusteleavassa suhteessa toisiinsa.

Analysoimme kirjeenvaihtoa hyödyntäen periaatteiden tasolla kriittistä diskurssianalyysia (CDA), joka on Michel Foucault'n ajateluun pohjautuva, usein yhteiskunnallista ja poliittista eriarvoisuutta tuottavien tai niitä ylläpitävien tekstien analyysia. Kuten Wodak, Cillia, Reisigl ja Liebhart (2009, 7–8; ks. myös Heinonen 2005) esittävät, historiallisesti suuntautuneelle kriittiselle diskurssianalyysille on olennaista kiinnittää huomio diskursiivisten tekosten konteksteihin sekä muuntuvuuteen määrätyn ajanjakson sisällä. Analyysissamme kontekstia hahmotetaan – ja samalla kirjeenvaihdon yksityistä luonnetta avataan – erityisesti lehtiaineiston ja toisen maailmansodan jälkeistä denatsifikaatiota koskevan tiedon avulla. Diskurssin muuntuvuus puolestaan korostuu tutkimuksessamme siinä erossa, joka sodanjälkeisen kirjeenvaihdon sisällöissä on suhteessa Kilpisen ja Hüschin esittämiin näemyksiin kansallissosialistien valtakauden aikana (ks. Waldén-Antikainen 2022). Analyysimme runkona toimii laatimamme jäsenitys musiikkialalla ilmenneen itsedenatsifikaation vakiintuneiksi ja tavoitteellisiksi kielenkäytön muodoiksi eli diskursiivisiksi strategioiksi.

**Juha Torvinen
& Susanna
Waldén-Antikainen**

**”Rauhanomainen,
aina täysin
epäpoliittinen
työmme.”**

Itsedenatsifikaation
strategiat
säveltäjä Yrjö Kilpisen
ja baritoni
Gerhard Hüschin
kirjeenvaihdossa
1946–1959

Denatsifikaation käsite

Termillä denatsifikaatio (saks. *Entnazifizierung*, engl. *Denazification*) viitataan liittoutuneiden toimiin kansallissosialismin jäänteiden poistamiseksi saksalaisesta yhteiskunnasta, kulttuurista ja hallinnosta. Denatsifikaatio koski pääasiassa tavallisia kansalaisia: virkamiehiä, lääkäreitä, opettajia ja muita ammattinharjoittajia; sotarikollisia varten oli omat protokollansa, kuten Nürnbergin oikeudenkäynnit (Dack 2023, 7). Suurelta osin kyse oli eliittivaihdosta, jossa esimerkiksi Yhdysvaltojen miehitysalueella hallinto-tehtävissä olleet kansallissosialistit korvattiin demokraattisilla voimilla (Rathkolb 1996, 135) ja Neuvostoliiton hallitsemalla alueella saksalaisilla kommunisteilla (Taylor 2011, 348).

Keskeinen työväline denatsifikaatiossa oli kyselykaavakkeet (saks. *Fragebogen*), joilla pyrittiin kartoittamaan aikuisten saksalaisten henkilöhistoriaa ja poliittista toimintaa. Tehtävä osoittautui kuitenkin laajuutensa – noin 45 miljoonaa potentiaalista vastaajaa – sekä länsiliittoutuneiden ja Neuvostoliiton välisten erimielisyyksien myötä mahdottomaksi (Dack 2023, 9; Taylor 2011, 318–320).

Yhdysvaltojen miehitysalueella denatsifikaatio siirrettiin noin vuosi sodan päättymisen jälkeen saksalaisten itsensä tehtäväksi. Resurssipulan ohella tähän motivoi se, että saksalaisten itse suorittamana denatsifikaation katsottiin auttavan demokraattisten instituutioiden kehittämisessä. Britannian vyöhykkeellä denatsifikaatio loppui vuonna 1947 (Taylor 2011, 383), ja neuvostoliittolaiset julistivat alkuvuodesta 1948 sotansa fasismia vastaan voitetuksi. Kyselykaavakkeet poistettiin lopullisesti käytöstä vuonna 1949 kahden erillisen Saksan perustamisen yhteydessä. Noin kolmasosa saksalaisista ehti sellaisen täyttää. (Dack 2023, 9–10.)

Saksalaisten itsensä hoitamana denatsifikaatio muuttui pian epäsuosituksi: vasemmistolaiset pitivät sitä riittämättömänä, entiset natsit epäoikeudenmukaisena ja ei-kansallissosialistiset konservatiivit uudenlaisena ulkovaltojen harjoittaman kontrollin muotona. Samalla kollektiivisen syyllisyyden ajatus alkoi tuntua saksalaisista väärältä, ja ideologisesti etäällä toisistaan olevat saksalaiset liittoutuivat uhriasemaan. Historiantutkijoiden enemmistön mukaan denatsifikaatio olikin suuri epäonnistuminen ja saattoi jopa helpottaa entisten kansallissosialistien sopeutumista uuteen poliittiseen tilanteeseen. Jotkut Hitlerin hallinnon suosikit selvisivät kokonaan ilman tutkintaa tai seurauksia, etenkin jos omasivat harvinaisia erityistaitoja, kuten esimerkiksi Yhdysvaltoja kiinnostanutta rakettitekniikan asiantuntemusta. (Dack 2023, 2–3, 176; Potter 2015, 201; Taylor 2011, 323, 351, 354; Weisbrod 2003, 51.)

Musiikki ei ollut liittoutuneille yhtä tärkeä asia huolehdittavaksi kuin jälleenrakennus, ruokahuolto, Saksan armeijan aseistariisunta tai koulutusjärjestelmän uudelleenorganisointi (Monod 2005, 5). Tämä osaltaan voimisti denatsifikaatiovaikutusten kääntymistä erityisesti musiikkialalla alkuperäisiin tavoitteisiinsa nähden lähes päinvastaisiksi. Kuten Monod (2005, 4) kirjoittaa,

taiteilijoita rohkaistiin hävittämään oma menneisyytensä valehtelemalla siitä, mitä he olivat tehneet. Vaikka tämä mahdollisti saksalaisen musiikin nopean toipumisen denatsifikaation aiheuttamasta shokkihoidosta, se myös ylläpiti myyttejä musiikin epäpoliittisesta luonteesta, taiteilijan viattomuudesta ja, mikä vielä pahempaa, natsismin ja kulttuurin (*Kultur*) perustavanlaatuisesta yhteensopimattomuudesta.

Monet välittömästi sodan jälkeen asemansa menettäneet muusikot saivatkin hyvin pian jatkaa ammatissaan. Esimerkiksi Itävaltan maine musiikkimaana vaati muusikoiden välttymistä seurauksilta, vaikka nämä olisivat puolueeseen kuuluneetkin; orkesterin

soinnin säilyttämiseksi muusikosta jopa 40 prosenttia saattoi olla entisiä kansallissosialisteja (Rathkolb 1996, 136; Ehs 2013, 53–54, 57). Ylipäätään hyvin harvat muusikot joutuivat ammatillisesti kärsimään kansallissosialismiyhteyksistään, suurimpana poikkeuksena ehkä konserttiensa yhteydessä ylistyspuheita Hitlerille pitänyt pianisti Elly Ney, joka Hüschin ohella kuului viimeisiin sodanjälkeisistä toimintarajoituksista vapautuneisiin muusikoihin (Monod 2005, 164–165; Monod 2003, 293–294).

Myös ennen vuotta 1945 menestyneistä musiikkitieteilijöistä suurin osa säilytti asemansa riippumatta siitä, toimivatko he Neuvostoliiton vai länsiliittoutuneiden miehitysvyöhykkeellä (Potter 2015; 1998, 235–265). Esimerkiksi 1900-luvun arvostetuimpiin saksalaismusiikkitieteilijöihin kuulunut Hans Heinrich Eggebrecht paljastui vuonna 2009, vasta 10 vuotta kuolemansa jälkeen osalliseksi 14 000 juutalaisen murhaamiseen (Schreffler, von Haken, Browning 2012). Taustansa vuoksi kärsi Hans Joachim Moser, jonka 1950-luvun yhteistyöhön Kilpisen ja Hüschin kanssa palaamme myöhemmin.

Muusikkojen selviämiseen suhteellisen vähäisin seurauksin vaikutti myös musiikkialan denatsifikaation epäyhdenmukaisuus. Kun amerikkalaiset toteuttivat pitkiä mustia listoja ja esiintymiskieltoja, Britannian sektorilla aluksi vain yhteys SS:ään tai Hitlerjugendiin esti muusikon työllistymisen. Britit ylipäätään olivat haluttomia näkemään musiikin ja politiikan välillä suoraa yhteyttä. (Thacker 2007, 24, 43–44, 55–56.) Ranskalaiset taas halusivat kontrolloida enemmän ohjelmistoja kuin muusikoita (Thacker 2007, 63). Hüschi sai ainakin kerran esittää Kilpisen musiikkia ranskalaisella sektorilla, mutta kirjeenvaihdon perusteella konserttitoiminta ei jatkunut.⁵ Syy saattoi olla Hüschin omien kansallissosialismiyhteyksien ohella siinä, että Kilpisen musiikki katsottiin ranskalaisella vyöhykkeellä ”henkisesti liian saksalaiseksi” (Thacker 2007, 64). Neuvostoliiton alueella henkilön taiteelliset ansiot ja kommunistis-poliittinen myöntöväisyys johtivat helposti kansallissosialismitaustan ja saksalaisten kollektiivisen syyllisyyden sivuuttamiseen (Thacker 2007, 36, 68–69; Potter 2015, 202–203). Käytäntöjen epäjohdonmukaisuutta kuvaa esimerkiksi se, kuinka musiikkitieteilijä Heinrich Bessler ei saanut kansallissosialismikytköstensä vuoksi jatkaa Yhdysvaltojen miehitysalueella sijainneessa Heidelbergin yliopistossa, mutta Neuvostoliiton miehitysalueella hän kohosi Itä-Saksan johtavaksi musiikkitieteilijäksi Jenassa ja Leipzigissa toimiessaan (Potter 2015, 203).

**Juha Torvinen
& Susanna
Waldén-Antikainen**

**”Rauhanomainen,
aina täysin
epäpoliittinen
työmme.”**

Itsedenatsifikaation
strategiat
säveltäjä Yrjö Kilpisen
ja baritoni
Gerhard Hüschin
kirjeenvaihdossa
1946–1959

5 GH -> YK 29.5.1947, KK/Lmy.

Itsedenatsifikaation käsite musiikin- historian tutkimuksessa

ARTIKKELIT
1 | 2025

Itsedenatsifikaation käsitettä on käytetty useimmiten kollektiivisesti: sillä on viitattu edellä mainittuun kehityskulkuun, jossa denatsifikaatio siirtyi saksalaisten itsensä hoidettavaksi. Suppeamassa mutta edelleen yhteisöllisessä merkityksessä termillä on viitattu instituutioiden, kuten yliopistojen tai filmitieteellisuuden sisällä tapahtuneeseen historian vaikutusten uudelleenarviointiin (ks. esim. Michel 2016; Weisbrod 2003). Satunnaisesti termiä on käytetty myös yksittäisten ihmisten sodanjälkeisen toiminnan tarkastelussa (ks. esim. Kirkpatrick 2022), ja tämä näkökulma on artikkelillemme keskeinen. Emme ole huomanneet, että itsedenatsifikaation käsitettä olisi aikaisemmin pohdittu musiikkitieteessä.

Seuraavassa erittelemme seitsemän kansallissosialistisessa Saksassa toimineille musiikkialan edustajille (säveltäjät, soittajat, laulajat, musiikkitieteilijät jne.) tavanomaista itsedenatsifikaation *diskursiivista strategiaa* eli puhetapaa, joilla yksittäinen muusikko tai säveltäjä pyrki sodan jälkeen peittelemään tai vähättelemään yhteyksiään kansallissosialismiin. Nämä strategiat ovat väistämättä päällekkäiset, ja muillakin tavoin musiikintekijöiden itsedenatsifikaatiostrategioita voitaisiin jäsentää. Korostamme, että jäsennyksemme on ensisijaisesti metodinen ja perustuu aikaisemman tutkimuksen ohella tässä artikkelissamme analysoituun kirjaineistoon. Lisäksi on muistettava, että strategioiden mukaiset lausumat olivat usein myös vilpittömiä, mikä tekee lausumien itsedenatsifikaatiostrategisesta hyödyntämisestä todellisten uhrien kärsimyksistä piittaamatonta.

1. *Vissi d'arte* -strategia (suom. elin taiteelle) on yleinen ja usein muita itsedenatsifikaation muotoja sisältävä strategia. Strategia on saanut nimensä Giacomo Puccinin (1858–1924) oopperan *Tosca* (ke. 1900) tunnetuimmasta aariasta, johon sopraano Elisabeth Schwartzkopf (1915–2006) suorasanaisesti viittasi puolustautuessaan kansallissosialismikytköksiinsä liittyviltä syytöksiltä (ks. esim. Rothstein 1997). Schwartzkopfin tapaan moni muusikko korosti *vissi d'arte* -strategialla epäpoliittisuuttaan eli väitti, ettei ollut Hitlerin Saksassa tekemisissä politiikan kanssa vaan keskittyi vain säveltämiseen, soittamiseen, laulamiseen tai orkesterinjohtoon. Schwartzkopfin rinnastuksesta huolimatta Puccinin oopperan nimihenkilön kohtalo kuitenkin eroaa yhdessä ratkaisevassa suhteessa kansallissosialismisuh-

dettaan peittelevistä muusikoista: Toscan aaria ei kerro ”eläimestä taiteelle” politiikan ulkopuolella vaan hyveellisen taiteilijaelämän jättämisestä taakse poliittisten juonitteluiden ja moraalisten dilemموjen pakottamana. Menetettyjen, parempien aikojen kaipuu saattoi tosin olla läsnä myös itsedenatsifikaatiodiskurssissa: kuten Hüschin tapauksessa käy myöhemmin ilmi, muusikko saattoi aidosti kokea eläneensä ”vain” taiteelle mutta huomioimatta tai ymmärtämättä, että Kolmannessa valtakunnassa taiteelle eläminen oli aina poliittista. *Vissi d’arte* -selitys on tässä kontekstissa ylipäättään ristiriitainen, sillä se edellyttää totalitaristisessa järjestelmässä mahdottoman musiikin ja politiikan erillisyyden. Esimerkiksi maaliskuussa 1937 monissa Kolmannen valtakunnan kulttuurihallinnon johtotehtävissä toiminut – ja propagandaministeri Joseph Goebbelsin kenties kehuksi tarkoitetun luonnehdinnan mukaan ”synnynnäinen juonittelija ja valehtelija” (Klee 2007, 250) – Hans Hinkel toteasi, että Saksassa ”ei ole enää epäpoliittisia taiteilijoita” ja että yhdenkään taiteilijan ei tule unohtaa velvollisuuttaan toimia, ajatella ja luoda poliittisesti (Rathkolb 2015, 38).⁶

2. Pakkonatsistrategia korostaa kansallissosialistiseen puolueeseen kuulumista muodollisuutena, jota ilman muusikon ammatin menestyksekkäs harjoittaminen ei olisi ollut mahdollista (saks. *Muss-Nazi*, ks. Taylor 2011, 320; Michel 2016, 139; Monod 2005, 30). Denatsifikaation siirtyminen saksalaisten ja itävaltalalaisten vastuulle lisäsi mahdollisuuksia pakkonatsistrategian soveltamiseen. Esimerkiksi Itävallassa kansallissosialistisen työväenpuolueen jäsenyys lakkasi vuosina 1946–47 olemasta automaattisesti raskauttava tekijä (Rathkolb 1996, 135–137; Ehs 2013, 56–57). Tämä vapautti muun muassa monet naispuoliset musiikintekijät vakavimmista syytöksistä, sillä kansallissosialistisessa yhteiskuntakäsityksessä naisilla oli vähäinen hallinnollinen rooli. Esimerkiksi Schwarzkopf saattoi katsoa olevansa puoluejäsenyydestään huolimatta vapaa kansallissosialismin painolastista. Toinen kuuluisa esimerkki pakkonatsistrategian soveltamisesta on kapellimestari Herbert von Karajan (1908–1989), joka kertoi denatsifikaatioprosessissa liittyneensä puolueeseen vuonna 1935 vain sihteerinsä välityksellä ja vain varmistakseen kapellimestarityön Aachenissa. Tosiasiassa Karajan

**Juha Torvinen
& Susanna
Waldén-Antikainen**

**”Rauhanomainen,
aina täysin
epäpoliittinen
työmme.”**

Itsedenatsifikaation
strategiat
säveltäjä Yrjö Kilpisen
ja baritoni
Gerhard Hüschin
kirjeenvaihdossa
1946–1959

6 Vain taiteelle elämisen voi kuvitella olleen totalitaristisessa valtiossa mahdollista vain ”sisäisenä emigraationa”, vetäytymisenä eristäytyneeseen ja yksityiseen musiikin harjoittamiseen jonkinlaisena psykologisena selviytymiskeinona hirmuvalan puristuksessa (ks. Dümling 2014).

oli liittynyt puolueeseen jo kaksi vuotta aikaisemmin. Hän liittyi puolueeseen vielä kahdesti (erikseen Itävallassa ja Saksassa). (Monod 2005, 88, 91.)

3. Vastuunsiirtostrategia. Kaiken itsedenatsifikaation tavoitteena oli poistaa henkilökohtainen vastuu, mutta joissain diskursiivisissa strategioissa tämä tavoite oli erityisen korostunut. Wodakin ym. (2009, erit. 36) mukaan ”syllisyyden siirto” (engl. *shift of blame*) on tavanomainen identiteettistrategia ylipäättään. Saksalaisille henkilökohtaisen edun tavoittelu ilmiantamalla muita oli tuttua jo Kolmannen valtakunnan ajalta (Dack 2023, 218–221), ja denatsifikaatiossa oli tavallista siirtää huomio itseä suurempiin rikollisiin. Muusikkoja auttoi myös musiikin yleinen mieltäminen harmittomaksi alaksi esimerkiksi kansallissosialististen sotilaiden, teloittajien, lääkäreiden, poliisien tai lakimiesten toimintaan verrattuna (Thacker 2007, 73). Vielä vuonna 1957 musiikkitieteilijä Friedrich Blume (1893–1975) kielsi Saksan musiikkitieteellisen yhdistyksen (*Gesellschaft für Musikforschung*) presidentin ominaisuudessa Moserin *Die Musik der deutschen Stämme* -teoksen arvostelun julkaisemisen, koska tämä ei ollut poistanut alun perin vuonna 1940 kirjoittamastaan teoksesta juutalaisvastaisia kommenttejaan. Samalla Blume kuitenkin ilmiselvästi peitteli vuoden 1939 *Das Rasseproblem in der Musik* -kirjaansa ja omaa historiaansa musiikin ”rotututkijana”. (Potter 2015, 204–205; Custodis 2012, 2–4; ks. alla). Vastuunsiirtostrategiassa hyödynnettiin myös erilaisia ”me”-positioita (vrt. Wodak ym. 2009, 45–47). Kuten osoitamme, Kilpisen ja Hüschin toiminta sodan jälkeen nojasi Hitlerin Saksassa luotuihin kontakteihin. Musiikin epäpoliittisuuden painottaminen mahdollisti sen, että näiden verkostojen ylläpito muuntui menneisyydenhallinnaksi ja hiukan paradoksaalisesti itsedenatsifikaatioksi. Entiseen tapaan toimimalla luotiin vaikutelma, että Hitlerin Saksassa oli toimittu vailla kansallissosialismikytköksiä – muutenhan toimintaa ei olisi voinut sodan jälkeen jatkaa. Oman ”me”-ryhmän jatkuvuuden diskursiivisella ja toiminnallisella korostamisella ideologinen vastuu muunnettiin henkilökohtaisesta jaetuksi tai siirrettiin kokonaan muille.

4. Hyvät teot –strategia sai monia muotoja näkyvän vastarintatoiminnan korostamisesta sodanjälkeisiin ”takinkääntöihin” (ks. Kilpisen Vala-laulut alla). Yleisin muoto lienee samastuminen kansallissosialismin passiiviseksi vastustajaksi (ks. Dack 2023, 233–249; Potter 1998, 241). Esimerkiksi denatsifikaati-

tioprosessissa vapauttavan tuomion saanut kapellimestari Wilhelm Furtwängler yhdisti *vissi d'arte* -selityksen ja vastarinnan abstraktisti sanomalla johtaneensa Beethovenia tavalla, jota kansallissosialistit eivät ymmärtäneet. Hüschi taas yritti peittää nationalismiaan korostamalla uransa kansainvälisyyttä. Ystävällismielisten juutalaisyhteyksien, juutalaisten hyväksi tehtyjen tekojen tai oman juutalaisperimän korostaminen oli niinkin tavallinen hyvä teot -strategian muoto. (Monod 2005, 54–57; Kirkpatrick 2022, 7; Potter 1998, 241.)

5. Tietojen väärentäminen –strategia lienee tavallisin itsedenatsifikaation muoto yleisluontoisuutensa vuoksi (ks. esim. Dack 2023, 226–227). Kansallissosialismiyhteyksiä kaunisteltiin tai ne sivuutettiin. Puolueeseen liittyminen saatettiin jättää mainitsematta tai ilmoittaa väärä liittymisajankohta: puolueeseen liittyminen sen valtaannousun aikaan katsottiin raskauttavammaksi kuin liittyminen 1930-luvun lopulla tai 1940-luvulla, jolloin syynä saattoi olla ideologiaa enemmän omien elin- tai toimintaolosuhteiden turvaaminen (ks. Dack 2023, 173). Itse täytettävät ja monitulkintaiset kyselykaavakkeet myös kannustivat totuuden muunteluun. Esimerkiksi vasta tällä vuosituhanella selvisi, kuinka Blume jätti kertomatta niin monet yhteytensä kansallissosialistisiin järjestöihin kuin Hitlerin Saksassa saamansa kunnianosoitukset. Sen sijaan hän korosti protestanttiuttaan ja jäsenyyttään monissa ei-kansallissosialistissa järjestöissä. Blumen väärentämät tiedot ja henkilökohtaiset kontaktit johtivat vapautumiseen epäilyistä denatsifikaatioprosessissa. (Custodis 2015, 4–9, 21.) Kyselykaavakkeen tietojen väärentämisestä juontui myös edellä mainittu Hüschiin esiintymiskielto, johon palaamme myöhemmin.

6. Uhriutumisstrategia. Mikkel Dackin (2023, 239) tutkimusten perusteella henkilökohtaiset vastoinkäymiset olivat yleisin yksittäinen vastausteema kyselykaavakkeissa. Kerrottiin taloudellisista ja valtaapitävien aiheuttamista kärsimyksistä, ja liittyminen puolueeseen esitettiin pelosta johtuvaksi. Vastaajan toiveena oli, että väkivallan, ennakkoluulojen, petosten tai muun vastaavan uhriksi joutuminen todistaisi kansallissosialismikriittisestä asenteesta. (Dack 2023, 239–244.) Uhriasemaan saatettiin asemoitua myös esittämällä oma ammattiala *kokonaisuudessaan* sodan ja kansallissosialistien vallan uhriksi (ks. Michel 2016, 138); esimerkiksi Kolmannen valtakunnan filmitoimintaa on usein pidetty propagandakoneiston ”uhrina”

**Juha Torvinen
& Susanna
Waldén-Antikainen**

**”Rauhanomainen,
aina täysin
epäpoliittinen
työmme.”**

Itsedensifikaation strategiat säveltäjä Yrjö Kilpisen ja baritoni Gerhard Hüschiin kirjeenvaihdossa 1946–1959

(Kirkpatrick 2022, 3). Wesley Kirkpatrick (2022) on tarkastellut saksalaisen filmitähdän Emil Janningsin⁷ postuumisti julkaistua omaelämäkertaa esimerkkinä elokuvateollisuuden toimijoille yleisestä tavasta valkopestä kansallissosialistinen aktiivisuus selviytymisstrategiaksi.

7. Historian valitsemisen strategia. Saksan akateemisilla tutkimusaloilla ei useinkaan tehty selvää pesäeroa kansallissosialismin ajanjaksoon, vaan uuteen tilanteeseen sopeuduttiin kollektiivisella itsedenatsifikaatiolla eli aikaisempien vuosikymmenten tutkimusten ja tutkijoiden uudelleenarvioinnilla. (Ks. esim. Michel 2016; Thacker 2007, 71–72; Weisbrod 2003.) Yksilöiden tasolla itsedenatsifikaatio saattoi nojata samaan logiikkaan, mistä käy esimerkkinä seuraava ilmiö: Kolmannessa valtakunnassa suosittujen musiikintekijöiden teoksia tai toimintaa ei voitu sodan jälkeen liikaa rajoittaa ilman syyllistymistä samanlaiseen syrjintään kuin mitä kansallissosialistit harjoittivat. Selkeästi natsi-propagandistisia sävellyksiä lukuun ottamatta mitään musiikkia ei siksi suoranaisesti kielletty – kiellettiin vain ideologisesti latautuneen musiikin *korostaminen*. Yksittäisen musiikintekijän kohdalla täyden kiellon puuttuminen mahdollisti kuitenkin tarkoitushakuisen tulkinnan, jonka mukaan omassa musiikillisessa toimintahistoriassa ei voinut olla mitään tuomitavaa, koska musiikkia tai toimintaa ei nytkään kielletä. (Ks. Monod 2005, 31, 37.)

ARTIKKELIT
1 | 2025

Epäpoliittisuus ja jaettu kokemus 1940-luvun lopulla

Kuten mainitsimme, Gerhard Hüschi joutui sodan päättyttyä amerikkalaisten miehittäjien aloittamaan denatsifikaatioprosessiin. Hüschiä syytettiin denatsifikaation neliportaisen syytekohtan toiseksi vakavimman luokan ”syylliset” (saks. *Belastete*) mukaisesti.⁸ Yhdysvaltojen sotilastuomioistuin tuomitsi Hüschin kyselylomakkeen väärentämisestä vuonna 1945 (ks. tietojen väärentäminen – itsedenatsifikaatiostrategia) ja asetti tälle vuonna 1948 esiinty-

7 Janningsille (1884–1950) myönnettiin kaikkien aikojen ensimmäinen parhaan miespääosan Oscar-palkinto vuonna 1928. Tarinan mukaan Jannings kohtasi amerikkalaismiehittäjät toukokuussa 1945 heiluttamalla palkintopatsastaan ja huutamalla ”Minulla on Oscar! Älkää ampuko!” (Kirkpatrick 2022, 9).

8 GH -> YK 14.8.1948, KK/Lmy.

miskiellon (Prieberg 2009, 3509). Hüschi pyysi Kilpiseltä ja muilta suomalaistuttaviltaan todistuksia osoittaakseen syyttömyytensä ja voidakseen jatkaa konserttiuraansa ja työtänsä Münchenin musiikkiakatemiassa:

Jotta voisin jatkaa konserttitoimintaani, olisi hyödyllistä saada lausunnot ystäviltäni, jotka ovat tunteneet minut hyvin vuodesta 1930 tai 32 ja jotka vahvistaisivat totuuden siitä, että minua on aina yhdistänyt heihin vain taiteelliset ja ystävyyteen liittyvät kiinnostuksen kohteet ja että kaikki muu on ollut meille vierasta. Tämä koskee sekä yksityisiä että liiketoiminnan piirejä.⁹

Hüschiin pyyntö on tyypillinen denatsifikaatioprosessissa olevalle saksalaiselle taiteilijalle. Laulajan piti yrittää todistaa ulkopuolisten lausuntojen avulla, ettei hänellä ollut yhteyksiä kansallissosialistiseen hallintoon ja miten hän olisi vastustanut kansallissosialistista puoluetta ja sotaa. Kirjeessään 7.9.1946 Hüschi kirjoittaa:

Huolehdi pyydetyistä ilmoituksista pian. Niihin on sisällyttävä, että asianomainen ei ole missään sukulaisuussuhteessa minuun; ajankohta, josta lähtien hän on tuntenut minut; hänen tietonsa poliittisesta asennoitumisestani, natsistis-puoluepoliittisesta määräilystä ja sitoumuksista kieltäytymisestä, ehdottomasta sodanvastaisuudestani [ja] ihmisiä yhdistävästä taiteellisesta työstämme.¹⁰

Hüschi noudattaa yleistä *vissi d'arte* -strategiaa kieltämällä omansa ja Kilpisen suhteet kaikkien taiteen ulkopuoliseen sanomalla, miten ”kaikki muu oli meille vierasta”. Epämääräinen ”kaikki muu” tarkentuu seuraavan päivän (8.9.1946) kirjeessä, jossa laulaja kiirehtii lausuntoja ja pyytää mainitsemaan niissä, kuinka ”olin luonanne vain musiikillisista ja ystävyyteen liittyvis-

**Juha Torvinen
& Susanna
Waldén-Antikainen**

**”Rauhanomainen,
aina täysin
epäpoliittinen
työmme.”**

Itsedenatsifikaation
strategiat
säveltäjä Yrjö Kilpisen
ja baritoni
Gerhard Hüschiin
kirjeenvaihdossa
1946–1959

-
- 9 ”Um meine Konzerttätigkeit wieder aufzunehmen, wären uns Erklärungen meiner Freunde, die mich ja seit 1930 bzw. 32 gut kennen, dienlich, die uns der Wahrheit gemäß bestätigen, dass mich mit dort nach wie vor mir künstlerische und freundschaftliche Interessen verbinden, alles andere uns fern lag. Dies gilt für den privaten wie geschäftlichen Kreis.” GH -> YK 8.9.1946, KK/Lmy.
- 10 ”Kümmere Dich doch bitte sofort um die erbetenen Erklärungen. Sie müssen enthalten, dass der Betreffende in keinem verwandtschaftlichen Verhältnis zu mir steht; der Zeitpunkt, seit dem er mich kennt; sein Wissen über meine politische Einstellung, meine Ablehnung der nazistisch-parteilichen Bevormundung und Bindung, absolute Kriegsgegnerschaft [und] unserer völkerverständigenden künstlerischen Arbeit”. GH -> YK 7.9.1946, KK/Lmy.

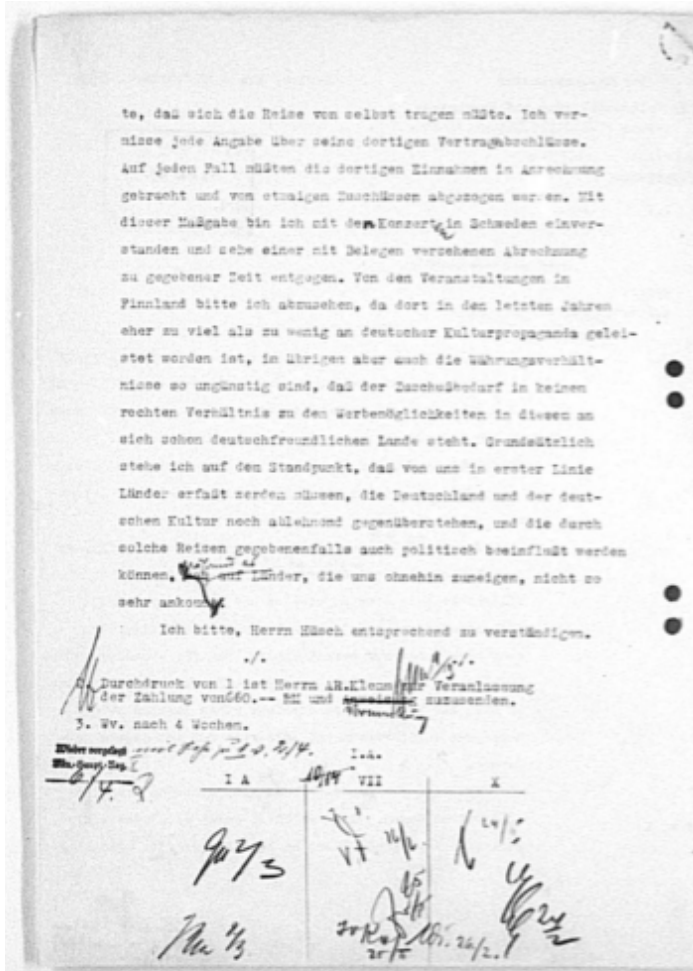
tä syistä enkä propagandaministeriön puolesta”. Samaisessa kirjeessä Hüschi listaa erikseen nimet, joilta toivoisi Kilpisen ohella lausuntoja saavansa: ”Juuso”, ”Maila”, ”Hyninen”, ”Haapanen”, ”Soini” ja ”Fazer”.¹¹ Kyseessä ovat kielitieteilijä J. J. Mikkola (1866–1946), kirjailija ja edellisen puoliso Maila Talvio (1871–1951), todennäköisesti Oy Alkoholiliike AB:n sosiaalijohtaja ja edellisten kanssa Saksassa vuonna 1937 vierailut Eemil Hyninen (1882–1947; ks. Jokisipilä ja Könönen 2013, 93), kapellimestari Toivo Haapanen (1889–1950) ja Suomalaisen oopperan johtaja Oiva Soini (1893–1971). Fazer-nimen osalta kohdehenkilö ei ole selvä. Ammatilliselta kannalta kyseessä voisi olla oopperanjohtaja Edvard Fazer, jonka kuolemasta vuonna 1943 saksalaislaulaja ei ehkä ollut sodan loppumyrskyjen vuoksi kuullut. Yhtä hyvin Hüschi saattoi tarkoittaa Fazerin konserttitoimistoa.

Hüschi pyytää denatsifikaationsa avuksi lausuntoja Kilpisen, Mikkolan ja Talvion kaltaisilta Hitlerin Saksaan suopeasti suhtautuneilta suomalaistoimijoilta. Kaikkien laulajan tuttavien joukossa suomalaiset saattoivat kuitenkin kuulua neutraaleimpiin ”tostistajiin”. Kilpistä lukuun ottamatta mainittujen henkilöiden lausunnoista tai ylipäättään sodanjälkeisistä suhteista Hüschiin ei ole löytynyt viitteitä. Pikemminkin laulaja vaikuttaa toivoneen Kilpistä hankkimaan lausuntoja henkilöiltä, joille itselleen saksalaisbaritonin auttaminen saattoi olla vieras ja sodanjälkeisessä poliittisessa ilmapiiressä jopa riskialtis asia.

Lausuntojen kirjoittamisen teki todennäköisesti kiusalliseksi myös Hüschin läpinäkyvä tapa hyödyntää tietojen väärentäminen – strategiaa – ja vieläpä ”totuudenmukaisia” lausuntoja toivoen. Tosiasiassa suhde propagandaministeriöön oli sekä Hüschille että Kilpiselle läheinen. Hüschi oli työskennellyt sekä koti- että ulkomaanpropagandassa. Kuten mainitsimme, hän teki yhteistyötä erityisesti kulttuurihallinnon virkamiehen ja SS-Gruppenführerin Hans Hinkelien kanssa, joka vastasi pääasiassa juutalaisten hävittämisestä Saksan kulttuurielämästä. Bundesarchivin Hüschiin liittyvissä dokumenteissa on säilynyt esimerkiksi Propagandaministeriön taholta Reichsmusikkammerin ulkomaanosastolle osoitettu ja 3.3.1937 päivätty kirje (luonnos), jossa arvioidaan Hüschin ulkomaan-konserttitoiminnan merkitystä poliittisten vaikuttamismahdollisuuksien kannalta (ks. kuva 1). On siten selvää, että

11 ”Denke doch bitte daran, uns möglichst bald Erklärungen von Dir, Juuso, Maila, Hyninen, Haapanen, Soini und Fazer zu schicken, die mir bezeugen, dass ich nur aus musikalischen und freundschaftlichen Gründen und der Wahrheit gemäß nicht im Auftrag des Propagandaministeriums bei Euch war.” GH -> YK 8.9.1946, KK/Lmy.

Hüschin liikkuminen ulkomailla oli osa Kolmannen valtakunnan propagandaa.¹² On lisäksi erittäin todennäköistä, että myös Kilpinen tunsikin Hinkelin. Esimerkiksi Margit Rahkonen (2023, 306, 451) kirjoittaa, miten säveltäjä olisi vielä vuonna 1956 majoittunut Saksan-matkallaan osoitteessa Frau Hinkel eli mahdollisesti Hinkelin entisen vaimon luona.



**Juha Torvinen
 & Susanna
 Waldén-Antikainen**

**”Rauhanomainen,
 aina täysin
 epäpoliittinen
 työme.”**
 Itsedensitifiikaation
 strategiat
 säveltäjä Yrjö Kilpisen
 ja baritoni
 Gerhard Hüschiin
 kirjeenvaihdossa
 1946–1959

Kuva 1: Ote propagandaministeriön kirjeestä 3.3.1937 Reichsmusikkammerin ulkomaanosastolle (Auslandstelle). Kirjeessä suunnitellaan Hüschiin konserttimatkoihin liittyvä propagandaa ja poliittista vaikuttamista. BA R55/20610.

12 Propagandaministeriön kirje Reichsmusikkammerin ulkomaanosastolle, BA R55/20610; Hüschiin ja Hinkelin suhteesta ks. Prieberg (2009, 3510).

Hüsch uskoi selviävänsä denatsifikaatiossa ilman seurauksia, koska ei ollut kansallissosialistisen työväenpuolueen jäsen. Hän kuitenkin ”sivuutti” sen, että oli pyrkinyt puolueeseen vuonna 1941.¹³ Fred K. Priebergin (2009, 3509) mukaan hakemus hylättiin aikaisemman vapaamuurariolosin jäsenyyden takia. Ilman puoluejäsenyyttäkin Hüsch oli hyvin aktiivinen kansallissosialismin kannattaja. Hän oli jo 1930-luvulla luomassa rakastajansa Rosalind von Schirachin kanssa kansallissosialismiryhmittymää Berliinin valtioneoppeeraan. Baritoni esitti myös propagandalauluja, kuten *Swastika* ja *Deutschland erwache!* ja lauloi Hitlerin syntymäpäivien kunniaksi järjestetyssä tilaisuudessa vuonna 1933. Vuodesta 1936 alkaen hän sai 300 RM:n kuukausikorvausta Valtakunnanmusiikkikamarin (Reichsmusikkammer, RMK) alajaostolta Reichsmusikerschaftilta ja kuului Reichstheaterkammerin hallintoneuvostoon. (Prieberg 2009, 3509; Kater 2019, 101–102.) Niin ikään Hüsch kuului kansanvalistus- ja propagandaministeri Joseph Goebbelsin syyskuussa 1944 nimeämään taiteilijoiden eliittiryhmään *Gottbegnadeten*. Listan jäsenet olivat vapautettuja armeijan palveluksesta, mutta heitä toisaalta painostettiin toimimaan Saksan armeijan viihdytysjoukoissa (saks. *Truppenbetreuung*). Vielä alkukesästä 1944 Hüsch oli tehnyt propagandatarkoituksessa laajoja konserttikiertueita Suur-Saksan alueella – ja nimenomaan Kilpisen kanssa ja Kilpisen lauluja esittäen (Waldén–Antikainen 2025).

Laulajan kirjeissään esittämät väitteet propagandaministeriön ja kansallissosialistien vaikutuspiirin ulkopuolella olemisesta ovat siten valheellisia. Tuskin Hüsch oli niin naiivi, että olisi uskonut suomalaisten sivuuttavan kaiken sen, minkä laulajasta hyvin tiesivät. Kirjeitä onkin luettava ensisijaisesti osana itsedenatsifikaatiopyrkimyksiä.

Kilpisen kirjeet Hüschille noudattavat samaa linjaa. Muusikot olivat luoneet vahvan keskinäisen siteen kansallissosialismin aikaisen konserttitoiminnan myötä. Vaikka denatsifikaatiotoimiteiden aiheuttama akuutti syyttömyyden perustelun tarve koskikin vain Hüschiiä, on kirjeenvaihdossa läsnä yhteisyyden diskurssi. Kilpinen kirjoitti Hüschin pyytämän denatsifikaatiotodistuksen osittain ”me”-muodossa, ikään kuin osoittaakseen lojaaliutta Hüschille ja heidän yhteisesti tehdylle uralleen:

Olen tuntenut professori kamarilaulaja Gerhard Hüschin vuodesta 1929 lähtien. Professori H. on ollut usein vieraanani, ja minä puolestani olen vierailut hänen luonaan usein Saksassa.

13 BA R/9361/II.

– Pitkän ystävyysaikana sain professori H:sta sen vaikutelman, että hän on todellinen taiteilija, joka elää ja työskentelee vain taiteelleen. Kokemukseni mukaan hän ei koskaan osallistunut politiikkaan. Kristillisesti ajattelevana ja hartaana ihmisenä häntä kiinnostivat ennen kaikkea eettiset ja taiteelliset kysymykset. Prof. H. hylkäsi pohjimmiltaan poliittiset taidesuuntaukset. – Yhteiset konserttimme olivat aina puhtaasti taiteellisia, kulttuurisia tapahtumia. Monista konserteistamme haluan mainita vain suuren Kilpinen-konsertin, jonka professori H. antoi Lontoossa vuoden 1935 alussa. Konsertin järjestivät ja takasivat yhteiset ystävämme Sir F. V. Schuster ja Walter Legge (Lontoo). Se, että nämä ystävämme ovat molemmat juutalaista syntyperää, pitäisi valaista riittävästi myös professori Hüschin henkilökohtaista suhtautumista juutalaiskysymykseen. – Prof. Hüschi on yksi harvoista todella suurista nykyisistä lied-laulajista, ja sellaisena hänellä on erityinen asema konserttilaulajien joukossa. – Koko laulukulttuurin edun vuoksi toivon vilpittömästi, että professori Hüschille annetaan jatkossakin mahdollisuus laulaa ja opettaa vapaasti.

Yrjö Kilpinen, Professori
Helsinki 25.10 -46.¹⁴

Selvityksessään Kilpinen vakuuttaa *vissi d'arte* -strategian mukaisesti, miten hänen ja Hüschin yhteiset konsertit olivat aina ”puhtaan taiteellisia, kulttuurisia tapahtumia”. Samoin hän selittää Hüschin suhdetta politiikkaan: ”Kokemukseni mukaan hän ei ole koskaan harjoittanut politiikkaa. [...] Prof. H. periaatteellisesti

**Juha Torvinen
& Susanna
Waldén-Antikainen**

**”Rauhanomainen,
aina täysin
epäpoliittinen
työmme.”**

Itsedenaatifikaaation
strategiat
säveltäjä Yrjö Kilpinen
ja baritoni
Gerhard Hüschi
kirjeenvaihdossa
1946-1959

14. ”Professor, Kammeränger Gerhard Hüschi kenne ich seit dem Jahre 1929. Prof. H. ist oft hier mein Gast gewesen und ich meinerseits habe ihn oft in Deutschland besucht. – Während unserer langen Freundschaft habe ich um Prof. H. den Eindruck bekommen, dass er ein wahrer Künstler ist, der nur für seine Kunst lebt und wirkt. Politik hat er, meiner Erfahrung nach, nie betrieben. Als christlich gesinnter, gläubiger Mensch interessierten ihn vor allem etisch-künstlerische Fragen. Die politischen Kunstrichtungen hat Prof. H. grundsätzlich abgelehnt. – Unsere gemeinsamen Konzerte waren immer rein künstlerische, kulturelle Veranstaltungen. Von unseren vielen Konzerten möchte ich nur das grosse Kilpinen-Konzert, das Prof. H. im Frühjahr 1935 in London gab, erwähnen. Das Konzert wurde von unseren gemeinsamen Freunden Sir F.V. Schuster u. Mr. Walter Legge (London) arrangiert und garantiert. Die Tatsache, dass diese unsere Freunde beide jüdischer Abstammung sind, dürfte auch Prof. Hüschi’s persönliche Einstellung in der Judenfrage genügend beleuchten. – Prof. Hüschi ist einer der wenigen wirklich grossen Liedersänger der Gegenwart und hat als solcher eine Sonderstellung unter den konzertierenden Sängern. – Im Interesse der gesamten Liedkultur darf ich von ganzem Herzen hoffen, dass Prof. Hüschi auch weiterhin die Gelegenheit gegeben wird seine Sänger- und Lehrertätigkeit frei auszuüben.” YK -> GH 25.10.1946, KK/Lmy.

hylkäsi poliittiset taidesuuntaukset.” Samassa yhteydessä Kilpinen korostaa hyvät teot – strategian hengessä Hüschin kristillistä etiikkaa, minkä voi tulkita olevan pyrkimys siirtää katse ohi toiminnasta kansallissosialismin hyväksi. Samaa tarkoitusta palvelee juutalaisten ystävien mainitseminen. Historian valitsemisen itsedenatsifikaatiostrategiaan taas liittyy se, että kaikista lukuisista ja pääasiassa Suur-Saksan alueella toteutuneista yhteistyömuodoista Kilpinen poimii lausuntoonsa yhteiskonsertit sodan voittajavaltioihin kuuluvassa Englannissa – ikään kuin luodakseen vaikutelmaa, että taiteilijaparin pääasiallinen kiinnostus olisi ollut siellä aina. Lausunnon loppupuolen kirjoitustyyliin korostuva monikon ensimmäinen persoona vihjaa, kuinka kaikki Kilpisen kirjoittama ei koske vain Hüschiä vaan yhtä lailla häntä itseään. Kilpiselle (ja Hüschille) on tärkeää nähdä musiikillinen toiminta jaettuna, ei-poliittisena pyrkimyksenä ja siirtää ideologinen vastuu muille (vrt. vastuunsiirtostrategia).

Poliittisuuden torjumisen selitys tulee kuitenkin epäuskottavaksi Kilpisen myöhemmässä kirjeessä vuonna 1948: ”Tiedän esimerkiksi, että et missään nimessä halunnut työskennellä propagandaministeriön kanssa, että halusit aina olla epäpoliittinen ja työskennellä puhtaasti taiteellisesti ja vapaasti.”¹⁵ Selitys muuntui tietojen väärentäminen –strategiasta pakkonatsi- ja uhritumisstrategioiksi, ikään kuin Hüschi olisikin ollut ”loukussa” tai lähinnä kansallissosialistisen propagandaministeriön armoilla. Vaikka laulaja oli ajoittain tuskastunut propagandaministeriön antamiin työtehtäviin ja kiireisiin, tämä ei kuitenkaan tarkoittanut Hitlerin Saksan ja sen ideologisten tarkoituksien vastustamista. Vaikuttaa siltä, että Hüschille ja Kilpiselle Hitlerin Saksa ja sen edustamat arvot olivat vakaumus, jota ei kritisoitu ja jonka itsensä selväksi muodostunut luonne esti sen ymmärtämisen alkuunkaan politiikaksi. On mahdollista, että taiteilijat mielsivät politiikan lähinnä käytännön toiminnaksi, kuten puoluekokouksiin osallistumiseksi tai puolueen laulujen esittämiseksi. Tällöin kirjeiden väitteet epäpoliittisuudesta olisivat ”totta” – mutta vain muusikoiden omassa todellisuudessa. Hüschin vieraantuneisuudesta suhteessa kansallissosialistiseen totalitaariseen politiikkaan kertoo hänen tapansa samastaa Kolmannen valtakunnan ”epäkohdat” lähinnä huonoihin palkkoihin:

Valitettavasti meidän taiteilijoiden kannalta olemme säilyttäneet kaikki Kolmannen valtakunnan huonot piirteet!!!! He yk-

15 YK -> GH 3.1.1948, KK/Lmy.

sinkertaisesti maksavat huonosti! He nauhoittavat kaiken nauhalle, maksavat taiteilijalle naurettavan summan ja saavat hänet vuosikausia ilmaiseksi ohjelmistoonsa!!!!¹⁶

Kilpinen kirjoittaa useita kirjeitä, joissa konserttitoiminnan poliittisuus yritetään kieltää. Esimerkiksi vuoden 1948 alussa hän toteaa varsin naiivisti, kuinka

konserttimme järjestäneen Pohjoismaisen seuran [Nordische Gesellschaft] herrat vakuuttivat meille lukemattomia kertoja, että seura palveli puhtaasti kulttuurisia tarkoituksia eikä sillä ollut mitään tekemistä politiikan kanssa, ja myös yhteistyömme oli aina puhtaasti kulttuurista ja taiteellista.¹⁷

Vuonna 1941 Kilpinen oli kuitenkin tyytyväinen pitkän ja tärkeän keskustelun lopputulokseen Pohjoismaisen seuran johtajan, ministeri Alfred Rosenbergin kanssa.¹⁸ Kilpinen oli tiiviisti tekemisissä seuran johtokunnan jäsenten kanssa vielä vuonna 1944, jolloin hän kutsui seuran edustajan eversti Kreuzlerin kotiinsa Meilahteen (Waldén-Antikainen 2025). Aktiivisuus Pohjoismaisen seuran kanssa on myös todettavissa Kilpisen yksityisarkistosta, jossa on 36 vastaanotettua kirjettä Pohjoismaiselta seuralta.¹⁹ Kilpinen torjui myös Hüschiin denatsifikaatioprosessissa liitetyn syllisyyden:

En todellakaan voi ymmärtää, miksi et vielä saa konsertoida vapaasti. Et ole koskaan ollut poliittinen henkilö tai taiteilija, olet aina halunnut työskennellä yksinomaan taiteilijana. Ja se, että kritisoi ankarasti silloista taiteellista johtoa, ei voi olla mikään virhe. Niin minun on uskottava, että tämä pitkä viive on vain

**Juha Torvinen
& Susanna
Waldén-Antikainen**

**”Rauhanomainen,
aina täysin
epäpoliittinen
työmme.”**

Itsedenatsifikaation strategiat säveltäjä Yrjö Kilpisen ja baritoni Gerhard Hüschin kirjeenvaihdossa 1946–1959

16 ”Für uns Künstler haben wir leider alle schlechten Eigenschaften des dritten Reiches behalten!! Sie bezahlen einfach schlecht! Nehmen alles auf Band auf, gelte den Künstler mit einer lächerlichen Summe ab und haben ihn auf Jahre unentgeltlich beliebig für ihr Repertoire zur Verfügung!!!” GH -> YK 24.7.1949, KK/Lmy.

17 ”Und die Herren der Nordischen Gesellschaft die unsere Konzerte arrangierten versicherten uns unzählige Male, dass die Gesellschaft ausschließlich rein kulturelle Zwecke diene und mit Politik nichts zu tun hätte, und unsere Zusammenarbeit war auch immer ausschließlich rein kulturell und künstlerisch.” YK -> GH 3.1.1948, KK/Lmy.

18 YK -> GH 24.12.1941, KK/Lmy.

19 KA/YK.

käytännön asia, ja olen lujan vakuuttunut siitä, että kaikki palaa pian parhain päin!²⁰

Kirjeenvaihdossa esiintyvä politiikan torjunta ei ulottunut taiteilijoiden jakamaan ja Kilpisen lausunnossakin mainittuun ”eettis-taiteelliseen” tehtävään. Kansallissocialismin aikana määrittyneestä ”missiosta” taiteilijat käyttivät kansallissocialistiselle ideologialle varsin tyypillisiä militaarishenkisiä vertauskuvia veljellisestä ”marsista läpi maailman” ja puhuen taiteellisesta tehtävästään ”velvollisuutena”.²¹ Hitlerin Saksan kukistumisen jälkeen yksi politiikasta erottautumisen tapa oli mahdollisesti ajatella, että nämä ”eettis-taiteelliset” arvot olivat irrallaan politiikasta, ja olivat siten jotain, johon vetoamalla Hitlerin Saksan aikainen ja sodanjälkeinen toiminta saatiin näyttämään yhteiseltä jatkumolta. Toisin sanoen aikaisemmat teot ”puhdistettiin” jälkikäteisesti: koska ”eettis-taiteellinen” toiminta ei ole poliittista tänään, ei se voinut olla sellaista aikaisemminkaan. Tässä puhetavassa yhdistyy moni edellä mainittu itsedenatsifikaation diskursiivinen strategia: taiteilijat valitsivat itselleen sellaisen historian, johon liittyvistä vastuista olivat itsensä ensin irrottaneet.

Hüsch onnistui saamaan muutamia konserttitilaisuuksia amerikkalaisen vyöhykkeen ulkopuolella, kuten Kölnissä vuonna 1947. Tauno Karila raportoi konsertista *Helsingin Sanomissa* 11. päivänä marraskuuta samaan sävyyn kuin hän teki kansallissocialismin aikakauden Kilpisen musiikin esityksistä.²² Karila oli yksi Kilpisen luottokontakteista ja pyrki kritiikittömään Kilpisen musiikin tarkasteluun lehdistössä. Merkittävin ele Karilalta oli kuitenkin kirjoittaa Kilpisen kuoleman jälkeen elämäkerta, jota luonnehtii kriittisen tarkastelun puuttuminen ja kansallissocialismiyhteyksien piilottaminen (Karila 1964).

ARTIKKELIT
1 | 2025

-
- 20 ”Ich kann es absolut nicht verstehen, dass Du noch nicht überall frei konzertieren darfst. Du warst ja nie ein politischer Mensch oder Künstler; Du warst immer ausschließlich künstlerisch tätig. Und dass Du die damalige künstlerische Führung streng kritisiertest, kann ja kein Fehler sein. So muss ich glauben, dass die lange Verzögerung nur eine praktische Sache ist und bin fest überzeugt davon, dass bald alles wieder in bester Ordnung sein wird!” YK -> GH 8.10.1947, KK/Lmy. Korostukset alkuperäiset.
- 21 ”Als Künstler haben wir ein gemeinsame Mission zu erfüllen und als Freunde und Bruder sollen wir mit einander durch die Welt marschieren.” YK -> GH 2.4.1941, KK/Lmy; ”Wir wollen auch im neuen Jahre fortfahren für einander zu stehen, und unsere künstlerische gemeinsame Mission zu erfüllen.” GH -> YK 19.12.1947, KK/Lmy; ”die ganze Zeit zusammenarbeiten. Weil nur so können wir die Resultate erreichen, die zu erreichen unsere Pflicht und unsere Aufgabe ist.” YK -> GH 1.1.1948, KK/Lmy.
- 22 ”Yrjö Kilpisen sävellyksiä Kölnin radiossa”, *HS* 11.11.1947.

Hüschin ja Kilpisen yhteisyyden diskurssi kuitenkin horjuu taiteilijoiden välisen kirjeenvaihdon ulkopuolella. Tarja Taurulan (1998) toimittaman Kilpisen teoskokoelman mukaan Yrjö Kilpinen sävelsi joko vuonna 1946 tai 1948 laulusarjan Katri Valan (1901–1944) runoihin. Runoilijana Vala oli vasemmistolaishenkinen pasifisti ja fasismin vastustaja eli erosi suuresti siitä aatteellisesta ilmapiiristä, jossa Kilpinen oli vielä muutamaa vuotta aikaisemmin työskennellyt. Sulho Ranta mainitsee aikalaiskritiikissään, miten Kilpisen muuhun tuotantoon nähden poikkeava kiinnostus 1920-luvun taidesuuntaukseen tulee ”hieman myöhään”.²³ Erkki Salmenhaaran (1998, 500) mukaan taas ”on ilmeistä, että [Kilpinen] halusi kohentaa natsiyhteyksistä kärsinyttä kuvaansa” Vala-laulut säveltämällä. Itsedenatsifikaation kannalta kyse on hyvät teot –strategiasta eli pyrkimyksestä peittää raskauttavia asianhaaroja korostamalla vanhoja tai – kuten tässä tapauksessa – tekemällä uusissa olosuhteissa hyväksyttävämmiksi oletettuja tekoja. Syy suunnanmuutoksen osoittamiseen saattoi johtua tulevasta Suomen Akatemiaan nimittämisestä, jotta Kilpinen nähtäisiin suotuisammassa valossa. Urho Kekkosen torjuva asenne nimittämiseen kuitenkin osoitti, ettei tämän kansallissosialismiyhteyksiä ollut unohdettu.²⁴

Kilpisen kirjeissä Hüschille ei Valan runoihin sävellettyjä lauluja mainita, vaikka Kilpinen tyypillisesti kertoo töistään. Saksassa sodan jälkeen harvakseltaan esiintymistilaisuuksia saanut Hüsch esitti erityisesti Kilpisen Hermann Lönsin (1866–1914) runoihin tehtyjä lauluja.

Juutalaiskysymys esiintyy muutamissa kohdissa Kilpisen ja Hüschin kirjeenvaihdossa. Kuten mainittu, Kilpisen Hüschille kirjoittamassa denatsifikaatiotodistuksessa vedotaan 1930-luvun yhteistyöhön musiikkituottajien Walter Leggen sekä F. V. Schusterin kanssa: ”Se tosiasia, että nämä ystävämme ovat molemmat juutalaista syntyperää, pitäisi valaista riittävästi myös professori Hüschin henkilökohtaista suhtautumista juutalaiskysymykseen”.²⁵ Denatsifikaatioprosesseissa ystävällismielisten juutalaiskontaktien ja niihin liittyvien hyvien tekojen korostaminen oli tavallista. Samoin tavallista oli se, että nämä kontaktit eivät tosiasiaa olleet

**Juha Torvinen
& Susanna
Waldén-Antikainen**

**”Rauhanomainen,
aina täysin
epäpoliittinen
työmme.”**

Itsedenatsifikaation
strategiat
säveltäjä Yrjö Kilpisen
ja baritoni
Gerhard Hüschin
kirjeenvaihdossa
1946–1959

23 ”Yrjö Kilpinen ja hänen uudet yksinlaulusa”, *IS* 20.7.1948.

24 ”Urho Kekkosen: Akateemikoista”, *Suomen Kuvalehti* 13.3.1948; Kekkosen oli kuitenkin ollut itse mukana perustamassa yhdessä kansallissosialistien kanssa Euroopan Urheiluliittoa vuonna 1942, mikä kuvastaa Kekkosen poliittista takin-kääntökykyä (Jokisipilä ja Könönen 2013, 441–450).

25 ”Die Tatsache, dass diese unsere Freunde beide jüdischer abstammung sind, dürfte auch Prof. Hüsch’s persönliche Einstellung in der Judenfrage genügend beleuchten.” YK -> GH 25.10.1946, KK/Lmy.

ystävällisiä. Taiteilijaparin välit musiikkituottajiin säilyivät kylminä toisen maailmansodan jälkeen, kuten Hüschi karvaasti Kilpisenelle vuonna 1955 kirjoitti: ”Niin, kuka meistä kolmesta Lontoossa olleesta olisi uskonut, että Leggellä kestäisi kaksikymmentä vuotta miettiä ensimmäisten laulujen äänitysten jatkamista.”²⁶ Hüschi olisi halunnut jatkaa 1935 nauhoitettujen laulujen levyttämistä Leggen edustamassa His Masters Voice -levy-yhtiössä heti sodan jälkeen, mutta Legge ei pitänyt yhteyttä Hüschiin.

Karila (1964, 27–28) esittää Kilpisen elämäkerrassa Kilpisen suhteen nuoruudenaikaiseen juutalaiseen ystävänsä Moses Pergamentiin positiiviseen sävyyn. Suhteesta jätetään kuitenkin kertomatta henkilöiden välillä 1930-luvun lopulla tapahtunut välikko sekä Kilpisen juutalaisvastaiset mielipiteet, jotka ainakin hänen lähipiirissään tunnettiin hyvin jo 1920-luvulla (Rahkonen 2023, 171–172). Myös Kim Borg (1992, 121) kirjoittaa muistelmissaan, miten Kilpisen välit Pergamentiin olisivat katkenneet Kilpisen saksalaisystävällisyyden takia.

Hüschi ja Kilpisen suhtautuivat juutalaisten kohtaloon kylmästi myös silloin, kun Saksan toimittamassa, sotarikoksien hyvittämiseen tähtäävässä *Wiedergutmachung*-prosessissa juutalaisten menettämää omaisuutta luovutettiin takaisin. Hüschi oli ostanut Berliinin-talonsa Schmidt-nimiseltä henkilöltä, joka taas oli hankkinut kiinteistön juutalaiselta Dr. Baumilta. Baum palasi perimään asuntoaan takaisin 1950-luvulla. Vuonna 1938 ostetun talon takaisinluovutustilanne koettiin kuitenkin syväksi vääryydeksi. ”Schmidt näytti minulle vanhasta sopimuksestaan vain summan, jolla hän oli ostanut sen [talon], eikä hän sanonut mitään juutalaisesta!”, toteaa Hüschi kirjeessään, jossa korostaa toistuvasti Baumin juutalaisuutta ja pohtii mahdollisuutta saada asiaan lausunto kaupantekoa aikanaan todistaneelta Kilpiseltä.²⁷ Jo valmiiksi taloudellisessa ahdingossa ollut Hüschi ei kestänyt tilannetta ja raivostui: ”Kaikki riippuu siitä, mistä saan uutta rahaa, jonka

26 ”Wenn Walter Legge im Juni in Finnland sein wird, musst du wohl schon wieder zurück sein, um ihn dort zu sprechen. Ja, wer hätte das damals in London von uns dreien gedacht, dass Legge zwanzig Jahre brauchen würde, um an eine Fortsetzung der ersten Aufnahmen von Deinen Liedern zu denken. Ich bin gespannt, was er Dir zu sagen wird.” Mainittu kolmas henkilö oli Kilpisen puoliso Margaret Kilpinen. GH -> YK 20.4.1955, KK/Lmy.

27 ”Schmidt hat mir aus seinem alten Verträge lediglich die Summe gezeigt für die er es seinerseits gekauft hatte, auch hat er nichts von einem Juden gesagt! Nun kurz und gut, das nützt alles nichts, Juden Dr. Baum, der im Mai 1934 nach Palästina ausgewandert ist [...] dieser Herr Baum hat jetzt Wiedergutmachungsantrag gestellt. Was das heißt, kannst du dir sicher nicht ganz vorstellen. [...] Vielleicht bedürfen wir später auch von Dir einer Erklärung, da Du bei dem Hauskauf dabei warst”. GH -> YK 30.7.1949, KK/Lmy.

voin heittää tämän herran kurkkuun!!! Häpeä, uusi epäoikeudenmukaisuus!!!”²⁸ Hüschi ei mainitse, mikä oli hänen mielestään se aikaisempi epäoikeudenmukaisuus. Kilpinen vastasi Hüschille vuosia kestäneeseen taloriitaan liittyen olevansa tilanteesta surullinen ja ”moraalisesti närkästynyt”.²⁹

Hüschiin denatsifikaatio päättyi vuonna 1948 monien muiden taiteilijoiden tapaan syytteen kovuusluokituksen alenemiseen. Hüschi ilmoitti Kilpiselle päätöksen tosiasioita vääristellen: ”Koska en kuulunut puolueeseen enkä mihinkään sen järjestöön enkä ollut natsien edunsaaja enkä propagandisti, kuulun niihin, joita asia ei koskenut.”³⁰ Molemmat kokivat Hüschiin denatsifikaatioprosessin ja ammatillisen toimintakiellon vääryydeksi. Tosiasiassa ”vääryys” oli pikemminkin Hüschiin denatsifikaation päättyminen vapautta-vaan tuomioon. Kuten edellä kävi ilmi, myöhemmin paljastuneiden tietojen valossa baritonia voi pitää kansallissosialistien myötäjuok-sijana (saks. *Mitlaufer*, denatsifikaation syyllisyyskategorioiden IV luokka), ellei jopa alun perin ehdotetun kategorian mukaisesti syyllisenä (saks. *Belastet*, II luokka). Hüschiin vapautumiseen epäilyistä vaikutti paitsi muusikkous (muusikkoja ei yleensä pidetty suurina rikollisina) myös prosessin venyminen, sillä denatsifikaation tuomat rangaistukset yleensä kevenivät sen mukaan, kuinka kauan sodan päättymisen jälkeen tuomio luettiin (ks. Taylor 2011, 359–361; Thacker 2007, 48).

**Juha Torvinen
& Susanna
Waldén-Antikainen**

**”Rauhanomainen,
aina täysin
epäpoliittinen
työmme.”**

Itsedenatsifikaation
strategiat
säveltäjä Yrjö Kilpisen
ja baritoni
Gerhard Hüschiin
kirjeenvaihdossa
1946–1959

Ystävyyden horjuntaa ja kuoleman ylittävää uskollisuutta 1950-luvulla

Denatsifikaatioprosessin päätyttyä vuonna 1949, Hüschi aloitti jälleen työt Münchenin musiikkiakatemiassa. Ensimmäistä kertaa sodan jälkeen taiteilijat pystyivät myös matkustamaan toistensa luo, joskin Hüschi pystyi aluksi matkustamaan ulkomaille vain kontrolloidusti. Liikkumisen vapauduttua nousivat myös odotukset yhteisen uran palautumisesta. Hüschi toivoi löytävänsä korvaavan organisaation Pohjoismaiselle seuralle, mutta ymmärsi sen

-
- 28 ”Alles hängt davon ab, woher ich neues Geld bekomme, das ich diesem Herrn in den Rachen schmeißen kann!!! Eine Schande, ein neues unrecht!!!” GH -> YK 18.9.1951, KK/Lmy.
- 29 ”Bin traurig und moralisch entrüstet über deinem Hausgeschichte!” YK -> GH 23.9.1951, KK/Lmy.
- 30 ”Da ich weder der Partei noch einer ihrer Gliederungen angehörte und weder der Nutznießer noch Propagandist der Nazis war, gehöre ich in die Gruppe der Nichtbetroffenen.” GH -> YK 14.8.1948, KK/Lmy.

olevan mahdotonta.³¹ Kilpinen puolestaan pyrki edistämään Hüschin uraa suosittelemalla tätä kontakteilleen ja satunnaisille taiteilijavierailleen.

Hüsch alkoi kuitenkin pian närkästyä siihen, ettei yhteistyö tuottanut entisen kaltaista tulosta. Vaikka taiteilijat yrittivät ta-
hoillaan laajentaa ja luoda yhteisiä verkostoja, konserttitilaisuuksia ei tullut laulajan odottamassa mittakaavassa. Hüsch onnistui järjestämään itselleen Saksassa muutamia esiintymisiä, joissa hän esitti Kilpisen lauluja mutta törmäsi 1950-luvun kuluessa myös siihen, että oli lukuisilla saksalaisilla radiokanavilla *passé*. Ikään-
tyminen saattoi vaikuttaa Hüschin kykyihin laulajana, mutta yhtä todennäköisesti toimintaa vaikeutti hänen Kolmannen valtakun-
nan aikainen, monilla saksalaisilla tuoreessa muistissa ollut toi-
mintansa.

Taiteilijoiden välinen yhteiskunnallinen ero konkretisoitui Hüschille edellä mainitun talokysymyksen yhteydessä:

Tänään työskentelemme molemmat vanhojen yhteyksien palaut-
tamiseksi ja uusien luomiseksi. Onneksi sinä voit tehdä tämän eri
asemasta kuin minä. Valitettava sota vei minulta kaikki käteisva-
rani, syöksi minut velkoihin kieltämällä minua esiintymästä vuo-
sia sodan jälkeen, ja nyt, kuusi vuotta sodan jälkeen, hän haluaa
varastaa rehellisesti hankitun taloni ja tonttini. Todella erilainen
lähtötilanne. En valita, totean vain asian. Nyt minun on pakko
tehdä kaikkeni rakentaakseni uudelleen kansainvälisen taiteelli-
sen asemani. Ja tässä pyydän Sinua auttamaan minua mahdolti-
suuksiesi rajoissa.³²

Kilpisen lojaalius Hüschiä kohtaan oli vielä 1950-luvun alussa
kuitenkin merkittävää. Säveltäjä vannoi uskollisuuttaan ja ”vel-
jeyttään” miesten välisessä kirjeenvaihdossa. Vastuunsiirtostra-
tegian mukaisesti taiteilijat hakivat toisistaan tukea keskinäisessä
vakuuttelussa siitä, että musiikkia tehdään vain sen itsensä vuok-
si: ”Olin ja olen aina valmis seuraamaan sinua kaikkialle! Tiedät

31 GH -> YK 12.10.1948, KK/Lmy.

32 ”Heute sind wir beide nun daran, alte Verbindungen wieder aufzunehmen und neue anzuknüpfen. Gottlob kannst du das aus einer anderen Stellung heraus als ich. Mich hat der unglückselige Krieg meines gesamten Bargelds beraubt, mich durch jahrelanges Auftrittsverbot nach dem Kriege in Schulden gestürzt, er will mir nun, 6 Jahre nach dem Kriege, noch das wohlverworbene Haus und Grundstück stehlen. Wahrlich eine andere Ausgangsposition. Ich klage nicht, ich stelle das nur fest. Heute bin ich gezwungen, alles zu unternehmen, um meine internationale künstlerische Position wieder neu aufzubauen. Und da bitte ich Dich, mir im Rahmen des Dir Möglichen zu helfen.” GH -> YK 18.9.1951, KK/Lmy.

myös, kuinka paljon pidän musiikin tekemisestä sinun, ja vain sinun, kanssasi.”³³

Kilpinen myös kutsui Hüschin vuonna 1952 Suomeen pitämään mestarikurssia laulajille ja esiintymään. Hüschi sai 12.10.1952 pitämästään Schubertin ja Kilpisen lauluista koostuvasta konsertistaan jossain määrin ristiriitaisen lehdistöarvion. Vaikka esityksiä sinänsä arvostettiin, tämän tulkinnoissa nähtiin myös liioittelevaa teatralisuutta.³⁴ Myös Yleisradiossa soitetut Hüschin äänilevytallenteet saivat kritiikkiä antisemitistisistä teksteistä muutama kuukausi konserttikäynnin jälkeen. SKDL:n äänenkannattajan *Vapaa Sana* -lehden yleisöpalstalla nimimerkki ”Eräs kuuntelija” huomasi, miten Händelin *Dank sei Dir* soi edelleen ”Hitlerin hovi-laulari Hüschiin” nauhoittamana ja kansallissosialistien ideologiansa tukemista varten tehtynä propagandaversiona, jonka tekstistä oli poistettu kaikki viittaukset juutalaisiin.³⁵

Kilpisen 60-vuotissyntymäpäivien aikaan Hüschi ja Hitlerin Saksassa aktiivisen muusikonuran tehnyt sellisti Paul Grümmer (1879–1965) olivat aikeissa tulla esiintymään Suomeen. Asiaan liittyvä kirjeenvaihto Hüschiin kanssa on kuitenkin sisällöllisesti sekavaa. Aluksi Kilpinen vakuutti Hüschille, miten hän ei halua juhlia ja olisi kieltäytynyt hänen kunniakseen järjestetyistä konserteista. Hüschi kuitenkin painosti Kilpistä, joka lopulta yritti järjestää muutamia konsertteja. Koska järjestelyt eivät onnistuneet, Hüschi harmistui siitä, miten Kilpinen juhli vain ”nuorten” laulajiensa kanssa.³⁶ Karilan (1964, 198–199) mukaan Kilpinen olisi ollut haluton juhlimaan vanhojen saksalaisverkostojensa kanssa. Karilalle tulkinnassa voi olla kyse hänelle ominaisesta tavasta peitellä Kilpisen kansallissosialismisympatioita ja niiden vaikutusta

**Juha Torvinen
& Susanna
Waldén-Antikainen**

**”Rauhanomainen,
aina täysin
epäpoliittinen
työmme.”**

Itsedensitifikointi-
strategiat
säveltäjä Yrjö Kilpisen
ja baritoni
Gerhard Hüschiin
kirjeenvaihdossa
1946–1959

33 ”[I]ch immer bereit war, und bin, Dich überall zu folgen! – Du weisst auch wie gern ich mit Dir, und nur mit Dir, musiziere.” YK -> GH 23.9.1951, KK/Lmy.

34 ”Gerhard Hüschi”, *Helsingin Sanomat* 13.10.1952 V. H-o [Veikko Helasvuo]; ”Gerhard Hüschi”, *Uusi Suomi* 13.1.1952 T.P. [Tauno Pylkkänen]; ”Gerhard Hüschi”, *Hufvudstadsbladet* 13.10.1952 E.B. [Erik Bergman].

35 ”Hitler -tekstiä Yleisradiossa”, *Vapaa Sana* 30.12.1952.

36 ”So schmerzlich es mir ist, du wirst deinen Ehrentag im Kreise deiner jungen Garde ohne mich verbringen müssen.” GH -> YK 8.1.1952, KK/Lmy.

tämän sodanjälkeiseen toimintaan.³⁷ On nimittäin mahdollista, ettei Kilpinen halunnut Hüschiä ja Grümmeriä Suomeen kyseisessä tilanteessa siksi, että Kilpisen 60-vuotisjuhlakonsertissa esitettiin Vala-lauluja, joista Kilpinen oli vaiennut kirjeenvaihdossaan Hüschille.³⁸ Kilpinen mahdollisesti ymmärsi, että vanhojen kontaktien liika korostaminen olisi hänen säveltäjänuralleen haitaksi. Tässä suhteessa taiteilijoiden itsedenatsifikaation strategiat erosivat. Vasemmistolaiseen politiikkaan kurkottava hyvät teot -strategian mukainen ele vaikutti kenties tarpeelliselta piilottaa kansallissosialismin aikaisilta verkostoilta.

Huomattava kuitenkin on, että Kilpinen pyrki tekemään kaikkensa kansallissosialismin aikaisten verkostojen säilyttämiseksi sekä syntymäpäiviensä aiheuttaman kiistan laannuttamiseksi. Yksi merkittävä osoitus tästä oli Hüschin ohella muidenkin Kilpisen uraa kansallissosialistisessa Saksassa edistäneiden taiteilijoiden kutsuminen esiintymään ja opettamaan Kilpisen vuonna 1955 perustamille Savonlinnan musiikkipäiville. Musiikkipäivien synnyn taustalla oli Kilpisen yhteistyö Grümmerin kanssa Sveitsin Braunwaldissa.³⁹ Kilpinen visioi Savonlinnan musiikkipäiviä vuonna 1954 palattuaan Braunwaldin musiikkijuhlilta: ”Olisiko meidän maassamme mahdollisuuksia vastaavanlaisen kesäkurssitoiminnan järjestämiseen?”⁴⁰ Alun perin Grümmerin avulla luodut kontaktit olivat kuljettaneet Kilpisen Braunwaldiin. Vastavuoroisesti Grümmer tuli valikoimaan tulevan kulttuurivaihtomaan paikkakuntaa ja matkustamaan Kilpisen kanssa Savonlinnan ja Lappeenrannan väliä kesällä 1954 (Rahkonen 2023, 284).

Savonlinnan musiikkipäivistä tehtiin Kilpisen saksalaisverkostojen foorumi. Grümmer ja niin ikään Hitlerin Saksassa aktiivisen uran tehnyt tšekkiläinen viulisti Váša Příklad (1900–1960) olivat ensimmäisille musiikkipäiville kiinnitettyjen opettajien joukossa,

37 Kilpisen ystävä ja oppilas Tauno Karila peittelee Kilpisen kansallissosialismikytköksiä elämäkerrassaan *Yrjö Kilpinen: säveltäjäkuvan ääriviivoja* (1964). Karilan mukaan Kilpinen olisi ollut idealisti, joka olisi monien muiden suomalaisten tapaan innostunut kansallissosialismista sen varhaisvaiheessa kyvyttömänä näkemään mitä tuleva Hitlerin politiikka toisi tullessaan (1964, 140–141). Kilpinen ja Hüschi kuitenkin konsertoivat Saksan miehittämällä alueella Tšekkoslovakiassa ja Puolassa edelleen vuonna 1944, jolloin Hitlerin politiikka oli täysin tiedossa (Walden-Antikainen 2025). Myös esimerkiksi A. O. Väisänen (1959, 21) sivuutti Kilpisen kuoleman jälkeen kaikki poliittiset näkökohdat ja painotti, kuinka Kilpisen asemaa Hitlerin Saksassa luonnehti ”menestys”, ”arvonanto” ja yleisön häneen saama ”välitön yhteys”.

38 ”Yrjö Kilpisen juhlakonsertti”, *Uusi Suomi* 5.2.1952 Y.S. [Yrjö Suomalainen].

39 YK -> GH toukokuu 1953, KK/Lmy.

40 ”Suomalais-sveitsiläisiä suhteita säveltaiteen alalla olisi kehitettävä”, *US* 14.11.1953.

mutta kurssille ilmoittautuneiden jousisoittajien vähyydestä johtuen he eivät saapuneet Savonlinnaan.⁴¹ Sen sijaan musiikkipäiville tuli musiikkitieteilijä Hans Joachim Moser, jonka osallistumisesta Hüschi ilahtui: ”Olen erityisen iloinen uutisesta, että ystävä Moser rikastuttaa kurssia. On aina ilo olla yhdessä tämän hienon ihmisen ja taiteilijan kanssa.”⁴²



Kuva 2. Baritoni Gerhard Hüsch, säveltäjä Yrjö Kilpinen ja musiikkitieteilijä Hans Joachim Moser ensimmäisillä Savonlinnan musiikkipäivillä vuonna 1955. Valokuvaamo L. Jänis. Sibelius-museon arkisto.

Juha Torvinen & Susanna Waldén-Antikainen

”Rauhanomainen,
aina täysin
epäpoliittinen
työmme.”

Itsedensitifiointi-
strategiat
säveltäjä Yrjö Kilpinen
ja baritoni
Gerhard Hüschin
kirjeenvaihdossa
1946–1959

Hüschin ystäväksi ja hienoksi ihmiseksi kutsuma Moser oli Hitlerin Saksassa vaikutusvaltainen musiikkitieteilijä, joka liittyi Kansallisosialistiseen työväenpuolueeseen vuonna 1936 ja jota kaaavailtiin hetken aikaa jopa SS:n musiikintutkimusinstituutin perustajaksi (Prieberg 2009, 5010–5011). Muita 1950-luvulla Savonlinnan musiikkipäivillä opettaneita ja luennoineita henkilöitä olivat muun muassa Salzburgin Mozarteumin ja Wienin musiikkiakatemian laulunopettaja Ernst Reichert, Hüschin entinen laulunopettaja Hans Emge, Wienin musiikkiakatemian äänenmuodostuksen opettaja Friedrich Worff, pianisti-kapellimestari Karl Hudez sekä Karila ja A. O. Väisänen. Näistä ainakin Reichert ja Hudez olivat olleet aktiivisia musiikkialan toimijoita Kolmannessa valtakunnassa. *Helsingin Sanomien* haastattelussa 4.9.1956 Reichert

41 ”Savonlinnan musiikkipäivät”, *HS* 24.7.1955.

42 ”Besonders freue ich mich über die Nachricht, dass Freund Moser den Kursus bereichern wird. Mit diesem [sic] feinen Menschen und Künstler zusammen zu sein, bedeutet immer eine Freude.” YK -> GH 17.6.1955, KK/Lmy.

kertoi pitävänsä Kilpistä ”suurimpana” lied-säveltäjänä ja laski lajityypin muihin suuruuksiin muun muassa Joseph Marxin, itä-valtalaissäveltäjän, joka oli Kilpisen ystävä ja Hüschin tapaan mukana Goebbelsin reilu vuosikymmen aikaisemmin laatimalla *Gottbegnadeten*-listalla (ks. Torvinen 2024, 21–22).⁴³

Kansallissosialismia tukeneiden tai sen hiljaisesti hyväksyneiden kontaktien hyödyntäminen musiikkipäivien opettajavoimina on seikka, josta ei tule tehdä liian pitkälle meneviä johtopäätöksiä koskien Kilpisen motiiveja. Historia Hitlerin Saksassa saattoi vaikuttaa siihen, että Kilpisen ei ollut edes mahdollista luoda uusia verkostoja muualle tai hankkia musiikkipäiville opettajia muualta kuin omien suursaksalaisten kontaktiensa joukosta. Käytännön tasolla opettajavieraiden valinta oli kuitenkin osa itsedenatsifikaatiota, sillä se normalisoi kansallissosialismin aikana luotuja verkostoja jälkikäteisesti esittämällä ne ”puhtaasti” musiikillisiksi.

Hüsch taas suorastaan odotti Kilpisen olevan lojaali ”veljille” sodan jälkeisissä hankaluuksissa. Kirjeessään Kilpiselle 24.8.1950 hän ehdottaa, että tämä antaisi elämäkertansa kirjoittamistehtävän musiikkijournalisti Fritz Stegelle, jolla oli Hüschin mukaan ollut ”uskomattoman vaikeaa” ”romahduksen” (saks. *Zusammenbruch*, sodan päättyminen Saksan tappioon) jälkeisinä vuosina. Stege oli yksi tunnetuimmista antisemitistisen musiikkitieteen edustajista. Hüsch kirjoitti: ”[P]idän velvollisuutenamme auttaa häntä niin paljon kuin voimme. [Stege] voisi olla taas olemassa tämän suuren ja vastuullisen tehtävän ansiosta.”⁴⁴ Hüsch oli aikaisemmin kirjoittanut Kilpiselle, miten kansallissosialistisessa Saksassa aktiivisesti toiminut musiikkijournalisti Reinhold Scharnke olisi halunnut kirjoittaa Kilpisen elämäkerran.⁴⁵ Kilpinen oli pitänyt tätä hyvänä ideana ja alkoi jo suunnitella Scharnken saapumista Suomeen.⁴⁶ Elämäkertahankkeen etenemisestä ei kuitenkaan ole näyttöä.

Vuonna 1955 Savonlinnan musiikkipäivillä vierailut Hüsch koki, ettei saanut kurssilta tarpeeksi palkkaa ja riitautti asian Kilpisen

43 ”Radio on pelastava liedin”, *HS* 4.9.1956.

44 ”Vor kurzem erfuhr ich durch eine mir unbekannte Künstlerin erstmalig wieder von unserem gemeinsamen Freunde Doktor Fritz Stege Berlin. Er hat die Jahre nach dem Zusammenbruch unendlich schwer gehabt und ich erachte es als unsere Pflicht, ihm nach Kräften zu helfen. Du warst seinerzeit sofort bereit, Herrn Reinhold Scharnke zu dir zu bitten, um die Pläne für eine umfangreiche Biografie mit dir zu besprechen. Wie wäre es denn nun, wenn du diese so unendlich wichtige Arbeit Fritz Stege übertragen würdest, der durch diese große und verantwortungsvolle Aufgabe mit einem male wieder existent würde.” GH -> YK 24.8.1950, KK/Lmy.

45 GH -> YK 8.5.1950, KK/Lmy.

46 YK -> GH 10.5.1949, KK/Lmy.

kanssa eikä palannut kurssille seuraavina vuosina. Laulaja oli syvästi tuskastunut uransa huonoon etenemiseen Saksassa ja tarvitsi varoja. Hüschia saattoi myös häiritä pelko jonkinlaisen erityisaseaman menettämisestä niin Savonlinnan musiikkipäivien opettajien kuin Kilpisen musiikin tulkkienkin joukossa. Kilpinen olikin alkanut etsiä lauluilleen myös muita esittäjiä. Kilpisen muistoksi järjestetyn konsertin yhteydessä tuli esille, miten ”Kilpinen puolestaan on kuulemma joskus todennut, että hänen keskeinen tuotantonsa sopii [Matti] Lehtiselle ikään kuin se olisi sävelletty juuri häntä varten.”⁴⁷ Kokiko Kilpinen kansallissosialismilleen ilmeisen sokean Hüschin uralleen rasitteeksi?

Hüsch alkoi lopulta syyttää Kilpistä uransa kariutumista Saksassa:

On tietysti sääli, etten laula maailmalla kuten [Gerard] Souzay ja olen joutunut rajoittumaan Japaniin. Ilman omaa syytäni denatsifikaatio vei minua viisi vuotta taaksepäin, sitten rahat loppuivat kesken, ja sinä, joka olisit voinut auttaa minua nimesi painoarvolla, peruit viime hetkellä kaksi valmistelevaa kiertuetta! No, se on nyt ohi. Palautin ja todistin taiteellisen itsetuottamukseni kahden Japanin kiertueen aikana, ja nyt olen sekä äänellisesti että terveydellisesti hyvin valmistautunut uusiin ponnisteluihin.⁴⁸

Suurta välirikkoa ei kuitenkaan tullut. Sekä Kilpinen että Hüsch lähettivät potentiaalisia laulajia toistensa oppilaisiksi tarkoitukseen levittää yhteistä verkostoa. Hüsch kirjoitti 1956 Kilpiselle, miten ”yli 25 vuotta kestäneen vakuuttuneen ja vankkumattoman työsi puolustamisen aikana tavoitteenani on aina ollut rohkaista myös seuraavaa sukupolvea paneutumaan työhösi.”⁴⁹ Hüschin verkostot ylsivät Japaniin, minkä kautta japanilaiset laulajat tulivat myös Suomeen. Taiteilijoiden välinen yhteys ei katkennut Kilpisen kuoleman jälkeenkään. Hüsch jatkoi Kilpisen laulutaiteen levittämistä muun muassa Yhdysvalloissa (Sandborg 2011, 390).

**Juha Torvinen
& Susanna
Waldén-Antikainen**

**”Rauhanomainen,
aina täysin
epäpoliittinen
työmme.”**

Itsedenatsifikaation
strategiat
säveltäjä Yrjö Kilpisen
ja baritoni
Gerhard Hüschin
kirjeenvaihdossa
1946–1959

47 ”Tuskastun johonkin Kilpisen lauluun määrättömästi”, *Jyväskylän Sanomat* 10.7.1959

48 ”Natürlich ist es eine Schande, dass ich nicht wie Souzay singend in der Welt wirke und mich auf Japan beschränken mussten. An meiner Bereitschaft dazu fehlte und fehlt es nicht. Mich warf unverschuldet die Entnazifizierung fünf Jahre zurück, dann fehlte es mir an Geld und Du, der Du mir durch das Gewicht Deines Namens hättest helfen können.” GH -> YK 12.10.1954, KK/Lmy.

49 ”Es war stets mein Ziel in den über 25 Jahren meines unentwegten und überzeugten Eintretens für dein Werk, die nachdrängende Generation anzuregen, sich ebenfalls mit deinem Werk auseinanderzusetzen.” GH -> YK 16.9.1956, KK/Lmy.

Hüschin ja Kilpisen jakama eettis-taiteellinen tehtävä kaikui Kilpisen muistokonsertissa, jonka yhteydessä Hüsch totesi Kilpisen musiikin elävän ”vielä sadan vuoden kuluttua”.⁵⁰

Johtopäätökset

Olemme jäsentäneet tässä artikkelissa seitsemän erilaista, musiikialalle ominaista itsedenatsifikaation diskursiivista strategiaa ja tarkastelleet niiden esiintyvyyttä ja merkitystä säveltäjä Yrjö Kilpisen ja baritoni Gerhard Hüschin välisessä kirjeenvaihdossa toisen maailmansodan jälkeisinä vuosina. Tarkastelumme on paljastanut taiteilijoiden välillä niin yhtäläisyyksiä kuin eroja siinä, miten he jaettuun historiaansa Hitlerin Saksan musiikkielämän toimijoina suhtautuivat.

Tuloksia arvioitaessa on huomioitava aineistoamme hallitsevan kirjeenvaihdon kaksi erityispiirrettä. Ensiksikin totalitaristisessa valtiossa toimineet taiteilijat olivat tottuneet kirjesalaisuuden suhteellisuuteen. 1940-luvun lopulla Suomessa vietettiin ”vaaran vuosia” ja Saksassa pestiin kansallissosialismin likapyykkiä. Todenkokoisuus sille, että taiteilijoiden välinen kirjeenvaihto joutuisi denatsifikaatioviranomaisten tai Valpon tarkasteluun, oli suuri.

Toinen seikka liittyy monivuotisen kirjeenvaihdon rooliin taiteilijoiden sodanjälkeisen identiteetin rakentajana. Mikkel Dackin mukaan denatsifikaatiossa käytetty *Fragebogen*-menettely ei ollut vain passiivisten kansalaisten kontrollointia. Se oli myös tehokas omaelämäkerrallinen valkopesuri, jolla kansalaiset aktiivisesti ja enemmän tai vähemmän tietoisesti rakensivat identiteettinsä uudelleen kansallissosialismin painolastista vapaaksi. Keksittyjen, muunneltujen ja unohdettujen seikkojen varaan rakentuva identiteettitarina voi muodostua henkilölle itselleen todeksi ja nimenomaan kertomisen – eli *Fragebogenien* kaltaisten autobiografisten selvitysten laatimisen – hetkellä. (Dack 2023, 210–211, 228–230.) Kilpisen ja Hüschin kirjeenvaihto toimi samanlaisessa funktiossa: se oli taiteilijoille henkilökohtaista menneisyydenhallintaa, sodanjälkeisen identiteetin rakentamista, oman kansallissosialismisuhteen selvittämistä.

Nämä kaksi seikkaa kannustivat taiteilijoita itsedenatsifikaatiostrategioiden mukaiseen diskurssiin. Yleisimmät strategiat heidän kirjeenvaihdossaan ovat *vissi d’arte* -strategia ja tietojen väärentäminen -strategia. Vastuunsiirtostrategia ilmenee puolestaan

ARTIKKELIT
1 | 2025

50 ”Kilpisen lied elää vielä sadan vuoden kuluttua”, *Helsingin Sanomat* 21.04.1959.

ensinnäkin Kilpisen tavassa korostaa muistojen pysyvyyttä ja menneisyyttä lahjana, mikä viittaa haluun väistää kysymys kansallissosialismiyhteyksistä romantisoimalla ”eettis-taiteellinen” tehtävä arkitodellisuuden ulkopuolelle. Tämä on linjassa sen kanssa, kuinka saksalaiset ylipäättään kurottivat Hitleriä edeltävään kulttuuriperimään, klassikoihin ja musiikissa erityisesti suuriin säveltäjiin sodasta ja kansallissosialismista toipumiseksi (Thacker 2007, 3). Toiseksi vastuunsiirtostrategia ilmenee Kilpisen ja Hüschin tavassa normalisoida kansallissosialismin aikaisia kontaktiverkostojaan sodanjälkeisessä toiminnassaan. Kontaktien avulla pyrittiin vaikuttamaan yhteisen uran etenemiseen, pääosin huonoin lopputuloksien.

Kun Kilpinen yrittää kieltää tai selittää kansallissosialismin aikaisten verkostojen poliittisuutta, ei Hüschi reagoi Kilpisen pohdintoihin. Tämä tuotti myös eroja taiteilijoiden diskursiivissa itsedenatsifikaatiostrategioissa. Kilpinen ei uhriudu, mutta Hüschi uhriutuu ja vähintäänkin vihjaa olleensa pakkonatsi. Hüschilla uhriutumisen liittyy kuitenkin käytännössä siihen, että hänelle sodan päättyminen Saksan tappioon tarkoitti lähinnä tulojen, omaisuuden ja esiintymistilaisuuksien menettämistä. Liian psykologisoiminen uhallakin voidaan pohtia, oliko Hüschin itsekeskeisyys niin voimakasta, että hän ei mieltänyt omasta kokemusmaailmastaan erillisen yhteiskunnallis-poliittisen todellisuuden olemassaoloa ja merkitystä. Ikään kuin ympäröivä todellisuus olisi olemassa vain siinä määrin kuin se reagoi hänen tapaansa laulaa (Kilpisen laulaja) ja antaa vastineeksi rahaa ja mainetta. Etenkin kirjeenvaihdon myöhäisemmät, Hüschin taholta aavistuksen katkeriakin sävyjä sisältävät katkelmat kannustavat kysymään, olivatko Kilpisen laulutkin Hüschille vain maineen lisäämisen välineitä. Riski kirjeiden joutumisesta kolmansien osapuolien luettaviksi oli todellinen, mutta etenkin Hüschin yhtenäinen tapa torjua kaikki menneisyyteen liittyvä epärointi koko toista kymmentä vuotta kestäneen kirjeenvaihdon ajan viittaa vähäiseen sensuurin pelkoon.

Kilpinen joutui sodan jälkeen ikään kuin kahden ideologian väliin. Toisaalla oli historiassa kummitteleva kansallissosialismi, toisaalla sodanjälkeisen Suomen poliittis-yhteiskunnallinen todellisuus, joka oli tasapainoilua Neuvostoliiton intressien kanssa. Kilpisen 60-vuotisjuhlallisuuksissa esitetyt vasemmistolaisen Katri Valan runoihin sävelletyt laulut kielivät hyvät teot -strategiasta. Saksalaiskontaktien Hüschin ja Paul Grümmerin poisjäänti Kilpisen 60-vuotisjuhlallisuuksista vuonna 1952 ei kuitenkaan merkinnyt välimatkan ottoa saksalaiskollegoihin, vaan Kilpinen teki kaikkensa paikatakseen Hüschin pettymyksen tulevina vuo-

**Juha Torvinen
& Susanna
Waldén-Antikainen**

**”Rauhanomainen,
aina täysin
epäpoliittinen
työmme.”**

Itsedenatsifikaation strategiat säveltäjä Yrjö Kilpisen ja baritoni Gerhard Hüschin kirjeenvaihdossa 1946-1959

sina. Kilpinen pyrki samanaikaisesti ylläpitämään vanhoja verkostoja ja rakentamaan uusia, joita hän loi ensisijaisesti Suomessa. Vierailu Neuvostoliittoon vuonna 1957 kieli uuden maailmantilanteen hyväksymisestä.

Hüschin uskollisuus ”veljeensä” ei horjunut ja hän jatkoi Kilpisen laulujen levittämistä Yhdysvalloissa. Taiteilijoiden välinen side oli erityislaatuinen läheinen, vaikka taiteilijoilla oli erilaiset tavat käsitellä menneisyyttä. Merkille pantavaa on, että kumpikaan heistä ei käsitellyt menneisyyttä katuen. Sodan lopputulokseen pettyneiden kanssa Kilpinen piti keskusteluyhteyttä yllä vielä 1950-luvullakin (ks. Swanström 2022, 458).

ARTIKKELIT
1 | 2025

Lähteet

Tutkimusaineisto

Arkistoaineistot

Bundesarchiv (BA)

R 55/20610

R 9361-II

R 9361-V/53628

Kansalliskirjasto, Käsikirjoituskokoelma, Laulumusiikin ystävät r.y.:n arkisto
Coll.962. (KK/LmY)

Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen yksityisarkiston arkistoluettelo (KA/YK).
Sibelius-museon arkisto. SmF16209.

Sanoma- ja aikakauslehdet

Helsingin Sanomat

Hufvudstadsbladet

Ilta-Sanomat

Jyväskylän Sanomat

Suomen Kuvalehti

Uusi Suomi

Vapaa Sana

Kirjallisuus

Borg, Kim. 1992. *Muistelmia*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

Custodis, Michael. 2012. ”Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren”.

Die Musikforschung 65 (1): 1–24.

Custodis, Michael. 2015. ”Bürokratie versus Ideologie? Nachkriegs-

perspektiven zur Reichsmusikkammer am Beispiel von Fritz Stein”.

Teoksessa *Die Reichsmusikkammer: Kunst im Bann der Nazi-Diktatur*, toim. Albrecht Riethmüller, 221–238. Köln: Böhlau.

- Dack, Mikkel. 2023. *Everyday Denazification in Postwar Germany*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deaville, James. 2005. "Yrjö Kilpinen: Finnish Composer and German Lieder in the 1930s". *Intersections: Canadian Journal of Music* 25 (1–2): 171–186.
- 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.
- Ehs, Tamara. 2013. "Entnazifizierung an der Wiener Staatsoper". *Österreichische Musikzeitschrift* 68 (2): 53–58.
- Heinonen, Yrjö. 2005. "Kriittinen diskurssianalyysi musiikin tutkimuksessa". *Musiikin suunta* 27 (1): 5–17.
- Jokisipilä, Markku ja Janne Könönen. 2013. *Kolmannen valtakunnan vieraat. Suomi Hitlerin Saksan vaikutuspiirissä 1933–1944*. Helsinki: Otava.
- Kallioniemi, Kari. 2024. "Fasismien affektiivinen perintö: Allegoriana, parodiana, provokaationa ja eksploitaationa suomalaisessa populaarimusiikissa 1970-luvulla". *Kulttuurintutkimus*, 41 (1): 6–22. Tark. 24.10.2024. <https://journal.fi/kulttuurintutkimus/article/view/132016>
- Karila, Tauno. 1964. *Yrjö Kilpinen. Säveltäjäkuvan ääriviivoja*. Porvoo: WSOY.
- Kater, Michael H. 2019. *Culture in Nazi Germany*. New Haven & London: Yale University Press.
- Kirkpatrick, Wesley. 2022. "For Posterity's Sake: Emil Jannings' Autobiographical (Self-)Denazification". *Frames Cinema Journal* 20. Tark. 24.10.2024. <https://doi.org/10.15664/fcj.v20i0.2502>
- Klee, Ernst. 2007. *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Kärki, Kimi, Kari Kallioniemi ja Aila Mustamo. 2024. "Fasismien ja populismin lumo". *Kulttuurintutkimus*, 41 (1): 1–5. Tark. 24.10.2024. <https://journal.fi/kulttuurintutkimus/article/view/143743>
- Mantere, Markus. 2019. "Musiikin 'suomalaisuuden' ja 'luonnon' etsintä 1930- ja 1940-lukujen musiikkitieteessä". Teoksessa *Musiikki ja luonto. Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella*, toim. Juha Torvinen ja Susanna Välimäki, 284–306. Turku: Utukirjat.
- Michel, Boris. 2016. "'With almost clean or at most slightly dirty hands'. On the Self-Denazification of German geography after 1945 and its rebranding as a science of peace". *Political Geography* 55: 135–143.
- Monod, David. 2005. *Settling Scores: German Music, Denazification, and the Americans, 1945–1953*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Murtomäki, Veijo. 2011. "Jean Sibeliuksen suhteet natsi-Saksaan eurooppalaisessa kontekstissa". *Musiikki* 41 (3–4): 5–68.
- Potter, Pamela. 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.
- Potter, Pamela. 2015. "The legacy of denazification: An American researcher in the two German States". Teoksessa *Musik und Musikwissenschaft im Umfeld des Faschismus: Deutsch-italienische Perspektiven/Musica e musicologia all'epoca del fascismo: Prospettive italo-tesche*, toim.

**Juha Torvinen
& Susanna
Waldén-Antikainen**

**"Rauhanomainen,
aina täysin
epäpoliittinen
työmme."**
Itsedenatsifikaation
strategiat
säveltäjä Yrjö Kilpinen
ja baritoni
Gerhard Hüschin
kirjeenvaihdossa
1946–1959

- Rainer Kleinertz, 201–210. Sinzig: Studio Verlag.
- Prieberg, Fred K. 2009 [2004]. *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*. PDF auf CD-ROM. Kiel.
- Rahkonen, Margit. 2023. *Margaret Kilpinen. Pianisti, pedagogi, puoliso*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Rathkolb, Oliver. 1996. ”Zur Entnazifizierung von Musikern nach 1945”. *Österreichische Musikzeitschrift* 51 (2–3): 135–137.
- Rathkolb, Oliver. 2015. ”Radikale Gleichschaltung und Rückbruch statt ‘Neubau’. Anmerkungen zur Wirkungsgeschichte der Reichsmusikkammer”. Teoksessa *Die Reichsmusikkammer. Kunst im Bann der Diktatur*, toim. Albrecht Riethmüller ja Michael Custodis, 33–46. Köln – Weimar – Wien: Böhlau.
- Rothstein, Edward. 1997. ”A Chorus of Denial”. *New York Times* 29.6.1997.
- Salmenhaara, Erkki. 1996. *Suomen musiikin historia. 3, Uuden musiikin kynnyksellä: 1907–1958*. Porvoo: WSOY.
- Sandborg, Jeffrey. 2011. ”The Lost Legacy of Yrjö Kilpinen 1892–1959”. *Journal of Singing* 67 (4): 387–395.
- Swanström, André. 2022. *Valkoisen uskon soturi. Jääkäripappi ja SS-mies Kalervo Kurkiala*. Helsinki: Atena.
- Talasniemi, Johanna. 2021. ”Aus banger Brust: Aulikki Rautawaaran soita-ajan konserttitoiminta 1939–1944”. *Musiikki* 51 (3): 9–45. Tark. 24.10.2024. <https://doi.org/10.51816/musiikki.111752>.
- Taurula, Tarja. 1998. *Yrjö Kilpinen: sävellykset = Kompositionen = Compositions*. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Taylor, Frederick. 2011. *Exorcizing Hitler: The Occupation and Denazification of Germany*. Kindle edition. London: Bloomsbury.
- Thacker, Toby. 2007. *Music after Hitler, 1945–1955*. London & New York: Routledge.
- Torvinen, Juha. 2024. ”Säveltäjä propagandan välineenä. Erik Bergmanin toiminta kansallissosialistisessa Saksassa 1937–1943”. *Musiikki* 54 (2) 12–55. Tark. 30.1.2025. <https://doi.org/10.51816/musiikki.146664>.
- Väsänen, A. O. 1959. ”Yhteyksiä Yrjö Kilpiseen”. Teoksessa *Suomen musiikin vuosikirja 1958–59*, toim. Veikko Helasvuo, 16–23. Helsinki: Otava.
- Waldén-Antikainen, Susanna. 2022. ”’Yhteinen henkinen tila’: kansallissosialistinen kulttuuripropaganda säveltäjä Yrjö Kilpistä koskevissa lehtiartikkeleissa 1934–1944”. *Musiikki* 52 (3): 12–41. Tark. 30.1.2025. <https://doi.org/10.51816/musiikki.121964>
- Waldén-Antikainen, Susanna. 2025. ”Liedejä ’Uuden Euroopan’ puolesta: Yrjö Kilpisen ja Gerhard Hüschin konserttikiertue Saksassa vuonna 1944”. *Historiallinen Aikakauskirja* 123 (1).
- Weisbrod, Bernd. 2003. ”The Moratorium of the Mandarins and the Self-Denazification of German Academe: a View from Göttingen”. *Contemporary European History* 12 (1): 47–69.
- Wodak, Ruth, Rudolf de Cillian, Karin Liebhart ja Martin Reisigl. 2009 [1999]. *The Discursive Construction of National Identity*. 2. painos. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Sanna Qvick

Lectio praecursoria

LEKTIO

MUSIIKKI
1 | 2025

Captivating Film Sounds: Sonic Narration and World- making in the Soundtracks of Finnish Fairy Tale Films

DOI: 10.51816/musiikki.160118

FM Sanna Qvickin musiikkitieteen alaan kuuluva väitöskirja "Captivating Film Sounds: Sonic Narration and World-making in the Soundtracks of Finnish Fairy Tale Films" tarkastettiin Turun yliopistossa 16. joulukuuta 2024. Vastaväittäjänä toimi professori Robynn Stilwell (Georgetown University, Washington, USA) ja kustoksena professori John Richardson (Turun yliopisto). Väitöstilaisuuden kieli oli englanti.

sanqvi@utu.fi

Aika ajoin mediassa ja yleisessä keskustelussa nousee esille lasten lukutaidon heikkeneminen ja se, kuinka he viettävät liikaa aikaa päätteiden ja kuvaruutujen ääressä. Mutta sanoisin, että mitä aikuiset tekevät edellä, sitä lapset perässä. Suhteemme tekstiin on muuttunut vuosisatojen aikana ja varsinkin viimeisen sadan vuoden aikana. Siinä missä lukutaito ja kirjat olivat harvojen saavutettavissa ennen kirjapainon keksimistä, ovat kaikenlaiset tekstit nykyään yleisesti ulottuvilla ja saavutettavissa joka puolella – jopa puhelimen lukusovelluksilla ilman itse lukutaitoa. Samalla pinsettiotteemme kynästä on höllentynyt, ja harva enää jaksaa kirjoittaa käsin kuin ehkä kauppalapun, jos sitäkään. Kun fyysisistä kirjoista vielä muutama vuosikymmen sitten odotettiin elokuvaversiota, nykyään ne ilmestyvät erilaisissa muodoissa sähköisistä kirjoista äänikirjoihin. Ja kuinka ollakaan tähän yhtälöön on tulossa mukaan uusi sisällöntuottaja: tekoäly.

Kauhukuvat tekoälyn vaikutuksista saavat aikaan tiedemaailmassa joko painajaisia tai vatsanpuruja riippuen katsantokannoista. Yksi pessimistisimmistä skenaarioista on kuvattu jo vuonna 1968 ohjaaja Stanley Kubrickin toimesta *Avaruusseikkailu 2001* -elokuvassa. HAL (elokuvan fiktiivinen tekoälyhahmo) lienee pelkoa lietsovien mielikuvien taustalla. Niiden mukaan tekoälystä tulee ilkeä isäntä eikä hyvä renki, niin kuin eräät asiantuntijat vakuuttavat. Oli miten oli. Tekoälyllä tuotetaan sisältöjä enenevässä määrin, mutta vielä siltä kuitenkin puuttuu jotain. Taiteen tutkijoiden asema lähitulevaisuudessa lienee ainakin hetken aikaa turvattu, sillä tekoäly ei ole vielä luova. Vai onko? Juuri vajaa viikko sitten (9.12.2024) tekoäly-yritys OpenAI lanseerasi uuden sovelluksen nimeltä Sora,¹ jolla voi luoda realistisia videoita tekstistä. Se on edistysaskel yrityksen aiemmalle DALL-E kuvasovellukselle,² joka pyrkii luomaan tekstistä kuvia. Valitettavasti Sora ei ole vielä saatavilla Euroopassa, joten en ole voinut todentaa videoiden

Sanna Qvick

Lectio praecursoria

Captivating Film

Sounds: Sonic
Narration and
World-making in the
Soundtracks of Finnish
Fairy Tale Films

1 <https://openai.com/sora>

2 <https://openai.com/index/dall-e>

ääniominaisuuksia. Verkkosivuilla ei ääntä mainita ominaisuutena, ja sivujen esimerkkivideot ovat äänettämiä.

Sora toimii perustana tekoälylle, joka ymmärtää ja jäljittelee todellisuutta. Soran luomat videoklipit ovat verrattavissa reilu sata vuotta sitten nähtyihin ensimmäisiin elokuvaan. Tosin siinä missä useimmat mykät elokuvat olivat reaali maailman kopioita, Soran tuottamat videot eivät ole täydellisiä kopioita maailmastamme vaan sisältävät logiikkavirheitä, kuten tattipäisiä ihmishahmoja tai kaksihäntäisiä kissoja.

Musiikin ja äänten rooli maailmamme hahmottamisessa ohitetaan usein hyvin helposti, vaikka ääntä hyödynnetään arjessamme paljon. Edellä mainitut lukusovellus ja äänikirja käyttävät ääntä hyväkseen, erilaiset hälytysäänet varoittavat meitä vaarasta tai herättävät uuteen päivään. Ennen kaikkea me kommunikoimme äänen avulla. Tässä äänellä kertomiseen ja maailmanrakentamiseen keskittyvässä väitöstyössäni olen analysoinut kuuden eri satuelokuvan tarinamaailmoja ja sitä, miten ne on rakennettu äänen ja musiikin avulla.

Satuelokuvan ymmärrän niiden sisällön kautta, sillä satuelokuva ei voida pitää tietyn esteettisen ilmaisun tai aiheen omaavana genrenä tai ainoastaan lastenelokuvana. Satuelokuva on elokuvaksi sovitettu satu tai elokuva, jonka käsikirjoitus on satumainen. Tämän lisäksi satuelokuvan itsenäisen maailman mielikuvitukselliset ominaisuudet erottavat sen meitä ympäröivän maailman kuvauksesta. Tällaisia mielikuvituksellisia, taianomaisia ominaisuuksia ilmaistaan juuri äänillä ja musiikilla.

Väitöskirjani aineiston vanhin elokuva on Edvin Laineen ohjaama *Prinsessa Ruusunen* vuodelta 1949, jonka rinnalla väitöskirjan neljännessä luvussa käsittelen vuonna 1986 ilmestynyttä Päivi Hartzellin *Lumikuningatar*. Näitä elokuvia yhdistää se, että niiden käsikirjoitukset pohjautuvat kansainvälisesti tunnettuihin satuihin, ja se, että niiden ääniraidan musiikki oli sävelletty jo ennen kuvausten alkamista. Tosin Jukka Linkola sävelsi musiikin *Lumikuningatar*-elokuvaa varten, kun taas Erkki Melartin sävelsi *Prinsessa Ruusunen* -elokuvassa käytetyn musiikin sadun näytelmäversioon. Luvun analyysin kohteena on siis musiikki.

Viidennessä luvussa tarkastelen Yrjö Kokon *Pessi ja Illusia* -sadun elokuvaversioita, joiden audiovisuaalinen ilmaisu poikkeaa toisistaan; Jack Witikka ohjasi vuonna 1954 sadun balettiversio elokuvaksi, ja 30 vuotta myöhemmin ohjaaja Heikki Partanen sisällytti omaan versioonsa luontodokumentaarisia otteita. Tämä luku keskittyy ääniefekteihin ja äänisuunnitteluun. Viimeinen analyysi sisältävä eli kuudes luku tarkastelee ihmisääntä, puhetta.

Huomioinnin kohteina ovat M. A. Nummisen näyttelemä Herra Huu Jaakko Talasnimen ohjaamassa *Herra Huu – Jestapa jepulis, penikat sipuliks* -elokuvassa vuodelta 1973 ja Liisa Helmisen elokuva *Pelikaanimies* vuodelta 2004, jonka nimiroolin näyttelee Kari Ketonen.

Nämä elokuvat ovat tutkimukseni ydintä. Niistä tekemilläni havainnoilla väitän, että äänillä ja musiikilla on erityinen kertova ja maailmaarakentava asema näytelmäelokuvissa, joiden sisäinen akustinen tila on monikerroksellinen mutta kuitenkin yhtenäinen. Esimerkiksi tilaan liittyvät johtomotiivit, ääniefektien käytön valikoivuus tai ihmisäänen sosiaalikultuuriset ominaisuudet ovat tällaisia maailmanrakentamisstrategioita.

Satuelokuvat ovat ennen kaikkea niin fyysisiä kuin henkisiä kasvukertomuksia. Vaikka esimerkkielokuvien musiikilliset tyylilajit eroavat toisistaan, niin niiden päähenkilöiden suhde ääniin ja musiikkiin on läheinen. Voisi olettaa laulun olevan tutuin tällaisen suhteen ilmaisukeino, mutta kaikissa esimerkkielokuvissa ei lauleta vaan tanssitaan tai käytetään hyväksi rytmistä kehollista ilmaisua. Siinä missä elokuvamusiikin yleensä ajatellaan ilmaisevan tunteita ja alleviivaavan toimintaa, satuelokuvissa musiikki toimii myös osana elokuvan sisäisen maailman esteettistä ilmaisua. Tanssien ja yleensä liikkuen elokuvien tarinamaailmassa hahmot ilmaisevat meille maailmansa rajat.

Seuraavassa lyhyessä klipissä kuulemme, miten elokuvassa voidaan ilmaista sen hahmoja ympäröivää maailmaa. Esimerkki on elokuvasta *Lumikuningatar*, joka kertoo tarinan Kerttu-nimisen tytön retkestä hänen etsiessään ystäväänsä Kaita. Kohtauksessa Kerttu kävelee tammimetsässä, joka voisi täällä Etelä-Suomessa olla ihan tuossa naapurissa, mutta ääniraidalla kuuluvat erilaiset äänet paljastavat sen kuitenkin oudoksi. Eksoottisten lintujen ääntelyt, sammakoiden kurnutukset ja vesipisaroiden äänet kovaa pintaa vasten saavat tarkkaavaisen kuulijan jo vakuuttumaan, että olemme jossain muualla kuin Suomessa. Kuvakulma muuttuu, Kerttu juoksee kohti katsojaa ja sumun ilmestyessä musiikki alkaa soida. Ensin Kerttu vaikuttaa tietävän, minne oli menossa kulkien kuvaruudun vasemmasta reunasta kohti oikeaa. Saapuessaan lähikuvaan hän katselee epätietoisena ympärilleen, pysähtyy ja hahlaa nukkeaan. Kilisevä kellopeleli ja pianon korkeassa rekisterissä soivat trillit korostavat epätietoisuuden tuomaa hermostuneisuuden tunnetta, joka välittyy Kertun elekielestä. Yhtäkkiä kellopelelin lisäksi kuulemme tuulikellon itsepintaista helinää, ja Kerttu huomaa jotain maassa.

Sanna Qvick

Lectio praecursoria

Captivating Film Sounds: Sonic Narration and World-making in the Soundtracks of Finnish Fairy Tale Films

Katsotaanpa klippi [*Lumikuningatar* (1986), ohj. Päivi Hartzell, 38:24–39:59, kesto 1 min 35 s].

Kohtauksessa huomiostamme kilpailivat niin itse elokuvan maailmassa kuuluvat äänet kuin maailmaan kuulumaton musiikki. Molemmat tuovat tähän lyhyeen kohtaukseen paljon tietoa Kerttua ympäröivästä metsästä.

Väitöstyöni yhtenä pyrkimyksenä on ollut valottaa niitä tarinamaailman ilmaisukäytäntöjä, joita elokuvissa käytetään. Tämän tutkimuksen oletan vuorostaan vahvistavan audiovisuaalisen materiaalin lukutaitoa ja mahdollisesti tulevaisuudessa auttavan meitä erottamaan Soran kaltaisten tekoälyjen avulla laadittuja videoklippejä ihmisten tekemistä.

SUOMEN MUSIIKKI- TIETEELLISEN 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 sinfoniaista.*
- 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 musiikinhistorian 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 Erola, Tuomas, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala, toim. 2003. *Johdatus musiikintutkimukseen.* 35 €.

SUOMEN
MUSIIKKI-
TIETEELLISEN
SEURAN
JULKAISUT

- 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 salonkiorkesterit ja varietealan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. 30 €.
- AMF 35 Tiikkaja, Samuli. 2019. *Paired Opposites. The Development of Einojuhani Rautavaara's Harmonic Practices*.

SUOMEN
MUSIIKKI-
TIETEELLISEN
SEURAN
JULKAISUT

MUSIIKKITIEEEN 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 musikkatte”.

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 uudempiä teoksia sekä lehden numeroita vuodesta 2002 alkaen on vielä saatavilla. Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikin-tutkimukseen* -kirjaa myydään Ostinatossa (ostinato.fi, puh. 09-443 116) ja Tiedekirjassa (puh. 09-635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (s-posti: mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv. 0 %.

MU SIUK KI

musiikki.journal.fi

Liity
Suomen musiikkitieteelliseen seuraan
osoitteessa mtsnet.fi/seura