

**YRJÖ KILPINEN KANSALLISSOSIALISTISESSA LEHDISTÖSSÄ
1938–1942**

Susanna Waldén-Antikainen

Pro gradu -tutkielma

Turun yliopisto

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Musiikkitiede

Huhtikuu 2019

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos / Humanistinen tiedekunta

WALDEN-ANTIKAINEN, SUSANNA: Yrjö Kilpinen kansallissosialistisessa lehdistössä 1938–1942

Pro Gradu -tutkielma, 67 s., 62 liites.

Musiikkitiede

Huhtikuu 2019

Tiivistelmä

Tämä tutkimus analysoi viittä Saksassa vuosina 1938–1942 ilmestynyttä artikkelia, jotka käsittelevät Yrjö Kilpistä kansallissosialistisen Saksan kulttuuris-poliittisessa ilmapiirissä. Tutkimuksessa pohditaan myös Kilpisen toimintaa ja asennetta kansallissosialismiin. Saksan kulttuuripropagandan tiedetään kohdistuneen Pohjoismaihin, mutta mistä kumpusi Yrjö Kilpisen ja suomalaisten kulttuurivaikuttajien mielenkiinto Saksaa kohtaan? Entä mikä on politiikan rooli kulttuurisuhteissa, kun on kyse Yrjö Kilpisestä?

Tärkeä tulokulma analyysiin on Ruth Wodakin kehittämä historiallis-kriittinen diskurssianalyysi. Menetelmällisenä käsitteenä läpi tutkimuksen esiintyy myös *kuviteltu kansallinen identiteetti*, joka Wodakin mukaan tarkoittaa kansojen kykyä muodostaa tunnepitoisten asenteiden ja käsityksien kautta samanlaisia käyttäytymisen tapoja ja käsityksiä. Tutkimuksessa Kilpisen ja artikkeleiden toimittajien vuorovaikutuksesta syntyy käsitys kulttuuripropagandan kautta rakennetusta yhteisestä kansallisesta identiteetistä, johon yhdistyy Kilpisen suomalaisuus ja henkilökohtainen historia. Tutkimus väittää, että aineiston artikkeleissa ei tuoteta ainoastaan tietoa Yrjö Kilpisestä ja hänen taiteestaan, vaan luodaan yhteistä maiden välistä kulttuuris-poliittista diskurssia.

Aineistosta nousi esille, miten toimittaja ja haastateltavana oleva Kilpinen puhuivat lähes poikkeuksetta yhteistä kieltä, eli tuottivat kuviteltua suomalais-saksalaista identiteettiä. Tämä toisen maailmansodan loppuun asti kestänyt identiteetti oli osa Saksan tuottamaa propagandaa, johon Kilpinen aineiston perusteella osallistui. Kuvitellun suomalais-saksalaisen identiteetin muodostamisen keinoiksi hahmottuivat yhteiseen poliittiseen historiaan, kulttuuriseen yhteistyöhön ja sen hetkisen nykyisyyden poliittiseen yhteyteen viittaaminen. Aineistossa käsitellyt aiheet, joita Kilpinen sekä toimittaja painottivat, olivat yhteinen poliittinen historia, yhteinen kulttuuri, rotu, kulttuurihistoria musiikissa ja myös Kilpisen henkilökohtaiset kontaktit Saksan propagandaministeriön alla toimivaan musiikkikamariin (saks. *Reichsmusikkammer*) ja erilaisiin yhteistyöseuroihin.

Asiasanat: Yrjö Kilpinen, kansallissosialismi, propaganda, kulttuurisuhteet, musiikki, musiikintutkimus, kriittinen diskurssianalyysi, historiallis-kriittinen diskurssianalyysi, suomalaisen musiikin historia, ideologia

Sisällys

1. JOHDANTO	1
1.1 Tutkimuksen tausta ja aikaisempi tutkimus	1
1.2 Tutkimuskysymys	2
1.3 Aineisto	4
1.4 Tutkimuksen kulku.....	6
2. METODOLOGISET LÄHTÖKOHDAT.....	8
2.1 Kriittinen diskurssianalyysi.....	9
2.2 Kritiikki, valta ja ideologia	10
2.3 Historiallis-kriittinen diskurssianalyysi	12
2.3.1 Kuviteltu kansallinen identiteetti	12
2.4 Historiallis-kriittinen diskurssianalyysi tutkimuksessani.....	15
2.4.1 Sisällöt.....	15
2.4.2 Strategiat.....	16
2.4.3 Lingvistiset keinot kansallissosialistisessa kielessä	17
3. TUTKIMUKSEN TAUSTAA: HISTORIALLINEN KONTEKSTI	19
3.1 Kulttuurin ja taidemusiikin suhde politiikkaan kansallissosialismin aikana	19
3.2 Suomen ja kansallissosialistisen Saksan kulttuurisuhteet	20
3.3 Yrjö Kilpinen	23
3.3.1 Elämä toisen maailmansodan päättymisen jälkeen	26
3.4 Kansallissosialistisen lehdistön propagandasensuuri.....	27
4. ANALYYSI	30
4.1 Poliittisuus.....	30
4.1.2 Yhteiseen poliittiseen historiaan vetoaminen.....	31
4.2 Yhteinen kulttuuri vai yhteinen politiikka?.....	39
4.3 Yrjö Kilpisen asennoituminen kansallissosialismiin	49
4.3.1 Menneisyys asenteen muodostumisessa.....	50
4.3.2 Kansallissosialistisen ideologian myötäily.....	52
4.3.3 Asenne kansallissosialistiseen kulttuuriin ja propagandaministeriön alla toimiviin henkilöihin ja järjestöihin	55
5. JOHTOPÄÄTÖKSET.....	59

LÄHTEET.....	65
LIITTEET	i
LIITE 1: Suomennetut artikkelit.....	i
LIITE 1 nro. 1: <i>Kunnian ja totuuden voitto. Keskustelu tunnetun suomalaisen säveltäjän, Yrjö Kilpisen kanssa.</i>	ii
LIITE 1 nro. 2 <i>Yrjö Kilpinen. Suuri suomalainen lied-säveltäjä.</i>	v
LIITE 1 nro. 3 <i>Yrjö Kilpinen.</i>	x
LIITE 1 nro. 4 <i>Keskustelumme Yrjö Kilpisen kanssa. Suomalainen säveltäjä Düsseldorfissa.</i>	xxvi
LIITE 1 nro. 5 <i>Suomalaista musiikkia Ibachsalissa. Kilpisen vahva menestys aluejohtajan läsnä ollessa.</i>	xxix
LIITE 2: Originaalit artikkelit. (Kansalliskirjasto, arkistoluettelo 104, käsikirjoituskokoelmat, MS. MUS.Kilpinen COLL. 418).....	xxxii
LIITE 2 nro. 1 <i>Sieg der Ehre und der Wahrheit.</i>	xxxiii
LIITE 2 nro. 2 <i>Yrjö Kilpinen. Der Grosse Finnische Liederkomponist.</i>	xxxvi
LIITE 2 nro. 3 <i>Yrjö Kilpinen.</i>	xliv
LIITE 2 nro. 4 <i>Wir sprachen mit Yrjö Kilpinen. Der finnische Komponist in Düsseldorf.</i>	liv
LIITE 2 nro. 5 <i>Finnische Musik im Ibachsaal. Starker Erfolg Kilpinens in Anwesenheit des Gauleiters.</i>	lix

1. JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen tausta ja aikaisempi tutkimus

Tässä tutkimuksessa selvitän Yrjö Kilpisen roolia kansallissosialistisen Saksan lehdistössä ja osana kansallissosialistista propagandaa. Vaikka Suomen ja kansallissosialistisen Saksan välistä kulttuuriyhteistyötä on tutkittu jo useamman vuosikymmenen ajan, olen tutustunut aiheeseen kuitenkin sattumalta käytyäni läpi suomalaisia *Musiikkitieto*-lehtiä vuosilta 1933–1945. Kuva, jossa Aune Antti lauloi Wiesbadenin suomalaisilla musiikkijuhlilla¹ vuonna 1943 hakaristi- ja Suomen lippujen ollen täysin luontevasti rinta rinnan sai kysymään pitkään musiikkia opiskelleena, miksi musiikkiyhteistyö kansallissosialistisen Saksan kanssa tuli ilmi minulle sattumalta?

Aineistoksi olen valinnut kansalliskirjaston kokoelmasta Saksassa kirjoitettuja artikkeleita, jotka tuottavat tietoa Kilpisen kansallissosialismiin kohdistuvista asenteista sekä siitä, miten lehtiartikkeleissa Kilpinen ja artikkelin kirjoittaja voivat tuottaa kansallissosialistista propagandaa joko yksilö- tai yhteistasolla. Ammattikäytäjä Sylvia Ylinen-Rauscherin kanssa tekemäni työ tuotti lopulta viisi kokonaisuudessaan suomennettua artikkelia.

Keskustelu suomalaisten kulttuurivaikuttajien suhteesta kansallissosialistiseen Saksaan sai vauhtia Antti Vihisen väitöskirjan *Theodor W. Adornon Sibelius kritiikin poliittinen ulottuvuus* (2000) myötä. Vihinen ei nostanut esille ainoastaan Sibeliuksen poliittista ulottuvuutta, vaan teki myös selvityksen Suomen ja Saksan välisistä kulttuurisuhteista, joihin Yrjö Kilpinenkin tiiviisti liittyi. 2000-luvun kriittiset tutkimukset vuorovaikutuksesta suomalaisen kulttuuriväen ja kansallissosialistisen Saksan välillä ovat olleet kasvava osa suomalaista musiikin ja kulttuurihistorian tutkimusta (Jokisipilä & Könönen 2013; Murtomäki 2011; Mäkelä 2007; Vihinen 2000). Näistä tutkimuksista kaikki käsittelevät tai sivuavat myös Yrjö Kilpistä. Ulkomaisista tutkijoista Kilpisen kansallissosialismin aikaista toimintaa ovat tutkimuksissaan käsitelleet esimerkiksi James Deaville (2005) ja Jeffrey Sandborg (2011). Myös Erik Levi (1994) mainitsee Yrjö Kilpisen kirjassaan *Music*

¹ Einari Marvia (1943) ”Wiesbadenin suomalaisilta musiikkipäiviltä” *Musiikkitieto* 10/1943.

in the Third Reich. James Deaville (2005: 174) on esittänyt artikkelissaan ”Yrjö Kilpinen: Finnish Composer and German Lieder in the 1930’s”, ettei Kilpisen kansallissosialistista vakaumusta varsinaisesti voida arvioida ennen kuin kansallisarkistossa sijaitseva, Kilpisen suvun sulkema kirjeenvaihtomateriaali tulee vapaaseen käyttöön vuonna 2029. Deaville (2005: 184) kuitenkin toteaa, ettei Kilpisen tutkimisen esteenä kuitenkaan saisi olla väitetty aineiston niukkuus, koska Kilpisen musiikkia ja sen merkityksiä voitaisiin kuitenkin tutkia olemassa olevan materiaalin pohjalta. Veijo Murtomäen (2011: 34), mukaan kansallisarkiston ulkopuolella olevan tutkimuksen Kilpisestä mahdollistaa esimerkiksi kansalliskirjaston sanoma- ja aikakausilehtimateriaali.

2000-luvulla Kilpisestä ja muista kansallissosialismia tukeneista kulttuurivaikuttajista on käyty myös kaksijakoista keskustelua. Osa tutkijoista haluaa käsitellä näiden henkilöiden piilossa olevaa menneisyyttä, kun taas osa haluaa kieltää tämän aihealueen tutkimisen merkityksen. Martti Turtola kirjoittaa kirjassaan *Rakastan Sibeliusta* (2015: 287), että ”tällaiset tutkimukset” koskien kansallissosialismiin kytköksissä olevaa Kilpistä pitäisi unohtaa täysin. Vastakkaisen näkemyksen esitti Veijo Murtomäki (2015) artikkelissaan, ”Suomalainen eliitti ylisti kilpaa Hitleriä – taiteilijoiden natsisuhteet ovat usein ’unohtuneet’”, sekä nauhoitetussa paneelikeskustelussa yhdessä Oula Silvennoisen ja Vesa Sirénin kanssa. Keskustelussa nostettiin esille, miten osa valtaa käyttävistä tutkijoista on jollakin tapaa ollut kytköksissä kriittisen tutkimuksen kohteena oleviin henkilöihin tai aihealueeseen, mikä olisi myös syy joka estää heitä tutkimasta aihetta kriittisesti (HSTV: 2015). Turtola (2015: 287) kertookin kirjassaan tunteneensa Kilpisen tyttären, joka oli sanonut hänelle ”ettei isä mitään politiikasta ymmärtänyt”.

1.2 Tutkimuskysymys

Tutkimus muodostuu sen kysymyksen ympärille, kuinka kansallista identiteettiä rakennetaan ja tuotetaan Yrjö Kilpisen ja saksalaisen toimittajan toimesta kansallissosialismin aikaisissa lehtiartikkeleissa. Kansallinen identiteetti määritellään tutkimuksessani artikkelissa *The Discursive Construction of National Identities* (Wodak ym. 1999: 153–154) esitettyjen näkemysten pohjalta siitä, että kansallinen

identiteetti voidaan hahmottaa diskursiivisesti yksittäisten ihmisten tai ihmisjoukkojen toimesta. Luotuun identiteettiin vaikuttaa myös historiallinen ulottuvuus, joka on erilainen eri ihmisjoukoilla, eikä näin voi olla olemassa vain yhtä kansallista identiteettiä. Kansallinen identiteetti tulee ymmärtää tutkimuksessani kansallissosialistiseen ideologiaan kytkeytyväksi, mutta siihen sekoittuu myös Kilpisen käsitys suomalaisuudesta ja suomalaisesta kulttuurista. Tämä Suomen ja Saksan kansallisuuden lähtökohdista luotu kulttuuris-poliittinen sekoitus näkyy aineistossa Kilpisen kommentteissa sekä toimittajan luomina Kilpisen persoonan, taiteen ja kansallissosialismin yhdistämisyrityksinä. On myös keskeistä huomioida, tuottavatko toimittajat ja Kilpinen samanlaista, vai kumpikin omasta lähtökohdastaan ja motiiveistaan erilaista, kansallista identiteettiä. Alakysymyksinä ovat myös, miten Kilpinen ja toimittaja käyttivät kulttuuria välineenä tuottaakseen kansallissosialistista propagandaa? Minkälaisia asenteita aineistosta ilmenee? Näiden kysymysten taustalla on hypoteesi siitä, että Kilpinen tuotti kulttuuria politiikan keinoin kuin myös politiikkaa kulttuurin avulla.

Analyysi rakentuu aineistosta esiin nousseista teemoista, jotka liittyvät Saksan ja Suomen välisen kansallissosialistisen politiikan, kulttuurin ja Yrjö Kilpisen poliittisuuden välisiin kytköksiin. En siis analysoi artikkeleiden lingvistiikkaa yksityiskohtaisesti, vaan nostan esille laajempia kokonaisuuksia, kuten Yrjö Kilpisen asennoitumisen kansallissosialismiin, sekä Suomen ja Saksan kulttuurisen ja poliittisen menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden kerronnan. Keskeistä analyysissä on myös, miten propagandaa rakennetaan Yrjö Kilpisen kautta ja hänen avullaan Saksan ja Suomen välille, ja mitä propagandaan liittyviä keinoja käytetään luomaan kahden kansan välistä yhteistä kansallista identiteettiä. Keinoilla tarkoitetaan tässä tutkimuksessa Wodakin, de Cillian, Reisign ja Liebhartin (2009: 33) määrittelemiä strategioita, joilla vaikutetaan kansallisten identiteettien muuntamiseen tai hajottamiseen.

Tutkimus tuottaa uutta tietoa siitä, miten kansallisia identiteettejä yleensäkin rakennetaan ja kuinka niihin identifoidutaan kansallissosialistisen propagandan vaikuttamana. Suomalaiseen musiikin historiaan tutkimus tuo lisää tietoa siitä, miten kansallissosialistisessa Saksassa kirjoitettiin Yrjö Kilpisestä, ja miten Kilpistä koskeva kirjoittelu oli osana Saksan propagandakoneistoa. Aineistoa ei ole

aikaisemmin kokonaisuudessaan suomennettu, joten tutkimus kertoo myös Yrjö Kilpisen henkilöhistoriasta, yhteistyöstä monien Saksan silloisen kulttuurielämän johtohenkilöiden kanssa, ja hänen asenteestaan Saksaa kohtaan vuosina 1938–1942. Aineistosta hahmotetaan myös Saksan kulttuuri-intressejä Suomea kohtaan, mitkä näkyivät aktiivisena kiinnostuksena suomalaista kulttuuria ja Kilpistä kohtaan.

1.3 Aineisto

Tutkimusaineisto sijaitsee Suomen kansalliskirjastossa (Kansalliskirjasto, arkistoluettelo 104, käsikirjoituskokoelmat, MS. MUS.Kilpinen COLL. 418), jossa on laaja kokoelma Yrjö Kilpistä koskevia tai sivuavia lehtiartikkeleita. Pidän materiaalia läpikäydessäni potentiaalisena aineistona mitä tahansa lehtiartikkelia, joka on kansallissosialistisessa aikakausi- ja sanomalehdessä painettu. Koin myös, että kansalliskirjastossa sijaitseva aineisto on primäärilähteenä luotettavaa.

Rajauksen ulkopuolelle jää aikaisemmin mainitsemani Suomen kansallisarkistossa sijaitseva Kilpisen kirjekokoelma, jonka käyttöön luvan myöntää vuoteen 2029 asti kansallisarkiston lisäksi Kilpisen suku.

Valitsin aineiston kansallissosialistisessa Saksassa tuotetuista artikkeleista, koska näissä dokumenteissa tutkimani teemat olivat näkyvimmissä muodossa. Viiden eri toimittajan kirjoittamat artikkelit toivat mukanaan myös haasteita. Saksankielisten, osin fraktuuralalla kirjoitettujen artikkeleiden nykyfontille muokkaamisen lisäksi niiden käännöstyöhön kului noin vuosi aikaa. Vieraan kielen analysoiminen toi myös mukanaan tulkinnan väärinymmärryksen vaaran, jonka pyrin välttämään tarkistuttamalla tekemäni käännökset syntyperäisesti saksankielisen ammattikäntäjän kanssa. Julkaisemattoman saksankielisen aineiston suomentaminen tämän tutkimusprojektin yhtenä osana edistää myös aiheen tunnettavuutta, jolloin paitsi tutkimus, myös käännetty primäärilähdemateriaali tarjoaa helpommin saavutettavaa ja uutta tietoa suomenkielisille lukijoille. Tämän vuoksi olen liittänyt suomentamani artikkelit tämän tutkimuksen liitteiksi (ks. Liitteet).

Tutkimukseni käsittelee Yrjö Kilpistä viidessä eri aikakausi- ja sanomalehtiartikkelissa vuosilta 1938, 1939 ja 1942. Olen valinnut aineiston

ajanjaksoksi vuodet 1938–1942 ensisijaisesti siksi, että se edustaa maailmanhistoriallisesti toisen maailmansodan käynnistymiseen liittyvää aikaa, ja myös aikaa, jolloin kansallissosialismin todellinen luonne alkoi tulla yhä näkyvämmäksi maailmanpoliittisessa kontekstissa. En ole ottanut aineistooni artikkeleita kansallissosialismin alkuvuosilta, koska Hitlerin poliittiset intentiot olivat siinä vaiheessa vielä monille epäselvät, jolloin kansallissosialismia 1930-luvun alussa kannattaneen positio saattoi erota merkittävästi 1940-luvusta. Artikkelit ovat kaikki Saksan propagandaministeriön alaisuudessa toimivan lehdistön käsi-alaa. Risto Peltovuoren (2005: 35) mukaan puolueen päälehdessä *Völkischer Beobachter*issa käsiteltiin ajoittain paljonkin Suomen asioita, koska lehden päätoimittajana ja puolueideologina 1923–1938 toiminut Alfred Rosenberg näki Pohjoismaat germaanisuuksensa alkukantana. Artikkeleista nousikin esille rotuideologisia² sanoja kuten ”alkuvoima” ”alkukantaisuus” tai ”pohjoinen kaipaus”.

Artikkelit:

1. *Kunnian ja totuuden voitto. Keskustelu tunnetun suomalaisen säveltäjän, Yrjö Kilpisen kanssa. Sieg der Ehre und der Wahrheit. Gespräch mit Yrjö Kilpinen dem bekannten Finnischen Komponisten.* (2.10.1938) *Völkischer Beobachter*, München. Liite 1 nro.1.
2. *Yrjö Kilpinen. Suuri suomalainen lied-säveltäjä. Yrjö Kilpinen. Der Grosse Finnische Liederkomponist.* (3.11.1938) *Illustrierte Zeitung*, Leipzig. Liite 1 nro.2.
3. *Yrjö Kilpinen (9/1939) Zeitschrift für Musik*, Berlin. Liite 1 nro.3.
4. *Keskustelumme Yrjö Kilpisen kanssa. Suomalainen säveltäjä Düsseldorfissa. Wir sprachen mit Yrjö Kilpinen. Der Finnische Komponist in Düsseldorf* (12.4.1942) *Düsseldorfer Stadt-Nachrichten*. Liite 1 nro. 4.
5. *Suomalaista musiikkia Ibachsissa Kilpisen vahva menestys aluejohtajan läsnä ollessa. Finnische Musik im Ibachsaal.*

² Tässä tutkimuksessa sanalla rotu tarkoitetaan sitä vanhentunutta sosiaalis-historiallista ajatusta, että ihmiskunta koostuisi erilaisista ja eriarvoisista roduista.

Starker Erfolg Kilpinens in Anwesenheit des Gauleiters.

(13.4.1942) Reinische Landeszeitung. Liite 1 nro.5.

Koska aineisto on kansallissosialistisessa Saksassa tuotettua, kuuluu siihen oleellisena ideologian välitys propagandassa ja kielessä. Kansallissosialisteilla ei ollut johdonmukaista ideologista kieltä, mutta taitavan propagandan kautta Saksan hallinto onnistui luomaan oman voimakkaan ideologisen kielensä, joka toteutui kulttuurisen median, uutisten ja poliittisen kontrollin myötä. Hitler määritteli propagandan jo ensimmäisen kerran kirjassaan *Mein Kampf*, jonka mukaan hänen pitää vedota ihmismassojen tunteisiin, yksinkertaistaa sanottava asia, esitellä ainoastaan rajattu määrä aiheita, ja toistuvasti painottaa niitä iskulauseilla ja toistolla (Braun 2007: 203; Wells 1985: 409–410). Artikkeleita pitää siis arvioida lähdekriittisesti, koska Kilpistä on saatettu haastatella myös hänen varsinaisesta funktiostaan eli muusikkona toimimisesta Saksassa, mutta politiikan ulkopuolelle jäävä keskustelu musiikista on saatettu jättää pois. Kriittisesti tulee myös suhtautua siihen, ovatko Kilpisen kommentit artikkelissa juuri siinä muodossa, miten hän ne on haastattelutilanteessa ilmaissut. Kilpisen saksan kielen taito oli hyvä³, mutta on otettava myös huomioon, ettei Kilpinen antanut haastatteluita äidinkielellään.

1.4 Tutkimuksen kulku

Tutkimus pohjautuu ensisijaisesti Ruth Wodakin kehittämään historiallis-kriittiseen diskurssianalyysiin (engl. *Discourse Historical Approach*). Tarkastelen aineistoa temaattisella tavalla, eli keskityn kulttuurin ja politiikan välisten teemojen hahmottamiseen. Laajimpana teemana on poliittisuus, joka näyttäytyy artikkeleissa esimerkiksi viittauksina maiden väliseen yhteiseen poliittiseen historiaan ajalta, jolloin Suomessa oli sisällissota. Aineiston tarkastelu kulttuuri-teeman kautta taas tuo esille sen, miten keskustelussa kulttuurista on kuitenkin pohjimmaisena motiivina Saksan kansallissosialistinen propaganda. Kolmantena teemana tarkastelen Kilpisen asennetta kansallissosialismiin ja sen sisällä toimiviin järjestöihin ja

³ ks. Liite 1 nro. 3, jossa kommentoidaan miten ”Kilpinen puhuu ulkomaalaiseksi yllättävän hyvää, melkein sujuvaa saksaa; vain harvoin tulee esille, että hänen puheensa katkeaa ja hän joutuu etsimään sanaa.”

yhteyshenkilöihin. En tule käsittelemään aineistoa siis artikkeleittain, koska tämä ei tukisi menetelmävalintaani, jossa keskeistä on hahmottaa laajempia artikkeleita yhdistäviä aihealueita. Käsittelem teemoja tarkemmin vielä menetelmä- sekä analyysiluvussa.

Tutkimus rakentuu varsin kattavasta menetelmäosiosta, koska historiallis-kriittistä diskurssianalyysia Ruth Wodakin määrittelemänä ei sellaisenaan ole suomalaisessa tutkimuksessa kovin usein käytetty. Analyysiluvussa käsittelem artikkeleita mainitsemieni teemojen ja kansallissosialismin lingvististen piirteiden kehityksissä. Aineisto rakentuu propagandakielelle, joten sitä analysoidessa pyrin muistamaan jatkuvasti sen, että kyseessä on kansallissosialistinen kielenkäyttö, eikä aineistoa voi silloin arvioida tästä kontekstista irrotettuna.

Kilpisestä tutkimustyötä tehdessä huomioni kiinnittyi materiaalin ja tiedon vähäiseen saatavuuteen. Ne seikat, joita Kilpisen kansallissosialistisen aikakauden aikaisesta toiminnasta on jo julkaistu, ovat antaneet tietoa Kilpisen kulttuuriyhteistyöstä Saksan kanssa, mutta huomattava määrä tietoa on edelleen selvittämättä, kuten aikaisemmin mainittu kansallisarkistossa sijaitseva kirjeenvaihto. Kilpisen kansallissosialismin aikaisen toiminnan tutkimatta jättäminen toisen maailmansodan jälkeen, tai Veijo Murtomäen (2011: 32) mukaan ”suoranainen silmien ummistaminen”, saivat myös tämän tutkimuksen liikkeelle. Tutkimus tuokin esille vain kapean siivun Kilpisen ja kansallissosialismin kytköksistä, jotka kaipaivat tulevaisuudessa huomattavasti laajempaa ja kattavampaa tutkimusta.

2. METODOLOGISET LÄHTÖKOHDAT

Tutkimukseni pohjautuu diskurssianalyysiin, jonka lähtökohtana on nähdä kieli todellisuuden rakentajana sosiaalisissa käytännöissä. Sosiaaliseen konstruktionismiin pohjautuva lähestymistapa tutkii kieltä osana ympäröivää todellisuuttamme, eli kaikki kielellinen ilmaisu on riippuvaista laajasta diskursiivisesta järjestelmästä, johon se on upotettu. (Fairclough 2003: 2; Wetherell & Potter 1988: 169.) Kielen luomat konstruktiot sisältävät erityisesti kulttuurisidonnaisia merkityksiä, jotka muuntuvat ja rakentuvat ihmisten välisissä kanssakäymisissä (Jokinen ym. 1999: 39). Kieli sosiaalisena toimintana on silloin diskurssianalyttisesta näkökulmasta merkitysten vakiintumisen muovautumista pitkässä historiallisessa prosessissa. Tutkimuksessani konstruktiot tarkoittavat niitä aineistossani esiintyviä kansallissosialismin vaikutuksesta luotuja merkityksiä, joita voidaan tulkita diskursiivisesti.

Jokinen ym. (1993: 17) mukaan diskurssianalyysi tulisi nähdä väljänä menetelmällisenä viitekehystenä, jonka sisällä on eri tavoin painottuvia suuntauksia. Siitä voidaan tunnistaa sosiaalipsykologialähtöinen, lingvistiikkapainotteinen brittiläinen suuntaus, ja ensisijaisesti Michel Foucaultin tutkimuksiin painottuva ranskalainen kriittinen tutkimus, joka yhdistää sekä lingvistiikan että yhteiskuntatieteiden näkemyksiä. Nämä kaksi suuntausta ovat osittain lomittaisia eikä niiden välille voida tehdä selkeää rajaa, jolloin myös tutkijalla on mahdollisuus soveltaa niitä vapaammin (Jokinen ym. 1993: 11). Tämä vapaus liittyy myös menetelmävalintaan, historiallis-kriittiseen diskurssianalyysiin, jossa yhdistyy sekä historiallinen, kulttuurinen että lingvistinen näkökulma.

Tutkimuksen menetelmällinen pohja on Michel Foucaultin (2005) luoma ranskalainen kriittinen tutkimus. Foucault määrittää diskurssin joukoksi väitelauseita, joiden määrittymisessä diskurssikäytännöt ovat keskeisiä. Nämä käytännöt ovat keinoja ja valintoja, joiden avulla ja kautta diskurssi muodostaa tietynlaisen käsityksen maailmasta. Joukko väitelauseita, jotka yhdistyvät samaan asiaan, muodostavat diskurssin. Diskurssi on Foucaultin mukaan siis kulttuurinen ymmärtämisen tapa, joka muokkaa kohdettaan. Se voidaan ymmärtää myös kulloisenkin kulttuurisen tilanteen ja aikakauden todellisuudeksi, joka ilmenee

kielenkäytössä. (Pietikäinen & Mäntynen 2009: 25–26.) Tutkimuksessa tämä kulttuurinen ymmärtäminen tarkoittaa kansallissosialismia, joka tuottaa aikansa diskurssia. Aineistossa esiintyvän kansallissosialistisen kielen ollessa vahvasti ideologista, on se myös kulttuuris-poliittisesti ja historiallisesti sidonnaista. Pelkkää kielen rakennetta analysoiva lingvistinen analyysi johtaisi todennäköisesti yksiulotteisiin tutkimustuloksiin ottamatta huomioon tutkimuksen kulttuurista, historiallista ja poliittista ulottuvuutta. Siksi sovellan tutkimukseen historiallis-kriittistä diskurssianalyysia, joka antaa mahdollisuudet sekä historiallisen, kulttuurisen että lingvistisen analyysin yhdistämiselle.

2.1 Kriittinen diskurssianalyysi

Sosiolingvistiikan, psykologian ja yhteiskuntatieteiden kriittisestä tutkimuksesta noussut diskurssianalyysin suuntaus näkee kielen yhteiskunnallisena ja sosiaalisena toimintana, johon liittyy kiinteästi myös vallankäyttö sosiaalisessa ja poliittisessa kontekstissa. Kriittinen diskurssianalyysi yhdistää yhteiskuntatiedettä ja lingvistiikkaa yhteiskunnallisten ja poliittisten ongelmien selittämiseen yhteiskunnallisessa vuorovaikutuksessa ja rakenteissa. (van Dijk 2001: 352–353; Wodak ym. 1999: 157.) Tämä brittiläispainotteinen tutkimussuunta on johdettu Foucault'n diskurssiteoriasta ja sen lingvistinen painopiste on saanut juurensa lähinnä William Firth'n ja M. A. K. Halliday'n lingvistiksestä teoriasta (Wodak ym. 2009: 7). Tähän kriittiseen lingvistiikkaan yhteydessä olevan koulukunnan piiriin sisältyy erityisesti institutionaaliset, poliittiset, sukupuoliset ja mediaan liittyvät diskurssit, joista tulee näkyväksi tekstin sisäinen kamppailu ja konflikti. Kriittisen diskurssianalyysin tarkoituksena on siis paljastaa kirjoitetun, puhutun tai visuaalisen informaation kautta ilmenevää ideologiaa ja vallankäyttöä.

Kriittisen diskurssitutkimuksen sisällä on monia osittain lomittaisia suuntauksia, eli se ei tarjoa yhtä tiettyä teoriaa, vaan on moninainen eri teoreettisista taustoista johdettu koulukunta (Wodak & Meyer 2009: 7). Norman Faircloughin (1997: 101) mukaan diskurssi on tapa, jolla sosiaalinen käytäntö konstruoidaan eli merkityksellistetään. Diskurssi nähdään silloin keinona tuoda julki yhteiskunnallista toimintaa tietystä näkökulmasta. Faircloughin lähestymistapa kriittiseen

diskurssianalyysiin perustuu siihen oletukseen, että kieli on erottamaton ja dialektinen osa yhteiskuntaa. Analysoitaessa yhteiskunnallisia ilmiöitä on siis väistämättä otettava huomioon kieli, joka toimii kiinteästi yhteiskunnallisena tuotoksena ja vaikuttajana. Faircloughn mukaan teksti eli kielenkäyttö rakentaa myös aina samanaikaisesti sosiaalisia identiteettejä ja suhteita sekä tieto- ja uskomusjärjestelmiä, jotka ovat alttiita uudistukselle tai muuntumiselle. (Fairclough 1997: 76; Fairclough 2003: 2.)

Kriittinen diskurssianalyysi keskittyy myös vallankäyttöön yhteiskunnallisena tuotoksena. Teun van Dijk (2001: 355) hahmottaa diskursiivista vallankäyttöä kahdella kysymyksellä:

- 1) Miten vallassa olevat ryhmät kontrolloivat yleistä tai julkista diskurssia?
- 2) Miten diskurssi voi kontrolloida heikomman ryhmän ajatuksia ja toimintaa sekä mitkä ovat yhteiskunnalliset seuraukset epätasa-arvoisuutta sisältävästä vallankäytöstä?

Vallankäyttöä harjoittavien ryhmien toiminta voi olla näin integroitu lakeihin, sääntöihin, normeihin tai tapoihin. Käyttämäni historiallis-kriittinen diskurssianalyysi kytkeytyy kriittiseen diskurssianalyysiin ja van Dijkin sosiokognitiiviseen teoriaan näkemällä diskurssin tiedon ja muistin yhteiskunnallisten toimintojen rakenteellisina muotoina (Wodak & Meyer 2009: 6).

2.2 Kritiikki, valta ja ideologia

Reisiglin ja Wodakin (2009: 87) mukaan käsitteet kritiikki, valta ja ideologia sisältyvät kaikkiin kriittisen diskurssianalyysin suuntauksiin. Historiallis-kriittisessä lähestymistavassa tavoitteena on tehdä tutkittava kohde sekä tutkijan oma positio mahdollisimman läpinäkyväksi. On pystyttävä perustelemaan miksi tietyt tulkinnat diskursiivisista tapahtumista ovat toisia tärkeämpiä. Kritiikki noudattaa historiallis-kriittisessä lähestymistavassa kriittisen teorian sosio-filosofista suuntausta (emt. 88). Historiallis-kriittisessä lähestymistavassa kieltä ei nähdä itsessään vaikutusvaltaisena, vaan keinona saavuttaa ja ylläpitää valtaa. Valta nähdään saavutettavana asiana toisen näkemystä tai tahtoa vastaan ja se voidaan legitimoida

tai mitätöidä diskursseissa. Tämä näkyy esimerkiksi teksteissä, jotka ovat tyypillisiä foorumeita ideologiselle kamppailulle, dominanssille ja hegemonialle. Valta ei esiinny ainoastaan tekstin kielellisissä rakenteissa vaan ulottuu myös hallintana tekstin genressä tai tekstin kohdistamisessa vain tietyille ihmisryhmille. (Emt. 88–89.)

Ideologia voi olla yksipuolinen tai puolueellinen maailmankatsomus johon voi liittyä tuomitsemista, mielipiteitä, asenteita ja arvosteluja, jotka jaetaan tietyn ryhmän kesken. Ideologia on merkittävä keino, kun rakennetaan ja ylläpidetään epätasa-arvoisia valtasuhteita diskursseissa, esimerkiksi luomalla hegemonista identiteetin kerrontaa tai hallitsemalla pääsyä tiettyihin diskursseihin tai julkisiin piireihin. Lisäksi ideologiat toimivat keinoina muunnella valtasuhteita. Yksi historiallis-kriittisen lähestymistavan tavoitteista on poistaa hegemonian salaperäisyys ja tehdä se läpinäkyväksi tietyissä diskursseissa selvittämällä ideologiat jotka luovat, kasvattavat tai taistelevat valta-asemaa vastaan. (Reislig & Wodak 2009: 88.) Tekstin ollessa ideologisesti latautunutta, on myös oleellista keskittyä niihin asioihin, joita tekstistä on jätetty pois (Fairclough, 1997: 142). Kansallissosialistisen ideologian kohdalla tämä näkyy aineistossa niiden asioiden poisjättönä, jotka siihen eivät kuuluneet, kuten positiiviset kuvat bolsevismista, juutalaisuudesta, tai modernista musiikista.

Kansallissosialismin aikana kieltä käytettiin keinona herättää solidaarisuutta tai vastakohtaisesti vihaa ihmisryhmiä kohtaan. Yksi syy, miksi kansallissosialistinen propaganda toimikin niin tehokkaasti, oli voimakkaita tunteita herättävässä ja kansaa kiihottavassa puhetyylissä, jonka tarkoituksena oli sitä kautta vaimentaa kaikki kriittiset äänenpainot. (Wells 1985: 410, 413; Braun 2007: 203). Britta Hiedanniemen (1985: 9) mukaan propagandalle oli tyypillistä vaikuttamispyrkimykset kohteeseensa, mikä oli yksinkertaisinta henkisesti yksipuolisessa ja suljetussa yhteisössä. Koska tutkimukseni aineisto pohjautuu kansallissosialistiseen ideologiaan, sille on keskeistä vallankäyttö propagandan muodossa. Ideologia tulee tutkimuksessani ymmärtää siis kansallissosialistisen propagandaan ja henkiseen ilmapiiriin sidotuksi.

2.3 Historiallis-kriittinen diskurssianalyysi

Historiallis-kriittinen diskurssianalyysi on kriittisen diskurssianalyysin pohjalta muodostunut suuntaus, jossa yhdistyy sekä laajempien sosiaalisesti konstruoituneiden sisältökokonaisuuksien että tekstin lingvistisen rakenteen analyysi (Wodak ym. 1999: 157). Sen erottavana piirteenä kriittiseen diskurssianalyysiin nähdään pyrkimys integroida kaikki mahdollinen tutkimuskohteen taustatieto analyysiin (Wodak & Reisigl 1999: 186). Tämä tarkoittaa erityisesti historiallista taustatietoa, joka nähdään tärkeänä ulottuvuutena diskursiivisten tapahtumien ymmärtämisen kannalta. Kun analyysin kohteena on historiallinen ja poliittinen aihe, tulee oleelliseksi ymmärtää myös diskurssin diakroninen muutos, eli pitkällä ajanjaksolla tapahtunut historiallinen muuntuminen (Wodak ym. 2009: 8).

Tutkimus, jota varten historiallis-kriittinen diskurssianalyysi alun perin kehitettiin, käsittelee Kurt Waldheimin presidentinkampanjan yhteydessä esiintynyttä antisemitististä diskurssia vuonna 1986 (Wodak 1991). Tutkimus pyrki selvittämään Waldheimin antisemitistisen imagon rakennetta ja sen muodostumista julkisessa diskurssissa. Menetelmää on kehitetty eteenpäin Wodak ym. (2009) artikkelissa ”The Discursive Construction of National Identity”, jossa painotetaan kansallisen identiteetin muodostumista menetelmällisin keinoin.

2.3.1 Kuviteltu kansallinen identiteetti

Keskeistä tutkimuksessa on hahmottaa kuvitellun kansallisen identiteetin muodostuminen. Kansallisuus nähdään lähestymistavassa toimijan kannalta kuviteltuna rakennelmana. Tämä näkemys pohjautuu Benedict Andersonin (2006: 3) näkemykseen siitä, miten kansallisuus on henkinen rakennelma, eli kuviteltu kulttuurinen artefakti. Keskeistä on myös Stuart Hallin painotus kulttuurin merkityksestä kansallisuuden ja kansallisten identiteettien synnyssä. Hall ei kuvaile kansoja ainoastaan poliittisina yhteisöinä, vaan kulttuurisina representaatioina (engl. *systems of cultural representations*), joiden kautta kuviteltua kansaa voidaan tulkita. Ihmiset eivät ole ainoastaan lain alla eläviä kansalaisia, vaan he osallistuvat kansan

muodostamiseen sitä kautta, miten se on ymmärretty heidän kansallisessa kulttuurissaan. Hallin mukaan kansallinen kulttuuri on diskurssi, tapa rakentaa merkityksiä jotka vaikuttavat ja organisoivat sekä toimintaamme että näkemyksiämme itsestämme. Kansalliset kulttuurit rakentavat näin identiteettejä luomalla merkityksiä kansalle, johon voi samaistua. Ne sisältyvät kansan kertomuksiin ja muistoihin jotka kytkevät menneisyyden nykyisyyteen ja niihin näkemyksiin jotka ovat rakentuneet sen myötä. (Hall 1994: 201.)

Wodak ym. (1999: 153–154) määrittelevät kansallisen identiteetin rakentumisen kuusi lähtökohtaa seuraavasti:

- 1) Kansat nähdään henkisinä rakenteina eli “kuviteltuina yhteisöinä” [alun perin Benedict Andersonin termi 1988: 15], jotka kansalliset poliittiset toimijat käsittävät irrallisiksi poliittisiksi kokonaisuuksiksi.
- 2) Kansalliset identiteetit tuotetaan ja uudelleen tuotetaan erityisenä sosiaalisen identiteetin muotona, kuin myös muunnetaan ja hajotetaan diskursiivisesti.
- 3) Kansalliset identiteetit kertovat tunnepitoisten asenteiden ja asemien samanlaisista käsityksistä ja toistuvista kaavoista, sekä samanlaisista käyttäytymisen tavoista, jotka tämän “kansallisen identiteetin” henkilöt jakavat keskenään ja jotka he ovat sisällyttäneet sosiaaliseen toimintaansa esimerkiksi koulutuksen, politiikan, median ja urheilun kautta.
- 4) Institutionaaliset, materiaaliset ja sosiaaliset olosuhteet, sekä käytännöt jotka liittyvät dialektisesti diskursiivisiin käytäntöihin.
- 5) Kansallisuuksien ja kansallisten identiteettien diskursiiviset rakenteet painottavat ensisijaisesti kansallista yhtenäisyyttä ja yhden kansallisuuden yhtenäisyyttä, mutta myös suurin osin kansan sisäisiä eroavuuksia.
- 6) Ei ole olemassa vain yhtä kansallista identiteettiä.⁴

Kuviteltu kansallinen identiteetti on tutkimuksessani Suomen ja Saksan välisen kulttuuris-poliittisen yhteistyön tuloksena syntynyt kahden toisilleen myötämielisen valtion diskurssi, joka jatkoi muodostumistaan poliittisesta tilanteesta riippuen aina toisen maailmansodan loppuun saakka. Perustelen tällaisen kuvitteellisen kansallisuuden synnyn siten, että Saksan kulttuuripropaganda kohdistui merkittävästi

⁴ Oma suomennos.

myös Pohjoismaihin, mikä synnytti myös erilaisia yhteistyöseuroja ja järjestöjä, kuten aikaisemmin mainittu pohjoismainen yhteistyöseura (*Nordische Gesellschaft*).

Analyysissa on keskeistä myös historiallisen ulottuvuuden merkitys kansallisen identiteetin rakentajana (Wodak ym.1999: 154). Tämä ulottuvuus koskee tutkimuksessani erityisesti ensimmäisen maailmansodan aikaa, jolloin muokkautuivat monilta osin ne asenteet ja vakaumukset, jotka olivat läsnä Hitlerin valtaannousun aikana varsinkin porvarillisen Suomen kohdalla (Jokisipilä & Könönen 2013: 50). Osa analyysia on hahmottaa historiallis-poliittisten ja affektiivisten tasojen yhdistyminen tekstin sisällä (Wodak & Reisigl 1999: 186). Tällä tarkoitetaan poliittista puhetta, joka ilmaistaan tunteisiin vetoavalla tavalla. Diskurssi, joka tällaisesta puheesta muodostuu, on osa kuviteltua kansallisuutta tai kansallista identiteettiä, eli toimijan itsensä identifioiminen kuviteltuun kansallisuuteen nähdään diskursiivisena toimintana, joka paljastaa niitä valtarakenteita ja sitä poliittisuutta joihin toimija haluaa itsensä sitoa. (Wodak ym. 2009: 3) mukaan ymmärtääkseen eliitin vaikutusta diskurssiin on välttämätöntä tutkia diskurssin vastaanottoa myös muissa yhteiskuntaluokissa. Tutkimuksessani tämä huomioidaan kansallissosialistisen propagandan tuottaman rasistisen ilmapiirin hahmottamisena.

Tutkimuksessani liitän Yrjö Kilpisen ja kansallissosialistisen lehdistön toimittajien poliittiset ja kulttuuriset näkemykset saksalaisesta kulttuuripiiristä kuvitellun kansallisuuden diskurssin piiriin. Osa kuviteltua kansallisuutta olivat myös aikaisemmin määritellyt käsitteet kuten pohjoinen ajatus ja pohjoisuus, jotka olivat ideologisia käsitteitä ja joiden kautta näiden kahden maan yhteistä kansallisuutta vahvistettiin poliittisesta tilanteesta riippuen aina vuoteen 1945 saakka. Nämä käsitteet ovat jatkuvasti läsnä aineistossani ja ne tulevat esille sitä mukaa, kun Kilpinen identifioi itsensä yhä uudelleen tähän kuvitellun kansallisuuden diskurssiin. Keskeistä menetelmässä onkin ymmärtää kuviteltu kansallisuus käsitteenä ja Kilpisen identifioiminen itsensä suomalais-saksalaiseen kuviteltuun kansallisuuteen.

2.4 Historiallis-kriittinen diskurssianalyysi tutkimuksessani

Tulen ottamaan vaikutteita tutkimukseeni Wodakin ja Reisiglin (1999) artikkelista ”The Discursive Construction of National Identity”, jossa historiallis-kriittinen diskurssianalyysi jaetaan kolmeen tasoon: sisällöt (engl. *Contents/Topics*), strategiat (engl. *Strategies*), ja lingvistiset ilmaisukeinot ja toteutukset (engl. *Linguistic Means and Forms of Realization*; emt. 157).

Wodakin ym. (2009: 9) mukaan diskursiivisia ilmiöitä voidaan lähestyä erilaisista menetelmällisistä ja teoreettisista näkökulmista käsin. Tutkimuskohde nähdään siis moniulotteisena yhteiskunnallisena ilmiönä, jota voidaan myös tutkia monitieteisesti. Tutkimuksessani olen ottanut huomioon kansallissosialismin kielelliset erityispiirteet yhdistämällä historiallis-kriittisen diskurssianalyysin lingvistiseen tasoon J.C. Wellsin (1985: 414) jaottelun mukaisesti kansallissosialistisen kielenkäytön lingvistiikasta.

Tutkimukseni painopiste on kuitenkin enemmänkin historiallisten ja kulttuuris-poliittisten diskurssien hahmottamisessa kuin tekstin lingvistisessä analyysissä, koska Kilpisen toimijuuden ymmärtäminen ei muodostu kansallissosialismin kielen lingvistisestä rakenteesta vaan suomalaisen ja saksalaisen kulttuuripiirin historiallisen menneisyyden ja artikkeleiden kirjoitusaikakauden kulttuuris-poliittisen yhdistymisen ymmärtämisestä. Analyysissä nostan näin ollen merkittäväksi analyysin kohteeksi aikakauden kulttuuris-poliittisen ja historiallisen ilmapiirin yhteisvaikutuksen Yrjö Kilpisen toimijuuteen.

2.4.1 Sisällöt

Sisällöllä tarkoitetaan aineistosta esille nostettavia teemoja eli laajempia diskursiivisia kokonaisuuksia, joiden katsotaan tuottavan etsittyjä tutkimustuloksia. (Wodak ym. 2009: 30–31.) Temaattisten valintojeni tavoite on päästä laajempiin johtopäätöksiin yhteisen kansallisen identiteetin rakentumisesta sekä Yrjö Kilpisen lausunnoissa että saksalaisten toimittajien teksteissä. Myös Kilpisen ja toimittajan välinen dialogi kussakin artikkelissa vahvistaa, rakentaa ja transformoi yhteistä kansallista identiteettiä. On tärkeää huomata, että analyysi ei kohdistu ainoastaan

Kilpiseen toimijana vaan myös propagandan välikätenä. Aineistosta suurin osa on toimittajan tuottamaa tekstiä, joka on muotoiltu kansallissosialististen lehdistölakien mukaisesti. Esiin nostamani teemat ovat siis osa laajempaa kokonaisuutta, jota voidaan tutkimuksessani kutsua kuvitelluksi kansalliseksi identiteetiksi. Tätä kuviteltua kansallista identiteettiä nostan esille seuraavien teemojen kautta:

- 1) Yrjö Kilpisen asennoituminen kansallissosialismiin
- 2) Suomen ja Saksan yhteisen menneisyyden kerronta
- 3) Suomen ja kansallissosialistisen Saksan yhteisen nykyisyyden ja tulevaisuuden kerronta
- 4) Yhteisen kulttuurin ideologinen kerronta

Muodostamani teemat pohjautuvat de Cillian, Reisiglin ja Wodakin (1999: 158) artikkelissa määriteltyihin sisällöllisiin kokonaisuuksiin. Näissä kokonaisuuksissa käsiteltiin yhteisen poliittisen historian, kulttuurin sekä nykyisyyden ja tulevaisuuden kerrontaa koskien Itävallan kansallista identiteettiä.

2.4.2 Strategiat

Strategioilla tarkoitetaan historiallis-kriittisessä diskurssianalyysissä enemmän tai vähemmän tietoista diskursiivisten käytäntöjen toteuttamista halutuilla keinoilla, jotta voitaisiin saavuttaa tietty sosiaalinen, poliittinen, psykologinen tai lingvistinen tavoite. Diskursiivisia strategioita voidaan hahmottaa esimerkiksi kysymällä, miten ihmiset, päämäärät, ilmiöt, tapahtumat, prosessit tai toiminta on nimetty lingvistisesti? Miten ilmiöiden ja prosessien ominaispiirteet liittyvät sosiaalisten toimijoiden päämääriin? Mitkä argumentit ovat kyseenalaistettu diskurssissa? Mistä näkökulmasta argumentit, ehdotukset ja ominaisuudet ovat ilmaistu? Tai – ovatko annetut lausunnot läpinäkyviä vai onko niitä manipuloitu joko vahvistamalla tai väheksymällä niitä? (Reisigl & Wodak 2009: 93–94.)

Strategiat muodostuvat tutkimuskohteen ja valitun historiallis-kriittisen diskurssianalyysin suuntauksen mukaan. Wodak ym. (2009: 33) luokittelevat

strategiat kiinteäksi osaksi diskursiivista rakentuvuutta, jatkuvuutta ja kansojen tai kansallisten identiteettien muuntamista ja hajottamista:

- 1) Rakentavat strategiat ovat kielellisiä strategioita, jotka rakentavat ja mahdollistavat tiettyjä kansallisia identiteettejä. Nämä katsotaan ensisijaisesti lingvistiksi menettelytavoiksi, jotka muodostavat kansallista ”me”-ryhmää esimerkiksi käyttämällä sanaa ”me” puhuttaessa omasta kansallisuudesta. Näin vedotaan suoraan tai epäsuoraan kansalliseen solidaarisuuteen ja yhteyteen.
- 2) Jatkuva ja oikeuttava strategia ylläpitää, tukee ja uusintaa kansallisia identiteettejä. Jatkuvuusstrategioilla pyritään tukemaan kansallista jatkuvuutta ja kuvamaan esim. maahanmuuttajia uhkana kansalliselle identiteetille. Oikeuttavilla ja legitimoivilla strategioilla puolustellaan ja säilytetään ”kansallisen historian” yksipuolinen kerronta, joka oikeuttaa ylläpitämään nykyistä yhteiskunnallista tilannetta.
- 3) Muutos-strategialla yritetään muuttaa kansallisen identiteetin merkitys toiseen. Toimijalla saattaa olla tästä jo ennalta tietty käsitys. Tutkimuksessa tämä tulee esille Yrjö Kilpisen lausunnoissa, joissa suomalaisuus saa Saksa-myönteiset kasvot.
- 4) Hajottava tai tuhoava strategia pyrkii poistamaan kansallisuuteen liittyviä piirteitä, kuten kansallisuuteen liittyvää myyttisyyttä. Tämä voi olla esimerkiksi maan neutraliteetin säilymisen tuhoaminen poliittisten diskurssien sisällä.⁵

Tutkimuksessa me-sana viittaa siihen yhtenäiseen kansallissosialismimyönteiseen joukkoon, jonka osana Kilpinen ja toimittajat esiintyvät. Kieli jota aineistossa käytetään oikeuttaa kansallissosialistista ideologiaa toistamalla yksipuolisesti samaa terminologiaa, kuten Wellsin määrittelemiä sotaisia tai dynaamisia termejä. Aineiston kieli sisältää myös kaiken juutalaisuuteen ja fasismin ulkopuolelle jäävän tuhoamisen tai hajottamisen korostamalla kansallissosialistista ideologiaa.

2.4.3 Lingvistiset keinot kansallissosialistisessa kielessä

Kieliopillisesti yksityiskohtaisin taso, lingvistiset keinot ja toteutus, keskittyy tutkimuksessani kansallissosialistisen terminologian ja ideologisten kiertoilmaisujen

⁵ Oma suomennos.

tunnistamiseen. Erityisen tärkeäksi näen hahmottaa ne kiertoilmaisut, joilla uusinnettiin, muokattiin ja rakennettiin kansallissosialistista propagandaa. Lingvivistisellä tasolla tulen huomioimaan myös sanan ”me” eksplisiittisen ja implisiittisen käytön. Tutkittaessa kielen diskursiivista konstruktiota, kyseinen sana on merkittävä yhteisen identiteetin rakentumisen kannalta (Wodak ym. 1999: 162). Christian A. Braunin (2007: 202) mukaan propaganda ilmenee kielessä tekstin lisäksi myös kuvissa, musiikissa ja muissa taiteen politisoinnin muodoissa. Vaikka propagandaa käsitellään tutkimuksessani myös lingvivistisellä tasolla, käsittelen ensisijaisesti mainitsemiani teemoja sisällöllisesti.

Valitsemani aineisto sisältää ainoastaan kansallissosialistisen propagandan mukaista kielenkäyttöä ja siksi katson aiheelliseksi huomioida myös kansallissosialismin kielelliset erityispiirteet. C. J. Wells (1985: 414) jakaa kansallissosialistisen sanaston ja kielen kahdeksaan eri kategoriaan: 1) dynaamiset, sotaiset ja heroistiset termit, 2) uskonnolliset termit, 3) mystinen, mytologinen ja vanha kieli, 4) biologiset ja lääketieteelliset ilmaisut, 5) urheilulliset mielikuvat, 6) teknologinen sanasto ja metaforat, 7) vieraskieliset ilmaisut, ja 8) eufemismit. Tästä kategorisoinnista kohdat yksi, kolme ja kahdeksan koskettavat erityisesti aineistoani. Dynaamiset, sotaiset ja heroistiset termit, kuten taistelu ja taistelullinen (saks. *Kampf, kämpferisch*) nousevat esille erityisen poliittisessa aineistossa, kuten *Völkischer Beobachterin* artikkelissa *Kunnian ja totuuden voitto*. Mystinen, mytologinen ja vanha kieli sisältää Wellsin (1985: 417) mukaan rodullisen terminologian, johon kuuluu sanoja, kuten *arjalaisuus, pohjoiset ihmiset, pohjoiset saksalaiset, pohjoinen ja pohjoisrotuinen*. Näitä tulee esille esimerkiksi artikkelissa ”*Yrjö Kilpinen*” (ks. Liite 1 nro. 3). Eufemismit, eli kiertoilmaisut taas olivat kansallissosialismissa yleisiä ja monista tavallisista ilmaisuista muodostuikin eufemismeja kansanmurhalle ja sorrolle. Esimerkiksi rangaistus- tai vankileiristä käytettiin aikanaan ympäröivää ja suurpiirteisempää nimitystä keskitysleiri. (Wells 1985: 418.) Keskistä eufemismeille on epäsuhteita sen välillä mitä sanotaan ja mitä tarkoitetaan, ja siksi niiden tunnistaminen aineistosta on ajoittain haastavaa, koska ei ole aina selvää, voiko termin tulkita eufemismiksi vai ei.

3. TUTKIMUKSEN TAUSTAA: HISTORIALLINEN KONTEKSTI

3.1 Kulttuurin ja taidemusiikin suhde politiikkaan kansallissosialismin aikana

Musiikki oli kokenut 1900-luvun alkupuolella modernismin nousun Arnold Schönbergin koulukunnan⁶ myötä. Schönberg muutti Berliiniin 1926 saatuaan sävellyksen professuurin Berliinin musiikkikorkeakoulusta, mutta joutui pakenemaan Saksasta jo vuonna 1933. Kansallissosialistinen musiikkikäsitys ei leimannut negatiiviseksi ainoastaan modernismia, vaan musiikki- ja kulttuurielämästä oli tarkoitus poistaa kaikki juutalaisuus, arjalaisuuden ulkopuolelle jäävä taide sekä niitä tukevat henkilöt. (Vihinen 2000: 81.) Modernismi musiikissa leimattiin rappiotaiteeksi ja kuvataiteen tavoin siitä järjestettiin Düsseldorfissa vuonna 1938 modernismin vastainen näyttely (saks. *Ausstellung Entartete Musik*), jonka tarkoituksena oli esitellä Saksan kansalle vahingollista musiikkia (Levi 1994: 94).

Musiikissa modernismin ja ei-modernismin raja oli kuitenkin vaikeaa määritellä, mikä aiheutti säännöllisesti propagandaministeriölle kiistoja luokittelun rajoista (Levi 1994: 83). Tämä tarkoitti käytännössä sitä, ettei modernismia puhdistettu kerralla, vaan sitä mukaa kun propagandaministeriön johtohenkilöt tekivät päätöksiä ei-halutuista muusikoista ja musiikkityyleistä. Propagandistinen taidekäsitys määriteltiin kansallissosialistien mukaan ”nykyaikaiseksi”, eli modernismi oli rappiotaidetta, ja ”nykyaikainen” kansallissosialistisen vakaumuksen mukaista tonaalisia kauneusihanteita tavoittelevaa (Vihinen 2000: 73). Sana ”nykyaikainen” (saks. *modern*) näkyy myös aineistossa, jolloin tämä terminologian nurinkurisuus on hyvä huomata. Kun kansallissosialismi oli kokenut tappionsa, toisen maailmansodan päättyminen merkitsi Hans Vogtin (1982: 15) mukaan nuorille saksalaisille säveltäjille ”tunti nollaa”. Tällä termillä Vogt kuvaa sitä, miten heidän käsityksensä ”nykyaikaisesta” musiikista kaatui nykyaikaisen tarkoittaessa yhtäkkiä atonaalisuutta ja muita modernismin muotoja.

Modernismin vähenemisen 1930-luvulla on myös pohdittu olevan liitoksessa koko Euroopan kansallisen ajattelun nousuun eikä vain Hitlerin hallintoon. Kimmo

⁶ Schönbergin koulukunta, eli ”Wienin toinen koulukunta” synnytti modernin musiikin uudessa muodossaan jo ennen vuotta 1933 ja leimattiin Saksassa bolsevistiseksi rappiotaiteeksi vuoden 1933 jälkeen. (Vihinen 2000: 52–54.)

Korhosen (2009: 445) mukaan myös Suomen taidemusiikissa kokeileva säveltäminen alkoi väistyä säveltäjien kuten Ernest Pingoudin, Väinö Raition ja Sulho Rannan tuotannossa. Ranta jopa luopui säveltämisestä pikkuhiljaa siirtymällä ensin uusklassismiin ja lopulta pelkästään musiikkikirjallisuuden kirjoittamiseen (Metsä 2012: 57).

3.2 Suomen ja kansallissosialistisen Saksan kulttuurisuhteet

Yksi merkittävimpiä Suomen ja Saksan välisten kulttuurisuhteiden edistämisen ja ylläpidon kulttuuriseuroja oli 1930-luvulla kansallissosialistisen Saksan ulkoministeriön (saks. *APA, Das Außenpolitische Amt der NSDAP*) määräyksen alaisena toimiva Pohjoismainen yhteistyöseura (saks. *Nordische Gesellschaft*), jonka kautta pyrittiin edistämään Pohjoismaiden asennetta myötämielisiksi kansallissosialistista Saksaa kohtaan (Peltovuori 2005: 113). Tämä seura järjesti lukuisia konsertteja, illallisia ja muita kahta kulttuuria yhdistäviä tapahtumia. Seuran toimintaa edisti merkittävästi Kilpisen naapuri ja ystävä Maila Talvio, jonka kodissa Helsingin Meilahdessa vieraili saksalaisia kuin myös suomalaisen ääri liikkeen IKL:n edustajia. (Peltovuori 2005: 205.) Hiedanniemen (1980: 96) mukaan luotettavan kuvan siitä, keitä APA:ssa pidettiin arvokkaina tuttavuuksina, antaa puolueen yhden pääideologeista, Alfred Rosenbergin, Nürnbergin puoluepäiville 1936 vieraina kutsuttujen luettelo. Ehdolla olivat Yrjö Kilpinen, V.A. Koskenniemi, J.J. Mikkola, Maila Talvio ja Tito Colliander, joista *Nordische Gesellschaftin* kutsusta puoluepäiville osallistuivat J. J. Mikkola, V. A. Koskenniemi ja Yrjö Kilpinen.

Vuonna 1934 perustettiin myös propagandistinen säveltäjien kansainvälisen yhteistyön pysyvä neuvosto (saks. *Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten*), jonka tarkoituksena oli edistää kansallissosialistisen puoluepolitiikan mukaista musiikkia ja vastustaa modernismia. Tämä järjestö, jonka toimintaan Kilpinenkin aktiivisesti osallistui, jatkoi toimintaansa läpi kansallissosialismin aikakauden (Jokisipilä & Könönen 2013: 352–353). Kansalliskirjastossa huomioni herätti alla oleva kuva (*kuva 1*), jossa Kilpinen on näkyvällä paikalla kyseisen seuran perustamiskokouksessa.



Kuva 1. Kilpinen säveltäjien kansainvälisen yhteistyön pysyvän neuvoston (saks. *Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten*) perustamiskokouksessa vuonna 1934 Richard Straussin ja Hans Pfitznerin vierellä keskellä kuvaa. Pfitzner tunnettiin musiikkibolsevismin kiivaana vastustajana (Vihinen 2000: 48).

Tomi Mäkelän (2007: 130) mukaan kansallissosialistien valtaannousun jälkeen osa suomalaistaiteilijoista käytti tilannetta yksinkertaisesti hyväkseen rakentaakseen omaa kansainvälistä uraansa, ja hyvin harva asettui taka-alalle suhteessa Saksan kulttuurielämään ja hallintoon. Tähän tietysti vaikutti se, oliko taiteilija valmis myötäilemään tai suostumaan Saksan kulttuurisiin ja poliittisiin näkemyksiin. Näkyviä suomalaisia kulttuurihenkilöitä Saksassa olivat esimerkiksi Maila Talvio, V.A. Koskenniemi, Yrjö Kilpinen ja Rolf Nevanlinna. Saksan epäsuosioon taas joutui esimerkiksi F.E. Sillanpää sen jälkeen, kun hän teki satiirin ”Joulukirje diktaattorille”, jossa Hitleriä muiden aikansa diktaattoreiden tavoin ei käsitelty millään lailla imartelevaan sävyyn (Jokisipilä & Könönen 2013: 86; Murtomäki 2011: 30). Sillanpää onkin yksi vastakkainen esimerkki sille suomalaisten kulttuurihenkilöiden joukolle, joka ensisijaisesti halusi hyötyä Saksan uusista, mutta ehdollisista, olosuhteista.

Merkittäviä Suomen ja Saksan välisiä kulttuuritapahtumia olivat esimerkiksi saksalaiset teollisuus- ja kirjallisuusnäyttelyt Helsingissä vuonna 1941 (Jokisipilä & Könönen 2013: 261), urheilutapahtumat, kuten Suomi-Ruotsi-Saksa maaottelu vuonna 1940 (emt. 295) tai Lyypekin valtakunnallisilla päivillä 1936 järjestetty

Suomalainen talonpoikaisateria, jossa Maila Talvio tarjoili ruokaa puolueen pääideologi Alfred Rosenbergille (emt. 128). Merkittävä tapahtuma oli myös syyskuussa 26.–29.9.1942 järjestetyt Wiesbadenin suomalaisen musiikin päivät, jota kommentoitiin saksalaisessa lehdistössä kahden kansan yhteisen hengen ja aseveljeyden yhdistymänä (Murtomäki 2011: 31).

Sibeliuksen roolia kansallissosialistisessa Saksassa on puntaroitu useaan kertaan. Suomalaiset ehdottivat Sibelius-seuran perustamista Josef Göbbelsille, minkä toteutuminen 3.11.1942 oli merkittävä suomalaisen kulttuurin edistämiskäsky Saksassa (Jokisipilä & Könönen 2013: 351). Kilpisen tiedetään myös olleen aktiivinen seuran perustamisessa (Mäkelä 2007: 134). Sibelius oli Erik Levin (1994: 217) mukaan soitetuin ulkomainen säveltäjä saksalaisessa orkesterirepertuaarissa. Sibeliusen omaa aktiivisuutta kansallissosialismiin kuvaa kuitenkin hyvin se, miten hän ei kertaakaan vierailut Saksassa lukuisista pyynnöistä huolimatta, ja myös katui päiväkirjassaan koskaan edes ajatelleensa mitenkään myönteisesti Hitlerin Saksasta (Jokisipilä & Könönen 2013: 83–84). Sibelius sai kuitenkin Saksasta merkittävät tekijänoikeustulot, joita hän ei torjunut. Timothy Jacksonin (2010: 123) mukaan Sibelius ansaitsi tekijänoikeustuloja Saksasta esimerkiksi vuonna 1938 yhteensä 10.530,55 RM.

Suomalaisten kulttuurihenkilöiden suosio Saksassa oli riippuvainen Saksan poliittisesta asemasta. Britta Hiedanniemen (1980: 138) mukaan kulttuuripoliitiikan piti tukea Hitlerin ekspansio poliittisia päämääriä, ja tämä tuli ilmi esimerkiksi talvisodan aikana, jolloin Saksa sulki Suomen ulkopuolelleen Hitlerin odottaessa Suomen häviävän sodan ja jäävän Baltian etupiiriin. Sodan toisenlaisen lopputuloksen jälkeen Hitler kuitenkin näki Suomen sotilaallisen hyödyn Saksalle, jolloin Saksan suhde Suomeen jälleen muuttui sekä poliittisesti että kulttuurisesti (Jokisipilä & Könönen 2013: 387–389). Talvisodan aikaisen kulttuuriyhteistyön katkoksen jälkeen yhteistyö voimistui entisestään. Tilapäisen katkoksen aikana kuitenkin suomalaiset kulttuurihenkilöt ehtivät huolestua liittolaisuuden katkeamisesta ja lähettivät vuonna 1939 delegaation Saksaan, johon myös Yrjö Kilpinen kuului (Hiedanniemi 1980: 174). Olivatko suomalaiset huolissaan maiden välisistä poliittisista vai kulttuurisista suhteista? Poliittisuuden painoarvoa kulttuurisessa kanssakäymisessä ei siis voida aliarvioida eikä erottaa

kulttuuriyhteistyöstä, joka paljolti pohjautui Hitlerin ja Saksan propagandaministeriön päätöksiin. Jos Saksan taholta mielenkiinto Suomea kohtaan perustui lähinnä suhteessa propagandan levittämisen tarpeeseen, mistä kumpusi Yrjö Kilpisen ja suomalaisten kulttuurivaikuttajien mielenkiinto kansallissosialistista Saksaa kohtaan? Entä voidaanko tämän perusteella kulttuurisuhteita enää pitää poliittisesti sitoutumattomina?

3.3 Yrjö Kilpinen

Yrjö Henrik Kilpinen syntyi 4.2.1892 Helsingissä porvariperheeseen. Hän oli neljästä syntyneestä pojasta toiseksi vanhin. (Mallroy 2014: 60.) Kilpisen musiikillinen koulutus alkoi hänen ollessaan 16-vuotias Helsingin musiikkiopistossa (myöhemmin Sibelius-Akatemia), jossa hänen sävellyksenopettajanaan toimi Erik Furuholm. Kilpinen opiskeli Wienissä 18-vuotiaana vuosina 1910–1911 sävellystä Richard Heubergerin ja pianonsoittoa Josef Hoffmanin johdolla. Vuonna 1913–1914 Kilpinen opiskeli Berliinissä pianonsoittoa ja harmoniaoppia Otto Taubmannin sekä kontrapunktia ja sävellystä Paul Juonin johdolla. (Howell 2014: 3–4.)

Vuonna 1915 Kilpisen sävellykset alkoivat saada enemmän tunnettavuutta samaan aikaan kun poliittinen tilanne Suomessa alkoi kärjistyä. Suomen sisällissodan ajalta Kilpisestä ei löydy merkintöjä sotatoimiin osallistumisesta. Vuonna 1918 Kilpinen avioitui Margaret Alfthanin kanssa. Kilpisen nuorimmista veljistä tiedetään, että he kuolivat taisteluissa Viron vapaussodassa 1919 (Karila 1964: 19). Poliittinen levottomuus oli siis vahvasti osa sitä ilmapiiriä, missä Kilpinen oli kasvanut. Suomen sisällissodan aikaan 1918 Kilpinen oli 26-vuotias ja Hitlerin valtaannousun aikaan, vuonna 1933, 41-vuotias. Kilpinen eli näin lapsuutensa ja nuoruutensa aikana, jolloin Suomessa oli meneillään venäläistämistoimet 1899–1905 ja 1908–1916, suurlakko vuonna 1905, Suomen suuruhtinaskunnan hajoaminen ja Suomen itsenäistyminen 1917, sekä sisällissota 1918.

Kilpisestä on kirjoitettu vain yksi elämäkerta todennäköisesti siksi, ettei hänen kansallissosialismin aikaiseen menneisyyteensä ole uskallettu tarttua, ja koska hänen menneisyydestään ei ole saatavilla tarpeeksi tietoa. Ainoan elämäkerran on

kirjoittanut Tauno Karila (1964), joka kirjoitti hyvin niukasti muutamalla sivulla Kilpisen kansallissosialismin aikaisesta toiminnasta (emt. 181–184). Karila oli myös Kilpisen oppilas ja ystävä, joka on saattanut vaikuttaa Karilan positioon kirjoittajana.

Lähestyttäessä Hitlerin valtaannousun aikakautta kansallinen tuntemistapa oli alkanut vahvistua varsinkin Saksassa, mutta myös Suomessa. 1930-lukua on Erkki Salmenhaaran (1996: 409) mukaan kutsuttukin taantumuksen ajanjaksoksi, jolloin kotimainen liikehdintä, kuten Lapuan liike, vahvisti äärioikeistolaista ilmapiiriä. Kilpinen eli 1930-luvulla elämänsä ei ainoastaan ensimmäisen maailmansodan ja Suomen sisällissodan jälkeisessä ilmapiirissä, vaan myös poliittisesti kiristyvässä, lopulta toiseksi maailmansodaksi laukeavassa, ympäristössä. Kansallissosialismin myötä Saksasta poiskitketty modernismi ja sen tilalle tullut uusklassinen sävellystyylili olikin Kilpiselle luultavasti hyvin luontevaa ottaen huomioon, että hänen sävellystyylinsä oli jo ennalta kansallissosialistisia kauneusihanteita vastaavaa.

Yrjö Kilpinen eli uransa tuotteliasta aikaa 1930–1940 luvuilla ja hänen aktiivinen kulttuuriyhteistyönsä kansallissosialistisen Saksan kanssa oli toisaalta ymmärrettävää ottaen huomioon hänen yhteytensä maahan jo ennen Hitlerin valtaannousua. Hän tutustui esimerkiksi Saksassa menestymisen kannalta tärkeimpään henkilöön, baritoni Gerard Hüschiin, joka teki hänen laulujaan tunnetuksi Saksassa, jo vuonna 1929 (Jokisipilä & Könönen 2013: 78). Kansallissosialismin aikaisesta aktiivisuudesta kaivataan kuitenkin selitystä sille, miksi Kilpisen kansallissosialismimyönteisyys on ohitettu sodan jälkeisessä kirjallisuudessa (Murtomäki 2011: 32). Alla olevan listan on tarkoitus nostaa esille sitä Kilpisen toimintaa, joka viittaa kansallissosialismimyönteisyyteen. Lista ei ole kattava, vaan olen poiminut siihen yksittäisiä tietoja lähdeluetteloni ja aineistoni pohjalta. Mielenkiintoista on, miten tätä toimintaa ei ole kuvattu juuri lainkaan ainoassa, Karilan kirjoittamassa, elämäkerrassa. Aineiston pohjalta on avautunut nimittäin alkanut se käsitys, että nykyisten tietojen lisäksi on olemassa paljon tietoa, jota ei vielä ole dokumentoitu. Kilpisen kansallissosiaalisaktiivisuudesta voidaan kuitenkin nostaa esille esimerkiksi seuraavia seikkoja:

- 1933 Kilpinen tutustuu musiikkikamarin (saks. *Reichsmusikkammer*) tulevaan johtajaan Paul Graeneriin kansainvälisessä tapaamisessa Kööpenhaminassa (ks. Liite 1 nro. 2).

- 5/1934 Natsipuolueen päälehti *Völkischer Beobachter* ilmaisee tyytyväisyytensä Kilpisen musiikista: ”ettei hänen musiikkinsa ole aasialaista, kuten Unkarin sukuisilta, mongolista rotua olevilta suomalaisilta hyvin ymmärrettävästi sopisi odottaa” (Hyytiä 2012: 115).
- 1934 Kilpinen oli Gerard Hüschin, Paul Graenerin ja Eemil von Reznicekin kanssa perustamassa Saksan propagandaministeriön ideoimaa säveltäjien kansainvälisen yhteistyön pysyvää neuvostoa (saks. *Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten*), jonka suomalaisiksi edustajaksi hänet valittiin (Jokisipilä & Könönen 2013: 79).
- 6/1934: Kilpinen kommentoi lehdistölle, miten ”elämä oli Saksassa erittäin miellyttävää, koska siellä ei tuntunut lainkaan olevan politiikkaa. Yksityiset ihmiset oli kokonaan vapautettu politiikan tekemisestä, koska sitä varten oli olemassa eri miehet.” (Hiedanniemi 1980: 73.)
- 5–6/1935 Touko-kesäkuussa suomalaistaiteen näyttely Saksassa. Avajaismusiikkina oli Yrjö Kilpisen arkaaisia säveliä. (Jokisipilä & Könönen 2013: 108.)
- 5/1936 Kilpinen valittiin Berliinissä käytävien olympialaisten musiikkikilpailuun (Karila 1964: 166). Kilpinen kuului musiikkikilpailun palkintolautakuntaan, jonka jakamista kuudesta mitalista neljä, molemmat kultaiset mukaan lukien, päätyivät Saksaan. Jäsenyys merkitsi Jokisipilän ja Könösen (2013: 79) mukaan sitä, että Kilpinen oli hyväksytty ideologiselta ajattelutavaltaan sävellystyylinsä lisäksi.
- 6/1936 *Nordische Gesellschaftin* järjestämä kulttuuritilaisuus pohjoismaiset päivät (saks. *Nordische Tagung*), järjestettiin Lyypekissä. Suomesta siihen osallistui Talvio, Törmänen, Väisänen ja Kilpinen (Karila 1964: 166).
- 9/1936: Kilpinen osallistuu Nürnbergin puoluepäiville (Hiedanniemi 1980: 96).
- 5/1938 Kilpinen osallistuu propagandaministeriön järjestämille ensimmäisille valtakunnan musiikkipäiville (saks. *Reichsmusiktage*), jossa avattiin myös rappiomusiikin (saks. *Entartete Musik*) näyttely (ks. Liite 1 nro. 4; Levi 1994: 277).
- 11/1939: Talvisodan aikaisesta Saksan sulkeutumisesta huolestuivat Suomalais-Saksalaisen seuran puheenjohtaja Bernhard Wuolteen vetämä delegaatio, johon kuului myös säveltäjä Yrjö Kilpinen. Ryhmä pääsi Hermann Göringin puheille, mutta Göring kehotti suomalaisia suostumaan Neuvostoliiton vaatimuksiin. (Jokisipilä & Könönen 2013: 178.)
- 1940 Henrik Ekbergin (1991: 144–145) mukaan Kilpinen oli tiiviissä, Saksa lähestymään pyrkivässä ryhmittymässä jo 1940, johon kuului myös Himmlerin luottomies Yrjö von Grönhagen, J.J. Mikkola, Maila Talvio, prof. Pekka Kaitera, luutnantti Mauri Viimola ja paroni von Alfthan. Kilpinen oli mukana myös merkittävässä propagandajulkaisussa *Zweigesprech zwischen den Völkern*, jossa Vesa Sirenin (2015: 228) mukaan olivat mukana vain ”natsimieliset pohjoismaiset intellektuellit”.
- 5/1941: Risto Rytin päiväkirjasta löytyy merkintä: ”Kilpinen keskustelemassa ultra-saksalaismielisistä ideoistaan. Syntyy kiiivas keskustelu. Olimme täysin eri mieltä.” (Murtomäki 2011: 4).

- 10/1941: Herman Müller-Brandenburgin vieraillessa Suomessa lokakuussa 1941 Kilpinen ehdottaa Müller-Brandenburgille, että saksalaisten tulisi vauhdittaa Suomen muuttamista yksipuoluejärjestelmäksi. (Jokisipilä & Könönen 2013: 354.) Edwin Linkomies muisteli illallisia Kilpisen kanssa myöhemmin seuraavasti: ”Jolloinkin v.1941 lopulla olin mukana päivällisillä ja päivällisten lopulla alkoi säveltäjä Yrjö Kilpinen, joka oli Suomen valtakunnanliiton jäsen ja erittäin tunnettu natsisympatioistaan, puhua saksalaiselle vieraalle, ettei poliittinen kehitys Suomessa ollut käynyt ajan vaatimusten mukaisesti ja että saksalaisten oli tässä kohdin tultava oikein ajattelevien suomalaisten avuksi” Veijo Murtomäen (2011: 34–35) mukaan Kilpisen tarkoituksena oli, että Saksan olisi pitänyt tukea oikeistoradikaalipuolueen IKL:n pyrkimyksiä perustaa yhden puolueen diktatuuri Suomeen.
- 1942: Yrjö Kilpinen oli osallisena Suomen Valtakunnan Liiton perustamiseen. Tämä järjestö oli suomalaisen fasismin organisoitumisen merkittävä yritys valtakunnallisen järjestön luomiseksi. Taustalla vaikutti joukko IKL:n poliitikkoja. (Silvennoinen ym. 2016: 375.)
- 1943: Kilpisellä ja Hüschildillä oli laaja konserttikiertue Saksassa. (Karila 1964: 183.)

Yrjö Kilpinen sävelsi toisen maailmansodan aikana ainakin neljä poliittisesti latautunutta laulua: *Suomalaisten SS-miesten taistolaulu* (1941), ja propagandistiset laulut *Lied an Ostsee* (1941) *Nordische Heerfahrt* (1941) ja *Waffenbrüder* (1942) (Murtomäki 2018: 29; Poroila 2011). Jeffery Sandborg (2011: 391) kirjoittaa, miten on mahdotonta uskoa, että Kilpinen olisi ollut poliittisesti naiivi politiikalle säveltäessään nämä laulut. Sandborg myös mainitsee, miten näiden laulujen julkaiseminen Suomessa kertoo niiden valtiollisesta hyväksymisestä. Karilan (1964: 182) mukaan Kilpinen halusi osallistua sotatoimiin edes jollakin tavalla, mikä konkretisoitui säveltämällä. Näistä lauluista välittyy nimiensä kautta halu nostaa esille nimenomaan suomalais-saksalainen sotien aikainen yhteys alleviivaten sitä, miten maat sotivat yhdessä eikä erikseen. Suhteutettuna siihen kontekstiin, että nykytutkimuksen mukaan käsitettä ”erillissota” ei enää pidetä legitimiinä, vaan ennemminkin käsitetään Suomen sotineen Saksan rinnalla, jolloin Kilpisen poliittiset laulujen aiheet olisivat osa aikansa kulttuuria toisen maailmansodan päättymiseen asti.

3.3.1 Elämä toisen maailmansodan päättymisen jälkeen

Vuonna 1946 Kilpinen valitsi sävellyssarjaansa Katri Valan runoja. Valan vasemmistolainen tausta todennäköisesti indikoi joko Kilpisen halua suojata mainettaan sodan jälkeiseltä laskulta, tai jopa jonkinlaisesta suunnanmuutoksesta

(Korhonen 2009: 559). Kilpinen sai akateemikon arvon 1948, jota Einar Englund (1996: 210) kommentoi kirjassaan *Sibeliuksen varjossa*: ”Olimme sitä mieltä, että hän oli aivan ansiottomasti keplotellut itselleen akateemikon arvon Aarre Merikannon nenän edestä. Tämähän oli merkittävästi monipuolisempi säveltäjä kuin konsanaan Kilpinen, joka oli pelkästään massatuottanut saksalaisinnoitteisia liedejä.”

Kilpinen valittiin Suomen Akatemian ensimmäiseen jäsenistöön vuonna 1948. Urho Kekkonen, joka silloin toimi oikeusministerinä, vastusti Kilpisen valintaa kommentoimalla: ”miniatyyrisuus, jonka aika meni Saksan auringon painuessa mailleen” (Karila 1964: 191–192). Karilan tavoite oli puolustaa Kilpisen valintaa viittaamalla esimerkiksi siihen, että Kilpinen oli saanut mainetta Saksassa ja Englannissa jo ennen kansallissosialismin nousua. Tämä ei poista kuitenkaan sitä seikkaa, miten Kilpisen musiikki oli ja pysyi esteettisesti samassa linjassa kansallissosialistisen musiikkipolitiikan kanssa, tai miten Kilpinen itse oli aktiivisesti osallisena kulttuuris-poliittisissa keskusteluissa ja yhteistyöseuroissa. Kilpisen säveltämisestä on kommentoinut myös Erkki Salmenhaara (1996: 503), jonka mukaan huolimatta siitä, että hänen musiikkinsa on säilynyt tunnettuna, on sen sodan jälkeisen suosion laskun syynä ollut melodinen profiilittomuus ja askeettinen pianon käsittely. Kilpisen musiikkia kuvaillaan myös aineistoartikkelissa *Yrjö Kilpinen* sanoilla ”joka pyrkii yksinkertaisuuteen ja löytää tunteilleen mutkattoman ilmaisun”. (ks. liite 1 nro. 3). Kilpisen musiikki on kuitenkin edelleen tunnettua ja sitä edistää edelleen esimerkiksi Suomessa toimiva Yrjö Kilpinen -seura⁷. Kilpisen yksinlaulut ovat tunnettuja niin kuin myös muutama kansallislaulu, kuten *Siniristilippu* (san. V.A. Koskenniemi). Onkin hyvä kysyä, tuleeko Kilpisen taide erottaa hänen poliittisesta toiminnastaan?

3.4 Kansallissosialistisen lehdistön propagandasensuuri

Risto Peltovuoren (2005: 18–19) mukaan saksalaisen lehdistön vaimentaminen alkoi heti Hitlerin valtakunnankansleriksi nimittämisen 30.1.1933 jälkeen. Vaikka kansallissosialistisen propagandan tavoitteena oli poistaa kaikki arvostelu hallitusta vastaan, vanhoja tunnettuja lehtiä ei kuitenkaan lakkautettu, vaan niiden annettiin

⁷ 1/2019 alkaen nimeltään Laulunmusiikin ystävät.

jatkaa toimintaansa samalla ohjaillen niiden kirjoittamista hallituksen eduksi. Samaan aikaan myös kansallissosialistisen puolueen omistama lehdistö alkoi vahvistua, kun taas kommunistinen ja vasemmistolainen lehdistö lakkautettiin vaiheittain kevään 1933 aikana. Lehdistön kontrolli ja rajoittaminen loi myös perustan kielen manipuloinnille laajassa mittakaavassa (Wells 1985: 411).

Kansallissosialistisessa Saksassa median kielenkäyttö oli käytännössä jatkuvaa poliittista propagandaa. Vaikka lehdistön toimintaa rajoitettiin heti Hitlerin valtaannousun jälkeen kieltämällä etusijassa vasemmistolaisen lehdistön toiminta, suurempi vaikutus oli kuitenkin 4.10.1933 säädetyllä toimittajalailla (saks. *Schriftleitergesetz*). Tämän lain velvoittamana toimittajalla piti olla toimittajan koulutuksen lisäksi ”arjalainen” syntyperä ja kansallissosialismin mukainen vakaumus. Tutkimuksen aineisto koostuu viiden toimittajan artikkeleista, jotka olivat läpäisseet nämä vaatimukset.

Kansallissosialistinen propaganda toteutui lehdistössä tehokkaasti, koska NSDAP oli asettanut yksittäisten lehtien kustantajien vastuuksi lähinnä vain taloudellisen puolen hoitamisen. Lehdistön kontrollia olivat myös erilaiset kielimääräykset ja päivittäiset lehdistökonferenssit, joita sääteli propagandaministeriö. Tämä tarkoitti käytännössä sitä, että lehdistöä ohjattiin kohti fasismia ehdottamalla toimittajille ideologisesti sopivia aiheita ja jättämällä epäsovikat aiheet ulkopuolelle. (Peltovuori 2005: 19–20.) Velvollisuudet lehden kustantajaa kohtaan nähtiin toissijaisina.

Propagandaministeriö sai näin mahdollisuuden ohjailla yksittäisen toimittajan työtä myös vastoin lehden julkaisijan tai johdon mielipiteitä. Riitatilanteet selvitettiin Saksan lehdistön valtakunnanliiton (saks. *Reichsverband der Deutschen Presse*) asettaman ammattituomioistuimen kautta. Toimittajalta vaadittiin myös jäsenyys valtakunnan lehdistökamarissa (saks. *Reichspresskammer, RPK*), jonka presidenttinä toimi Max Amann. Toimittajalaki ja jäsenyys lehdistökamarissa olivat keinoja saada toimittaja kiinteästi osaksi kansallissosialistista propagandaa. Tämä jo aikaisemmin syntynyt ulkomaanministeriön hallinnoima lehdistön ohjailun muoto menetti hallinnollisen itsenäisyytensä kansallissosialistien valtaannousun jälkeen (emt. 19).

Tässä luvussa olen nostanut esiin käsityksiä kansallissosialistisesta taiteesta, Kilpisen henkilökohtaisesta historiasta sekä taustatietoja lehdistöpropagandasta. Kuten

menetelmäluvussakin todettiin, historiallis-kriittisen diskurssianalyysin kannalta on oleellista ottaa huomioon kaikki taustatieto, mukaan lukien historiallinen ulottuvuus. Siksi Kilpisen ja kansallissosialistisen taidekäsityksen taustatiedot ovat tutkimuksessani oleellisia, jotta pystyttäisiin ymmärtämään ja tekemään päätelmiä kokonaisvaltaisesti seuraavista analysoitavista teemoista.

4. ANALYYSI

4.1 Poliittisuus

Käsittelen tässä luvussa sitä, miten poliittisuus on upotettu kulttuuria koskeviin lehtiartikkeleihin. Kaikissa aineistoartikkelissa käsitellään Yrjö Kilpistä, joten voitaisiin olettaa niiden kirjoittajien asettavan kulttuurin ja Kilpisen taiteen etusijalle. Kilpinen nousikin 1930-luvulla Saksassa tunnetuksi sävellyksistään, mutta aineistosta kuitenkin huomaa, miten poliittisuus asetetaan eksplisiittisesti kulttuurin edelle. Aineistosta voidaankin siis tutkia, miten Kilpinen ja musiikki saadaan kytkettyä osaksi kansallissosialistista propagandaa, ja miten hän kytkee itsensä osaksi tätä? Jotta voitaisiin ymmärtää Kilpisen poliittisia lausuntoja ja roolia kansallissosialismin aikana, otan huomioon Kilpisen henkilökohtaisen historian lisäksi sekä Saksassa että Suomessa kirjoitushetkellä vallinneen poliittisen aikakauden, kuin myös molempien kansojen poliittisen ja kulttuurisen historian.

Aineiston poliittiset viittaukset vaihtelevat voimakkuusasteiltaan, mutta propagandan perimmäinen pyrkimys oli sama, eli kansallissosialistisen Saksan vahvistaminen ja kulttuuris-poliittisen liittolaisuuden luominen haluttujen valtioiden kanssa. Antti Vihinen (2000) on kirjoittanut musiikin ja politiikan suhteesta väitöskirjassaan *Theodor W. Adornon Sibelius-kritiikin poliittinen ulottuvuus*. Vihisen mukaan voimakkaasti poliittisen kulttuurin alueella säveltäjä voidaan nähdä joko aktiivisena tai passiivisena poliittisena toimijana, jota ympäröivä yhteisö saattaa politisoida. Vihisen mukaan myös musiikki saattaa vaikuttaa poliittiseen järjestelmään joko vahvistavasti tai heikentävästi. Musiikki voi silloin politisoida toimiessaan esimerkiksi seremoniamusiikkina, kansallislauluina tai muuna poliittisesti latautuneena musiikkimuotona, kuten toimi esimerkiksi kansallissosialistisen puolueen tunnuslaulu *Horst-Wessel-Lied*. Musiikkia voi myös tietoisesti politisoida, kuten Richard Wagnerin musiikin ja julkisuuskuvan asettaminen kansallissosialismin palvelukseen, tai Beethovenin viidennen sinfonian käyttö propaganda-aseena bolsevismia vastaan. (Vihinen 2000: 23–42.)

Kansallissosialismin aikakaudella kulttuurin ja politiikan vahva sidos johtui suureksi osaksi kulttuurin propaganda-arvosta. Totalitaarisen valtion harjoittamalla

propagandalla on kautta historian pystytty hallitsemaan ja vaikuttamaan väestön mielipiteisiin ja asenteisiin, kuten kansallissosialistit pyrkivät vaikuttamaan Pohjoismaihin esimerkiksi Pohjoismaisen yhteistyöseuran (*Nordische Gesellschaft*) kautta. Musiikin ja politiikan liitoksesta toisiinsa kertoo myös se, miten jo vuodesta 1918 eteenpäin Saksassa käytettiin termiä musiikkibolsevismi (saks. *Musikbolsevismus*) leimaamaan sekä modernia musiikkia että sen tekijöitä, tai miten saksalaisesta kulttuurista oli tarkoituksena karsia kaikki juutalaiset vaikutteet (Levi 1994: 39). Termille muodostui kansallissosialismin aikaan vahvasti antikommunistinen lataus, johon sekoittui myös rasistisia ja ensisijaisesti antisemitistisiä piirteitä. Kuinka hyvin Yrjö Kilpinen tiedosti Saksan kulttuuripropagandaa ja poliittisia olosuhteita, on vaikeaa arvioida, mutta joitakin päätelmiä voidaan kuitenkin tehdä aineiston pohjalta siitä musiikkityylillisesti homogeenisestä kansallissosialistista kulttuuria myötäilevien taiteilijoiden joukosta, jonka joukosta Kilpisen nimi oli eniten etualalla.

4.1.2 Yhteiseen poliittiseen historiaan vetoaminen

Yksi propagandan muoto, joka hahmottui aineistoa selatessa, oli Suomen ja Saksan välisen yhteyden rakentaminen viittaamalla maiden väliseen historialliseen poliittiseen yhteistyöhön. Termiä ”aseveli” (saks. *Waffenbruder*) käytettiin aineistossa toistuvasti, millä viitattiin sotilaalliseen yhteistyöhön joko historiallisessa kontekstissa viitaten Saksan osallistumisesta Suomen sisällissotaan 1918, tai sitten toisen maailmansodan aikaiseen Suomen ja Saksan yhteistyöhön. Suomessakaan sana ”aseveljeys” ei ollut harvinaista kuultavaa, sillä hallitus piti kiinni erillissotatesistä läpi koko jatkosodan, joten sen sijaan että oltaisiin puhuttu liittolaisuudesta, viitattiin Suomessa neutraalimmin aseveljeyteen tai ”kanssasotimiseen” (Jussila ym. 2009: 198). Toisen maailmansodan jälkeen tilalle nousivat uudet termit, kuten erillissota tai ajopuuteoria torjumaan käsitystä Suomen osallisuudesta liian tiivistä yhteistyötä natsi-Saksan kanssa. Sodanjälkeisen tutkimuksen käsitystä, että Suomi olisi käynyt Saksasta irrallista sotaa, ei tue myöskään tämän tutkimuksen aineisto, jossa pääasiassa vahvistetaan Suomen ja Saksan yhteyttä viittaamalla useasti maita yhdistävään poliittis-historialliseen ja jopa rodulliseen yhteyteen.

Völkischer Beobachter (2.10.1938) artikkeli *Kunnian ja totuuden voitto – keskustelu tunnetun suomalaisen säveltäjän, Yrjö Kilpisen kanssa* on julkaistu juuri siihen aikaan, jolloin Saksa ponnisteli propagandan saralla, jotta Münchenin sopimuksen myötä tapahtunut Tsekkoslovakian sudeettialueiden valloitus olisi hyväksyttävissä Saksan kansan ja ulkomaisten silmissä. Münchenin sopimus solmittiin 29–30.9.1938, kun taas tämä voimakkaasti poliittinen artikkeli kirjoitettiin muutamia päiviä myöhemmin ja julkaistiin NSDAP:n päälehdessä. Tekstin luonteen poliittisuutta voi aavistella jo otsikosta *Kunnian ja totuuden voitto*, jolla viitataan artikkelin sisällöstä päätellen lähinnä Hitlerin sotatoimien oikeutukseen Tsekkoslovakiassa. Kilpinen kytetään kulttuurista hyvin irrallaan olevaan poliittiseen tapahtumaan seuraavalla tavalla:

Näinä vapauttavina ja ylitsevuotavan ilon hetkinä, jotka tulevat sudeettisaksalaisen kansanheimomme kotiinpaluusta, koemme arvokkaana välittää merkittävän ulkomaisen kulttuurihenkilön kannan tähän maailmanhistorialliseen tapahtumaan. (Ks. Liite 1 nro. 1.)

Kommentissa käytetään sanoja ”vapauttava” ja ”ylitsevuotava ilo”, joilla tavoitellaan sen tunteen vahvistamista, minkä saksalaisten halutaan sudeettialueiden valloituksesta kokevan. Tekstissä ei kuitenkaan mainita ensimmäisenä Yrjö Kilpistä, vaan ”merkittävä ulkomainen kulttuurihenkilö”. Kilpinen on otettu osaksi propagandaa henkilönä, joka ei tuomitse vaan hyväksyy sudeettialueiden valtauksen. Suuruuden tunnetta kuvailevat sanat, kuten ”merkittävä”, heijastavat propagandaa, ja Kilpisen itsensä merkitys jää ennemminkin toissijaiseksi. Kilpisen statusta ja uskottavuutta yritetään vahvistaa vielä painottamalla artikkelin alussa, että hän kuuluu ”Euroopan merkittävimpiin säveltäjiin”. Toisaalta kyse ei ole välttämättä Kilpisen korostamisesta, vaan artikkelin poliittisten argumenttien uskottavuuden lisäämisestä.

Seuraavasta Kilpisen kommentista on poimittu todennäköisesti artikkelin otsikko, joka on sävyiltään kansallissosialistinen ehdottomuutensa ja heroististen sävyjensä vuoksi. Kilpinen kommentoi Münchenin sopimusta heti artikkelin alkupuolella:

„Minulle“, hän sanoi, „oli se alusta asti selvää, että sudeettisaksalaisten kysymyksessä kunnian ja totuuden tulisi voittaa. Koskaan en ole epäillyt, ettei ole rauhallista ulospääsyä tämänhetkisestä kriisistä. Münchenin sopimus on minun mielestäni Hitlerin ja Mussolinin tähänastinen suurin voitto, niin kuin se on myös samanaikaisesti englantilaisten ja ranskalaisten valtionmiesten kansoille”. (Ks. Liite 1 nro. 1.)

Kilpinen käyttää kommentissaan ehdottoman tyyppisiä lauseita, kuten ”alusta asti selvää” tai ”koskaan en ole epäillyt”. Näiden poliittista tilannetta kuvailevien sanojen perusteella voidaan todeta Kilpisen tukevan toimittajan ideologista agenda eivätkä ne ehdottomuudessaan anna tilaa muunlaiselle diskurssille. Kilpisen kommentista voidaan poimia myös fasismimyönteinen kohta, ”Hitlerin ja Mussolinin tähänastinen suurin voitto”, joka herättää kysymyksen, mitä Kilpinen tarkoittaa sanomalla ”tähänastisella”? Hiedanniemen (1980: 132) mukaan Münchenin sopimusta on kommentoitu ulkovaltojen toimesta Hitlerin lepyttely-yritykseksi, jotta sodalta vältyttäisiin. Kilpisen kommentti on kuitenkin enemmänkin ennakoiva, ihan niin kuin sotaa pidettäisiin jo varmuutena. Tosiasiassahan näin olikin, koska Hitler oli kolme viikkoa Münchenin sopimuksen jälkeen antanut Saksan armeijalle (saks. *Wehrmacht*) uuden ohjeistuksen valmistautua Tsekkoslovakian jäljellä olevan osan valtaukseseen (Kershaw 2008: 468).

Toimittaja yhdistää tämän jälkeen Kilpisen kautta Suomen ja Saksan poliittishistoriallisen yhteistyön sudeettialueiden valloitukseen. Seuraavassa kommentissa tulee esille Kilpisen näkökanta siitä, ettei Suomessa olisi ollut sisällissotaa, vaan Suomi olisi sotinut ainoastaan Venäjän hyökkäystä vastaan.

Yrjö Kilpinen painotti sitten, että tuskin mikään muu kansa voi tuntea yhtä hyvin niitä vapautetun sudeettisaksan tunteita kuin suomalaiset, jotka ovat olleet satoja vuosia venäläisen sortoyrityksen kohteena. Se joka kuten hän itsekin on kokenut sitä riemua, jolla Suomi vapautettiin talonpoikaisarmeijalla⁸ yhteistyössä saksalaisten apujoukkojen kanssa, se vain voi ymmärtää nyt myös kiitollista iloa sudeettimaalla vihdoinkin toteutuneesta kohtalonmuutoksesta. „Minä luulen“, niin painotti suomalainen säveltäjä tässä yhteydessä, „että ei ollut sattumaa että se oli juuri

⁸ Talonpoikaisarmeijalla viitataan Suomessa sisällissodassa taistelleisiin valkoiisiin.

saksalaiset, jotka auttoivat Suomea sen suurimmassa hädässä. He vaistosivat, että yhteinen kulttuuri oli vaarassa, koska he tiesivät, että suomalainen kulttuuri on osa eurooppalaista, jota aasialaiset tungettelijat uhkasivat”. (Ks. Liite 1 nro. 1.)

Toimittaja jatkaa yhdenmukaista kielenkäyttöä suhteessa edellisiin lainauksiin. Ehdottomuutta ilmaistaan sanomalla esimerkiksi ”tuskin mikään” tai ”se” vain voi ymmärtää”. Kilpisen oletetaan puhuneen patrioottiseen sävyyn käyttämällä kohtalonomaisuuteen viittaavia sanoja kuten ”ei ollut sattumaa” tai puhumalla ”vaistosta”, eli jostakin selittämättömästä kyvystä. Sana ”kohtalo” esiintyy myös sellaisenaan tekstissä. Vertaamalla sudeettimaiden valloitusta Suomen sisällissotaan Kilpinen rinnastaa kaksi erilaista historiallista tapahtumaa. Tällä rinnastamisella vahvistettiin liittolaisuuden ja yhteyden tunnetta, millä Saksa pyrki puolustelemaan sotatoimia. Toimittaja liitti näin Kilpisen henkilökohtaisen kokemuksen propagandan välineeksi.

Koska kappaleen alussa mainitaan Venäjä⁹, eikä tarkenneta laisinkaan sitä, että suomalaiset sotivat pääasiassa toisia suomalaisia vastaan, lukija saa sen käsityksen, että Suomessa sodittiin ainoastaan Venäjää vastaan. Yhteiseksi tekijäksi määritellään sen sijaan Venäjän uhka ja yhteinen viha maata kohtaan, vaikka koko Suomen kansan käsitys Venäjästä vuonna 1918 ei ollut yksiselitteisen negatiivinen. Kappaleessa esiintyy näin toisteisesti koko kansakunnan käsitysten, mielipiteiden ja tunteiden yleistämistä. Tätä vahvistaa vielä Kilpisen käyttämät affektiiviset tunnesubstantiivit, kuten ”riemu” ja ”kiitollisuus”, niin kuin ne vastaisivat kaikkien suomalaisten tunteita vuonna 1918 aiheutuneesta sodan lopputuloksesta. Kansallissosialistien tekemän sudeettialueiden valloituksen kytkeminen Suomeen ja Yrjö Kilpiseen onnistui näin Kilpisen ja toimittajan toimesta Suomen poliittis-historiallisen tiedon pois jättämisellä ja virheellisen, yksipuolisen kuvan välittämällä.

Toimittajan mainitessa Kilpisen riemuinneen siitä, miten talonpoikaisarmeija vapautti Suomen, tulee oletettavasti esille Kilpisen henkilökohtainen poliittinen vakaumus. Jokisipilän ja Könösen (2013: 50) mukaan 1918 tapahtuneella suomalais-saksalaisella poliittis-historiallisella kytköksellä saattoi olla merkitystä porvarillisen

⁹ Artikkelissa käytetään sanaa *russische* (Ks. liite 1 nro. 1)

Suomen asenteisiin Saksaa kohtaan kansallissosialismin aikakaudella, eikä myöskään Kilpisen kohdalla menneisyyden merkitystä voida aliarvioida. Tätä painottaa myös Hiedanniemi (1980: 10), jonka mukaan Saksan osuus Suomen sisällissodassa olisi synnyttänyt sellaisen saksalaissuuntauksen, jolla oli tietoinen pyrkimys lähestyä Saksaa sodan jälkeen.

Kilpinen tuottaa kommentin lopulla kansallissosialistiselle tekstille tyypillistä kohtalonomaisuutta vetoamalla siihen, miten Saksan ja Suomen sotilaallinen yhteistyö ei olisi ollut sattumaa, vaan kyse olisi ollut jostakin mystisestä korkeammasta yhteydestä. Mystiikasta ja selittämättömyydestä siirrytään artikkelin loppupuolella Kilpisen dynaamisiin ja heroistisiin kommentteihin Hitlerin hallinnosta:

Sudeettisaksan kysymykseen selitti meille suomalainen säveltäjä vielä, että tässä veli halusi auttaa toista, joka oli joutunut hätään. Kuka ei löydä siihen ymmärrystä, osoittaa vain, että hänelle ovat korkeimmat ihmisen arvot vieraita. Pienen maan kansalaisena osoitti hän loputonta iloa siitä, että lopulta itsemääräämisoikeus on löytänyt kansainvälistä tunnustustaan. Jokaisella eurooppalaisella täytyisi olla ilahduttava tunne siitä, että Euroopan sydämessä tiedetään olevan valtionmies, joka edustaa ihmisen korkeimpia ideaaleja ja joka korkeimmalla miehekkäällä kunniallaan, kuten siveellisellä voimalla, edustaa sitä. Hänen taistelunsa on totuuden taistelu valheita vastaan, vapauden taistelu orjuutta vastaan. Käsittääkseen sen, ei tarvitse olla poliitikko, mutta tarvitsee olla ihmisen arvoa kunnioittavat vakaumukset. (Ks. Liite 1 nro. 1.)

Propagandakieltä edustavat kappaleessa dynaamiset sanat kuten ”korkeimmat ihmisen arvot” ja ”korkeimmat ideaalit ja korkein miehekäs kunnia”. Sana ”veli” viittaa artikkelin alkupuolella luotuun kahden kansan yhteyteen ”idän sortoa” vastaan, mikä viittaa Suomen sisällissodan sekä ensimmäisen maailmansodan tapahtumiin. Tämän jälkeen toimittaja ikään kuin opettaa lukijaa kokemaan ideologiaa oikealla tavalla sanomalla, miten ”kuka ei siihen löydä ymmärrystä, osoittaa vain, että hänelle ovat inhimilliset arvot vieraita”. Sama opettamisen tapa toistuu uudelleen kappaleen lopulla toteamalla, miten käsittääkseen Hitlerin ”miehekkään kunnian” ja ”siveellisen voiman” ihmisellä tarvitsee olla ihmisen arvoa kunnioittavat vakaumukset. Myös kommentit siitä, että Hitlerin taistelu on ”totuuden

taistelu valheita vastaan” tai ”vapauden taistelu orjuutta vastaan” ovat voimakasta kansallissosialistisen aatteen puolustamista.

Jos Kilpisen poliittisuuteen liittyvien kommenttien kontekstia katsotaan kansallissosialistisen Saksan kannalta, voidaan päätellä, että Kilpisen tehtävä *Völkischer Beobachter*-lehden artikkelissa oli olla osa poliittista propagandaa. Propagandan ja kulttuurin suoraa yhteyttä Hitlerin toimissa kuvasti esimerkiksi se, että noin puolen vuoden kuluttua Münchenin sopimuksesta, Hitlerin annettua 13.2.1939 muutamille alaisilleen tiedon Tsekkoslovakian jäljellä olevien alueiden valtaamiseen liittyvistä toimista, annettiin samalla käsky propagandan vahvistamisesta (Kershaw 2008: 469). Hitlerillä oli siis suora yhteys kulttuuripropagandaan, jolloin Hitlerin poliittisen päätöksenteon suora vaikutus liittyi kulttuuriyhteistyön voimakkuuteen. Tämä näkyi myös esimerkiksi siinä, miten Suomen ja Saksan poliittiset olosuhteet olivat lämmenneet uudelleen talvisodan jälkeen ja vilkastuivat uudelleen myös kulttuurin saralla (Jokisipilä ja Könönen 2013: 258–259). Kilpisen kohdalta voidaan myös kysyä, oliko hän kuullut esimerkiksi Berliinin Sportpalatsissa Hitlerin pitämän kiihkeän puheen sudeettialueiden valloittamisen puolesta 26.9.1938 ja jos oli, miten tämä vaikutti hänen lausuntoihinsa. (Shirer 2011: 468.) Artikkelissahan toimittaja mainitsee, miten ”muutamia päiviä sitten saapui Berliiniin kaukana kotimaastaan oleva kansainvälisesti tunnettu säveltäjä Yrjö Kilpinen vierailulle ystäviensä luo valtakunnan pääkaupunkiin” (ks. Liite 1 nro. 1), joka ajankohdallisesti osuisi lähelle Hitlerin pitämää puhetta.

Illustrierte Zeitungin artikkelissa (3.11.1938) *Yrjö Kilpinen. Suuri suomalainen lied-säveltäjä* Kilpistä haastatellaan Gerard Hüschin asunnossa Berliinin Zehlendorffissa. Haastattelussa käsitellään Kilpisen musiikkia, elämää, yhteistyötä saksalaisten tuttavien kanssa ja hänen suhdettaan Saksaan. Haastattelu on tehty vain kuukauden päästä edellisestä *Völkischer Beobachterin* artikkelista, joka ajankohdallisesti kertoo siitä, että Kilpinen oli syksyllä 1938 Saksassa luultavasti pidemmänkin ajan.

Seuraavassa tekstikatkelmassa on hyvä huomata, ettei kyse ole vain hänen suhteestaan Saksaan, vaan syvemmälle menevästä maiden välisten yhteyksien luomisesta viittaamalla yhteiseen poliittiseen historiaan:

„Voitte olla siitä varmoja“, vakuuttaa Kilpinen, „Suomi ei tule milloinkaan unohtamaan, että monet saksalaiset yhdessä suomalaisten aseveljiensä kanssa antoivat henkensä Suomen vapauttamiseksi 1918, kuten tiedämme, että Saksassa ei milloinkaan tulla unohtamaan, että yksinomaan suomalaisista koostuva preussilainen jääkäripataljoona, suuressa maailmansodassa rinta rinnan taisteli saksalaisten aseveljiensä kanssa ja vuodatti vertansa Saksan puolesta. Joka kerta, kun matkustan Saksaan“, jatkaa Kilpinen edelleen, ja hänen äänessään on lämmin sointi – „sanovat minulle ystäväni ja maanmieheni: „Tervehdi Saksaa“ – ja tämä suomalainen „Tervehdi Saksaa“ tarkoittaa: „Sano saksalaisille, että me ajatteleme heitä, että me ymmärrämme, rakastamme ja kunnioitamme heitä.“ (Ks. Liite 1 nro. 2).

Kilpinen toteaa kappaleessa, miten suomalaiset olivat hänen mukaansa saksalaisille ikuisesti kiitollisia ja myös, miten tämä olisi vastavuoroista jääkäripataljoonan palveluksen takia. Kilpisen kommentteista huokuu ehdottomuus ja dynaamisuus sanoissa kuten ”varmuus”, ”ei milloinkaan tulla unohtamaan” ja ”yksinomaan”. Tekstistä on luettavissa maiden yhdistämistä korostavia sanoja, kuten ”yhdessä”, ”rinta rinnan taisteli” ja ”saksalaisten aseveljiensä kanssa”. Kilpisen lähes sentimentaalinen tervehdys rakkaudesta ja kunnioituksesta kappaleen lopussa vahvistaa maiden yhteenkuuluvuutta, ja sen voidaan myös päätellä olevan kansallissosialistiselle kielenkäytölle kuvaavaa tunteellista kielenkäyttöä.

Käyttämällä useasti yleistäviä sanoja Kilpinen antaa kuvan, että hän puhuisi koko Suomen kansan puolesta. ”Me”- termiin viittaavat sanat tässä yhteydessä tuottavat yleistävää kuvaa siitä, miten koko Suomi olisi yhtä mieltä Saksasta sisällissodasta alkaen. Se, miten todella Suomessa aikanaan ajateltiin kansallissosialisteista 1930-luvulla, kuitenkin vaihteli suuresti. Esimerkiksi vasemmiston keskuudessa julkaistuissa lehdissä kansallissosialismi nähtiin jatkuvasti uhkana (Hiedanniemi 1980: 14). Kilpinen antoi kommenttinsa vuonna 1938, jolloin antisemitismi alkoi olla yhä näkyvämpää, mikä tekee entistä epäuskottavampaa siitä, että kaikki suomalaiset olisivat ajatelleet kuten hän. Pyrkimyksenä tuntui siis olevan kansallissosialistisen ideologian ja maiden välisen yhteyden vahvistaminen, eikä vallitsevan tilanteen monipuolinen arviointi.

Kilpinen viittaa kappaleessa Suomen sisällissodan aikaisiin tapahtumiin, mutta esittää asian jälleen yksipuolisesti, niin kuin kyseessä ei olisi ollut sisällissota vaan ainoastaan ulkopuolelta tuleva uhka. Saksa kuitenkin avusti ainoastaan valkoisia, jotka Mannerheimin johdolla sotivat voittoon 1918. Kilpinen ei näin tue ainoastaan maiden välistä historiallista ja poliittisesti sitoutunutta yhteyttä, vaan tuo esille jälleen henkilökohtaisen poliittisen näkemyksensä, jonka mukaan Suomi vapautui sisällissodan aikaisista punaisista, eli ei ainoastaan venäläisistä vaan myös suomalaisista vasemmisto- ja etenkin köyhälistöpuolueiden jäsenistä ja sotilaista. Vastavuoroiseen sotilaalliseen avustukseen viitataan mainitsemalla preussilainen jääkäripataljoona, eli viralliselta nimeltään Kuninkaallinen preussilainen jääkäripataljoona 27 (*Königlich Preussisches Jägerbataillon Nr. 27*). Vaikka kyse olikin suomalaisista sotilaista, pataljoonan päällystö oli saksalainen (Onttonen 2002: 83). Tämän valossa Kilpisen käyttö sanasta ”yksinomaan”, ehdottomuudessaan tukee ensinnäkin propagandaa, mutta kuvaa myös Suomen halukkuutta osallistua poliittiseen yhteistyöhön Saksan kanssa.

Saksan ja Suomen kansallisuuksien yhteen kytkeminen ja yhteisen kansallisen identiteetin vahvistaminen toteutui teksteissä viittaamalla Suomen itsenäistymisen aikaisiin tapahtumiin. Kilpinen ja toimittaja loivat yhteistä kansallista identiteettiä yhdistämällä Saksan ja Suomen toisiinsa sisällissodan sotilaallisen avunannon kautta. Teksteistä voisi siis päätellä, että ensisijainen merkitys oli korostaa Saksan asemaa suurmaana, ja tuottaa maita yhdistävää kansallissosialistista propagandaa. Toissijaiseksi jätetään vuoden 1918 poliittinen todellisuus, itse Kilpinen, sekä hänen musiikkinsa. Kilpisen kommentteissa on kuitenkin myös aikansa realiteetteja – Saksan ja Suomen poliittinen yhteistyö oli olemassa ensimmäisen maailmansodan aikana, ja aikanaan myös Suomen jatkosodassa.

Molemmissa artikkeleissa tulee huomata, miten kyseessä on kahden eri henkilön ja kansallisuuden kulttuurinen ja poliittinen tulokulma, mutta lopputulos tuottaa vain kansallissosialismia myötäilevää ideologista puhetta. Halusi Kilpinen tätä tietoisesti tai ei, artikkelit antavat suuntaviivaa siitä, kenen ehdoilla Kilpinen Saksassa menestyi. Jos Kilpisen omat aatteet olisivat olleet ristiriidassa julkaistuihin teksteihin nähden, häntä tuskin olisi valittu haastateltavaksi. Henkilökohtaisten vakaumusten ilmaisemisen pohjalta on myös perusteltua kysyä, esiintyykö Kilpinen lehdistössä

Saksan kannalta puhtaasti propagandamielessä vai yhdistyivätkö tähän hänen omat poliittiset ja kulttuuriset intressinsä?

4.2 Yhteinen kulttuuri vai yhteinen politiikka?

Tässä luvussa tarkastelen sitä, miten kulttuuri toimi propagandan välineenä ja miten se kytkeytyi implisiittisesti tai eksplisiittisesti politiikkaan Yrjö Kilpisen välityksellä. On hyvä huomioida, ettei kulttuuria kansallissosialistisessa Saksassa voitu pitää poliittisesti sitoutumattomana. Kulttuuri oli tiukasti sidottua kansallissosialistiseen hallintoon ja propagandaministeriö sääтели kulttuuria yhtä tiukasti kuin mitä tahansa valtion sisällä toimivaa osaa. Erik Levin (1994: 41) mukaan yksi tehokkaimmista uuden hallinnon laillisista keinoista juutalaisuuden poistamiseksi musiikista oli 7.4.1933 asetettu ammattivirkamieslaki (saks. *Gesetz zur Wiederherstellung Berufsbeamtentums*), jonka mukaan virkamiehen piti todistaa olevansa arjalaista syntyperää. Tämä tarkoitti esimerkiksi ei-arjalaisten muusikoiden pakkoirtisanomisia konservatorioista ja oopperoista. Kulttuuripropaganda määriteltiin sen mukaan, miten musiikki määriteltiin esteettisesti. Hitler määritteli vuonna 1938 puolueideologian mukaisen taiteen ”kauniiksi” ja ”terveeksi” (Vihinen 2000: 73). Jos peilataan Kilpisen uusklassistista sävellystyylää tätä taustaa vasten, voidaan todeta, että Kilpisen musiikki hälvensi luultavasti kansallissosialistien epäilykset musiikin ”terveestä” luonteesta jo kansallissosialismin varhaisista ajoista alkaen.

Aineistossa Yrjö Kilpinen toimii propagandan mukaista kulttuuria tuottavana hahmona, jonka linja ei horju kansallissosialistisen ideologian piiristä. Hänen musiikkiaan kommentoidaan propagandakielen mukaisin sanoin, kuten ”saksalainen”, ”poikkeava”, ”kuuluu”, ”erikoislaatuinen inhimillinen syvyys”, ”kurinalainen” tai ”ei koskaan heikko”. Kirjoitustyyli säilyy propagandalle uskollisena monotonisena toistona, joka siksi horjuttaa tekstin vakuuttavuutta musiikkiarvosteluna tai kritiikkinä. Voidaan siis päätellä, että artikkeleissa oli kyse ensisijaisesti kulttuuripropagandasta. Tätä käsitystä alleviivaa myös se historiallinen tapahtuma, miten toisen maailmansodan tapahtumien jälkeen Saksasta puhdistettiin fasistisen kulttuurimuodon mukana myös musiikki (Vogt 1982: 15).

Vaikka aineiston analysoiminen pääasiassa koostui implisiittisistä vihjauksista, näkyivät siinä ajoittain myös hyvinkin eksplisiittiset tavat vaikuttaa Suomen ja Saksan kulttuuriliittolaisuuteen. Tämä ilmenee esimerkiksi seuraavassa toimittajan kommentissa: ”Se, miten liedin korkea tehtävä voi olla kansojen välisenä siltana, on Gerard Hüschi kokenut useiden konsertti-iltojen aikana verrattomana innostuksena saksalaiseen lieettiin ja Kilpisen lauluihin.” (ks. Liite 1 nro. 2). Tästä voidaan poimia kohta ”kansojen välisenä siltana”, joka tarkoittaisi tässä yhteydessä, että lied varsinkin Kilpisen säveltämänä tuottaa kahden kansan yhteyttä.

Düsseldorfer Stadt-Nachrichtenin artikkelissa (12.4.1942) *Keskustelumme Yrjö Kilpisen kanssa. Suomalainen säveltäjä Düsseldorfissa* Kilpistä haastatellaan Düsseldorfissa Pohjoismaisen yhteistyöseura (saks. *Nordische Gesellschaft*) järjestämän konsertin jälkeen. Tässä konsertissa Kilpinen säesti poikkeuksellisesti henkilökohtaisesti baritoni Gerard Hüschiä. Konsertti ja haastattelu ajoittuvat samaan ajankohtaan, jolloin Berliinissä perustettiin Sibelius-seura 11.4.1942. Toimittaja aloittaa artikkelin korostamalla Kilpisen mainetta Saksassa: ”musikaalis-tieteellinen maailma asettaa tämän suomalaisen taiteilijan ensimmäiseen riviin nykyajan lied-säveltäjien joukkoon” (ks. Liite 1 nro. 4). Kilpinen nostetaan kansallissosialistisen Saksan eturivin säveltäjiin konkreettisesti käyttämällä sanaa ”asettaa”. Musikaalis-tieteellisellä maailmalla tässä viitataan propagandaministeriön luomaan fasistiseen ihannekulttuuriin, johon Kilpinen oli hyväksytty.

Tekstissä kerrotaan, miten Kilpinen on sulkeutunut, julkisuutta välttelevä, eikä mielellään puhuisi paljoa persoonastaan. Voidaan kysyä, miksi Kilpinen halusi vältellä julkisuutta? Kohta on siinä mielessä poikkeava, että se saa epäilemään Kilpisen halua ja kiinnostusta kansallissosialistista Saksaa kohtaan. Artikkelin sisältö tosin antaa ymmärtää vastakkaista. Se sisältää Kilpiseltä kommentteja, joista ensimmäisenä tulee ilmi, että Kilpinen on vierailut Düsseldorfissa edellisen kerran Reichsmusiktagen aikana:

”Tunnetteko jo Düsseldorfia?” kysyin minä.

”Kyllä vain, minä olen ollut tällä jo useita kertoja. Viimeksi Reichsmusiktagen aikana.” (ks. Liite 1 nro. 4.)

Valtakunnan musiikkipäivät (saks. *Reichsmusiktage*), olivat kansallissosialistisen musiikkipolitiikan tiukka linjanvetotapahtuma modernismin kitkemiseksi. Silloin Düsseldorfissa avattiin myös aikaisemmin mainitsemani modernismia pilkkaava rappiomusiikin näyttely, jossa olivat esillä esimerkiksi Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Igor Stravinsky ja Anton Webern (Levi 1994: 94–95). Jos Kilpinen vieraili näyttelyssä musiikkipäiville osallistumisen lisäksi, se ei näyttänyt vaikuttavan hänen kommenttinsa sisältöön. Sen sijaan Kilpinen luo kulttuurista yhteyttä kommentoimalla maiden välisiä yhteneväisyyksiä ja tekemällä samalla yleistyksiä:

Olen nimittäin sitä mieltä, että juuri Saksalla ja minun isänmaallani, Suomella, on niin loputtoman paljon yhteistä. Ihmiset Suomessa eivät ajattele juurikaan eri tavoin kuin ihmiset täällä Saksassa. Heidän tuntemuksensa ovat samat. Uskokaa minua, olkaa hyvä, Schubertia ymmärretään ja arvostetaan juuri samalla tavalla isänmaassani kuin Saksassa. (Ks. Liite 1 nro. 4.)

Katkelmassa Kilpinen yhdistää Saksan ja Suomen kansat kulttuurisin keinoin. Hän sanoo, miten kansallissosialistisella Saksalla ja Suomella on ”loputtoman paljon yhteistä”. Kilpinen jatkaa kommentoimalla, miten ”ihmiset Suomessa eivät ajattele juurikaan eri tavoin kuin ihmiset täällä Saksassa. Heidän tuntemuksensa ovat samat.” (Ks. Liite 1 nro. 4.) Vaikka lopussa Kilpinen mainitsee Schubertin musiikin, ei voida olla varmoja liittyvätkö Kilpisen tekemät rinnastukset vain musiikkiin. Kilpinen yhdistää Suomen ja Saksan kansat näin toisiinsa oman kokemuksensa ja mielipiteensä käyttämällä rinnastavia sanoja, kuten ”yhteistä” ja ”samat”. Kilpinen viittaa myös henkilökohtaisten kulttuurisuhteiden merkitykseen:

Olen siksi aina puolustanut läheisiä kulttuurisia suhteita maidemme välillä. Aion kannattaa niitä myös jatkossa. Se ei voi kuin palvella molempia maita. En usko, että tästä voisi muodostua mitään vahinkoa, kun suomalainen on tarpeeksi suomalainen ja saksalainen tarpeeksi saksalainen. (Ks. Liite 1 nro. 4.)

Kilpinen puolustaa maiden välisiä kulttuurisuhteita ja ottaa myös vahvasti kantaa kulttuurisuhteiden tulevaisuudennäkymiin, joiden hän ei usko ”kuin palvelevan”, eli hyödyntävän molempia maita. Se, millä tavoin kulttuurisuhteet maita palvelisivat, jää

lukijan ulottumattomiin. Kommentin lopussa Kilpinen sanoo, että kulttuurisuhteet voisivat olla maille vahingollisia, jos suomalainen ei ole tarpeeksi suomalainen tai saksalainen tarpeeksi saksalainen. Kilpinen käyttää kansallisuuteen viittaavia sanoja, joiden merkitys on vihjailevaa. Onko esimerkiksi kyse siitä, että saksalaisen pitää olla tarpeeksi vahvasti kansallissosialisti, ettei hän olisi vahingoksi suomalaiselle kulttuurille? Silloin Kilpisen mukaan kulttuurivaikuttajan tulisi olla myös jollakin tapaa poliittisesti sitoutunut. Kilpinen myös tarkoittaisi, että ihmisen pitää olla tarpeeksi ideologinen tuottaakseen oikeanlaista, tässä tapauksessa kansallissosialistista kulttuuria.

Artikkeli päättyy siihen, miten Kilpisen sävellystuotannon kerrotaan saavan yhä enemmän ymmärrystä ja ystäviä Saksassa ja huomioidaan myös Gerard Hüschin osallisuus Kilpisen maineen edistämisessä (ks. Liite 1 nro. 4). Artikkelia leimaa ylistävä ja ihaileva sävy, joka toteutuu sekä haastattelijan että haastateltavan toimesta. Kulttuurisen yhteyden pyrkimys tulee esille maiden välisenä vertailuna ja samanlaisuuksien hakemisena sekä Kilpisen että toimittajan puolelta.

Samasta konsertista kirjoitettu artikkeli *Suomalaista musiikkia Ibachsalissa. Kilpisen vahva menestys aluejohtajan läsnä ollessa (Rheinische Landeszeitung 13.4.1942)* kulttuuri kytketään vielä selkeämmin politiikkaan. Tätä toisaalta tukee julkaisuhetken poliittinen tilanne – 13.4.1942 Saksan sotatoimet itärintamalla olivat edenneet syväälle Neuvostoliiton alueelle, ja samaan aikaan oli käynnissä myös Neuvostoliiton vastahyökkäys, joka saattoi korreloida propagandan voimakkuuteen kotirintamalla. Artikkelin alussa kommentoidaan Kilpisen konserttia:

Kiitos poikkeuksellisesta musiikillisesta tapahtumasta, joka vangitsi yhtä paljon asiantuntijat kuin musiikin harrastajat ja joka lisäksi dokumentoi hyvin vakuuttavasti Saksan ja Suomen kansojen vahvaa kulttuuris-poliittista yhteenkuuluvuutta, kiitos tästä kuuluu ensi sijassa (NSDAP) aluejohtaja Florianille. (Ks. Liite 1 nro. 5.)

Sen lisäksi, että tekstissä tuodaan esille kansallissosialistinen puolue, mainitaan siinä eksplisiittisesti kulttuurin ja politiikan samanlaisuus mainitsemalla ”kansojen vahva kulttuuris-poliittinen yhteys”. Kulttuuri ajateltiin näin osaksi poliittisuutta ja propagandaa. Itse kulttuuri ja Kilpinen jäivät tässä toissijaisiksi, mikä viestii

poliittisen propagandan ensisijaisuudesta kulttuurin rinnalla. Tämä tulee esille lähinnä niin, että kiitos tapahtumasta oikeastaan menee kansallissosialistisen puolueen aluejohtajalle Kilpisen sijasta.

Nordische Geschellschaftin Ala-Rheinin konttorin johtajana hänellä on ollut jo alusta asti selkeä pyrkimys tiivistää saman henkisten ja samoja asioita edustavien pohjoisten kansojen kulttuurisia, taiteellisia ja poliittisia yhteyksiä ja turvata yhteisöä, jolla on yhteinen „henkinen tila”. (Ks. Liite 1 nro. 5.)

Kilpisen musiikkia koskeva artikkeli jatkaa poliittista suuntaansa. Maininta siitä, että aluejohtaja Florian haluaa tiivistää samanhenkisten ja samaa ”henkistä tilaa” haluavien maiden välejä, tarkoittaa oletettavasti kansallissosialistisen ideologian yhteyttä Suomeen, mikä vuonna 1942 alkoi olla entistä tiiviimpää. Oleellista on myös huomata, miten politiikka kytketään osaksi kulttuuria, ilman että sitä edes pyrittäisiin peittelemään. Kulttuuri ja Kilpinen jäävät taka-alalle, mikä vahvistaa sitä käsitystä, ettei Kilpistä koskevassa artikkelissa juuri ole kyse hänen taiteestaan, vaan propagandasta.

Toinen vahvasti ideologinen kannanotto on toimittajan kommentoimissa, miten ”saksalaista hänen sävellyksissä on korkeintaan sävellyksellinen muoto. Se osoittaa todeksi rodullisen yhteenkuuluvuuden pohjoismaisen henkisukulaisuuden perustana.” (Ks. Liite 1 nro. 5). Tässä annetaan ymmärtää, että Kilpisen sävellystyylillä ei ainoastaan olisi ideologian mukaista, vaan myös rodullisen yhteenkuuluvuuden todiste. ”Rodun” ja ”sävellyksellisen muodon” kytkeminen toisiinsa luo näin maiden välistä yhteistä kansallista identiteettiä, jopa pseudotieteellistä yhteistä alkuperää. Artikkelin jatkuu ottamalla Kilpisen henkilökohtaisemmalla tasolla osaksi propagandaa:

Kunnioitamme Yrjö Kilpisessä poikkeavaa taiteellisuutta, joka on ankkuroitu lahjomattoman suoraan ja luomisvoimaltaan kauttaaltaan terveen miehekkyyden ominaisuuksiin. Tällä tavoin arvoa luovasta ihmisestä tulee kansanluonteen personifioitu ilmentymä, kansallisen aatteen kantaja. (Ks. Liite 1 nro. 5.)

Kilpisen “terve miehekkyyys“ johtaa tekstin mukaan “kansallisen aatteen kantamiseen“, eli kansallissosialismiin, ja vihjaisi samalla Kilpisellä olevan arjalaisia piirteitä. Katkelmassa mennään niinkin pitkälle, että vihjailaan Kilpisen henkilökohtaisten ominaisuuksien, kuten sukupuolen, olevan kytköksissä hänen poliittiseen vakaumukseensa. Sanalla ”poikkeava” kuvaillaan Kilpistä erityislaatuisena ja selittämättömänä.

Musiikin jäädessä taka-alalle Kilpinen liitetään sujuvasti puolueideologiaan. Kilpinen asetetaan jälleen propagandan kohteeksi ja tuottajaksi, jolloin taide jää toissijaiseksi. Kilpinen tuleekin tässä tunnetuksi ennemminkin ideologian kannattajana kuin säveltäjänä. Kuitenkin voidaan todeta, että tämänkaltainen politisoiminen oli tyypillistä Kilpisen kohdalla läpi kansallissosialismin aikakauden, ja hän oletettavasti olisi halutessaan muuttanut toimintaansa asian korjaamiseksi vuoteen 1942 mennessä. Toisaalta voidaan palata Düsseldorf Stadt-Nachrichtenin haastattelijan kommenttiin siitä, miten Kilpinen olisi ollut sulkeutunut ja julkisuutta välttelevä, joka saattaisi antaa viitteitä jonkinlaisesta linjanmuutoksesta (ks. Liite 1 nro. 4).

Kolme vuotta ennen Düsseldorfin konserttia Kilpisestä julkaistiin laaja artikkeli, joka käsitteli ensisijaisesti Kilpisen musiikkia, mutta myös ottaa esille pohjoismaiden ja Saksan yhteyttä nostamalla esille rodullisia ja fyysisiä piirteitä pohjoisuuden käsitteen kautta. Musiikkijournalisti ja NSDAP:n jäsen Fritz Stege käsittelee *Zeitschrift für Musik* lehden artikkelissa *Yrjö Kilpinen*¹⁰ laajasti Kilpisen musiikkia. Analyysissa käsittelen artikkelia vain siltä osin, miten propaganda ja Kilpinen kytketään toisiinsa. Olen rajannut artikkelin pääaiheen, eli Kilpisen musiikin analyttisen pohdinnan, tämän tutkimuksen ulkopuolelle. Huolimatta siitä, että tässä artikkelissa käsitellään ja analysoidaan laajasti hänen sävellyksiään, artikkelin runkona on kansallissosialistinen propaganda.

Propaganda on tähänastisissa artikkeleissa ollut sidottu useasti poliittiseen ja kulttuurisen yhteistyöhön, joilla viitataan joko menneisiin tai nykyiseen maiden väliseen konkreettiseen yhteistyöhön, tai Kilpiseen henkilökohtaisesti. Heti artikkelin

¹⁰ Artikkelin suomennettiin tiivistelmänä *Musiikkitieto* lehdessä vuonna 1942. (*Musiikkitieto* 1/1942)

ensimmäisessä lauseessa tulee kuitenkin esille, että siinä keskitytään enemmänkin siihen, miten Kilpisen musiikki on kytköksissä pohjoisuuden käsitteeseen:

Yrjö Kilpisen kaltaisen säveltäjän taiteellinen arviointi nykyajan maailmankatsomuksellisesta näkökulmasta vaatii syventymistä pohjoiseen ajatukseen. (Ks. Liite 1 nro. 3.)

Risto Peltovuoren (2005: 113) mukaan Pohjoismaat olivat kansallissosialistisen ”pohjoisen aatteen” vuoksi keskeisessä asemassa, kun Saksa pyrki luomaan kulttuuriyhteyksiä ulkomaille. Tekstissä tuleekin useasti esille ideologisesti latautunut käsite ”pohjoinen ajatus”.¹¹ Varsinkin siitä johdettu ”pohjoinen ihminen” korosti arjalaisen ja skandinaavisen rodun yhteenkuuluvuutta jättäen ulkopuolelleen ideologian mukaan alemmaksi luokitellut rodut, kuten juutalaisuuden ja suuren osan slaavilasilta alueilta tulevista kansoista (Jokisipilä & Könönen 2013: 61; Kater 1997: 76).

Artikkeli sisältää runsaasti kiertelevää ja vihjailevaa kielenkäyttöä. Stege kirjoitti artikkeliin yli sivun verran, mitä hänen mielestään on ”pohjoisuus” ja miten Kilpinen siihen liittyy. Kiertelevä ja välillä ristiriitainenkin kirjoitustyyli oli tyypillistä kansallissosialisteille (Hiedanniemi 1980: 75). Aineistostani artikkeli olikin kiertelevin ja siksi myös haastavin tulkita. Heti artikkelin alkupuolella nostetaan esille, miten pohjoisella ajatuksella olisi yhteys sävellettävään musiikkiin. Stege korostaa, että pohjoismaisuus ei ole ”maantieteellinen käsite” vaan ennemminkin taidemuoto, jota ei rationaalisesti voi selittää:

On arveluttavaa lähestyä pohjoista säveltäjää näin vahvoilla ennakkoluuloilla ja odottaa häneltä kategorisesti tietynlaisia tyylipiirteitä, ikään kuin romanttinen henki ei voisi myös kotoutua Pohjoiseen, tai etelämaalainen Verdi ei olisi voinut milloinkaan saada pohjoismaisia vaikutteita. Sen sijaan, että pohjoismaisuus-käsite alistettaisiin r a t i o n a l i s e n ajattelun työkaluksi, meidän tulisi pikemminkin pyrkiä lähestymään käsitteen taiteellista objektivointia nöyryydellä, jolla kohdataan

¹¹ Pohjoisen aatteen käsite (saks. *Nordische Gedanke*) pohjautuu alun perin Hans F.K Güntherin kirjaan *Der Nordische Gedanke unter den Deutschen* (1925), jossa Günther väitti pohjoisen rodun olevan osa samaa geneettistä alkuperää, kuin saksalainen. Tätä kehitti edelleen Richard Eichenauer kirjassaan *Musik und Rasse*, joka julkaistiin ensimmäisen kerran 1932. (Levi 1994: 59–60.)

loogisesti selvittämätöntä rodullista i d e a l i a – liittämättä siihen mahdollisesti voimakastakin arvostelua. On tarpeetonta antaa nerolle ohjeita siitä, miten pitkälle hän saa olla ”pohjoinen“ tai ei. (Ks. Liite 1 nro. 3.)

Stege rinnastaa pohjoista ajatusta suoraan rotuun. Hän painottaa, että ”rodullinen ideaali” on kohdattavissa taiteessa vain jollakin mystisellä, ei-loogisella tasolla. Ideologialle tyypillisen kiertelevän kielenkäytön mukaan asia ilmaistaan eufemismein. Tässä yhteydessä kulttuurinen yhteys Pohjoismaihin näyttää entistä selvemmin kytkeytyvän myös antisemitismiin ja ihmisten rodulliseen jaotteluun. Pohjoisuuteen ei kuulu ainoastaan rotu tai ihmisen geneettinen perimä, vaan Stegen mukaan siihen liittyy myös ihmisen ja luonnon suhde. Hiedanniemen (1980: 50) mukaan luonnonläheisyys ilmeni kansallissosialismissa kaupunkikulttuurista luopumisena. Myös Alfred Rosenbergin sihteeri Thilo von Trotha kirjoitti ”yhteisestä pohjolan hengestä”, jolle oli keskeistä luonto ja sen läheisyys. Stegen mukaan pohjoismaisuus on kuitenkin ehdollista:

Pohjoismaisuuden olemusta eivät ulkonaiset maantieteelliset seikat sellaisenaan selitä, vaan salaisuus on siinä hyvin persoonallisessa tavassa, jolla pohjoismainen ihminen reagoi ulkomaailmaan. (Ks. Liite 1 nro. 3.)

Joten luontosuhde ei sinänsä tee ihmistä ”pohjoismaiseksi”, vaan siihen täytyy reagoida tietyllä tavalla. Tästä voisi tehdä oletuksen, että pohjoismaisen ihmisen pitää ajatella tietyllä tavalla. Tässä kuten muussakin tekstissä pohjoismaista ihmistä kuvaillaan ”pohjoisen ajatuksen” mukaisesti joksikin erityislaatuiseksi tietyllä tavalla ajattelevaksi ihmiseksi. Stege yrittää selittää tätä ihmisen maantieteellistä suhdetta viitaten L.F. Claussin kirjaan *Pohjoismainen sielu* (1932):

L.F. Clauss on ymmärtänyt loistavasti sielun ja maan ykseyttä kirjassaan „Die Nordische Seele“: „Pohjoinen meri hengittää kaikkialla loputtomuutta, ja siitä syntyikin sen varsinainen olemus: kaikki on viritetty kaukaisuuteen, kaikki viittaa ja pyrkii loputtomaan kaukaisuuteen. Pohjoinen maisema kutsuu aina vain etäämmälle. Kaukaisuus ei näytä koskaan loppuvan, vaan se näyttää aina vain tulossa olevalta. Avaruustahto herää sielussa, joka on syntynyt tästä maisemasta ja joka elää siinä. Pohjoismainen tilan väljyys vie voimakkaasti kaukaisuuteen, ja haluaa tulla

ylitetyksi. . .” Onnellinen se säveltäjä, jolle on suotu lahja tulla teostensa kautta pohjoisen äärettömyystunteen tulkiksi! (Ks. Liite 1 nro. 3.)

Stege lisää tähän vielä, miten ”pohjoinen kaipaus on luonnollinen tuntemistapa kaikille niille, jotka pyrkivät etäälle sielun ahdistuksesta. Pohjoinen tulee oman ahtaan minän voittamisen ja avaruuteen antautumisen symboliksi” (ks. Liite 1 nro. 3). Stege kuvailee pohjoisuutta jonkinlaisena vapautuksen tunteena, joka toisaalta saa myös kyseenalaistamaan, mitä Stege tarkoittaa ”pohjoisella”. Jos kyse olisi esimerkiksi taitavasta propagandasta, voiko ”pohjoiselle antautumisen” nähdä myös ideologiselle aatteelle antautumisena?

Artikkelin toisella sivulla palataan idealismin sävyttämästä tekstistä konkreettisempaan kuvailemalla yhden kappaleen verran Kilpisen yhteyksiä Saksaan. Kappaleessa kerrataan Kilpisen yhteistyö saksalaisten seurojen, kuten säveltäjien kansainvälisen pysyvän neuvoston (saks. *Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten*) kanssa ja mainitaan hänen opiskelleen muiden suomalaisten tavoin Saksassa. Uutta tietoa aikaisempaan on kohta, jossa Stege mainitsee Kilpisen Hitleriltä saaman suosionosoituksen:

Hänelle osoitetuista lukuisista kunnianosoituksista ja kunniamerkeistä (niiden joukossa itse Führerin luovuttamia) Kilpinen ei halua mainintoja, koska „Minun elämästäni ei ole paljoa kerrottavaa!“ (Ks. Liite 1 nro. 3.)

Oli tyypillistä, että Kilpisessä kirjoitetuissa artikkeleissa käsiteltiin hänen toimintaansa Saksassa tai menneisyyttään siellä. Uutta on kuitenkin maininta siitä, että Hitler olisi luovuttanut Kilpiselle kunnianosoituksen henkilökohtaisesti. Käännöstyössä päätelmämme oli, että kyseessä todella olisi ollut Hitlerin itsensä Kilpiselle henkilökohtaisesti luovuttama jonkinlainen kunnianosoitus. Täysin varma tästä ei kuitenkaan päätelmää tukevien lähteiden puuttumisen vuoksi voi olla. Kilpinen myös itse sanoo, ettei halua kunnianosoituksista mainintoja. Onko kyse siitä, ettei Kilpisen mukaan ”ole mitään kerrottavaa”, vai että hän ei niistä halua kertoa?

Stege palaa tämän jälkeen ensimmäisellä sivulla kuvailemaansa pohjoiseen ajatukseen ja säveltäjän luontosuhteeseen nyt siten, että hän kytkee Kilpisen musiikin siihen konkreettisemmin:

Ja luomisvoimainen säveltäjä, joka asettaa luomisvoimansa kotimaanrakkautensa palvelukseen, ei arjen sitoumuksia paetessaan tarvitse kiertoteitä oman itsensä luo. Hänestä tulee ympäristönsä välitön julistaja, ympäristön, joka aidossa puhtaassa muodossa ympäröi häntä päivittäin, tunneittain. Hän on itse maansa ääni, kansansielun kaiku, hänessä tulee eläväksi vuosisatojen historia, hänen kautta se muuntuu sanoiksi ja säveliksi. (Ks. Liite 1 nro. 3.)

Artikkeli alkoi yleistävällä esittelyllä pohjoisesta ajatuksesta, ja tässä ajatus siirretään taiteilijaan, joka ”julistaa aitoa, puhdasta ympäristöään”. Kilpinen ja hänen taiteensa ovat siis Stegen mukaan sidottuja ensinnäkin ympäristöönsä, jonka vakuuttavasti on perusteltu olevan ”pohjoinen”. Tämän ”pohjoisuus” taas on sidottu jo artikkelin alussa rodulliseen käsitteeseen. Stege aloittaa tämän jälkeen Kilpisen tuotannon analysoinnin ja samalla todistelee ”pohjoisuuden” kytkeä Kilpisen taiteeseen. Tämä myös jatkuu pitkän artikkelia.

Viimeisessä kappaleessa otetaan voimakkaasti kantaa siihen, miten Kilpistä on verrattu Franz Schubertiin, ja että Kilpisen ainutlaatuisuutta ei voida lopulta määritellä:

Säveltäjää on useasti kutsuttu „Suomen Schubertiksi“, ja tässä saksalaisten ainainen luokitteluhalu on taas saavuttanut yhden sen kyseenalaistettavimpia huippuja, ikään kuin jokainen säveltäjä, joka pyrkii yksinkertaisuuteen ja löytää tunteilleen mutkattoman ilmaisun olisi pakosta vietävä Schubertin läheisyyteen. Kilpistä ei tarvitse rinnastaa menneen ajan mestareihin. [...] Yhtä vähän voidaan näistä tyyliominaisuuksista, joita olen pyrkinyt esittämään, muodostaa kokonaiskuvaa Kilpisestä, yhtä vähän voidaan tulkita tai selittää häntä. [...] Luonteen ominaisuuksista voidaan päätellä pohjoisen sielun yksittäisiä piirteitä – mutta lopulta sanomatonta ei voida määritellä. Kilpisen luovasta tyylistä voidaan saada valaisevaa tietoa, hänen olemuksensa ydin ei kuitenkaan paljastu meille täysin. Sillä Kilpistä ja pohjoista sielua ei voida selvittää päättelemällä vaan siihen pitää e l ä y t y ä; niiden arvo syntyy eläytymisestä. (Ks. Liite 1 nro. 3.)

Tekstissä käytetään Kilpisen sävellystyylisiä kuvailevia sanoja kuten ”pyrkii yksinkertaisuuteen” ja ”löytää tunteilleen mutkattoman ilmaisun”. Kilpistä kuvaillaan myös henkilökohtaisesti sanomalla, miten Kilpisen olemusta ei voida selittää. Tätä korostetaan vielä sanomalla, miten ”lopulta sanomatonta ei voi määritellä”. Kilpinen myös yhdistetään näkyvästi pohjoisen käsitteeseen sanomalla ”sillä Kilpistä ja pohjoista sielua”. Kappaleen lopussa esiintyy ratkaiseva tapa sekä pohjoisuuden että Kilpisen ymmärtämiselle, kun käytetään sanaa ”eläytyä”. Kilpinen säilyy näin kansallissosialistisen ideologian mukaisesti mystisessä ja selittämättömässä maailmassa, johon ei pääse käsiksi kuin tuntemalla tietyllä tavalla.

Kilpinen liitettiin artikkeleissa kulttuurin kautta kansallissosialistiseen propagandaan. Tämä kytkös tehtiin hänen musiikkinsa, konserttiensa, yhteistyönsä saksalaisten muusikkojen ja yhteistyöseurojen avulla. Kilpinen yritettiin myös sitoa kansallissosialismiin rodullisilla tekijöillä, kuten kuvailemalla hänen ulkonäköään tai yhdistää Kilpinen ”pohjoisen ihmisen”- käsitteeseen (ks. Liite 1 nro. 3 ja 4). Kilpinen tuotti myös itse propagandaa kommentoidessaan Suomen ja Saksan välisten kulttuurisuhteiden merkitystä viittaamalla siihen, miten ihmisen pitää olla tietyllä tavalla ”kansallinen” ymmärtääkseen oikeanlaista kulttuuria (ks. Liite 1 nro. 4).

4.3 Yrjö Kilpisen asennoituminen kansallissosialismiin

Aikaisemmissa analyysiluvuissa olen pohtinut artikkeleista nousevia teemoja siltä kannalta, miten Saksan propagandakoneisto käytti Kilpisen julkisuuskuvaa tuottaakseen puolueideologian mukaista propagandaa. Tämän luvun tarkoituksena taas on tuoda aineistosta esiin ne mielipiteet ja asenteet, joita Kilpisellä oli suhteessa kansallissosialistiseen Saksaan. Aineistosta oli useaan otteeseen luettavissa Kilpisen puolueideologian mukaisia yksipuolisen positiivisia kommentteja kansallissosialismista, mikä sai myös kyseenalaistamaan sen, olivatko Kilpisen omat mielipiteet todellisuudessa näin ehdottomia.

Aikansa säveltäjät olivat osa propagandistista koneistoa joko negatiivisessa tai positiivisessa mielessä, riippuen viitattiinko säveltäjään haitallisena modernistina vai

ihailtuna esimerkkinä, puhumattakaan säveltäjän rodullisesta alkuperästä. Kilpinen ei olisi saanut niin suurta suosiota lehdistössä tai Saksassa ylipäätään, ellei hän olisi osoittanut myönteistä suhtautumista kansallissosialismia kohtaan tai sattunut olemaan myös rodullisesti puolueideologian mieleen. Kuinka tahallista tai tahatonta myönteisyys ja propagandan tuotto sitten oli, on kysymys, jota on vaikea arvioida. Aineisto tai aineiston ulkopuoliset suomalaiset tai saksalaiset artikkelit eivät kuitenkaan osoita Kilpisen poikkeavan myönteisestä ja ihannoivasta Saksakuvastaan.

Yrjö Kilpisen myötämielinen asennoituminen Saksaan tulee esille aineistossani ennen kaikkea kansallissosialismimyönteisyytenä. Saksan politiikan myötäily ja puolustaminen ovat tyypillisiä aiheita Kilpisen kommentteissa. Ne artikkelit, joissa ei ole Kilpisen omia kommentteja, voidaan katsoa toimittajan tuottamaksi propagandaksi, kun taas Kilpisen omat kommentit, voidaan lukea enemmänkin Kilpisen tuottamaksi tahalliseksi tai tahattomaksi propagandaksi. Keskitynkin tässä luvussa pääasiassa Kilpisen omiin kommentteihin. On hyvä muistaa, ettei voida olla varmoja kuinka paljon Kilpisen kommentteja on muokattu ennen artikkelien painattamista, mutta ottaen huomioon, etteivät hänen suomalaisessa lehdistössä antamansa kommentit riitele kansallissosialismimyönteisyyttä vastaan, ei ole kovin todennäköistä, että Kilpisen kommentteja tuli tarpeelliseksi muokata ainakaan suurissa määrin.

4.3.1 Menneisyys asenteen muodostumisessa

Wodak (2009: 7–8) painottaa historiallisen taustatiedon merkitystä diskursiivisten tapahtumien ymmärtämisessä. Myös Kilpisen kansallissosialismimyönteisyyttä tarkasteltaessa on otettava huomioon hänen henkilökohtainen menneisyytensä ja yhteydet Saksaan jo ennen kansallissosialismin aikakautta. Aineistossa Kilpisen henkilöhistoria esiintyy muutamaan otteeseen henkilökohtaisina kytkeinä Saksaan ja ne yltyvät Kilpisen lapsuuteen ja nuoruuteen:

Saksan kieli on ollut minulle hyvin läheinen lapsuudestani lähtien, ja minä en ole koskaan löytänyt mitään taiteeseen kuulumatonta hyvästä saksalaisesta taiteesta. (Ks. Liite 1 nro. 2.)

Minulla on aina ollut erityinen mieltymys saksalaisiin runoilijoihin. (Ks. Liite 1 nro. 1.)

Kysymykseeni, onko hän asunut pidempään Saksassa, kertoo Mestari, että hän on vierailut Saksassa säännöllisesti 30 vuoden ajan. ”Olen opiskellut musiikkia Wienissä ja Berlinissä.” (Ks. Liite 1 nro. 4.)

Yrjö Kilpinen kertoi hyvin lämpimästi, miten hän alusta asti seurasi uuden Saksan rakennustyötä. (Ks. Liite 1 nro. 1.)

Nämä kohdat antavat vihjeitä siitä, miten Kilpinen on lapsuudestaan asti ollut positiivisessa suhteessa Saksaan jo ennen kansallissosialismin nousua. Kilpinen mainitsee myös, että hän on jo 30 vuoden ajan vierailut säännöllisesti Saksassa, viitaten vuosiin 1912–1942, mikä tarkoittaa, että Kilpinen on ollut todistamassa Saksan poliittista kehitystä jo Saksan keisarikunnan ja Weimarin tasavallan aikoina.

On myös hyvä huomata asennetta voimistavat ehdottomuussävyiset sanat, kuten ”en koskaan” tai ”aina” (ks. Liite 1 nro. 2), jotka antavat sen kuvan, että Kilpisen suhde saksalaiseen kulttuuriin on ollut vahvasti positiivista. Sana ”aina” esiintyy myös artikkelissa, jossa Kilpinen mainitsee, miten hän on ”aina puolustanut läheisiä kulttuurisia suhteita maiden välillä” (ks. Liite 1 nro. 4). Tämä saattaa toisaalta olla vain tyypillistä ideologista puhetta, mutta toisaalta se voi myös todistaa ja vahvistaa elämänmittaista saksalaisen kulttuurin merkitystä Kilpisen elämässä.

Kuten aikaisemmin on tullut esille, Kilpinen viittaa myös Suomen ja Saksan historialliseen poliittiseen yhteistyöhön ensimmäisen maailmansodan ajoilta. Hän ilmaisee lämpimiä tunteitaan Suomen sisällissodan aikana Saksasta saamasta avusta sanoin, kuten ”voitte olla siitä varmoja [...] Suomi ei tule milloinkaan unohtamaan, että monet saksalaiset yhdessä suomalaisten aseveljiensä kanssa antoivat henkensä Suomen vapauttamiseksi 1918”. (Ks. Liite 1 nro. 2.) Kansallissosialismille tyypillistä kohtalonomaista kieltä Kilpinen uusintaa mainitsemalla, miten ”hän itsekin on kokenut sitä riemua, jolla Suomi vapautettiin talonpoikaisarmeijalla” tai ”Minä luulen [...] että ei ollut sattumaa” (ks. Liite 1 nro. 1). Sanat ”varmuus”, ”ei

milloinkaan”, ”riemu” ja ”ei ollut sattumaa” ovat kaikki kansallissosialistisessa sävyssään ehdottoman luonteisia eivätkä jätä Kilpisen tunteista Saksaa kohtaan kyseenalaistamisen varaa. Sanoja tuottavat asenteet ja tunteet ovat lähteneet todennäköisesti muodostumaan historiallisessa kontekstissa jo Kilpisen lapsuudesta lähtien, jolloin Saksa on saattanut esiintyä Kilpiselle positiivisessa yhteydessä myös poliittisesti. Kilpisen henkilökohtaiseen historialliseen ulottuvuuteen kuuluu myös, että hänen kaksi nuorinta veljeään kuoli Viron vapaussodassa 1919 (Karila 1964: 19).

Hiedanniemen (1985: 17) mukaan ystävämielisyys Saksaa kohtaan kuin myös Venäjän vastaisuus kehittyivät samasta poliittisesta aatepohjasta Suomen sisällissodan tapahtumien myötä. Jos otetaan huomioon Kilpisen henkilökohtainen historiallinen kytkös Saksaan ja miten hän oli ollut todistamassa Saksan osallisuutta Suomen sisällissodassa, voidaan päätellä, että Kilpisen Saksa-myönteisyyteen todennäköisesti vaikutti myös historiallinen ulottuvuus, eli se kulttuurinen aikakausi, jonka läpi hän eli. Tämä pohjalta herää kysymys, olisiko Kilpinen ollut kiinnostunut ainoastaan kansallissosialismin tuottamista taloudellisista eduista ja julkisuudesta, vai olisiko Saksalla voinut olla myös ”pelastajan” rooli, joka tuli näyttäytymään poliittisessa kontekstissa, niin Kilpiselle kuin monelle muullekin samanmieliselle suomalaiselle jatkosodan vuosina.

4.3.2 Kansallissosialistisen ideologian myötäily

Kilpisen asennetta kansallissosialismia kohtaan kuvaa kansallissosialistisen ideologian myötäily, johon toisaalta tulee suhtautua varautuneesti kommenttien esiintyessä propagandaministeriön ohjaamassa lehdistössä. Aineistosta nousee esiin myötämielisiä kommentteja kansallissosialismia, Saksan hallintoa ja Hitleriä kohtaan. Artikkelissa ilmaistaan Kilpisen mielipide kolmannen valtakunnan noususta ja Hitleristä:

Hän pysyy aina vakuuttuneena siitä, että kansojen uudistukset, jotka olivat mahdollisia Saksassa ja Italiassa, pitäisi olla mahdollisia myös koko Euroopassa. Milloinkaan hän ei epäillyt silmänräpäystäkään sitä, että korkeat inhimilliset ideaalit,

joita Führer alati edustaa ja aina vain suuremmalla tavalla toteuttaa, kerran myös voittaisivat Euroopassa. (Ks. Liite 1 nro. 1.)

Kilpisen kommentit eivät ole välttämättä suoria lainauksia, joten ei voida olla varmoja, kuinka kiihkeästi Kilpinen todella Saksaa tuki. Toisaalta, jos Kilpinen kommentoi näin Hitlerin tekemiä uudistuksia, alleviivaa se kansallissosialistisen aatteen kannatusta. Ehdottomuutta tuottavia sanoja tekstissä ovat ”aina” ja ”milloinkaan”. Kilpinen tuottaa glorifioitua kuvaa Hitleristä sanomalla, miten Hitlerin tekemät uudistukset pitäisi olla toteutettavissa muuallakin Euroopassa. Kilpinen kuvailee Hitlerin toimia yhtä lailla voimakkaaseen sävyyn ”inhimillisiksi ideaaleiksi”.

Kilpisen näkemykset esitetään absoluuttisessa sävyssä, niin kuin Euroopalla ei olisi mitään muuta vaihtoehtoa kuin fasistinen diktatuuri. Kilpinen toistaa myöhemmin artikkelissa, miten jokaisella eurooppalaisella täytyisi olla ”ilahduttava tunne siitä, että Euroopan sydämessä tiedetään olevan valtionmies, joka edustaa ihmisen korkeimpia ideaaleja”. (ks. Liite 1 nro. 1.) Tämä ehdottomuuden sävy, joka toistuu useasti aineistossa, on tyypillistä myös fasistiselle kielenkäytölle. Kilpinen osoittaa tukea myös Saksan hallitukselle:

Tuntuu siltä, että koko Saksa on positiivisen tahdon läpäisemää, en tunne tuskin muuta maata, missä jopa hallitus näkee taiteen ja sen kehityksen eteen näin avokätisesti ja suurenmoisesti vaivaa [...] Ei ole varmasti myöskään sattumaa, että minun lukuisten hyvien ystäväni joukossa, joita minulla on joka puolella maailmassa, olen löytänyt lukuisia minulle erittäin tärkeitä ystäviä juuri Saksasta. (Ks. Liite 1 nro. 2.)

Myönteisyys tulee ilmi sekä kehumalla Saksan hallitusta, että kommentoimalla ystävien löytymistä juuri Saksasta. Sanat ”ei ole varmasti myöskään sattumaa” luovat kuvan jälleen kohtalonomaisuudesta, eli jostakin sellaisesta yhteydestä Kilpisen ja Saksan välillä mitä ei voi sanoin selittää. Mainitsemalla että ”hallitus näkee taiteen ja sen kehityksen eteen näin avokätisesti ja suurenmoisesti vaivaa” on tässä yhteydessä positiivisessa mielessä kohdistettu kehuva lausunto, jossa ei huomioida propagandakielelle uskollisesti muuta kuin ideologinen puhe. Hallitushan

näki vaivaa jo vuodesta 1933 myös sen eteen, että Saksan musiikkielämä pysyi irti modernismista ja juutalaisuudesta, mikä asettaa lausunnon ristiriitaiseen asemaan laajemman todellisuuden kanssa.

Kilpisen asenne näkyy myös siinä, miten hän sanoo puolustaneensa aina läheisiä kulttuurisia suhteita maiden välillä ja aikoo tehdä näin myös jatkossa. (Ks. Liite 1 nro. 4). Tämän jälkeen hän lausuu samantapaisen kommentin edellä olevan kanssa: ”En usko, että tästä voisi muodostua mitään vahinkoa, kun suomalainen on tarpeeksi suomalainen ja saksalainen tarpeeksi saksalainen.” Kilpisen toteaa, että ihmisellä pitää olla tietyt ominaisuudet, jotta kulttuurien läheisyys ja yhdistäminen ei olisi vahingollista. Tässä ei toteudu ainoastaan kansallissosialismin myötäily, mutta myös sen tuottaminen yhdistämällä kansallissosialistinen ideologia suomalaisuuteen.

Kilpisen poliittinen asenne on luettavissa myös suoraan Hitleriä kohtaan. Ihailevaan sävyyn puhumista esiintyi yhteydessä, jossa Kilpinen korosti, miten Hitlerin poliittinen toiminta oli ”totuuden taistelu valheita vastaan, vapauden taistelu orjuutta vastaan”. (Ks. Liite 1 nro. 1.) Kilpinen käyttää sanoja ”totuus” ja ”vapauden taistelu”, joilla hän viittaa Hitlerin politiikkaan. Mikä sitten oli Kilpisen mielestä totuus ja mikä valhe? Kilpinen jatkaa vielä myöhemmin, miten ”käsittääkseen sen, ei tarvitse olla poliitikko, mutta tarvitsee olla ihmisen arvoa kunnioittavat vakaumukset”. Kilpisen tarkoittama ”kunnioitus” poissulkee kuitenkin ulkopuolelleen ne ihmiset, jotka eivät kansallissosialismin ehtoihin sopineet. Kyseessä on jälleen kansallissosialistinen ideologia, joka tässä Kilpisen mukaan olisi käsitettävissä oikeaksi silloin, jos aatteellisesti jakaa saman ideologisen näkökannan. Kilpisen positiiviset Hitleriin viittaavat kommentit jatkoivat siis vuonna 1938 samaa linjaa, jota Kilpinen tuotti Paul Graenerin mukaan säveltäjien kansainvälisessä tapaamisessa jo vuonna 1933.

Kaikkein kauneinta oli hänen innostuksensa kansamme heräämisestä ja meidän Führeristämme. Tämä ihminen, joka jokaisessa sanassa, joka jokaisella askeleella osoitti enemmän elämänsä puhtautta – tunsin kai tätä paljon vahvemmin kuin moni meikäläisistä. (Ks. Liite 1 nro. 2.)

Vaikka Graenerin sanat oli lausuttu Hitlerin valtaannousuvuonna, painettiin ne uudelleen vahvistamaan Kilpisen kansallissosialismimyönteistä imagoa. Tunteellisilla sanoilla varustettu kommentti kuvailee sitä, miten Kilpinen olisi ”innostunut” Hitlerin politiikasta. Kilpistä myös kuvaillaan miten hän olisi askel askeleelta tullut ”puhtaammaksi” ja olisi kokenut kansallissosialismin nousun voimakkaammin kuin muut saksalaiset. Tämän lausunnon pohjalta voidaan päätellä, ettei Kilpinen kokenut Hitlerin hallintoa vieraaksi myöskään kansallissosialismin alkuvuosina. Kilpinen kannatti aineiston pohjalta vuoteen 1942 saakka Hitleriä ja hänen hallintoaan ohi niidenkin vaiheiden, jolloin antisemitismi alkoi näkyä selvemmin Saksassa. Hänen asenteensa säilyi muuttumattoman myönteisenä läpi aineiston, mutta Kilpisen kielenkäyttö on myös niin propagandan periaatteiden mukaista, ettei aineistosta voida päätellä, kuinka paljon ja kuinka varmasti teksti ja lausunnot alleviivaavat juuri Kilpisen asennetta ja ajatuksia. Toisaalta, hänestä ei todennäköisesti olisi kirjoitettu saksalaisessa lehdistössä niin paljon, jos hän olisi ollut kansallissosialismivastainen.

4.3.3 Asenne kansallissosialistiseen kulttuuriin ja propagandaministeriön alla toimiviin henkilöihin ja järjestöihin

Aineistosta on erotettavissa Kilpisen suhtautuminen kansallissosialistiseen kulttuuriin ja kulttuurihenkilöihin. Asenne kansallissosialistiseen kulttuuriin näkyy aktiivisena toimijuutena yhteistyöseuroissa sekä tuomalla esille kansallissosialismin suosimia säveltäjiä ja jättämällä pois keskusteluista ideologian ulkopuolelle jäävän kulttuurin. Kilpisen luomat kontaktit saksalaisiin kulttuurivaikuttajiin ja seuroihin tulevat toistuvasti esille, ja Kilpinen myös viittaa moniin merkittäviin kulttuurihenkilöihin nimityksellä ”ystävä”. (Ks. Liite 1 nro. 1, 2 ja 4.) Kuten seuraavassa kappaleessa huomataan, Kilpinen mainitsee vain puolueideologisesti hyväksytyjä säveltäjiä:¹²

¹² Kansallissosialistit määrittivät pääasiassa myös edesmenneet säveltäjät puolueideologian mukaisesti. Esimerkiksi Hitlerin suosimaa säveltäjää Richard Wagneria kuultiin ylivoimaisesti suositumpana oopperasäveltäjänä vuosina 1932–1940 (Levi 1994: 192).

„Meidän kansallamme“, kertoo Kilpinen, „on aina ollut avoin mieli taiteelle. Saksalainen musiikki oli aina – johtuen tästä aidosta ilosta klassiseen musiikkiin – juurtunut syvälle kansaan. Upeat kuorot, kaikkialla maassa, tuovat Bachia, Mozartia ja Händeliä esimerkillisesti kuultavaksi. Olen itse kokenut, että syvällä sydänmaalla yhden vuoden aikana laulettiin vain Bachia ja toisen vuoden aikana vain Händeliä. [...] Ymmärrys musiikkiin alkaa rakkaudesta musiikkiin ja on väärin uskoa, että ihminen joka kunnioittaa ihmisessä korkeinta, taiteessa haluaisi kokea tai rakastaa sen vastakohtaa.” Jo näillä sanoilla Kilpinen määrittelee oman näkemyksensä taiteilijan ja taiteen tehtävästä itse kansalle ja hän korostaa: „Vain paras on tarpeeksi hyvää kansalle.” (Ks. Liite 1 nro. 2.)

Kilpinen mainitsee säveltäjistä Bachin, Mozartin ja Händelin, jotka kaikki olivat ideologisesti hyväksytyjä säveltäjiä. Tekstissä esiintyvät ”korkein” ja ”paras” ovat ihailua tuottavia sanoja. Kilpinen kytkee myös ihmisyyden ja saksalaisuuden keskenään kommentoimalla, ettei ihminen joka on kansallissosialismimyönteinen myöskään voisi pitää taiteesta, joka olisi tämän ideologian ulkopuolella. Kilpinen jatkaa: ”Kun ihminen on tarpeeksi ihminen, ymmärtää hän myös muita ihmisiä”. Minkälaisesta ihmisestä tässä on kyse, ja onko tämänkaltainen poliittinen ymmärrys ehdollista?

Kilpinen käyttää heti kappaleen alussa sanoja ”meidän kansallamme”, joista tulee esille Kilpisen yleistävä puhetyyli, joka on esiintynyt aikaisemmin myös politiikan alueella (Ks. Liite 1 nro. 1). Yleistäminen on tässäkin problemaattista, koska on mahdotonta tietää koko Suomen kansan mielipidettä saksalaiseen taiteeseen. Yleistäminen luo tässä yhteydessä enemmänkin kahden kansan yhteyttä ja asettaa kyseenalaiseksi, pyrkikö Kilpinen mielipiteiden yleistämisellä luomaan kahden kansan välistä yhteyttä, keventämään omaa yksilöllistä vastuutaan, vai toimimaan koko Suomen kansan Saksa-myönteisenä edustajana. Vai onko tällä kytkös siihen toimittajan kommenttiin, että hän olisi julkisuutta välttelevä, eikä haluaisi tuoda omia henkilökohtaisia mielipiteitään julkisiksi ja siksi käyttää yleistäviä sanamuotoja? (ks. Liite 1 nro. 4).

Vastaavanlaista yleistämistä esiintyy myös seuraavassa toimittajan kommentissa:

Kansoja [...] yhdistää yhteinen kiinnostus, ja kansojen taiteilijoita yhdistää yksi suuri yhteinen tehtävä, taide. Miten paljon taiteilijana voikaan iloita jokaisesta luomuksesta, joka antaa taiteelle uusia arvoja!” (Ks. Liite 1 nro. 2.)

Tämä kohta, jossa taiteilijoita yhdistää Kilpisen mukaan yksi suuri yhteinen tehtävä, ei anna tilaa taiteilijan yksilöllisyydelle. Kohdan voi näin tulkita propagandakieleksi, joka sallii vain ideologisesti ”terveen” taiteenmuodon ja tässäkin yhteydessä jättää ulkopuolelleen kaiken modernismiin ja juutalaisuuteen viittaavan.

Yleistävät sanavalinnat jatkuvat Kilpisen kommentoissa omien mielipiteidensä perusteella sitä, miten kahdella maalla ja niiden kulttuureilla on hänen mukaansa ”loputtoman paljon yhteistä”, ja miten ”ihmiset eivät ajattele juurikaan eri tavoin kuin täällä Saksassa. Heidän tuntemuksensa ovat samat.” (Ks. Liite 1 nro. 4.) Vaikka tässä huomataankin voimakas kahden kansan yhdistämisen tavoite, voidaan tästä lauseesta kuitenkin poimia kohta ”juurikaan”, joka osoittaa pientä varauksellisuutta absoluuttista yleistämistä kohtaan.

Kilpisen julkisuuden kannalta hänen asenteensa saksalaisiin kulttuurihenkilöihin ja seuroihin oli avainasemassa. Seuraavasta katkelmasta voidaan huomioda ne adjektiivit, joita toimittaja käytti Kilpisen asenteesta maiden välisiä kulttuurisuhteita kohtaan sekä mainitut yhteistyöseurat:

Keskustelun alussa Yrjö Kilpinen ilmaisi suuren ilonsa suomalais-saksalaisisten kulttuurisuhteiden jatkuvasta kehityksestä. Hän viittasi erityisesti hedelmälliseen yhteistyöhön roolissaan Suomen Ständiger Ratin valtuutettuna kansainvälisen säveltäjien yhteistyön Saksan valtuutetun, Prof. Reznieckin kanssa, niin kuin myös yhteistyöhön Suomalais-Saksalaisen seuran (jonka johtokunnan jäsenenä hän on) ja muun muassa NSDAP:n ulkopoliittisen viraston kanssa. [...] Tänä päivänä voisi sanoa, että Saksa on aktiivisin kulttuurivaihtomaa Suomen kanssa. (Ks. Liite 1 nro. 1.)

Toimittajan mukaan Kilpinen ilmaisi ”suuren ilonsa” kulttuurisuhteista Saksaan. Tämä ”ilo” koskisi siis koko Kilpisen laajaa yhteistyökirjoa propagandaministeriön alla työskentelevään johtohenkilöön Eemil von Reznieckiin, saksalaisiin

yhteistyöseuroihin sekä myös suomalaisyhteistyön myötä syntyneeseen Suomalais-Saksalaiseen seuraan.

Kilpisen asennetta analysoidessa tuli toistuvasti esille propagandistinen kielenkäyttö, jota kansallissosialistinen Saksa suosi. Tutkimustuloksetkin osoittautuivat siinä mielessä yksipuolisiksi, että Kilpisen kommenteista löytyi hyvin vähän kansallissosialismin kyseenalaistamista. Toisaalta tämä oli jo ennalta arvattavissa propagandaministeriön valvonnan alla olevan lehdistön vuoksi. Tutkimuksen tarkoitus oli tuoda esille Kilpisen kommentit kansallissosialismin ajalta juuri sellaisena kuin ne aineistossa esiintyivät. Se, että kommentit olivat välillä voimakkaankin myönteisiä, kertoo siitä voimakkaan fasisistisesta ympäristöstä, joka ei sallinut muuta kuin propagandan tuottamaa, nationalistista ideologiaa. Olisiko Kilpinen tuottanut muunlaista diskurssia, jos poliittinen ilmapiiri olisi ollut sallivampi, on tämän aineiston perusteella vaikeaa arvioida.

Asenteesta saksalaisiin kulttuurivaikuttajiin voidaan tehdä myös päätelmiä siltä kannalta, että Kilpinen ei ottanut kantaa Saksan kulttuuripolitiikan ulkopuolella oleviin säveltäjiin tai muusikoihin, vaan puhui myönteisesti kansallissosialisteista tai sen piirissä hyväksytyistä henkilöistä. Hänellä oli erittäin todennäköisesti selvä kuva valtakunnan musiikkipäivillä (saks. *Reichsmusiktage*) vierailtuaan ja musiikkikamarin (saks. *Reichsmusikkammer*) johtajan Paul Graenerin kanssa ystäväystyttyään saksalaisista puoluepolitiikan ulkopuolelle jätettävistä henkilöistä. Aineistosta ei voida arvioida Kilpisen kansallissosialistisen vakaumuksen voimakkuutta, mutta voidaan tehdä se päätelmä, että Kilpinen korosti myönteistä suhtautumistaan saksalaiseen kulttuuriin ja kulttuuriyhteistyöhön aineiston rajaamaan vuoteen 1942 asti.

5. JOHTOPÄÄTÖKSET

Tutkimuksen tavoitteena oli hahmottaa valitsemieni teemojen kautta, miten ja millä keinoin säveltäjä Yrjö Kilpinen haastateltavana ja artikkelien toimittajat tuottivat Saksan ja Suomen välistä kulttuuris-poliittista yhteyttä. Yhteiseen poliittiseen ja kulttuuriseen historiaan vetoaminen, kulttuuri osana ideologiaa ja Kilpisen asennekansallissosialismia kohtaan olivat niitä temaattisia väyliä tutkimustuloksiin, jotka osoittautuivat kansallissosialistista propagandaa vahvistaviksi ja uusintaviksi. Oleellinen osa analyysia oli hahmottaa, miten Saksa ja Suomi yhdistettiin propagandan avulla toisiinsa, ja millä tavoin tämä yhdistäminen tuotti yhteistä kansallista identiteettiä, joka tarkoitti tässä yhteydessä kansallissosialismin ehdoilla muodostunutta suomalais-saksalaista kansallista identiteettiä.

Kuvitellun suomalais-saksalaisen identiteetin muodostamisen keinoiksi hahmottuivat erilaiset viittaukset yhteiseen poliittiseen historiaan, kulttuuriseen yhteistyöhön ja sodan aikaiseen poliittiseen yhteyteen. Tämä kuviteltu suomalais-saksalainen identiteetti rakennettiin Yrjö Kilpisen kautta silloisissa poliittisissa olosuhteissa, kuin myös yhtä lailla hävisi toisen maailmansodan päättymisen myötä. Aineistossa käsitellyt aiheet, joita Kilpinen sekä toimittaja painottivat, olivat yhteinen poliittinen historia, yhteinen kulttuuri, rotu, kulttuurihistoria musiikissa ja myös Kilpisen henkilökohtaiset kontaktit Saksan propagandaministeriön alla toimivaan musiikkikamariin (saks. *Reichsmusikkammer*) ja erilaisiin yhteistyöseuroihin. Maiden välistä yhteyttä luotiin myös pohjoisuuden käsitteellä, mikä ei tässä yhteydessä ole niinkään kulttuurinen, vaan rasistinen, rotuoppiin nojaava käsite.

Saksan ja Suomen välistä kollektiivisen historian kerrontaa esiintyi kaikissa viidessä artikkelissa joko kulttuurisin tai poliittisin viittauksin. Merkittävämpänä yhteiseen historiaan viittaamisen keinoista oli maiden välisen ensimmäisen maailmansodan aikaisen poliittisen historian esiintuonti (ks. Liite 1 nro. 3). Näissä artikkeleissa vahvistettiin käsitystä, että maamme olivat poliittisia liittolaisia vuonna 1918 ja olivat sitä edelleen 1930- ja 1940-luvuilla. Keino yhdistää Suomi ja Saksa historiallisten ulottuvuuksien kautta toisiinsa näkyi myös Kilpisen sanoissa, joilla hän tuotti propagandan mukaisia ylistyslauseita kahden maan suhteista jo ensimmäisen maailmansodan ajoilta saakka. Tätä hän vahvisti luomalla poliittisia

yleistyksiä siitä, että kaikki suomalaiset olisivat olleet yhtä lailla kiitollisia Saksan osallisuudesta Suomen sisällissodassa. (Ks. Liite 1 nro. 1 ja 2.)

Musiikki ei aineistossa esiintynyt politiikasta irrallaan olevana aihealueena, vaan oli sidottu propagandaan. Tämä yhdistämisyrittäminen näkyi aineistossa esimerkiksi sanan ”kulttuuris-poliittinen” (ks. Liite 1 nro. 5) käyttönä. Kilpisen hahmo yhdistettiin kulttuurin kautta politiikkaan. Kilpisen vakuuttavuutta lehdistössä vahvistettiin kuvailemalla häntä yhdeksi Euroopan merkittävimpiä säveltäjiä tai kuvailemalla ihailevasti hänen fyysistä olemustaan. Tämä toteutui jopa vihjaamalla Kilpisellä olevan arjalaisia piirteitä (ks. Liite 1 nro. 3). Pyrkimykset kulttuuriseen yhteyteen nousivat Saksan poliittisista motiiveista, mutta Kilpinen myös kannatti useissa kulttuurisissa kommentoissaan suorasti tai epäsuorasti Saksan politiikkaa.

Yrjö Kilpisen asenteesta nousi aineiston pohjalta esille saksamyönteisyyden jatkumo, joka alkaa positiivisesta suhteesta Saksaan jo lapsuudesta alkaen (ks. Liite 1 nro. 2) ja päättyy aineistossa viimeiseen rajattuun vuoteen 1942. Kilpinen arvosti Saksan sotilaallista osallisuutta Suomen sisällissodan aikana ja hän koki kansallissosialismin nousun myönteisenä, jopa ihailtavana asiana (ks. Liite 1 nro. 1). Kilpinen kannatti myös maiden välisiä kulttuurisuhteita ja painotti, miten ihmisen piti olla tarpeeksi ”kansallinen”, eli kokea kulttuuri ideologisesti ”oikein” (ks. Liite 1 nro. 4). Hän viittasi myös siihen, miten hän toivoi Suomen ja Saksan välisen kulttuuriyhteistyön vahvistuvan tulevaisuudessa.

Aineiston perusteella voidaan todeta, että Kilpisen asenne kansallissosialistisen Saksan kulttuurihenkilöihin ja järjestöihin oli myönteinen. Teksteissä nostettiin esille Kilpisen osallisuus kulttuuripropagandistisiin järjestöihin, kuten Pohjoismaiseen yhteistyöseuraan (*Nordische Gesellschaft*) tai Säveltäjien kansainvälisen yhteistyön pysyvään neuvostoon (*Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten*). Kilpinen nosti esille ainoastaan puolueideologian mukaisia kulttuurihenkilöitä, kuten Paul Graener, Emil von Reznick ja Gerard Hüsch.

Hänen asenteestaan kansallissosialismia kohtaan ei voida aineiston pohjalta kuitenkaan esittää absoluuttisia todisteita. Yhtymäkohtia propagandan mukaiseen kielenkäyttöön oli runsaasti, jolloin jää arvailujen varaan, kuinka paljon teksteistä on

jätetty pois kohtia, jotka olisivat tuoneet aineistoon moniulotteisempaa tulkintaa. Kuten aineistosta huomattiin, Yrjö Kilpisen ihaileva asenne ei kohdistunut ainoastaan Saksan musiikkielämään, vaan myös poliittisiin olosuhteisiin. Aineisto osoittaa, miten hän haastatteluissa yhdisti useasti poliittiset tekijät vahvistamaan maiden välistä yhteyttä, joten hän tuskin oli niistä täysin tietämätön.

Saksan puolueideologian vastaisuutta artikkeleista oli luettavissa erittäin niukasti ellei laisinkaan. Aineiston perusteella Kilpinen ihaili avoimesti Hitleriä ja hänen politiikkaansa (ks. liite 1 nro. 1). Kilpinen kuitenkin oli maininnut toimittajalle, ettei hän halunnut kommentoida saavutuksiaan Saksassa (ks. Liite 1 nro. 3). On vaikeaa arvioida, mitä Kilpinen tällä tarkalleen tarkoitti. Halusiko Kilpinen välttää liiallisen kansallissosialismikytkennän vaikutelmaa, vai kenties vain olla vaatimaton? Toimittaja nosti esille myös sen, miten Kilpiseltä on vaikeaa saada haastattelua, jolloin voidaan asettaa kyseenalaiseksi se, että Kilpinen olisi halunnut kommenttejaan saksalaiseen lehdistöön (ks. Liite 1 nro. 4). Kilpisen sanavalinnoista ei yhtä kohtaa lukuun ottamatta (ks. Liite 1 nro. 4, jossa Kilpinen käytti sanaa ”juurikaan”) löytynyt tekstiä, joka olisi antanut aiheita epäillä Kilpisen myönteistä asennetta Saksaa kohtaan.

Yrjö Kilpinen oli kiistattomasti aktiivinen kulttuurinen ja poliittinen toimija kansallissosialistisessa Saksassa. Toisaalta Murtomäki (2011: 32) kommentoi, että suomalaiset muusikot vain seurasivat Suomen ulkopoliittista linjaa. Toisaalta aineistossa esiin tulleet konsertit, menestys, kontaktit musiikkikamarin (saks. *Reichsmusikkammer*) johtohenkilöihin ja Reichsmusiktagella vierailu kertovat siitä, ettei Kilpinen ainoastaan sallinut Saksalta saamiaan huomionosoituksia, vaan toimi aktiivisesti niiden saavuttamisten eteen. Tämä asettaa Kilpisen ikään kuin, James Deavillen (2005: 174) sanoin, opportunistin asemaan, mutta myös Saksan tulokulmasta propagandan välineeksi ja välittäjäksi. Kilpisen aktiivisuus Saksassa kertoo myös voimakkaasta halusta ja tahdosta, joka näyttää kohdistuneeseen sekä kulttuuriin että poliittisiin olosuhteisiin. Kilpinen ei hillinnyt tai yrittänyt peitellä myönteistä asennettaan kansallissosialisteja kohtaan. Sinnikkäällä maiden kulttuurisella ja poliittisellä yhteen liittämällä Kilpinen onnistui vahvistamaan Suomen ja Saksan kulttuuris-poliittista yhteyttä, jota kuitenkin säätelivät suuremmat poliittiset taustavoimat.

On myös hyvä huomata lehdistöstä poissuljettu todellisuus, joka oli olemassa rinnakkain näiden artikkelien ja niissä vallitsevan ideologian rinnalla samassa valtiossa. Tämän päättelen johtuvan taitavasta valtiollisesta propagandasta, johon saksalainen lehdistö oli sidottu. Kokonaiskuvaa tarkastellessa onkin keskeistä ymmärtää ja muistaa, mitä propagandan rinnalla Saksassa oli jatkuvasti läsnä. Kilpisen käsitys kansallissosialismin todellisesta luonteesta selkeni luultavasti pikkuhiljaa aineistossa esiin nousseissa tapahtumissa, kuten vierailuilla Nürnbergin puoluepäivillä 1936 tai Düsseldorfin musiikkipäivillä (saks. *Reichsmusiktage*) vuonna 1938. Aineistossa tulee kuitenkin esille, että Kilpinen oli musiikkikamarin (saks. *Reichsmusikkammer*) johtajan, Richard Straussin seuraajan, Paul Graenerin tuttava.¹³ Tällöin on lähes mahdotonta olettaa, ettei Kilpinen ollut tietoinen propagandan avulla piilotetusta rinnakkaisesta todellisuudesta, jossa tietyt säveltäjät irtisanottiin viroistaan ja karkotettiin ensisijaisesti joko juutalaisen uskon tai modernistisen sävellystyylin vuoksi. Kilpinen myös kuvailee, miten vuonna 1939 Berliini muistuttaa kiihtyvällä vauhdilla sotaleiriä (Karila 1964: 182), jolloin häneltä tuskin jäi huomaamatta muunlainenkaan fasistinen liikehdintä.

Kilpinen ei uusintanut propagandaa ainoastaan Saksassa, vaan saattoi tuottaa sitä myös suomalaisessa lehdistössä. Aineiston ulkopuolella, *Musiikkitieto* -lehdessä 20.1.1942, A.O. Väisänen kirjoitti Kilpisen 50-vuotispäivän johdosta artikkelin *Piirtoja Yrjö Kilpisen henkilöstä*, jossa hän kuvailee myös Kilpisen poliittisia ulottuvuuksia:

”Hänen oppositioasenteensa kohdistuu varsinkin kaikkea sovinnaisuutta ja kompromissausta (sic) vastaan, taiteessa tyhjiä -ismejä vastaan, politiikassa tasapäistä demokratiaa vastaan. Kilpinen on ystäviensä ja kylänmiestensä henkinen ravistelija. Hänen lähellään ajatus saa vain saman henkisessä seurassa olla levossa.” (*Musiikkitieto* 20.1.1942.)

Väisänen tarkoittaa todennäköisesti -ismeillä modernin musiikin suuntauksia. ”Tasapäisellä demokratialla” viitataan hyvin todennäköisesti poliittisiin vakaumuksiin kuten kommunismiin ja vasemmistoon. Mikäli Väisäsen lausunto oli

¹³ ks. Liite 1 nro. 1.

todenmukainen, Kilpinen ei ollut ainoastaan propagandan kohde, vaan myös sen tuottaja. Hänellä ei olisi ollut Suomessa pakotetta tai velvollisuutta tuottaa poliittisia lausuntoja, mikä vahvistaa sitä käsitystä, että hän ajatteli myönteisesti kansallissosialismista myös aineiston ulkopuolella.

Tauno Karila (1964, 140–141) ottaa kirjassaan kantaa Kilpisen poliittisuuteen väittämällä, että Kilpisen positiiviset lausunnot Hitleristä ja kansallissosialismista olisivat olleet ”ääretön erehdys” ja että Kilpinen oli ”idealisti”, jolla Karila viittaa lähinnä Kilpisen eläväiseen persoonaan ja luonteeseen. Karila jatkaa Kilpisen puolustelua sanomalla, miten ”Kilpinen ei ollut ainoa suomalaisen sivistyneistöön kuuluva, joka alussa uskoi. Heitä oli monia. Ehkä vain jotkut harvat poliitikot pystyivätkin heti alussa näkemään, mihin Saksan uusi tie tulisi johtamaan.” (Emt.) Tämä lausunto voidaan kyseenalaistaa aineiston tulosten perusteella. Karilan kirjassa ei mainita kuin Kilpisen kansallissosialistisen alkukauden ”erehdykset”. Karila jättää kertomatta Kilpisen aktiivisuudesta Saksassa vuoteen 1944¹⁴ saakka, joka saa kyseenalaistamaan myös yllä olevan lainauksen. Yrittikö Karila puhdistaa Kilpisen mainetta jättämällä pois kansallissosialismiin myönteisesti viittaavan, pitkäaikaisen aktiivisuuden?

Gustav Djupsjöbacka (1998: 407) on kommentoinut Kilpisen asemaa Saksassa lausumalla: ”Kukapa säveltäjä ei viihtyisi siellä missä hänen musiikkinsa ymmärretään ja esitetään...” ja ”kuinka pitkälle hän oli kiinnostunut uransa poliittisista ulottuvuuksista jää meille arvoitukseksi”. Kilpisen kautta toteutetun kulttuurin politisoimisen ymmärtäminen on kuitenkin tärkeää. Valtiollisen propagandan läpi näkeminen tuo ymmärrystä, joka voi ehkäistä toinen toistaan myrskyisämpiä äärioikeiston variaatioita myös nykypäivänä. Kansallissosialistinen hallinto hyökkäsi aikanaan aggressiivisesti lehdistön kimppuun muuttamalla lehdistölain, kun taas nykyään lehdistön kimppuun voi hyökätä esimerkiksi Twitterin kautta, kuten esimerkiksi populistinen poliitikkopresidentti Donald Trump tekee jatkuvasti tviitatessaan hastagilla *#fakenews*, eli kritisoidessaan vapaan median ”valheellista” uutisointia (Twitter: 2018).

¹⁴ Suomen Kuvalehti kirjoitti näkyvästi Yrjö Kilpisen toiminnasta Saksassa vielä päivämäärällä 3.6 1944 artikkelissa ”Yrjö Kilpinen Saksassa” (Mäkelä 2007: 132).

Jatkotutkimus on tarpeellista myös siksi, että Kilpisen kansallissosialismin aikainen kulttuuris-poliittinen toiminta on edelleen kokonaisuutena pimennossa, vaikka Kilpisen asenteesta ja aktiivisuudesta kansallissosialismia kohtaan onkin nyt lisää tietoa. Kilpisen henkilöhistorian tarkempi tutkimus toisi lisää tietoa ehkä yhdestä kansallissosialistisen Saksan aktiivisimmista ulkomaisista säveltäjävieraista ja samalla mahdollistaisi myös hänen ympärillään olevien saman henkisten kulttuurivaikuttajien äärioikeistosuuntautumisen ymmärtämisen.

LÄHTEET

- Anderson, Benedict (1988) *Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt: Campus.
- Anderson, Benedict (2006 [1983]) *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso
- Braun, Christian A. (2007) *Nationalsozialistischer Sprachstil*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Deaville, James (2005) "Yrjö Kilpinen: Finnish Composer and German Lieder in the 1930s." *Intersections: Canadian Journal of Music* Vol. 25, No. 1–2, 171–186.
- Englund, Einar (1996) *Sibeliuksen varjossa. Katkelmia säveltäjän elämästä*. Keuruu: Otava
- Fairclough, Norman (1997) *Miten media puhuu?* Suom. Virpi Blom ja Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.
- Fairclough, Norman (2003) *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London: Routledge.
- Foucault, Michel (2005 [1969]) *The Archaeology of Knowledge*. London: Routledge.
- Hall, Stuart (1994) *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg: Argument.
- Hiedanniemi, Britta (1980) *Kulttuuriin verhottua politiikkaa*. Helsinki: Otava.
- HSTV (2015) "Sibelius epäili Hitleriä, mutta otti vastaan natsi-Saksan huomionosoitukset." <https://www.hs.fi/hstv/art-2000002943790.html> (Luettu 17.6.2018)
- Howell, Lisa Marie (2014) "Yrjö Kilpinen's Kanteletar-lauluja, Opus 100: A Performance Guide". Nebraska: School of Music <http://digitalcommons.unl.edu/musicstudent/73> (Luettu 25.1.2019)
- Hyytiä, Osmo (2012) *Suomi ja Hitlerin Saksa 1933–1939*. Helsinki: Minerva.
- Jackson, Timothy T. (2010) "Sibelius the Political". *Sibelius in the Old and New World. Aspects of he's music, It's Interpretation, and Reception*. Toim. Timothy L. Jackson. Frankfurt am Main: Peter Lang. 69–123.
- Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi & Suoninen Eero (1993) *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen Eero (1999) *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Tampere: Vastapaino.

- Jokisipilä, Markku & Könönen, Janne (2013) *Kolmannen valtakunnan vieraat. Suomi Hitlerin Saksan vaikutuspiirissä 1922–1944*. Helsinki: Otava.
- Jussila, Osmo; Hentilä, Seppo; & Nevakivi, Jukka (2009) *Suomen poliittinen historia 1809–2009*. Helsinki: WSOY.
- Karila, Tauno (1964) *Yrjö Kilpinen. Säveltäjäkuvan ääriiviivoja*. Porvoo: WSOY.
- Kater, Michael H. (1997) *The Twisted Muse. Musicians and their Music in the Third Reich*. New York: Oxford.
- Kershaw, Ian (2008) *Hitler*. England: Penguin Books Ltd.
- Korhonen, Kimmo (2009) *Selim Palmgren – elämä musiikissa*. Helsinki: WSOY.
- Levi, Erik (1994) *Music in the Third Reich*. London: Macmillan press.
- Marvia, Einari (1943) ”Wiesbadenin suomalaisilta musiikkpäiviltä” *Musiikkitieto* 7/1943.
- Metsä, Helen (2012) *Kiinalaisia runoja, arabian lumoa ja tahitin unelmia. Sulho Rannan 1920-luvun itämais-eksoottiset laulusävellykset ja suomalaisen taidemusiikin orientalismi*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Murtomäki, Veijo (2011) ”Jean Sibeliuksen suhteet natsi-Saksaan eurooppalaisessa Kontekstissa”. *Musiikki* 3–4/2011, 5–68.
- Murtomäki, Veijo (2015) ”Suomalainen eliitti ylisti kilpaa Hitleriä – taiteilijoiden natsisuhteet ovat usein ”unohtuneet”.” *Helsingin sanomat* 12.8.2015.
- Murtomäki, Veijo (2018) ”Aseveli musiikissa.” *Rondo classic* 3/2018, 26–29.
- Mäkelä, Tomi (2007) *Sibelius, me ja muut*. Helsinki: Teos
- Onttonen, Markku (2002) *Jääkärikirja*. Jyväskylä: Gummerus
- Peltovuori, Risto (2005) *Suomi saksalaisin silmin 1933–1939. Lehdistön ja diplomatian näkökulmia*. Tampere: SHS
- Pietikäinen, Sari & Mäntynen, Anne (2009) *Kurssi kohti diskurssia*. Tallinna: Vastapaino.
- Poroila, Heikki (2011) *Yhtenäistetty Yrjö Kilpinen. Yhtenäistettyjen nimikkeiden ohjeluetelo*. <http://www.musiikkikirjastot.fi/app/uploads/2016/11/Kilpinen.pdf> (luettu 10.3.2019)
- Reisigl, Martin & Wodak, Ruth (2009 [2001]) “The Discourse-Historical Approach (DHA)” *Methods of Critical Discourse Analysis*. Toim. Michael Meyer & Ruth Wodak. London: Sage Publications. 87–119.
- Shirer, William L. (2011 [1959]) *Kolmannen valtakunnan nousu ja tuho I*. New York: Simon and Schuster Inc.

- 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*, Vol. 67, No. 4, 387–395.
- Silvennoinen, Tikka & Roselius (2016) *Suomalaiset fasistit. Mustan sarastuksen airuet*. Helsinki: WSOY.
- Trump, Donald (2018) Twitter-tili. <https://twitter.com/realdonaldtrump> (Luettu 16.7.2018)
- Turtola, Martti (2015) *Rakastan Sibeliusta ja muita musiikillisia tunnustuksia*. Helsinki: Tammi.
- van Dijk, Teun (2001) "Critical Discourse Analysis". *Handbook of Discourse Analysis*. Toim. Deborah Tannen, Deborah Schiffrin & Heidi E. Hamilton. Oxford: Blackwell, 352–371.
- Vihinen, Antti (2000) *Theodor W. Adornon Sibeliuksen kritiikin poliittinen ulottuvuus*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Vogt Hans (1982) *Neue Musik seit 1945*. Stuttgart: Reclam.
- Väisänen, A.O (1942) "Piirtoja Yrjö Kilpisen henkilöstä". *Musiikkitieto* 1/1942.
- Wells, C.J (1985) *German: a Linguistic History to 1945*. New York: Oxford University Press.
- Wetherell, Margaret & Potter, Jonathan (1988) "Discourse analysis and the identification of interpretative repertoires". *Antaki Charles Analysing Everyday Explanation. A Casebook of Methods*. Lontoo: Sage, 168–183.
- Wodak, Ruth (1991) "Turning the Tables: Antisemitic Discourse in Post-War Austria". *Discourse & Society*, Vol. 2, No. 1, 65–83.
- Wodak, Ruth; de Cillian, Rudolf & Reisigl, Martin (1999) "The Discursive Construction of National Identities" *Discourse and Society*. Vol. 10, No. 2, 149–173.
- Wodak, Ruth & Reisigl, Martin (1999) "Discourse and Racism: European Perspectives". *Annual Review of Anthropology*, Vol. 28, 175–199.
- Wodak, Ruth & Meyer, Michael (2009 [2001]) *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: Sage Publications.
- Wodak, Ruth; de Cillia, Rudolf; Reisigl, Martin & Liebhart, Karin (2009 [1999]) *The Discursive Construction of National Identities*. Edinburgh: Edinburgh University Press

LIITTEET

LIITE 1: Suomennetut artikkelit.

1. *Kunnian ja totuuden voitto. Keskustelu tunnetun suomalaisen säveltäjän, Yrjö Kilpisen kanssa. (2.10 1938) Völkischer Beobachter, München.*
2. *Yrjö Kilpinen. Suuri suomalainen lied-säveltäjä. (3.11.1938) Illustrierte Zeitung, Leipzig.*
3. *Yrjö Kilpinen (9/1939) Zeitschrift für Musik, Berlin.*
4. *Keskustelumme Yrjö Kilpisen kanssa. Suomalainen säveltäjä Düsseldorfissa. (12.4.1942) Düsseldorfer Stadt-Nachrichten.*
5. *Suomalaista musiikkia Ibachsalissa Kilpisen vahva menestys aluejohtajan läsnä ollessa. (1942) Reinische Landeszeitung*

LIITE 1 nro. 1: Kunnian ja totuuden voitto. Keskustelu tunnetun suomalaisen säveltäjän, Yrjö Kilpisen kanssa.

Völkischer Beobachter
(Potsdamer Beobachter)
Berlin
Nr.275
2.10.38

Kunnian ja totuuden voitto
Keskustelu tunnetun suomalaisen säveltäjän, Yrjö Kilpisen kanssa
Berlin, 1. lokakuuta.

Näinä vapauttavina ja ylitsevuotavan ilon hetkinä, jotka tulevat sudeettisaksalaisen kansanheimomme kotiinpaluusta, koemme arvokkaana välittää merkittävän ulkomaisen kulttuurihenkilön kannan tähän maailmanhistorialliseen tapahtumaan.

Muutamia päiviä sitten saapui Berliiniin kaukana kotimaastaan oleva kansainvälisesti tunnettu säveltäjä Yrjö Kilpinen vierailulle ystäviensä luo valtakunnan pääkaupunkiin. Hän kuuluu koko Euroopan merkittävimpiin säveltäjiin.

Keskustelun puitteissa, jonka työntekijämme teki Paul Graenerin asunnossa Saksan ja Suomen välisistä kulttuurisuhteista, säveltäjä kävi perusteellisesti läpi myös tämän hetken tapahtumia. „Minulle“, hän sanoi, „oli se alusta asti selvää, että sudeettisaksalaisten kysymyksessä kunnian ja totuuden tulisi voittaa. Koskaan en ole epäillyt, ettei ole rauhallista ulospääsyä tämänhetkisestä kriisistä. Münchenin sopimus on minun mielestäni Hitlerin ja Mussolinin tähänastinen suurin voitto, niin kuin se on myös samanaikaisesti englantilaisten ja ranskalaisten valtionmiesten kansoille“.

Yrjö Kilpinen painotti sitten, että tuskin mikään muu kansa ei voi tuntea yhtä hyvin niitä vapautetun sudeettisaksan tunteita kuin suomalaiset, jotka ovat olleet satoja vuosia venäläisen sortoyrityksen kohteena. Se joka kuten hän itsekkin on kokenut sitä riemua, jolla Suomi vapautettiin talonpoikaisarmeijalla [valkoisilla; suom. huom.]

yhteistyössä saksalaisten apujoukkojen kanssa, se vain voi ymmärtää nyt myös kiitollista iloa sudeettimaalla vihdoinkin toteutuneesta kohtalonmuutoksesta. „Minä luulen“, niin painotti suomalainen säveltäjä tässä yhteydessä, „että ei ollut sattumaa että se oli juuri saksalaiset, jotka auttoivat Suomea sen suurimmassa hädässä. He vaistosivat, että yhteinen kulttuuri oli vaarassa, koska he tiesivät, että suomalainen kulttuuri on osa eurooppalaista, jota aasialaiset tungettelijat uhkasivat. “

Yrjö Kilpinen kertoi hyvin lämpimästi, miten hän alusta asti seurasi uuden Saksan rakennustyötä ja miten hän pysyy aina vakuuttuneena siitä, että kansojen uudistukset, jotka olivat mahdollisia Saksassa ja Italiassa, pitäisi olla mahdollisia myös koko Euroopassa. Milloinkaan hän ei epäillyt silmänräpäystäkään siitä, että korkeat inhimilliset ideaalit, joita Führer alati edustaa ja aina vain suuremmalla tavalla on toteuttanut, kerran myös voitaisi Euroopassa. Yhtä tärkeää, kuin on tarpeellista ollut että merkittävimmät Euroopan valtionmiehet kokoontuivat voidakseen löytää yhdessä tien ulos Tsekin maan aiheuttamasta kriisistä, olisi kuitenkin tärkeää, että niin myös kansat näkisivät samalla tavalla vaivaa tutustua jälleen toisiinsa.

Sudeettisaksan kysymykseen selitti meille suomalainen säveltäjä vielä, että tässä veli halusi auttaa toista, joka oli joutunut hätään. Kuka ei löydä siihen ymmärrystä, osoittaa vain, että hänelle ovat korkeimmat ihmisen arvot vieraita. Pienen maan kansalaisena osoitti hän loputonta iloa siitä, että lopulta itsemääräämisoikeus on löytänyt kansainvälistä tunnustustaan. Jokaisella eurooppalaisella täytyisi olla ilahduttava tunne siitä, että Euroopan sydämessä tiedetään olevan valtionmies, joka edustaa ihmisen korkeimpia ideaaleja ja joka korkeimmalla miehekkäällä kunniallaan, kuten siveellisellä voimalla, edustaa sitä. Hänen taistelunsa on totuuden taistelu valheita vastaan, vapauden taistelu orjuutta vastaan. Käsittääkseen sen, ei tarvitse olla poliitikko, mutta tarvitsee olla ihmisen arvoa kunnioittavat vakaumukset.

Keskustelun alussa Yrjö Kilpinen ilmaisi suuren ilonsa suomalais-saksalaisisten kulttuurisuhteiden jatkuvasta kehityksestä. Hän viittasi erityisesti hedelmälliseen yhteistyöhön roolissaan Suomen Ständiger Ratin valtuutettuna kansainvälisen säveltäjien yhteistyön Saksan valtuutetun, Prof. Reznieckin kanssa, niin kuin myös yhteistyöhön Suomalais-Saksalaisen seuran (jonka johtokunnan jäsenenä hän on) ja muun muassa NSDAP:n ulkopoliittisen viraston kanssa. Yhteistyö on molemmin

puolin hedelmällistä. Tämän yhteistyön puitteissa ryhdytään valmistelemaan suurta saksalaista kirjanäyttelyä, joka on keväällä 1939 Helsingissä. Kuten kaikilla kulttuurin alueilla, on myös musiikissa syntynyt hyvin vilkas kulttuurivaihto. Tänä päivänä voisi sanoa, että Saksa on aktiivisin kulttuurivaihtomaa Suomen kanssa.

Herbert Rudolf

LIITE 1 nro. 2 Yrjö Kilpinen. Suuri suomalainen lied-säveltäjä.

Illustrierte Zeitung

Leipzig

3.11.1938

Suuri suomalainen lied-säveltäjä

Yrjö Kilpinen, kuuluisa Lied-säveltäjä, on luonut yli 400 laulusävellystä, joista ansaitsee nousta esille ennen kaikkea 74 laulua sisältävä Christian Morgestern- sarja.

Suomalainen, Yrjö Kilpinen, suuri Lied-säveltäjä ja erinomainen saksalaisen runouden säveltäjä, kertoi näkemyksensä työntekijällemme Gertrud Berkheydelle. Hän kertoi näkemyksensä taiteilijan tehtävistä kansalle ja taiteen tehtävästä kansojen elämässä sekä omasta säveltämisestä ja elämästään.

Yrjö Kilpinen vahvistaa taiteensa ja hengenheimolaisuutensa yhteyden meidän saksalaisten kanssa, ei ainoastaan hänen Lied-tuotannossaan, vaan myös henkilökohtaisella tasolla ystävyutenä saksalaisten taiteilijoiden kanssa. Meidän saksalaisesta mestarilaulajastamme Gerard Hüschestä Yrjö Kilpinen on löytänyt erinomaisen tulkitsijan. Monissa sadoissa lauluissa Hüschi näytti meille, että suurella suomalaisella mestarilla on säveltäjänä alkukantaista luomisvoimaa, jolle on ominaista korkein selkeys ja kypsyyt.

Rauhallisesta talosta Zehlendorf-Westissä, jossa mestarilaulaja Gerard Hüschi antaa luvan rentoutua rankan työn jälkeen, on syntynyt molemmille taiteilijoille ystävyuden saareke. Melkein joka vuosi pohjoinen mestari löytää itsensä täältä vieraana, niinkuin säveltäjä Yrjö Kilpinen kodin portit Helsingin saaristossa ovat vieraanvaraisesti auki saksalaiselle taiteilijalle. Puistomaisesta puutarhasta kohoaa kaksikerroksinen puurakennus, jonka ikkunoista näkyy saariston yli merelle.

Aamupalalla Zehlendorfissa sijaitsevassa talossa, lasten ympäröimänä – Gerard Hüschildä on niitä neljä, ja Kilpinen toi ensimmäistä kertaa viisivuotiaan tyttärensä Siipin ja hänen mukanaan kotimaansa suuren suomalaisen lumon – meidän keskustelumme alkaa.

Keskustelumme johtaa suoraan keskelle taidetta ja suomalaista kulttuuria, syviin maiden välisiin suhteisiin, jotka rakentuvat hengenheimolaisuudesta ja teoista, joiden kautta he ovat luoneet

unohtumattomia muistoja kahden kansan toistensa puolustamisesta.

„Voitte olla siitä varmoja“, vakuuttaa Kilpinen, „Suomi ei tule milloinkaan unohtamaan, että monet saksalaiset yhdessä suomalaisten aseveljiensä kanssa antoivat henkensä Suomen vapauttamiseksi 1918, kuten tiedämme, että Saksassa ei milloinkaan tulla unohtamaan, että yksinomaan suomalaisista koostuva preussilainen jääkäripataljoona, suuressa maailmansodassa rinta rinnan taisteli saksalaisten aseveljiensä kanssa ja vuodatti vertansa Saksan puolesta. Joka kerta, kun matkustan Saksaan“, jatkaa Kilpinen edelleen, ja hänen äänessään on lämmin sointi – „sanovat minulle ystäväni ja maanmieheni: „Tervehdi Saksaa“ – ja tämä suomalainen „Tervehdi Saksaa“ tarkoittaa: „Sano saksalaisille, että me ajattelemme heitä, että me ymmärrämme, rakastamme ja kunnioitamme heitä.“

Suomella on oma korkeatasoinen musiikkikulttuurinsa, siksi kysymys saksalaisen musiikin levinneisyydestä tuntuukin hyvin luonnolliselle, „Meidän kansallamme“, kertoo Kilpinen, „on aina ollut avoin mieli taiteelle. Saksalainen musiikki oli aina – johtuen tästä aidosta ilosta klassiseen musiikkiin – juurtunut syväälle kansaan. Upeat kuorot, kaikkialla maassa, tuovat Bachia, Mozartia ja Händeliä esimerkillisesti kuultavaksi. Olen itse kokenut, että syvällä sydänmaalla yhden vuoden aikana laulettiin vain Bachia ja toisen vuoden aikana vain Händeliä.“

”Ymmärrys musiikkiin alkaa rakkaudesta musiikkiin ja on väärin uskoa, että ihminen joka kunnioittaa ihmisessä korkeinta, taiteessa haluaisi kokea tai rakastaa sen vastakohtaa.”

Jo näillä sanoilla Kilpinen määrittelee oman näkemyksensä taiteilijan ja taiteen tehtävästä itse kansalle ja hän korostaa: „Vain paras on tarpeeksi hyvää kansalle.“

Se, miten Liedin korkea tehtävä voi olla kansojen (kansainvälisenä) siltana, on Gerard Hüschen kokenut useiden konsertti-iltojen aikana verrattomana innostuksena saksalaiseen Liediin ja Kilpisen lauluihin. ”Kansoja”, jatkaa Kilpinen, ”yhdistää

yhteinen kiinnostus, ja kansojen taiteilijoita yhdistää yksi suuri yhteinen tehtävä, taide. Miten paljon taiteilijana voikaan iloita jokaisesta luomuksesta, joka antaa taiteelle uusia arvoja!”

”Minkälaisen vaikutelman, herra Kilpinen, saitte Saksasta?”

„Tuntuu siltä, että koko Saksa on positiivisen tahdon läpäisemää, en tunne tuskin muuta maata, missä jopa hallitus näkee taiteilijoiden, taiteiden ja sen kehityksen eteen näin avokätisesti ja suurenmoisesti vaivaa.”

„Ei ole varmasti myöskään sattumaa, että minun lukuisten hyvien ystäväni joukossa, joita minulla on joka puolella maailmassa, olen löytänyt lukuisia minulle erittäin tärkeitä ystäviä juuri Saksasta.“

Neljästä sadasta Kilpisen Lied-teoksesta suuri osa on saksalaista runoutta. Meidän kysymykseemme, miksi pohjoismainen mestari käyttää juuri saksalaisen Christian Morgensternin runoja niin erinomaisella ja vallitsevalla paikallaan hänen Lied-tuotannossaan, kuulemme me:

„En ole mielelläni säveltänyt yksittäisiä runoja, vaan runoilijan koko tuotannon. Minun isoin sarjani on Morgenstern-sarja, joka koostuu 74 laulusta. Pidän ilman muuta saksalaisen lyyrikin runoutta hyvin monipuolisena, koska se käsittää ihmisen koko tunneskaalan.

Tämän suuren saksalaisten runoilijan sielu ja mieli eivät ole minulle vieraita. Saksan kieli on ollut minulle hyvin läheinen lapsuudestani lähtien, ja minä en ole koskaan löytänyt mitään taiteeseen kuulumatonta hyvää saksalaisesta taiteesta.

Luulen,” hymyilee Kilpinen, „Kun ihminen on tarpeeksi ihminen, ymmärtää hän myös muita ihmisiä.

Tässä minun täytyy muistella yhteistyötä Gerard Hüschin kanssa: sillä Gerard Hüsch on laulujeni merkittävin tulkitsija. Vertaansa vailla olevalla intuitiolla hän ymmärtää laulujani ja esittää niitä. Ja mikä minulle on erityisen arvokasta, me emme ole

monivuotisen ystävyyskautemme aikana milloinkaan harjoitelleet tai opiskelleet mitään ennalta. Tietysti säveltäjälle antaa iloa“, jatkaa suomalainen edelleen, „kun näkemys esityksestä säveltäjän kanssa kohtaa, mutta täytyy sanoa, että minulle myös jokaisen oma näkemys, jopa silloin kun se eroaa minun mielipiteestäni, tuottaa iloa. Jokainen elävän taiteen hengetön esitys on tietysti minulle, kuten jokaiselle luovalle ihmiselle, kauhistus.”

Tapaamisessa Yrjö Kilpisen kanssa vaistoa jotain erikoislaatuista ja poikkeuksellista inhimillistä syvyyttä. Siitä kertoo myös Kilpisen ja prof. Graenerin tapaaminen, josta saksalainen muusikko itse kertoo:

„Se oli kansainvälisessä kongressissa Kööpenhaminassa, tanskalaiset olivat kutsuneet meidät aamupalalle Marienlystiin. Kaikki oli niin kaunista ja lempeää – ja hyvin levollista. Siellä näin yhtäkkiä parin pöydän päässä minusta istuvan ihmisen, jolla oli aito muusikonpää (kallon muoto), jonka pään muoto paljasti jo muusikon – paksut hiukset, lievä hopean sävy hiuksissa ja lapsenomainen hymy. En tiennyt, kuka tämä ihminen oli, tarkkailin häntä jonkin aikaa, miten hän puhui, miten hän katsoi ihmisiä, miten hän nauroi, miten hän joi. Ja sitten menin hänen luokseen ja aloitin keskustelun hänen kanssaan. Kun olimme vaihtaneet tusinan verran sanoja, tiesimme, että olimme tovereita, että olimme ystäviä. Nyt pystyimme kertomaan toisillemme mitä vaan/kaiken. Puhuimme Suomesta, Sibeliuksesta, suomalaisesta kansanmusiikista, ja Suomen kansantarinoista – minä puhuin omasta kotimaastani. Se oli, kuten kaikki rajat olisivat häipyneet, niin kuin kaikki olisi yhtä. Niin vahva tunne minulla oli tästä pohjoismaisesta ihmisestä ja hänen sisäisestä elämästään – kuten myös hänellä minusta. Kaikkein kauneinta oli hänen innostuksensa kansamme heräämisestä ja meidän Führeristämme. Tämä ihminen, joka jokaisessa sanassa, joka jokaisella askeleella osoitti enemmän elämänsä puhtautta – tunsin kai tätä paljon vahvemmin kuin moni meikäläisistä.“

Kun kysytään Kilpiseltä, miten hänestä on tullut taiteilija ja hänen kehityksestään, niin hän voi hyvinkin vastata kysymyksellä hymyilevänä täynnä huumoria ja rakkaudellisina ilkeilynä, eikö se mikä persoona edessäsi on, riitä kysyjälle?

Yrjö Kilpinen on 46-vuotias. Hän syntyi 4.2.1892 Helsingissä. Kysyin häneltä kerran, miten vanha hän on, johon hän heti vakavalla ilmeellä vastasi: „65 vuotta“, ja iloitsi sitten kuten lapsi, että minä nähtävästi uskoin hänen sanojaan ja ihmetellen totesin, miten nuorena hän on säilynyt. Lämmin huumori leimaa suurta suomalaista säveltäjää ja täyttää välittömän yhdessäolon ystäviensä kanssa. Huumorin ja pilailevien sanaleikkien takaa paistaa läpi kuitenkin ihminen – joka on täynnä kaikkien suurten luovien ihmisten lailla syvää vakavuutta. Hänen ystävyytensä ja hänen sympatiansa kuuluvat ihmisille, joiden kanssa Kilpinen tuntee yhteenkuuluvuutta.

Suuren pohjoisen muusikon persoona, kuten hänen tuotantonsa, ovat vahvasti omaleimaisia, mutta silti hyvin selkeitä. Miehekkäät kasvot näiden hopeantumien kihara-aaltojen takana on poikkeuksellisen ilmeikkäät. Niistä loistaa pehmeudessaan lapsenomaisen sielu, heleä vuorovaikutus, lämpimän temperamentin ja viileän energian vaihtelu, jotka tekevät tästä harvinaisesta muusikonpäästä unohtumattoman.

Hänen kasvonsa loistavat uskomatonta nuorekkuutta – samalla korkeinta kypsyyttä – niistä säteilee nuoruutta, joka ammentaa voimansa ikuisesta lähteestä.

LIITE 1 nro. 3 Yrjö Kilpinen.

Zeitschrift für Musik
106. Jahrgang 9/1939 Heft 9
Fritz Stege, Berlin

Yrjö Kilpinen

Yrjö Kilpisen kaltaisen säveltäjän taiteellinen arviointi nykyajan maailmankatsomuksellisesta näkökulmasta vaatii syventymistä pohjoiseen ajatukseen. Alkuperäinen maantieteellinen käsite on vaarassa nousta absoluuttiseksi arvon mittapuuksi, ikään kuin pohjoinen olemus taiteessa olisi väistämättä aina „kaunista“ – kaikki ei-pohjoismaista olisi sen sijaan taiteellisesti alempiarvoista. Tämä on erheellinen käsitys, jota ovat oikeutetusti kritisoineet johtavat rotututkijat kuten L.F. Clauss ja Richard Eichenauer. Schemannille ”henkisten luomusten rodullisiin ominaisuuksiin perustuva analysointi”¹⁵ tarkoittaa jopa „koko aatteellisen ja esteettisen ykseyden hajottamista, koska juuri tämä yhdistyminen yhdeksi, tämä yhteensulautuminen on kaikkien suurimpien henkisten tuotosten ylin ominaisuus”¹⁶.

On arveluttavaa lähestyä pohjoista säveltäjää näin vahvoilla ennakkoluuloilla ja odottaa häneltä kategorisesti tietynlaisia tyylipiirteitä, ikään kuin romanttinen henki ei voisi myös kotoutua pohjoiseen tai etelämaalainen Verdi ei olisi voinut milloinkaan saada pohjoismaisia vaikutteita. Sen sijaan, että pohjoismaisuus-käsitte alistettaisiin r a t i o n a a l i s e n ajattelun työkaluksi, meidän tulisi pikemminkin pyrkiä lähestymään käsitteen taiteellista objektivointia nöyryydellä, jolla kohdataan loogisesti selvittämätöntä rodullista i d e a a l i a – liittämättä siihen mahdollisesti voimakastakin arvostelua. On tarpeetonta antaa nerolle ohjeita siitä, miten pitkälle hän saa olla „pohjoinen“ tai ei.

Pohjoismaisuuden olemusta eivät ulkonaiset maantieteelliset seikat sellaisenaan selitä, vaan salaisuus on siinä hyvin persoonallisessa tavassa, jolla pohjoismainen ihminen reagoi ulkomaailmaan. Ja mitä omaleimaisempi luonto on, mitä selkeämmin se erottuu muista maailman vyöhykkeiden maista, sitä omaperäisemmin tämä luonto

¹⁵ „Zergliederung geistiger Schöpfungen nach rassischen Bestandteilen“

¹⁶ ”die Zerstörung ihrer ganzen ideellen und ästhetischen Einheit, da doch gerade das In-eins-Fliessen, das Verschmelzen das Letztcharakteristische aller höheren Geistwerke ist“.

ilmenee luovassa nerossa – nerossa, joka tuntee itsensä ajatuksissaan ja tuntemuksissaan yhdeksi ympäristönsä ja sen asukkaiden kanssa, joiden luonnetta määrää suuri luonnonläheisyys. Pohjoinen muokkaa ihmistä, jonka syvä suhde pohjoiseen maaperään on kaiken pohjoisen kaipauksen syvempi olemus ja antaa sille luonteen puhtautta, joka on maiseman välitön ilmentymä. L.F.Clauss on ymmärtänyt loistavasti sielun ja maan ykseyttä kirjassaan „Die nordische Seele“: „Pohjoinen meri hengittää kaikkialla loputtomuutta, ja siitä syntyykin sen varsinainen olemus: kaikki on viritetty kaukaisuuteen, kaikki viittaa ja pyrkii loputtomaan kaukaisuuteen. Pohjoinen maisema kutsuu aina vain etäämmälle. Kaukaisuus ei näytä koskaan loppuvan, vaan se näyttää aina vain tulossa olevalta. Tilantahto herää sielussa, joka on syntynyt tästä maisemasta ja joka elää siinä. Pohjoismainen tilan väljyys vie voimakkaasti kaukaisuuteen, ja haluaa tulla ylitetyksi. . .”¹⁷ Onnellinen se säveltäjä, jolle on suotu lahja tulla teostensa kautta pohjoisen äärettömyystunteen tulkiksi!

„Pohjoinen kaipaus“ on luonnollinen tuntemistapa kaikille niille, jotka pyrkivät etäälle sielun ahdistuksesta. Pohjoinen tulee oman ahtaan minän voittamisen ja avaruuteen antautumisen symboliksi.

Ja – Hans F.K. Güntherin sanoilla – pohjoinen ajatus on ilmaus senlaatusesta maailmankatsomuksesta, jolle ihmisen kasvaminen on jumalallinen tahto. Maiseman avaruus tuo jumaluuden lähelle.

Suomen ja Saksan väliset suhteet osoittavat juuri musiikin saralla maiden sielullista sukulaisuutta. Saksalaista Paciusta, Spohrin oppilasta, pidetään suomalaisen kansallisen tyylin perustajana. Saksaan lähti runsain joukoin suomalaisia säveltäjiä, kuten Kajanus – Leipzigin konservatorion oppilas –, Sibelius – Beckerin ja Bargielin oppilas – ja Mielck – Bruchin oppilas –. Tämä joukko ulottuu myös Selim Palmgrenin ja Toivo Kuulan kautta 4.2.1892 Helsingissä syntyneeseen Kilpiseen. Hän on opiskellut Helsingin Musiikkiopistossa ja täydentänyt opintojaan Wienissä

¹⁷ ” Das Nordmeer atmet überall Unendlichkeit, und diese macht sein eigentliches Wesen aus: Alles ist auf die Ferne gestimmt, alles weist und drängt in die Ferne, die kein Ende hat... Die nordische Landschaft ruft auf, immer weiter zu gehen... sodass sie niemals fertig erscheint, sondern immer im Werden begriffen... Raumwille erwacht in der Seele, die aus dieser Landschaft geboren ist und wahrhaft in ihr lebt. Der nordische Raum reisst in die Ferne und will überwunden werden ...“

Heubergerilla ja Berliinissä Paul Juonilla. Kilpinen kuuluu suomalaisen säveltäjä-yhdistyksen johtokuntaan, kuin myös suomalais-saksalaiseen seuraan ja on jäsenenä Ständiger Ratissa¹⁸. Hän toimi kansainvälisenä arvostelutuomarina 1936 Berliinissä taidelajien musiikin kategorian kesäolympialaisissa ja tulee toimimaan vuoden 1940 tapahtuvien Helsingin olympialaisten musiikki-toimikunnan puheenjohtajana. Hänelle osoitetuista lukuisista kunnianosoituksista ja kunniamerkeistä (niiden joukossa itse Führerin luovuttamia) Kilpinen ei halua mainintoja, koska „Minun elämästäni ei ole paljoa kerrottavaa!“ Hän jakaa aikansa Saksan ja kotimaansa välillä, jossa hänelle on annettu käyttöön (kuten Sibeliuksellekin) oma tyyssija Helsingin ulkopuolella sijaitsevassa huvilassa. Sieltä luonnon eristyneisyydestä, rauhallisessa yksinäisyydessä meren äärellä saa alkunsa hänen luomisvoimansa. Hän on säveltänyt suomalaisiin, saksalaisiin ja ruotsalaisiin teksteihin yli 400 liedä, joista jäämme odottamaan vielä yhtenäistä painettua kokoelmaa, sekä 6 pianosonaattia, 3 pianosarjaa, pienempiä pianoteoksia, (käsikirjoituksia), juuri ilmestyneen sonaatin ja sarjan sellolle ja pianolle, sekä muun muassa kappaleita mieskuorolle.

Vaikka suuri into kehittää itseään taiteilijana vei nuorta säveltäjää muiden aikalaistensa lailla Saksaan, hänen sielunsa oli kuitenkin aina kotimaassaan, „tuhansien järvien maassa”, valon maassa, jossa aurinko ei koskaan laske ja valoisien öiden maassa, jossa todellisuus muuttuu uneksi ja jossa päivän tarkat ääriviivat pehmenevät ja haalistuvat ja yhdistyvät tähän rajattomaan avaruuteen, joka levittäytyy tummien metsien ja kirkkaiden vesistöjen loputtoman hiljaisuuden ylle. Suomen maantieteellinen sijainti on omiaan edistämään väestönsä sulkeutuneisuutta. Pohjoisen Itämeren ja jäämeren aaltoja yhdistää kolkko, vaikeasti kuljettava silta Skandinaviaan ja idässä avautuu Venäjän alanko. Tämän kaltaisessa maassa luonnonvaisto onnistuu puolustautumaan sivilisaation „siunauksia“ vastaan – täällä kansan elämä säilyttää alkuperäisyyttään. Ja luomisvoimainen säveltäjä, joka asettaa luomisvoimansa kotimaanrakkautensa palvelukseen, ei arjen sitoumuksia paetessaan tarvitse kiertoteitä oman itsensä luo. Hänestä tulee ympäristönsä välitön julistaja, ympäristön, joka aidossa puhtaassa muodossa ympäröi häntä päivittäin, tunneittain. Hän on itse maansa ääni, kansansielun kaiku, hänessä tulee eläväksi vuosisatojen

¹⁸ Säveltäjien kansainvälisen yhteistyön pysyvä neuvosto.

historia, hänen kautta se muuntuu sanoiksi ja säveliksi. Niin kuin Suomen kansallissäveltäjä Sibeliuksesta oli sisäisestä voimasta tuleva Kalevalan musiikillinen tulkitsija, niin kuin hänen oli piirrettävä sinfonisissa runoissaan, absoluuttisessa musiikissaan yhä uudelleen maansa elämäkuvia, niin myös Yrjö Kilpisestä oli tuleva kotiseutunsa laulaja muodostaakseen väsymättömästi antautuvalla rakkaudella ja sadoilla variaatioilla taiteeksi sen, mitä luonto hänelle tarjoaa.

Miten Yrjö Kilpinen pääsee „luonnosta“ „taiteeseen“ – tämän todistaa vakuuttavasti tekstien runollinen kokeminen nuoruusajan pienistä rakkauslauluista Christian Morgensternin teksteihin perustuviin huipputeoksiin, opuksesta 3 nro. 3 opukseen 79. Edessäni on 228 liedin joukko, joiden käyttööni saamisesta kiitän kustantamoja Breitkopf Härtel, Leipzig (samalla suomalaisten kustantamojen Fazerin ja Westerlundin toimituksista) Bote ja Bock, Berlin ja Wilhelm Hansen, Kopenhagen – Leipzig. Ensimmäisissä liedeissä luonto on osa rakkauden kokemista, mutta toisin kuin tavanomaisessa romanttisessa laulutuoannossa jo hänen nuoruusteoksissaan on hallitsevana omaleimainen melankolinen sävy täynnä synkkää raskasmielisyyttä, kuten lauluissa „Maassa marjani makaavi“ ja „Käköä kuullessa“, joiden pelkistetyt Hukkisen saksannetut kansanomaiset säkeistöt kertovat kuolleesta rakkaasta:

Käki kukkuu, kultarinta sinisalon takaa, eipä kuulu kultaseni hän jo maassa
makaa. Ei nyt kuulu kullan ääni, helähtelee hellä! Haikeaa siis on huoli
yksinjääneellä. Käki kukkuu kultarinta...¹⁹

Keskeneräisessä viimeisessä lauseessa värähtelee pohjoinen sielu, joka jättää
kätköihinsä sen, mikä liikuttaa liian syvästi.

Nuoruusjakso voidaan katsoa päättyväksi tutustumiseen suomalaiseen runoilijaan V.
A. Koskenniemeen. Hänen teoksiinsa perustuu lied-mestarin ensimmäinen, 37 liedin

¹⁹ „Kuckucksrufen, goldner Sang schallt hinterm blauen Hange, doch mein Liebchen singt nicht mehr, liegt im Grab schon lange. Meiner Liebsten weiche Stimme klingt mir nicht zu Ohren, Wehmut mir das Herz bricht, verlassen und verloren. Kuckucksrufen hinterm Hange...“

laajuinen, 7 vihosta (Op. 20–26) koostuva sarja. Tyypillinen on sarjan alkuruno ”Elegia kauneudelle“. Luonnon kokeminen liittyy ympäröivään luontoon. Viisi laulua on yksinomaan omistettu lakeudelle: ”Ma tahdon nöyrin mielin omistaa, oi lakeus, sun unes kuolonkovat, jotk’ kylmään korkeutehen kohoaa, miss’ suru, riemu ammoin laanneet ovat.” (Saksannos E.Kurkiali) (sic!)²⁰. Kahdessa liedissä lauletaan „rannasta“ – mutta sitä ei koskaan nähdä onnen silmillä. Runoilija kuvaa tilannetta rannalla, jossa pieni kaislikkoon eksynyt ankanpoikanen kylmyyttä valittaen huutaa emon perään. Sen valitus muistuttaa menetetyistä nuoruudesta – pohjoismaisen sielun merkillisyyksiä!

Seuraavaksi tulee 15 liedin sarja op. 27-29, joka pohjautuu Ernst Josephsonin teksteihin. Näitä liedejä yhdistää otsikko „Fantasi och verklighet“. Lyyrisenä aiheena on useasti meri ja ranta, mutta liedeistä löytyy myös yksittäisiä eepisiä piirteitä, kuten teoksessa „Näcken“ tai „Älvan och Kardinalen“, yksi muuten harvoista huumorintäyteisistä runoista. Opukset 30-32 perustuvat 13:een Bo Bergmannin runoon, joissa muuten ensimmäistä kertaa alkaa kuulua Kilpisen tuotannolle myöhemmin tunnusomaista „tunturi-kaipuuta“, rakkautta vuoriin. Näissä sarjoissa, jotka perustuvat Anders Österlingin, Gustaf Ullmannin²¹ (sic!), Thor Cnattingiuksen, Huugo Jalkasen (31 liedä!) runoihin vuorottelevat päivän ja vuodenaikojen tunnelmat, maisemien yksittäiset kuvaukset ja laulajan omakohtaiset luonnon kokemukset.

Kehitys jatkuu uudella jaksolla, joka alkaa V.E Törmäsen teksteihin sävelletyistä „Tunturilauluista“ (op. 52–54), teoksesta, joka juuri Saksassa herätti erityisesti huomiota ja teki säveltäjän nimen yleisesti tunnetuksi. Näiden runojen valinta antaa aihetta päätellä, että kotiseutunsa laulaja löytää henkilökohtaisen elämyksensä kaivatessaan saavuttamatonta. Väsymätön lakeuden ylistäjä suuntaa katseensa kaukaisuuteen ja kasvaa yli oman itsensä juuri sen kautta, että hän tähyilee vuoria – kauaksi maansa rajamaille. Siellä pauhaa, jyrisee rajusti myrskyt, auringonliekit palavat ja yllätynyt korva kuulee pitkään unohduksissa olleita ylängön lauluja. „Tunturille mennä tahdon, tahdon korkealle. Sieltä katson niin kuin kotka kauas

²⁰ Huom. oikea nimi on Kurkiala.

²¹ Huom. oikea nimi on Ullman

maailmalle.“²² Lakeuden asukkaalle tämä kaikki on uutta, vuorimaiseman alkuvoima säikähdyttää ja valtaa hänet. Ennen kuulumattomat äänet kantautuvat hänen korviinsa ja hänen sielunsa harppu kuohahtaa innoittuneesti ja nöyrän hartaasti. Vuorien voima innoittaa ja sytyttää kaipaavan sielua, ja hän kehottaa mukaan rakkaansa:

„Oi, ainoisin mun armahin, nyt tullos huipulle tunturin!“²³

Miten suuresti – miten mahtavasti – kallio toinen toisensa jälkeen kohoaa. Mutta lauluista ei puutu hentoja, nöyrän vaatimattomia lyyrisiäkään ääniä. Kilpiselle on ominaista hänen nöyrä ja kiitollinen suhtautumisensa Liedin mahdin, laulujen ja musiikin edessä – luonteenpiirre, joka muistuttaa F. Schubertia, löytyyhän tunturilauluissa yllättävä tunnustus „Laululle“:

”Kuin tunturilla puro hiljaa helää ja luopi kultatähkät pajurukkaan, niin sinäkin, sä Laulu, saatat kukkaan sen ihmismielen, jossa kaiho elää. Ja siksi kiitän sua, Laulu hento: sä siunaat kaihon kukin elämäni, sä helkyt silloinkin, kun edessäni on syksy, jolloin uupuu verten lento.”²⁴

Ja nyt seuraava, suurin runollinen elämys – kolmas liedsäveltämisen huippujakso: Cristian Morgenstern. Kilpinen on säveltänyt jopa 74 Morgensternin tekstiä, joista osa on yhä painamatta. Tähän asti on julkaistu 22 (kustantamo Bote & Bock, Berlin) muita lienee tulossa tämän vuoden aikana kustantamolla Breitkopf ja Härtel,

²² ”Fjelde will ich wiedersehen, Gipfel ich erklimmen, adlergleich von stolzen Höhen weite Welt beschauen”

²³ „O Einzige, Geliebte du! Nun komm, wir wandern den Fjelden zu! Von Ferne schon der Gipfel glüht, und jauchzend schallt der Fjelden Lied!“

²⁴ So wie vom Fels die Quelle leise rieselt und gibt der armen Weide goldne Ähren, so bringt, o Lied, du holdes, mir zur Blüte die Sehnsucht, die in meiner Seele lebt. Lass mich dir danken, o mein Lied, du holdes: mit Sehnsuchtsblüten du mein Lied, du holdes: mit Sehnsuchtsblüten du mein Leben segnest, du klingst mir heller nur, wenn auch der Herbst sich nahet, wenn die Blumen still verwelken. (Deutsch von E. Kurkiali.) (sic!)

Leipzig. Sisäinen sukulaisuus Morgensternin kanssa ei voi yllättää, onhan myös minun kunnioittamani runoilijan lyyrinen tuotanto hyvinkin vaikuttava ja laaja. Valitettavasti Palmström-runoissa tuotannon ”kääntöpuoli” on saanut enemmän arvostusta, kuin runoilijan vakavamieliset muistelmat, kuten esimerkiksi syvämieliset „Stufen“ - päiväkirjamerkinnot. Säveltäjä Kilpiselle onnistuu taiteellinen muodonmuutos: maiseman äärettömyys muuttuu sielun avaruudeksi.

Aivan kuten hänen kotiseutunsa luonto ei tunne rajoja ja kasvaa avaruuteen, Morgenstern raivaa pois tieltä sielun esteet ja avaa mystikolle näkymän tuonpuoleisen ihmeille, jotka avautuvat vain syvälliselle ihmiselle. Morgensterinin lauluissa „Lieder um den Tod“ on Kilpinen, luonnosta laulaja, saavuttanut maailmalta poisvetäytyneen taiteen yksinäistä huippua, jossa äärettömyyden arvoihin kohdistuva tieto ja aavistus kohtaavat. Hedelmälliseksi on osoittautunut säveltäjän tutustuminen toisiinkin saksalaisiin runoilijoihin: Hans Fritz von Zwehlin laulut (op. 79) ovatkin Kilpisen tuoreimmat teokset.

...

On selvää että säveltäjä, joka on täynnä rakkautta kansaansa ja kotiseutuunsa, pääsee sitä paremmin historiankirjoihin puhtaasti ”kansallisena” säveltäjänä, mitä erikoislaatusempi hänen edustamansa kansan perikuva on. Menneisyyttä vailla oleva maa, vailla perinteitä ja sielullista yhteenkuuluvuuden tunnetta menneiden sukupolvien maahan – ajatellaanpa vaikka Pohjois-Amerikkaa – tuskin pystyy kehittämään omaa musiikillista ”kansallistyyliä”. Kansojen sekoitus, täynnä rodullisia vastakohtia, pysyy taiteen ilmaisussaan pakosti ”kansainvälisenä”. Sen sijaan Kilpisen kotimaassa, Kalevalan, runolaulujen ja torventoitotuksen maassa, vallitsee huolimatta väestön jonkinlaisista eroavaisuuksista (hämäläiset, karjalaiset, lappalaiset, ruotsalaiset, venäläiset) sisäistä kansallista yhtenäisyyttä, joka perustuu erittäin vahvaan perinnetietoisuuteen ja luonnosta syntyneisiin, maisemallisiin sidoksiin. Siinä ovat edellytykset sellaisten taiteilijoiden syntyyn, jotka heidän luovassa ilmaisussaan vaikuttavat täydellisen kansallisilta, ilman että – ja se on ratkaisevaa – he olisivat milloinkaan tietoisesti käyttäneet alkuperäistä kansanmusiikkia.

Edellinen toteamus on syytä erityisesti ottaa huomioon ja pitää mielessä. Väärinymmärretty kansanomaisuus tukee hyvin usein sellaista uskomusta, jonka mukaan vain silloin voi olla aidosti ”kansallinen”, kun väkisin muokkaa taiteen työkaluilla kansan alkuperäistuotantoa jonkinlaiseen muotoon. Saman harhaanjohtavan uskomuksen mukaan säveltäjän „kansallinen“ merkittävyys näkyisi siinä, miten monia muunnelmateoksia hän olisi säveltänyt saksalaisista kansanlauluista. Jean Sibelius ei ole ikinä käyttänyt suomalaisia kansanlauluja. Yrjö Kilpinen on yhtä yksittäistä tapausta lukuun ottamatta vältellyt kansanmusiikin käyttöä. Ja silti Sibeliuksen kuin myöskin Kilpisen musiikin henki on erittäin kansallista.

Esimerkit kertovat enemmän kuin sanat. Esitän tässä kaksi otetta „Tunturilauluista“, jotka avaavat kuulijalle käsityksen aivan uudenlaisen, vieraan ja omalaatuisen tunnemaailman:

1. [numeroidut nuottiesimerkit ks. originaalilähde (Kansalliskirjasto, arkistoluettelo 104, käsikirjoituskokoelmat, MS. MUS.Kilpinen COLL. 418)]

2.

Ja tässä kaksi tyypillistä säestyskuvioita – samalla alkusoittoja – ylläolevien liedien ensimmäisiin tahteihin. Sävellys „Tunturilaulu“:

3.

„Tunturille“ sävellyksen alkusoitto ja ensimmäiset tahdit:

4.

Nämä lied-esimerkit tuovat hyvin esiin niitä piirteitä, jotka tunnemme pohjoismaiselle musiikille ominaisina avaruutena. Laulaja, joka „Tunturilaulussa“

kutsuu rakastaan, käyttää puhtaita luonnonsäveliä. Tekstin vapaassa lausunnassa hän seuraa vapaasti omaa intuitiotaan kiinnittämättä huomiota iskullisiin tai iskuttomiin tahdinosiin, huomioimatta musiikillista periodia, jonka nelitahtisuus laajenee yhden keskelle lisätyn tahdin myötä. Keskisatsi jatkaa tekstin mukaista, mutta suomalaisen kansanmusiikin luonteen vastaista, kiivaasti eteenpäin pyrkivää noususuuntaa. Säestyksen kahdeksasosaliike saa aikaan kiihdytyksen, joka katkeaa pitkään jatkuvaan (7/4) trumpettiääneen. Da capo- osa alkaa „molto largamente, con grand espressione“ ja muuntaa tonaalisesti neutraalin ensimmäisen osan viileää karuutta valoisan lämpimäksi duuriksi. Kadensointi dominanttiseiskasoinnun päällä (E ala-äänessä ja Gis ylä-äänessä) on omaperäistä ja se loppuu äkillisesti D-duurin kvinttiasemaan. Loppusoitto etenee jälleen samanlaista kadensointia kohti voimakkaasti nousevalla E-Fis-Gis kululla johtaen „fortissimo largando“ D-duuri kolmisoinnun A:han.

Laulussa „Tunturille“ 16-osa kulku (esim. 4) nousee pärskyen kuohahtavan vuoristopuron tavoin korkeuksiin, syöksyy vuorottelevaa D-E-D-sävelkulkua kohti, katkeaa äkillisesti edetäkseen sitten „Meno mosso“ – lauluosuudesta (esim. 2) ”ritmo distintamente”, rauhallisesti eteenpäin laulua tukien, mutta melodiakulusta poikkeavilla itsenäisillä kvintti-oktaavi-soinneilla. Kertausjakso siirtyy yllättäen, kohdassa „längst verhallne Hochlandsweisen mächtig in mir klingen”²⁵B- ja Es-duuri sointuihin. Kolmatta kertaa 16-osa kulku syöksyy ylöspäin, huippukohtana olevat mahtavat kvinttisoinnit tukevat terssittömällä B-duuri soinnulla lauluäänessä sävelasteikolle vierasta F:ää ja soitto päättyy G-duuri-kvinttisointiin.

Kun kuulee nämä todella ylvyät, kuninkaalliset tunturilaulut, varsinkin niin taitavan laulajan kuin Prof. Gerard Hüschin esittäminä – hänhän on varsinaisesti löytänyt Kilpisen Saksalle – , täytyy sydän ylevästä tunteesta, ja psyko-fyysisen vuorovaikutusopin filosofiset edustajat voisivat tehdä omalaatuisen havainnon, että kuullessani näitä lauluja, samoin kuin Sibeliuksen sinfonioita, tunnen väistämättä tarvetta hengittää syvään.

²⁵ Viittaa luultavasti kohtaan ”Siellä soivat taaton virret”, joka on saksannettu ”Dort erklingen hell die Lieder” kirjassa (Tuloisela, Matti ja Djupsjöbacka, Gustav 2000: Yrjö Kilpinen. Yksinlauluja 1. Kerava: Painojussit oy)

Kilpisen taiteilijuus näkyy näissä kahdessa tunturilaulussa niin vakuuttavan selkeästi, että voisimme ottaa ne lähtökohdaksi analysoidessamme säveltäjän melodiamuodostusta.

Aloitetaan esimerkin 1 kohotahdistista. Suomen kieli on trokeinen, jambinen kohotahti on harvinainen. Painotus on ensimmäisellä tavulla (älä koskaan äännä Kilpisen nimeä muutoin kuin painottamalla ensimmäistä „i“:tä!). Vastaavasti myös Kilpisen liedit ovat pääosin kohotahdittomia, vaikka hän ei koskaan pakota itseään mihinkään taiteellisiin sitoumuksiin. Kvartti-intervalli on – hermeneutiikan vaikutuksesta – tyypillinen Kilpisen tyylille ja todistaa samalla sitä voimaa, joka sitoo tiedostomattomasti pohjoiseen kansansieluun.

Werner Danckert puhuu perustavanlaatuisessa teoksessaan „Das europäische Volkslied“ suomalaisen kansanmusiikin „tetrakordin päävyöhykkeistä“ itäisen paimentolaistyylin perintönä. Kahdesta päällekkäisestä tetrakordista tulee septimi – juuri se septimi, jolla on pohjoisessa musiikissa, erityisesti Griegillä hyvin tärkeä rooli, vaikka se ei varsinaisesti olekaan ominaista hänen tyylilleen. Myös Kilpisellä tämä piirre on selkeästi nähtävissä, kuten kahden seuraavan eri tuotantokauden liedien tetrakordipätkät (op. 28 nro. 10 ja op. 53 no. 3) todistavat.

5.

6.

Jos „Tunturilauluille” ovat kvarttiaskeleet hyvin tyypillisiä, niin ovat myös sekunnit esimerkissä 3 yhtä merkittäviä Kilpisen deklamaatiolle. „Suomalaisissa kansanmelodioissa näkyy yhä uudelleen vahva taipumus suosia kapea-alaista, resitatiivia lähenevää melodiikkaa, toteaa Werner Danckert oikeutetusti. Selkeästi erotetut resitatiiviset säveltoistot²⁶ todistavat taas kerran, miten vahvasti suomalainen kansankoloriitti on vaikuttanut Kilpiseen. Hänen käyttämänsä, jopa puhtaaksi resitatiiviksi yltävä ahdas melodiikka²⁷ on tiedostamatonta lainausta suomalaisesta kansanmusiikista. Kilpisen musiikissa tuntuu joka intervallilla, joka sävelaskeleella olevan aivan määrätty merkityksensä. Harvat säveltäjät – tämä

²⁶”Reperkussionstöne”

²⁷”Engmelodik”

koskee myöskin säästyksiä – ovat yhtä säästäväisiä ja valitsevat yhtä varovaisesti huippukohtansa. Kilpinen käyttää kyllä mielellään myös kevyesti ja rohkeasti lentävää melodiikkaa. Mutta usein tuntuu siltä, että melodia olisi vielä huntujen peitossa ja kehkeytymättömänä hiipisi matalalla ikään kuin sumussa sinkoutuakseen sitten ensimmäisestä auringonsäteestä korkeuksiin. Joskus liedin melodia pysyy yksinomaan kvartin rajoissa, yksittäisiä kertoja yltää kvinttiin („Fackeln im Sturm“ op. 41, 5)²⁸, oktaavi löytyy harvoin hänen tuotannostaan, suuria intervaleja ei esiinny lainkaan. Resitatiiviset säveltoistot ovat osa laulujen arkkitehtonisen kaunista rakennetta, jossa tasaisesta keskikohdasta melodia erkanee huippukohtiin, joita olisikin parempi kutsua ”syväkohdiksi” nimittäin siellä, jossa ääni putoaa kvartilla viimeisen säkeen lopussa, puhemelodiaa mukailleen. Se juuri on ihailtavaa, kuinka Kilpinen seuraa deklamaation suuresta vapaudesta huolimatta – hänen laulunsa ovat täynnä tahtivaihtelua – piinallisen tarkasti sanapainotusta ilman että korostuu, että hän muotoilee, fraseeraa ja synkopoi. Tämä kaikki on kuin yhdestä valusta, ikäänkuin sen pitäisi olla näin, ei voisi olla mitenkään toisin. Että hän lisäksi herättää lähes resitatiivisilla säveltoistoilla alkuvoimaisia jännitteitä, jotka toisinaan purkautuvat suuritehoisesti, todistaa jyrkkä kontrasti melodiaesimerkissämme 2 „Tunturille“.

Tarkastellessa molempia melodioita huomiota herättää toinenkin piirre: molemmat ovat nimittäin pentatonisia tai selkeästi lähestyvät viisiäänisyyttä.

Puolisävelaskelton pentatoniikka ei ole vierasta suomalaiselle kansanmusiikille, joskin on myös syytä olettaa, että se ei kuulu kansallisiin ominaispiirteisiin, vaan sen alkuperä löytyy muinaisista ajoista, jolloin kaukoitaiset vaikutteet olivat vielä hallitsevia. Kilpisen melodianmuodostamisessa on toki tunnistettavissa myös kirkkosävellajisia tunnusmerkkejä, erityisesti siinä miten hän välttää johtosävelten käyttöä.

Mutta pentatoniset piirteet ovat kuitenkin niin ilmeisiä, ettei niitä voisi jättää huomioimatta. Oma viehätyksensä on jopa siinä, kun huomaa miten säveltäjä tiedostamattaan ”nousee” pentatoniikkaa kohti luonnehtiakseen sielun tietynlaatuista korkealentoa. On lauluja, jotka ovat lähes täysin puolisävelaskelettomia, kuten op. 33 nro. 7 alkuosa:

²⁸ ”Facklor (Soihdut)”

7.

Myös tässä jälleen säveltoisto fis – ikään kuin laulaja haluaisi yhä uudelleen varmistua tutun maaperän antamasta tuesta ja omasta paikastaan. Kaarteleva pentatoniikka tosin luo erikoisen häilyviä vaikutteita vailla tonaalista tukea. Taipumus häilyä duurin tai mollin välillä, joka tosin ei ole hallitseva piirre Kilpisen tuotannossa, mutta kuitenkin havaittavissa hänen nuoruusajoistansa asti säilyneestä mieltymyksestä terssittömiin säestyssointuihin ja rinnakkaisiin kvintteihin, on suomalaiselle kansalle tyypillinen ominaispiirre, joka näkyy esimerkiksi runolaulannassa. Juuri tämä kulku duurin ja mollin välillä rikkoo tonaalisen rajoitukset ja herättää kuulijassa tuon äärettömyyden vaikutelman, jonka Kilpisen musiikki kätkee sisälleen.

Kilpisen tuotannon tyyllisten tunnusmerkkien huomaamattomuus edustaa korkeinta taidetta, koska se edustaa täydellistä luonnonomaisuutta. Niin selkeästi kuin Kilpinen erottuukin korkeatasoisilla taiteellisilla saavutuksillaan puhtaasta kansanomaisuudesta, säilyttää hän sisimmässään silti kansalle tyypillisiä skandeerauksen ominaispiirteitä, ja taipumuksen noudattaa kansanlaululle tyypillistä melodiamuodostusta, joka suosii laskevia melodialinjoja ennen nousevia. Lauluissa, joita hallitsevat sekuntiaskeleet ja joissa melodia ei pääse tarkoituksella kehittymään, heijastuu tasaisesti toistuvilla motiiveilla tekstien melankolinen tunnelma. Luonnonäänteet – kuten esimerkiksi „Tunturilaulussa“ – muistuttavat vanhojen suomalaisten runojen „huokausäänteitä“. Omaleimaista, synkopoitua kvinttinousua iskullisella tahdinosalla voidaan pitää toki harvoin esiintyvänä, mutta kutsuisin sitä silti Kilpiselle tyypilliseksi „kuunteleefekteiksi“²⁹, jotka ilmenevät seuraavissa esimerkeissä kolmesta erilaisesta tuotantojaksosta:

8.

9.

²⁹ Lauscheffekte

10.

Melodian ja tunteiden yhteys ilmenee esimerkissä 9: Kutsu auringolle tulee vastakohtaksi mieltä painavalle tuntemukselle, jonka herättää „karujen lahtien“ muisto. Yllämainittu omaleimainen melankolia, joka syntyy motiivin toistuvuudesta ja laskevasta sävelkulusta, näkyy parhaiten Tunturilaulussa „Vanha kirkko“:

11.

Mainitsin, että ”Tunturilaulu“ (esim. 1) päättyy laveasti ”molto largamente con grand espressione“. Myös kadenssien laajentaminen kuuluu Kilpisen tyylipiirteisiin. Tuskin yksinkertainen ritartando, fermaatit tai muut apukeinot riittävät hänelle; ääni voimistuu ja laajenee, ei veny esittäjän subjektiivisen harkinnan mukaan, vaan on säveltäjän tarkkaan mietitty valinta. Lopulta näissäkin „äärettömyys-kadensseissa“ nousee selkeästi esille välitön luonnontunne.

Melodia on ensisijainen – säestys rakentuu yksittäisen tekstisanan esiin kutsumasta aiheesta. Kilpisen yksinkertaisten tyylikeinojen valinta ja niiden säästeliäs käyttö auttaa meitä hahmottamaan ja ymmärtämään hänen sävellystyötään. Hän oivaltaa tekstin sanomaa „Ich schliess’ die Augen zu . . . mir tönt wundervoll des Sommers leiser Chor“ – avainsana herättää hänessä hiljaisen kvinttisoinnin, joka säilyy ostinatona, samalla kun basso laskee seksteittäin: syntyy op. 39, 4 „Sommarens ljud“. Toisinaan se on ääni, sekunti-kuviolla sirpittävä lintu, teoksen keskeinen elementti (op. 41, 1), joka da capo-lauluissa on lähes kaikkialla havaittavissa – soinneissa, motiiveissa tai rytmeissä.

Harmonioidessaan Kilpinen ei kavahda mitään riskiä – tarkastellaan esimerkiksi sekuntien tiivistä esiintymistä esimerkeissä 2 ja 4. Välillä sekunnit seuraavat välittömästi toinen toisiaan ja välillä ne vuorottelevat rytmisesti muuntuneena. Kilpisen harmoninen skaala on uskomattoman vivahteikas. Kontrapuktia ei löydy juuri lainkaan. Sitä vastoin hän onnistuu henkevöittämään jopa yksittäisen säestyssävelen, joka toisinaan pysyy ylempänä urkupisteenä ja varovasti laajentuu kaksi- tai kolmiäänisyyteen. Toisinaan taas esille singahtaa revontulen kaltaisia, rohkeita yllättäviä modulaatioita. Ne loistavat, säteilevät ja sammuvat.

Kauneimmillaan ne ovat Sergelin „Pelimannilauluissa“, joiden puhtaasti saksalaisena pidetty, osittain tanssillinen sisältö saa yksittäisten osien harmonisista kaarroksista monisävyistä värikkyyttä, kuten esimerkiksi „Tanssilauluissa“: B-duuri – Es-duuri – Ges (Fis) duuri, H-duuri – C-duuri – B-duuri.

Kilpisen tuotanto osoittaa suoralinjaista kehitystä. Tiellä kohti vaativaa taidemusiikkia hän säilyttää uskollisesti nuoruusajan varhaisia tunnuspiirteitä. Tuotantonsa puolivälissä hän lahjoittaa meille vielä viehättäviä pieniä kansan- ja lastenlauluja pohjautuen Cnatingiuksen runoihin (op. 43-46). Tuotantonsa huipun Kilpinen saavuttaa Morgensternin teksteihin sävelletyillä lauluilla ennen kaikkea sarjassa „Lieder um den Tod.“ Sarjaan kuuluvat „Vöglein Schwermut“, monen muunkin säveltäjän käyttämä runo, sekä „Auf einem verfallenen Kirchhof“, „Der Tod und der einsame Trinker“, „Winternacht“, „Der Sämann“ ja „Unverlierbare Gewähr“. Kukaan ei pysty Kilpistä paremmin tulkitsemaan murheen linnun – Vöglein Schwermutin – „laulun tumman“ tunnelmaa. Hänelle ominainen monotonia hallitsee Da capo-osia:

12.

Taidokkaasti käytetyllä vapaalla tahtimitalla ja melodiakululla Kilpinen nousee teoksessaan ”Verfallener Kirchhof” selvästi edellisten töidensä yläpuolelle.

13.

Siitä ei kuitenkaan puutu yksinkertaisetkaan, rytmisesti säännölliset sävelmät „laskevine suuntineen“ – ne muistuttavat melodialtaan selkeästi esimerkkiä 11:

14.

Kaamea, riipaiseva on synkkä kaksinpuhelu kuoleman ja juomaveikon³⁰ välillä, jonka stereotyyppinen „Dein Wohl“ vihdoin katkeaa kuolemaan. Kilpinen sisäistyy hämmästyttävässä määrin syvälle itseensä tässä sarjassa, kuin myös Sergelin ja Zwehlin sarjoissa (ja tässä kruunauksena „Marienkirche zu Danzig im Gerüst“ voimakkaasti nousevalla koraalilla) sekä myös Morgensternin rakkauslauluissa (Liebeslieder)?³¹, ja syvimmän elämyksellisyyden myötä laulut saavat sävellyksellisen kirkastumisen.

Se kuka haluaa perehtyä Kilpisen lied-taiteeseen, voi tutustua suureen määrään äänilevyjä, jotka Electrola, Berlin, on antanut minulle hyvin ystävällisesti käyttöön. Levyjä on seitsemän ja ne sisältävät 24 laulua, jotka ovat osa Kilpisen keskeisimpää tuotantoa. Levyistä löytyvät yksittäisten aikaisempien laulujen lisäksi merkittävimmät laulut myöhemmästä ”Liebeslieder” - sarjasta, ”Tunturilauluista“, sekä Morgensternin „Lieder um den Tod“ kokonaisuudessaan. Parhaimmillaan laulut ovat Gerhard Hüschiin erinomaisesti ja sielullisesti tulkitsemana. Hüschi järjestää marraskuun alussa toistamiseen „Kilpis-illan“ ja häntä säestää Hanns Udo Müller. Luotettavaksi ja herkäksi säestäjäksi osoittautuu myös Margarete Kilpinen, säveltäjän taiteen tunteva vaimo, joka sekä levyllä että konserteissa asettaa pianistiset taitonsa miehensä sävellysten palvelukseen. Hän on osoittautunut erityisesti kamarimusiikin saralla korvaamattomaksi säestäjäksi. Pianomusiikin lisäksi hän esitti hiljattain myös Dortmundissa, Berliinin kantaesityksen jälkeen, „Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen”³²-yhdistyksen järjestämässä tilaisuudessa ja rouva Winifred Wagnerin läsnä ollessa Kilpisen sonaatin sellolle ja pianolle hyvin menestyksekkäästi Paul Grümmer kanssa.

Kilpinen on vasta vähän tullut esille kamarimusiikin säveltäjänä. Julkaisut rajoittuvat sellosonaattiin op. 90 ja sarjaan sellolle tai gamballe ja pianolle op. 91, kummatkin kustantamosta Breitkopf & Härtel, Leipzig. Tämä neliosainen adagioon päättyvä sarja on herttainen pieni sävellys, joka on lähinnä sukua liedille; siinäkin melodialla ja tunneherkkyydellä on suuri merkitys. „Graven“ hiljaisen mielteliäs musiikki on arvokasta. Teos on kokonaisuudessaan ongelmatonta ja kepeää

³⁰ Teoksessa Der Tod und einsame Trinker suom. V. Arti

³¹ Kyse on luultavasti ”Lieder der Liebe” sarjoista. (op.60 ja 61)

³² Saksalaisten naisten Richard Wagner-yhdistys

sävelleikkiä – rentouttavaa ja virkistävää. Sonaatti (op. 90) on hyvin henkilökohtainen sävellys. Sielullinen voimantunne kantaa tätä voimakkaiden jännitteiden täyttämää teosta ensimmäisen osan yllättävillä aksenteilla ja tematiikan kontrasteilla. Tematiikka, joka muodostuu adagio- ja allegro-appassionata-teemoista, pitää tunnelmaa yllä ensimmäisistä tahdeista finaaliin saakka. Kilpisen tyyllille yllättävän suuret intervalliaskeleet ovat osoitus useinkin hyvin alkuvoimaisesta ilmaisuvoimasta. Pianosta tulee sooloinstrumentin tasavertainen kumppani, melodisen scherzo-osan keskelle on nerokkaasti lisätty kaanon. Täynnä hillittyä intohimoa on lyhyt ja arvokas andante, johon liittyy toccatamainen allegro. Kilpinen on näillä teoksilla, jotka sellon ominaisuuksista johtuen asettavat solistille antoisia haasteita, osoittanut kutsumuksensa tälläkin saralla.

Säveltäjää on useasti kutsuttu „Suomen Schubertiksi“, ja tässä saksalaisten ainainen luokitteluhalu on taas saavuttanut yhden sen kyseenalaistettavimpia huippuja, ikään kuin jokainen säveltäjä, joka pyrkii yksinkertaisuuteen ja löytää tunteilleen mutkattoman ilmaisun olisi pakosta vietävä Schubertin läheisyyteen. Kilpistä ei tarvitse rinnastaa menneen ajan mestareihin. Hänellä ei ole tarvetta siihen, sillä hän on näyttänyt meille, miten hän yksinkertaisimmin keinoin vaikuttaa persoonallisemmalta kuin kaikkiin uudenaikaisuuksiin perehtynyt, efektinhaluinen sinfonikko. Voidaan sata kertaa väittää, että jokin fraasi on lähellä Franz Schubertia tai esimerkiksi Hugo Wolfia – mutta yhdistelemällä keinotekoisesti tällaisia tunnusmerkkejä ei voida silti päästä lähelle sitä Kilpistä, jonka tunnemaailma osoittaa täydellistä henkistä kypsyyttä. Yhtä vähän voidaan näistä tyyliominaisuuksista, joita olen pyrkinyt esittämään, muodostaa kokonaiskuvaa Kilpisestä, yhtä vähän voidaan tulkita tai selittää häntä. Luonteen ominaisuuksista voidaan päätellä pohjoisen sielun yksittäisiä piirteitä – mutta lopulta sanomatonta ei voida määritellä. Kilpisen luovasta tyylistä voidaan saada valaisevaa tietoa, hänen olemuksensa ydin ei kuitenkaan paljastu meille täysin. Sillä Kilpistä ja pohjoista sielua ei voida selvittää päättelemällä vaan siihen pitää e l ä y t y ä; niiden arvo syntyy eläytymisestä.

LIITE 1 nro. 4 *Keskustelumme Yrjö Kilpisen kanssa. Suomalainen säveltäjä Düsseldorfissa.*

12.4.1942

Düsseldorfer Stadt-Nachrichten

Keskustelumme Yrjö Kilpisen kanssa. Suomalainen säveltäjä Düsseldorfissa.

Yrjö Kilpinen, Suomen merkittävin ja menestyksekkäin Lied-säveltäjä, oli eilen Düsseldorfissa ja musisoi illalla laulaja prof. Gerard Hüschin kanssa Nordische Gesellschaftin järjestämässä tapahtumassa Ibachsaalessa. Meillä oli tilaisuus puhua taiteilijan kanssa hänen elämästään ja tuotannostaan.

Niiden ihmisten joukon ei pitäisi olla kovin suuri, joille nimi Yrjö Kilpinen on vain käsite, ja silti musikaalis-tieteellinen maailma asettaa tämän suomalaisen taiteilijan ensimmäiseen riviin nykyajan Lied-säveltäjien joukkoon. Tämä tosiasia, joka epäilemättä yllättää ja pakottaa meitä pohtimaan – vältteleekö Kilpinen julkisuutta? Säveltäjän ystävä vahvisti minulle ennen kuin tutustuin häneen henkilökohtaisesti, että mestari on hyvin sulkeutunut. Tämä tarkoittaa: Ei mielellään puhu paljon, kaikkein vähiten silloin, kun on kyse hänen persoonastaan. Merkittävää hänen olemukselleen on, että hän ei juuri ollenkaan ole sallinut valokuvaamista. Kun keskustelumme aikana kävi ilmi, että hän ei omista passikuvansa lisäksi kuin yhden isomman kuvan itsestään. (Katso pienennetty kopio!). Se on lähtöisin berliiniläiseltä naisvalokuvaajalta, joka kuvasi pitkään ainoana häntä Saksassa. Niinpä se ei myöskään nyt ole omituista, että Mestari säestää nyt ensimmäistä kertaa itse laulujaan Saksassa.

Ensimmäisen puhelun jälkeen, jonka piti laittaa vireille haastattelu Kilpisen kanssa, tuli minulle muutamia epäilyksiä siitä, että yritykseni onnistuisi. ”Mestari on muutamia tunteja sitten saapunut ensimmäisellä aamujunalla Düsseldorfiin”, minulle ilmoitettiin, ja tällä hetkellä hän työskentelee, se oli minun aavistukseni! Sitten – niin kuin ihme! – puhelinlinjan toisessa päässä kuului itse Kilpisen ääni, ja varttia myöhemmin istuin düsseldorfilaisessa hotellissa vastapäätä tätä suomalaista säveltäjää. Kilpisen ystävä, joka tunsu Mestarin jo 12 vuoden ajalta, vakuutti minulle jälkepäin: ”Teillä on ollut valtavasti onnea, sillä tähän asti säveltäjä on

pääsääntöisesti kieltäytynyt kaikista vierailuista. Poikkeuksia tästä säännöstä on hyvin, hyvin vähän. Onnittelten teitä teidän onnistumisestanne!”

Mestarilla tuntui olevan hyvä päivä! Hän oli vastoin odotuksiani eloisa, kiinnostunut ja avoin. Hän aloitti heti pienellä ylistyslaululla meidän Düsseldorfistamme.

”Tunnetteko jo Düsseldorfia?” kysyin minä.

„Kyllä vain, minä olen ollut tällä jo useita kertoja. Viimeksi Reichsmusiktagen aikana. Olen aina mielelläni tullut Rheinin äärelle, kun minut on kutsuttu. Minulla on paljon ystäviä täällä Düsseldorfissa. Kauniit muistot yhdistävät minut tähän kaupunkiin.”

Kilpinen puhuu ulkomaalaiseksi yllättävän hyvää, melkein sujuvaa saksaa; vain harvoin tulee esille, että hänen puheensa katkeaa ja hän joutuu etsimään sanaa. Kysymykseeni, onko hän asunut pidempään Saksassa, kertoo Mestari, että hän on vierailut Saksassa säännöllisesti 30 vuoden ajan. „Olen opiskellut musiikkia Wienissä ja Berliinissä.“

Sen kautta tulimme keskustelussamme musiikkiin. Kilpinen on ensi sijassa Liedsäveltäjä. Häntä ilahduttaa suuresti, että hänen useat luomuksensa ovat muodostuneet kansanlauluiksi Suomessa. Laulujen ohella säveltää hän myös kamarimusiikkia. Hän on ylpeä siitä, että myös Saksassa huomioidaan hänen osaamisensa. ”Minulla on aina ollut erityinen mieltymys saksalaisiin runoilijoihin ja olen palavasti yrittänyt ymmärtää heidän olemuksensa ja ajatusmaailmansa. Olen nimittäin sitä mieltä, että juuri Saksalla ja minun isänmaallani, Suomella, on niin loputtoman paljon yhteistä. Ihmiset Suomessa eivät ajattele juurikaan eri tavoin kuin ihmiset täällä Saksassa. Heidän tuntemuksensa ovat samat. Uskokaa minua, olkaa hyvä, Schubertia ymmärretään ja arvostetaan juuri samalla tavalla isänmaassani kuin Saksassa. Olen siksi aina puolustanut läheisiä kulttuurisia suhteita maidemme välillä. Aion kannattaa niitä myös jatkossa. Se ei voi kuin palvella molempia maita. En usko, että tästä voisi muodostua mitään vahinkoa, kun suomalainen on tarpeeksi suomalainen ja saksalainen tarpeeksi saksalainen.”

Nämä sanat ovat tyypillisiä Kilpiselle: selkeitä, yksinkertaisia ja avoimia, niin kuin hänen koko elämänsä ja taiteensa. Saksalaisten runojen aarteista hän on säveltänyt ennen kaikkea Claudiuksen, Rilken ja Morgensternin runoja. (Yksinomaan Morgensternilta hän on säveltänyt 74 runoa – merkittävimmät ovat: Laulut rakkaudesta ja Laulut kuolemasta).

Kun suomalaisen Mestarin taide saa yhä enemmän ymmärrystä ja ystäviä Saksassa, siitä ei viimeisenä ole kiittäminen laulaja professori Gerhard Hüschii, joka on vuosien aikana edistänyt Kilpisen liedtuotannon näkyvyyttä Saksassa. Emme epäile, etteikö eilinen Lied-ilta, josta huomenna kerromme, tulisi lisäämään lukuisia ystäviä taiteilijoille Düsseldorfissa.

Ludwig Hillenbrand

LIITE 1 nro. 5 *Suomalaista musiikkia Ibachsalissa. Kilpisen vahva menestys aluejohtajan läsnä ollessa.*

Rheinische Landeszeitung, Düsseldorf

13.4.1942

Suomalaista musiikkia Ibachsalissa

Kilpisen vahva menestys aluejohtajan³³ läsnä ollessa

Kiitos poikkeuksellisesta musiikillisesta tapahtumasta, joka vangitsi yhtä paljon asiantuntijat kuin musiikin harrastajat ja joka lisäksi dokumentoi hyvin vakuuttavasti Saksan ja Suomen kansojen vahvaa kulttuuripoliittista yhteenkuuluvuutta, kuuluu ensi sijassa aluejohtaja Florianille.

Nordische Gesellschaftin Ala-Reinin alueen konttorin johtajana hänellä on ollut jo alusta asti selkeä pyrkimys tiivistää samanhenkisten ja samoja asioita edustavien pohjoisten kansojen kulttuurisia, taiteellisia ja poliittisia yhteyksiä ja turvata yhteisöä, jolla on yhteinen „henkinen tila“.

Tämän heimoja yhdistävän ajatuksen johtamana Nordische Gesellschaft oli kutsunut tunnetuimman suomalaisen lied-säveltämisen edustajan paikalle, Yrjö Kilpisen, joka yhdessä Jean Sibeliuksen kanssa määrittää Suomen musiikillisen profiilin. Hän raotti meille ovea teostensa syvimpiin ominaisuuksiin syvällisten sävellystensä laajan valikoiman kautta.

Kun tunnustaa Jean Sibeliuksen isänmaansa merkittävimmäksi sinfonikoksi, täytyy silloin kunnioittaa yhtä lailla Kilpistä rehdisä persoonallisuudessaan suomalaisen liedin ja kamarimusiikin pienmuodon mestarina.

Ei ole aivan helppoa tunnistaa säveltäjä Kilpiselle ominaisia suomalaisia piirteitä. Ensi vaikutelmat herättävät ajatuksen musiikkityylistä, joka voisi olla yhtä hyvin Saksasta kuin „tuhansien järvien maasta“!

³³ Gauleiter

Mitä enemmän Kilpinen syventyy flyygelinsä ääressä musikaalisten inspiraatioidensa sävellystyöhön, sitä selvemmin korostuvat hänen oman tahtonsa piirteet. Saksalaista hänen sävellyksissään on korkeintaan muoto. Se osoittaa todeksi rodullisen yhteenkuuluvuuden, jonka perustana on pohjoismainen henkisukulaisuus.

Musiikillisessa ilmaisussaan Kilpinen paljastaa luomistyönsä ominaispiirteet: Se on taisteluhenkisen ja sankarillisen ihmisen vahva ja viimeiseen asti periksi antamaton asenne, joka synnyttää hyvin kurinalaisia, ei koskaan heikkoja tai ylenpalttisia, sävellyksiä.

On ilman muuta merkki miehisestä rohkeudesta osoittaa kunnioitusta sävelkielelle, joka ei yhdessäkään soinnussa tee myönnytyksiä helposti lähestyttävälle ilmaisutavalle, joka ei yhdessäkään nuotissa alennu väljähtyneisiin „kauneuskäsitteisiin“, joka ei ole omiaan herättämään tavanomaisia tunteita!

Kunnioitamme Yrjö Kilpisen korkealaatuista taiteellisuutta, joka perustuu lahjomattoman suoraan ja luomisvoimaltaan terveen miehekkyuden ominaisuuksiin.

Tällä tavoin taiteilijasta tulee kansanluonteen personifioitu ilmentymä, kansallisen aatteen kantaja.

Kun Sibelius vangitsee sinfonioissaan yhä uudelleen pohjoisen maiseman monimuotoisia kuvia pelkistettyyn musiikillisen muotoonsa, niin ilmentää Kilpinen niitä sisäisiä arvoja, jotka edustavat vähäpuheisia ja ulkopuolelta katsottuna hyvin sulkeutuneita maanmiehiään, joiden vahvoista sieluista kumpuaa ihmeitä aikaan saavia voimia käänteentekeviin päätöksiin. Yksinkertaisimmilla ja säästeliäästi käytetyillä keinoilla Kilpinen saa aikaan syvintä vaikuttavuutta.

Usein tarvitaan vain muutama jyrävä ja voimakas sointu katkaisemaan pitkäjännitteisen melodialinjan. Usein raskaskulkuiset laskevat bassokulut luovat synkän syvälle luotaavan tunnetilan (esim. Vanha kirkko). Ja usein se on yksinkertainen 8-osakulku, joka kuljettaa laulettujen sanojen virtaa eteenpäin. Aina vain hallitseva on kuitenkin kaiken voittava syvä elämänmyönteisyys, joka nostaa

Kilpisen romanttis-tunteellisen taiteennäkemyksen keskinkertaisuuden yläpuolelle ja tekee hänestä sankarillisesti kamppailevan kansansa vertauskuvan.

Yrjö Kilpiselle sopii mielestäni, ja tällä korostan hänen läheisyyttään saksalaiselle luonteelle, Beethovenin merkittävin ilmaus: „Voima on niiden ihmisten moraali, jotka erottautuvat toisistaan!“

Wilhelm Raupp

**LIITE 2: Originaalit artikkelit. (Kansalliskirjasto, arkistoluettelo 104,
käsikirjoituskokoelmat, MS. MUS.Kilpinen COLL. 418)**

1. *Sieg der Ehre und der Wahrheit. Gespräch mit Yrjö Kilpinen dem bekannten Finnischen Komponisten. (2.10 1938) Völkischer Beobachter, München.*
2. *Yrjö Kilpinen. Der Grosse Finnische Liederkomponist. (3.11.1938) Illustrierte Zeitung, Leipzig.*
3. *Yrjö Kilpinen (9/1939) Zeitschrift für Musik, Berlin.*
4. *Wir sprachen mit Yrjö Kilpinen. Der finnische Komponist in Düsseldorf (12.4.1942) Düsseldorfer Stadt-Nachrichten.*
5. *Finnische Musik im Ibachsaal. Starker Erfolg Kilpinens in Anwesenheit des Gauleiters. (1942) Rheinische Landeszeitung*

„ARGUS“ Nachrichten-Bureau G. m. b. H.
Berlin SW 68, Wilhelmstr. 113
Fernsprecher: 19 47 97

Völkischer Beobachter
(Potsdamer Beobachter)
Berlin 275

Nr. 2. 10. 38.

Sieg der Ehre und der Wahrheit

„DB.“-Gespräch mit Yrjö Kilpinen, dem bekannten finnischen Komponisten

Berlin, 1. Oktober.

In diesen Stunden besreiter und überschäumender Freude über die endliche Heimkehr unserer sudetendeutschen Volksgenossen erscheint es uns wertvoll, die Meinung eines möglichen Kulturschaffenden des Auslandes zu diesem weltgeschichtlichen Geschehen wiederzugeben.

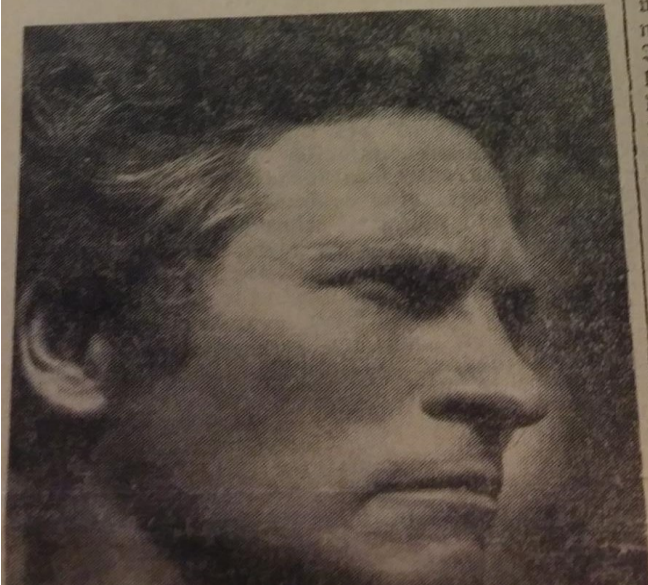
Vor einigen Tagen traf in Berlin der weit über seine finnische Heimat bekannte Komponist Yrjö Kilpinen zu einem Besuch seiner Freunde in der Reichshauptstadt ein. Er gehört zu den bedeutendsten Tonschöpfern von ganz Europa.

In einem Gespräch, das unser Mitarbeiter mit ihm in der Wohnung von Prof. Dr. Paul Graener über die kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Finnland führte, ging der Komponist ausführlich auch auf die gegenwärtigen Ereignisse ein. „Für mich“, so sagte er, „war es von Anfang an klar, daß in der sudetendeutschen Frage die Ehre und die Wahrheit siegen würden. Nie habe ich deshalb an einem friedlichen Ausgang der jetzigen Krise gezweifelt. Die Mün-

liche Schwälswende ermessen. „Ich glaube“ betonte der finnische Komponist in diesem Zusammenhang, „daß es nicht dem Zufall zuzuschreiben ist, daß es gerade Deutsche waren, die Finnland in seiner größten Not halfen. Sie handelten aus dem Gefühl heraus, daß die gemeinsame Kultur in Gefahr war, wenn wir nicht wußten, daß die finnische Kultur ein Teil der europäischen ist, die von asiatischen Einflüssen aus höchst bedroht war.“

In herzlicher Weise erzählte Yrjö Kilpinen wie er von Anfang an die Aufbauarbeit des neuen Deutschlands verfolgt hat, wie er stets davon überzeugt bleibt, daß die Erneuerung der Nationen, die in Deutschland und Italien möglich war, auch in ganz Europa möglich sein müsse. Nie habe er einen Augenblick daran gezweifelt, daß die hohen moralischen Ideale, die der Führer stets vertreten hat, immer umfassenderer Weise verwirklicht werden können. Einmal auch in Europa siegen werden. Es war es nötig, daß sich die bedeutendsten Männer Europas zusammensanden, um die furchtbare Krise herauszukommen, die Tschechien heraufbeschworen wurde, auch nötig, daß sich die Völker in gleicher Mühn, einander wieder kennenzulernen.

Zur sudetendeutschen Frage erklärte der finnische Komponist noch, daß hier



Berlin, 1. Oktober.
r und überschäumender Freude über die endliche Heim-
Boltsgenossen erscheint es uns wertvoll, die Meinung
fenden des Auslandes zu diesem weltgeschichtlichen

Berlin der weit über seine finnische Heimat bekannte
einem Besuch seiner Freunde in der Reichshauptstadt
ndsten Tonschöpfern von ganz Europa.

Mitarbeiter
f. Dr. Paul
Beziehungen
and führte,
uch auf die
ür mich“,
gan klar,
en Frage
t siegen
halb an
ng der
ie Mün-

liche Schicksalswende ermessen. „Ich glaube“, so
betonte der finnische Komponist in diesem Zu-
sammenhang, „daß es nicht dem Zufall zuzu-
schreiben ist, daß es gerade Deutsche waren, die
Finnland in seiner größten Not halfen. Sie
handelten aus dem Gefühl heraus, daß eine
gemeinsame Kultur in Gefahr war, weil sie
wußten, daß die finnische Kultur ein Teil der
europäischen ist, die von asiatischen Eindring-
lingen aufs höchste bedroht war.“

In herzlicher Weise erzählte Yrjö Kilpinen,
wie er von Anfang an die Aufbauarbeit
des neuen Deutschlands verfolgte und
wie er stets davon überzeugt bleibt, daß die Er-
neuerung der Nationen, die in Deutschland und
Italien möglich war, auch in ganz Europa mög-
lich sein müsse. Nie habe er einen Augenblick
daran gezweifelt, daß die hohen menschlichen
Ideale, die der Führer stets vertreten und in
immer umfassenderer Weise verwirklicht hat,
einmal auch in Europa siegen werden. So wie
es nötig war, daß sich die bedeutendsten Staats-
männer Europas zusammensanden, um aus der
furchtbaren Krisis herauszukommen, die durch
die Tschechei heraufbeschworen wurde, sei es aber
auch nötig, daß sich die Völker in gleichem Maße
mühten, einander wieder kennenzulernen.

Zur sudetendeutschen Frage erklärte uns der
finnische Komponist noch, daß hier ein Bru-

it

en

r.

e“, so

n Zu-

zuzu-

n, die

Sie

eine

eil sie

il der

dring-

pinen,

beit

e und

ie Er-

d und

mög-

enblick

lichen

nd in

t hat,

o wie

taats-

is der

durch

s aber

Maße

is der

Br u-

der seinem anderen, in Not geratenen Bruder helfen wollte. Wer dafür kein Verständnis aufbringe, bezeuge nur, daß ihm die höchsten menschlichen Werte fremd sind. Als Angehöriger einer kleinen Nation gab er seiner unendlichen Freude darüber Ausdruck, daß endlich das Recht der Selbstbestimmung seine internationale Anerkennung gefunden habe. Es müsse für jeden Europäer ein beglückendes Gefühl sein, im Herzen Europas einen Staatsmann zu wissen, der die höchsten menschlichen Ideale vertritt und mit höchster männlicher Ehre sowie sittlicher Kraft dafür eintritt. Sein Kampf sei ein Kampf der Wahrheit gegen die Lüge, der Freiheit gegen die Knechtschaft. Um das zu erfassen, brauche man kein Politiker zu sein, wohl aber müsse man eine menschliche Gesinnung haben.

In der eingangs erwähnten Unterhaltung über die deutsch-finnischen Kulturbeziehungen gab Dr. J. K. Kilpinen seiner großen Freude über die ständige Weiterentwicklung Ausdruck. Er verwies besonders auf das gedeihliche Wirken, das sich für ihn als Delegierten Finnlands im Ständigen Rat für internationale Zusammenarbeit der Komponisten mit dem Delegierten Deutschlands, Prof. Reznicek, ergibt, sowie auf die Zusammenarbeit der Finnisch-Deutschen Gesellschaft (deren Vorstandsmitglied er ist), ua. auch mit dem Außenpolitischen Amt der NSDAP., die nach beiden Seiten so befruchtend wirkt. Im Rahmen dieser Arbeit würden jetzt die Vorbereitungen zu einer großen deutschen Buchausstellung getroffen, die im Herbst 1939 in Helsinki stattfinden wird. Wie auf allen kulturellen Gebieten sei auch in der Musik bei der Völker ein äußerst reger Austausch eingetreten. Heute könne man sagen, daß die kulturellen Beziehungen Finnlands am stärksten von Deutschland gepflegt würden.

Herbert Rudolf

Yrjö Kilpinen, der berühmte Liederkomponist, schuf über 400 Liederkompositionen, von denen vor allem der aus 74 Liedern bestehende Christian-Morgenstern-Zyklus hervorgehoben zu werden verdient.

Der Finne Yrjö Kilpinen, der große Liederkomponist und hervorragende Vertoner deutscher Lyrik, äußert sich unserer Mitarbeiterin Gertrud Berkheyde gegenüber über die Aufgabe des Kunstschaffenden am Vollzug der Kunst im Leben der Völker und über sein eigenes Schaffen und Leben.

Yrjö Kilpinen bestätigt seine Art und Wesensverbundenheit mit uns Deutschen nicht nur in seinem Liedschaffen, sondern er erfüllt sie auch in menschlicher Hinsicht durch eine enge Freundschaft mit deutschen Künstlern. In unserem deutschen Meistersänger Gerhard Hüsch hat Yrjö Kilpinen seinen hervorragenden Interpreten gefunden. In vielen hundert Liedern offenbart uns Hüsch den großen finnischen Meister als Komponisten von urwüchsiger Gestaltungskraft, von höchster Einfachheit und Reife.

In dem stillen Haus in Zehlendorf-West, das dem Meistersänger Gerhard Hüsch nach anstrengender Arbeit ein Ausruhen gestattet, ist beiden Künstlern eine Insel der Freundschaft erwachsen. Fast alljährlich findet sich der nordische Meister hier zu Gast, so wie das Heim des Komponisten Yrjö Kilpinen am Schärenstrand vor Helsinki dem deutschen Künstler gastlich die Tore öffnet. Aus einem parkartigen Garten ragt ein zweistöckiger Holzbau, von dessen Fenstern der Blick weit über die Schären — hinüber über das Meer geht. Am Frühstückstisch im Zehlendorfer Haus, umringt von Kindern — Gerhard Hüsch hat deren vier, und Kilpinen brachte zum erstenmal sein fünfjähriges Töchterchen Siipi und mit ihr den großen Zauber der finnischen Heimat mit —

... Kunst und Kultur

In dem stillen Haus in Zehlendorf-West, das dem Meistersänger Gerhard Hüsch nach anstrengender Arbeit ein Ausruhen gestattet, ist beiden Künstlern eine Insel der Freundschaft erwachsen. Fast alljährlich findet sich der nordische Meister hier zu Gast, so wie das Heim des Komponisten Yrjö Kilpinen am Schärenstrand vor Helsinki dem deutschen Künstler gastlich die Tore öffnet. Aus einem parkartigen Garten ragt ein zweistöckiger Holzbau, von dessen Fenstern der Blick weit über die Schären — hinüber über das Meer geht.

Am Frühstückstisch im Zehlendorfer Haus, umringt von Kindern — Gerhard Hüsch hat deren vier, und Kilpinen brachte zum erstenmal sein fünfjähriges Töchterchen Siipi und mit ihr den großen Zauber der finnischen Heimat mit — beginnt unsere Unterhaltung.

Sie führt mitten hinein in die Kunst und Kultur Finnlands, zu den tief begründeten Beziehungen der beiden Länder Deutschland und Finnland zueinander aus ihrer Wesensverbundenheit, aus ihren Taten, mit denen sie unvergeßliche Denkmäler des Einsatzes zweier Völker füreinander aufrichteten.

„Sie können davon überzeugt sein“, bestätigt Kilpinen, „Finnland wird nie vergessen, daß viele Deutsche mit ihren finnischen Waffenbrüdern 1918 ihr Leben für Finnlands Befreiung opferten, wie wir wissen, daß man in Deutschland nie vergessen wird, daß das ausschließlich aus Finnen bestehende Preußische Jägerbataillon, im großen Weltkrieg Seite an Seite mit den deutschen Waffenbrüdern für Deutschland gekämpft und sein Blut vergossen hat. Jedesmal, wenn ich nach Deutschland fahre“, setzt Kilpinen fort, und seine singende Stimme hat einen warmen Klang — „sagen mir meine Freunde und Landsleute: ‚Grüße Deutschland‘ — und dieses finnische ‚Grüße Deutschland‘ bedeutet: ‚Sage den Deutschen, daß wir an sie denken, daß wir sie verstehen, lieben und verehren.‘“

Finnland hat eine eigene hohe Musikkultur, und die Frage nach der Verbreitung deutscher Musik, nach ihrer Anerkennung liegt nahe. „Unser Volk“, berichtet Kilpinen, „hat immer einen offenen Sinn für Kunst gehabt. Immer war die

...gerages ruhtereren supi und mit ihr den großen Zauber der finnischen Heimat mit — beginnt unsere Unterhaltung.

Sie führt mitten hinein in die Kunst und Kultur Finnlands, zu den tief begründeten Beziehungen der beiden Länder Deutschland und Finnland zueinander aus ihrer Wesensverbundenheit, aus ihren Taten, mit denen sie unvergeßliche Denkmäler des Einsatzes zweier Völker füreinander aufrichteten.

„Sie können davon überzeugt sein“, bestätigt Kilpinen. „Finnland wird nie vergessen, daß viele Deutsche mit ihren finnischen Waffenbrüdern 1918 ihr Leben für Finnlands Befreiung opferten, wie wir wissen, daß man in Deutschland nie vergessen wird, daß das ausschließlich aus Finnen bestehende Preußische Jägerbataillon, im großen Weltkrieg Seite an Seite mit den deutschen Waffenbrüdern für Deutschland gekämpft und sein Blut vergossen hat. Jedesmal, wenn ich nach Deutschland fahre“, setzt Kilpinen fort, und seine singende Stimme hat einen warmen Klang — „sagen mir meine Freunde und Landsleute: ‚Grüße Deutschland‘ — und dieses finnische ‚Grüße Deutschland‘ bedeutet: ‚Sage den Deutschen, daß wir an sie denken, daß wir sie verstehen, lieben und verehren.‘“

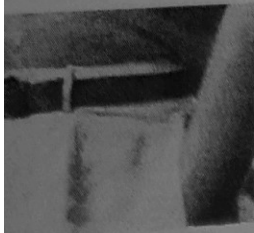
Finnland hat eine eigene hohe Musikkultur, und die Frage nach der Verbreitung deutscher Musik, nach ihrer Anerkennung liegt nahe. „Unser Volk“, berichtet Kilpinen, „hat immer einen offenen Sinn für Kunst gehabt. Immer war die deutsche Musik — aus der echten Freude an der klassischen Musik — tief im Volke verwurzelt. Wundervolle Chöre, die überall im Lande zu finden sind, bringen Bach, Mozart und Händel vorbildlich zu Gehör. Ich habe selbst erlebt, daß tief in den Einöden in einem Jahr nur Bach, in einem zweiten Jahr nur Händel gesungen wurde.“

Das Verständnis für die Musik beginnt mit der Liebe zur Musik, und es ist ganz falsch, zu

Links: Yrjö Kilpinen als Gast im Haus von Kammersänger Gerhard Hüsch in Berlin-Zehlendorf. Gerhard Hüsch ist der bekannte Interpret der Lieder Yrjö Kilpinens; eine langjährige Freundschaft verbindet ihn mit diesem finnischen Komponisten.

„...der im Menschen das Höchste verehrt, in der Kunst das oder lieben könnte.“

Kilpinen schon seine Auffassung über die Aufgabe des im Volke selbst fest und hebt hervor: „Nur das Beste ist



Ema-Lindqvist-Dressler und G. Berkhardt

... und es ist ganz ...

Links: Yrjö Kilpinen als Gast im Haus von Kammer Sänger Gerhard Hüsch in Berlin-Zehlendorf. Gerhard Hüsch ist der bekannte Interpret der Lieder Yrjö Kilpinens; eine langjährige Freundschaft verbindet ihn mit diesem finnischen Komponisten.

glauben, daß ein Mensch, der im Menschen das Höchste verehrt, in der Kunst das Gegenteil erleben möchte oder lieben könnte.“
Mit diesen Worten legt Kilpinen schon seine Auffassung über die Aufgabe des Künstlers und der Kunst am Volke selbst fest, und hebt hervor: „Nur das Beste ist gut genug für das Volk.“

Welche hohe Aufgabe das Lied als Brücke unter den Völkern haben kann, hat Gerhard Hüsch bei seinen vielen Konzerten durch beispiellose Begeisterung für das deutsche Lied und die Lieder Kilpinens erfahren.

„Die Völker“, so fährt Kilpinen fort, „verbindet gemeinsames Interesse, und die Künstler der Völker verbindet die eine große Aufgabe, die Kunst. Wie sehr freut man sich als Künstler über jede Schöpfung, die der Kunst neue Werte gibt!“

„Welchen Eindruck, Herr Kilpinen, gewannen Sie von Deutschland?“

„Man hat das Gefühl, daß das ganze Deutschland von einem positiven Willen durchströmt ist, und ich wüßte kaum ein Land, wo sich sogar die Regierung um die Künstler, die Kunst und die Kunstentfaltung so großzügig bemüht.“

Es ist gewiß auch kein Zufall, daß ich unter meinen vielen guten Freunden, die ich überall in der Welt habe, gerade in Deutschland viele mir sehr liebe Freunde gefunden habe.“

Unter den über 400 Liedschöpfungen Kilpinens ist ein großer Teil deutsche Lyrik. Auf unsere Frage, warum der nordische Meister gerade dem deutschen Lyriker Christian Morgenstern einen so hervorragenden Platz in seinem Liedschaffen einräumte, hören wir: „Ich habe nicht gern einzelne Gedichte vertont, sondern immer den ganzen Dichter. Mein größter Zyklus ist der Morgenstern-Zyklus, der aus 74 Liedern besteht. Sicher erschien mir die Dichtung des deutschen Lyrikers so

durchströmt ist, und
die Künstler, die Kunst und die
Es ist gewiß auch kein Zufall, daß ich unter meinen vielen guten Freunden, die
ich überall in der Welt habe, gerade in Deutschland viele mir sehr liebe Freunde
gefunden habe.“

Unter den über 400 Liedschöpfungen Kilpinens ist ein großer Teil deutsche Lyrik.
Auf unsere Frage, warum der nordische Meister gerade dem deutschen Lyriker
Christian Morgenstern einen so hervorragenden Platz in seinem Liedschaffen ein-
räumte, hören wir: „Ich habe nicht gern einzelne Gedichte vertont, sondern immer
den ganzen Dichter. Mein größter Zyklus ist der Morgenstern-Zyklus, der aus
74 Liedern besteht. Sicher erschien mir die Dichtung des deutschen Lyrikers so
vielseitig, da sie alle Gebiete des menschlichen Fühlens umfaßt.
Seele und Gesinnung dieses großen deutschen Lyrikers haben für mich nichts Be-
fremdendes. Die deutsche Sprache ist mir auch seit meiner Kindheit geläufig, und
ich habe in der guten deutschen Kunst noch nie etwas Artfremdes gefunden.
Ich glaube“, lächelt Kilpinen, „wenn ein Mensch genug Mensch ist, versteht er
auch den anderen Menschen.“

Hier muß ich der Zusammenarbeit mit Gerhard Hüsch gedenken; denn Gerhard
Hüsch ist doch der Interpret meiner Lieder. Mit beispielloser Intuition erfaßt er
und gibt er meine Lieder wieder. Und was mir besonders wertvoll ist, wir haben
in den langen Jahren unserer Freundschaft nie etwas eingeprobt oder studiert.
Natürlich freut man sich als Komponist“, fährt der Finne fort, „wenn die Auf-
fassung in der Wiedergabe sich mit der des Komponisten richtig deckt, doch ich
muß sagen, daß mir auch jede eigen erlebte Auffassung, selbst wenn sie von meiner
Meinung abweicht, Freude bereitet. Eine tote Wiedergabe einer lebendigen Kunst
ist mir natürlich, wie jedem schöpferischen Menschen, ein Grauen.“

Daß Begegnungen mit Kilpinen den Charakter des Besonderen und der außer-
ordentlich menschlichen Intensität tragen, verrät auch die Begegnung Kilpinens mit
Professor Graener, von der der deutsche Musiker selbst erzählt:

Es war auf einem internationalen Kongreß in Kopenhagen, die Dänen hatten

Seele und Gesinnung fremdendes. Die deutsche Sprache habe ich in der guten deutschen Kultur auch den anderen Menschen. Ich glaube“, lächelt Kilpinen. „wenn ein Mensch genug Mensch ist, versteht er Hier muß ich der Zusammenarbeit mit Gerhard Hüsch gedenken; denn Gerhard Hüsch ist doch der Interpret meiner Lieder. Mit beispielloser Intuition erfaßt er und gibt er meine Lieder wieder. Und was mir besonders wertvoll ist, wir haben in den langen Jahren unserer Freundschaft nie etwas eingeprobt oder studiert. Natürlich freut man sich als Komponist“, fährt der Finne fort, „wenn die Auffassung in der Wiedergabe sich mit der des Komponisten richtig deckt, doch ich muß sagen, daß mir auch jede eigen erlebte Auffassung, selbst wenn sie von meiner Meinung abweicht, Freude bereitet. Eine tote Wiedergabe einer lebendigen Kunst ist mir natürlich, wie jedem schöpferischen Menschen, ein Grauen.“

Daß Begegnungen mit Kilpinen den Charakter des Besonderen und der außerordentlich menschlichen Intensität tragen, verrät auch die Begegnung Kilpinens mit Professor Graener, von der der deutsche Musiker selbst erzählt:

„Es war auf einem internationalen Kongreß in Kopenhagen, die Dänen hatten uns zu einem Frühstück nach Marienlyst geladen. Es war alles so schön und sanft und gar nicht aufregend... Da sah ich plötzlich, ein paar Tische von mir einen Menschen sitzen, der einen echten Musikantenschädel hatte — einen Schopf voller Haare, mit einem Stich ins Silberne... ein Lächeln, das wahrhaft das Lächeln eines Kindes war. Ich wußte nicht, wer dieser Mensch war, ich beobachtete ihn eine Zeitlang, wie er sprach, wie er die Leute ansah, wie er lachte, wie er trank. Und dann ging ich zu ihm und fing ein Gespräch mit ihm an. Als wir ein Dutzend Worte miteinander geredet hatten, wußten wir, daß wir Kameraden, daß wir Freunde waren. Nun konnten wir uns alles sagen. Wir sprachen über Finnland, über Sibelius, über finnische Volksmusik, über seinen Sagenschatz — ich sprach über meine Heimat. Es war so, als ob alle Grenzen verwischt wären, als ob eines in das andere überginge. So stark war das Gefühl in mir für diesen nordischen Menschen und sein inneres Leben — wie wohl auch in ihm für

Christian ...
räumte, hören wir ...
den ganzen Dichter. Man ...
74 Liedern besteht. Sicher ...
vielseitig, da sie alle Gebiete des ...
Seele und Gesinnung dieses großen ...
fremdendes. Die deutsche Sprache ...
ich habe in der guten deutschen Kunst ...
ich glaube", lächelt Kilpinen. "wenn ein Mensch genug Mensch ist, versteht er
auch den anderen Menschen.
Hier muß ich der Interpret meiner ...
Hüsch ist doch der Interpret meiner ...
und gibt er meine Lieder unserer ...
in den langen Jahren zusammenarbeit ...
Natürlich freut man sich als Komponist ...
fassung in der Wiedergabe sich mit ...
muß sagen, daß mir auch jede eigen ...
Meinung abweicht, Freude bereitet. ...
ist mir natürlich, wie jedem schöpferischen Menschen, ein Grauen."
Daß Begegnungen mit Kilpinen den Charakter des Besonderen und der außer-
ordentlich menschlichen Intensität tragen, verrät auch die Begegnung Kilpinens mit
Professor Graener, von der der deutsche Musiker selbst erzählt:

"Es war auf einem internationalen Kongreß in Kopenhagen, die Dänen hatten
uns zu einem Frühstück nach Mariclyst geladen. Es war alles so schön und sanft
und gar nicht aufregend... Da sah ich plötzlich, ein paar Tische von mir einen
Menschen sitzen, der einen echten Musikantenschädel hatte — einen Schopf voller
Haare, mit einem Stich ins Silberne... ein Lächeln, das wahrhaft das Lächeln
eines Kindes war. Ich wußte nicht, wer dieser Mensch war, ich beobachtete ihn
eine Zeitlang, wie er sprach, wie er die Leute ansah, wie er lachte, wie er trank.
Und dann ging ich zu ihm und fing ein Gespräch mit ihm an. Als wir ein
Dutzend Worte miteinander geredet hatten, wußten wir, daß wir Kameraden, daß
wir Freunde waren. Nun konnten wir uns alles sagen. Wir sprachen über Finn-
land, über Sibelius, über finnische Volksmusik, über seinen Sagenschatz — ich
sprach über meine Heimat. Es war so, als ob alle Grenzen verwischt wären, als
ob eines in das andere überginge. So stark war das Gefühl in mir für
diesen nordischen Menschen und sein inneres Leben — wie wohl auch in ihm für
mich. Das Allerschönste aber war seine Begeisterung für das Erwachen unseres
Volkes und für unseren Führer. Dieser Mensch, der in jedem Wort, in jedem
Schritt die Lauterkeit seines Lebens offenbarte — fühlte sie wohl stärker als viele
der Unseren."

Fragt man Kilpinen nach seinem Werden, nach den Stufen seiner Entwicklung, so
wird er wohl lächelnd voller Humor und liebenswerter Boshaftigkeit die Frage
stellen, ob dem Frager etwa die heutige Persönlichkeit nicht genüge!

Yrjö Kilpinen ist 46 Jahre alt. Er wurde am 4. Februar 1892 in Helsinki ge-
boren. Ich habe ihn einmal gefragt, wie alt er sei, worauf er mir mit dem
ernstesten Gesicht erklärte: „65 Jahre“, und sich dann wie ein Kind freute, daß
ich scheinbar seinen Angaben Glauben schenkte und bewundernd feststellte, wie
jung er sich erhalten habe. Warmer Humor zeichnet den großen finnischen Kompo-
nisten aus und erfüllt auch das gesellige Zusammensein mit seinen Freunden.
Hinter Humor und scherzhaften Wortspielen verbirgt sich der Mensch Kilpinen —
der von dem tiefen Ernst aller großen Schaffenden erfüllt ist. Seine Freundschaft
und seine Sympathien gehören den Menschen, deren eigenem Menschsein Kilpinen
sich verbunden fühlt.

Der große nordische Musiker ist in seiner Gesamtpersönlichkeit, wie in seinen
Schöpfungen, von starker Eigenprägung, doch voller Einfachheit. Das männlich-
schöne Gesicht unter diesem silberdunklen Lockenschopf ist außerordentlich wandel-
bar. Es scheint überstrahlt von der Sanftheit einer ganz kindlichen Seele, und mit
seinem Wechselspiel von hellem, warmem Temperament und kühler Energie
macht es diesen seltenen Musikerskopf unvergessen.

Unwahrscheinliches Jungsein kann sein Gesicht — beim Ausdruck höchster Reife —
umleuchten, ein Jungsein, das seine Kraft aus ewigen Quellen schöpft.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / SEPTEMBER 1939 HEFT 9

Yrjö Kilpinen.

Von Fritz Stege, Berlin.

Der Nordische Gedanke ist Ausdruck einer Weltanschauung, welcher die Steigerung des Menschen ein göttliches Gebot ist. Hans F. K. Günther.

Die weltanschauliche Einstellung der Gegenwart erwartet von der künstlerischen Bewertung eines Tonsetzers wie des Finnen Yrjö Kilpinen eine innerliche Auseinandersetzung mit dem nordischen Gedanken. Der ursprünglich landschaftliche Begriff läuft Gefahr, zu einem absoluten Wertmaßstab erhoben zu werden, als wenn das nordische Wesen in der Kunst zwangsläufig „schön“ sein müsse — das Unnordische dagegen künstlerisch minderwertig. Eine Fehlmeinung, gegen die sich führende Rasseforscher wie L. F. Clauß, Richard Eichenauer u. a. mit Recht ausgesprochen haben. Und Schemann nennt die „Zergliederung geistiger Schöpfungen nach rassischen Bestandteilen“ sogar „die Zerstörung ihrer ganzen ideellen und ästhetischen Einheit, da doch gerade das In-eins-Fließen, das Verschmelzen das Letztcharakteristische aller höheren Geisteswerke ist“.

Es bleibt ein bedenkliches Unterfangen, an einen Tonsetzer nordischer Herkunft mit festumrissenen Vorurteilen heranzutreten und von ihm kategorisch diese und jene Stilmerkmale zu verlangen — als wenn romanischer Geist nicht auch im „Nordlande“ heimisch werden könnte und ein Südländer wie Verdi zeitlebens nordischen Einflüssen unzugänglich gewesen wäre. Anstatt den Begriff des Nordischen zu einem Werkzeug rationaler Denkweise zu erniedrigen, sollten wir uns lieber bemühen, seine künstlerische Objektivierung in jener demutsvollen Bereitschaft hinzunehmen, die einem logisch nicht zu enträtselnden rassischen Ideal gebührt — ohne damit ein vielleicht hart ausfallendes Werturteil zu verbinden. Das Genie bedarf keiner Vorschriften darüber, wie weit es „nordisch“ sein darf oder nicht.

Das Geheimnis nordischen Wesens beruht nicht in der Äußerlichkeit landschaftlicher Bindungen, sondern in der durchaus persönlichen Art, die landschaftliche Umwelt zu beseelen. Und je ausgeprägter das Bild der Natur, je unterschiedlicher es sich zu Ländern anderer Zonen darbietet, desto eigenwilliger wird es sich im Spiegel des schöpferischen Genies offenbaren — des Genies, das sich in Denken und Fühlen eins weiß mit seiner Umwelt und ihren Bewohnern, deren Charakter durch die Größe ihrer Naturverbundenheit bestimmt ist. Das Nordland formt den Menschen, dessen innige Beziehungen zum Heimatboden der tiefere Sinn aller nordischen Sehnsucht sind, und verleiht ihm diejenige charakterliche Reinheit, die unmittelbarer Ausdruck der Landschaft ist. Ausgezeichnet hat L. F. Clauß die Einheit von Seele und Land in seinem Buch „Die nordische Seele“ erfaßt: „Das Nordmeer atmet überall Unendlichkeit, und diese macht sein eigentliches Wesen aus: alles ist auf die Ferne gestimmt, alles weist und drängt in

I

die Ferne, die kein Ende hat . . . Die nordische Landschaft ruft auf, immer weiter zu gehen . . . sodaß sie niemals fertig erscheint, sondern immer im Werden begriffen . . . Raumwille erwacht in der Seele, die aus dieser Landschaft geboren ist und wahrhaft in ihr lebt. Der nordische Raum reißt in die Ferne und will überwunden werden . . .“ Glücklicher der Tonsetzer, dem die Gabe verliehen ist, sich in seinen Werken zum Kündler jenes nordischen Unendlichkeitsgefühls zu machen!

Die „nordische Sehnsucht“ ist ein natürliches Empfinden all derer, die aus seelischer Bedrängnis heraus in die Weite streben. Das Nordland wird Symbol für die Überwindung des engen Ich, für den Drang, sich an das All zu verausgaben. Und — mit den Worten Hans F. K. Günthers — der nordische Gedanke wird Ausdruck einer Weltanschauung, welcher die Steigerung des Menschen ein göttliches Gebot ist. Die Weite des Landes bringt die Gottheit näher.

*

Die Beziehungen zwischen Finnland und Deutschland verraten gerade auf musikalischem Gebiet die seelische Verwandtschaft beider Länder. War der Spohr-Schüler Fred. Pacius als Begründer finnischen Nationalstils ein Deutscher, so ist die Reihe der in Deutschland studierenden Komponisten schier unübersehbar: von Kajanus als Schüler des Leipziger Konservatoriums, von Sibelius (bei Becker, Bargiel), dem Busoni-Schüler Järnefelt, dem Bruch-Schüler Mielck, Selim Palmgren, Toivo Kuula bis zu Kilpinen, geb. am 4. Februar 1892 in Helsinki, der am dortigen Landeskonservatorium studierte und sich in Wien bei Heuberger, in Berlin bei Paul Juon vervollkommnete. Er gehört dem Vorstand des finnischen Tonkünstler-Verbandes, sowie der Finnisch-deutschen Gesellschaft an, ist Mitglied des „Ständigen Rates“. Als Internationaler Preisrichter war er 1936 bei der Musik-Olympiade in Berlin tätig und ist Vorsitzender des Musikausschusses für die Olympiade 1940 in Helsinki. Seine zahlreichen Ehrungen und Auszeichnungen (darunter von der Hand des Führers) wünscht Kilpinen nicht erwähnt zu sehen, denn „von meinem Leben ist nicht viel zu erzählen!“ Seine Zeit teilt er zwischen Deutschland und seiner Heimat, die ihm (ähnlich wie bei Sibelius) eine Ruhestätte auf einem Landsitz außerhalb der Hauptstadt gewährt. Hier, in der Abgeschlossenheit der Natur, in stiller Zurückgezogenheit angefangen des Meeres entspringt die Quelle seiner schöpferischen Fantasie, der wir über vierhundert, noch nicht geschlossen im Druck vorliegende Lieder zu finnischen, deutschen und schwedischen Texten danken, dazu auch 6 Klavierfonaten, 3 Klavierfuiten, kleinere Klavierstücke (Manuskripte) eine neu erschienene Sonate und Suite für Violoncello und Klavier, Männerchöre u. a.

Führt der Drang nach künstlerischer Vervollkommnung den jungen Tonsetzer gleich der Mehrzahl seiner Zeitgenossen nach Deutschland, so blieb die Seele der Heimat verhaftet — dem „Land der tausend Seen“, dem Land des Lichtes, in dem die Sonne nicht untergeht, dem Land der weißen Nächte, in denen die Wirklichkeit zum Traum gewandelt wird, in denen die harten Linien des Tages gelöst verblaffen, eingehen in jene unendliche Weite, die sich über das unermessliche Schweigen dunkler Wälder und leuchtender Wasser breitet. Finnlands geographische Lage bedingt die innerliche Abgeschlossenheit seiner Bevölkerung. Zwischen den Wellen der nördlichen Ostsee und dem Eismeer führt eine unwirtliche, kaum gangbare Brücke nach Skandinavien hinein, und im Osten dehnt sich die Tiefebene Rußlands. In einem solchen Lande weiß sich der Naturinstinkt erfolgreich gegen die „Segnungen“ der Zivilisation zu behaupten — hier bewahrt völkisches Leben seine Ursprünglichkeit, wird die Vergangenheit zur Gegenwart in der Erhaltung völkischer Traditionen, in der Ehrfurcht vor der Überlieferung. Und der schöpferische Künstler, der seine Fantasie in den Dienst der Heimatliebe stellt, bedarf keiner Umwege, um auf der Flucht vor den Abhängigkeiten des Alltags zu sich selbst zu gelangen. Er wird zum unmittelbaren Kündler seiner Umwelt, die ihn in unverfälschter, reiner Form täglich, stündlich umgibt. Er selbst ist die Stimme seines Landes, das Echo der Volksseele, in ihm werden Jahrhunderte der Geschichte lebendig, wandeln sich zu Wort und Ton. So mußte der finnische Nationalkomponist Jean Sibelius aus innerem Drang heraus der musikalische Ausdeuter des Kalevala-Epos werden, mußte in seinen finnischen Dichtungen, in seiner absoluten Musik immer und immer wieder Lebensbilder seines Landes zeichnen. So

mußte Yrjö Kilpinen der Sänger der Heimat werden, um unermüdlich in beredsamer Liebe in hundertfältiger Variation als Kunst zu gestalten, was die Natur ihm eingab.

Wie Yrjö Kilpinen von der „Natur“ zur „Kunst“ gelangt — das beweist überzeugend das dichterische Erleben der Texte von den kleinen Liebesliedchen der Jugendzeit bis zu der krönenden Vertiefung durch Christian Morgenstern, von Werk 3 Nr. 3 bis Werk 79. Die Reihe der mir vorliegenden 228 Lieder, für deren Überlassung ich den Verlagen Breitkopf & Härtel, Leipzig (zugleich Auslieferung der finnischen Editionen Fazer und Westerlund), Bote & Bock, Berlin und der Edition Wilhelm Hanfen, Kopenhagen — Leipzig meinen Dank ausspreche, beginnt mit der Einbeziehung der Natur in das Liebeserleben. Aber im Gegensatz zur Romantik ist bereits in den Jugendwerken ein eigener melancholischer Ton voll düsterer Schwermut vorherrschend. „Grabesnacht mein Liebchen verhüllt“, und „beim Kuckucksruf“ wird die Gestalt der Verstorbenen sichtbar in jenen schlichten, von Hukkinen verdeutschten volkstümlichen Zeilen:

Kuckucksrufen, goldner Sang schallt hinterm blauen Hange,
 doch mein Liebchen singt nicht mehr, liegt im Grab schon lange.
 Meiner Liebsten weiche Stimme klingt mir nicht zu Ohren,
 Wehmut mir das Herz bricht, verlassen und verloren.
 Kuckucksrufen hinterm Hange . . .

In dem unvollendeten letzten Satz schwingt die nordische Seele, die in sich verschließt, was zu tiefst bewegt.

Man darf wohl die Jugendperiode bis zu der Bekanntschaft mit dem finnischen Dichter V. A. Koskenniemi datieren, dem der Liedmeister den ersten Zyklus von 37 Liedern in 7 Heften (Werk 20—26) dankt. Typisch ist der Beginn mit einer „Elegie an die Schönheit“. Das Natur-Erleben kreift um die unmittelbare Umwelt, allein fünf Gefänge gelten der Ebene: „In Demut will ich angehören dir, o Ebene, und deinen herben Träumen, die still zu jenen Höhen weiterziehen, wo Leid und Freude sich verklärend einen“ (deutsch von E. Kurkiali). Zwei Lieder besingen den „Strand“ — aber niemals befehen mit den Augen des Glücks. Was der Dichter wahrnimmt zur Typisierung des Strand-Erlebens: das ist ein kleines Entlein, das sich im Schilf verirrt hat und vor Kälte jammernd nach der Mutter schreit, und dessen Klage an verlorene Jugend erinnert. — Seltsamkeiten der nordischen Seele!

Es folgt der Zyklus von 15 Liedern Werk 27—29 nach Texten von Ernst Josephson. Unter den lyrischen Betrachtungen mit dem Sammeltitle „Fantasie und Wirklichkeit“ verbirgt sich wiederum manch Erguß an Meer und Strand neben einzelnen epischen Zügen wie „Der Nöck“ oder „Die Elfe und der Kardinal“, übrigens eine der wenigen humordurchtränkten Dichtungen. Die Werke 30—32 gelten 13 Dichtungen von Bo Bergmann, in denen übrigens zum ersten Male die für Kilpinens Schaffen späterhin bezeichnende „Fjeld-Sehnsucht“, die Liebe zu den Bergen, anklingt. In den Zyklen nach Anders Österling, Gustaf Ullmann, Thor Cnattingius, Huugo Jalkanen (31 Lieder!) wechseln Stimmungen des Tages und der Jahreszeit mit Einzelschilderungen der Landschaft und persönlichen Beseelungen der Natur.

Ein neuer Abschnitt der Entwicklung wird mit den berühmten „Fjeldliedern“ Werk 52—54 nach Texten von V. E. Törmänen erreicht. Dasjenige Werk, das gerade in Deutschland besonderes Aufsehen erregt hat und dem Namen des Tonsetzers zu größter Beachtung verhalf. Die Wahl dieser Dichtungen könnte vielleicht darauf schließen lassen, daß der Sänger der Heimat sein persönlichstes Erlebnis in der Sehnsucht nach dem Unerreichten findet. Der unermüdliche Kunder der „Ebene“ richtet seinen Blick in die Ferne und wächst gerade dadurch über sich hinaus, daß er die Berge sucht — weit hinten an den Grenzen seines Landes. Dort brausen wild die Stürme, Sonnenflammen brennen und längst verhallene Hochlandsweisen klingen dem erstaunten Ohr. „Fjelde will ich wiedersehen, Gipfel ich erklimmen, adlergleich von stolzen Höhen weite Welt beschauen.“ Das ist etwas Neues für den Bewohner der Ebene, der starr, erschrocken von der Urgewalt der Berglandschaft bezwungen wird. Er lauscht nie gehörten Stimmen, und die Harfe seiner Seele rauscht auf in begeisterter Hingabe, in demutsvoller Andacht. Das Kraftgefühl der Berge durchglüht den Sehnsüchtigen, und er reißt die Gefährtin mit sich:

„O Einzige, Geliebte du!
Nun komm, wir wandern den Fjelden zu!
Von Ferne schon der Gipfel glüht,
und jauchzend schallt der Fjelden Lied!“

Das ist groß — das ist gewaltig — Fels auf Fels getürmt. Aber die zarten, die bescheiden lyrischen Klänge fehlen nicht. Es gehört zu den Wesenseigenheiten Kilpinens, daß er sich immer wieder dankbar vor der Macht des Liedes, vor dem Gefang und der Musik neigt — ein Charakterzug, den er mit Franz Schubert teilt, wenn in die Fjeldlieder plötzlich ein Bekenntnis „An das Lied“ eingefügt wird:

So wie vom Fels die Quelle leise rieselt
und gibt der armen Weide goldne Ähren,
so bringst, o Lied, du holdes, mir zur Blüte
die Sehnsucht, die in meiner Seele lebt.
Laß mich dir danken, o mein Lied, du holdes:
mit Sehnsuchtsblüten du mein Leben segnest,
du klingst mir heller nur, wenn auch der Herbst
sich nahet, wenn die Blumen still verwelken.

(Deutsch von E. Kurkiali.)

Und nun das nächste, das größte dichterische Erleben — die dritte, die Hochperiode des Liedschaffens: Christian Morgenstern. Nicht weniger als 74 Texte Morgensterns wurden von Kilpinen vertont, und harren zum Teil noch der Drucklegung. Bisher sind 22 veröffentlicht (Verlag Bote und Bock, Berlin), weitere dürften in diesem Jahre bei Breitkopf und Härtel, Leipzig, erscheinen. Die innere Verwandtschaft mit Morgenstern kann nicht überraschen, wenn man die Empfindungstiefe des auch von mir hochverehrten Dichters bedenkt, dessen „Kehrseite“ in den Palmström-Dichtungen leider eher Anerkennung gefunden hat als seine ernstesten Bekenntnisse wie in den gedanken schweren Lebensaufzeichnungen, „Stufen“ betitelt. Dem Tondichter Kilpinen gelingt die künstlerische Metamorphose in der Vertauschung der landschaftlichen Unendlichkeit mit der seelischen Weite. Wie die Natur seiner Heimat keine Grenzen kennt und in das All hineinwächst, so erweitert Morgenstern die Schranken der Seele und öffnet den Blick des Mystikers für die Wunder des Jenseits, die sich nur den Tiefchürfenden breiten. Mit Morgensterns „Liedern um den Tod“ hat Kilpinen, der Naturfänger, eine einsame Höhe weltabgeschiedener Kunst erreicht, in der sich Wissen und Ahnen um Werte der Unendlichkeit die Hand bieten. Und die Bekanntschaft mit deutschen Dichtern zeitigt weitere Früchte: mit den Zyklen „Sommerfegen“ Werk 75 und „Spielmannslieder“ Werk 77 von Albert Sergel, mit den Liedern des Hans Fritz von Zwehl Werk 79 ist die Gegenwart erreicht.

*

Es ist begreiflich, daß ein Komponist, durchdrungen von der Liebe zu Volk und Heimat, umso eher als ausgesprochen „völkischer“ Tonsetzer in die Geschichte eingehen kann, je ausgeprägter der Typus des durch ihn vertretenen Volkes ist. Ein Land ohne Vergangenheit, ohne Tradition, ohne seelische Verbundenheit mit dem Boden der Väter — man denke etwa an Nordamerika — wird kaum dazu gelangen, einen „Nationalstil“ in der Musik zu entwickeln. Ein Völkergemisch voll rassistischer Gegensätze muß in seinen Kunstäußerungen notwendig „international“ bleiben. Kilpinens Heimat dagegen, das Land der Kalevala, der Ranolaulua (Runen- gefänge) und Torventuitotusta (Hornbläserweisen) besitzt trotz der gewissen Verschiedenartigkeit der Bevölkerung (Tavasten, Karelen, Lappen, Schweden, Russen) einen inneren, nationalen Zusammenhalt auf der Grundlage des besonders starken Traditionsgefühls und der naturhaften, landschaftlichen Bindungen. Hier sind die Vorbedingungen geschaffen für die Entwicklung künstlerischer Charaktere, die in ihren schöpferischen Äußerungen vollkommen völkisch wirken, ohne — und das ist das Entscheidende — jemals mit Bewußtsein originale Volksmusik verwendet zu haben.

Diese Feststellung zwingt ganz besonders zur Beachtung und Befolgung. Falsch verstandene Volkstümlichkeit hat in Deutschland zu der unberechtigten Meinung geführt, man könne nur

dann wahrhaft „volkstümlich“ fein, wenn man völkisches Originalgut mit dem Meißel der Kunst recht und schlecht zusammenstutze, und die „volkstümliche“ Bedeutung eines Komponisten erweise sich darin, wieviele Variationenwerke er über deutsche Volkslieder geschrieben habe. Jean Sibelius hat niemals finnische Volksweisen aufgegriffen. Yrjö Kilpinen ist bis auf einen kleinen Einzelfall jeder Verwendung von Volksmusik aus dem Wege gegangen. Und doch atmet die Musik von Sibelius nicht minder als diejenige Kilpinens ausgeprochen völkischen Geist.

Beispiele sprechen mehr als Worte. Ich bringe hier zwei Proben aus den „Fjeldliedern“, und zwar zwei Gefänge, die dem Zuhörer blitzartig Einblicke in eine ganz neue, fremde, eigene Gefühlswelt geflatten:

„Fjeldlied“.

1. *Allegro con anima*

O Fin - zi ya, ja lieb - - te di! Dein Name, was
 wandere den Fjeld - den zi! Du fro - me fahre der Jig - fel gliff, sind
 jung - und füllt des Fjeldes Lied.

„Den Fjelden zu“.

2. *Allegro con brio* *Meno mosso*

Fjeld - du weilt ist von der fahre, ist ein yild mein Tannen, du bin mit die
 Tränen brühen, Sonnplannen braunen.

Und hierzu zwei typische Begleitfiguren zu den ersten Takten der obigen Liedzeilen — gleichzeitig auch als Vorspiele geltend; zum „Fjeldlied“:

3.

Vorpiel und erste Liedzeile „Den Fjelden zu“:

4.

Der Charakter dieser Liedproben bringt bereits diejenige Eigenschaft zum Ausdruck, die wir als „Weite“ in der nordischen Musik empfinden. Der Sänger, der im „Fjeldlied“ die Geliebte

ruft, bedient sich einfacher Naturtöne. In der Deklamation folgt er frei seinem Naturgefühl ohne Rücksicht auf „betonte“ oder „unbetonte“ Takteile, ohne Beachtung der musikalischen Periode, deren Viertaktigkeit durch einen eingefchobenen Takt erweitert wird. Der Mittelfatz führt dem Text gemäß, aber im Gegensatz zum Charakter der finnischen Volksmusik die ungestüm drängende Aufwärtsbewegung fort. Die Achtelbewegung der Begleitung bringt eine Beschleunigung, die über einem lang ausgehaltenen ($\frac{7}{8}$) Trompetenruf abbricht. Der Dacapo teil setzt „molto largamente, con grand espressione“ ein und verwandelt die kühle Strenge des tonal neutralen ersten Teils in ein leuchtend warmes Dur. Eigenartig ist die Kadenzierung über dem Dominantseptakkord auf E mit dem Gis in der Oberstimme, unvermittelt mit D-dur-Schluß in der Quintlage. Im Nachspiel wird noch zweimal die gleiche Kadenzierung angestrebt mit einem sich aufbäumenden E—Fis—Gis, fortissimo largando nach dem A des D-dur-Dreiklangs hinführend.

In „Den Fjelden zu“ sprüht gleich einem aufschäumenden Sturzbach der Sechzehntellauf (Beisp. 4) in die Höhe, stürzt sich auf die D—E—D-Wechselnoten und bricht jäh ab, um zum „Meno mosso“ (Beisp. 2) mit ruhig schreitenden, aber im Gegensatz zur Melodie eine Eigenbewegung bekundenden terzlosen Quint-Oktav-Klängen im „ritmo distintamente“ den Gefang zu stützen. Der Wiederholungsteil weicht an dieser Stelle zu den Worten „längst verhallne Hochlandsweisen mächtig in mir klingen“ überraschend nach B-dur und Es-dur aus. Zum dritten Male stürmt der Sechzehntellauf empor, die machtvollen Quintklänge stützen als Höhepunkte das leiterfremde F in der Singstimme mit dem terzlosen B-dur-Akkord, um mit der G-dur-Quinte auszuklingen.

Wenn man diese beiden wahrhaft stolzen, königlichen Fjeldlieder hört, besonders in der berufenen Wiedergabe durch Prof. G e r h a r d H ü f c h, den eigentlichen Entdecker Kilpinens für Deutschland, dann weitet sich das Herz voll Hochgefühl, und die philosophischen Vertreter der psycho-physischen Wechselwirkung könnten die eigenartige Beobachtung buchen, daß ich bei diesen Liedern ebenso wie bei den Sinfonien von Sibelius unwillkürlich den Drang zur „Tiefatmung“ spüre . . .

In diesen Gefängen tritt uns Kilpinens künstlerische Gestalt in so überzeugender Deutlichkeit entgegen, daß eine Analyse seiner Melodiebildung von den beiden Fjeldliedern ihren Ausgang nehmen könnte.

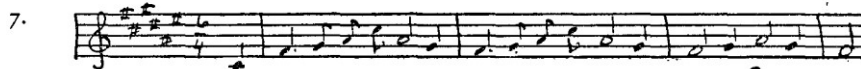
Beginnen wir bei dem Auftakt des Beispiels 1. Die finnische Sprache ist trochäisch, ein jambischer Auftakt ist selten. Die Betonung erfolgt auf der ersten Silbe (man hüte sich, den Namen „Kilpinen“ anders als mit dem Akzent auf dem ersten „i“ auszusprechen!). Demgemäß überwiegen bei Kilpinen auch die auftaktlosen Liedgebilde, obgleich er sich niemals irgendwelche künstlerischen Bindungen auferlegt. Das Intervall der Quarte — hier hermeneutisch bedingt — ist typisch für Kilpinens Stil und beweist zugleich die Macht der unbewußten Bindungen an die nordische Volksseele. Werner Dankert spricht in seinem grundlegenden Werk „Das europäische Volkslied“ (Berlin 1939, S. 328) von den „tetrachordalen Hauptzonen“ der finnischen Volksmusik als Vermächtnis eines östlichen Hirtenstils. Zwei aufeinandergefetzte Tetrachorde führen zur Septime — jener Septime, die in der nordischen Musik, besonders bei Grieg eine hervorragende Rolle spielt, ohne eigentliches Eigentum seines Stils zu sein. Auch bei Kilpinen ist dieser Zug unverkennbar, wie folgende Tetrachord-Zonen aus zwei Liedern ganz verschiedener Schaffensperioden zeigen, und zwar aus Werk 28 Nr. 10 und Werk 53 Nr. 3:



Ist das „Fjeldlied“ durch seine Quartenschritte charakteristisch, so sind die Sekunden des Beispiels 3 nicht minder bedeutungsvoll für Kilpinens Deklamation. „In den Melodien finnischer

Völker zeigt sich immer wieder die Tendenz zur Verengung und Sammlung um eine reperkussale Mitte“, stellt Werner Dankert mit Recht fest. Die deutlich hervortretenden Reperkussionstöne beweisen nur wieder, wie stark Kilpinen vom finnischen Volkskolorit abhängig ist. Die hier angewandte „Engmelodik“, die bis zum reinen Rezitativ gehen kann, ist unbewusstes Lehngut aus der finnischen Volksmusik. Man hat bei Kilpinen stets das Gefühl, daß jedes Intervall, jede Tonfortschreibung ihre ganz bestimmte Bedeutung hat. Es gibt wenige Komponisten, die (auch in Bezug auf die Begleitung) so sparsam arbeiten, so vorsichtig sind in der Wahl der Höhepunkte. Wohl kennt und liebt Kilpinen den leichten, kühnen melodischen Aufschwung. Aber dann ist es oft, als legen sich Schleier über die Entfaltung der Melodie, die wie im Nebel unentwickelt an den Boden geschmiegt ist, um beim ersten Sonnenstrahl blitzartig zur Höhe zu schwingen. Es kommt vor, daß sich ein Lied überhaupt nicht über den Umfang der Quarte erhebt, allenfalls einmal zur Quinte geht („Fackeln im Sturm“ Werk 41, 5) die Oktave ist selten in seinem Schaffen, größere Intervalle treten überhaupt nicht auf. Die „Reperkussion“ bringt es mit sich, daß man bei der architektonisch schönen Struktur der Gefänge in ihrer melodischen Entfernung von einer gleichbleibenden Mitte geradezu von „Tiefpunkten“ im Gegensatz zu den „Höhepunkten“ sprechen könnte — dort nämlich, wo die Stimme um eine Quarte fällt am Schluß der Zeilen-Enden, der Sprechmelodie folgend. Das ist das Bewundernswerte, daß Kilpinen bei aller Freiheit der Deklamation — seine Lieder wimmeln von Taktwechslern — peinlich genau dem Wortakzent folgt und niemals spüren läßt, wie er gestaltet, phrasiert, fynkopiert. Das ist alles wie aus einem Guß, als müßte es so, könne es gar nicht anders sein. Daß er überdies mit fast rezitativischen Tonwiederholungen urgewaltige Spannungen weckt, die zu mitunter elementaren Entladungen drängen, beweist der harte Gegensatz im Beispiel 2 „Den Fjelden zu“.

Aber bei der Betrachtung der beiden Melodien fällt uns eine weitere Eigenheit auf: sie sind nämlich pentatonisch, beziehungsweise nähern sich entschieden der Fünftönigkeit. Die halbtöne Pentatonik ist der finnischen Volksmusik nicht fremd, wenn man auch annehmen darf, daß sie nicht zu den nationalen Eigenheiten zählt, sondern ihren Ursprung in vorgeschichtlichen Zeiten findet, als fernöstliche Einflüsse noch vorherrschend waren. Gewiß sind in Kilpinens Melodiebildungen auch kirchentonale Merkmale nachweisbar, so besonders in der Vermeidung von Leitetönen. Aber die pentatonischen Neigungen sind doch zu auffallend, als daß sie sich übersehen ließen, ja es bedeutet sogar einen eigenen Reiz festzustellen, wie sich der Komponist unbewußt zur Pentatonik „erhebt“, um einen bestimmten Hochflug der Seele zum Ausdruck zu bringen. Es gibt Lieder, die fast halbtönefrei sind wie der Anfang von Werk 33, 7:



artige, synkopierte Auftreigen zur Quinte auf dem betonten Taktteil möchte ich als zwar selten auftretende, aber doch für Kilpinen typische „L a u f e f f e k t e“ bezeichnen, etwa in folgenden Beispielen aus drei verschiedenen Schaffensperioden:

8. *Op. 21, 1*

9. *Op. 42, 5*

10. *Op. 54, 2*

Die Identität von Melodie- und Gefühlsbewegung zeigt hier Beispiel 9. Der Anruf an die Sonne tritt in Gegensatz zu dem herabziehenden Empfindung bei der Vorstellung der „öden Buchten“. Die oben erwähnte eigentümliche Melancholie motivischer Gleichförmigkeit mit sinkender Tendenz beweist am schönsten das Fjeldlied „Alte Kirche“:

11. *Lento*

Ich erwähnte, daß das „Fjeldlied“ (Beispiel 1) in einen breiten Schluß ausklingt „molto largamente con grand espressione“. Auch die Erweiterung der Kadenzen zählt zu Kilpinens stilistischen Eigenheiten. Ein einfaches Ritardando, Fermaten und andere Hilfsmittel genügen ihm kaum; der Ton schwillt in die Breite, wird gedehnt nicht nach dem subjektiven Ermessen des Vortragenden, sondern dem wohlüberlegten Willen des Tonsetzers. In diesen „Unendlichkeits-Kadenzen“ dürfte sich nicht zuletzt ebenfalls ein bezeichnendes Naturgefühl ausdrücken.

Melodie ist das Primäre — die Begleitung wächst von selbst aus irgend einem „Stichwort“ des Textes. Kilpinen macht es uns dank der Einfachheit und Sparsamkeit seiner Mittel leicht, ihn in der Schöpferwerkstatt zu belauschen. Er erfaßt einen Text „Ich schließ' die Augen zu . . . mir tönt wundervoll des Sommers leiser Chor“ — und zu dem Stichwort erklingt ihm innerlich ein leises Quintengeläut, das ostinat festgehalten wird, während der Baß in Sexten abwärts schreitet: es entsteht „Sommertöne“ Werk 39, 4. Oder es ist ein Tonlaut, ein mit Sekund-Vorschlag zirpender Vogel, der die „Keimzelle“ darstellt (Werk 41, 1). Fast überall läßt sich in den *Dacapo*-Liedern die „Keimzelle“ in klanglicher, motivischer oder rhythmischer Beziehung un schwer ermitteln.

In feiner Harmonie schreckt Kilpinen vor keinem Wagnis zurück — man sehe sich die Sekund-Reibungen in Beispiel 2 und 4 an, einmal unmittelbar zusammenstoßend, dann wieder in rhythmischer Verschiebung. Seine harmonische Palette ist ungemein farbreich. Kontrapunktik findet sich so gut wie garnicht. Er versteht es dagegen, selbst dem einzelnen Begleitton Seele einzuhauchen, der manchmal als oberer Orgelpunkt durchgehalten wird, sich vorsichtig zur Zwei-, zur Dreistimmigkeit erweitert. Dann wieder schießen nordlichtartig kühnste, fernliegende Modulationen auf, leuchten strahlenförmig und erlöschen. Am schönsten in Sergels „Spielmannsliedern“, deren rein deutsch empfundener, z. T. tänzerischer Inhalt durch harmonische Ausweichungen der einzelnen Teile bunt gefärbt wird wie im „Tanzlied“: B-dur — Es-dur — Ges-(Fis)-dur, H-dur — C-dur — B-dur.

Das Lebenswerk Kilpinens zeigt eine geradlinige Entwicklung. Auf dem Wege zu anspruchsvoller Kunstmusik bewahrt er getreu frühe Merkmale der Jugendzeit. Auf der Mitte des

Weges beschert er uns noch reizvolle kleine Volks- und Kinderlieder in der Verbindung mit dem Dichter Chattingius (Werk 43—46), um dann in den Morgenstern-Liedern, vor allem in dem Zyklus „Lieder um den Tod“ feinen Gipfel zu erreichen. Die Reihe umfaßt das vielvertonte „Vöglein Schwermut“, „Auf einem verfallenen Kirchhof“, „Der Tod und der einsame Trinker“, „Winternacht“, „Der Sämann“ und „Unverlierbare Gewähr“. Kein anderer als Kilpinen ist dazu berufen, die „todestrauchige“ Stimmung des „Vöglein Schwermut“ auszu-deuten. Die ihm eigene Monotonie beherrscht die Dacapoteile:

12. Poco allegretto, mesto:

In der Freiheit des Taktmaßes, der Melodieführung erhebt sich Kilpinen im „Verfallenen Kirchhof“ merklich über vorausgegangene Arbeiten:

Aber es fehlen nicht die einfachen, metrischen Weifen mit „sinkender Tendenz“ — im melodischen Gehalt merklich an Beispiel 11 erinnernd:

Unheimlich, packend ist das düstere Zwiegespräch zwischen Tod und Trinker, dessen stereotypes „Dein Wohl“ endlich im Sterben abbricht. Kilpinen verinnerlicht sich in diesem Zyklus wie in den Reihen von Sergel und Zwehl (hier als Krönung „Marienkirche zu Danzig im Gerüst“ mit dem kraftvoll aufbegehrenden Choral), in den „Liebesliedern“ Morgensterns in ganz erstaunlichem Maße, und tiefstes Erleben verleiht den Gefängen ihre tondichterische Verklärung.

Wer sich mit Kilpinens Liedkunst näher vertraut machen will, findet hierzu Gelegenheit durch eine große Reihe von Schallplatten, die mir von der Firma Electrola, Berlin, lebenswürdigst zur Verfügung gestellt wurden. Es sind sieben Platten mit insgesamt 24 Liedern, die das Hauptgebiet seines Schaffens berücksichtigen. Neben einzelnen früheren Gefängen treffen wir die bedeutendsten Lieder aus dem 2. Zyklus „Liebeslieder“, aus den „Fjeldliedern“ an, während Morgensterns „Lieder um den Tod“ vollständig aufgenommen sind. Ganz hervorragend ist die Wiedergabe in ergreifender Befelung durch Gerhard Hüfch, der Anfang November abermals einen „Kilpinen-Abend“ in Berlin veranstalten wird, begleitet von Hanns Udo Müller. Als verlässliche, feinsinnige Begleiterin erweist sich auch Margarete Kilpinen,

die kunstverständige Gattin des Komponisten, die auf der Schallplatte ebenso wie im Konzertleben ihre pianistische Kunst in den Dienst feiner Schöpfungen stellt. Besonders auf dem Gebiet der Kammermusik zeigt sie sich als unerfetzliche Gehilfin, neben Klaviermusik brachte sie kürzlich in Dortmund im Rahmen des „Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen“ in Anwesenheit von Frau Winifred Wagner Kilpinens Sonate für Violoncello und Klavier nach der Berliner Uraufführung gemeinsam mit Paul Grümmer erfolgreich zu Gehör.

Kilpinen ist als Komponist von Kammermusik noch wenig in Erscheinung getreten. Die Veröffentlichungen beschränken sich auf die Violoncello-Sonate Werk 90 und die Suite für Violoncello oder Gambe mit Klavier Werk 91, beide im Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig. Die vierstimmige Suite, die mit einem Adagio ausklingt, ist ein liebenswürdiges Stückchen, der Liedmusik am ehesten verwandt in der absoluten Vorherrschaft der Melodie und Einfachheit des Gefühls. Wertvoll ist das still veronnene Musizieren des „Grave“. Ein im ganzen unproblematisch schwerelosere Tonreigen, entspannend und wohltuend. Persönlicher ist die Sonate Werk 90. Seelisches Kraftgefühl trägt das von dramatisch drängenden Spannungen erfüllte Werk mit feinen schlagartigen Akzenten im ersten Satz, mit feinen Kontrasten der Thematik, die aus einem Adagio-Thema und einem Allegro-Apassionata-Thema besteht und den Bogen der Stimmung von den ersten Takten bis zum Finale spannt. Die für Kilpinens Stil auffällig großen Intervallschritte verraten eine oft elementare Stärke des Ausdrucks. Das Klavier wird zum ebenbürtigen Partner des Soloinstrumentes, gewinnend ist im Mittelsatz des melodiosen Scherzo-Teils ein Kanon eingefügt. Von verhaltener Leidenschaft durchglüht ist das kurze, wertvolle Andante, dem sich ein toccatahaftes Allegro anreihet. Mit diesen Schöpfungen, die aus der Natur des Violoncellos heraus dem Solisten lohnende Aufgaben stellen, hat Kilpinen seine Berufung auch für dieses Gebiet erwiesen.

Man hat dem Tonsetzer die Bezeichnung eines „finnischen Schubert“ angehängt, und damit hat die unausrottbare Klassifikationsfucht des Deutschen wieder einen ihrer fragwürdigsten Triumphe gefeiert. Als wenn jeder Komponist, der zur Einfachheit neigt und für seine Empfindungen den unkompliziertesten, eindeutigen Ausdruck findet, unbedingt in die Nähe von Franz Schubert rücken müßte. Kilpinen hat es nicht nötig, Meistern der Vergangenheit an die Seite gestellt zu werden, denn er hat uns gezeigt, wie er mit den schlichtesten Mitteln persönlicher wirken kann als ein mit allen Modernitäten vertrauter effektlüsterner Sinfoniker. Man kann hundertfach behaupten, diese oder jene Wendung erinnere an Franz Schubert, an Hugo Wolf — und wird doch aus der Zusammenstellung solcher Merkmale künstlich keinen Kilpinen zeugen können, dessen Empfindungswelt den Stempel charaktervoller Abgeschlossenheit trägt. Und auch aus den Stileigenheiten, die ich aufzuweisen bemüht war, läßt sich ebensowenig ein Kilpinen formen, deuten oder erklären. Man kann aus Wesensäußerungen auf Einzelheiten der nordischen Seele schließen — aber Unfassbares läßt sich letztlich nicht definieren. Und man kann dem schöpferischen Stil Kilpinens aufschlußreiche Erkenntnisse abgewinnen, ohne den Kern seines Wesens zu entschleiern. Denn Kilpinen und die nordische Seele — sie wollen nicht geraten, sondern gelebt werden. Im Erleben liegt der Schlüssel zu ihrem Wert.

Moderne schwedische Musik und Musiker im Umriß.¹

Von Fritz Tutenberg, Chemnitz.

II.

Die schwedische Oper.

Bei der Entwicklung der nationalen Tonschulen um die Mitte des vorigen Jahrhunderts kann man die Beobachtung machen, daß sie trotz der Unzahl ihrer fruchtbar schöpferischen Begabungen auf dem Gebiet der Oper wenig hervorbrachten, was bleibende Aufnahme bei anderen Kulturkreisen und Völkern gefunden hätte. Was kennen wir bei uns an Opern von den Russen? Mussorgskijs „Boris“ hat vierzig Jahre nach seiner Entstehung einen scheinbaren Siegeszug durch die Welt angetreten; heute hört man noch kaum etwas davon. Seine „Chowanfchtchina“

¹ Siehe den einleitenden Aufsatz im 1. Nordischen Heft (April 1933).

Wir sprachen mit

Yrjö Kilpinen

Der finnische Komponist in Düsseldorf

Yrjö Kilpinen, Finnlands bedeutendster und erfolgreichster Liederkomponist, weilte gestern in Düsseldorf und musizierte abends mit Kammer-sänger Professor Gerhard Hüsch auf einer Veranstaltung der Nordischen Gesellschaft im Ibachsaale. Wir hatten Gelegenheit, mit dem Künstler über sein Leben und Schaffen zu sprechen.

Nicht allzu groß dürfte der Kreis sein, für den der Name Yrjö Kilpinen ein Begriff ist, und doch stellt die musikalisch-wissenschaftliche Welt diesen finnischen Künstler in die erste Reihe der Lieber-komponisten der Gegenwart. Diese Tatsache, die zweifellos überrascht, zwingt zum Nachdenken.



Yrjö Kilpinen

Weidet Kilpinen die S-fentlichkeit? — Man erzählt sich von dem Künstler — und Freunde des Komponisten bekäftigten es mir, bevor ich ihn persönlich kennenlernte —, daß der Meister sehr verschlossen ist, das heißt: nicht gerne viele Worte macht, am allerwenigsten dann, wenn es sich um seine Person handelt. Bezeichnend für seine Haltung ist, daß er sich bisher so gut wie gar nicht für die Öffentlichkeit photographieren ließ. Als ich im Verlaufe unserer Unterredung Kilpinen um ein Photo bat, stellte sich heraus, daß er außer seinem Passbild nur noch ein einziges größeres Bild von sich besitzt (siehe unsere verkleinerte Wiedergabe). Es stammt von einer Berliner Photographin, die ihn bislang als einzige in Deutschland photographierte. So ist es auch nicht verwunderlich, daß der Meister sehr zum ersten Male seine Lieber in Deutschland selbst begleitet.

Nach dem ersten Telefonanruf, der das Interview mit Kilpinen einleitete, kamen mir doch einige Zweifel darüber, daß es gelingen würde, mein „Unternehmen“ erfolgreich durchführen zu können. „Der Meister ist vor einigen Stunden erst mit dem Morgenzug in Düsseldorf eingetroffen“, wurde mir ausgerichtet, und im Augenblick arbeitete er „meine Vorahnung! Aber dann — wie ein Wunder! — Hang am anderen Ende der Strasse doch die Stimme Kilpinens selbst, und eine Viertelstunde später saß ich dem finnischen Komponisten in einem Düsseldorfer Hotel gegenüber. (Ein Freund Kilpinens, der den Meister schon über zwölf Jahre kennt, versicherte mir nachher: „Da haben Sie aber ein Riesenglück gehabt, denn bisher hat der Komponist grundsätzlich alle Besuche abgelehnt. Ausnahmen von dieser Regel sind nur sehr, sehr selten! Ich gratuliere Ihnen zu Ihrem Glück!“)

Der Meister schien einen guten Tag zu haben! Er war wider Erwarten lebendig, aufgeschlossen und mittelstimmig. Er leitete von sich aus das Gespräch mit einem kleinen Loblied auf unsere Düsseldorf ein.

„Sie kennen Düsseldorf schon?“ fragte ich.

„O ja, ich war schon mehrere Male hier. Zuletzt während der Reichsmusiktag. Ich bin immer gerne an den Rhein gekommen, wenn man mich eingeladen hat. Ich habe viele Freunde hier in Düsseldorf. Schöne Erinnerungen verbinden mich mit der Stadt.“

Kilpinen spricht ein für einen Ausländer überraschend gutes, fast fließendes Deutsch; nur selten kommt es vor, daß er stockt und nach einem Wort suchen muß. Auf meine Frage, ob er längere Zeit in Deutschland gelebt habe, erzählt der Meister, daß er seit 30 Jahren Deutschland regelmäßig besucht habe. „In Berlin und Wien habe ich Musik studiert.“

Damit waren wir in unserem Gespräch bei der Musik angekommen. Kilpinen ist in erster Linie Liederkomponist. Daß viele seiner Schöpfungen heute in Finnland Volkslieder geworden sind, freut ihn sehr. Neben dem Liedern komponierte er aber auch Kammermusik. Stolz ist er darauf, daß man auch in Deutschland seinem Schaffen Beachtung schenkt. „Ich habe immer eine besondere Vorliebe für die deutschen Dichter gehabt und mich inländisch bemüht, in ihr Wesen und ihre Gedankenwelt einzudringen. Ich finde nämlich, daß gerade Deutschland und mein Vaterland, Finnland, so unendlich viel gemeinsam haben. Die Menschen in Finnland denken nicht viel anders als die Menschen hier in Deutschland. Ihre Empfindungen sind die gleichen. Glauben Sie mir, bitte, Schubert versteht und ich acht man in meinem Vaterland genau so wie in Deutschland. Ich bin daher immer für eine enge kulturelle Beziehung zwischen Deutschland und meiner Heimat eingetreten. Ich werde es auch weiterhin tun. Es kann beiden Ländern nur dienen. Ich glaube nicht, daß hieraus irgendwelche Schäden entstehen können, wenn der Finne genug Finne und der Deutsche genug Deutsche ist.“

Diese Worte sind typisch für Kilpinen: klar, einfach und offen, wie das ganze Leben und Schaffen des Künstlers. Aus dem Schatz der deutschen Dichtung hat er u. a. Claudius, Rilke und Morgenstern vertont (allein von Morgenstern 74 Gedichte — die bedeutendsten sind: Lieber der Liebe und Lieber um den Tod).

Wenn die Kunst des finnischen Meisters in Deutschland immer mehr Verständnis und Freunde findet, dann ist das nicht zuletzt Kammer-sänger Professor Gerhard Hüsch zu verdanken, der sich seit Jahren für das Lieb-schaffen Kilpinens in Deutschland einsetzt. Wir zweifeln nicht daran, daß der gekräftige Lieberabend, über den wir morgen berichten werden, den beiden Künstlern zahlreiche neue Freunde in Düsseldorf gewonnen hat.

Ludwig Hillenbrandt

Wir sprachen mit

Yrjö Kilpinen

Der finnische Komponist in Düsseldorf

Yrjö Kilpinen, Finnlands bedeutendster und erfolgreichster Liederkomponist, weilte gestern in Düsseldorf und musizierte abends mit Kammeränger Professor Gerhard Hüsch auf einer Veranstaltung der Nordischen Gesellschaft im Ibachsaale. Wir hatten Gelegenheit, mit dem Künstler über sein Leben und Schaffen zu sprechen.

Nicht allzu groß dürfte der Kreis sein, für den der Name Yrjö Kilpinen ein Begriff ist, und doch stellt die musikalisch-wissenschaftliche Welt diesen finnischen Künstler in die erste Reihe der Liederkomponisten der Gegenwart. Diese Tatsache, die zweifellos überrascht, zwingt zum Nachdenken.



Yrjö Kilpinen

Meidet Kilpinen die Öffentlichkeit? — Man erzählt sich von dem Künstler — und Freunde des Komponisten bestätigten es mir, bevor ich ihn persönlich kennenlernte —, daß der Meister sehr verschlossen ist, das heißt: nicht gerne viele Worte macht, am allerwenigsten dann, wenn es sich um seine Person handelt. Bezeichnend für seine Haltung ist, daß er sich bisher so gut wie gar nicht für die Öffentlichkeit photographieren ließ. Als ich im Verlaufe unserer Unterredung Kil-

pinen um ein Photo bat, stellte sich heraus, daß er außer seinem Passbild nur noch ein einziges größeres Bild von sich besitzt (siehe unsere verkleinerte Wiedergabe!). Es stammt von einer Berliner Photographin, die ihn bislang als einzige in Deutschland photographierte. So ist es auch nicht verwunderlich, daß der Meister jetzt zum ersten Male seine Lieder in Deutschland selbst begleitet.

doch stellt die musikalisch-wissenschaftliche Welt diesen finnischen Künstler in die erste Reihe der Liebeskomponisten der Gegenwart. Diese Tatsache, die zweifellos überrascht, zwingt zum Nachdenken.



Dr. J. Kilpinen

Meidet Kilpinen die Öffentlichkeit? — Man erzählt sich von dem Künstler — und Freunde des Komponisten bestätigten es mir, bevor ich ihn persönlich kennenlernte —, daß der Meister sehr verschlossen ist, das heißt: nicht gerne viele Worte macht, am allerwenigsten dann, wenn es sich um seine Person handelt. Bezeichnend für seine Haltung ist, daß er sich bisher so gut wie gar nicht für die Öffentlichkeit photographieren ließ. Als ich im Verlaufe unserer Unterredung Kilpinen um ein Photo bat, stellte sich heraus, daß er außer seinem Passbild nur noch ein einziges größeres Bild von sich besitzt (siehe unsere verkleinerte Wiedergabe!). Es stammt von einer Berliner Photographin, die ihn bislang als einzige in Deutschland photographierte. So ist es auch nicht verwunderlich, daß der Meister jetzt zum ersten Male seine Lieder in Deutschland selbst begleitet.

Nach dem ersten Telephonanruf, der das Interview mit Kilpinen einleiten sollte, kamen mir doch einige Zweifel darüber, daß es gelingen würde, mein „Unternehmen“ erfolgreich durchführen zu können. „Der Meister ist vor einigen Stunden erst mit dem Morgenzug in Düsseldorf eingetroffen“, wurde mir ausgerichtet, und im Augenblick arbeitet er. „Meine Borahnung! Aber dann — wie ein Wunder! — klang am anderen Ende der Strippe doch die Stimme Kilpinens selbst, und eine Viertelstunde später saß ich dem finnischen Komponisten in einem Düsseldorfer Hotel gegenüber. (Ein Freund Kilpinens, der den Meister schon über zwölf Jahre kennt, versicherte mir nachher: „Da haben Sie aber ein Riesenglück gehabt, denn bisher hat der Komponist grundsätzlich alle Besuche abgelehnt. Ausnahmen von dieser Regel sind nur sehr, sehr selten! Ich gratuliere Ihnen zu Ihrem Glück!“)

Der Meister schien einen guten Tag zu haben! Er war wider Erwarten lebendig, aufgeschlossen und mitteilbar. Er leitete von sich aus das Gespräch mit einem

„Sie kennen Düsseldorf schon?“ fragte ich.

„O ja, ich war schon mehrere Male hier. Zuletzt während der Reichsmusiktage. Ich bin immer gerne an den Rhein gekommen, wenn man mich eingeladen hat. Ich habe viele Freunde hier in Düsseldorf. Schöne Erinnerungen verbinden mich mit der Stadt.“

Kilpinen spricht ein für einen Ausländer überraschend gutes, fast fließendes Deutsch; nur selten kommt es vor, daß er stockt und nach einem Wort suchen muß. Auf meine Frage, ob er längere Zeit in Deutschland gelebt habe, erzählt der Meister, daß er seit 30 Jahren Deutschland regelmäßig besucht habe. „In Berlin und Wien habe ich Musik studiert.“

Damit waren wir in unserem Gespräch bei der Musik angekommen. Kilpinen ist in erster Linie Liederkomponist. Daß viele seiner Schöpfungen heute in Finnland Volkslieder geworden sind, freut ihn sehr. Neben den Liedern komponierte er aber auch Kammermusik. Stolz ist er darauf, daß man auch in Deutschland seinem Schaffen Beachtung schenkt. „Ich habe immer eine besondere Vorliebe für die deutschen Dichter gehabt und mich inständig bemüht, in ihr Wesen und ihre Gedankenwelt einzudringen. Ich finde nämlich, daß gerade Deutschland und mein Vaterland, Finnland, so unendlich viel gemeinsam haben. Die Menschen in Finnland denken nicht viel anders als die Menschen hier in Deutschland. Ihre Empfindungen sind die gleichen. Glauben Sie mir, bitte, Schubert versteht und schätzt man in meinem Vaterland genau so wie in Deutschland. Ich bin daher immer für eine enge kulturelle Beziehung zwischen Deutschland und meiner Heimat eingetreten. Ich werde es auch weiterhin tun. Es kann beiden Ländern nur dienen. Ich glaube nicht, daß hieraus irgendwelche Schäden entstehen können, wenn der Finne genug Finne und der Deutsche genug Deutscher ist.“

Diese Worte sind typisch für Kilpinen: klar, einfach und offen, wie das ganze Leben und Schaffen des Künstlers. Aus dem Schatz der deutschen Dichtung hat er u. a. Claudius, Rilke und Morgenstern vertont (allein von Morgenstern 74 Gedichte — die be-

raschend gutes, fast fließendes Deutsch; nur selten kommt es vor, daß er stoßt und nach einem Wort suchen muß. Auf meine Frage, ob er längere Zeit in Deutschland gelebt habe, erzählt der Meister, daß er seit 30 Jahren Deutschland regelmäßig besucht habe. „In Berlin und Wien habe ich Musik studiert.“

Damit waren wir in unserem Gespräch bei der Musik angekommen. Kilpinen ist in erster Linie Liederkomponist. Daß viele seiner Schöpfungen heute in Finnland Volkslieder geworden sind, freut ihn sehr. Neben den Liedern komponierte er aber auch Kammermusik. Stolz ist er darauf, daß man auch in Deutschland seinem Schaffen Beachtung schenkt. „Ich habe immer eine besondere Vorliebe für die deutschen Dichter gehabt und mich inständig bemüht, in ihr Wesen und ihre Gedankenwelt einzudringen. Ich finde nämlich, daß gerade Deutschland und mein Vaterland, Finnland, so unendlich viel gemeinsam haben. Die Menschen in Finnland denken nicht viel anders als die Menschen hier in Deutschland. Ihre Empfindungen sind die gleichen. Glauben Sie mir, bitte, Schubert versteht und schätzt man in meinem Vaterland genau so wie in Deutschland. Ich bin daher immer für eine enge kulturelle Beziehung zwischen Deutschland und meiner Heimat eingetreten. Ich werde es auch weiterhin tun. Es kann beiden Ländern nur dienen. Ich glaube nicht, daß hieraus irgendwelche Schäden entstehen können, wenn der Finne genug Finne und der Deutsche genug Deutscher ist.“

Diese Worte sind typisch für Kilpinen: klar, einfach und offen, wie das ganze Leben und Schaffen des Künstlers. Aus dem Schatz der deutschen Dichtung hat er u. a. Claudius, Rilke und Morgenstern vertont (allein von Morgenstern 74 Gedichte — die bedeutendsten sind: Lieder der Liebe und Lieder um den Tod).

Wenn die Kunst des finnischen Meisters in Deutschland immer mehr Verständnis und Freunde findet, dann ist das nicht zuletzt Kammer Sänger Professor Gerhard Hüsch zu verdanken, der sich seit Jahren für das Liedschaffen Kilpinens in Deutschland einsetzt. Wir zweifeln nicht daran, daß der gestrige Liederabend, über den wir morgen berichten werden, den beiden Künstlern zahlreiche neue Freunde in Düsseldorf gewonnen hat.

Ludwig Hillenbrandt

Finnische Musik im Ibachsaal

Starker Erfolg Kilpinens in Anwesenheit des Gauleiters

Der Dank für eine außerordentliche musikalische Veranstaltung, die den Bachmann und den Kunstbesitzer gleichermaßen schätzte, darüber hinaus aber auch die Kunst der Kulturpolitische Wertigkeit des Kulturschaffen und des finnischen Volkes klangvoll dokumentierte, gebührt in erster Linie dem Gauleiter Fickler. Als Vorstand des Konzertvereins der Nordischen Gesellschaft war es von jeher sein einflussreiches Bestreben, die kulturellen, künstlerischen und politischen Beziehungen gleichgeschalteter und sympathisch gesinntester nordischer Völker zu verfestigen und die Gemeinsamkeit innerhalb eines großen Raumes hervorzuheben. Im Verlauf dieser gemeinsamen Bestrebungen hat die Nordische Gesellschaft den namhaftesten Vertreter der finnischen Musikkomposition nach Düsseldorf eingeladen: Herr Kilpinen, der mit Jean Sibelius zusammen das musikalische Gesicht Finnlands darstellt, besaß mit einer umfangreichen Auswahl hervorragender Werke einen Einblick in die Welt der Oberfläche liegenden Weisheiten seines Schöpfertums. Erweitert man den viel älteren Ton Sibelius als den bedeutendsten Einflüßler seines Kompositors an, so würdigt man in der aufschreienden Persönlichkeit Kilpinens den finnischen Meister des Liedes und der Liedererfindung. Es ist nicht ganz leicht, die typisch finnischen Merkmale des Tonikers Kilpinen herauszufinden und die ersten Eindrücke erweisen sich bei Kilpinen als handle es sich um einen Musikler, der im Deutschen genau so gut heimisch sein könnte, wie im Land der tausend Seen! Er mehr als alle Kilpinen am Flügel in die Besondere seiner musikalischen Eingebungen eigenem Willens in Erscheinung. Deutlich ist erkennbar die kompositorische Form. Sie kommt in der Form der Schmelzhaftigkeit auf der Grundlage nordischer Volksliederweise. Im Gegensatz zu den finnischen Komponisten aber verbindet Kilpinen die nur ihm wesentlichen Wesenszüge seines Schaffens; es ist die bis in letzte Konsequenzen ausgehende harte Haltung eines komplexen, komplexen Charakters, der sich in jugendlichen, mit überschüssigen oder weichen, dann Tongebilden stillend auszuwringen. Es geht nicht umsonst Manuskript dazu, einer Tonsprache zu huldigen, die in keinem einzigen Akkord Zugehörigkeit der Akkordreihe, die sich in keiner Note mit abwechselnden „Schwächen“ in Übereinstimmung schon liegt, die keiner alljährlich mehrbaren Klang ist! Wer jedoch an Herr Kilpinen die überlegene Schmelzhaftigkeit, die in den Eigenheiten seiner unerschöpflichen, geraden und schmelzhaften durchaus reinen Mannlichkeit verankert ist, behaupten kann, der wertvollste Mensch zum Schmelzhaften Ausdruck eines Volkscharakters, der Träger eines schmelzhaften Idee. Wenn Kilpinen in seinen Sinfonien immer wieder das weiche, schmelzhaft seiner nordischen Landchaft an den höchsten Ruhmen seiner tonikerischen Kunst bezeugt, so findet Kilpinen die in seiner Kunst seine Wortweisen, nach außen hin

verschlossenen Volksgenossen, die aus harten Sätzen wunderwirkende Kräfte für epische Entschlüsse freizumachen imstande sind. Mit den einfachen, sparsamst verbrauchten Mitteln zwingt Kilpinen empfindsamste Eindringlichkeit. Ist nicht es nur ein empfindsamste Eindringlichkeit. Akkorde voller Herzlichkeit unter weitgespannten Melodienbögen, oft durch es schwerförmig abfallende Taktfolgen, die die Atmosphäre eines fallenden Zustandes (z. B. „Alle Kirchen“) tiefstehend zeichnen, oft sind es schlichte Melodiebewegungen, die den Strom des gelungenen Wortes vorantreiben, immer aber ist es der Ernst einer allesüberwindenden Lebensbejahung, der den Toniker Kilpinen über den Durchschnitt eines romantisch-gefühlvollen Kunstschaffers weit hinaushebt und ihn zum Sinnbild seines heldisch klingenden Volkes hinstellt. Auf Herr Kilpinen möchte ich, damit seine Verbundenheit mit der finnischen Welt betont, den markantesten Ausdruck beilegen: „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor andern auszeichnen!“

Die Kunst des aller Effektivsten abholden Finnen wurde um so tiefgründiger, als sein Freund Prof. Gerhard Hüsch sich in ihren Dienst stellte und allen Gefängen die bekannten Vorzüge seiner Schüler funktionierte, aller wünschenswerten Klänge, Klängen und Tonhatterungen fähigen Stimme angelehnt ließ. So wurden sämtliche Schöpfungen im vollbesetzten Ibachsaal mit starkem Beifall aufgenommen.

Finnische Musik im Tbachsaal

Starker Erfolg Kilpinens in Anwesenheit des Gauleiters

Der Dank für eine außergewöhnliche musikalische Veranstaltung, die den Sachmann und den Musikliebhaber gleichermaßen fesselte, darüber hinaus aber auch die enge kulturpolitische Verbundenheit des deutschen und des finnischen Volkes überzeugend dokumentierte, gebührt in erster Linie dem Gauleiter Florian. Als Vorstand des Niederrheinkontors der Nordischen Gesellschaft war es von jeher sein eindeutiges Bestreben, die kulturellen, künstlerischen und politischen Beziehungen gleichgesinnter und kämpferisch gleichgerichteter nordischer Völker zu verdichten und die Gemeinschaft innerhalb eines „geistigen Raumes“ sicherzustellen. In Verfolg dieser stammeverbindenden Zielstrebigkeit hatte die Nordische Gesellschaft den namhaftesten Vertreter der finnischen Liedkomposition nach Düsseldorf eingeladen: **Urho Kilpinen**, der mit **Jean Sibelius** zusammen das musikalische Profil Finnlands bestimmt, verschaffte mit einer umfangreichen Aus-

verschlossenen Volksgenossen, die aus starken Seelen wunderwirkende Kräfte für epochale Entscheidungen freizumachen imstande sind. Mit den einfachsten, sparsamst verbrauchten Mitteln zwingt Kilpinen empfindsamste Eindringlichkeit. Oft sind es nur ein paar wuchtig hingehämmerte Akkorde voller Herzlichkeit unter weitgepannten Melodienbögen, oft sind es schwerschnittig abfallende Baßtonfolgen, die die Atmosphäre eines lastenden Zustandes (z. B. „Alte Kirchen“) tiefstürzend zeichnen, oft sind es schlichte Achtelbewegungen, die den Strom des gesungenen Wortes vorantreiben, immer aber ist es der Ernst einer allesüberwindenden Lebensbejahung, der den Tonsetzer Kilpinen über den Durchschnitt einer romantisch-gefühlseligen Kunstanschauung weit hinaushebt und ihn zum Sinnbild seines heldisch ringenden Volkes stempelt. Auf Urho Kilpinen münze ich, damit seine Verbundenheit mit deutschem Wesen betonend, den markantesten Ausdruck Beethovens: „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich

zusammen das musikalische Profil Finnlands bestimmt, verschaffte mit einer umfangreichen Auswahl tiefgründiger Weisen einen Einblick in die nicht an der Oberfläche liegenden Wesenheiten seines Schöpfertums. Erkennt man den viel älteren Jean Sibelius als den bedeutendsten Sinfoniker seines Vaterlandes an, so würdigt man in der aufrechten Persönlichkeit Kilpinens den finnischen Meister des Liedes und der Kammermusikalischen Kleinform. Es ist nicht ganz leicht, die typisch finnländischen Merkmale des Tonsetzers Kilpinen herauszukristallisieren, und die ersten Eindrücke erwecken fast den Anschein, als handle es sich um einen Musikstil, der in Deutschland genau so gut beheimatet sein könnte, wie im „Land der tausend Seen“! Je mehr sich aber Kilpinen am Flügel in die Verlebendigung seiner musikalischen Eingebungen versenkt, um so deutlicher treten die Prägungen seines eigenen Willens in Erscheinung. Deutlich ist allenfalls die kompositorische Form. Sie beweist rassistische Zusammengehörigkeit auf der Grundlage nordischer Geistesverwandtschaft. Im gefühlsbedingten klanglichen Ausdruck aber offenbart Kilpinen die nur ihm wesenseigenen Besonderheiten seines Schaffens: es ist die bis in letzte Konsequenzen ausgebaute harte Haltung eines kämpferisch-heldischen Charakters, der sich in zuchtvoll-gebändigten, nie überschwenglichen oder weichen Tongebilden erfüllend ausschwingt. Es gehört unbedingt Mannesmut dazu, einer Tonsprache zu huldigen, die in keinem einzigen Akkord Zugehörnisse an überleserte oder leicht eingängige Ausdrucksweisen macht, die sich in keiner Note mit abgestandenen „Schönheitsbegriffen“ in Übereinstimmung setzen läßt, die keiner alltäglich meßbaren Regung fähig ist! Wir schätzen an Urho Kilpinen die überragende Künstlerschaft, die in den Eigenschaften seiner unbestechlichen, geraden und schöpferisch durchaus gesunden Männlichkeit verankert ist. Solchermaßen wird der werkbildende Mensch zum personifizierten Ausdruck eines Volkcharakters, zum Träger einer völkischen Idee. Wenn Sibelius in seinen Sinfonien immer wieder das wechselreiche Gemälde seiner nordischen Landschaft in den schlichten Rahmen seiner tonsetzerischen Gewalt bannt, so kündigt Kilpinen die Innenwerte seiner wortkargen, nach außen hin

Starker Erfolg Kilpinens in Anwesenheit des Gauleiters

Der Dank für eine außergewöhnliche musikalische Veranstaltung, die den Fachmann und den Musikliebhaber gleichermaßen fesselte, darüber hinaus aber auch die enge kulturpolitische Verbundenheit des deutschen und des finnischen Volkes überzeugend dokumentierte, gebührt in erster Linie dem Gauleiter Florian. Als Vorstand des Niederrheinintors der Nordischen Gesellschaft war es von seher sein eindeutiges Bestreben, die kulturellen, künstlerischen und politischen Beziehungen gleichgesinnter und kämpferisch gleichgerichteter nordischer Völker zu vertiefen und die Gemeinschaft innerhalb eines „geistigen Raumes“ sicherzustellen. In Verfolg dieser stämmeverbindenden Zielstrebigkeit hatte die Nordische Gesellschaft den namhaftesten Vertreter der finnischen Liedkomposition nach Düsseldorf eingeladen: **Frjo Kilpinen**, der mit **Jean Sibelius** zusammen das musikalische Profil Finnlands bestimmt, verschaffte mit einer umfangreichen Auswahl tiefgründiger Weisen einen Einblick in die nicht an der Oberfläche liegenden Wesenheiten seines Schöpferiums. Erkennt man den viel älteren **Jean Sibelius** als den bedeutendsten Sinfoniker seines Vaterlandes an, so würdigt man in der aufrichtigen Persönlichkeit **Kilpinens** den finnischen Meister des Liedes und der Kammermusikalischen Kleinform. Es ist nicht ganz leicht, die typisch finnländischen Merkmale des Tonsetzers **Kilpinen** herauszukristallisieren und die ersten Eindrücke erwecken fast den Anschein, als handle es sich um einen Musikstil, der in Deutschland genau so gut beheimatet sein könnte, wie im „Land der tausend Seen“. Je mehr sich aber **Kilpinen** am Flügel in

verschlossenen Vollgenossen, die aus starken Seelen wunderwirkende Kräfte für epochale Entscheidungen freizumachen imstande sind. Mit den einfachsten, sparsamst verbrauchten Mitteln zwingt **Kilpinen** empfindsamste Eindringlichkeit. Oft sind es nur ein paar wuchtig hingehämmerte Akkorde voller Herzlichkeit unter weitgepannten Melodienbögen, oft sind es schwerschlüssig abfallende Baßtonfolgen, die die Atmosphäre eines lastenden Zustandes (z. B. „Alte Kirchen“) tiefstürzend zeichnen, oft sind es schlichte Achtelbewegungen, die den Strom des gesungenen Wortes vorantreiben, immer aber ist es der Ernst einer allesüberwindenden Lebensbejahung, der den Tonsetzer **Kilpinen** über den Durchschnitt einer romantisch-gefühlseligen Kunstanschauung weit hinaushebt und ihn zum Sinnbild seines heldisch ringenden Volkes stempelt. Auf **Frjo Kilpinen** münte ich, damit seine Verbundenheit mit deutschem Wesen betonend, den markantesten Ausdruck **Beethovens**: „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor andern auszeichnen!“

Die Kunst des aller Effekthascheret abholden **Finnen** wurde um so tiefgründiger, als sein Freund **Prof. Gerhard Hüsch** sich in ihren Dienst stellte und allen Gesängen die bekannten Vorzüge seiner stählernen fundierten, aller wünschenswerten Klangstufungen und Tonhättierungen fähigen Stimme angebeihen ließ. So wurden sämtliche Schöpfungen im vollbelegten **Abachaal** mit starkem Beifall aufgenommen.

Kilpinen