

Sibeliuksen sotienvälisessä Japanissa

Fantasioita Suomesta, länsimaista ja kansallisesta samuudesta

LASSE LEHTONEN

Ei liene toista kansaa, joka rakastaa (ymmärtää) Sibeliusta yhtä syvästi [kuin japanilaiset].¹

– Pianisti Izumi Tateno

Sibeliuksen musiikilla on valtava voima vedota japanilaisiin, joilla on *vahva kansallistietoisuus*. Tästä juontunee se, että niin monet Japanissa ovat intohimoisesti rakastuneet hänen musiikkiinsa.²

– Kirjallisuuskriitikko, professori Yūji Shinpo

Tämä [Sibeliuksen myöhäistuotanto] ei ole enää mitään ”länsimaista musiikkia”. Tämä on tuonpuoleista musiikkia, joka vetää kuulijan hetkeksi ”ei-minkään” tilaan, ikään kuin olisi zen-temppelissä... vai meneeköhän tämä jo liioittelun puolelle?³

– Säveltäjä Takashi Yoshimatsu

Kaikkihan sen tietävät: Sibeliuksen musiikkia ja japanilaisia sitoo toisiinsa erityislaatuinen yhteys. Ainakin tältä mielikuvalta on vaikeaa välttyä lukiessa edellisten lainausten kaltaisia luonnehdintoja Sibeliuksesta ja tämän japanilaisyleisöistä. Sibeliuksen suosio Japanissa onkin tosiasia jo esitystilastojen valossa: 1980-luvun lopussa Sibeliuksen oli noussut maassaan peräti 10. esitetyimmäksi orkesterisäveltäjäksi esimerkiksi Mahlerin,

1 Tateno 1986, iii. Kaikki tämän artikkelin suomennokset japanista ja muista kielistä ovat kirjoittajan. Tässä lainauksessa Tateno siteeraa suomalaista muusikkia.

2 Shinpo 2014, 17

3 Yoshimatsu 2015, 21.

Stravinskin, Schubertin ja Schumannin kaltaisten klassikkojen ohi.⁴ Huomattavaa on sekin, että valtion ja kansakunnan symboliksi mielletty Japanin keisariperhe on mieltynyt Sibeliuksen tuotantoon, etunenässä usein Sibeliusta pianolla soittanut entinen keisarinna Michiko (s. 1934).⁵ Ei siis mikään ihme, että Sibeliuksen musiikin suosiota on pidetty yhtenä osoituksena siinä, kuinka Suomi ja Japani jakavat kulttuurisesti jotain selittämättömällä tavalla yhteistä. Kuten viime aikojen tutkimuskirjallisuudessakin on painotettu, kaksi maantieteellisesti etäistä maata ovat toisilleen ”kaukaiset mutta läheiset”.⁶

Mutta ovatko japanilaisyleisöt kuitenkaan niin itsestään selvästi Sibeliuksen musiikin ystäviä kuin usein väitetään? En pyri kysymyksellä kyseenalaistamaan Sibeliuksen suosiota tai väheksymään sen merkitystä maiden väliselle kulttuurivaihdolle. Essentialistinen oletus japanilaisten Sibeliuksen rakkaudesta ja takertuminen oletuksen mukanaan kantamaan myönteiseen mielikuvaan toimii kuitenkin liian helposti kehäpäätelmänä, joka ei jätä tilaa kiinnostaville jatkokysymyksille. Mistä Sibeliuksen suosio Japanissa on saanut alkunsa? Onko sitä perusteltu aina samankaltaisilla seikoilla? Entä mistä on syntynyt käsitys, että juuri japanilaisten ja Sibeliuksen välillä olisi erityinen yhteys?

Tämä artikkeli etsii vastausta kysymyksiin palaamalla Sibeliuksen japanilaissuosion alkulähteille sotienvälisiin⁷ vuosiin (1918–1941) – aikaan, jolloin Suomen kansallissäveltäjän musiikki oli vasta vakiinnuttamassa asemaansa Japanin kasvavalla ja monipuolistuvalla länsimaisen taidemusiikin kentällä. Artikkelin tavoitteena on paitsi syventää

4 Ötsuka 1989, 35.

5 Rautio 2022, 187.

6 Saunavaara & Ipatti 2019.

7 ”Sotienvälisyyttä” on vaikea määritellä Japanin tapauksessa yksiselitteisesti, sillä Japani osallistui suoraan toiseen maailmansotaan kytkeytyviin sotilaallisiin operaatioihin jo vuoden 1931 Mantshurian miehityksestä alkaen ja oli sodassa Kiinaa vastaan alkaen heinäkuusta 1937, vaikka näitä operaatioita ei alun perin ”sodiksi” kutsuttukaan. Olen kuitenkin tässä tapauksessa omaksunut mahdollisimman ajallisesti laajan määritelmän, joka alkaa ensimmäisen maailmansodan lopusta ja päättyy Pearl Harborin hyökkäykseen joulukuussa 1941. Viimeistään tässä vaiheessa myös Japanissa vahvistui laaja ymmärrys siitä, että valtio kävi todella sotaa.

ymmärrystä Sibeliuksen kansainvälisestä vastaanotosta myös selvittää, mitä Sibeliuksen musiikkiin liitetyt mielikuvat symboloivat sotienvälisessä Japanissa. Analyysi perustuu Sibeliuksista käsitteleviin kirjoituksiin japanilaisessa (ja joidenkin kirjoitusten osalta suomalaisessa) musiikki- ja sanomalehdistössä.⁸ Yhteiskuntahistoriallisesti aikakausi tarjoaa erityisen kiehtovan lähtökohdan tällaiselle analyysille, sillä sotienvälinen aika mullisti Japania monella tapaa: keisarikunta kävi tuolloin läpi radikaalin muutoksen kansainvälistä yhteistyötä ja kasvavasti liberaaleja arvoja painottavasta demokratiasta kohti nationalismin ruokkimaa aggressiivista militarismia, mikä johdatti maan Tyynenmeren sotaan tuhoisin seurauksin. Myös musiikki valjastettiin yhdeksi poliittisen ja ideologisen keskustelun areenaksi. Mielenkiintoista kyllä – ja vanhemmassa tutkimuksessa usein esitetyistä väitteistä poiketen – jopa länsimaisen taidemusiikin avulla pönkitettiin nationalistista ideologiaa.⁹

Samalla diskurssi länsimaisesta taidemusiikista toimi yhtenä foorumina, jolla määriteltiin ja arvioitiin Japanin kansallista asemaa ja globaalia merkitystä. Tässä artikkelissa *diskurssi* viittaa kirjoitetussa mediassa ilmaistuihin ajattelu- ja käsittelytapoihin, joiden luonteen ymmärrän *konstruktivistisena*.¹⁰ Diskurssilla on toisin sanoen merkitystä sosiaalisessa ulottuvuudessa uusien ajattelutapojen ja käytänteiden luojana ja vahvistajana: "[T]ilannekohtaiset, institutionaaliset ja sosiaaliset kontekstit muokkaavat diskursseja ja vaikuttavat niihin, ja diskurssit puolestaan

8 Tämän artikkelin puitteissa tutkimani aineisto käsittää kokonaisuudessaan sa-toja kirjoituksia Sibeliukselta. Aineisto on kerätty pääasiassa Tokiossa Japanin parlamentin kirjastossa, Meiji gakuin -yliopiston modernin Japanin musiikin tutkimuksen arkistossa sekä Tokion taideyliopiston kirjastossa ja arkistossa. Yhdessä näiden kirjastojen ja arkistojen materiaalit kattavat kaikki tai ainakin lähes kaikki japanilaiset musiikkiaihteiset julkaisut sekä useimmat sanoma- ja aikakauslehdet, joten kerättyä aineistoa voi pitää aiheen kannalta kattavana.

9 Vaikka vanhemmissa tutkimuksissa saatetaan jopa väittää, että länsimainen musiikki olisi ollut Japanissa kokonaan kiellettyä, todellisuudessa länsimaista taidemusiikkia pidettiin yhteiskunnallisesti korkeassa arvossa. Tämä koski erityisesti Japanin poliittisten liittolaisten Saksan ja Italian musiikkia, mutta esimerkiksi ranskalaista ja venäläistä musiikkia esitettiin yhtä lailla. Länsimaisen musiikin arvon painottaminen jatkui jopa Tyynenmeren sodan aikana ja näkyi esimerkiksi lasten musiikkikoulutuksessa. Ks. Nagahara 2017, 117–121.

10 Orgad 2012, 20.

vaikuttavat sosiaaliseen ja poliittiseen todellisuuteen. Toisin sanoen diskurssi rakentaa sosiaalisia käytänteitä ja on samalla niiden rakentama.”¹¹ Diskurssit musiikista eivät siis vain passiivisesti ”heijasta” jo olemassa olevia ja tunnistettuja ajattelutapoja vaan osallistuvat aktiivisesti erilaisen ajattelutapojen rakentamiseen ja muovaamiseen – viime kädessä todellisuuden hahmottumiseen. Kyseinen ominaisuus tekee diskursseista merkittävän tutkimuskohteen aate- ja yhteiskuntahistoriallisessa kontekstissa.¹²

Lähestyn diskurssia *hallitsevana tietomuodostelmana* eli olen kiinnostunut ennen kaikkea säännönmukaisuuksista niissä tulkinnoissa ja merkityksissä, joita Sibeliuksen musiikille ja Sibeliukselle säveltäjänä on Japanissa annettu. Olen etsinyt säännönmukaisuuksia tutkimastani aiheistosta pääosin hermeneuttisella metodilla keskittyen siihen, millaisia määreitä Sibeliukselle ja tämän musiikille kussakin analysoidussa kirjoituksessa annetaan. Tämän analyysin pohjalta olen jakanut eri käsittelytavat toistuviin kategorioihin ja teemoihin, jotka esitellään artikkelissa tuonnempana. Lähestymistapa ei sulje pois sitä, että Sibeliukseen liitetyt tulkinnat ja merkitykset saattavat olla keskenään myös ristiriitaisia.¹³ Japanin Sibelius-diskurssi ei nimittäin ole monoliitti, vaan monimuotoinen kokonaisuus, jossa eri kategoriat ovat myös jatkuvasti vuoropuhelussa keskenään.

Tämä monimuotoisuus heijastuu myös Sibeliuksen asemaan Japanissa. Sibelius oli varhaisessa japanilaisessa länsimaisen taidemusiikin diskurssissa poikkeuksellisessa asemassa verrattuna kanonisoiutuihin keskieuropalaissäveltäjiin, kuten Bachiin, Mozartiin ja erityisesti Beethoveniin. Heidän musiikkinsa oli jo 1800-luvun puolivälissä tuotu Japaniin osana laajempaa ”eurooppalaisen sivistyksen” pakettia ja länsimaisia modernismin malleja. Samalla kun nämä mallit alkoivat 1900-luvun alussa juurtua Japaniin aiempaa vankemmin, niiden mukana kasvoi myös kiinnostus länsimaista taidemusiikkia kohtaan. Erityisesti 1930-luvulle tultaessa Japanissa oli maailmanlaajuisellakin mittapuulla

11 Wodak & de Cillia & Reisigl & Liebhart 2009, 8.

12 Tarkemmin Pyykkönen & Valtonen 2022.

13 Pyykkönen & Valtonen 2022, 41–43.

runtas ja monipuolinen konsertti- ja äänilevykulttuuri, jonka kehittyminen myötä Sibeliuskin alkoi olla yhä tunnetumpi säveltäjä. Sotienvälisinä vuosina alettiin kuitenkin samalla yhä voimakkaammin kyseenalaistaa länsimaista omaksuttua kulttuuria ja sen mukana myös keskieurooppalaisen musiikin hegemoniaa. Ei-keskieurooppalaista ja tästä syystä ”perifeerisenä” pidettyä pohjoista edustajava Sibelius – niin harhaanjohtava kuin mielikuva perifeerisyydestä onkin – tarjosi japanilaiskirjoittajille potentiaalisesti kanonisoituja, pääasiassa saksankielistä maailmaa edustavia säveltäjiä vapaamman mahdollisuuden heijastaa musiikkidiskurssiin kansallisia ideoita.¹⁴ Nämä idealit tukivat myös Japanin pyrkimystä määritellä uudelleen suhdettaan länsimaihin.

Käsittelmällä suomalaista musiikkia Japanissa tämä artikkeli niveltyy viime vuosina musiikkitieteellisessä tutkimuksessa nousseeseen *globalihistorian* suuntaukseen.¹⁵ Globaalihistoria poikkeaa näkökulmistaan vanhemmista, eurosentrististä narratiiveista havainnoimalla kehityskulkuja niin sanotusti hajautetussa, maailmanlaajuisessa kontekstissa. Sibeliuksen tarkastelu tässä yhteydessä on tärkeää, sillä hänen musiikkinsa vastaanottoa on tutkittu tähän mennessä lähes yksinomaan Euroopan ja Yhdysvaltojen osalta.¹⁶ Näkökulma Japanista laajentaa näin ollen ymmärrystä kansainvälisestä Sibeliuksesta diskursiivisessa ympäristössä, joka on yhtäältä lainannut paljon länsimaista, toisaalta rakentanut paljon omaa.

Kuten muuallakin, myös Japanissa käsitys Sibeliuksen musiikin suomalaisuudesta ja kansallisuudesta on keskeisellä tavalla vaikuttanut mielikuviin säveltäjän tuotannosta. Tämän artikkelin lähtökohtana on, että käsitykset kansallisuudesta ovat – Benedict Andersonin ”kuvitteellisten

14 Kuten muun muassa Tomi Mäkelä on huomauttanut, käsitys Pohjoismaiden kulttuurisesta ”perifeerisyydestä” on todellisuudessa kyseenalainen johtuen pohjoismaisten taiteilijoiden ja ajattelijoiden vaikutuksesta Euroopassa ja muualla maailmassa. Mäkelä 2011, xxxii–iii.

15 Conrad 2016; Strohm 2018.

16 Ks. Lehtonen 2022, 16; Lehtonen 2023, 489. Myös näkökulmat Sibeliuksen musiikkiin ovat, joitain poikkeuksia lukuun ottamatta, keskittyneet pitkään biografisiin ja musiikkianalyttisiin näkökulmiin; Suomen todennäköisesti tutkituimmassa säveltäjässä on yhä edelleen paljon tutkimattomia alueita ja näkökulmia. Ks. myös Mäkelä 2024.

yhteisöjen” käsitettä seuraten – sosiaalisia konstruktioita enemmän kuin absoluuttisesti ”olemassa olevia”, muuttumattomia asioita.¹⁷ Kuten Benjamin Curtis asian muotoilee, kansallisuus ei niinkään ilmene ”*musiikissa* vaan musiikkiin liittyvässä *diskurssissa*”.¹⁸ Sibeliuksen tapauksessa tämä tarkoittaa sitä, että hänen musiikissaan koettu suomalaisuus ja ymmärrysteosten kansallisesta luonteesta ovat pitkälti muodostuneet ja toistuneet diskursiivisesti: ne ovat tapoja käsitteellistää Sibeliusa. Tarkastelen näin ollen Sibeliuksen musiikkia yhtenä kansallisuuskäsitysten määrittelyn ja rakentamisen areenana sotienvälisessä Japanissa. Tästä syystä on luontevinta aloittaa käsittely Sibeliuksen musiikin japanilaisvastaanoton alkulähteiltä: maan ensimmäisestä Sibelius-esityksestä vuonna 1913.

Sibeliuksen musiikin vakiintuminen Japaniin

Uutinen vuonna 1913 on koruton ja toistuu samankaltaisena japanilaisesta lehdestä toiseen. Vasta perustettu, länsimaisten esittävien taiteiden ja kirjallisuuden edistämiseksi ja popularisoimiseksi omistautunut japanilainen Geijutsuza-ryhmä oli havainnut, miten heikosti länsimaista taidemusiikkia tunnettiin japanilaisyleisöjen keskuudessa. Tästä syystä ryhmä aikoo järjestää lokakuun lopussa Tokiossa konsertin, jossa esitetään uusia japanilaisia sävelmiä ja länsimaista pianomusiikkia. Länsimaisen ohjelmiston pianistina toimii Tokion musiikkiakatemian pianonsoiton lehtori, Japaniin vuoden alussa muuttanut saksalainen Paul Scholtz (1889–1944). Paikkana taas on vajaa viisi vuotta aiemmin avautunut Tokion Yürakuza, joka sopiikin Geijutsuzan konsertin järjestämiseen erinomaisesti – onhan sali rakennettu nimenomaan länsimaisille esittäville taiteille, kuten teatterille ja musiikille. Erityisen kiinnostavaa konsertin ohjelmassa on, että siihen sisältyy vain yksi kanonisoitu klassikkosäveltäjä, Franz Schubert (1797–1828). Muut säveltäjät tulevat Saksan ulkopuolelta ja edustavat nuorempaa sukupolvea: Claude De-

17 Anderson 2006.

18 Curtis 2008, 31. (Kursiivit alkuperäisessä lainauksessa).

bussy (1862–1918), Edward MacDowell (1860–1908), Paul Juon (1872–1940) – ja Jean Sibelius.¹⁹

Konserttia voi pitää musiikinhistoriallisesti merkittävänä kahdesta syystä. Ensinnäkin se merkitsi sittemmin länsimaisten esittävien taiteiden tukijana keskeiseen rooliin nousseen Geijutsuzan julkista debyyttiä konserttijärjestäjänä. Jo seuraavana vuonna ryhmä nostatti maanlaajuisen sensaation japaninkielisellä sovituksellaan Leo Tolstoin *Ylösnosemuksesta* ja tuli samalla luoneeksi juuret modernille kaupalliselle populaarimusiikille näytelmään sisältyneen laulun myötä.²⁰ Toiseksi Scholtzin esitys oli tiettävästi ensimmäinen kerta, kun Sibeliuista esitettiin Japanissa julkisesti.²¹ Konsertista muodostui lehtikirjoituksista päätellen yleisömenestys, mutta siitä, miten juuri Sibeliuksen pianokappaleet otettiin vastaan, ei ole jäänyt tietoa. Välttämättä ei kuitenkaan juuri mitenkään. Julkinen länsimaisen taidemusiikin konserttikulttuuri oli nimittäin vasta muotoutumassa Japaniin, eikä useimmilla kuulijoilla ollut todennäköisesti riittävää vertailukohtaa eri säveltäjien tuotannon suhteuttamiselle keskenään.

Tässä mielessä ensimmäisen Sibelius-esityksen ajankohta on kiinnostava. Kansainvälisessä vertailussa se saattaa vaikuttaa varsin myöhäiseltä, sillä *Finlandia* (1899) ja *Valse Triste* (1904) olivat kuuluneet jo noin vuosikymmenen verran Euroopan konserttisalien – jälkimmäisen tapauksessa myös kahviloiden taustamusiikkiyhtyeiden – vakioohjelmistoihin. Sibelius oli myös ehtinyt jo kaksi vuotta aiemmin järkyttää hänen

19 Scholtzin ohjelmaan kuului lehtitietojen mukaan kolme Sibeliuksen säveltämää pianokappaletta: *Nocturne*, *Alla gavotta* ja *Valse melancolique*. Sibelius ei tosin säveltänyt näin otsikoituja teoksia soolopianolle, mutta nämä kolme pianosovitusta hänen näyttämöteoksistaan sisältyivät vuonna 1910 Boston Music Companyn julkaisemaan pianokappalekokoelmaan *From the Land of Thousand Lakes: Ten Sketches for the Piano forte by Jean Sibelius*. Oletettavasti Scholtz valikoi Sibelius-ohjelmansa kyseisen kokoelman kymmenestä kappaleesta.

20 Lehtonen 2019, 177–180.

21 On tästä huolimatta mahdollista, että Sibeliuista on kuultu Japanissa jo ennen Scholtzin esitystä jossain muodossa. Mainintoja asiasta ei löydy kuitenkaan lehdistöstä tai Tokion musiikkiakatemian matrikkeleista. Sibeliuksen musiikin vastaanottoa Japanissa niin ikään tutkinut Shōichi Abe on todennut olevan varmaa, että Sibeliuista ei ”kuultu” Japanissa ainakaan ennen vuotta 1911. Kyseiselle vuodelle hän ei tosin anna tarkempaa perustetta. Ks. Ōtsuka 1989, 33.

alkutuotantonsa kansallisromanttiseen tyyliin mieltyneitä yleisöjä tummanpuhuvalla neljännellä sinfoniallaan, ja hänen asemoisimisestaan länsimaisen taidemusiikin kentällä oli keskusteltu vuosien ajan niin Saksassa, Iso-Britanniassa kuin Yhdysvalloissakin.

Tästä huolimatta Sibelius-ensiesitys tapahtui oikeastaan yllättävän varhain Japanin musiikkikulttuurin kontekstissa. Tämän väitteen ymmärtämiseksi on luotava katsaus prosessiin, jonka vaikutuksesta Sibeliuksen musiikki alkoi soida Japanin konserttisaleissa.

Sibeliuksen tuotanto saapui Japaniin osana pidempää jatkumoa, joka käynnistyi vuoden 1868 niin sanotusta Meiji-uudistuksesta. Uudistuksessa syrjäytettiin valtaa vuosisatoja pitänyt sotilas- eli samuraihallinto ja palautettiin keisari valtion johtajaksi. Samalla feodaalijärjestelmää noudattaneeseen ja yhteiskuntajärjestyksensä itäaasialaisiin malleihin perustaneeseen maahan alettiin omaksua valtiotasolla määrätietoisesti hallinnollisia rakenteita, teknologiaa ja kulttuurimuotoja Euroopasta ja Yhdysvalloista. Pintapuolisesti kyse oli kansainvälistymisen ja ”modernisoitumisen” projektista, mutta todellisuudessa Meiji-uudistuksen taustalla vaikutti vahvasti nationalistinen ideologia. Uudistuksen päätavoitteena oli nimittäin välttää kolonisoiduiksi joutuneiden lähimaiden kohtalo muokkaamalla Japanista tietoisesti länsimaisia suurvaltoja vastaava, vahva kansallisvaltio. Pääasiallisina työkaluina tässä prosessissa toimivat nopea teollistuminen, voimakkaan armeijan määrätietoinen rakentaminen ja siirtomaapolitiikka. Kuten Japanin-tutkija James W. Morley on kiteyttänyt: ”raaputa modernisoijaa, niin löydät nationalistin”.²²

Tässä mielessä Meiji-uudistusta voi pitää myös osoituksena kansallisvaltion vahvuudesta eräänlaisena institutionaalisena rakenteena: se muodostuu tietyistä osasista, jotka palvelevat pohjimmiltaan samaa, laajempaa päämäärää. Niinpä myös kulttuuri – länsimainen taidemusiikki mukaan lukien – toteutti yhtenä osana tätä poliittista tavoitetta.²³ Kokonaan uuden musiikillisen perinnön juurruttaminen Japaniin ei kuitenkaan sujunut itsestään, ja länsimaisen taidemusiikin arvo vie-

22 Morley 1971, 3.

23 Prosessia länsimaisen musiikin kannalta ovat käsitelleet kattavasti Tsukahara 1993 ja Mehl 2014.

lä 1800-luvun loppupuolella ja 1900-luvun alussa olikin suurelta osin välineellinen. Harva koki uudenlaista musiikkia varsinaisesti esteettisesti viehättäväksi, ja valtiotasolla länsimainen musiikki edusti lähinnä työkalua modernisaatioprosessin edistämiseksi osana laajempaa ”länsimaisen sivistyksen” pakettia. Tilanne muuttui vähitellen 1910-luvulla, jolloin länsimaiset taidemuodot alkoivat juurtua vahvemmin Japaniin – pitkälti Geijutsuzan kaltaisten, länsimaisen kulttuurin popularisoimiselle omistautuneiden tekijöiden ansiosta. Maahan alkoi tässä vaiheessa muodostua länsimaisen musiikin konserttikulttuuri, jonka seurauksena uusi musiikki asettui osaksi japanilaista äänimaisemaa – vielä tässä vaiheessa tosin lähinnä suurkaupungeissa.²⁴

Toisin sanoen Sibeliuksen ensiesitys vuonna 1913 ei ollut lainkaan myöhäinen, vaan päinvastoin asetti hänen tuotantonsa uuden, aiempaa omaehtoisemman konserttikulttuurin eturintamaan. Scholtzin konsertin jälkeen Sibeliusta esitettiin satunnaisesti muissakin pianoresitaaleissa ja soittokuntien julkisissa musiikkiesityksissä. Vuonna 1915 ilmestyi ensimmäinen japaninkielinen kirjoitus Sibeliuksesta sittemmin arvovaltaiseksi nousseen musiikkiesiteisti Motō Ōtaguron (1893–1979) länsimaisia säveltäjiä esittelevässä teoksessa *Bahha yori Sheenberuhi* (Bachista Schönbergiin), jota on luonnehdittu ”ensimmäiseksi japanilaisen kirjoittamaksi varsinaiseksi säveltäjäbiografiaksi”.²⁵ Ōtaguro vakiinnutti teoksellaan merkittävästi Japaniin ajatusta siitä, että länsimaisessa taidemusiikissa *säveltäjää* pidettiin musiikin pääasiallisena luojahahmona.²⁶ Ajatus säveltäjän roolista oli aiemmin pysytellyt Japanissa suurelle yleisölle etäisenä, koska Japanin esimodernissa musiikissa ei tunnistettu koko säveltäjän käsitettä – ei edes silloin, kun musiikin ”alkuperäinen tekijä” oli tiedossa. Myös tässä yhteydessä Sibelius siis oli länsimaisen musiikin ja musiikkiin liittyvän käsitteistön vakiintumisen eturintamassa. 1920-luvulta eteenpäin Sibeliuksen musiikkia taas alettiin esittää sinfoniaorkestereilla konserttisaleissa. Esimerkiksi *Finlandia* sai ensiesityksensä Tokion musiikkiakatemian oppilasorkesterilla vuonna 1923, ja

24 Ks. tarkemmin Watanabe 2002; Lehtonen 2019, 162–164.

25 Kurihara & Ōtani 2021, 330–331.

26 Nitta 2002, 78.

toinen sinfonia ensiesitettiin vasta perustetun ammattiorkesterin, Shin kökyō gakudanin (Uusi sinfoniaorkesteri) eli nykyisen NHK:n sinfoniaorkesterin edeltäjän konsertissa 1927.²⁷

Laajasti Sibeliuksen musiikki alkoi vakiinnuttaa asemaansa 1930-luvulla, jolloin ammattiorkesterien konsertit vakiintuivat säännölliseksi osaksi musiikkielämää (kuva 1). Säveltäjästä julkaistiin yhä enemmän kirjoituksia, ja hänen orkesteri- ja muu tuotantonsa soi konserttisaleissa aiempaa useammin. Tyypillisimmin esittäjinä olivat joko Japanissa asuvat tai vierailevat ulkomaalaiset muusikot, mutta enenevässä määrin myös japanilaiset itse. Esimerkiksi vuonna 1941 Sibeliusta Suomeen tapaamaan tullut ja samalla Helsingissä useita orkesterikonsertteja johtanut Hidemaro Konoe (1898–1973) otti *Finlandian* ja toisen sinfonian vakiohjelmistoonsa niin Japanissa kuin ulkomaillakin. Sibeliuksen 70-vuotisjuhla vuonna 1935 noteerattiin juhlakirjoituksin ja radioidulla juhlakonsertilla. Sibeliuksen musiikkia oli myös saatavilla ulkomaisina levytyksinä – paitsi tuontitavarana myös Japanissa tuotettuina painatuksina.²⁸ Tässä yhteydessä on huomionarvoista, että Japanista muodostui jo 1930-luvulla maailman suurimpiin kuuluva levymarkkina, jossa yksittäinen länsimaisen taidemusiikin levytys saattoi peräti myydä enemmän kuin koko Euroopassa yhteensä.²⁹

Sibeliuksesta olisi saattanut tulla näihin aikoihin huomattavasti vakiintuneempikin säveltäjä, elleivät toisen maailmansodan tapahtumat Euroopassa olisi katkoneet Japanin musiikkimaailman kansainvälisiä siteitä. Erityisesti Tyynenmeren sodan puhjettua Japanin Pearl Harbor-hyökkäyksen myötä 1941 musiikillinen toiminta köyhtyi merkittävästi, vaikka kotirintama mahdollistikin vielä pitkään musiikkiesitysten järjestämisen. Sibeliuksen musiikki palasi näkyväksi osaksi konserttiohjelmia vasta toisen maailmansodan jälkeen, jolloin erityisesti suomalais-japanilainen kapellimestari Akeo Watanabe (1919–1990) teki sitä tunnetuksi johtamalla useita Sibeliuksen sinfonioiden Japanin ensiesityksiä

27 Shin kökyō gakudan perustettiin vuonna 1926. Orkesteri muutti nimensä Nippon kökyō gakudaniksi (Japanin sinfoniaorkesteri) vuonna 1942 ja nykyiseen muotoonsa NHK kökyō gakudaniksi (NHK:n sinfoniaorkesteri) vuonna 1951.

28 Henshūbuchō 1939, 46–47.

29 Mehl 2014, 128; Kurihara & Ōtani 2021, 163.



Kuva 1. Ammattiorkesterien perustaminen johti orkesterikonserttikulttuurin vakiintumiseen 1930-luvun Japanissa. Kuvassa Beethovenin 9. sinfonian esitys sinfoniaorkesterilla ja kuorolla. Sunaga 1936.

sekä levyttämällä ensimmäisenä maailmassa hänen kaikki sinfoniansa stereona vuosina 1961–1962. Tässä hän jatkoi suomalaisen äitinsä, laulaja ja pianonsoiton opettaja Siiri Watanaben (1890–1950) työtä, sillä Siiri oli tehnyt jo 1930-luvulla Sibeliusta ja muuta suomalaista musiikkia tunnetuksi Japanissa esittämällä sitä radiossa ja konserteissa.

Tämän katsauksen perusteella Sibeliuksen reseptiohistorian ennen toista maailmansotaa voi tiivistää 1910–1920-lukujen esittelyvaiheesta 1930-luvun varovasti käynnistyneeseen laajempaan tunnettuteen, jonka nousun toinen maailmansota katkaisi. Selkeälinjainen narratiivi on kuitenkin yksinkertaistava, sillä se kätkee sisälleen runsaasti ristiriitoja. Siinä missä arvovaltainen musiikkiesseisti Motō Ōtaguro esimerkiksi valitteli vuonna 1941 Sibeliuksen musiikin olevan yhä heikosti tunnettua Japanissa, toinen musiikkitoimittaja päinvastoin väitti Sibeliuksen olevan Japanissa ”yhä suositumpi”.³⁰ Pelkkä tapahtuneen havainnointi ei myöskään korosta riittävästi sitä, mikä merkitys yksittäisillä tekijöillä, heidän vaikutusvallallaan ja Suomen valtiolla oli Sibeliuksen

30 Ōtaguro 1941, 18–19; Art Music Letters, *Japan Times* 8.5.1938.

musiikin yleistymisessä.³¹ Hänen tuotantoon esimerkiksi pitivät esillä kirjoituksissa ja konserttiohjelmissa aikakautensa vaikutusvaltaisimpiin kuuluvat kirjoittajat ja muusikot, kuten Ōtaguro, Konoe ja Japaniin emigroitunut böömiläissyntyinen Josef König (1874–1932).³²

Varmasti voidaan kuitenkin sanoa, että Sibeliuksen musiikin esittäminen ja nousu tapahtuivat käsi kädessä Japanin nousevan länsimaisen musiikin kulttuurin kanssa. Sibelius ei kuulunut ensimmäisessä aallossa esiteltuihin eurooppalaissäveltäjiin, mutta hänen musiikkinsa pääsi ohjelmistoihin heti uuden konserttikulttuurin alkumetreiltä saakka ja kasvatti suosiotaan ja tunnettuuttaan aina sotaan asti. Huomionarvoista onkin, että Sibeliuksen musiikin esittäminen ja siitä kirjoittaminen oli alusta alkaen omaehtoista toimintaa, jota ei ohjattu valtiotasolla. Tässä mielessä Sibeliuksen musiikin reseptiohistoria tarjoaa kiinnostavan näkökulman myös Japanin taidemusiikkikulttuurin historiallisiin vaiheisiin ja tätä kautta maan modernisoitumisprosessiin.

Jos Sibeliuksen reseptiohistoria on turhankin helppoa esittää lineaarisesti etenevänä narratiivina, sama koskee myös Meiji-uudistuksesta käynnistynyttä muutosprosessia. Selkeälinjaisen kehityskulun sijaan Japanin modernisaatioon liittyi nimittäin lukuisia kulttuurisia kipupisteitä. Nämä purkautuivat ennen pitkää myös länsimaiseen taidemusiikkiin liittyvässä diskurssissa.

Japanin kompleksi modernismi ja länsimaisen musiikin ristiriita

Sibeliuksen musiikin vakiintuminen Japanin musiikkikentällä tapahtui myrskyisänä ajankohtana: keskellä kulttuuristen ristiriitojen repimää maata. Meiji-uudistuksesta alkanut länsimaisen kulttuurin lähes yksipuolinen ihannointi valtiotasolla johti 1920–1930-luvuilla nationalistiseen vastareaktioon. Reaktiota ruokkivat entuudestaan talouden epävarmuus, ensimmäisen maailmansodan jälkeen toimeettomaksi jäänyt armeija ja kaupungistumisen mukanaan tuomat ongelmat, kuten köy-

31 Ks. Lehtonen 2022, 17–18; Lehtonen 2023, 492–493.

32 König toimi vuosina 1893–1896 viulistina Helsingin Orkesteriyhdistyksessä / Helsingin Filharmonisessa Seurassa ja oli mukana usean Sibeliuksen orkesteriteoksen kantaesityksessä.

hyys, nälänhätä ja huoli maaseudun perinteisen elämäntavan katoamisesta. Lopulta nämä ristiriidat puhkesivat nationalismin kannattelemaksi aggressiiviseksi militarismiksi, joka osaltaan johti Japanin sotatoimiin toisessa maailmansodassa. Ideologisesti sotatoimia oikeutettiin samoin perustein kuin läpi 1930-luvun jatkuneita, nationalistipiirien toteuttamia poliittisia murhia: kulttuurisesti alistetuksi mielletyn Japanin oli tullut aika näyttää ylimieliselle lännelle ja vapauttaa Aasia länsimaiden harjoittamasta kolonialismista. Käytännössä keisarillinen Japani ei kuitenkaan ollut mikään ”vapauttaja” muuten kuin retoriikan tasolla. Japani omaksui sellaisenaan Euroopan siirtomaavaltojen harjoittaman imperiaalistisen voimapolitiikan, jolla se painotti valloittamillaan alueilla omaa kulttuurista ja poliittista ylemmyyttään.³³

Nationalismi sai vastineensa myös taiteissa ja taiteisiin liittyvissä keskusteluissa, kun useilla eri taiteenaloilla alettiin hyödyntää esimodernia kulttuuria uuden, ”japanilaisemman” ilmaisukielen löytämiseksi. Eri-tyisesti vanhempi tutkimus asetti tyypillisesti yhtäläisyysmerkit tällaisen ilmaisun ja militaristisen nationalismin välille, mutta todellisuudessa kyseisen aikakauden nationalismi oli huomattavasti monitasoisempi ilmiö.³⁴ Esimerkiksi monille japanilaisille säveltäjille pyrkimys etsiä ”japanilaistyylistä”, kansallista sävelkieltä – tyypillisesti esimodernin musiikin elementteihin nojautuen – merkitsi pyrkimystä uudistaa ja laajentaa länsimaista omaksuttuja taidemuotoja japanilaisin ilmaisukeinoin.³⁵ Ristiriitaista ilmiössä oli se, että nationalismi itsessään oli länsimaisen ajattelun tuote. Erikoisimmillaan tämä yhteys näkyi esimerkiksi siinä, että länsimaisen taidemusiikin klassikkosäveltäjiä, kuten Beethovenia, saatettiin edelleen esittää propagandistisissa tarkoituksissa.³⁶

Tässä mielessä japanilainen nationalismi ja länsimainen modernismi eivät olleet sotienvälisessä Japanissa binäärisiä tai selvärajaisia kategorioita, vaan ne kietoutuivat jatkuvasti yhteen. Modernin Japanin – ja laajemmin Itä-Aasian – tutkimuksessa onkin viime aikoina painotettu ti-

33 Tämän ilmiön ideologista taustaa on käsitelty laajasti esimerkiksi Tsutsui 2015. Ks. myös Morley 1971.

34 Ks. Lehtonen 2021, 102–103.

35 Lehtonen 2021, 100–101.

36 Nagahara 2017, 120.

lanteen monimutkaisuutta ja kerrostuneisuutta sekä ajatusta paikallisesti kehittyvistä ”modernismeista”. Tämä lähestymistapa hylkää aiemman paradigman, jonka mukaan modernismi oli yksinomaan länsimaiden määrittelemä ilmiö ja näin ollen tutkittavissa lineaarisella, länsimaisen modernismin kanssa identtistä kehityskulkua seuraavalla aikajanalla. Sen sijaan tarkastelun keskiöön nousee monimutkainen prosessi, jossa modernismia eivät määritä yksinomaan länsimaiset esikuvat ja jossa siinänsä länsimaisesta modernismista kumpuavatkin ilmiöt ovat toiseen kulttuuriseen ja diskursiiviseen ympäristöön saapuessaan rakentaneet ympärilleen uudenlaisia merkityksiä ja funktioita.³⁷

Länsimaisen taidemusiikin tapauksessa tämä tarkoittaa, että reseptioprosessi ei ole passiivista vastaanottamista vaan aktiivista, uusia merkityksiä rakentavaa toimintaa. Näin ollen se vertautuu kotoistamisen (*domestication*) prosessiin siten kuin Japanin-tutkija ja antropologi Joseph Tobin ilmiötä luonnehtii:

Kotoistaminen – – kuvaa prosessia, joka on aktiivinen (toisin kuin länsimaistuminen, modernisoituminen tai postmodernismi), moraalisesti neutraali (toisin kuin jäljitteleminen tai loisiminen) ja demystifioiva (kyse ei ole pohjimmiltaan erikoisesta, eksoottisesta tai ainutlaatuisella tavalla japanilaisesta ilmiöstä). – – Termi kotoistaminen viittaa myös siihen, että länsimaiset tuotteet, käytännöt ja ajatukset muuttuvat (japanisoituvat) tullessaan Japaniin.³⁸

Kotoistaminen peilautuu tässä yhteydessä siis erityisesti *muutoksen* kautta: ilmiöt saattavat pysyä pintapuolisesti samankaltaisina, mutta muuttuvat diskursiivisesti Japaniin saapuessaan. Tässä yhteydessä Sibelius sotienvälisessä Japanissa on erityisen kiinnostava kohde kahdesta syystä. Ensinnäkään Sibeliuksen musiikkia ei tuotu tai omaksuttu Japaniin osana alkuperäistä länsimaisen sivistyksen pakettia, jonka mukana saapuivat länsimaissa jo vakiintuneet ja arvovaltaiset diskurssit kanonisoiduista säveltäjistä. Sen sijaan Sibelius esiteltiin Japanissa aikana, jolloin

37 Starrs 2011; Spasowski 2018.

38 Tobin 1992, 4.

länsimaisen musiikin konserttikulttuuri oli vasta muodostumassa ja vaikiintumassa tiiviimmin osaksi arkea. Tämä mahdollisti potentiaalisesti myös uusien, vapaampien tulkintojen tekemisen Sibeliuksen merkityksestä juuri Japanissa. Toiseksi Sibelius poikkesi useimmista kanonisoiduista länsimaalaissäveltäjistä siinä, että hänen suomalaisuutensa – tai laajemmin hänen musiikkinsa oletettu ”kansallisuus” – on mielletty niin kiinteäksi osaksi hänen tuotantoaan ja säveltäjäkuvaansa länsimaisessa taidemusiikkikeskustelussa. Kansallisuuden käsite ja nationalismi olivat niin oleellisia sotienvälisen Japanin kulttuurille, että mielikuvat Sibeliuksesta kytkeytyvät väistämättä myös aikakautensa ideologiaan diskursseihin.

Tässä yhteydessä Sibelius on poikkeuksellinen hahmo johtuen mielikuvista, joita Tomi Mäkelä on luonnehtinut ”hybridisiksi”.³⁹ Mäkelä viittaa tällä Sibeliuksen tuotannon tyylilliseen ja diskursiiviseen moninaisuuteen: onhan Sibeliusta kutsuttu yhtä lailla romantikoksi, modernistiksi, kansalliseksi, kansainväliseksi, impressionistiksi ja jopa anti-impressionistiksi. Samalla Sibeliusta on yhtäältä ihannoitu sinfoniamuodon merkittävänä uudistajana mutta toisaalta väheksytty kansallistyylliselle ilmaisulle omistautuneena pikkukappaleiden säveltäjänä. Tuore Sibelius-tutkimus on painottanut ymmärrystä Sibeliuksen moninaisuudesta: sen sijaan, että hänen musiikkiaan ja uraansa yritettäisiin väkisin luokitella yksittäisiin lokeroihin, hän asettuu luontevasti erilaisiin konteksteihin.⁴⁰ Mäkelä ilmaiseekin tämän nokkelasti huomauttamalla, miten vaikeaa Sibeliuksen yksiselitteinen kategorisointi on: ”Jos Sibeliuksen tuotanto suhteutetaan yleiseurooppalaisen taidehistorian linjauksiin, yksittäisiä teoksia löytyy lähes jokaiseen aikakauden kuvauksessa käytettyyn kenkälaatikkoon. Sibeliuksen sävellykset repivät kenkälaatikot palasiksi.”⁴¹

Kotoistamisen käsitettä vasten tarkasteltuna diskurssit Sibeliuksesta paljastavatkin samalla paljon omasta aikakaudestaan ja sen arvoista.

39 Mäkelä 2007, 29.

40 Veijo Murtomäki esimerkiksi painottaa, että binäärisen joko/tai-asetelman sijaan Sibeliusta tulisi tarkastella sekä-että-näkökulmasta. Murtomäki 2017.

41 Mäkelä 2007, 215.

Aivan erityisesti tämä linkittyy mielikuvaan Sibeliuksen musiikin kansallisuudesta. Sinänsä tämä mielikuva oli jaettu ympäri maailmaa, kuten Suomessakin hyvin tiedetään – mutta miten se näkyi juuri Japanissa?

Kansainvälinen, kansallinen Sibelius

Sibeliuksen asemaan Suomen kansallissäveltäjänä on suhtauduttu länsimaisen taidemusiikin diskurssissa vaihtelevasti. Imagosta leimallisesti ”suomalaisena” säveltäjänä ja ”kansalliserona”, jonka tuotannossa väistämättä kaikuivat vaikutteet kotimaasta, kiistatta edesauttoi Sibeliuksen kansainvälistä uraa. Toisaalta imagosta muodostui säveltäjälle itselleen lopulta myös rasite. Vaikka suomalaisuuden painotuksella olikin Sibeliukselle valtava merkitys erityisesti 1800-luvun lopun varhaistuotannossa, hän pyrki olemaan yleiseurooppalaisin standardein ”universaali” orkesterisäveltäjä kansallisen kuriositeetin sijaan. Yksinomaan kansallisuuteen keskittyvän näkökulman rasitetta on pyritty korjaamaan painottamalla Sibeliuksen merkitystä nimenomaan kansainvälisenä, universaalina säveltäjänä. Analysoidessaan Sibeliuksen säveltäjäimagoa Jukka Sarjala kuitenkin huomauttaa, että Sibeliuksen tunnettuus on rakentunut pitkälti nimenomaan tämän kansallisuuden varaan: ”[Sibeliuksen] musiikissa koettu omintakeisuus on historiallisesti katsoen pitkälti kansallisuusajattelun tuotetta. Reuna-alueeseen liittyvä tematiikka sävyttää vahvasti Sibeliuksen merkityksestä ja asemasta käytävää keskustelua.”⁴²

Ilmiö on selvästi havaittavissa myös sotienvälisessä Japanissa. Konkreettinen esimerkki Sibeliuksen kansallisuuden ja nerouden yhteen kytkeytymisestä on tuon ajan tunnetuimpiin musiikkikriitikoihin kuuluneen Kōichi Nomuran (1895–1988) arvio neljännen sinfonian levytyksestä. Aiemmin *Finlandian*, Dvorakin 9. sinfonian ja Griegin sinfonisten tanssien kaltaisia, kansallisina pidettyjä teoksia ”tylsiksi” luonnehtinut Nomura innostuu neljännen sinfonian kohdalla ylistämään Sibeliusa ainutlaatuisuudesta ja omaperäisyydestä. Nomuran mukaan Sibeliusa ei nimittäin voi verrata kehenkään toiseen säveltäjään, joskin juuri tämän ainutlaatuisuuden takia Sibeliuksen sävelmaailma voi olla Nomuran mu-

42 Sarjala 2006, 294–295.

kaan ”vaikea pala purtavaksi” ja siihen on totutettava itsensä, ”samoin kuin juuston makuun”. Säveltäjän niin sanottu ”ainutlaatuisuus” paljastuu kuitenkin pian tämän *kansallisesta* alkuperästä juontuvaksi ainutlaatuisuudeksi. Nomuran sanoin Sibeliuksen musiikki on nimittäin täysin kansallisuuden läpäisemää, joten sitä ymmärtääkseen on ennen kaikkea ”perehdyttävä Suomeen”.⁴³

Sotienvälisessä Japanissa keskustelu Sibeliuksesta painottuikin kansallisuuskeskeisyyden osalta hyvin samalla tavoin kuin länsimaissa, sillä Sibeliuksen kansallishenkisyys ja suomalaisuus vähintään mainitaan lähes kaikissa säveltäjää käsittelevissä kirjoituksissa. Sibeliuista esimerkiksi luonnehditaan ”metsien ja järvien sävelrunoilijaksi”, ja hänen tuotantoaan verrataan toistuvasti Suomen itsenäistymiskamppailuun.⁴⁴ Sibeliuksesta on kyllä mahdollista löytää huomioita, joissa hänen sinfonioitaan kuvataan ”suurenmoisimmiksi” modernien sinfonioiden joukossa, ja jossa hänen sinfoniset runonsa tunnustetaan ”parhaiksi” sitten Lisztin teosten.⁴⁵ Näkemys Sibeliuksesta *yksinomaan* eurooppalaisena mestarina on kuitenkin äärimmäisen harvinainen, sillä huomattavasti yleisemmin Sibeliuksen musiikin käsittely yhdistetään hänen kansallisuuteensa ja sitä arvotetaan kansallisuuden kokemuksen kautta. Kuten aikakauden huomattavimpiin musiikkikriitikoihin kuulunut professori Mitsuru Ushiyama (1884–1963) asian ilmaisi, Sibeliuksen musiikki ”on samanaikaisesti kansainvälistä ja kansallista”.⁴⁶

Mielikuva Sibeliuksen suomalaisuudesta alkoi vakiintua Japanissa erityisesti 1930-luvulla, jolloin kirjoitusten määrä säveltäjästä kasvoi muutenkin huomattavasti. Olisi tietysti houkuttelevaa tulkita yleisen nationalismin nousun vaikuttaneen kansallisuuden painotukseen. Todennäköisempi syy on kuitenkin se, että länsimaista taidemusiikkia koskeva diskurssi alkoi olla yhä vakiintuneempaa, ja sen myötä rantautuivat myös Sibeliuksen kansallisuuteen liittyvät puheenparret. Länsimaista musiikkikirjallisuutta, kuten Cecil Grayn (1895–1951) kirjoituksia Sibeliukses-

43 Nomura 1933, 116.

44 Morimoto 1941, 29; Baba 1935.

45 Morimoto 1935, 4.

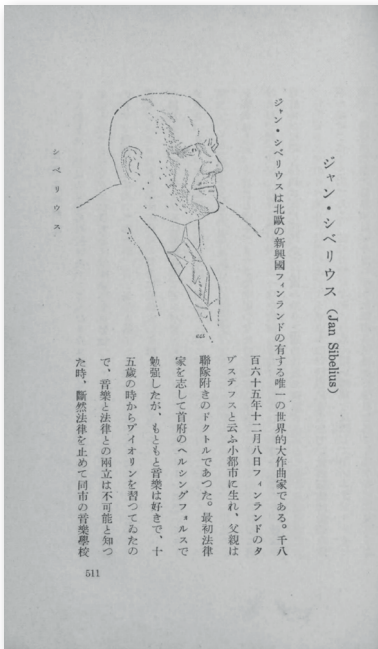
46 Ushiyama 1935, 172.

ta, oli saatavilla japaninkielisinä käännöksinä, ja monet aikakauden merkittävimmistä musiikkikirjoittajista, kuten Ōtaguro ja Nomura, olivat opiskelleet Euroopassa ja todennäköisesti omaksuneet myös Sibeliuksen musiikkiin liittyviä näkemyksiä.

Musiikkikriitikko Tarō Kakinuman teos *Kindai meikyoku kaisetsu* (Moderneja mestariteoksia, 1933) on osuva esimerkki länsimaisten diskurssien vaikutuksesta Japaniin. Kakinuma aloittaa Sibeliusta käsittelevän osuuden esittelynsä kuvaamalla Sibeliusta Suomen ainoaksi ”maailmanluokan mestarisäveltäjäksi” (*sekaiteki daisakkyokuka*) ja painottamalla, miten omaperäistä ja yksilöllistä Sibeliuksen musiikki on (kuva 2). Heti perään Kakinuma kyllä sanoo sen heijastavan pohjoismaista luontoa ja pimeyttä, mutta tätä seuraavissa teosesittelyissään hän ei kertaakaan viittaa Sibeliuksen kansallisuuteen, vaan kuvaa Sibeliuksen orkesteriteoksia puhtaasti musiikillisesta näkökulmasta. Sen sijaan kansallisuuden painottamisen kohdalla ääneen pääsevät länsimaiset kommentaattorit: suomalaikapellimestari Georg Schnéevoigtin (1872–1947) tulkinta toisen sinfonian kansankuvauksesta ja yhdysvaltalaisen musiikkikriitikon Paul Rosenfeldin (1890–1946) huomio toisesta sinfoniasta suomalaista luontoa kuvaavana pastoraalisinfoniana.⁴⁷

Vaikka mielikuva Sibeliuksen musiikin kansallisuudesta olisi omaksuttu muualta, tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, ettei japanilaisessa diskurssissa olisi eroja länsimaalaisiin. Esimerkiksi eurooppalaisessa keskustelussa kansallistyyliys on saattanut merkitä vaihtelevasti myönteistä tai kielteistä piirrettä riippuen tulkitsijan näkökulmasta ja ideologisesta positiosta. Sotienvälisessä Japanissa ei esiinny esimerkkejä, joissa kansallisuus nähtäisiin kielteisenä piirteenä; se on ennemminkin yksiselitteisesti Sibeliuksen musiikin tulkintaan liitetty fakta. Tämä havainto korostuu esimerkiksi japanilaisen *The Philharmony* -lehden maaliskuun 1941 numeron Sibeliuksen teemaosuudessa, joka juhlistaa Sibeliuksen edellisen vuoden joulukuun 75-vuotispäivää. Osuus sisältää neljä artikkelia: Motō Ōtaguron esseen Sibeliuksen musiikillisista ansioista, *Kalevalan* japaniksi kääntäneen Kakutan Morimoton (1896–1996) esseen säveltäjän kansallisesta merkityksestä, Akeo Watanaben artikkelin Sibeliuksen

47 Kakinuma 1933, 511–512, 518–519.



Kuva 2. Tarō Kakinuman teos *Kindai meikyoku kaisetsu* (Moderneja mestariteoksia) esitteli Sibeliuksen Suomen ainoana ”maailmanluokan mestarisäveltäjänä”. Kirjat ja painotuotteet välittivät musiikinystävälle myös visuaalisia mielikuvia säveltäjistä. Kakinuma 1933, 511.

foniaa ja useita merkittäviä sinfonisia runoja.⁵⁰ Hän siis rakentaa eroa niin sanotun ”populaari-Sibeliuksen” ja sinfonisen muodon uudistajan välille. Vain hetkeä myöhemmin Ōtaguro kuitenkin nostaa keskiöön juuri Sibeliuksen kansallisuuden: ”Sibelius ei ole niin sanotun kansal-

elämänvaiheista ja tuotannosta sekä Mitsuru Ushiyaman englannista kääntämän Olin Downesin (1886–1955) tekstin säveltäjän 75-vuotisjuhlan kunniaksi.⁴⁸

Artikkeleista Sibeliuksen kansallisuuteen asemoituu objektiivisimmin suomalais-japanilainen Watanabe, joka kuvaa kansallishenkisyyttä lähinnä yhtenä vaiheena Sibeliuksen varhaisen tuotannon teosaiheissa.⁴⁹ Muut kolme artikkelia sen sijaan keskittyvät Sibeliukseen taval- la, joka määrittelee säveltäjän samanaikaisesti kansainvälisesti merkittäväksi taiteilijaksi ja Suomen sekä suomalaisuuden symboliksi. Ōtaguro esimerkiksi huomauttaa eksplisiittisesti, että ”todellinen Sibelius” ei ole Japanissa parhaiten tunnettu *Finlandian* ja *Karelia-sarjan* (1893) Sibelius, vaan kekseliäs orkesterisäveltäjä, joka on tuottanut seitsemän sin-

48 Alun perin Downesin teksti oli julkaistu *New York Timesissa* englanniksi otsikolla ”Symphonic Prophet”.

49 Artikkelit on myös sikäli historiallisesti huomattava, että se on sittemmin merkittävänä Sibelius-tulkina tunnetuksi tulleen Watanaben todennäköisesti ensimmäinen julkinen esiintulo Sibelius-asiantuntijana.

50 Ōtaguro 1941, 20.

lisen koulukunnan säveltäjä. On totta, että hänen musiikistaan välittyy voimakkaasti kansallinen tunne, mutta tämä ei ole tietoisien luomistyön tulosta, vaan juontuu synnynnäisesti hänen suomalaisuudestaan.”⁵¹

Ötaguro siis erottaa toisistaan tietoisten, Suomeen paikallistuvien musiikillisten elementtien hyödyntämisen ja alitajuisen, taiteelliseen työskentelyyn väistämättä siirtyvän tekijän kansallisuuden välillä. Kansallissäveltäjät keskittyvät edelliseen, kun taas Sibeliuksen kaltaisella mestarilla kansallisuus soi teoksissa luonnostaan. ”Kansanluonne” on tässä yhteydessä olemassa yleisesti hyväksyttynä tulkintaparadigmana, joka kanavoituu sävellyksiin väistämättä – Sibeliuksen tapauksessa kuitenkin säveltäjän yksilöllisen sävelkielen välityksellä.

Huomattavasti erikoistuneempaa perustetta saman ilmiön kuvaamiselle edustaa artikkelissaan musiikintutkija Kakutan Morimoto. Morimoto oli 1920–1930-luvuilla aktiivinen musiikkiesseisti, mutta parhaiten hänet muistetaan nykypäivänä *Kalevalan* kääntäjänä. *Kalevala* ilmestyi Suomen valtion tuella japaniksi vuonna 1937 suurena, yli 700 sivua käsittävänä laitoksena, johon sisältyi itse käännöksen ja selitteiden lisäksi Morimoton laaja, pääasiassa Sibeliusta käsittelevä essee *Kalevalan* vaikutuksesta suomalaiseen musiikkiin. Painotus Sibeliukseen ei ole satumaa: Morimoto löysi *Kalevalan* ihastuttuaan Sibeliuksen musiikkiin, ja tästä innoittuneena aloitti monta vuotta kestäneen käännösprosessin.⁵²

Huomioiden tämän taustan ei ole sinänsä yllättävää, että Morimoto käsittelee kirjoituksissaan huomattavan paljon Sibeliuksen kansallista

51 Ötaguro 1941, 24.

52 Morimoton käännös on tässä mielessä yksi merkittävä esimerkki Sibeliuksen vaikutuksesta Suomen kulttuurihistorian kansainväliseen tunnettuuteen myös länsimaiden taidemusiikin ulkopuolella. Ilman Sibeliusta olisi todennäköisesti kestänyt huomattavasti pidempään ennen kuin Suomen kansalliseepos olisi käännetty japaniksi. Vaihtoehdoisen käännöksen laati vuonna 1976 kielen­tutkija Tamotsu Koizumi. Hiroko Suenobu ja Jun Igarashi ovat käännöksiä verratessaan kutsuneet Morimoton tyyliä ”musikaaliseksi”, siis vahvasti ään­teisiin perustuvaksi, kun taas Koizumin käännöstä he kuvaavat ”visuaaliseksi”, koska sen runollinen ilmaisu nojaa heidän tulkintansa mukaan Morimotoa vahvemmin japaninkielisessä kirjoituksessa käytettyjen, alkuaan kiinalaisten *kanji*-kirjoitusmerkkien merkityssisältöjen hyödyntämiseen. Suenobu & Igarashi 2012, 310–311.

merkitystä. Kiinnostavaa kuitenkin on, että monesta muusta kirjoittajasta poiketen Morimoto perustelee Sibeliuksen asemaa tämän kansallisella alkuperällä ja *Kalevalan* runolaulujen pitkällä historialla.⁵³ Esseessään ”Sibelius, nykypäivän Väinämöinen” (Gendai no Wainamoinen Shiberiusu) Morimoto lähestyy Sibeliuksen musiikillista lahjakkuutta käsittelemällä ensin musiikin merkittävää roolia juuri *Kalevalassa*. Morimoto järkeilee, että suomalaisen Sibeliuksen musiikillinen lahjakkuus on tätä kautta rinnastettavissa pitkään suomalaiseen kansanperintöön: ”Jos katsotaan asiaa suomalaisten kansanluonteen näkökulmasta, on vain luonnollista, että tämän kansan joukosta tulee tämän hetken suurin säveltäjä Jean Sibelius ja useita muita lahjakkaita muusikoita sekä Pohjoismaiden monipuolisimmat orkesterit.”⁵⁴

Ōtaguron ja Morimoton kirjoituksiin sisään kirjoitettu ajatus musiikkiteoksiin väistämättä pesiytyvästä ”kansallisuudesta” painottaa siis eräänlaisen *kansanhengen* olemassaoloa muuttumattomana entiteettinä. Ajatus nojaa vähintään välillisesti saksalaisfilosofi Johann Gottfried von Herderin (1744–1803) ajatteluun, jossa jokaista kansakuntaa sitoo yhteen kansallisuuden pohjaa määrittävä kansanhenki tai kansansielu, *Volksgeist*. Herder painotti filosofiassaan erityisesti kansanlauluja kansanhengen ilmentymänä, mutta varsinkin laajemman kansallisromanttisen suuntauksen myötä ajatus laajentui koskemaan myös länsimaista taidemusiikkia ja sen säveltäjiä.⁵⁵ Koska tässä, myös moderniin Japaniin omaksutussa ajattelussa musiikissa soiva kansanhenki on kiistämätön fakta, se tarjoaa itsestään selvän tulkintakehyksen Sibeliuksen musiikille: se on suomalaista siksi, että säveltäjä on suomalainen. Ilmiö osoittaa tietysti kiinnostavalla tavalla, miten tehokkaasti länsimaissa muodostuneet diskurssit vakiintuivat osaksi musiikkikeskustelua myös Japanissa. Ne ei-

53 Tähän ajattelutapaan on saattanut vaikuttaa Sibeliuksen suuriin tukijoihin kuulunut brittiläinen musiikkikriitikko Rosa Newmarch (1857–1940), jonka Sibelius-kirjanen vuodelta 1906 alkaa nimenomaan taustoituksella *Kalevalasta*. Newmarch 1906, 5–6.

54 Morimoto 1941, 28.

55 Esim. Krosny 2003, 1194–1195. Myös Suomen musiikin kansallispainotteisessa historiassa oli tyypillistä katsoa, että musiikin kehityshistoria oli kansanhengen vähittäisen esiintulon historiaa. Ks. Huttunen 2023, 35–36.

vät siksi sinänsä poikkea merkittävästi eurooppalaisista tai yhdysvaltalaisista vastaineistaan, vaikka asettuvatkin osaksi erilaista musiikkimaailmaa. Tässä mielessä ne ovat ennen kaikkea osoitus länsimaisen modernismin juurtumisesta.

Mutta mitä Sibeliuksen väitetty ”kansallisuus” oikeastaan edustaa? Kriittisempi tutkimus on korostanut, että länsimaisen taidemusiikkikeskustelun piirissä säveltäjän musiikin kansallisuus – vaikka se olisikin esitetty sinänsä myönteisessä valossa – oli samalla keino korostaa Sibeliuksen (ja muiden perifeerisiksi miellettyjen säveltäjien) eroa yleiseurooppalaiseen kaanoniin. Tämä eron korostaminen johtaa väistämättä toiseuttamisen prosessiin. Tarkastellessaan Sibeliuksen diskursiivista positiota postkolonialistisesta näkökulmasta Eero Tarasti on huomauttanut, että Sibeliuksen kansallisuuden korostaminen vertautuukin itse asiassa orientalistiseen, valtasuhteita implikoivaan eksotisoinnin dynamiikkaan. Tarasti vertaa asetelmaa postkolonialistisen teorian *dominantin* ja *dominoidun* suhteeseen:

Sibelius rajataan tarkasti tiettyyn paikkaan liittyväksi erikoisuudeksi. Häneen ei siis voi soveltaa niitä normaaleja länsimaisen taidemusiikin rationaliteetin kategorioita, joilla arvioidaan ns. universaaleja säveltäjiä, sellaisia kuin Beethoven, Brahms, Mahler jne. – – Sibelius on erityisen periferisen kansakunnan historian ja politiikan ilmentäjä, sanalla sanoen hänet sijoitetaan osaksi kolonialistista diskurssia.⁵⁶

Vaikka voidaankin pitää kyseenalaisena sitä, missä määrin postkolonialistinen dynamiikka on sellaisenaan sovellettavissa Euroopan sisällä Sibeliukseen, Tarastin osoittama logiikka liittyy suureen osaan Sibeliuksen kirjoituksista. Jos Sibeliuksesta tekee merkittävän tai ainutlaatuisen vain tai ennen kaikkea tämän kansallinen omaperäisyys, näennäisestä myönteisyydestä huolimatta diskurssi tulee toiseuttaneeksi Sibeliusta ja asettaneeksi tämän länsimaisen taidemusiikin periferiaan. Sibeliuksen ”suomalaisuutta” ja kansallisuutta painottamalla korostetaan siis, että hänessä on jotain niin sanotusta ”universaalista” musiikin kie-

56 Tarasti 1998, 145.

lestä poikkeavaa, mikä estää hänen pääsyä länsimaisen musiikin keskeiseen kaanoniin. Tämä on tehokas diskursiivinen tapa paitsi toiseuttaa yksittäistä taiteilijaa myös vahvistaa niin sanottua universaalia edustavan keskusvaltakunnan asemaa.⁵⁷

Valtaosa japanilaisista kirjoituksista vaikuttaa omaksuvan saman, implisiittisesti toiseuttavan näkökannan. Tämä ei sinänsä ole yllättävää, sillä länsimaisen taidemusiikin mukana Japaniin juurtui myös kyseisen musiikin arvojärjestelmiä – sellaisiakin, jotka voidaan nykypäivänä tunnistaa syrjiviksi.⁵⁸ Tässä yhteydessä on kuitenkin syytä pysähtyä pohtimaan, mitä implikoitu perifeerisyys oikeastaan merkitsi sotienvälisessä Japanissa. Näkemys Sibeliuksen kansallisuudesta on sinänsä toiseuttava, mutta täsmälleen samankaltainen toiseuttaminen koski myös japanilaisia itseään kansainvälisesti. Kun esimerkiksi Saksassa säveltäjäkoulutuksensa saanut, ensimmäinen japanilainen sinfonikko Kōsaku Yamada (1886–1965) vietti vuodet 1917–1918 Yhdysvalloissa ja johti New Yorkin filharmonikoilla niin länsimaisen taidemusiikin klassikoita kuin omia orkesteriteoksiaankin, hänen tuotantoaan ja tulkintojaan luettiin pääasiassa kansallisuuden ja etnisyyden näkökulmasta. Yamada itse päinvastoin painotti tarvetta ymmärtää Japanin omaksuneen länsimaisen musiikin ja kaltaistensa säveltäjien liittävän itsensä juuri tähän alkujaan eurooppalaiseen perintöön japanilaisen kulttuurin sijaan. Käytännössä hänen esille tuomansa dynamiikka rinnastuu täysin prosesseihin, joita Edward W. Said kuvasi vuosikymmeniä myöhemmin ominaisina orientalismille.⁵⁹

Koska toiseutetuksi joutumisen kokemus koski sekä Sibeliusta että Yamadan kaltaisia japanilaissäveltäjiä, toiseuttamisen logiikka voidaan kääntää myös pääläelleen. Tällöin Sibeliuksessa saatettiin tunnistaa

57 Tarasti 1998, 146–147.

58 Sukupuoli on tästä yksi esimerkki. Meiji-uudistuksen alussa naiset koettiin merkittäviksi musiikkikulttuurin toimijoiksi, kun taas modernisoitumisprosessin ja länsimaisen taidemusiikin vahvemman vakiintumisen myötä Japaniin alettiin omaksua myös naisia syrjiviä taidemusiikkikulttuurin käytäntöjä. Ks. Mehl 2012.

59 Pacun 2006.

jotain yhteistä ja jaettua juuri toiseuttamisen kautta. Tämä taas teki Sibeliuksesta myös potentiaalisesti esimerkin japanilaisille.

Sibeliuksen kansallisuus esimerkkinä japanilaisille

Useimmat japanilaiset musiikkiesiintäjät sotienvälisessä Japanissa asemoivat omat kirjoituksensa osaksi länsimaisen taidemusiikin kansainvälistä diskurssia. Poikkeuksiakin kuitenkin oli. Tämä näkyy erityisen selvästi Sibeliusta koskevassa kirjoittelussa, jossa jotkut japanilaiskirjoittajat havaitsivat yhtäläisyyksiä suomalaissäveltäjän ja japanilaisten asemassa. Tässä tapauksessa merkitystä ei ole niin vahvasti juuri Sibeliuksen *suomalaisuudella* vaan pikemminkin laajemmassa mittakaavassa *kansallisuudella* ja ainakin välillisesti toiseutetun asemaan kuulumisella. Kyseisessä tulkintakerroksessa Suomea ja Japania länsimaisen taidemusiikkikeskustelun sisällä yhdistävä mielikuva ”perifeerisyydestä” voidaan lukea kulttuurisesti yhdistäväksi tekijäksi, eräänlaiseksi *samuuden* kokemukseksi.⁶⁰ Tämän asetelman huomioiden Sibelius tarjosi potentiaalisesti rohkaisevan esimerkin: olihan hän kansainvälisesti menestynyt säveltäjä ”perifeerisyydestään” huolimatta. Monet japanilaiset käsitelivätkin häntä ja hänen tuotantoaan myönteisesti tavalla, joka rakensi eroa Keski- ja Länsi-Eurooppaan ja sen sijaan etsi yhteistä kosketuspintaa Suomen ja Japanin välille.

Kiinnostava esimerkki tässä yhteydessä on Kōjirō Kobune (1907–1982), yksi oman aikansa aktiivisista nuoren polven japanilaissäveltäjistä. Vuoden 1939 alkupuoliskon Italiassa stipendiaattina viettänyt Kobune vieraili Suomessa kesäkuussa 1939, jolloin hän myös tapasi Sibeliuksen Ainolassa ja johti Radio-orkesterilla uuden japanilaisen musiikin konsertin. Kobune kuuluu samalla melko harvoihin Sibeliuksen henkilökohtaisesti tavanneisiin japanilaisiin ja on ensimmäinen musiikkimaail-

60 Lehtonen 2022, 24–26; Lehtonen 2023, 499–503.

man edustaja, joka raportoi kohtaamisestaan japanilaismedioille.⁶¹ Ei siis ihme, että kaukaa tullut vieras kiinnosti myös suomalaista mediaa. Suomalaislehistölle antamissaan haastatteluissa Kobune tunnisti Sibeliuksen potentiaalisena esikuvana oman sukupolvensa japanilaissäveltäjille juuri tämän musiikin kansallisen luonteen vuoksi:

Säveltäjänä minulla on mestarinne työstä paljon oppimista. Olen tutkinut innokkaasti hänen teoksiaan ja ihailen varsinkin hänen taitoaan löytää arvokkaita ideoita suomalaisista kansanlauluista. Minä ja eräät ystäväni pyrimme luomaan jotakin samantapaista japanilaisista kansansävelmistä.⁶²

Kobunen huomiota Sibeliuksen kansanlaulujen käytöstä voi toki pitää kyseenalaisena, sillä Sibelius hyödynsi kansansävelmiä teoksissaan suoraan vain harvoin, mitä myös useat 1930-luvun japanilaiskirjoitukset painottivat osoituksena säveltäjän omalaatuisuudesta. Tässä yhteydessä on kuitenkin tärkeämpää huomata, että Kobune tunnisti Sibeliuksen esikuvana, joka oli onnistunut siinä, mitä monet saman aikakauden japanilaissäveltäjät pyrkivät tekemään. Samalla Kobune nosti esiin yhtäläisyyksiä Suomen ja Japanin välillä vertaamalla esimerkiksi *Kalevalaa* Japanin keisarin hovissa vuonna 712 laadittuun *Kojiki*-kronikkaan. Kobunelle Sibelius ja Suomi vaikuttivatkin haastattelujen perusteella tarjonneen erityisen inspiroivan esimerkin, jossa hän löysi kulttuurista samuutta kansojen välille: ”Monet siteet yhdistävät meitä japanilaisia maapallon toisella puolella elävään kansaan, suomalaisiin.”⁶³

Sävellysteknisestä näkökulmasta lähes päinvastaista näkökantaa sen sijaan edusti Kakutan Morimoto – yksi kirjoittajista, jotka jatkuvasti ko-

61 Ennen Kobunea useampi japanilainen Helsingin Japanin-edustustosta oli tavannut Sibeliuksen kasvotusten. Näitä kohtaamisia ovat muistelleet kirjoituksissaan diplomaatti Hikotarō Ichikawa (1896–1946) ja Chiune Sugihara (1900–1986), joka sittemmin tuli tunnetuksi tuhansien juutalaisten hengen toisen maailmansodan aikana viisumijärjestelyillä pelastaneena Japanin Lietuan-lähetystön varakonsulina.

62 *Karjala* 14.6.1939.

63 *Karjala* 14.6.1939.

rostivat Sibeliuksen omaperäisyyttä. Kobunesta poiketen Morimoto näki Sibeliuksen merkittävyyden säveltäjänä piilevän juuri siinä, että tämä oli selvästi kansallinen säveltäjä mutta pidättäytyi hyödyntämästä musiikissaan kansansävelmiä ja muita konkreettisesti Suomeen paikantuvia musiikillisia elementtejä. Sen sijaan Sibelius edusti Morimoton mukaan kansallisuuttaan syvemmällä, koko tuotannon läpäisevällä tasolla. Morimoto toivoi, että tämänkaltainen sävellystyylä laajenisi japanilaisten säveltäjien keskuuteen Kobunenkin edustaman, esimodernin musiikin elementtejä hyödyntävän lähestymistavan sijaan:

Musiikissa kaikkein tärkeintä on musiikillinen idea. Vaikka sävellyksessä hyödyntäisi kuinka taitavasti kansanmusiikkia, mitään mestariteosta siitä ei voi koskaan tulla. Bachin ja Beethovenin suurimmat mestariteokset ovat syntyneet tekijänsä musiikillisista ideoista eivätkä kansanmusiikin käytöstä. Sibelius on ensiluokkainen, harvinaislaatuinen kansan sävelrunoilija, joka ei ole hyödyntänyt kansanmusiikkia ja on silti onnistunut luomaan musiikkia, joka on täynnä kansallistunnetta. Myös japanilaisten säveltäjien tulisi ottaa oppia Sibeliuksesta Venäjän kansallisen koulukunnan sijaan.⁶⁴

On mahdollista, että tehdessään vertauksen nimenomaan venäläisiin Morimoto tunsi aikansa japanilaissäveltäjien pohdintoja leimallisesti japanilaisen musiikillisen ilmaisun kehittämisestä. Esimerkiksi 1930-luvulla paljon keskustelua herättänyt säveltäjä-teoreetikko Shūkichi Mitsukuri (1895–1971) mainitsi kehittämässään japanilaisen harmonian teoriassa juuri Venäjän kansallisen koulukunnan edustajat potentiaalisena esimerkkinä japanilaissäveltäjille.⁶⁵ Morimotolle Sibeliuksen kansallisuus sen sijaan kumpusi syvällisemmästä, yleismaailmallisesta ”kansallisuuden” kokemuksesta, joka ei paikallistunut pelkästään Suomeen: ”Hänen musiikkinsa on syvästi suomalaista. Ja se liikuttaa ei vain

64 Morimoto 1941, 30.

65 Mitsukuri 1929, 6–8.

suomalaisia vaan muunkin maalaisia. Tämä on taito, josta meidänkin on syytä ottaa oppia.”⁶⁶

Kobunen ja Morimoton kommenteista huolimatta Sibeliuksesta ei kuitenkaan muodostunut sotienvälisenä aikana erityisen huomattavaa esikuvaa japanilaissäveltäjille. Tämä koski myös Kobunea itseään: vaikka hän esiintyi suomalaismedialle suurena Sibeliuksen tuntijana ja ihailijana, hän ei esimerkiksi johtanut Sibeliusta aktiivisesti Japaniin palattuaan ja kapellimestarina työskennellessään. Haastattelujen perusteella hän ei myöskään todellisuudessa tuntenut Sibeliuksen tuotantoa tai sen asemaa Japanissa kovin syvällisesti.⁶⁷ Japaninkielisissä kirjoituksissaan Kobune taas keskittyi kuvaamaan yksityiskohtaisesti kohtaamistaan Sibeliuksen kanssa ja radioon johtamansa studiokonsertin onnistumista – ei niinkään käsittelemään Sibeliuksen musiikkia tai ajatusta Suomen ja Japanin yhteyksistä. Jotkut muut säveltäjät saattoivat viitata Sibeliuksen musiikin kansallisuuteen kirjoituksissaan myönteisessä valossa, mutta esimerkiksi teoreettisissa lähtökohdissa Sibeliusta ei mainittu käytännössä koskaan potentiaalisena esikuvana.

Yksi huomattava syy tälle lienee ollut Sibeliuksen musiikin oletettu essentialistinen kansallisuuden luonne. Näkemyksen tiivistä osuvasti säveltäjä Meirō Sugawara (1897–1988) pohtiessaan musiikin kansallisuutta:

Sibeliuksen musiikin voi kuka tahansa tunnistaa pohjoiseksi musiikiksi. Se eroaa täysin venäläisten musiikista. En tiedä, voiko sitä tunnistaa täysin varmasti suomalaiseksi, mutta venäläistä se ei ainakaan ole. Siitä paistaa läpi joko suomalainen tai pohjoismainen kansanluonne. Vaikka musiikissa ei käytettäisikään kansansävelmiä, musiikin [kansallista] pohjavirtaa emme voi kiistää.⁶⁸

66 Morimoto 1939, 7.

67 Tähän viittaa ainakin Kobunen kommentti kansansävelmien hyödyntämisestä, kuten myös väite, jonka mukaan Sibeliuksen neljäs ja viides sinfonia tunnettaisiin Japanissa erityisen hyvin. Todellisuudessa viidettä sinfoniaa ei ollut esitetty Japanissa kertaakaan, neljäskin vain kerran. Vaikka kumpikin oli saatavilla levytyksinä, ainakin kirjoitukset kummastakin sinfoniasta ovat hyvin harvassa sotienvälisenä aikana.

68 Sugawaraa (1941) 1998, 239.

Sugawaran näkemys yhteni siis Morimoton ja monien muiden kanssa nojaamalla herderiläiseen ymmärrykseen muuttumattomasta kansanhengestä: Sibelius oli läpeensä ”kansallinen” säveltäjä, mutta tämä kansallisuus toteutui syvemmällä tasolla kuin yksiselitteisesti nuottikuvassa ”suomalaisiksi” tunnistettavien piirteiden kautta. Tämänkaltaisten näkemysten painottaminen myönteisessä valossa kertoo omalta osaltaan myös Béla Bartókin (1881–1945) teoretisoimien kansallisen musiikin ihanteiden juurtumisesta japanilaiseen keskusteluun. Omassa jaottelussaan Bartók käsitteli kansallistyylistä musiikkia kolmella tasolla. Yksinkertaisimmillaan musiikki voi lainata sellaisenaan kansansävelmää, kun taas seuraavalla tasolla uusi teos on sävelletty kansansävelmien tyyliin. Bartók mukaan musiikki on kuitenkin syvällisimmin luonteeltaan kansallista silloin, kun sen tunnistaa kansalliseksi mutta tavalla, joka ennemmin edustaa ”kansallishenkeä” kuin lainaa suoraan vaikutteita perinteisistä musiikkikulttuureista.⁶⁹

Essentialistinen näkemys Sibeliuksen tuotannon kansanluonteesta selittää omalta osaltaan sitä, miksei tätä yleisesti ottaen pidetty yhtä konkreettisena esikuvana kuin vaikkapa Venäjän kansallisen koulukunnan säveltäjiä. Vaikka hän olikin ”perifeerisenä” mutta kansainvälisesti tunnustettuna taiteilijana potentiaalinen esikuva japanilaisille kollegoilleen, kaikkein syvintä kansallisuutta pidettiin mahdottomana jäljitellä. Tästä huolimatta Japanissa painotettu näkemys Sibeliuksen suomalaisuudesta potentiaalisena esikuvana tarjoaa samalla väylän tarkastella Japanille kaikkein omintakeisinta Sibelius-diskurssia, joka painottaa Sibeliuksen ja Japanin kulttuurin sekä japanilaisten samankaltaisuutta. Kuten tämän artikkelin alussa nähtiin, esimerkkejä diskurssista löytyy nykypäivänäkin useita. Sen alkuperä saattaa kuitenkin yllättää: kyseinen käsitys on muodostunut jo sotienvälisessä Japanissa, ja se on voimakkaasti nationalistisen ideologian muovaama.

69 Bartók 1976, 343–344.

Sibelius ja fantasia kansallisesta samuudesta

Suomen Musiikkilehti julkaisi vuonna 1935 erikoisnumeron Sibeliuksen 70-vuotissyntymäpäivän kunniaksi. Päätoimittaja Heikki Klemetti tilasi erikoisnumeroon kirjoituksia eri puolilta maailmaa, ja siihen lähettivätkin onnittelunsa esimerkiksi Sir Henry Wood (1869–1944), Eugene Ormandy (1899–1945) ja Wilhelm Furtwängler (1886–1954) – kaikki oman aikansa kansainvälisiä kapellimestaritähtiä. Myös japanilaiset olivat edustettuna usean kirjoituksen voimin. Sibeliuksen musiikin esityskulttuuri ei vielä ollut erityisen vakiintunutta Japanissa, mikä ehkä selittää sitä, että muista maista poiketen japanilaiskirjoittajat olivat kriitikoita tai tutkijoita.⁷⁰ Professori Mitsuru Ushiyaman kirjoitukseen ”Pohjolan Orpheus” Heikki Klemetti mieltäytyi niin paljon, että hän päätti ottaa sen juhlanumeron pääkirjoitukseksi.

Klemettiä lieene viehättänyt Ushiyaman kirjoituksen Sibeliusta poikkeuksellisen korkealle ylistävä sisältö ja runollinen puheenparsi, joka villiintyy kuvaamaan suomalaissäveltäjän merkitystä ylevin metaforin. Ushiyaman kirjoituksesta erottuu kuitenkin myös toinen taso, jossa hän etsii aktiivisesti kosketuspintaa Sibeliuksen musiikin ja Japanin kulttuurin välille. Sen lisäksi, että hän vertaa Sibeliusta ”verrattomaan” Fuji-vuoreen, Ushiyama huomauttaa Sibeliuksen musiikin vetoavan aivan erityisesti japanilaisyleisöihin: ”[Sibeliuksen musiikin] mystillinen mielialan alakuloisuus miellyttää erikoisesti vakavaa, sisäiseen itsetutkisteluun taipuvaista japanilaista, jota ankara shintolaisuus ja mystillinen buddalaisuus [sic] ovat kasvattaneet enemmän kuin kaksikymmentä vuosisataa.”⁷¹

Ushiyaman kirjoitus on varhaisin löytämäni esimerkki käsityksestä, jonka mukaan Sibeliuksen musiikki olisi erityisen sopivaa japanilaiselle mielenlaadulle. Sinänsä ajatus Sibeliuksen musiikin erityisestä yhteydestä tiettyyn kansaan ei ole mitenkään poikkeuksellinen, sillä vastaavia

70 Tätä tulkintaa tukee myös se, että *Suomen Musiikkilehti* ei tietävästi tilannut kirjoituksia Sibeliuksen musiikin merkittävimpiin kansainvälisiin esitaistelijoihin kuulualta kahdelta kriitikolta: brittiläiseltä Rosa Newmarchilta ja yhdysvaltalaiselta Olin Downesilta.

71 Ushiyama 1935, 172.

näkemyksiä Sibeliuksesta on esitetty niin Yhdysvalloissa kuin slaavilaisissakin maissa musiikin ”pohjoisuuteen” ja ”melankoliaan” vedoten.⁷² Poikkeuksellinen on kuitenkin tapa, jolla Ushiyama viittaa spesifisti japanilaisiin ilmiöihin, sillä hän tulee samalla konkreettisesti korostaneeksi Sibeliuksen yhtymäkohtia Japanin kulttuuriin. Kyse ei sitä paitsi ole vain yhtymäkohdista, vaan samalla erojen korostamisesta muihin maihin – siis samuuden rakentamisesta erotuksena toiseuteen. Samalla kun Ushiyama korostaa japanilaisten samuutta Sibeliuksen ja tämän suomalaisuuden kanssa, hän painottaa Sibeliuksen kulttuurista itsenäisyyttä ja Suomen eroa muihin länsimaihin: ”Musiikillisesti hän [Sibelius] on vapauttanut isänmaansa kaikista vieraista vaikutteista ja nostanut sen musiikin kansainvälisen mitan arvoon. – Tämänkaltaisia musiikkia ei voi odottaa parisilaiselta [sic] iloisuudelta eikä amerikkalaiselta jatsisensualismilta. Se on olennaisesti turaanilaista.”⁷³

Turaanilaisuus viittaa sittemmin hylättyyn teoriaan, jonka mukaan muun muassa suomalais-ugrilaiset, turkkilaiskieliset ja mongolidiset kansat polveutuvat samasta alkuperäisväestöstä. Teorian mukaan indoeurooppalaisia kieliiä puhuneet kansat myöhemmin syrjäyttivät turaanit Euroopassa. Kyseisessä teoriassa turaanilaisiin suhtaudutaan tyypillisesti väheksyen, mutta Ushiyama esittää kommenttinsa myönteisessä valossa. Syynä tähän on se, että Ushiyama käytännössä rinnastaa suomalaiset ja japanilaiset toisiinsa kansoina sekä kulttuurisesti että etnisesti. Sotienvälisenä aikana – osin myöhemminkin – Japanissa nimittäin vallitsi käsitys, jonka mukaan suomalaiset ja japanilaiset jakaisivat etnisiä ja kulttuurisia juuria Aasiassa.⁷⁴ Käsitellessään *Kalevalaa* kirjallisuudentutkija Sanki Ichikawa esimerkiksi toteaa Suomen olevan maantieteellisesti kaukainen mutta edustavan ”rodullisesti ja kielellisesti” kaikkein lähimpänä japanilaisia olevaa ”hunnilaista” perimää.⁷⁵

Jopa Sibeliuksen musiikkia käsittelevissä kirjoituksissa saatettiin muistuttaa siitä, että suomalaiset polveutuvat ”pohjoiskiinalaisista” hun-

72 Ks. Mäkelä 2011, 1.

73 Ushiyama 1935, 172–173.

74 Esimerkiksi sittemmin kumottu teoria uralilais-altailaisista kielistä esitti suomen ja japanin kaukaisina kielisukulaisina.

75 Ichikawa 1937, 5.

neista tai edustavat ”mongolidista” eli aasialaista ”rotua”, mikä yhdistää Suomen ja Japanin kansoja keskenään.⁷⁶ Esimerkiksi kirjoitus vuodelta 1939 näkee Sibeliuksen inspiroivana esimerkkinä Japanille juuri tästä syystä:

1900-luvun musiikissa esiintyy Unkarissa Béla Bartókin ja Zoltan Kodalyn sekä Suomessa Jean Sibeliuksen kaltaisia edelläkävijöitä, jotka ovat mongolidista rotua. Kuka voi kieltää, että meidän mongolidisten keskuudesta saattaa nousta vielä yhtä suuria tai jopa suurempia säveltäjiä? Olen varma, että ennen pitkää eurooppalaisia miellyttävien sinfonioiden joukossa tulee jatkossa olemaan monia, jotka ovat japanilaisten säveltämiä.⁷⁷

Samankaltaiselle ajattelulle perustuu myös musiikkiesseisti Nagatoshi Yuasan Sibelius-essee vuodelta 1939. Esseessään Yuasa esittää suomalaisten, unkarilaisten ja japanilaisten edustavan samaa, pohjimmiltaan ”itäaasialaista” (*tōyōteki*) verenperintöä ja katsoo tämän perinnön soivan myös Sibeliuksen musiikissa. 1920-luvulla Yhdysvalloissa opiskellut ja *Tapiolan* (1926) kantaesitystä kuuntelemassa ollut Yuasa lainaa pitkiä osuuksia teoksen englanninkielisistä arvioista. Hänen mukaansa länsimaiset kriitikot eivät ole todellisuudessa ymmärtäneet tai arvostaneet Sibeliuksen musiikkia enää viidennestä sinfoniasta (1919) lähtien vaan ovat pitäneet näitä teoksia päinvastoin yksitoikkoisina ja tylsinä. Yuasan tulkitsema muutos Sibeliuksen musiikissa juontuu tämän ”itäaasialaisesta” luontosuhteesta, joka toteutuu kaikkein hienoimmillaan *Tapiolan* ja muiden myöhäisteosten pelkistetyssä ilmaisussa. Sibeliuksen ”itäaasialainen” verenperintö on nimittäin saanut hänet ”valaistumaan” luonnon kuvaukselle musiikissa tavalla, jonka perässä länsimaiset kommentoijat eivät enää pysyneet.⁷⁸ Yuasa ylisti tätä suurena saavutuksena: ”Eikö Sibeliuksen suuruus piilekin siinä, miten hän omaksui luonnosta lain, jonka

76 Esim. Morimoto 1941, 26.

77 Nisio 1939, 99. Ks. myös Morimoto 1941, 26.

78 Yuasa 1939, 20–21.

mukaan asioiden yksinkertaisuus ei tarkoita yksitoikkoisuutta? Tämä on jotain, minkä me itäaasialaiset ymmärrämme.”⁷⁹

Yuasan näkemyksen pohjimmiltaan yksinkertaistava, binäärinen luonne on ilmeinen: hänen ajattelussaan ”länsi” ja ”itä” ovat homogeneenisia, toisilleen vastakkaisia monoliitteja. Tällainen ajattelu ei luonnollisesti tee oikeutta länsimaisten Sibeliuksen diskurssien moninaisuudelle ja sisäiselle ristiriitaisuudelle eikä huomioi sitäkään, että Yuasan kirjoituksessaan kritisoima Cecil Gray ylisti juuri *Tapiolaa* poikkeuksellisen mestariteoksena. Tässä mielessä Yuasan luonnehdinnat paljastavat paljon enemmän oman aikansa Japanin ihanteista kuin laajentavat ymmärrystä Sibeliuksen musiikista. Kuten edellä esitelty Kobunen esimerkki osoittaa, 1930-luvulla monet japanilaissäveltäjät pyrkivät irrottautumaan länsimaisen musiikin kahlitsevaksi koetusta perinteestä luomalla jotain kansallisesti omaperäistä. Ilmiö ei rajoittunut ainoastaan taiteisiin, vaan koski laajemmin koko yhteiskuntaa.⁸⁰ Ushiyaman ja Yuasan kaltaiset kirjoittajat ilmaisivat ajattelua retorisesti korostamalla kansallista samuutta ei-länsimaiseksi koetun Suomen kanssa. Tässä yhteydessä Sibeliuksen musiikki toimi diskursiivisesti eräänlaisena peilinä, joka korosti Suomen ja Japanin välistä läheisyyttä. Käsitystä kahden kansan ja kulttuurin samuudesta siivitti toiseuden paikallistaminen Euroopan keskusvaltoihin ja Yhdysvaltoihin.

Historiallisesta näkökulmasta on huomionarvoista, että diskurssi alkoi muodostua ja yleistyä juuri 1930-luvun puolivälin jälkeen. Se nimittäin kytkeytyy oleellisesti aikansa yhteiskuntahistorialliseen kontekstiin, jossa Japanissa alettiin poliittisesti ja kulttuurisesti hakea yhä voimakkaammin eroa aiemmin ihailtuihin länsimaihin. Japani ilmoitti eroavansa YK:n edeltäjästä Kansainliitosta 1933 ja solmi 1940 kolmen vallan sopimuksen kansallissosialistisen Saksan ja fasistisen Italian kanssa. Myös Sibeliusta koskevaan diskurssiin kytkeytyy tätä taustaa vasten

79 Yuasa 1939, 21.

80 Esimerkiksi Tyynenmeren sodan jo käynnistyttyä järjestettiin Kiotossa konferenssi ”modernismin yli pääsemisestä” (*kindai no chōkoku*), jossa aihepiiriä käsiteltiin laajasti yhteiskunnan ja kulttuurin, myös musiikin, eri alojen kannalta. Musiikkia edusti konferenssissa säveltäjä Saburō Moroi (1903–1977). Ks. Calichman 2008.

tarkasteltuna implisiittisesti poliittinen ideologia, jossa haettiin Suomen kulttuurista eroa vihollisvaltioihin. Kuten väitteet Sibeliuksen musiikin ”turaanilaisesta” tai ”mongolidisesta” alkuperästä osoittavat, etnisyydellä oli tässä keskustelussa merkittävä rooli. Samalla yhteistyö näkyi myös poliittisella areenalla. Esimerkiksi orkesterinjohtaja Hidemaro Konoen vuoden 1941 vierailun Helsinkiin johtamaan suomalaisorkestereita ja tapaamaan Sibeliusta voi tulkita myös poliittisena missiona – olihan korkea-arvoista aatelissukua edustava Konoe Japanin sota-ajan pääministerin Fumimaro Konoen (1891–1945) veli. Hidemaro Konoeta myös juhlistettiin Suomessa näkyvästi valtiotasolla. Konoen konsertteja istuivat kuuntelemissa niin C. G. E. Mannerheim kuin Risto Rytikin, ja vierailun jälkeen Suomen valtio myönsi Konoelle valkoisen ruusun ritarikunnan komentajamerkin.⁸¹

On syytä painottaa varmuudeksi, että ajatus Sibeliuksen musiikista eräänlaisena vastavoimana länsimaiselle kaanonille ei ole dominoiva diskurssi sotienvälisessä Japanissa. Huomattavasti yleisempää on yksinkertaisesti käsitellä Sibeliuksen teoksia sekä tämän musiikissa soivaa kansallisuutta. Vaikka katsantokanta liittyykin kiinteästi juuri omaan aikakauteensa ja spesifiin poliittis-kulttuuriseen asetelmaan, se ei kuitenkaan välttämättä ole pelkkä historiallinen kuriositeetti tai omaan aikaansa rajoittunut tuote. Näkemykset Sibeliuksesta loivat omalta osaltaan pohjaa sille kulttuurisen samankaltaisuuden diskurssille, joka on liittynyt Sibeliukseen ja Japaniin myös myöhempinä vuosikymmeninä. Ainakin vielä 1980-luvulla on Japanissa viitattu nimenomaan Suomen ja Japanin historiallisiin geneettis-kulttuurisiin yhteyksiin ”mongolidikan-sojen” edustajina.⁸² Tämä kulttuurisen samuuden diskurssi ei kuitenkaan ole neutraali tai yhteiskuntahistoriallisesti juureton, vaan se on syntynyt hyvin spesifissä kontekstissa: osana aikansa nationalisista ideologioita. Tämä ajattelu kantaa yhä nykypäivään saakka, vaikkakin muotoaan muuttaneena.

81 Suomalaislehdet kirjoittivat Konoen vierailusta ja sen yksityiskohdista runsaasti. Omassa muistelussaan Konoe kertoo tarkemmin muun muassa kohtaamisista Mannerheimin, Rydin ja Sibeliuksen kanssa. Konoe 1954, 116–132.

82 Ks. Heikinheimo 1982.

Lopuksi: ”japanilaisen Sibeliuksen” jatkuva tarina

Sibeliusta koskevassa diskurssissa sotienvälisessä Japanissa on mahdollista tunnistaa kolme, osittain limittyvää tulkintatasoa. 1) Sibeliuksen voi ajatella olleen aikakautensa länsimaista kaanonin, siis niin sanottu yleismaailmallinen mestari. 2) Tämä näkemys on kuitenkin japanilaiskirjoituksissa poikkeuksellinen, sillä tyypillisemmin Sibelius esitetään leimallisesti kansallisuutta heijastavana suomalaissäveltäjänä, jonka taiteellinen merkitys ja omalaatuisuus tulkitaan ennen kaikkea kansallisuuden käsitteen kautta. 3) Samalla juuri tämän kansallisen aspektin kautta Sibelius tarjosi peilin, jossa kahden ”perifeerisen” valtion välille oli mahdollista löytää kulttuurista ja jopa etnistä samuutta. Tässä kontekstissa Suomea ja Japania yhdistää valtakulttuurin läpi nähty toiseuden asema, mikä johtaa ymmärrykseen samankaltaisista kulttuurisista kamppailuista ja position etsimisestä kansainvälisellä areenalla.

Sotienvälisen Japanin Sibelius-diskurssi tarjoaa näiden tulkintatasojen kautta kiehtovan ikkunan paitsi Sibeliuksen globaaliin asemaan ja vastaanottoon myös oman aikakautensa Japaniin. Mielikuvat Sibeliuksen musiikista eivät kuitenkaan liity vain hänen tuotantoonsa yhdessä ajassa ja paikassa, vaan muuttuvat ajan myötä. Sibeliuksen kansallisuus on pysynyt tärkeänä tulkintakehyksenä tähän päivään saakka, mutta perustelut Sibeliuksen musiikin ja japanilaisten yhteydestä ovat ajan saatossa muuttuneet. Toisen maailmansodan jälkeen on esimerkiksi painotettu mielikuvaa Sibeliuksen luonnonläheisyydestä Japania ja Suomea yhdistävänä tekijänä.⁸³

Tätä taustaa vasten on erityisen kiinnostavaa havaita, että diskurssi kansallisesta yhteydestä on muodostunut osana voimakkaan nationalistista, 1930–1940-lukujen kansainvälisiä poliittisia valta-asetelmaa heijastavaa ideologiaa. Tämä huomio heijastaa modernin Japanin tutkimuksessa usein esille tuotua näkökantaa, jonka mukaan yhdysvaltalaismiehityksen edistänyt Japanin ”täydellinen ideologinen muutos” toisen maailmansodan jälkeen oli todellisuudessa huomattavasti vähemmän radikaali ja perinpohjainen kuin on totuttu ajattelemaan. Jatkokysy-

83 Lehtonen 2022, 26–18; Lehtonen 2023, 504–506.

myksenä olisikin tärkeää selvittää, miten Suomessa ja Japanissa usein painotettu kulttuurisen samuuden diskurssi on elänyt ajassa Sibeliusta käsittelevän keskustelun ulkopuolella.

Toisaalta keskustelu Sibeliuksen asemasta sotienvälisessä Japanissa kytkeytyy myös ajankohtaisiin musiikintutkimuksen kysymyksiin. Viime vuosina musiikintutkimuksenkin piirissä huomattavaa kannatusta kerännyt globaalihistorian suuntaus esimerkiksi pyrkii hajauttamaan historiankirjoitusta viemällä sen pois eurosentrisestä asetelmasta. Todellisuudessa samankaltaiseen hajaannuttamisen prosessiin pyrkivät kuitenkin jo monet 1930–1940-lukujen japanilaiset ideologit, vaikkakin nationalistisista lähtökohdista. Näin ollen Sibeliuksen vastaanotto Japanissa ei ainoastaan kytkeydy oman aikakautensa merkittäviin, laajempiin diskursseihin, vaan myös tarjoaa perspektiiviä nykypäivän historian tutkimukselliseen keskusteluun. Siksi Sibeliuksen tarkastelu länsimaiden ulkopuolella heijastaa musiikin historioihin erittäin tärkeän, täydentävän näkökulman. Ehkäpä tässä näkökulmassa on jotain sellaista, joka voidaan kotoistaa uudessa muodossa takaisin myös Suomeen.

Tutkimus on toteutettu Suomen Akatemian rahoituksella (rahoituspäätös 354952).

Lähteet

Alkuperäisaineisto

Aikakaus- ja sanomalehdet

Heikinheimo, Seppo: Japanin lehdistö kiittää ja kritikoi: Lämmin ja vaatimaton kaupunginorkesteri. *Helsingin Sanomat*, 7.2.1982.

Henshūbuchō: Shiberiusu no rekōdo (Nippon puresu). *Ongaku shinchō* 3/1939, 46–47.

Ichikawa, Sanki: Hokuō no daijojishi Karewara o yomu. *Yomiuri shinbun* 25.6.1937: 5.

Japan Times 8.5.1938. Art Music Letters, 1.

Sibeliuksen sävellyksiä soitetaan ja ihaillaan Japanissakin kaikissa suurkaupun-

- geissa. *Karjala* 14.6.1939, 7.
- Mitsukuri, Shūkichi: Kokumin ongaku ni tsuite. *Firuhaamonii* 12/1929, 3–9.
- Morimoto, Kakutan: Yan Shiberiusu: Koki shukuka ni saishite. *Tōkyō Asahi shinbun* 7.12.1935, 4.
- Morimoto, Kakutan: Yan Shiberiusu. *Tōkyō Asahi shinbun* 5.12.1939, 7.
- Morimoto, Kakutan: Gendai no Wainamoinen: Shiberiusu. *Firuhaamonii* 3/1941, 26–31.
- Nisio, Kuro: Music in Japan. *Eigo kenkyū* (32) 9/1939, 98–99.
- Nomura, Kōichi: Kōkyōkyoku, daiyonban, ichō. *Gekkan gakufu* 3/1933, 115–116.
- Ōtaguro, Motō: Shiberiusu no gyōseki. *Firuhaamonii* 3/1941, 18–25.
- Ōtsuka, Shōzō: Shiberiusu no juyō to konnichiteki imi. *Ongaku geijutsu* 1/1989, 33–41.
- Sugawara, Meirō: Nihon kakyoku ni tsuite. Ilmestynyt alun perin *Ongaku sekai* -lehden numerossa 8/1941; uudelleenjulkaisu teoksessa *Maesutoro to shōzō: Sugahara Meirō hyōronshū*. Toim. Matsushita Hitoshi. Ōzorasha, Tokio 1998, 236–247.
- Ushiyama, Mitsuru: Pohjolan Orpheus. *Suomen Musiikkilehti* 12/1935: 172–173.
- Yoshimatsu, Takashi: Shiberiusu tanjō 150 shūnen. Naze Nihon de ninki aru no ka. *Orchestra* 11/2015: 18–21.
- Yuasa, Nagatoshi: Shiberiusu no dokusōsei. *Ongaku shinchō* 3/1939: 14–22.

Kirjallisuus

- Baba, Jirō: Yan Shiberyūsu Jane Sibelius (1865–). *Arusu ongaku daikōza* 12. Ars, Tokio 1935, 249–256.
- Bartók, Béla: The Influence of Peasant Music on Modern Music. Teoksessa *Essays*, valikoinut ja toimittanut Benjamin Suchoff. Faber & Faber, Lontoo 1976 [1931], 340–344.
- Kakinuma, Tarō: *Kindai meikyoku kaisetsu*. Sōgensha, Osaka 1933.
- Konoe, Hidemaro: *Firuhaamonii zakki*. Ongaku no tomo, Tokio 1954.
- Newmarch, Rosa: *Jean Sibelius. A Finnish Composer*. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906.
- Rautio, Sari: *Izumi Tateno. Pianon samurai*. Fuga, Helsinki 2022.
- Sunaga, Katsumi: *Japanese Music*. Maruzen Company, Tokio 1936.

Tutkimuskirjallisuus

- Anderson, Benedict: *Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised edition. Verso, London 2006 (1983).
- Calichman, Richard: *Overcoming Modernity. Cultural identity in wartime Japan*. Columbia University Press, New York 2008.
- Conrad, Sebastian: *What is Global History?* Princeton University Press, Princeton 2016.
- Curtis, Benjamin: *Music Makes the Nation. Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe*. Cambria, Amherst, New York 2008.
- Huttunen, Matti: *Musiikki, aatteet, historia. Tekstejä 1990–2022*. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki 2023.
- Krosny, Katharina: Volksgeist. Teoksessa *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760–1850*. Toim. Christopher John Murray. Fitzroy, New York 2003, 1194–1195.
- Kurihara, Yūichirō; Ōtani, Yoshio: *Nippon no ongaku hihiyō. 150 nen – 100 satsu*. Rittor Music, Tokio 2021.
- Lehtonen, Lasse: *Japanilainen musiikki. Taiko-rumpujen kuminasta J-poppiin*. Gaudeamus, Helsinki 2019.
- Lehtonen, Lasse: Expressions of Modernity and Nationality in Matsudaira Yoritsune's Prewar Work. *Journal of Musicological Research* 40(2) 2021, 95–125.
- Lehtonen, Lasse: Jean Sibelius Japanissa. Toiseus, samuus ja globaalit musiikin-historiat. *Synteesi* 41(1–2) 2022, 14–32.
- Lehtonen, Lasse: Sibelius in Japan. Cultural Domestication and Images of Sameness. *Journal of Musicology* 40(4) 2023, 485–510.
- Mehl, Margaret: A Man's Job? The Kōda Sisters, Violin Playing, and Gender Stereotypes in the Introduction of Western Music in Japan. *Women's History Review* 21 2012, 101–120.
- Mehl, Margaret: *Not by Love Alone. The Violin in Japan, 1850–2010*. Sound Book Press, Kööpenhamina 2014.
- Morley, James William (toim.): *Dilemmas of Growth in Prewar Japan*. Princeton University Press, Princeton 1971.
- Murtomäki, Veijo: "Either/Or?" No: "Both-And"! Current Challenges of the Sibelius Image. Teoksessa *Jean Sibelius's Legacy: Research on his 150th Anniversary*. Toim. Daniel Grimley, Tim Howell, Veijo Murtomäki ja Timo Virtanen. Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2017, 2–24.

- Mäkelä, Janne: Radio ja Sibelius. Rajoja ylittävä mediasuhde vuosina 1926–1957. *Läbikuva* 37(1) 2024, 8–34.
- Mäkelä, Tomi: *Sibelius, me ja muut*. Teos, Helsinki 2007.
- Mäkelä, Tomi: *Jean Sibelius*. Boydell, Woodridge 2011.
- Nagahara, Hiromu: *Tokyo Boogie-Woogie. Japan's Pop Era and its Discontents*. Harvard University Press, Lontoo ja Massachusetts 2017.
- Nitta, Takayuki: Sakkyokuka no tanjō: Ōtaguro Motō ”Bahha yori sheenberuhi” o megutte. *Bigaku* 53(3) 2002, 78.
- Orgad, Shani: *Media Representation and the Global Imagination*. Polity, Cambridge 2012.
- Pacun, David: ”Thus We Cultivate Our Own World, and Thus We Share It with Others”. Kósçak Yamada’s Visit to the United States in 1918–1919. *American Music* 24 2006, 67–94.
- Pyykkönen, Miikka; Valtonen, Heli: Diskurssianalyttinen historiantutkimus. Teoksessa *Sanat siltana menneeseen. Kielelliset läbestymistavat historiantutkimuksessa*. Toim. Pasi Ihalainen ja Heli Valtonen. Gaudeamus, Helsinki 2022, 39–64.
- Sarjala, Jukka: Sibelius Euroopan reunalla. Teoksessa *Kirjoituksia neroudesta: Myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. SKS, Helsinki 2006, 285–311.
- Saunavaara, Juha; Ipatti, Laura (toim.): *Suomi ja Japani. Kaukaiset mutta läheiset*. Edita, Helsinki, 2019.
- Shinpo, Yūji: *Shiberiusu to Norinaga*. Minatono no hito, Tokio 2014.
- Spakowski, Nicola: East Asia in a global historical perspective – approaches and challenges. Teoksessa *Studies on a Global History of Music*. Toim. Reinhard Strohm. Routledge, Lontoo 2018, 220–238.
- Starrs, Roy: *Modernism and Japanese Culture*. Palgrave MacMillan, New York 2011.
- Strohm, Reinhard (toim.): *Studies on a Global History of Music*. Routledge, Lontoo 2018.
- Suenobu, Hiroko ja Jun Igarashi: Kalevala Japaniksi. Teoksessa *Kalevala maailmalla. Kalevalan käännösten kulttuurihistoria*. Toim. Petja Aarnipuu. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2012, 309–319.
- Tarasti, Eero: *Sävelten sankareita*. WSOY, Helsinki 1998.
- Tateno, Izumi: Honsho o yomareru kata ni. *Shiberiusu no shōgai*. Hannu-Ilari Lampila, käänt. Miharū Inagaki. Chikuma shobō, Tokio 1986, i–vii.
- Tobin, Joseph J.: Introduction. Teoksessa *Re-Made in Japan. Everyday Life and*

- Consumer Taste in a Changing Society.* Toim. Joseph J. Tobin. Yale University Press, New Haven, CT 1992, 1–42.
- Tsutsui, Kiyotada: Ni ni roku jiken to Shōwa chōkokkashugi undō. *Shōwashi no kōgi. Saishin kenkyū de miru sensō e no michi.* Chikuma shobō, Tokio 2015, 121–139.
- Tsukahara, Yasuko: *Jūkyūseiki no Nihon ni okeru seiyō ongaku no juyō.* Taka shuppan, Tokio 1993.
- Watanabe, Hiroshi: *Nihon bunka modan rapusodi.* Shunjūsha, Tokio 2002.
- Wodak, Ruth; de Cillia, Rudolf; Reisigl, Martin; Liebhart, Karin: *The Discursive Construction of National Identity.* Edinburgh University Press, Edinburgh 2009.