

| | |
|---------------|---|
| Esipuhe | 4 |
|---------------|---|

Artikkelit

| | |
|---|----|
| Taru Tähti: "Intohimolla ja sydämellä, kuolemaan saakka". Palvelukeskuksen asiakkaiden musiikillinen toimijuus Musiikkimoottorit-projektissa... | 5 |
| Mikko Kylliäinen, Henry Niemi, Jere Jäppinen ja Mikko Lindqvist: Helsingin keskeisten 1800-luvun konserttitilojen huoneakustiikan mallintaminen | 28 |
| Lasse Lehtonen: From voice of the people to nationalism of the state. Musical meanings of Japan in the work of Kunihiko Hashimoto..... | 53 |

Arvostelut, lektiot ja katsaukset

| | |
|--|----|
| Matti Huttunen: Hengen työskentelyä hengelle alttiissa materiaalissa (Hanslick, Eduard. Musiikille ominaisesta kauneudesta: yritys säveltaiteen estetiikan uudistamiseksi) | 85 |
| Laura Henriksson: Laulettu huumori ja kritiikki kuplettiäänitteillä..... | 91 |
| Sini Mononen: Ekomusikologia yhteiskunnallisen toiminnan ja filosofian alueena | 95 |

Kannen kuva: Helsingin yliopiston juhlasalin geometrinen malli (Mikko Kylliäinen, Henry Niemi, Jere Jäppinen ja Mikko Lindqvist).

Musiikki-lehden ilmoitushinnat: **Etusäkansi** 200 euroa, muut sivut **1/1** s. 180 euroa, **1/2** s. 100 euroa, **1/4** s. 60 euroa. **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat harmaasävyisiä. Alv. sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Juha Ojala, Musiikkikasvatus, PL 4400, 90014 Oulun yliopisto, juha.ojala@oulu.fi.

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti, Suomen musiikkitieteellinen seura, Kaivokatu 12, 20014 Turun yliopisto. **Päätoimittajat:** Dos. Juha Ojala, Musiikkikasvatus, PL 4400, 90014 Oulun yliopisto, juha.ojala@oulu.fi; MuT Ari Poutiainen, Opettajankoulutuslaitos, PL 9, 00014 Helsingin yliopisto, ari.poutiainen@helsinki.fi. **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, henri.terho@live.fi. **Toimitusneuvosto:** Markus Mantere, Liisamaija Hautsalo, Olli Heikkinen, Vesa Kurkela, Meri Kytö, Sini Mononen, Juha Ojala, Ari Poutiainen ja Sanna Qvick. **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Nuppu Koivisto, mts.toimisto@gmail.com. **Tilaushinnat:** Vuosikerta 40 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 45 euroa), irtonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 20 euroa). Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää seuran sihteerin lisäksi Ostinato Oy, Tykistökatu 7, 00260 Helsinki, (09) 443 116, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi.

”

*Hanslick valtaa mielet
uudella suomennoksella.
Häntä voisi soveltaa
rakentavasti ja väistää
musiikkisodat.*

Vesa Sirén,
Helsingin Sanomat, 31.1.2015

34€



EDUARD HANSLICK
MUSIIKILLE
OMINAISESTA
KAUNEUDESTA

(Vom Musikalisch-
Schönen, 1854)

SUOM. ILKKA ORAMO
niin & näin -kirjat 2014
180 sivua
ISBN 978-952-5503-81-4

KLASSIKKO, JOKA SOI JA SOI.

Viihteellistynyt romantiikka piti musiikkia tunne-
elämän kuvastimena, korvikkeena tai kantajana.
Prahalaissyntyinen Eduard Hanslick (1825–1904)
kyllästyi sävellysten riippumattomuutta loukkaa-
vaan näkemykseen. Musiikin pitää olla musiikkia.
Vasta toissijaisesti se kenties huokuu tai heijastaa
jotain ei-musiikillista.

Musiikille ominaisesta kauneudesta (1854) on sävel-
taiteen tulkinnan omaääninen klassikko. Musiik-
kitieteen pioneeri Hanslick sukeltaa päätyössään
tunnekuohuja syvemmälle ja tekee oikeutta soivien
taideteosten itsenäisyydelle. Nyt musiikinteorian
emeritusprofessorin Ilkka Oramon kääntämä me-
hukas teos laulaa ja soi suomeksi.

MUISTA MYÖS NÄMÄ

KESTOTILAA monitieteinen, keskusteleva, kaunis niin & näin -lehti: 45 euroa.
HANKI niin & näin 3/2015, suuri teemanumero musiikista.

Esipuhe

Julkaisukentällämme on käynnissä suuria muutoksia, kuten *Musiikin* esipuheessa (vsk 44 nro 1–2) vuosi sitten avattiin. Tutkijan verkkoläsnäöloon kuuluu oleellisesti julkaisujen näkyvyys, ja lehden ja sitä julkaisevan seuran kannalta on jo välttämätöntä, että musiikintutkimus on tavoitettavissa tietoverkoissa. Yliopistot osin kehottavat, osin velvoittavat rinnakkaisjulkaisemiseen, ja rahoittajat suosittavat – perustellusti – avointa julkaisemista. Samaan aikaan monet tieteelliset seurukset ovat taloudellisessa ahdingossa kustannusten noustessa ja tukien vähenemässä, sillä seurojen on kannettava vastuu toimintaedellytystensä turvaamisesta tulevaisuudessa, mikä edellyttää aktiivista, kriittisen massan ylittävää jäsenistöä ja tilaajia.

Musiikki on kehittämässä toimintamalliaan kohti niin sanottua vihreää avoimen julkaisemisen polkua, jossa lehdessä julkaistu artikkeli voidaan tietyn embargo- eli karanteenajan jälkeen rinnakkaistallentaa avoimesti saatavaan repositioon, esimerkiksi tutkijan omaan tai yliopiston arkistoon. Embargo suojelee jäsenten ja tilaajien saaman painetun version arvoa. Vihreä polku noudattaa muun muassa useiden yliopistojen, Suomen Akatemian ja Tieteellisten seuran valtuuskunnan linjauksia, ja edellyttää myös uudenlaisten sopimusmallien käyttöönottoa.

Pian sen jälkeen, kun *Musiikki*-lehden viimeaikaisia sisältöjä päivitettiin Elektra-tietokantaan, saimme ristiriitaisia uutisia. Toisaalta Elektran käyttöluvut ylsivät marraskuussa 2015 uuteen ennätykseen. Toisaalta Elektran aineistojen suurin käyttäjä, Helsingin yliopiston kirjasto, on joutunut määrärahojen supistumisen vuoksi jättämään uusimatta maksullisen tietokannan tilauksen vuodelle 2016, mikä kertoo karua kieltään yliopistorahoituksen leikkauksista ja niihin reagoimisesta.

Julkaisukäytäntöjen muutokset, toimintamallin kehittäminen ja julkaisu-aikataulun tiivistäminen ovat haasteita, jotka vievät aikaa ja vaivaa. Kuluvana vuonna *Musiikki*-lehden toisena päätoimittajana on toiminut musiikin didaktiikan yliopistonlehtori, MuT Ari Poutiainen. Suomen musiikkitieteellisen seuran ahkerana ja tunnollisena sihteerinä puolestaan on keväällä 2015 aloittanut FM Nappu Koivisto. Toimitussihteeriä *Musiikki*-lehdellä ei tällä haavaa ole. Haluamme esittää lämpimimmät kiitoksemme kärsivällisyydestä tässä tempoilevassa ajassamme lehden lukijoille, tilaajille, kirjoittajille sekä arvioijille. Valoa pimeyteen tuo myös tiedot siitä, että kotimainen musiikintutkimus on vahvasti elossa. Esimerkiksi professori, LT Juhani Knuuti totesi tiedeblogissaan (Turun Sanomat 13.12.2015), että suurten tieteenalojen parissa "[t]aide- ja humanistiset tieteet sijoittuvat yleisestikin varsin hyvin mutta siellä nousee esiin *Musiikkitiede*, jossa Suomi on alan sisällä viittausten perusteella sijalla 1."

Helsingissä 19.12.2015

Juha Ojala ja Ari Poutiainen, päätoimittajat

”Intohimolla ja sydämellä, kuolemaan saakka”

Palvelukeskuksen asiakkaiden musiikillinen toimijuus Musiikkimoottorit-projektissa

Taru Tähti

Musiikkiin ja muihin taidemuotoihin pohjautuvia menetelmiä on käytetty Suomessa mm. sosiaali- ja terveysalan asiakkaina olevien ikäihmisten hyvinvoinnin lisäämiseen 1990-luvun puolivälistä lähtien (Rönkä ja Kuhalampi 2011, 10). Viime vuosina taiteen ja kulttuurin mahdollisuuksia hyvinvoinnin ja terveyden edistämiseksi on Suomessa vienyt eteenpäin Opetusministeriön Taiteesta ja kulttuurista hyvinvointia -toimintaohjelma vuosille 2010–2014 (Liikanen 2010). Käsitykset toiminnasta vanhusasiakkaiden kanssa ovat muuttuneet tuona aikana entistä enemmän fyysikeskeisestä ajattelusta aiempaa laaja-alaisempaan hoitotyöhön, jonka tukena voi käyttää luovuutta ja taidelähtöisiä toimintoja (Nietosvuori ja Salonen 2011, 135; Liikanen 2003, 41). Taide- ja kulttuuritoiminnan on havaittu mm. parantavan ikääntyneen kokemaa terveyden tilaa (Taide- ja taiteilijapoliittinen toimikunta 2002, 18), tukevan ikääntyvien omaa aktiivisuutta ja yhteisöllisyyttä sekä ehkäisevän syrjäytymistä (von Brandenburg 2008, 13).

Aloin tammikuussa 2010 ohjata ikäihmisille suunnattuja musiikkituokioita pirkanmaalaisessa ikääntyneiden palvelukeskuksessa. Musiikkituokioilla kiinnostuin erityisesti siitä, kuinka musiikkitoimintaa voisi ohjata osallistujien omista lähtökohdista niin, että vastuu toiminnasta olisi mahdollisimman pitkälle osallistujilla itsellään. Kiinnostavana näyttäytyi myös se, mikä sitoi osallistujat musiikkitoimintaan ja millaisia merkityksiä he antoivat musiikkitoiminnalle ja laajemmin musiikille omassa arjessaan. Löysin musiikkikasvatuksen tutkimuksen parista *musiikillisen toimijuuden* käsitteen (mm. Karlsen 2011), joka tuntui kattavan molemmat mielestäni kiinnostavat ulottuvuudet. Tavoitteeksi omassa musiikkitoiminnan ohjaajan työssäni tuli siten kehittää palvelukeskuksen asiakkaiden musiikillista toimijuutta. Tätä varten suunnittelin ja toteutin palvelukeskuksen asiakkaiden ja henkilökunnan kanssa Musiikkimoottorit-projektin vuosina 2012–2014.

Tarkastelen tässä artikkelissa osallistavan etnografian keinoin, millaisia muotoja palvelukeskuksen asiakkaiden musiikillinen toimijuus sai Musiikkimoottorit-kokeilun aikana: Millaista musiikillista toimintaa palvelukeskuksen asiakkaiden elämään kuului ja kuinka asukkaat vaikuttivat musiikilla omaan elämäänsä? Käyn kuitenkin aluksi läpi ikääntyneitä ja musiikkia koskevaa tutkimusta, sukellan aiempaan musiikillista toimijuutta käsittelevään tutkimukseen ja esittelen lyhyesti palvelukeskuksessa toteutetun Musiikkimoottorit-kokeilun. Siirryn sitten käytännön työn kautta hahmottuneisiin erilaisiin musiikillisiin konteksteihin ja katson, kuinka asiakkaiden musiikillinen toimijuus ilmeni niissä. Lopuksi koko-

an ajatuksiani palvelukeskuksen asiakkaiden musiikillisesta toimijuudesta ja sen tukemisesta Musiikkimoottorit-projektissa.

Ikääntyminen ja musiikki

Musiikin merkitystä ikääntyneille on tutkittu ennen kaikkea hyvinvoinnin näkökulmasta. Musiikkitoiminnan on huomattu vaikuttavan laitoshoidossa asuvien ikääntyneiden mielialan positiivisuuteen, he ovat sosiaalisesti aktiivisempia ja heidän päivittäinen omatoimisuutensa ja muistinsa on merkittävästi parempi kuin musiikkitoimintaan osallistumattomilla (Liikanen 2003; Ruokonen ym. 2011). Hoitohenkilökunnan soittaman taustamusiikin ja laulamisen on todettu tukevan monipuolisesti asiakkaan kognitiivista ja fyysistä toimintakykyä (Götell 2003; Huhtala ja Kolmonen 2012). Muistaakseni laulan -tutkimuksessa (Särkämö ym. 2011) muistisairaat ja heidän tukihenkilönsä kokoontuivat ryhmiin laulamaan ja kuuntelemaan musiikkia. Tutkimus osoitti, että muistisairaana ja tukihenkilön yhteiset musiikkiaktiviteetit voivat kohentaa muistisairaana mielialaa ja vireystilaa siinä kuin musiikkiterapiaan osallistuminenkin.

Ikääntyneiden hoitolaitoksissa järjestettävässä musiikkiterapiassa käytetään usein ryhmätoimintaa sosiaalisen toimintakyvyn ja kommunikaatiotaitojen sekä kognitiivisten taitojen, kuten muistin ja ongelmanratkaisukyvyn, ylläpitämiseen (Aldridge 1996, 195). Musiikilliset taidot säilyvät usein dementiaa sairastavalla hyvin, joten musiikkia on käytetty paljon dementoituneen ikäihmisen kohtaamisessa ja kuntoutuksessa (Taipale 1999 ja 2000; Versnik 2010). Musiikkiterapialla ja musiikin käytöllä voidaan hetkellisesti vähentää dementiapotilaan levottomuutta sekä parantaa vireystilaa, kommunikaatiota ja vuorovaikutusta (Jukkola 1999; Särkämö 2012).

Ikääntyneiden itsenäistä elämää, toimintakykyä ja osallisuutta tuetaan yhä enemmän ennaltaehkäisevästi heidän omassa kodissaan (Sosiaalisesti kestävä Suomi 2010, 12). Kotona asuville ikääntyville on alettu järjestää myös monenlaisia musiikkiprojekteja. Iso-Britanniassa järjestettyihin The Silver Song Club -lauluryhmiin osallistuneet kotona asuvat ikäihmiset kertoivat nauttineensa yhdessä laulamisesta, sillä se auttoi heitä virkistymään ja unohtamaan hetkeksi sairautensa ja ongelmansa (Bungay ja Skingley 2008, 5–6). Lauluryhmäläiset kokivat laulamisen tasa-arvoiseksi yhteen tuovaksi toiminnaksi, joka lisäsi itsetuottamusta ja vähensi irrallisuuden tunnetta. Eläkeliiton järjestämässä hankkeessa Sävel soikoon – Musiikista sisältöä vapaaehtoistoimintaan (2009–2011) pääosin eläkkeellä olevat vapaaehtoiset kokivat musiikillisena vertaisohjaajana toimiessaan tärkeäksi oman aktiivisuutensa ylläpitämisen ja ilon tuottamisen muille ihmisille (Talonpoika 2010, 28–29). He näkivät musiikin vaikuttavan itseään iäkkäämpiin ja huonokuntoisempiin vanhuksiin positiivisesti ja tämä antoi voimavaroja sekä uskoa omaan toimintaan.

Myös musiikin harrastamisella on löydetty olevan monenlaisia vaikutuksia kotona asuvien ikääntyneiden elämänlaatuun. Kimmo Lehtosen mielestä mu-

siikkiharrastus sinällään on jo musiikin käyttämistä itsensä hoitamiseen (Lehtonen 2008). Ikääntyvien pianonsoittoharrastusta tutkineen Elina Sirolan (2007, 107) mukaan ikäihmiset kokivat tärkeäksi soittoharrastuksen vaikutuksen mielialaan ja fyysiseen kuntoon. Myös uuden oppiminen oli ikääntyneistä soitonharrastajista innostavaa ja haastavaa. Jyväskylän alueella toimivat seniorikuorolaiset olivat Louhivuoren ym. (2012, 451–452) tutkimuksen mukaan muihin vastaavan ikäisiin suomalaisiin verrattuna tyytyväisempiä omaan elämänlaatuunsa, hyvinvointiinsa, terveyteensä ja kykyynsä selviytyä ympäristön kanssa. Lisäksi kuorolaiset olivat vertailuaineistoa harvemmin tyytymättömiä ihmissuhteisiinsa ja tyytyväisempiä liikuntakykyynsä. Kuorolaulajien sosioekonominen tausta saattoi selittää havaittuja eroja, sillä kuorolaiset osoittautuivat tutkimuksessa keskimääräistä paremmin koulutetuiksi ja he elivät myös vertailuryhmää useammin parisuhteessa.

Tuulikki Laeksen (2013a, 313) mukaan myöhäisikäisille suunnatun musiikkitoiminnan perustelemissa korostetaan hyvinvoinnin näkökulmaa usein silloinkin, kun toiminnassa ei välttämättä ole kyse sairauksien hoitamisesta tai hoivatyöstä. Laeksen mukaan musiikkitoimintaa ei ole syytä alentaa vain hyvinvointi- ja virkistystoiminnaksi, vaan sekä musisoimisella että oppimisella sinänsä voi olla tärkeä merkitys ihmisen elämässä. Laes (2013b, 8) ehdottaa, että myöhäisän musiikkikasvatuksessa keskeisessä asemassa tulisi olla sosiokulttuuriselle ihmiskäsitykselle perustuva musiikillisen toimijuuden vahvistaminen. Ikääntyviä koskevassa musiikin tutkimuksessa musiikillisen toimijuuden käsite on vielä nuori. Sosiaaligerontologiassa – ikääntymiseen liittyvien sosiaalisten ja kulttuuristen ilmiöiden tutkimuksessa – toimijuus on viime vuosina noussut entistä enemmän keskusteluun ja on koettu, että sen kautta voidaan rikkoa ikääntyneille tutkimuksessa tarjottuja identiteettejä (Jyrkämä 2007, 204). Musiikillisen toimijuuden käsitteen kautta ikääntyneet näyttäytyvät paitsi kohteina musiikin vaikutuksille, myös musiikillisina toimijoina, jotka luovat musiikkitoiminnan kautta itselleen mielekästä elämää.

Musiikillinen toimijuus

Eri kulttuureille ominaisia keinoja vaikuttua musiikista ja vaikuttaa musiikilla on tutkittu etnomusikologiassa jo ennen toimijuus-käsitteen käyttöön ottamista. Etnomusikologiassa musiikin nähdään vaikuttavan laajalla tasolla yhteisöön, sen toimintaan ja arvoihin (Kurkela, Leisiö ja Moisala 2003, 61). Etnomusikologian klassikoksi muodostuneessa kirjassaan *The anthropology of music* Alan P. Merriam kirjoitti ihmisen ja musiikin suhteesta toisiaan täydentävillä musiikin käyttämisen (engl. *uses*) ja musiikin tehtävien (engl. *functions*) käsitteillä (1964, 209–216). Musiikin käyttämisellä Merriam tarkoitti ihmisen tapaa liittää musiikki tiettyihin toimintoihin, kuten rakkauslaulun laulaminen rakastetulle, karjankutsu lehmille tai rukouslaulu suunnattuna jumalille. Musiikin tehtävät ovat sen sijaan syvemmällä tasolla olevia syytä musiikin käyttämiseen sekä laajempia

merkityksiä, joita musiikki eri yhteisöissä palveli. Merriam kirjoittaa musiikista jokapäiväisenä ja kokonaisvaltaisena elämän ulottuvuutena, jonka kautta ihmiset ja ihmisyyhteisöt erityisesti suullisen perimätiedon kulttuureissa vaikuttivat elämänsä käytäntöihin ja syvärakenteisiin (emt., 211).

Musiikillinen toimijuus käsitteenä pohjautuu alun perin sosiologiassa käyttöön otettuun toimijuuden käsitteeseen, jonka kautta voidaan tutkia ihmistä toimivana ja elämäänsä vaikuttavana subjektina. Toimijuuden käsite on levinnyt mm. sosiaalityön (Valokivi 2008), aikuiskasvatukseen (Eteläpelto ym. 2011), sosiaaligerontologian (Jyrkämä 2007, 2008 ja 2013) ja kulttuurintutkimuksen (Honkasalo 2008 ja 2012) aloille. Käsite on saanut eri aloilla erilaisia muotoja ja merkityksiä, ja alun yksilökeskeisen ja rationaalisen toimijuuskäsityksen rinnalle on noussut usein moniselitteinen ja hämäräkin toimijuus (Honkasalo ym. 2014, 365), jossa huomio kohdistuu toimijan ja rakenteiden väliseen arkiseen, ajalliseen ja emotionaaliseen vuorovaikutukseen.

Musiikillisen toimijuuden käsite on otettu käyttöön erityisesti musiikkikasvatuksessa. Musiikillisen toimijuuden pohjalla on käsitys musiikista toimintana, josta Christopher Small (1998, 9) käyttää verbiä *to music*. Tämä musiikillinen toiminta, *musicking*, on osallistumista musisoimiseen tai musiikkitoimintaan millä tavalla tahansa: laulamalla, soittamalla, säveltämällä, tanssimalla, kuuntelemalla tai organisoimalla. Smallin käsityksen mukaan ihminen on syntyjään musiikillinen toimija, jolle on luontaista antaa erilaisia merkityksiä musiikille ja hahmottaa sen kautta ennen kaikkea sosiaalisia suhteitaan (emt., 8). Kuten toimijuudesta yleisesti, myös musiikillisen toimijuuden käsitteestä on monenlaisia tulkintoja. Sidsel Karlsenin (2011, 110) mukaan niille yhteistä on, että musiikillinen toimijuus ymmärretään yksilön toimintakapasiteettina suhteessa musiikkiin tai musiikkiin liittyvään tilanteeseen. Karlsen hahmottelee omassa tutkimuksessaan musiikillisen toimijuuden käsitettä linssinä, jonka kautta voi lähestyä oppilaiden musiikin tekemisen ja siitä oppimisen kokemuksia (emt., 108).

Tia DeNora (2000, 5) kirjoittaa musiikista voimavarana, jossa ja jonka kautta toimijuutta ja identiteettiä tuotetaan. Hänelle musiikki hahmottuu olennaisena osana ihmisen yksilöllistä ja yhteisöllistä toimijuutta, ennen kaikkea sosiaalisena voimana, jolla luodaan sosiaalista elämää (emt., 129). Musiikki vaikuttaa mm. tunteisiin, kognitioon, tietoisuuteen, energiatasoon, käsillä olevan tilanteen havainnointiin ja tulkintaan sekä keholliseen käyttäytymiseen (emt., 20). Musiikki tarjoaa DeNoran mukaan vaihtuvan valikoiman muuttujia, joilla ihminen kehystää omaa kokemustaan ja luo sitä kautta toimijuuttaan (emt., 27). Musiikillisella kehystämishetvällä DeNora tarkoittaa ihmisen tapaa heijastaa tai soveltaa musiikin ominaisuuksia johonkin ulkomusiikilliseen. DeNora kirjoittaa laajemmin myös esteettisestä toimijuudesta (engl. *aesthetic agency*), jonka osa musiikin kautta ilmenevä ja tuotettu toimijuus on (emt., 153): *Ollakseen toimija sen kaikissa merkityksissä on ihmisen täytyttävä – edes hetkellisesti – estetiikan eri muodoista.*

Niin etnomusikologi Merriam (1964), musiikkisosiologi DeNora (2000) kuin musiikkikasvatuksen tutkija Karlsenin (2011) erittelevät teksteissään musiikillisen toimijuuden yksilöllisiä ja yhteisöllisiä ulottuvuuksia. Yksilöllisellä tasolla ihmiset ilmaisevat musiikilla tunteitaan ja viihdyttävät itseään. Ihminen käyttää

musiikkia tunteiden ja mielialojensa säätelyyn, rakentaa ja ylläpitää identiteettiään sekä suojelee itseään luodessaan musiikilla oman tilan (ks. myös Saarikallio 2007). Musiikin kautta ihminen voi käsitellä asioita symbolisella tasolla sekä päästä läsnä olevaksi taiteelliselle toiminnalle ominaiseen olemiseen tilaan. Musiikki myös herättää ihmisessä fyysisen vasteen ja siten antaa voimaa fyysiseen toimintaan (työ, taistelu tms.). Lisäksi musiikillisten taitojen kehittäminen ja ylläpitäminen on Karlsenin (2011, 114) mukaan osa musiikillista toimijuutta, ja edellytys kaiken muun musiikillisen toimijuuden kokemiselle.

Yhteisöllisellä tasolla musiikin nähdään toimivan kommunikaatiovälineenä. Musiikin kautta voidaan säädellä ja rakentaa sosiaalisia tilanteita sekä tutkia ja luoda sosiaalisia suhteita ja kollektiivista identiteettiä. Musiikilla voidaan koordinoita joukkojen kehollista toimintaa niin jumppatunnilla kuin yökerhoissa. Musiikilla voidaan vahvistaa sosiaaliin normeihin mukautumista, auttaa ylläpitämään sosiaalisia instituutioita ja uskonnollisia rituaaleja sekä kulttuurin jatkuvuutta ja vakautta. Musiikilla vaikutetaan myös yhteisön ja yhteiskunnan yhtenäisyyteen (ks. Eerola 2010) yksilöllisellä ja sosiaalisella tasolla.

Edellisiin kirjoittajiin (erityisesti DeNora 2000) nojaten musiikillisessa toimijuudessa on mielestäni kyse musiikista resurssina tai välineenä, jonka tarjoamiin mahdollisuuksiin tarttuen ihminen voi jäsentää elämänsä ulkomusiikillisia toimintoja sekä yksilöllisellä että sosiaalisella tasolla. Musiikista puhuttaessa on kuitenkin olennaista muistaa, että musiikin aikaansaamia tunteita ja tilanteita ei kukaan kykene ennakoimaan. Uppoamme musiikkiin ja tanssiin halulla ja tietoisesti, jolloin se voi saada meissä aikaan vaikutuksen, jota toivoimmekin. Samanaikaisesti musiikki voi kuitenkin kantaa mukanaan informaatiota, joka myös vaikuttaa meihin ilman, että tiedostamme sitä, ja tavalla, jota emme odottaneet (Tähti 2006, 14). Usein toimijuus kytketään yhteen elämänhallinnan kanssa, mutta tanssija-tutkija Kirsi Heimonen (2011, 43) kirjoittaa taiteen ja elämänhallinnan liitosta koskettavasti: "Lähtökohtaisesti taide kääntyy pois päin hallinnasta, se avaa uusia näköaloja, sotkee tutut kuviot, hajottaa, hämmentää. Elämänhallinnan sijaan ehdotan elämään suostumista sen ennakoimattomuudessaan." Siten musiikillinen toimijuuskin sisältää, paitsi musiikin aktiivisen ja tietoisin käyttämisen oman elämän ja identiteetin luomisessa, myös passiivisena ja tiedostamattomana näyttäytyvän musiikille altistumisen ja musiikin voimille antautumisen osana omaan elämään suostumista ja sen kaikkien osatekijöiden kanssa elämistä.

Musiikkimoottorit-projekti ja sen tuottama aineisto

Tutkimus pohjautuu Musiikkimoottorit-projektiin, jonka toteutin eräässä pirkanmaalaisessa palvelukeskuksessa vuosina 2012–2013. Musiikkimoottoreissa tarkoituksena oli kouluttaa riittävän hyväkuntoisista ja musiikista kiinnostuneista asiakkaista musiikkituokioiden vertaisohjaajia, musiikkimoottoreita. Tarkoituksenani oli lisätä asiakkaiden mahdollisuuksia vaikuttaa palvelukeskuksessa

järjestettävään musiikkitoimintaan sekä ohjata asiakkaita ja henkilökuntaa tekemään yhdessä jotain musiikillista, johon he eivät jatkossa tarvitsisi ulkopuolista musiikin ammattilaista. Osallistavan musiikkitoiminnan kautta tutkin, millaisia muotoja osallistujien musiikillinen toimijuus jo sai ja toisaalta millaisia muotoja se voisi jatkossa saada.¹

Ohjasin osallistavaa musiikkiryhmää palvelukeskuksen asiakkaille syyskuusta 2012 toukokuuhun 2013 joka toinen viikko puolitoista tuntia kerrallaan. Ryhmään osallistui 8–10 vuosina 1921–1953 syntynyttä vakituista asiakasta ja heidän rinnallaan satunnaisesti muita asiakkaita ja henkilökuntaa. Pohdimme yhdessä asiakkaiden kanssa, millaista musiikkitoimintaa asukkaat haluavat ja miten sen voisi palvelukeskuksessa toteuttaa. Kokoontuimme musiikkitoiminnan parissa mahdollisimman monipuolisesti eri puolilla palvelukeskusta ja hyödynsimme siten niitä resursseja, joita talossa oli jo valmiiksi hankittuina. Pidin myös kahdesti luennon musiikin vaikutuksista ikäihmisen hyvinvointiin. Tein samanaikaisesti yhteistyötä talon henkilökunnan kanssa löytääkseni henkilökunnasta musiikkitoiminnasta kiinnostuneita, jotka tulisivat asiakkaiden tueksi musiikkituokioiden ohjaamisessa. Tavoitteena oli, että vastuu ryhmän ohjaamisesta siirtyy vähitellen minulta henkilökunnan tukemille asiakkaille, ja että he ottavat lähtiessäni yhdessä vastuun asukasvetoisesta musiikkitoiminnasta. Heidän ei siis suinkaan tarvinnut jatkaa ryhmää sellaisena kuin minä olin sitä ohjannut, vaan toteuttaa talossa sellaista musiikkitoimintaa, josta he itse pitävät ja johon talo tarjoaa mahdollisuuksia. Kyseessä oli siten tietynlainen ikäihmisten parissa toteutettu innostamisprojekti (vrt. Kurki 2007).

Osallistava musiikkiryhmä päättyi toukokuussa 2013. Sen jälkeen olen vierailut useamman kerran paikan päällä sekä ollut puhelin- ja sähköpostiyhteydessä talon asiakkaisiin ja henkilökuntaan aina elokuuhun 2014 saakka. Tänä aikana keräämäni aineisto muodostui seuraavanlaiseksi: Kenttäkokemuksista ja niiden herättämistä pohdinnoista koostuva työpäiväkirja (2010–2014), kyselyt Musiikkimoottorit-ryhmäläisille (4.12.2012, 5.3.2013 ja 2.4.2013), Musiikkimoottorit-ryhmäläisten avoimet haastattelut (21.5.2013), Musiikkimoottorit-ryhmää vertaisohjaajana jatkaneen Eeron avoimet haastattelut (24.2.2014 ja 26.5.2014), sähköpostikirjeenvaihto palvelukeskuksen henkilökunnan kanssa (2013–2014) sekä Musiikkimoottorit-ryhmää koskeva sähköpostikysely palvelukeskuksen vastaavalle henkilökunnalle (huhtikuu 2014).

Hahmotan tutkimusotteeni osaksi osallistavan etnografian tutkimuskenttää. *Osallistaminen* on hieman ongelmallinen käsite, koska se sisältää helposti ajatuksen toisen ihmisen aktivoimisesta tai jopa voimaannuttamisesta, toimijuuden tai ”äänen” antamisesta toiselle ihmiselle (Pyyry 2012, 35). Valitsen kuitenkin käyttää osallistamisen käsitettä ja tarkoitan sillä tässä artikkelissa palvelukeskuksen asukkaiden ja henkilökunnan kutsumista mukaan talon musiikkitoiminnan kehittämisprosessiin ja uuden tiedon *kanssatuottamiseen* (Järviluoma ja Leppänen 2004, 36). Osallistava etnografia on juuri sellaisten kenttätätötapojen etsi-

¹ Musiikkimoottorit-projektin mahdollisti Sibelius-Akatemian Kehittämiskeskusten myöntämä taloudellinen tuki.

mistä, joissa korostuu vastavuoroisuus ja tasavertaisuus tutkijan ja tutkittavien välillä (Väätäinen 2013, 119; Mackinlay 2010, 105). Musiikkimoottoreissa palvelukeskuksen asiakkaat loivat osallistumisellaan uudenlaisia tilanteita ja tuottivat niiden kautta uudenlaista tietoa, vaikka eivät osallistuneetkaan analyysi- ja raportointityöhön (tarjosin artikkelin päähenkilöksi nousseelle Eerolle kyllä mahdollisuuden). Musiikkimoottorit-projektin ohjausryhmään kuuluneet palvelukeskuksen esimiehet sen sijaan lukivat tämän artikkelin käsikirjoitusvaiheessa ja korjasivat tekstissä käyttämiäni käsitteitä. Osallistavalla musiikkitoiminnalla sekä asiakkaiden ja henkilökunnan kanssa käydyillä keskusteluilla olen pyrkinyt löytämään ratkaisuja palvelukeskuksen musiikkitoiminnan käytännön ongelmiin, ja tämä työ tulee toivottavasti jatkumaan artikkelin julkaisun jälkeenkin.

Mukana osallistavassa musiikkitoiminnassa

Palvelukeskuksessa työntekijät pyrkivät tukemaan asiakkaiden toimijuutta kuntouttavalla työotteella, jonka tavoitteena on tukea asiakkaan itsenäisyyttä ja omatoimisuutta. Kuntouttavan työotteen mukaisesti ihmisestä itsestään löytyvät ne voimavarat, joita hän tarvitsee kuntoutumiseensa. Kuntouttava työote huomioi asiakkaan kyvyt ja mahdollisuudet ja rakentaa toiminnan niiden varaan. (Vuori-Kemilä ym. 2005, 17.) Käytännössä on kuitenkin huomattu, että ikääntyneiden hoitaminen on usein jo kokonaisvaltaista, mutta ei heidän omista näkemyksistään lähtevää. Vanhuksilla on vain rajoitetusti mahdollisuuksia osallistua elämäänsä koskevaan päätöksentekoon ja toiveet voivat jäädä toteutumatta vanhuksen toimijuuden ollessa heikko (Valokivi 2008, 59–68). Ensisijaisessa asemassa on usein se, mikä määrittää parhaaksi ratkaisuksi instituution ja olemassa olevien resurssien kannalta (Järnström 2011, 257). Asiakaslähtöisyydelle ja siten toimijuuden tukemiselle aiheuttavat esteitä kiire, haasteelliset työtilanteet ja asiakkaat, työntekijöiden väsymys sekä instituution rutiinit ja säännöt. Vaikeutensa työskentelyyn aikaansaavat myös vanhat asenteet, asiantuntijalähtöisyys, yhteistyöhön liittyvät ongelmat sekä niukat taloudelliset resurssit (Ylinen 2008, 117–118).

Osallistava musiikkitoiminta voi tarjota arjen rutiinien rinnalle kiireettömiä mahdollisuuksia asiakkaan omien tarpeiden kuulemiseen. Osallistavalla musiikkitoiminnalla tarkoitetaan osallistujalähtöistä, aktiiviseen musiikkitoimintaan perustuvaa vuorovaikutuksellista tilannetta, jonka keskiössä on oppijoiden tarpeista käsin määrittyvä oppiminen, osallistuminen tai taiteellinen toiminta sekä merkitykselliset kokemukset ja niiden jakaminen (Huhtinen-Hildén 2013, 15). Osallistavan taidetoiminnan tavoitteena voidaan nähdä valtuttaminen ja taiteellinen tasa-arvo osaamistasosta riippumatta.

Jo pelkkä päätös osallistua musiikkitoimintaan voi olla osoitus musiikillisesta toimijuudesta ja keinosta vaikuttaa omaan mielialaan. Musiikkitoiminnasta asiakkaat kokivat saavansa virkistystä ja voimaa, hyväntuulisuutta, iloa, lohtua ja rauhaa sielulle. Musiikkituokio toi lisää elämää, auttoi aikaa kulumaan ja laittoi

päivän poikki, *"ettei oo vaan pelkkää makaamista"*. Musiikin koettiin keventävän arkea ja tuovan siihen *"vähän yllätystä"*. Palvelukeskuksen alueella vuokra-asunnossa asunut Eero kertoi jopa, että *"kyllä tää [musiikkitoiminta] mun oli pelastus, kun mä tänne [palvelukeskukseen] muutin"*. Usealla musiikkituokioihin osallistuvalla musiikki oli kulkenut mukana pitkin elämää ja kasvanut osaksi identiteettiä, lidan sanoin: *"Kyllä se on paljon antanut, ilman musiikkia ei olisi mitään"*. Näillä ikänsä harrastaneilla oli taustallaan musiikkiharrastuksia konserteissa käymisestä kuoron ja eri soitinten soittamiseen. Ikä ja sairastaminen toivat mukanaan rajoituksia musiikin harrastamiselle: Simo joutui lopettamaan kuorossa laulamisen ja Eero kitaransoiton halvaantumisensa jälkeen, lida antoi äänilevyt ja pianon pois siinä vaiheessa, kun muutti palvelukeskuksen vuokra-asuntoon. Palvelukeskuksen musiikkitoimintaan osallistuminen auttoi musiikkia säilymään mukana elämässä muiden aiemmin käytössä olleiden musiikin muotojen valikoituessa pois.²

Pohjoiskarjalaisten sydänsairauksia tutkinut Marja-Liisa Honkasalo (2008) kirjoittaa sairaudesta ja vaikeista elämäntilanteista olosuhteina, jotka pienentävät tai haurastavat toimijuutta. Ihmiset, jotka ovat aiemmin tehneet suuria ja muidenkin elämään vaikuttavia ratkaisuja elämässään, muuttavat toimijuuttaan sairauden tai tiukan elämäntilanteen puristaessa pienemmäksi. Toimijuus ei häviä, vaan sen ilmenemismuodot vaihtelevat eri elämäntilanteiden ja elämäntilanteiden mukaan (Jyrkämä 2008, 196). Myöskään musiikillinen toimijuus ei häviä, vaan muuttaa muotoaan vaikkapa kuorossa esiintymisestä laulutuokioihin osallistumiseksi. Ihmisen ikääntyessä ja heiketessä vastuu musiikillisen toimijuuden mahdollistamisesta, ja siitä, että musiikki saa yhä säilyttää paikkansa osana ihmisen identiteettiä, siirtyy yhä enemmän hänen omaisilleen ja hänen kanssaan työskentelevälle henkilökunnalle.

Sosiaalinen identiteetti osallistavassa musiikkitoiminnassa

Kun ihminen muuttaa ikääntyneenä pois kodistaan palveluiden pariin, hän muuttaa myös uudenlaiseen hoitolaitosten sisällä vallitsevaan toiminta- ja hoivakulttuuriin. Laitosten toimintakäytäntöjä määrittävät niihin liittyvät säännöt, jotka voivat olla kirjoitettuja tai kirjoittamattomia, erilaisia normeja tai tavankaltaisia tunteita siitä, miten asioita toistuvasti, usein lähes itsestään selvästi tehdään (Jyrkämä 2008, 198). Samalla muuttuvat ihmisen toimijuuden muodot ja se, mitä ihmisen toiminnalta, toimintakyvyltä ja toimijuudelta odotetaan. Musiikkitoimintaan osallistuminen voi antaa keinoja sopeutua kaventuneeseen elintilaan ja auttaa luomaan uudenlaisia toimijuuden muotoja.

Ikäihmisten musiikkitoimintaan osallistumisessa keskeiseksi ja tärkeäksi tekijäksi nousi yhdessä oleminen (ks. Sirola 2009, 174). Osa palvelukeskuksen asiakkaista koki itsensä yksinäiseksi asuessaan omissa huoneissa uudessa ym-

² Musiikkimoottorit-toimintaan osallistuneiden nimet on muutettu.

päristössä. Arjen vaivojen kerrottiin unohtuvan, kun saa olla mukana hausassa porukassa. Musiikkitoiminta oli tuonut mukanaan uusia kavereita, joiden kanssa oli kiva kokoontua laulamaan, ja joita sittemmin saattoi tavata myös laulamisen ulkopuolella. Yhdessä laulettaessa laulurepertuaari koostui mahdollisimman tutuista, perinteisistä lauluista, sillä hyvä laulu oli sellainen, johon mahdollisimman moni kykeni osallistumaan. Kuulin monia kertoja musiikkitapahtumissa kiitoksia siitä, että laulamme "näitä hyviä vanhoja lauluja, jotka ovat vielä kunnan musiikkia". Kunnan musiikin yhteinen määrittelemine ja sen pariin yhdessä kokoontuminen loi joukkohenkeä ja mahdollisti yhteisten sukupolviuistojen jakamisen (vrt. Hohenthal-Antin 2009, 24). Yhteinen laulurepertuaari oli yksi tapa muokata osallistujien sosiaalista identiteettiä ja hahmottaa omaa positiota palvelukeskuksen asiakkaista koostuvassa ryhmässä (ks. Crozier 1997, 72).

Parhaimmillaan osallistujat saivat laulamalla yhteyden myös henkilökuntaan. Työpäiväkirjani kertoo 24.3.11: "*Eero oli otettu, kun kaksi hoitajaa lauloi kerran sen selän takana sen paperista. Se kutsui niitä sen enkelikuoroksi.*" Liikasen mukaan (2010, 39) taide voi toimia siltana henkilökunnan ja asiakkaiden välillä erityisesti silloin, kun kommunikaation vaikeudet estävät suoran dialogin. Sen takia olisi tärkeää, että henkilökunta ehtisi osallistua mukaan musiikkitoimintaan. Toisaalta silloinkin, kun puhekyky on tallella, yhteinen laulaminen syventää dialogia. Arjen keskustelu juuttuu helposti tiettyihin aiheisiin ja tietylle tasolle, ihmiset kommunikoivat ennalta määrättyneistä lähtökohdista käsin. Taidetoiminta antaa mahdollisuuden roolituksen muutokseen ja ilmaisun syventämiseen.

Osallistujien lapsuudesta ja nuoruudesta tutuilla lauluilla määriteltiin ja ylläpidettiin paikallista identiteettiä. Yhteislaulutuoquioilla *Satakuntalaisten laulu* oli yksi toivotuimmista lauluista. Satakuntalaisuus tuntui olevan monilla vahva osa identiteettiä ja näyttäytyi myös suhteessa toisiin heimoihin. Karjalasta lähteneille evakoille *Karjalaisten laulu* oli puolestaan merkityksellinen laulu, jota toivottiin useimmiten heti *Satakuntalaisten laulun* jälkeen. Laulua seurasivat usein muistot lapsuudesta ja kodin jättämisestä. Satakuntalaisten ja karjalaisten erotteleminen oli selkeä laulujen kautta tehtävä erottelu muuten ryhmän yhtenäisyyttä korostavissa lauluvalinnoissa. Muutoin yhdessä laulettu laulut ylläpitivät tietynlaista hyvää kansalaisuutta, työteliäisyyttä, uskonnollisuutta, heteroseksuaalisuutta – sitä maailmankuvaa, johon osallistujat olivat lapsena ja nuorena kasvaneet. 1900-luvun alkupuolella syntyneiden kohdalla voidaan vielä puhua sen verran homogeenisestä suomalaisesta kulttuurista, että löytyy lauluja, jotka valtaosa on oppinut koulussa ja tanssilavoilla.

Sukupuoli ei näyttäytynyt tärkeänä asiana laulaessa, sen sijaan paritanssien kautta se nousi luontevasti esiin. Perinteisissä paritansseissa ihminen asettautuu jo otteen perusteella mieheksi tai naiseksi. Ennen sotaa syntyneiden ikäihmisten mielisissä paritanssit kytkeytyvät nuoruuteen (vrt. Liikanen 2003, 115), hameenhelmoihin ja hormonien jylläämiseen – aikaan, jolloin tanssittiin näitä samoja tansseja, osittain luvalla ja osittain salassa, usein ainakin mielessä jotain luvatonta. Palvelukeskuksen tansseihin kokoontui parhaimmillaan kymmeniä asiakkaita ja miehillä oli kova kysyntä, tanssikykyisiä miehiä kun on niin kovin vähän tuossa vaiheessa jäljellä.

Itseäni jäi mietityttämään erityisesti niiden miesten kokemus, jotka eivät enää olleet kykeneviä tanssimaan seisaaltaan. Hyvin automaattisesti miehelle tarjoutuu viejän rooli niin kauan, kun hän kykenee seisomaan, tanssitaidosta riippumatta. Kuinkahan pyörätuolissa istuvat miehet kokivat miehisyytensä silloin, kun minä tai joku muu naispuolinen tanssitti heitä? Ehkä lähtökohta voi olla sama kuin musiikillisen toimijuuden kohdalla: kuinka hahmottuu ihmisen musiikillinen toimijuus silloin, kun hän istuu paikallaan pyörätuolissa ja toinen ihminen tanssittaa häntä – yleensä kun toimijan ajatellaan olevan aktiivinen tekijä, subjekti? Olennaista ehkä on ero tanssittamisen ja yhdessä tanssimisen välillä. Pyörätuolissa tanssivan toimijuus voi näyttäytyä hiuksenhienona toimintana, jota osaava ohjaaja tai henkilökunta voi lukea ja tukea. Tunnustan, että itse tanssitin usein pyörätuolissa istuvia, siis otin kiinni pyörätuolista ja liikutin pyörätuolia, kuin olisin tanssinut jonkun seisomiskykyisen kanssa. Joidenkin hoitajien näin tanssivan asiakkaiden kanssa yhdessä niin, että he pitivät kiinni vain asiakkaan käsistä. Tuolloin tanssiminen oli vuorovaikutuksellisempaa ja asiakkaalla oli suurempi mahdollisuus vaikuttaa tanssiin. Tämä tuntuu vielä merkityksellisemmältä miesasiakkaan kanssa tanssiessa: pelkästään käsillä tanssimalla hänelle voi yhä tarjoutua mahdollisuus viemiseen ja sitä kautta paritanssin perinteisen miehen roolin toteuttamiseen.

Musiikin kuunteleminen

Palvelukeskuksessa järjestettyyn musiikkitoimintaan osallistumisen ohella suosittu musiikkiharrastus oli musiikin kuunteleminen. Musiikkia kuunneltiin radiosta, televisiosta, äänilevyiltä ja netistä. Eniten kuunneltiin lapsuuden lauluja, hengellistä musiikkia ja iskelmiä. Musiikin koettiin tuovan hyvää mieltä, hauskuutta ja piristystä, *”ihan lääkettä on kyllä musiikki, kun sitä kuuntelee”*. Positiiviseksi koettiin se, että kun musiikkia kuuntelee, se jää soimaan päähän, jolloin aika ja tekeminen sujuvat mukavammin. Osallistujista Liisa erityisesti kertoi musiikin olevan hänelle *”kaveri arjessa”*, se oli jokin, johon saattoi tukeutua ja josta sai seuraa.

Haastattelemieni Musiikkimoottorit-ryhmäläisten puheissa korostui kyky kohentaa omaa mielialaansa musiikin kuuntelulla. Suvi Saarikallio (2007) on tutkinut musiikin merkitystä tunteiden säätelmissä ja näkee musiikin vaikuttaneen tutkimuksessaan nuorison tunnekokemuksista kolmella tavalla: se melkein poikkeuksetta paransi nuoren mielialaa ja sai olon paremmaksi. Toiseksi se usein lisäsi jo olemassa olevan tunnekokemuksen voimakkuutta ja käänsi nuoren huomion sisäisiin tuntemuksiin. Kolmanneksi musiikki saattoi auttaa nuorta lisäämään ymmärrystään omasta kokemuksestaan. Saarikallion mukaan musiikki voi olla mukana yhtäaikaisesti monenlaisessa mielialaa säätelevässä strategiassa ja yksi musiikillinen aktiviteetti voi yhtäaikaisesti tyydyttää useammanlaisia musiikillisia tarpeita. Saarikallion oma arvio on, että tutkimustulokset voivat olla

sovellettavissa mille ikäryhmälle tahansa, sillä keinot säädellä omaa mielialaa musiikin avulla eivät ole ikäsidonaisia. (Saarikallio 2007, 30–33.)

Omassa tutkimuksessani musiikin kuuntelemisen vaikutus mielialaan korostui kenties siksi, että siitä musiikin ulottuvuudesta voi olla helpompi puhua kuin esimerkiksi henkilökohtaisen ymmärryksen kasvamisesta. Saattaa myös olla, että haastattelemani ikäihmiset odottivat minun musiikkitoiminnan ohjaajana haluavan kuulla iloisia ja positiivisia asioita musiikista, eikä sitä, kuinka joku laulu tuo mieleen aina jonkin surullisen asian. Huomasin tämän saman ilmiön kuitenkin myös laulutuokioita ohjatessa: kaikkein eniten kysyntää oli lauluilla, jotka saivat hyvälle tuulelle ja auttoivat unohtamaan arjen murheet.

Kun palvelukeskuksessa asuvan ikääntyneen mahdollisuudet vaikuttaa esimerkiksi sairautensa etenemiseen tai omaan hoitosuunnitelmaansa olivat hyvin rajalliset, musiikin kuunteleminen saattoi toimia välineenä rajoitettuun elämäntilanteeseen sopeutumisessa tai jopa sen sietämisessä. Vaikka perinteisesti sietäminen hahmotetaan kärsimyksenä ja kohteeksi alistumisena, Honkasalo (2008, 209) tulkitsee sietämisen olevan toimijuutta pienessä mittakaavassa – siedetään tilannetta, jolle ei voida mitään, ikään kuin toimitaan sietäen. Jotta voidaan toimia sietäen, omalla toiminnalla luodaan sellaisia ajallisia ja tilallisia raameja, joissa eläminen onnistuu (emt., 216). Musiikki auttoi mm. Liisaa muokkaamaan arkisia olosuhteita niin, että ne tukivat hänen jaksamistaan. Liisa kertoi usein istuvansa kotona yksin ja ajattelevansa kipujaan. Musiikin kuunteleminen toi "kaverin" yksinäisyyden keskelle ja täytti siten tyhjää tilaa jollain mielekkäällä katkaisten samalla päässä vellovan negatiivisten ajatusten kehän. Siirtäessään ajatukset pois kärsimyksestä ja antaessaan Liisalle puhtia arjen askareisiin musiikki auttoi elämään mahdollisimman hyvää arkea sen kaiken keskellä, mihin ei itse kyennyt vaikuttamaan.

Kotona laulaminen ja soittaminen

Moni Musiikkimoottorit-ryhmään kuulunut kertoi lauleskelevansa kotona ihan itseksensä. Erityisesti Eerolle ja Ainolle laulaminen ja soittaminen olivat tärkeitä harrastuksia kotioloissakin. Musiikkia ikänsä harrastaneelle Eerolle musiikkituokiot toimivat porttina takaisin laulamisen pariin, kun hän halvaantumisensa jälkeen muutti palvelukeskuksen alueelle asumaan. Seuraavassa työpäiväkirjan otteessa olen tiivistänyt Eeron laulamiseen liittyviä käännteitä keväältä 2011, jolloin kehittelin Musiikkimoottorit-toimintaa:

Eerolla oli poikkeuksellisen kantava ääni ja hänellä oli selvästi paljon kokemusta laulamisesta. Hän viritti usein kanssani keskusteluja laulamisesta ja toivoi kappaleita miltei tauotta niin, etteivät muut osallistujat ehtineet tuoda omaa heikompa ääntään kuuluville. Mietin, mitä keksisin tilanteen muuttamiseksi ja päätin kysyä Eeroa kanssani laulajaksi musiikkituokioilla järjestettäviin päivätansseihin. Ero suostui. Valmistauduimme tansseihin pitämällä kahdet harjoitukset Eerolla haitaristin kanssa (harjoitukset alkoivat aina pullakahveil-

la). Tanssit menivät hienosti. Seuraavalla musiikkituokiolla Eero näytti vakavalta ja kysyi, koska meillä on seuraavia keikkoja tiedossa. Vastasin, etten tee keikkoja näiden musiikkituokioiden ulkopuolella ja että hänen täytyy etsiä muita väyliä omalle musiikilliselle ilmaisulle. Muutama viikko kului ja Eero mainitsi ohimennen, että oli alkanut käydä myös muualla yhteislaulutuokiolla. Jälleen muutamaa viikkoa myöhemmin Eero tuli yhdellä laulutuokiolla luokseni kasvot hehkuen ja kertoi, että hän oli ollut syntymäpäivillä hanuristin kanssa keikalla ja siitä oli vielä maksettukin. Ja lisäksi Eero oli saanut kehuja ja kyselyjä seuraavalle keikalle. Lopuksi hän mainitsi, että lääkäri oli sanonut Eerolle leikkauksen jälkeen, että sinä et koskaan enää kävele etkä laula. Ja nyt hän teki molempia. (Työpäiväkirja 24.3.2011)

Lauluharrastuksen aloittamisella uudelleen oli iso merkitys Eerolle, joka oli ikänsä laulanut kaikkialla, omien sanojensa mukaan rasitteeksi asti. Laulutaidon menettämisen ja takaisin saamisen kautta laulaminen ei näyttäytyntykään enää riesana, vaan oli merkki elämään paluusta ja sen tarjoamista mahdollisuuksista. Tuon tapahtuman jälkeen Eero kävi jonkun aikaa palvelukeskuksen ulkopuolella eri tahojen järjestämällä laulutuokiolla, kunnes sairastui uudelleen. Eero on kuitenkin myös tämän jälkeen jatkanut esiintymistä niin palvelukeskuksen tapahtumissa kuin muuallakin, esimerkiksi tyttären tyttärensä häissä kesällä 2014.

Kotioiloissa Eero soitti koskettimilla ja lauloi *"aika paljon päivittäin, sen mitä päähän tulee noita kappaleita. Siinä äkkiä menee tunti, kun mä meen siihen [pianon] viereen."* Eero ja naapurissa asuva Aino harrastivat yhdessä laulamista silloin, kun Ainin kunto sen kesti. Aino ja Eero eivät olleet pariskunta, mutta yhteinen musiikin harrastaminen oli tuonut heidät hyvin tutuiksi toisilleen, tehnyt heistä ystäviä. Molemmat musiikin harrastajat tiesivät, että musiikilla oli monenlaisia vaikutuksia ikääntyvien hyvinvointiin. Tärkeintä Eeron mielestä laulamissa oli kuitenkin se, miltä sen aikana ja sen jälkeen itsessä tuntui: *"Ehkä se jonkin verran ehkäsee dementiaa ja parantaa muistia. No mulla on aika hyvä muisti ollu aina, mutta kyllä mä sen laulun jälkeen tiedän, että on hieno olo. Että taivas on auki."* Ikäihmisten teatteriharrastusta tutkinut Leonie Hohenthal-Antin (2009, 18) kirjoittaa luovasta toimintakyvystä yhtenä osana kokonaistoimintakykyä. Taideharrastaja voi kokea taidetoimintansa kautta saman kuin ammattitaiteilija: taidetoiminta on enemmän elämäntapa kuin työ. Itseilmaisun ja luomistyön kautta ikäihmisenkin elämä saa syvemmän merkityksen ja arvon. Vaikka yhteislauluun osallistuminen voidaankin nähdä taideharrastuksena, kotioiloissa hoitolaitoksen vallitseva toimintakulttuuri on löyhemmin läsnä kuin yhteisissä tapahtumissa ja mahdollisuudet oman musiikillisen äänen kuulumiselle ja oman itseilmaisun irtipäästämiselle siten suuremmat.

Sekä Eero että Aino olivat yhä kiinnostuneita oppimaan uusia kappaleita. Lisäksi laulutunneilla nuoruudessaan käynyt Eero siirsi oppimaansa eteenpäin ja opetti Ainolle laulamiseen tarvittavaa hengitystekniikkaa. Heidän musiikkiharrastuksessaan oli yhä mukana tavoitteellisuus ja halu kehittää omia taitoja – kehittyminen toi yhä mielihyvää. Vaikka henkilökunnan näkökulmasta musiikkitoiminta olisi ennen kaikkea asiakkaiden hyvinvointia tukevaa virkistystoimintaa, asiakkaiden oma painopiste toiminnassa voi ollakin muualla tai ainakin

laajempi. Olisi tärkeää, että palvelukeskuksessa kiinnostuttaisiin asiakkaiden luovasta toimintakyvystä ja tuettaisiin siihen liittyvää elinikäistä oppimista. Ikä ei sulje pois ihmisen luontaista oppimishalua ja tarvetta kehittyä, se vain muuttaa oppimisen tapoja ja tavoitteita (ks. Paloniemi 2007, 245).

Levytanssit kotona

Oman kodin vapauttava ilmapiiri oli aistittavissa myös silloin, kun Eero kutsui naapureitaan kotiinsa kahville ja levytansseihin. Ensimmäiset levytanssit järjestettiin osana Musiikkimoottorit-toimintaa keväällä 2013. Joimme kahvia, kuuntelimme musiikkia ja tanssimme. Eero hoiti isännän virkaa ja toimi tiskijukkana. Aino keitti kahvia, tarjoilut suunniteltiin ja toteutettiin yhdessä osallistujien voimin. Myöhemmin Eero järjesti silloin tällöin oma-aloitteisesti kotikestejä, joihin hän kutsui paikalle samassa vuokratalossa asuvia. Järjestelyt sujuivat yhä yhdessä tehden ja tehtäviä jakaen. Parhaimmillaan tanssikutsuilla syntyi sellainen tunnelma, joka täytyi saada jakaa muille ja joka laittoi unohtamaan kaikki maantieteelliset rajoitteet:

Eero oli soittanut lauantaina, kun niillä oli ollut ihmisiä kylässä, grammari oli soinut ja he olivat tanssineet. Se oli soittanut kysyäkseen, tuunko mukaan tansseihin. Mä sanoin, että eksä muista, että mä asun nykyään Mikkelissä. Eero sanoi, että muistaa, mutta "meil oli sellanen hurma päällä". (Työpäiväkirja 14.4.2014)

Musiikista ja tanssista sai hyvän syyn kutsua ihmisiä kotiinsa. Eero sanoi suoraan, että hänen täytyy saada, paitsi itselleen, myös muille asukkaille jotain tekemistä, etteivät he vietä koko päivää maaten sängyssä. Omassa kodissa tanssiminen on jotain, mitä voi tehdä spontaanisti tilanteen ja voimien salliessa: *"Ei sellaista joka päivä jaksais, mutta silloin tällöin tulee mieleen"*. Kuten laajemminkin Musiikkimoottorit-toiminnassa, levytansseja järjestäessä Eeron ja muiden järjestelyihin osallistuneiden toimijuus näyttäytyi omaan ja toisten elämään vaikuttamisena. Arto Tiihonen ja Esa Pirnes ovat tutkineet positiivisten liikuntakokemusten laatuja ja perustoja (2010). Heidän mukaansa osallisuuskokemus on laadultaan aktiivinen, mutta sen aktiivisuus on perustaltaan ryhmään kuulumisessa ja siinä mukana toimimisessa. Toimijuuskokemuksen laatu sen sijaan on vaikuttava: toimijuudessa pyritään vaikuttamaan sekä omaan että toisten elämään. (Emt., 208.) Aiemmissa kappaleissa on käsitelty palvelukeskuksen asiakkaiden musiikillista toimijuutta, jossa musiikilla on vaikutettu omaan elämään ja identiteettiin, niin yksilölliseen kuin sosiaaliseenkin. Musiikkitoimintaa organisoitaessa vaikuttaminen laajenee itsen ulkopuolelle. Samalla kun halutaan vaikuttaa omaan elämään, halutaan vaikuttaa myös toisten elämään ja yleisemmin siihen, millaista elämää palvelukeskuksen asiakkaille on tarjolla.

Käytännössä levytansseihin saattoivat osallistua vain vuokra-asunnoissa asuvat, siinä kunnossa olevat asiakkaat, jotka pääsivät paikalle omin neuvoin. Tehostetuista asumisyksiköistä ja palveluasunnoilta asiakkaita avustetaan kiiree-

seen vedoten vain yhteisiin tiloihin, jotka on rakennettu mahdollisimman lähelle saman katon alle. Vuokratalot ovat varsinaisen palvelukeskuksen vieressä noin 100–200 metrin päässä ja ne on rakennettu fyysisesti esteettömiksi. Musiikkimoottorit-toiminnan osana järjestetyissä levytansseissa itseäni jäi mietityttämään, voiko kiire todella estää tuon matkan kulkemisen, enkä sano, ettei voisi, tiedän henkilökunnan olevan todella kovilla. Koen, että paljon on kyse myös siitä, että on opittu toimimaan erillisissä soluissa, jotka järjestävät oman toimintansa. Vakiintuneen yhteistyön puuttuessa palveluasuntojen ja vuokra-asuntojen välinen 200 metrin matka muuttuu henkisesti paljon pidemmäksi.

Toisaalta henkilökunnan voi olla vaikea saada järjestettyä yllättäviä menoja, kuten asukkaan järjestämiä levytansseja, omaan kireään aikatauluunsa. Säännöllinen toiminta, jonka olemassaoloon on totuttu ja joka muistetaan, on helpompi sijoittaa hoitolaitoksen päiväjärjestykseen. Hoitolaitoksen tehtäväjärjestyksestä muodostuu helposti pysyvä työtapana ja rutiini, joka rajoittaa spontaaniutta ja jouston mahdollisuuksia (Liikanen 2003, 99). Oman kokemukseni pohjalta tuntuisi järkevältä avustaa asiakkaita kyläilemään toisillaan, yksin tai porukalla. Se olisi jotain luontaista, jota ihmiset ovat ikänsä tehneet. Samalla henkilökunta pääsisi vähemmällä kulttuuritoiminnan järjestämisessä, kun asiakkaat tekisivät asioita keskenään.

Palvelukeskuksen asiakas musiikillisena vertaisohjaajana

Musiikkimoottorit-toiminnassa tavoitteenani oli, että osallistujat ottaisivat jollain tapaa yhdessä vastuuta asiakaslähtöisen musiikkitoiminnan jatkuvuudesta. Minun lähtiessäni osallistujat valitsivat kuitenkin Eeron yksin toimintaa jatkavaksi vertaisohjaajaksi. Suurimpana syynä valintaan oli mielestäni tuon sukupolven tottumattomuus jaettuun vastuuseen: heistä tuntui selkeämmältä, että on joku, joka johtaa toimintaa. Toisaalta uskon, että vaikutuksensa oli myös Eeron voimakkaalla persoonallisuudella. Muistan, kuinka laulutuokioita ja Musiikkimoottorit-ryhmää ohjatessani Eero ei juuri koskaan saapunut paikalle yksin. Ennen musiikkituokioihin tai -tapahtumiin lähtemistä Eero kiersi sitkeästi tuttujen musiikista ja laulamisesta kiinnostuneiden asukkaiden ovilla ja keräsi heitä mukaansa vaihtelevalla menestyksellä. Eeron sinnikkyys vaikutti osaltaan siihen, että monesta palvelukeskuksen asukkaasta tuli musiikkituokioiden vakiokävijä.

Eero ryhtyi vertaisohjaajaksi mielellään: *”Mä teen sen sydämestäni, mä haluan ittelleni ja muille mukavia hetkiä.”* Kyselin Eerolta, mitä taitoja hänen mielestään tarvitsee tuollaisen ryhmän ohjaamiseen ja Eero vastasi: *”Ei siinä tarvita taitoja, vaan intohimo. Intohimolla ja sydämellä, kuolemaan saakka.”* Eero sanoikin antaneensa monelle asukkaalle, jopa veljelleen ja hänen vaimolleen, eteenpäin *”sen kipinän”*, joka vie laulun pariin. Samalla laulutapahtumiin liittyvä oheistoiminta ja niiden valmisteleminen laittoivat asukkaita muutenkin liikkeelle: *”He [alakerran rouvat] ei oo vielä tänä vuonna makkaraa ostaneet, mutta nyt*

menivät [kodalla järjestettävää yhteislaulua ja makkaranpaistoa varten] kauppaan ostamaan."

Eero tahtoi jatkaa musiikkitoimintaa juuri yhteislaulun merkeissä ja ohjasi viikoittain kokoontuvaa laulutuokiota henkilökunnan vaihtuvalla tuella. Muista musiikkimootoreista Aino oli säännöllisesti mukana laulamassa, kantamassa vesikannua ja ennen kaikkea Eeron henkisenä tukena. Henkilökunnan tuki ilmeni alkuvaiheessa enemmän tilan ja ajan varaamisena ja varmistamisena sekä vesikannun kantamisena – siis hyvin käytännöllisenä tukena. Eero tarvitsi kuitenkin tukea myös varsinaiseen ohjaustehtävään. Henkilökunnan mukaan vertaisohjaajan *"liian voimakas esiintyminen voi pelästyttää joitakin ikääntyneitä pois ryhmästä"*, joten hoitajia olisi tarvittu huolehtimaan, että kaikki lauluporukan jäsenet saivat riittävästi tilaa. Osallistujissa oli myös paljon muisti-, kuulo- ja näköongelmaisia, jotka tarvitsivat ammatillista osaamista selviytyäkseen ryhmässä toimimisessa. Henkilökunta oli välillä Eeron kanssa ymmällään, sillä heidän tarjolla olevat aika- ja materiaaliresurssinsa olivat kovin rajalliset, kuten päivätoiminnan ohjaaja totesi: *"Hän tarvitsee henkilökunnalta tukea paljon ja vaatiikin sitä. Nyt on vähän pallo hukassa mitenkähän tässä pitäisi toimia, koska päivätoiminnan asiakkaat ovat päätehtäväni."*

Matkassa oli monenlaisia kommunikaatioon ja sairastamiseen liittyviä mutkia: välillä laulutuokio peruuntui Eeron joutuessa sairaalaan, välillä Eero saapui väärään aikaan ja välillä hän onnistui suututtamaan osallistujat tilanteeseen kuulumattomilla sanavalinnoillaan. Tuulikki Laeksen (2013, 313) mukaan epäonnistuminen on osa toimijuuden rakentumisen prosessia – ilman sitä oppimisen kokemus voi jäädä etäiseksi. Siten kompurointi ja epäonnistumisen kokemukset ovat väistämättömiä myös musiikilliseksi toimijaksi kasvamisessa. Eero oli vastoin käymisestä huolimatta hyvin motivoitunut ja sitoutunut toimintaan *"Mulla on tämä fiilis semmonen, että niin kauan, kun mä tässä asun ja mut hyväksytään täällä, niin mä pyrin laulamaan. Jos ei muut [tule ohjaamaan], niin jatkan yksin. Jos ei [laulutuokiolle] tuu porukkaa, menen osastoille laulamaan."* Musiikkitoiminta jatkui kuitenkin säännöllisenä koko lukuvuoden 2013–2014 pieniä poikkeuksia lukuun ottamatta. Ryhmän koko vaihteli suuresti: joskus Eero ja Aino olivat keskenään paikalla, joskus tulijoita oli kymmeniä.

Kesän 2014 aikana yksi asumisyksiköiden esimiehistä alkoi osallistua säännöllisesti musiikkimootorien toimintaan ja tukea Eeroa ohjaamisessa. Eero koki, että hänellä itselläänkin oli ollut vaikutusta asiaan: *"Mä soitin yks aamu [asumis- palveluyksikköön] ja [esimies] oli tullu kesälomalta. Se haali niin paljon asukkaita, ettei kaikilla ollu sanoja. Siel oli neljäkymmentä. [Esimies] on ehkä saanut jostain sen kipinän, se on ehkä saanut multa sen laulun kipinän."* Eero koki innostavansa henkilökuntaa musiikkitoimintaan, vaikka useimmiten ajatellaankin, että henkilökunnan tehtävä on osallistaa ja innostaa asiakkaita. Parhaimmillaan kyse lienee kohtaamisesta, jossa Eero innostaa intohimoisesti henkilökuntaa musiikkitoimintaan ja he innostavat Eeroa omaksumaankin vertaisohjaajan tehtävässä tärkeitä taitoja, kuten toisten ihmisten kuuntelemista ja heidän mielipiteidensä kunnioittamista (ks. Kurki 2007, 109). Tällaisessa oppimistilanteessa musiikil-

linen vertaisohjaajuus voi tarjota asiakkaalle ja henkilökunnalle tasavertaisen keskusteluaseman vertikaalisen hoitaja–hoidettava-asetelman rinnalle.

Eeron itsevarmuuteen Musiikkimoottorit-projekti vaikutti merkittävästi. Eero kävi ohjaamani ryhmän loppuvaiheista lähtien paljon avoimemmin, henkilökunnan kokemana jopa voimakkaasti, kertomassa, millaista musiikillista toimintaa ja siihen liittyviä asioita hän haluaisi. Vertaisohjaajuus antoi Eerolle uskallusta ja auktoriteettia sekä itsen että ulkopuolisten silmissä ja siten aiempaa suuremman luvan haluta ja ilmaista musiikilliset halunsa. Musiikkitoiminnan organisointiin osallistuminen auttoi Eeroa myös unelmoimaan ja luomaan tulevaisuutta vaikeinakin hetkinä, kuten sairaalaan joutuessa:

”Pyytäisinkö jonkun talon ulkopuolisen ohjaamaan tuokiota?”, kysyin Eerolta. ”Älä kysy! Mun täytyy kokeilla vetää Musiikkimoottoreita. Puhisen intoo. Mä odotan tanssejakin ja karaokee.” Kysyin vielä huolestuneena, kokeeko hän lisästressiä nyt sairaana siitä, että vetää Musiikkimoottoreita. ”Ei, se tuo mulle terveyttä. Heti alko käymään päässä [Musiikkimoottori-asiat], kun mää kuulin sun äänes. Mä oon niin saatanan hullu.” Sanoin Eerolle, että hyvä, kun oot hullu. (Työpäiväkirja 26.8.13.)

Ikääntyessä ihminen alkaa tyypillisesti orientoitua enemmän menneisyyteen liittyviin, muistissa oleviin aineksiin ja ohjata minäänsä niiden varassa (Ropo 1999, 155). Elämänhalun säilymisen kannalta perspektiivi eteenpäin on kuitenkin tärkeä (Jyrkämä 2001, 143). Musiikki ja musiikkitoiminnan päämäärätietoinen suunnitteleminen tarjosivat Eerolle asioita, joita odottaa, ja sitä kautta sillan tulevaisuuteen. Tällöin musiikkitoiminta näyttäytyi myös asiana, johon Eero voi itse elämässään vaikuttaa, vaikka muuhun itsessä ja ympärillään tapahtuvaan (esim. sairauden etenemiseen) ei aina voinutkaan.

Pohdintaa

Musiikillisen toimijuuden käsitteen kautta palvelukeskuksen asiakkaat nousevat esiin musiikillisina subjekteina. He eivät ole vain musiikin kohteita, niin kuin tutkimuksissa käytetyt sanamuodot usein antavat ymmärtää (”musiikki virkistää vanhuksia ja parantaa heidän muistiaan...”), vaan musiikin elämäänsä valitsevia aktiivisia toimijoita. Musiikkimoottorit-projektin aikana palvelukeskuksen asiakkaat vaikuttivat musiikilla mielialaansa, he saivat musiikista virkistystä, voimaa ja lohtua sekä kokivat sen keventävän arkeaan. Järjestetty musiikkitoiminta tarjosi paikan yhdessä ololle sekä uusien ystävyysuhteiden solmimiselle. Lapsuudesta ja nuoruudesta tutuilla lauluilla osallistujat määrittivät ja ylläpitivät sosiaalista ja paikallista identiteettiään. Musiikkituokioiden ja musiikin kuuntelemisen kautta he löysivät keinoja sopeutua niihin olosuhteisiin, joita elämä sillä hetkellä tarjosi. Musiikin kuunteleminen toimi palvelukeskuksen asiakkaiden arjessa myös ”lääkkeenä” ja ”kaverina” yksinäisissä hetkissä. Hyväkuntoisimpien palvelukeskuksen asiakkaiden musiikkiharrastuksessa oli yhä mukana tavoitteellisuus ja halu kehittää omia taitoja – kehittyminen itsessään toi yhä mielihy-

vää. Laulamalla ja musiikkitoimintaa ohjaamalla asiakkaat loivat myös yhteyttä henkilökuntaan hierarkista hoitaja–hoidettava-suhdetta tasavertaisemmassa ilmapiirissä. Musiikkitoiminnan vertaisohjaajana hyväkuntoinen asiakas saattoi hyödyntää intohimoista suhdettaan musiikkiin ja näyttäytyä samalla aktiivisena vaikuttajana luoden lisää osallistumisen mahdollisuuksia myös heikkokuntoisemmille asiakkaille. Ero musiikin kohteena olemisen ja musiikillisena subjektina toimimisen välillä on toki pitkälti keinotekoinen, sillä musiikillinen toimijuus on useimmiten alitajuista, ei-rationaalisella tasolla toimivaa oman elämän organisointia (ks. DeNora 2000, 158).

Tuin Musiikkimootorit-projektissa palvelukeskuksen asiakkaiden musiikillista toimijuutta ennen kaikkea musiikillisen arjen, musiikkitoiminnan vertaisohjaamisen sekä musiikkitoiminnan järjestämisen näkökulmista. Tavoitteenani oli alun perinkin laittaa jotain alulle ja poistua sitten paikalta seuraamaan kauempaa, kuinka kylvetyt siemenet kantaisivat hedelmää. Pitkällä tähtäimellä katsottuna asiakaslähtöisen musiikkitoiminnan tukeminen tarvitsisi taloon pysyvämman innostajan, joka toimisi korvana ja kannustajana asiakkaiden musiikillisten toiveiden toteuttamisessa – ikäänntyneet kun helposti tukeutuvat asiantuntijaan ja jättävät monia oman toimijuutensa mahdollisuuksia käyttämättä (vrt. Laes 2013b, 14). Marja Saarenheimo (2006, 22) kirjoittaa voimaantumistutkimuksessaan sosiaali- ja terveystalouksissa ilmenevästä paternalismista, jossa asiakkaan mahdollisuus osallistua omaa elämää koskevaan päätöksentekoon mielletään eräänlaisena lahjana asiantuntijalta asiakkaalle. Sama vaara on kytkettyä tällaisessa ajallisesti rajatussa musiikkiprojektissa: palvelukeskuksen asiakkaan musiikillinen osallistuminen ja toimijuus kun eivät ole jotain, jonka musiikkitoiminnan ohjaaja voisi projektin aikana ylhäältä päin lahjoittaa, vaan niitä täytyisi yhdessä toimimalla tutkia, hahmotella ja rikastaa ihmisen loppuelämän ajan. Musiikkimootorit kokoontuvat kuitenkin yhä säännöllisesti laulamaan vertaisohjaaja Eeron ja asumisyksikön esimiehen johdolla, joten projektimuotoinen kokeilu vaikuttaa haasteistaan huolimatta jossain määrin onnistuneelta. Eero ja esimies ovat matkan varrella löytäneet kummallekin uudenlaisen yhteistyömuodon sekä vuorovaikutteisen tavan tutkia ja uudistaa kummankin musiikillista toimijuutta.

Palvelukeskuksen asiakkaiden musiikillista toimijuutta tukevassa projektissa olisi yhtä hyvin voitu tukea ikäänntyviä esimerkiksi esiintyjinä tai musiikkiperinnön kantajina. Olisi tuntunut luontevalta, että yksi osa ikäänntyvien musiikillista toimijuutta olisi ollut musiikkiperinnön siirtäminen nuoremmille. Tavallaan tätä tapahtuikin, sillä asiakkaiden laulamista lauluista tuli väistämättä tuttuja henkilökunnalle, joka kuuli usein samoja lauluja vuodesta toiseen. Missään vaiheessa näiden neljän vuoden aikana musiikin merkitys kulttuuriperintönä ei kuitenkaan noussut esiin, ei asiakkaiden eikä henkilökunnan puheissa. Mielestäni se kertoo jotain sekä ikäänntyneiden kulttuurisen pääoman että musiikin arvostuksesta, tai ennemminkin arvostuksen puutteesta, meidän kulttuurissamme. Musiikki nähdään helposti ikäänntyneiden kohdalla vain virikkeenä ja muissa yhteyksissä lähinnä osana kulttuuritaloutta ja -vientiä. Musiikin kulttuuriperinnöllinen arvo ei mielestäni saa nyky-yhteiskunnassa ansaitsemaansa huomiota.

Musiikkimoottorien tapauksessa asiakkaiden musiikillista toimijuutta olisi todennäköisesti voinut tukea myös kouluttamalla henkilökuntaa. Yritin järjestää tällaista koulutusta, mutta annoin henkilökunnan jatkuvan kiireen keskellä liian helposti periksi, eikä koulutus toteutunut. Viestini koulutuksessa olisi ollut selkeä: gerontologisessa tutkimuksessa käytetyn irtaantumisteorian mukaan irtaantuminen, vetäytyminen vuorovaikutuksesta, on vanhetessa universaali ja väistämätönkin ilmiö, seuraus vanhenemisesta ja vihdoin kuoleman lähestymisestä elinvoimien hiipuesssa (Jyrkämä 2001, 293). Palvelukeskuksen asiakkaissa on joukossa vielä kuitenkin ihmisiä, joilla intohimo johonkin asiaan saa aikaan yllättävää toimintakykyä juuri sillä kyseisellä osa-alueella, ja tuohon intohimoon kannattaa tarttua. Musiikkimoottoreissa musiikilliseksi vertaisohjaajaksi ryhtyneen Eeron toiminnassa nousi selkeästi esiin, kuinka intohimo musiikkiin antaa voimat toimia sekä oman että toisten hyvinvoinnin eteen.

Jatkossa uutta Musiikkimoottorit-toimintaa aloittaessani keskittäisin enemmän huomiota sekä asiakkaiden ryhmäytymiseen että hoitohenkilökunnan sitoutumiseen. Asiakkaiden ryhmäytymistä voisin tukea vaikkapa vertaisohjaajan roolin pilkkomisella osiin, jolloin valitsisimme ryhmän osallistujia erilaisiin rooleihin laulun aloittajasta juomaveden ja kurkkupastillien tarjoajaan sekä musiikillisia haaveita koskevan keskustelun puheenjohtajaan. Siten useampi osallistuja voisi päästä toimimaan vahvuusalueellaan ja sitoutua ryhmän toimintaan myös ammattilaisohjaajan poistumisen jälkeen. Myös henkilökunnan sitoutumiseen tähtäisin pilottaa pitkäjänteisemmin ja kokeilisin, kuinka hoitohenkilökunnan saisi osaksi ohjausryhmää, jotta he olisivat jo alusta mukana suunnittelemassa Musiikkimoottorit-toimintaa oman arkensa näkökulmasta. Lisäksi pyrkisin aiempaa napakammin toteuttamaan henkilökunnalle suunnattua koulutusta ja sen kautta lisäämään hoitohenkilökunnan ymmärrystä musiikkitoiminnan merkityksistä.

Ava Numminen (2008, 115) on pohtinut, eikö kustannustehokkuutta olisi se, että kunta tai yksityinen hoitokoti maksaisi muusikolle korvauksen siitä, että hän käyttää ammattitaitoaan hyvinvoinnin ja terveyden edistämiseen hoitoyhteisössä. Koska käyttöön otettavaa taiteellista intohimoa ja osaamista löytyy myös hoitolaitosten asiakkailta, olennaista on tukea heitä ottamaan käyttöön heidän luova potentiaalinsa ja toimijuutensa, iästä ja toimintakyvystä riippumatta. Tällöin asiakkaat saavat, paitsi elää oman näköistä elämää ja pysyä itse toimintakykyisempinä ja elämänhaluisempina, myös käyttää omaa osaamistaan laajemmin hoitoyhteisön jäsenten terveyden ja hyvinvoinnin edistämiseen. Mukana tarvitaan tueksi henkilökuntaa, jolla on Laura Huhtinen-Hildénin (2013, 16) sanoin *pedagogista sensitiivisyyttä* – kykyä kuunnella asiakkaan osaamis-potentiaalia, luoda mahdollisuuksia ja laittaa rajoja. Tätähän henkilökunta tekee jo nykyään kuntouttavan työotteen kautta. Toivottavasti jatkossa asiakkaiden toimintakyky ja kuntoutuminen hahmotetaan laajemmin myös taiteellisena ja kulttuurisena toimintakykenä, ja osaksi kuntouttavaa työotetta aletaan hahmottaa myös taide- ja kulttuurilähtöisten menetelmien käyttäminen.

Lähteet

- Aldridge, David. 1996. *Music therapy research and practice in medicine: from out of the silence*. London: Jessica Kingsley Publishing.
- von Brandenburg, Cecilia. 2008. *Kulttuurin ja hyvinvoinnin välisistä yhteyksistä: näköaloja taiteen soveltavaan käyttöön*. Opetusministeriön julkaisuja 2008:12. Helsinki: OPM. Verkkolähde <http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/2008/liitteet/opm12.pdf> [4.6.2014].
- Bungay, Hilary ja Ann Skinglay. 2008. *The silver song club project: summary of a formative evaluation*. Canterbury: Canterbury Christ Church University.
- Crozier, W. Ray. 1997. Music and social influence. Teoksessa *The social psychology of music*. Toim. David J. Hargreaves ja Adrian C. North. Oxford: Oxford University Press. 67–83.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in everyday life*. Cambridge: The Press Syndicate of the University of Cambridge.
- Eerola, Tuomas. 2010. Evoluutiopsykologia ja musiikki. Teoksessa *Musiikkipsykologia*. Toim. Jukka Louhivuori ja Suvi Saarikallio. Jyväskylä: Atena. 343–354.
- Eteläpelto, Anneli, Tuula Heiskanen ja Kaija Collin. 2011. Vallan ja toimijuuden monisäikeisyys. Teoksessa *Valta ja toimijuus aikuiskasvatuksessa*. Toim. Anneli Eteläpelto, Tuula Heiskanen ja Kaija Collin. Helsinki: Kansanvalistusseura. 9–30.
- Götell, Eva. 2003. *Singing, background music and music events in the communication between persons with dementia and their caregivers*. Väitöskirja. Huddinge: Karolinska Institutet.
- Heimonen, Kirsi. 2011. Taidelähtöiset menetelmät sosiaali- ja terveystieteiden henkilökunnan arjessa: miten käy hyvinvoinnin, työn ja taiteen? Teoksessa *Taide käy työssä: taidelähtöisiä menetelmiä työyhteisöissä*. Toim. Anu-Liisa Rönkä, Ilkka Kuhanen, Minna Liski, Saara Niemeläinen ja Päivi Rantala. Lahden ammattikorkeakoulun julkaisu, sarja C, osa 74. Lahti: Lahden ammattikorkeakoulu. 37–47.
- Hohenthal-Antin, Leonie. 2009. *Muistot näkyviksi: muisteluyön menetelmiä ja merkityksiä*. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Honkasalo, Marja-Liisa. 2008. *Reikä sydämessä: sairaus pohjoiskarjalaisessa maisemassa*. Tampere: Vastapaino.
- Honkasalo, Marja-Liisa. 2012. Kulttuuri ja sairaus etnografisena tutkimuskohteena. Teoksessa *Terveyttä kulttuurin ehdoilla: näkökulmia kulttuuriseen terveystutkimukseen*. Toim. Marja-Liisa Honkasalo ja Hannu Salmi. Turku: Turun yliopisto. 439–469.
- Honkasalo, Marja-Liisa, Kaisa Ketokivi ja Anna Leppo. 2014. Moniselitteinen ja hämää toimijuus. *Sociologia* 51 (4): 365–372.
- Huhtala, Marja ja Hanna Kolmonen. 2012. *Musiikin käyttö pitkäaikaissairaiden ikäihmisten hoitotyössä*. Opinnäytetyö. Rovaniemi: Rovaniemen ammattikorkeakoulu.
- Huhtinen-Hildén, Laura. 2013. Kohti luovaa arkea: kulttuurisen vanhuksen mahdollisuuksista ja haasteista. Teoksessa *Tahtoa, toimintaa ja teoriaa: kulttuurinen vanhuustyö nyt ja tulevaisuudessa*. Toim. Katri Leppisaari. Helsinki: Osaattori. Verkkolähde http://uusi.osaattori.fi/media/filer_public/2013/11/25/tahtoa_toimintaa_osaattori.pdf [7.12.2015].
- Jukkola, Risto. 1999. Dementia musiikkiterapian haasteena: yhteislaulun perustuvan musiikkiterapian tarkastelua. Teoksessa *Musiikkiterapian monet kasvot*. Toim. Jaakko Erkkilä ja Kimmo Lehtonen. Jyväskylä: Suomen musiikkiterapiayhdistys. 345–357.
- Jyrkämä, Jyrki. 2001a. Aika tutkimuksessa ja elämänkulussa. Teoksessa *Lapsuudesta vanhuuteen: iän sosiologiaa*. Toim. Anne Sankari ja Jyrki Jyrkämä. Tampere: Vastapaino. 117–157.

- Jyrkämä, Jyrki. 2001b. Vanheneminen ja vanhuus. Teoksessa *Lapsuudesta vanhuuteen: iän sosiologiaa*. Toim. Anne Sankari ja Jyrki Jyrkämä. Tampere: Vastapaino. 267–323.
- Jyrkämä, Jyrki. 2007. Toimijuus ja toimijatilanteet: aineksia ikääntymisen arjen tutkimiseen. Teoksessa *Vanhuus ja sosiaalityö*. Toim. Marjaana Seppänen, Antti Karisto ja Teppo Kröger. Jyväskylä: PS-kustannus. 195–217.
- Jyrkämä, Jyrki. 2008. Toimijuus, ikääntyminen ja arkielämä: hahmottelua teoreettis-metodologiseksi viitekehykseksi. *Gerontologia* 22 (4): 190–203.
- Jyrkämä, Jyrki. 2013. Kolmas ikä, sukupuoli ja toimijuus. Teoksessa *Miehistä puhetta: miehet, ikääntyminen ja vanhenemisen kulttuuriset mallit*. Toim. Hanna Ojala ja Ilkka Pietilä. Tampere: Tampere University Press. 89–114.
- Järnström, Sanna. 2011. *”En tiedä, mitä ne ajattelee mun kohtalokseni”: etnografinen tutkimus asiakkuudesta ja asiakaslähtöisyydestä geriatrisessa sairaalassa*. Sosiaalityön väitöskirja. Acta Universitatis Tamperensis 1635. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Järviluoma, Helmi ja Taru Leppänen. 2004. ”Jos metsään haluat mennä nyt”: osallistava musiikkietnografia ja eksymisen metodologia. *Kulttuurintutkimus* 21 (3): 35–41.
- Karlsen, Sidsel. 2011. Using musical agency as a lens: researching music education from the angle of experience. *Research Studies in Music Education* 33 (2): 107–121.
- Kurkela, Vesa, Timo Leisiö ja Pirkko Moisala. 2003. Etnomusikologia. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. 53–70.
- Kurki, Leena. 2007. *Innostava vanhuus*. Helsinki: Finn Lectura.
- Laes, Tuulikki. 2013a. Myöhäisiän musiikkikasvatus myönteisen ikääntymisen tukijana. Teoksessa *Musiikkikasvattaja: kohti reflektiivistä käytäntöä*. Toim. Marja-Leena Juntunen, Hanna M. Nikkanen ja Heidi Westerlund. Jyväskylä: PS-kustannus. 310–320.
- Laes, Tuulikki. 2013b. Musiikillisen toimijuuden ja voimaantumisen mahdollisuudet myöhäisiän musiikkikasvatuksessa: tapaustutkimus Riskiryhmä-yhtyeestä. *Musiikkikasvatus* 16 (1): 6–17.
- Lehtonen, Kimmo. 2008. Johdatus musiikkipsykoterapiaan. *Psykoteraapia* 27 (2): 97–113. Verkkolähde <http://www.psykoteraapia-lehti.fi/tekstit/lehtonen208.htm> [5.6.2014].
- Liikanen, Hanna-Liisa. 2003. *Taide kohtaa elämän: Arts in Hospital -hanke ja kulttuuri-toiminta itäsuomalaisten hoitoyksiköiden arjessa ja juhlassa*. Helsinki: Suomen mielenterveysseura.
- Liikanen, Hanna-Liisa. 2010. *Taiteesta ja kulttuurista hyvinvointia: ehdotus toimintaohjelmaksi 2010–2014*. Opetusministeriön julkaisuja 2010:1. Helsinki: Opetusministeriö. Verkkolähde <http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/2010/liitteet/OPM1.pdf> [4.6.2014].
- Louhivuori, Jukka, Eero Siljander, Minna-Liisa Luoma ja Julene K. Johnson. 2012. Seniorikuorolaulajien sosioekonominen tausta, koettu hyvinvointi ja terveys. *Yhteiskuntapolitiikka* 77 (4): 446–453.
- Mackinlay, Elizabeth. 2010. Big women from Burrulula: an approach to advocacy and applied ethnomusicology with the Yanyuwa aboriginal community in the Northern territory, Australia. Teoksessa *Applied ethnomusicology: historical and contemporary approaches*. Toim. Klisala Harrison, Elizabeth Mackinlay ja Svanibor Pettan. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 96–115.
- Merriam, Alan P. 1964. *The anthropology of music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Nietosvuori, Leena ja Marita Salonen. 2011. Vohvelitanssit: tukea ja voimaa arkipäivään. Teoksessa *Taide käy työssä: taidelähtöisiä menetelmiä työyhteisöissä*. Toim. Anu-Liisa Rönkä, Ilkka Kuhanen, Minna Liski, Saara Niemeläinen ja Päivi Rantala. Lahden ammattikorkeakoulun julkaisu, sarja C, osa 74. Lahti: Lahden ammattikorkeakoulu. 131–135.

- Numminen, Ava. 2008. Musiikki hoitolaitoksissa: miten ja miksi? *Musiikkikasvatus* 11 (1–2): 107–117.
- Paloniemi, Susanna. 2007. Ikääntyneiden oppiminen ja oppimisen ohjaaminen. Teoksessa *Aikuiskasvatus tieteenä ja toimintakenttänä*. Toim. Kaija Collin ja Susanna Paloniemi. Jyväskylä: PS-kustannus. 221–247.
- Pirnes, Esa ja Arto Tiihonen. 2010. Hyvinvointia liikunnasta ja kulttuurista: käsitteiden, kokemusten ja vastuiden uusia tulkintoja. *Kasvatus ja aika* 4 (2): 203–235.
- Pyry, Noora. 2012. Nuorten osallisuus tutkimuksessa. Menetelmällisiä kysymyksiä ja vastausyrittäjiä. *Nuorisotutkimus* 30 (1): 35–53.
- Ropo, Eero. 1999. Minuus, muutos ja oppiminen: elinikäisen oppimisen lähtökohtien teoreettista tarkastelua. Teoksessa *Taide, kertomus ja identiteetti*. Toim. Pia Houni ja Pentti Paavolainen. Acta Scenica 3. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. 149–165.
- Ruokonen, Inkeri, Katriina Moilanen, Ritva Ollaranta ja Heikki Ruismäki. 2011. Virkistysversion musiikkitoiminta virittää vanhusten hyvinvointia ja omatoimisuutta. *Musiikki* 41 (1): 56–74.
- Rönkä, Anu-Liisa ja Anja Kuhalampi. 2011. Johdanto. Teoksessa *Taide käy työssä: taidelähtöisiä menetelmiä työyhteisöissä*. Toim. Anu-Liisa Rönkä, Ilkka Kuhanen, Minna Liski, Saara Niemeläinen ja Päivi Rantala. Lahden ammattikorkeakoulun julkaisu, sarja C, osa 74. Lahti: Lahden ammattikorkeakoulu. 10–13.
- Saarenheimo, Marja. 2006. Autonomia ja voimaantumisen omaishoidossa. Teoksessa *Yhteinen tehtävä: ryhmästä oivalluksia omaishoittoon*. Toim. Marja Saarenheimo ja Minna Pietilä. Geriatrisen kuntoutuksen tutkimushanke- ja kehittämishanke. Tutkimusraportti 13. Helsinki: Vanhustyön keskusliitto. 15–28.
- Saarikallio, Suv. 2007. *Music as mood regulation in adolescence*. Jyväskylä studies in humanities 67. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Sirola, Elina. 2007. *Salasoittajat: pianonsoitto ikäihmisten harrastuksena*. Musiikkikasvatuksen lisensiaatintyö. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Sirola, Elina. 2009. Musiikin elinikäinen oppiminen. Teoksessa *Musiikkikasvatus: näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen*. Toim. Jukka Louhivuori, Pirkko Paananen ja Lauri Väkevä. Jyväskylä: Suomen musiikkikasvatusseura – FiSME. 171–188.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover: University Press of New England.
- Sosiaalisesti kestävä Suomi 2020. Sosiaali- ja terveystieteiden strategia*. Sosiaali- ja terveysministeriön julkaisu 2011:1. Helsinki: Sosiaali- ja terveysministeriö. Verkkolähde http://www.tyosuojelu.fi/upload/STM_strategia_2020.pdf [2.6.2014].
- Särkämö, Teppo, Sari Laitinen, Ava Numminen, Mari Tervaniemi, Merja Kurki ja Pekka Rantanen. 2011. *Muistaakseni laulan: musiikin käyttö muistisairaiden mielialan, elämänlaadun ja kognitiivisen toimintakyvyn tukemisessa*. Miina Sillanpään Säätiön julkaisusarja A:10. Helsinki: Miina Sillanpään Säätiö.
- Särkämö, Teppo. 2012. Musiikkia aivoille: miten musiikki vaikuttaa aivojen toimintaan? Teoksessa *Taidetta ikä kaikki: selvitys ikäihmisten hoivayhteisöjen kulttuuritoiminnasta Helsingissä*. Toim. Jenni Varho ja Mauri Lehtovirta. Helsinki: Helsingin kulttuurikeskus. Verkkolähde http://www.kansalaisareena.fi/Taidetta_ika_k kaikki.pdf [17.6.2014].
- Taide- ja taiteilijapoliittinen toimikunta. 2002. *Taide on mahdollisuuksia: ehdotus valtioneuvoston taide- ja taiteilijapoliittiseksi ohjelmaksi 2002*. Helsinki: Opetusministeriö. Verkkolähde http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/2002/liitteet/opm_41_TAO.pdf [4.6.2014].
- Taipale, Markku. 1999. Musiikkiterapia dementian hoidossa. Teoksessa *Musiikkiterapian monet kasvot*. Toim. Jaakko Erkkilä ja Kimmo Lehtonen. Jyväskylä: Suomen musiikkiterapiayhdistys. 333–343.

- Taipale, Markku. 2000. Musiikki dementoituvan ihmisen hoidon välineenä. Teoksessa *Kuntouttava työote dementoituvien hoitotyössä*. Toim. Sirkkaliisa Heimonen ja Päivi Voutilainen. Helsinki: Kirjayhtymä. 65–84.
- Talonpoika, Pauliina. 2010. *”Niin rupee silmä kirkastuu”*: musiikillista vapaaehtoistoimintaa tekevien tuen tarve ja jaksaminen Eläkeläisten Sävel soikoon -hankkeessa. Sosiaalialan koulutusohjelman opinnäytetyö. Vantaa: Laurea ammattikorkeakoulu.
- Tähti, Taru. 2006. *Viisi kertomusta synnytyksessä ja raskausaikana*. Etnomusikologian pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Valokivi, Heli. 2008. *Kansalainen asiakkaana: tutkimus vanhusten ja lainrikkajien osallisuudesta, oikeuksista ja velvollisuuksista*. Sosiaalityön väitöskirja. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Versnik, Vojko. 2010. Solid as stone and bone: song as a bridge between cultures and generations. Teoksessa *Applied ethnomusicology: historical and contemporary approaches*. Toim. Klisala Harrison, Elizabeth Mackinlay ja Svanibor Pettan. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 133–148.
- Vuori-Kemilä, Anne, Sirpa Lindroos, Soili Nevala ja Jukka A. Virtanen. 2005. *Ihmisen hyvä: etiikka lähihoitotyössä*. Helsinki: WSOY.
- Väättäinen, Hanna. 2013. Osallistava tanssintutkimus: soveltavaa etnomusikologiaa ja esitystutkimusta tanssien, keskustellen ja kirjoittaen. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. 119–134.
- Ylinen, Satu. 2008. Eettiset ongelmat gerontologisen sosiaalityön ”välitiloissa”. *Janus* 16 (2): 112–126. Verkkolähde http://www.sosiaalipoliittinenyhdistys.fi/janus/0208/janus_2_2008_ylinen.pdf [30.5.2014].

“With passion and heart, till death do us part”: Musical agency of the clients of the senior services center during the Music Motors project

The article is based on a project called Music Motors (2012–2013), in which clients of a senior services center interested in music were trained to become peer leaders for the music activities of the center. The aim was to increase the clients’ possibilities to affect the music activities and to guide the clients and the employees to actualize something musical together without music professionals. Using participatory ethnography, I researched what aspects of musical agency emerged from the everyday activities of the clients during the Music Motors project. According to Sidsel Karlsen, the common feature of different interpretations of musical agency is that it is understood as a human capacity to act in relation to music or in a situation related to music. In this research, I consider musical agency in slightly broader terms: applying music sociologist Tia DeNora’s conceptions, I see music as a resource or a medium which offers people possibilities to structure and organize their everyday lives on both an individual and social level. Musical agency consists of practical musical choices and of argumentations and motives behind the choices.

The clients of the senior services center turned out to be musical subjects: the elderly were not only objects of music but also active agents who chose

music to be part of their daily or weekly routines. By participating in music activities, the clients were able to affect their own moods, to bring excitement into their lives and to gain strength and comfort. Participatory music activities offered a social setting where the clients could spend time together and make new friends. By singing well-known songs from their childhood or early adulthood, the clients maintained and reconstructed their social and local identities. Through music the clients also found ways to adapt to the circumstances brought about by their aging. Many clients saw listening to music as "medicine" or "a friend" in lonely moments. Some of the elderly still had ambition and will to develop as singers – development in itself still brought them joy. By singing and peer tutoring the music group, the clients formed an equal connection to members of the health care personnel and were seen as active agents who created new musical opportunities also for other clients in the center. Thus music offered a multifaceted resource for everyday activities, although the possibilities of using the resource were highly dependent on the way the clients were supported by the health care professionals.

FM Taru Tähti (taru.tahti@uniarts.fi) valmistelee väitöskirjaa Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Työn aiheena on soveltava taide ja toimijuus hoivatyössä.

Helsingin keskeisten 1800-luvun konserttitilojen huoneakustiikan mallintaminen

———— Mikko Kylliäinen, Henry Niemi, Jere Jäppinen ja Mikko Lindqvist

Helsinki kehittyi Suomen musiikkielämän keskuksesi yliopiston muutettua sinne vuonna 1828. Tärkeimpiä sinfonisen orkesterimusiikin esityspaikkoja 1800-luvulla olivat Yliopiston juhlasali, Seurahuoneen ensimmäinen ja toinen juhlasali sekä Vapaaehtoisen palokunnan talon juhlasali. Näitä tiloja ei enää ole tai niitä on huomattavasti muutettu. Siten 1800-luvun konserttielämystä ei akustisten olosuhteiden kannalta ole Helsingissä enää mahdollista tavoittaa. Näiden neljän konserttitilan akustiikkaa tutkittiin huoneakustisella tietokonemallinnuksella. Huoneakustisen mallinnuksen tuloksia verrattiin sanomalehtien konserttiarvosteluissa esitettyihin konserttitilojen akustiikkaa koskeviin arvioihin, jotka vastasivat mallinnuksen tuloksia. Kaikki neljä konserttitilaa olivat akustiikaltaan sinfonisen orkesterimusiikin esittämiseen sopivia, mutta jokaisella oli omat erityispiirteensä. Yliopiston juhlasalin tilaratkaisu oli poikkeuksellinen: puoliympyrän muotoinen auditorio, jonka toisessa päässä oli orkesterilava. Tämä tarkoitti sitä, että kuulokuva on ollut epäsymmetrinen: orkesterin ääni on kuulunut lavan suunnasta tai salin etuseinästä heijastuneena voimakkaampana kuin nousevan katsomon suunnasta, jossa yleisö on vaimentanut heijastuksen. Seurahuoneen ensimmäinen juhlasali oli tutkituista tiloista selvimmin perinteinen kenkälaatikon muotoinen sali. Kuulokuva on sivuseiniltä yleisölle saatujen heijastusten johdosta ollut leveä, mutta tila oli melko matala. Mataluutensa vuoksi sali on kuulostanut jonkin verran kuivemmalta kuin muut salit. Seurahuoneen toisen juhlasalin erityispiirre oli se, että salin etuosassa orkesterilavan molemmin puolin oli salonki, josta oli kulkuaukko saliin. Osa äänestä kulki salonkeihin, eikä kuulokuvan kannalta tärkeitä sivuheijastuksia saapunut yleisölle niin paljon kuin muissa tiloissa. Vapaaehtoisen palokunnan talon ominaispiirre oli se, että sali oli leveyssuunnassa epäsymmetrinen: molemmilla puolilla oli parvi, mutta vasemmalla puolella istuinpaikkoja oli parven alla, oikealla ei. Subjektiviisena havaintona tämä on konserttitilanteessa tarkoittanut sitä, että kuulokuva on siirtynyt vasemmalle.

Johdanto

Pääkaupungin aseman vuonna 1812 saanut Helsinki kehittyi Suomen musiikkielämän keskuksesi yliopiston muutettua sinne vuonna 1828. Kaupunkiin

rakennettiin 1800-luvun kuluessa joukko juhlasaleja, joista tärkeimpiä orkesterimusiikin esityspaikkoja olivat Yliopiston juhlasali (arkkitehti C. L. Engel 1832), Seurahuoneen ensimmäinen (Engel 1833) ja toinen juhlasali (A. H. Dahlström 1863) sekä Vapaaehtoisen palokunnan talon juhlasali (Th. Höijer 1889). Yliopiston juhlasalissa järjestettiin sinfoniakonsertteja, ja muissa konserttitiloissa kuultiin populaarikonsertteja, joiden ohjelmaan ei sinfoniaa sisällynyt (Kurkela 2012; Kurkela 2015). 1800-luvun Helsingin konserttitiloja on myöhemmin huomattavasti muutettu tai rakennukset, joissa ne sijaitsivat, on purettu. Siten esimerkiksi Sibeliuksen 1. sinfoniaa, jonka ensimmäinen versio kantaesitettiin säveltäjän johtamana Yliopiston juhlasalissa keväällä 1899 ja uudistettu versio seuraavan vuoden kesällä Vapaaehtoisen palokunnan talon juhlasalissa Robert Kajanuksen johdolla, ei voida enää kuunnella niissä akustisissa olosuhteissa, joissa teoksen versiot ensimmäisen kerran esitettiin (*Uusi Suometar* 1899; 1900; Tavaststjerna 1989, 139–140 ja 169).

1800-luvulla rakennukset, joiden käyttötarkoituksen kannalta akustiikka oli keskeisessä asemassa, suunniteltiin lähinnä hyväksi havaittuja ratkaisuja toistamalla. Esimerkiksi vuonna 1863 palaneen Nya Teaternin suunnittelija, arkkitehti Georg Theodor Chiewitz (1815–1862) selosti sanomalehdessä vuonna 1858 julkaisemassaan artikkelissa laajasti noudattamiaan suunnitteluperiaatteita, jotka perustuivat akustiikastaan kansainvälisesti tunnettujen teattereiden toimimiseen esikuvina (Kylliäinen ja Takala 2013, 7–9). Tieteelliseen tietoon perustuvia laskentamenetelmiä ei ennen 1890-lukua ollut olemassa (Thompson 2002, 18–33). Nykyisin uusien konserttitilojen suunnittelu perustuu paljolti huoneakustiikan tietokonemallinnukseen. Tämän menetelmän juuret juontavat osittain erilaisista fyysisistä malleista, joiden avulla äänen kulkua tilassa on pyritty seuraamaan. Tällaisia malleja olivat 1900-luvun alkuvuosikymmeninä käytetyt vesi- ja valomallit: puhe- tai konserttisalista valittiin jokin poikkileikkaus ja valon tai aaltoilemaan saatetun veden kulkua ja heijastumista poikkileikkauksen pinnoista seurattiin valokuvaamalla (Arni 1949, 119–120; Rindel 2002). Ensimmäiset kokeilut akustisista pienoismallitutkimuksista tehtiin 1930-luvulla. Niistä tuli tärkein suurten teattereiden ja konserttisalien suunnittelumenetelmä vuosikymmeniksi vaatavuudestaan huolimatta: pienoismallitutkimuksessa äänen taajuuden lisäksi pienoismallin pintojen ominaisuuksia on muutettava mallin ja tulevan salin kokojen suhteessa (Halme 2009, 27–28; Välimäki ym. 2012, 1436).

Huoneakustiikan mallintamisesta tietokoneella julkaistiin ensimmäiset artikkelit 1960-luvulla (Schroeder 1961, 1061–1064; Krokstad ym. 1968, 118–125; Schroeder 1973, 463–470; Välimäki ym. 2012, 1423–1424). 1980-luvun loppupuolelta saakka tietokonemallit ovat alkaneet syrjäyttää pienoismallein tehtäviä kokeita (Vorländer 2008, 175; Barron 2010, 64–65). Huoneakustisista tietokonemallinnusohjelmista on viimeistään 1990-luvulla tullut akustiikkasuunnittelijoiden jokapäiväisiä työkaluja (Lahti ja Möller 1996, 20–22; Välimäki ym. 2012, 1433). Mallinnusmenetelmät ja -ohjelmat ovat kehittyneet 2000-luvulla niin pitkälle, että niillä voidaan simuloida tilojen akustisia ominaisuuksia pieniä taajuuksia lukuun ottamatta hyvin tarkasti verrattuna mittaustuloksiin (Bork 2005, 762).

Jokaisella tilalla on oma akustinen luonteensa, ja akustiikka sekä sen muutokset ovat osa rakennusten rakennushistoriaa (Blessner ja Salter 2009). Huoneakustiikan tietokonemallinnus on kehitetty uusien rakennusten suunnittelutyökaluksi, mutta viime vuosikymmenten aikana akustiikan tutkijat ovat käyttäneet tietokonemalleja myös kadonneiden tai historian saatossa muuttuneiden rakennusten akustiikan tutkimiseen. Hävinneen tilan akustiikan mallintaminen ei poikkea uuden, vasta suunniteltavan tilan mallintamisesta, joskin edellytyksenä on, että tilasta on säilynyt riittävästi tietoa raunioina, piirustuksina, maalauksina tai valokuvina. Erityisen runsaasti mallintamalla on tutkittu antiikin Kreikan ja Rooman teattereita (esim. Vassilantonopoulos ja Mourjopoulos 2003; Rindel 2011; Lokki ym. 2013). Mallintamalla on tutkittu myös renessanssin ja barokkiajan teattereiden akustisia ominaisuuksia (Weinzierl ym. 2015; Rychtáriková 2012). Osa historiallisten rakennusten akustiikan ennallistamiseen pyrkineistä tutkimuksista on pyrkinyt tuottamaan uutta tietoa musiikin esityskäytännöistä eri aikakausina (Weinzierl 2002, Howard ja Moretti 2009). Suomalaisten historiallisten rakennusten akustiikan mallintamisesta on julkaistu ensimmäiset artikkelit viime vuosina (Kylliäinen ja Takala 2013; Takala ja Kylliäinen 2014).

Tämän tutkimuksen tavoitteena oli tuottaa tietoa Helsingissä 1800-luvulla käytössä olleiden keskeisten konserttitalojen huoneakustiikasta tietokonemallinnuksen keinoin. Tilamallien luomiseksi etsittiin rakennushistoriallista taustatietoa, erityisesti alkuperäisiä rakennuspiirustuksia, arkistoista sekä kirjallisuudesta. Lisäksi täydentävänä aineistona käytettiin valokuvia. Kadonneen rakennuksen mallintaminen eroaa uuden rakennuksen suunnittelusta sikäli, että uuden rakennuksen akustisia ominaisuuksia voidaan sen valmistuttua mitata ja arvioida subjektiivisesti sekä edelleen verrata mallinnettuihin arvoihin. Kadonneen rakennuksen mallinnuksen tuloksia ei ole mahdollista validoida näin. Tämä tutkimus kohdistui 1800-luvulla rakennettuihin rakennuksiin. Siksi mallinnuksen tulokset validoitiin vertaamalla niitä tilojen akustiikkaa koskeviin aikalaismielipiteisiin, joita on löydettävissä esimerkiksi sanomalehtien konserttiarvosteluista ja muista kirjoituksista sekä muistelmakirjallisuudesta.

Konserttitalojen rakennushistoria

Yliopiston siirtämisestä Turusta Helsinkiin päätettiin lokakuussa 1827, vajaan kaksi kuukautta Turun palon jälkeen (Klinge 1989, 88). Yliopiston lukuvuosi alkoi syksyllä 1828 Helsingissä väliaikaisissa tiloissa, mutta C. L. Engel (1778–1840) oli esittänyt rakennustoimikunnalle ensimmäiset luonnokset uudesta, Helsinkiin rakennettavasta yliopiston päärakennuksesta jo muutaman viikon kuluttua siitä, kun yliopiston muutosta oli päätetty. Suunnittelutyön aikana Engel teki kaksi ehdotusta juhlasalista: toinen oli suorakaiteen muotoinen ja toinen puoliympyrä. Puoliympyrää pidettiin tarkoituksenmukaisempana, ja sellaisena juhlasali myös toteutettiin (Pöykkö 1972, 33–34). Toinen juhlasalin parvista oli alkujaan tarkoitettu kuorolle ja muusikoille, mutta myöhemmin 1800-luvulla salin nurk-

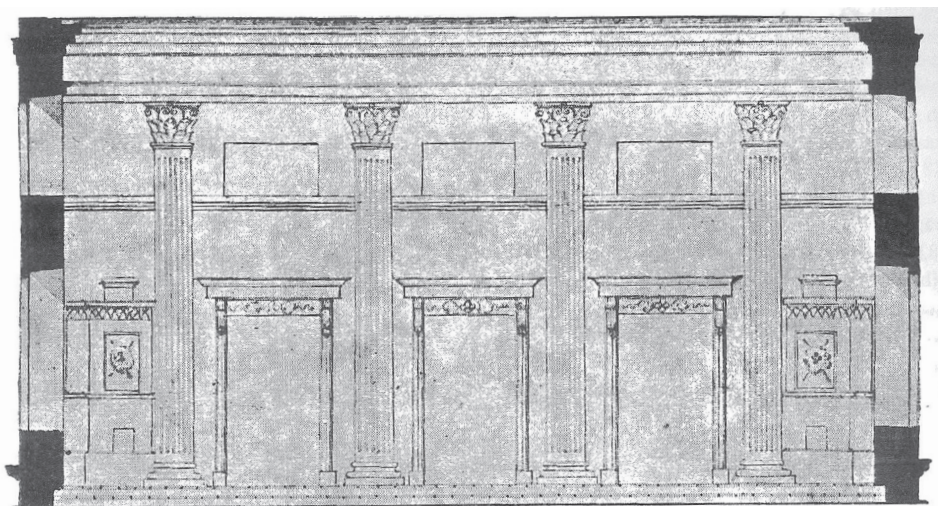


Kuva 1. Yliopiston juhlasali koristeltuna, luultavasti vuoden 1921 Pohjoismaisia musiikkipäiviä varten. Kuvalähde: Helsingin kaupunginmuseon kuvakokoelmat.

kaan (kuva 1) rakennettiin esiintymislava. Juhlasalin paikkamäärä laski tällöin alkuperäisestä noin 800 hengestä noin 700 henkeen (Lappalainen 1994, 18). Yliopiston päärakennus ja juhlasali vihittiin käyttöön vuonna 1832.

Vuonna 1928 professori Armas Lindgren (1874–1929) laati suunnitelman, jonka mukaan salin suoraa etuseinää olisi siirretty 12 metriä ulospäin (Lappalainen 1994, 195). Tämä suunnitelma ei toteutunut. Toteutumatta jäivät myös vuonna 1931 järjestetyssä arkkitehtuurikilpailussa tehdyt esitykset salin laajentamisesta joko suorakaiteen muotoisella osalla ja siitä, että puoliympyrän muotoinen sali täydennettäisiin kokonaiseksi ympyräksi. Vuonna 1934 yliopisto tilasi arkkitehtuurikilpailussa jaetulle toiselle sijalle sijoittuneelta professori J. S. Siréniltä (1889–1961) suunnitelman päärakennuksen ja juhlasalin laajentamiseksi. Päärakennuksessa tehtiinkin 1930-luvun loppuun asti erilaisia muutostöitä, mutta juhlasalin laajennus, jonka yhteydessä orkesterilava olisi siirtynyt salin etuosan keskelle, päätettiin hetki ennen rakennustöiden aloittamista jättää toteuttamatta (Knapas 1990, 600–604).

Yliopiston päärakennus ja juhlasali vaurioituivat pahasti jatkosodan ilmapommituksissa helmikuussa 1944. Päärakennus rakennettiin Sirénin suunnitelmien mukaisesti uudelleen vuosina 1944–1948. Tässä yhteydessä juhlasalia pidennettiin yhdeksän metriä siirtämällä suoraa ulkoseinää ulospäin (Knapas 1990, 620). Samassa yhteydessä juhlasalin kattoon tehtiin näkyvän katon yläpuolelle ääntä heijastavia ja absorboivia pintoja (Arni 1949, 133; Sirén 1950,



Kuva 2. Seurahuoneen ensimmäisen juhlasalin päätyseinän projektio C. A. Edelfeltin 1860 teettämien mittapiirustusten mukaan. Kuvälähde: Wasastjerna 1941.

76). Yleinen mielipide oli se, että laajennus ja muut toimenpiteet muuttivat juhlasalin akustiikkaa konserttitoimintaa ajatellen huonommaksi (Lappalainen 1994, 203–208). 1990-luvulla juhlasalin akustiikkaa on muutettu puhesalin suuntaan sijoittamalla salin kattoon ja seinille ääntä absorboivia pintoja (S.n. 1991, 34–41).

Samaan aikaan yliopiston uuden päärakennuksen kanssa Engel suunnitteli myös Helsingin Seurahuonetta (nykyisin Helsingin kaupungintalo), joka valmistui Kauppatorin laidalle 1833 (Ringbom 1988, 150). Seurahuoneen toiseen kerrokseen tehtiin kaksi kerrosta korkea juhlasali, joka oli kenkälaatikon muotoinen (kuva 2). Juhlasalia käytettiin monen muun tarkoituksen ohella populaarikonserttien esityspaikkana. Näissä konserteissa orkesteri soitti salin toiseen päätyyn sijoitetulla irtolavalla, jolloin yleisöä saattoi mahtua saliin noin 800 henkeä (Wasastjerna 1941, 52).

Vuosina 1861–1863 Seurahuoneella tehtiin korjauksia, joiden yhteydessä vuonna 1862 juhlasali jaettiin välipohjalla kahteen kerrokseen ja muutettiin hotellihuoneiksi. Uusi, edellistä hieman pienempi juhlasali sijoittui Seurahuoneen sisäpihalle rakennettuun siipeen. Uusi juhlasali otettiin käyttöön vuoden 1863 lopulla, joskin sen sisustus valmistui lopullisesti vasta 1865 (Wasastjerna 1941, 60–66). Uuden juhlasalin (kuva 3) suunnitteli arkkitehti Axel Hampus Dahlström (1829–1882), joka oli voittanut juhlasalin suunnittelusta järjestetyn arkkitehtuurikilpailun ehdotuksellaan ”Tuhat kuulijaa”. Myös uusi juhlasali oli pohjamuodoltaan suorakulmainen. Sen etuosassa olivat orkesterikoroke sekä avoimet kulkuaukot molemmilla puolilla sijainneisiin salonkeihin (Ringbom 1988, 157). Saliin on arvioitu mahtuneen yleisöä 1000 henkeä (Niskanen 2008, 50), mikä johtunee kilpailuehdotuksen nimestä. Tilan pinta-alan perusteella saliin tuskin mahtui näin suurta yleisöä, vaan todennäköisesti konserttitilanteessa yleisöä

saattoi olla noin 600–700 henkeä. Seurahuoneen toista juhlasalia pidettiinkin jo valmistuessaan liian pienenä (Wasastjerna 1941, 77).

Arkkitehti Hugo E. Saurén (1860–1929) laati vuonna 1885 suunnitelmat uudesta, paljon suuremmasta juhlasalista, mutta näitä suunnitelmia ei toteutettu. Sitä vastoin toista juhlasalia päätettiin laajentaa arkkitehti Bruno F. Granholmin (1857–1930) ehdotuksen mukaan. Vuonna 1888 valmistuneissa laajennustöissä juhlasalia levennettiin molempiin suuntiin kuusi metriä (Wasastjerna 1941, 77–79; Ringbom 1988, 158–159). Seurahuoneen toisen vaiheen juhlasalista on jäljellä Helsingin kaupungintalon juhlasalissa sen keskiosan katto.

Arkkitehti Theodor Höijerin (1843–1910) suunnittelema Helsingin Vapaaehtoisen palokunnan talo valmistui vuonna 1889 (Ringbom 1988, 321). Rakennuksen keskellä sijaitsi kaksikerroksinen juhlasali, jonka toisessa kerroksessa molemmilla sivuilla oli parvi. Toinen parvista rajautui ulkoseinään, jonka isoista ikkunoista juhlasaliin saatiin luonnonvaloa. Tästä syystä ulkoseinän puoleisen parven alla oli yleisön istumapaikkoja, mutta vastakkaisella puolella parven alla istumapaikkoja ei ollut (kuva 4). Juhlasali oli siten permannon tasolla epäsymmetrinen. Konserttitilanteessa orkesteri esiintyi salin etuosassa sijainneella puurakenteisella orkesterikorokkeella (Viljo 1985, 89–94). Juhlasalin pinta-alan perusteella tilaan saattoi mahtua noin 1000 henkeä. Talon juhlasali toimi vuosina

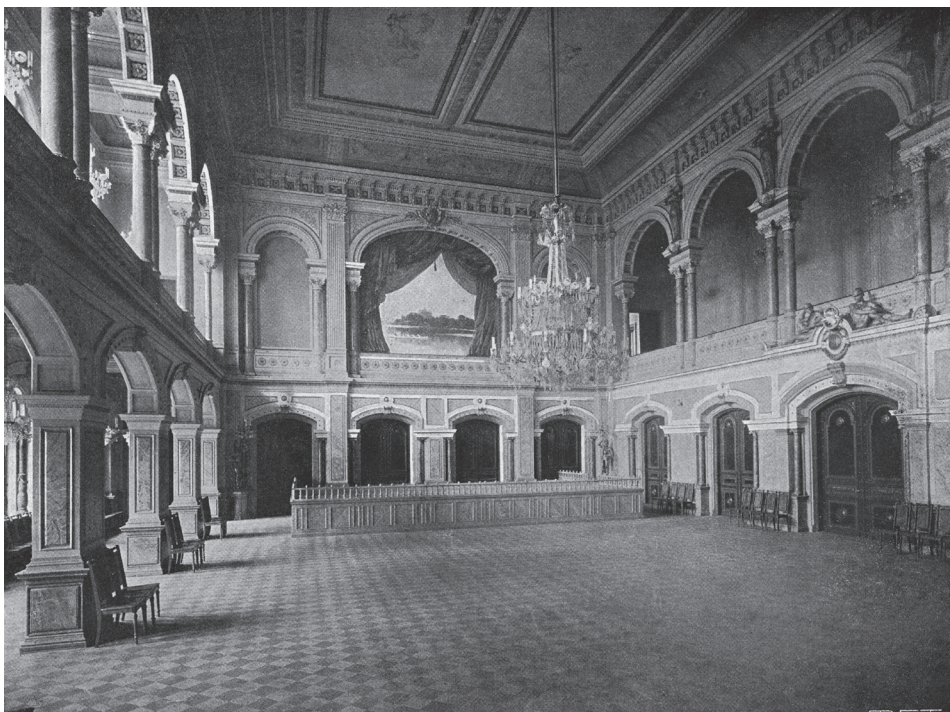


Kuva 3. Seurahuoneen toinen juhlasali 1880-luvun puolivälissä otetussa valokuvassa, joka on värjätty. Kuvälähde: Helsingin kaupunginmuseon kuvakokoelmat.

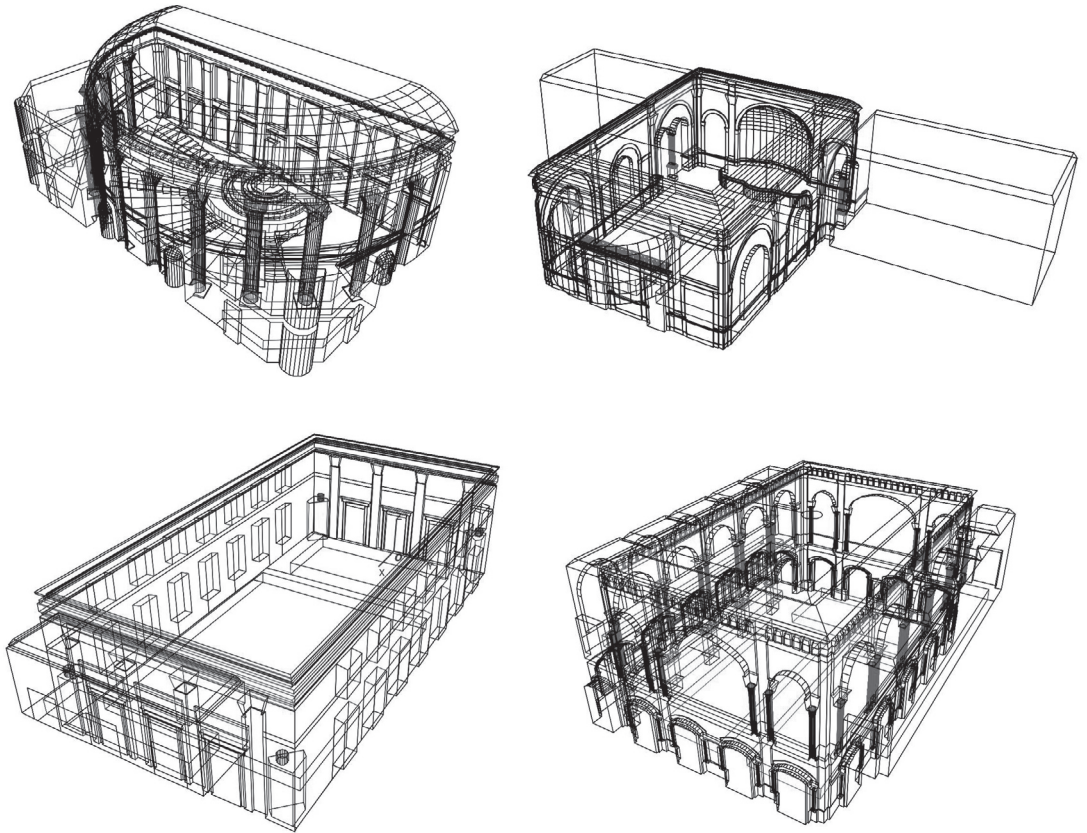
1907–1910 yksikamarisen eduskunnan istuntosalina ja 1920-luvulla Liittopankin konttorina. Rakennus purettiin vuonna 1967 (Manninen 2004, 319).

Geometrinen mallintaminen

Kadonneiden tilojen huoneakustinen mallinnus edellyttää sitä, että riittävästi aineistoa on säilynyt tilojen geometrian mallintamiseksi. Yliopiston juhlasalin alkuperäiset, Engelin laatimat suunnitelmat vuodelta 1828 sisältyvät Helsingin yliopistomuseon kokoelmiin. Juhlasalista on myös runsaasti valokuvia 1800-luvun lopulta lähtien. Sitä vastoin Seurahuoneen ensimmäisen rakennusvaiheen piirustukset ovat hävinneet jo ennen 1860-lukua, jolloin Seurahuoneen uudistukseen liittyen lääninarkkitehti C. A. Edelfelt (1818–1869) teetti Engelin suunnitelmien mukaan toteutetusta juhlasalista mittapiirustukset (Wasastjerna 1941, 38 ja 57). Nämäkin piirustukset ovat nähtävästi sittemmin kadonneet, mutta niistä on julkaistu valokuvia Wasastjernan (1941, 38–43) ja Ringbomin teoksissa (1988, 64 ja 152–154). Lisäksi salin ikkunoiden koot ja sijainnit voidaan päätellä Helsingin kaupungintalon julkisivusta. Koska Seurahuoneen ensimmäisen juhlasalin arkkitehtuuri oli muihin mallinnettaviin tiloihin nähden yksinkertaisempaa



Kuva 4. Helsingin Vapaaehtoisen palokunnan talon juhlasali vuonna 1900. Kuvalähde: Viljo 1985.



Kuva 5. Yliopiston juhlasalin (yllä vas.), Seurahuoneen ensimmäisen juhlasalin (alla vas.) ja toisen juhlasalin (yllä oik.) sekä Vapaaehtoisen palokunnan talon (alla oik.) geometriset mallit.

ja koristelutkin nähtävästi vähäisempiä, katsottiin sen mallintamisen olevan lähdekritiikin puitteissa kuitenkin mahdollista.

Seurahuoneen toisesta juhlasalista ovat Dahlströmin alkuperäiset rakennuspiirustukset säilyneet Helsingin kaupunginarkistoon tallennetussa Helsingin maistraatin arkistossa. Lisäksi salista on olemassa kaksi valokuvaa (joista toinen edellä, kuvassa 3). Valokuvien perusteella todettiin, että juhlasalin sivuseinien ikkuna-aukkoja kaariholveineen ei ollut toteutettu suunnitelmien mukaisesti, vaan kolmen ikkunan ja holvin sijasta niitä oli vain yksi. Geometrinen mallinnus tehtiin siten tältä osin valokuvien perusteella. Maistraatin arkistoon sisältyvät myös Höijerin laatimat Vapaaehtoisen palokunnan talon suunnitelmat. Lisäksi Viljon (1985) teoksessa on yksi valokuva ajalta, jolloin juhlasali oli vielä konserttikäytössä.

Konserttitilojen geometrinen mallintaminen tehtiin SketchUp 2013 -ohjelmalla. Kaikkia salien sisustuksen ornamentteja ja muita koristeluja ei mallinnettu tarkasti, sillä huoneakustisessa mallinnuksessa pintojen karheus voidaan

ottaa huomioon määrittelemällä niille sileästä pinnasta poikkeava sirontakeroin. Yleisö ja tyhjä yleisön alue mallinnettiin laatikkona, jonka korkeus lattiasta ylöspäin on 0,8 m. Tilojen geometriset mallit on esitetty kuvassa 5.

Konserttisalin koetut ja mitatut akustiset ominaisuudet riippuvat tilan muodosta, tilavuudesta ja sen pintojen materiaaleista eli siitä, kuinka paljon pinnat heijastavat, absorboivat ja sirottavat ääntä. Geometrinen mallien perusteella on laskettu mallinnettujen tilojen tilavuudet V , jotka on esitetty taulukossa 1 tilojen päämittojen eli pituuden L , leveyden B ja korkeuden H ohella. Käytännössä konserttitiloissa merkittävimmät ääntä absorboivat pinnat ovat yleisö tai katsomo. Tavallisesti ajatellaan, että konserttisalin tilavuuden pitäisi olla 10 m^3 yhtä yleisöpaikkaa kohti (Barron 2010, 31). Nykyaikaisissa konserttisaleissa katsomo suunnitellaan tavallisesti niin, että neliometrillä on kaksi istuinpaikkaa (Baumann 2011, 161). Mallinnettujen tilojen yleisön aluetta ja paikkalukuja tarkastelemalla voitiin todeta, että 1800-luvun Helsingissä yleisö on istunut tiiviimmin niin, että neliömetrin alalla on ollut keskimäärin ainakin 2,5 istuinpaikkaa. Näin ollen tilavuuden ja yleisöpaikkojen määrän suhde ei ole vertailukelpoinen nyky-saleihin nähden. Tilan akustisten ominaisuuksien kannalta tarkkaa paikkalukua merkittävämpi tekijä lienee kuitenkin yleisön alueen pinta-ala. Siksi taulukossa 1 on esitetty tilavuuden ja yleisön alueen pinta-alan suhde $V/S_{\text{yleisö}}$, jonka avulla eri tiloja voidaan paremmin vertailla keskenään (Barron 2010, 31; Baumann 2011, 163).

Taulukko 1. Mallinnettujen konserttitilojen päämitat ja paikkaluvut.

| Tila | L [m] | B [m] | H [m] | V [m ³] | Paikkaluku | $V/S_{\text{yleisö}}$ [m] |
|---------------------------|---------|---------|---------|-----------------------|------------|---------------------------|
| Yliopiston juhlasali | 30,3 | 17,2 | 14,4 | 5260 | n. 700 | 24,8 |
| Seurahuoneen 1. juhlasali | 30,7 | 15,0 | 8,0 | 3680 | n. 800 | 17,7 |
| Seurahuoneen 2. juhlasali | 25,8 | 14,2 | 9,5 | 3480 | n. 600–700 | 22,9 |
| Palokunnantalon juhlasali | 22,8 | 17,4 | 12,4 | 4740 | n. 1000 | 19,8 |

Huoneakustiikan mallintaminen

Huoneakustiikan tietokonemallinnus perustuu impulssivasteen laskemiseen. Impulssivastetta ilmiönä kuvaa käsien lyönti yhteen kaiuntaisessa huoneessa: impulssi vastaa käsien lyönnistä syntyvää pamausta ja vaste sen jälkeen vaime-nevana kuultavaa ääntä. Tässä artikkelissa ei ole tarkoituksenmukaista selostaa huoneakustiikan mallinnuksen teoreettista ja laskentamenetelmien matemaattista taustaa, vaan tyydytään esittämään mallinnuksessa käytetyt laskentaparametrit, joiden perusteella tutkimus on toistettavissa. Mallintamisen teoreettisen taustan osalta viitataan Vorländerin teokseen (2008) sekä artikkeleihin, joiden kirjoittajina ovat Christensen ja Rindel (2005) sekä Zeng, Christensen ja Rindel (2006).

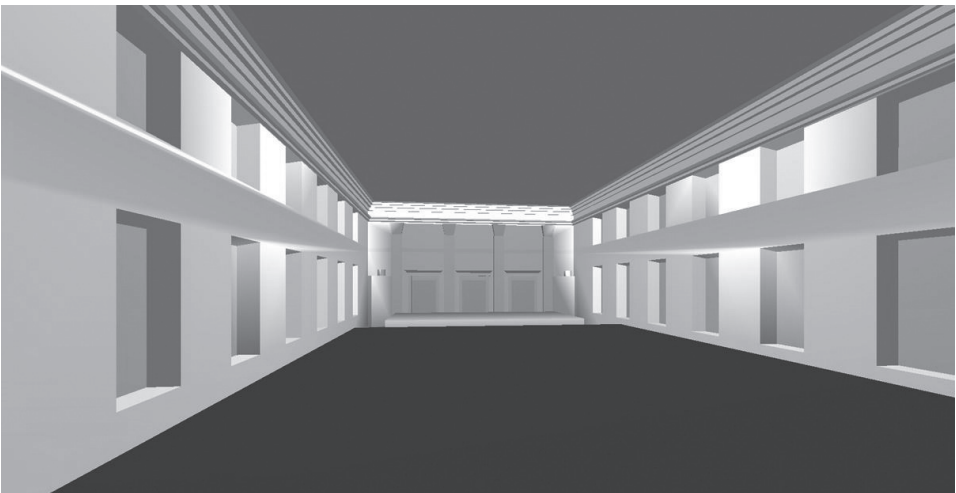
Huoneakustinen mallinnus tehtiin Odeon Auditorium 12 -ohjelmalla. Kun geometrinen malli on siirretty Odeon-ohjelmaan, sen pinnoille on määriteltävä absorptiosuhteet ja sirontakertoimet. Absorptiosuhde kuvaa pinnan absorboiman äänitehon suhdetta pinnan kohdanneen ääniaallon äänitehoon. Absorptiosuhteen arvo 0 tarkoittaa sitä, että pinta heijastaa kaiken äänen takaisin, ja arvo 1 sitä, että kaikki pinnan kohdannut ääniteho absorboituu pintaan. Esimerkiksi hyvin pehmustettujen istuinten absorptiosuhde on lähellä arvoa 1, mutta rapatun ja maalatun tiiliseinän absorptiosuhde on lähellä nollaa. Mallinnuksessa käytetyt absorptiosuhteet on esitetty taulukossa 2.

Konserttisaleissa merkittävin absorboiva pinta on yleisön alue eli tyypillisesti kuulijat ja heille tarkoitetut istuinkalusteet (kuva 6, sivuilla 38 ja 39). Nykyisin konserttisalien suunnittelussa pyritään siihen, että salin ominaisuudet olisivat mahdollisimman samanlaiset sekä konsertti- että harjoitustilanteessa eli silloin kun salissa on tai ei ole yleisöä. Siksi nyt käytetään hyvin pehmustettuja istuimia, jotka vastaavat yleisön absorptiota. 1800-luvun helsinkiläisissä konserttitiloissa istuimet olivat valokuvien perusteella puisia ja hyvin kevyesti päällystettyjä, joten tilojen akustiset olosuhteet saattoivat muuttua paljonkin harjoitus- ja konserttitilanteen välillä, mikä luultavasti vaikeutti orkesterin harjoittamista. Siksi kukin tila mallinnettiin kahdesti: konserttitilanteessa, jossa tila oli täynnä yleisöä, ja harjoitustilanteessa, jossa yleisön alueella oli pelkät istuimet. Absorptiosuhteet valittiin Beranekin ja Hidakan (1998) mittaamista arvoista. Koska istuimet oli valokuvien perusteella päätelty hyvin ohuin pehmustein varustetuiksi, absorptiosuhteina käytettiin pienimpiä Beranekin ja Hidakan esittämistä arvoista.

Taulukko 2. Huoneakustiikan mallinnuksessa käytetyt pintamateriaalien absorptiosuhteet α .

| Pinta | 125 Hz | 250 Hz | 500 Hz | 1000 Hz | 2000 Hz | 4000 Hz |
|-----------------------------------|--------|--------|--------|---------|---------|---------|
| Yleisön alue, täynnä | 0,51 | 0,64 | 0,75 | 0,80 | 0,82 | 0,83 |
| Yleisön alue, tyhjänä | 0,35 | 0,4 | 0,41 | 0,35 | 0,33 | 0,27 |
| Ikkunat | 0,35 | 0,25 | 0,18 | 0,12 | 0,07 | 0,04 |
| Ovet | 0,14 | 0,10 | 0,06 | 0,08 | 0,10 | 0,10 |
| Maalatut muuratut seinät | 0,02 | 0,02 | 0,03 | 0,04 | 0,05 | 0,05 |
| Pilarit, pilasterit ja kapiteelit | 0,02 | 0,02 | 0,03 | 0,04 | 0,05 | 0,05 |
| Katot ja välipohjat | 0,19 | 0,14 | 0,09 | 0,06 | 0,06 | 0,05 |
| Lattiapinnat | 0,15 | 0,11 | 0,10 | 0,07 | 0,06 | 0,07 |
| Orkesterilava | 0,18 | 0,12 | 0,10 | 0,09 | 0,08 | 0,07 |
| Veistokset, kaakeliuunit | 0,01 | 0,01 | 0,01 | 0,01 | 0,02 | 0,02 |

Kuulohavaintoon ja tilan akustisiin ominaisuuksiin vaikuttaa se, millä tavalla ääni heijastuu tai siroaa tilan pinnoista. Tämä voidaan ottaa huomioon sirontakertoimella. Sirontakertoimen arvo 0 tarkoittaa, että heijastus on täysin peilimäi-





Kuva 6 (sivut 38 ja 39). Mallinnettuja näkymiä konserttitiloihin, joissa ainoina merkittävänä absorboivina pintoina ovat tummimpana näkyvät yleisön alueet: Yliopiston juhlasali, Seurahuoneen ensimmäinen juhlasali, Seurahuoneen toinen juhlasali ja Vapaaehtoisen palokunnan talon juhlasali.

nen. Mallinnusohjelma laskee sirontakertoimia muun muassa pinnan muotojen perusteella, mutta ei ole tarkoituksenmukaista mallintaa jokaista koristekuviota erityisen tarkkaan, vaan laskenta-ajan ja tulosten tarkkuuden kannalta on edullista yksinkertaistaa pintoja. Tällöin niiden sirontakerrointa kasvatetaan. Mallinnuksessa käytetyt sirontakertoimet on esitetty taulukossa 3.

Taulukko 3. Huoneakustiikan mallinnuksessa käytetyt pintamateriaalien sirontakertoimet.

| Pinta | Sirontakerroin |
|--|----------------|
| Yleisön alue, täynnä | 0,7 |
| Yleisön alue, tyhjänä | 0,5 |
| Sileät pinnat | 0,05 |
| Syvät ornamenttikuviot | 0,3 |
| Yhtenäisenä pintana mallinnetut kuvioidut pinnat | 0,2 |
| Pilarien ja pilasterien kapiteelit ja jalustat | 0,3 |
| Veistokset | 0,7 |

Mallinnuksessa äänilähteenä käytettiin standardin ISO 3382-1 (2009) mukaisesti ympärisäteilevää lähdetä, joka sijoitettiin 1,5 m korkeudelle orkesterikorokkeen keskelle. Yleisön alue jaettiin verkoksi, jossa vastaanottopisteiden väli oli 0,5 m. Vastaanottopisteet sijoitettiin 0,4 m yleisöä kuvaavan 0,8 m kor-

kean ”laatikon” yläpuolelle (kuva 6) eli vastaanottopisteet sijaitsivat 1,2 m korkeudella tilojen lattiasta.

Mallinnuksen tuloksena laskettiin seuraavat huoneakustiikan mittaluvut: jälkikaiunta-aika T_{30} , varhainen jälkikaiunta-aika EDT , selvyys C_{80} , voimakkuus G ja sivuttaisenergisuhde LF_{80} . Kaikki nämä mittaluvut ovat taajuudesta riippuvia, joten ne on laskettu oktaavikaistoittain keskitaajuuksilla 125 Hz, 250 Hz, 500 Hz, 1000 Hz, 2000 Hz ja 4000 Hz.

Jälkikaiunta-aika on huoneakustiikan mittaluvuista vanhin, sillä sitä on tarkasteltu laskennallisesti 1890-luvun lopulta saakka. Lukuna jälkikaiunta-aika vastaa aikaa, jonka kuluessa äänenpainetaso laskee 60 dB äänilähteen sammuttamisen jälkeen. Tavallisesti jälkikaiunta-aika määritetään kuitenkin 30 dB äänenpainetason laskusta ja näin saatu arvo kerrotaan kahdella. Tällöin mittaluvun merkintä on T_{30} . Määritelmän johdosta jälkikaiunta-aika vastaa tilan koettua kaiuntaisuutta musiikin lakattua äkillisesti. Jälkikaiunta-aikaa paremmin koettua kaiuntaisuutta jatkuvan musiikin aikana on todettu kuvaavan varhaisen jälkikaiunta-ajan, joka määritetään 10 dB äänenpainetason laskua vastaavasta ajasta (Barron 2010, 46; Baumann 2011, 102). Kun tämä arvo kerrotaan kuudella, saadaan luku, jonka tulisi olla lähellä jälkikaiunta-aikaa.

Selvyys C_{80} tarkoittaa määritelmänsä mukaan 80 ms aikana vastaanottopisteeseen saapuneen äänienergian ja 80 ms jälkeen saapuneen äänienergian suhdetta. Mittaluku on yhteydessä siihen, kuinka hyvin kuulija pystyy erottamaan äänet toisistaan musiikkiesityksen aikana. Selvyys saa suurempia arvoja tilassa, jossa jälkikaiunta-aika on lyhyt tai jossa kuuntelupisteeseen saapuu nopeasti varhaisia heijastuksia, kuin tilassa, joka on hyvin kaiuntainen (Barron 2010, 46; Beranek 2004, 24).

Sivuttaisenergisuhde LF_{80} kuvaa vastaanottopisteeseen 80 ms aikana sivulta saapuvan äänienergian suhdetta kaikista suunnista saapuvaan äänienergiaan. Mittaluku kuvaa äänilähteen koettua leveyttä, ja sillä on yhteys kokemukseen tilantunnusta ja musiikin ympäröivyydestä (Beranek 2004, 519–520; Barron 2010, 42–46). Voimakkuus G kuvaa tilan koettua äänekkyyttä. Taulukkoon 4 on koottu kirjallisuudessa esitettyjä arvoja, jotka vastaavat nykykäsitystä hyvästä konserttisaliakustiikasta ja tyypillisistä konserttisaleissa mitatuista arvoista (Beranek 2003, Beranek 2004, Barron 2010).

Taulukko 4. Kirjallisuudessa esitettyjä hyviksi koettujen konserttisalien mittalukujen arvoja tilanteessa, jossa sali on täynnä yleisöä. Arvot on esitetty keskiarvoina 500 Hz ja 1000 Hz oktaavikaistoille lukuun ottamatta sivuttaisenergisuhdetta LF_{80} jolle arvot on annettu 125–1000 Hz oktaavikaistojen keskiarvona.

| Lähde | T_{30} [s] | EDT [s] | C_{80} [dB] | G [dB] | LF_{80} |
|--------------------|--------------|-----------|---------------|----------|-------------|
| Beranek 2003, 2004 | 1,8...2,1 | – | -4...-1 | 3...7 | 0,16...0,24 |
| Barron 2010 | 1,8...2,2 | 1,8...2,2 | -2...2 | > 0 | 0,1...0,35 |

Mallinnuksen tulokset

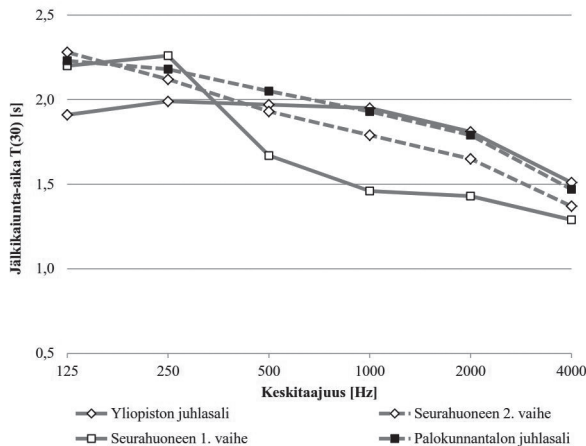
Mallinnuksessa käytetyn laskentapisteverkon perusteella on saatu mittaluvuille jakauma. Taulukoissa 5 ja 6 on esitetty mittalukujen keskiarvot sekä 10 % ja 90 % fraktiileja (prosenttipisteitä) vastaavat arvot. Standardin ISO 3382-1 (2009) mukaisesti mittaluvut T_{30} , EDT , C_{80} ja G on esitetty keskiarvoina 500 Hz ja 1000 Hz oktaavikaistojen arvoista ja LF_{80} keskiarvona oktaavikaistojen 125–1000 Hz arvoista. Lisäksi kuvassa 7 on esitetty mallinnettujen tilojen jälkikaiunta-ajat oktaavikaistoittain.

Taulukko 5. Tutkittujen konserttitilojen mallinnetut huoneakustiset mittaluvut, kun katsomo on täynnä yleisöä. Lihavoitu arvo osoittaa keskiarvon, vasen luku 10 % fraktiilin ja oikea 90 % fraktiilin.

| Tila | T_{30} [s] | EDT [s] | C_{80} [dB] | G [dB] | LF_{80} |
|----------------------------|--------------------------|--------------------------|----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| Yliopiston juhlasali | 1,9... 2,0 ...2,0 | 1,8... 2,0 ...2,1 | -2,7...- 0,6 ...1,7 | 6,2... 8,4 ...9,8 | 0,10... 0,22 ...0,33 |
| Seurahuoneen 1. juhlasali | 1,6... 1,6 ...1,6 | 1,5... 1,6 ...1,6 | -0,6...- 0,2 ...1,0 | 8,7... 9,8 ...11,7 | 0,21... 0,25 ...0,27 |
| Seurahuoneen 2. juhlasali | 1,8... 1,9 ...1,9 | 1,5... 1,6 ...1,7 | -0,6... 1,3 ...2,8 | 10,5... 11,2 ...11,9 | 0,11... 0,18 ...0,23 |
| Palokunnan-talon juhlasali | 2,0... 2,0 ...2,1 | 1,8... 2,0 ...2,0 | -3,0...- 0,7 ...0,8 | 7,3... 9,0 ...10,6 | 0,17... 0,25 ...0,33 |

Taulukko 6. Tutkittujen konserttitilojen mallinnetut huoneakustiset mittaluvut, kun tilassa ei ole yleisöä. Lihavoitu arvo osoittaa keskiarvon, vasen luku 10 % fraktiilin ja oikea 90 % fraktiilin.

| Tila | T_{30} [s] | EDT [s] | C_{80} [dB] | G [dB] | LF_{80} |
|----------------------------|--------------------------|--------------------------|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| Yliopiston juhlasali | 2,7... 2,7 ...2,7 | 2,6... 2,7 ...2,9 | -4,6...- 2,6 ...-0,5 | 8,8... 10,6 ...11,8 | 0,11... 0,22 ...0,33 |
| Seurahuoneen 1. juhlasali | 2,2... 2,2 ...2,2 | 2,2... 2,2 ...2,3 | -2,8...- 2,1 ...-1,1 | 11,9... 12,6 ...13,8 | 0,22... 0,25 ...0,28 |
| Seurahuoneen 2. juhlasali | 2,4... 2,4 ...2,4 | 2,1... 2,3 ...2,4 | -2,3...- 1,0 ...0,7 | 12,6... 13,2 ...13,8 | 0,12... 0,18 ...0,24 |
| Palokunnan-talon juhlasali | 2,8... 2,8 ...2,9 | 2,7... 2,8 ...2,9 | -5,1...- 2,9 ...-1,0 | 9,8... 11,3 ...12,5 | 0,18... 0,26 ...0,33 |



Kuva 7. Tutkittujen konserttitilojen mallinnettujen jälkikaiunta-aikojen keskiarvot oktaavikaistoittain tilan ollessa täynnä yleisöä.

Mallinnettujen mittalukujen tulkinta

Kaikki tutkitut tilat olivat pieniä verrattuna Keski-Euroopassa samalla aikakaudella rakennettuihin konserttisaleihin, joista suurimmissa oli enemmän kuin 2000 paikkaa (Beranek 2004, Barron 2010). Paikkalukunsa perusteella tutkitut tilat ehkä luokiteltaisiin Keski-Euroopassa pikemminkin kamarimusiikkisaleiksi kuin konserttisaleiksi, mutta niiden akustiset ominaisuudet vastasivat kuitenkin isoja konserttisaleja: esimerkiksi jälkikaiunta-aika ja varhainen jälkikaiunta-aika olivat samalla tasolla kuin paljon suuremmissa tiloissa. Beranekin (2004) ja Barronin (2010) mukaan suurissa konserttisaleissa tilavuuden ja yleisön alueen pinta-alan suhde $V/S_{\text{yleisö}}$ on tyypillisesti 13–24 m. Tähän väliin tutkittujen tilojen mitat myös osuvat. Tästä taas on lähtökohtaisesti seurannut se, että tutkitut tilat ovat kaikki sopineet sinfonisen orkesterimusiikin esittämiseen.

Tutkittuihin konserttitiloihin mahtui orkesteri klassismin ja romantiikan kauden musiikin esittämisen sopivassa kokoonpanossa. Tutkituista saleista olivat myöhäisromantiikan kaudella olemassa Yliopiston ja Vapaaehtoisen palokunnan talon juhlasalit, joihin molempiin suurikin orkesteri mahtui. Äänen voimakkuus olisi kaikissa tutkituissa ja etenkin Seurahuoneen juhlasaleissa muodostunutkin varsin korkeaksi, jos esityskokoonpano olisi ollut suuri, sillä pienemmän koon vuoksi voimakkuus G on tutkituissa tiloissa ollut selvästi suurempi kuin suurissa konserttisaleissa (ks. taulukot 4 ja 5). Toisaalta voimakkuutta yleisön alueella ja myös näkyvyyttä orkesterikorokkeelle lienee heikentänyt se, että Yliopiston juhlasalia lukuun ottamatta juhlasalien yksi käyttötarkoitus oli tanssiaiset, minkä johdosta niissä oli tasainen lattia. Sen vaikutusta ei kuitenkaan ole mahdollista tutkia huoneakustisella tietokonemallinnuksella.

Yhteinen piirre tutkituille tiloille on ollut se, että niiden ominaisuudet ovat muuttuneet varsin paljon riippuen siitä, oliko tila tyhjä vai oliko se täynnä yleisöä. Selvyyden arvot ovat mallinnuksen perusteella kaikissa tiloissa harjoitustilanteessa olleet selvästi pienemmät kuin konserttitilanteessa, mikä on tarkoittanut sitä, että orkesterin harjoittaminen on ollut tyhjässä tilassa jossain määrin vaikeaa. Beranekin (2004, 526–527) mukaan kapellimestarit yleensä nykyisin toivovat harjoitustilanteessa suurempaa selvyyttä kuin konserttitilanteessa. 1800-luvun Helsingissä tilanne on ollut päinvastainen.

Yhteisten piirteiden lisäksi tutkituilla konserttitiloilla on ollut keskenään eroja ja kullakin tilalla omat ominaispiirteensä. Taulukossa 4 esitetyt arvot ovat salien välillä poikenneet toisistaan niin paljon, että yleisö on varmasti havainnut salien erilaiset akustiset ominaisuudet. Standardin ISO 3382-1 (2009) mukaan esimerkiksi selvydessä C_{80} havaittavissa oleva ero on 1 dB. Mallinnettujen tilojen selvyysarvon 10 % ja 90 % fraktiilien suurimman ja pienimmän arvon ero on 5,8 dB. Sivuttaisenergisuhteen havaittavissa oleva ero on 0,05. Kolmessa salissa neljästä paikkojen vaihteluväli salin sisällä on moninkertainen tähän nähden ja salien välillä vaihteluväli on 0,10...0,33.

Helsingin konserttitiloista ensimmäisenä valmistuneen Yliopiston juhlasalin tilaratkaisu oli konserttitilaksi poikkeuksellinen: puoliympyrän muotoinen auditorio, jonka toisessa päässä oli orkesterilava. Konserttitilanteessa kuulokuva on ollut yleisön kannalta epäsymmetrinen. Orkesteriin nähden salin vastakkaisessa nurkassa istunut yleisö on nähnyt orkesterin kääntämättä päätään, mutta sivuheijastukset se on havainnut voimakaina vasemmalta juhlasalin etuseinästä, mutta oikealta tulleet heijastukset ovat olleet vaimeita, koska nousevissa penkkiriveissä istunut yleisö on vaimentanut ne. Lähempänä orkesteria yleisön on orkesterin nähdäkseen pitänyt kääntää päätään oikealle, jolloin tilanne on ollut sama kuin orkesteriin nähden vastakkaisessa nurkassa: vasemmalta etuseinästä on havaittu voimakkaita heijastuksia. Suoraan eteensä katsoessaan kuulija on havainnut paljon suoraa ääntä orkesterikorokkeelta oikealta. Parvien paikat olivat voimakkuudeltaan heikompia kuin muut paikat, joiden välillä yleensäkin erot olivat suuria.

Seurahuoneen ensimmäinen juhlasali oli tutkituista tiloista selvimmin perinteinen kenkälaatikon muotoinen tila, mistä johtuu se, että tutkituista neljästä tilasta siinä paikkojen väliset erot olivat pienimmät. Esimerkiksi sivuttaisenergisuhteen vaihteluväli on Seurahuoneen ensimmäisessä juhlasalissa vain 0,06. Muihin tiloihin nähden Seurahuoneen ensimmäinen juhlasali oli melko matala, mistä seurasi pienehkö tilavuus ja muita tutkittuja tilojen lyhyempi jälkikaiunta-aika. Korkeus on kuitenkin ollut riittävä siihen, että ensimmäiset heijastuneet äänet on yleisön alueella havaittu sivulta katon sijaan. Tällöin on syntynyt leveä kuulokuva koko tilassa. Jälkikaiunta-ajan perusteella Seurahuoneen ensimmäinen juhlasali oli tutkituista saleista lähimpänä kamarimusiikkisalia (Beranek 2004, 551; Barron 2010, 231), ja orkesterimusiikkia soitettaessa se on todennäköisesti vaikuttanut kuivemmalta kuin muut salit.

Tavallisesti selvyyden C_{80} arvot korreloivat varsin vahvasti jälkikaiunta-ajan kanssa: mitä pidempi jälkikaiunta-aika, sitä pienempi on selvyyden arvo. Seu-

rahuoneen toisessa juhlasalissa selvyiden arvo oli kuitenkin mallinnuksen perusteella selvästi suurempi kuin Yliopiston ja Vapaaehtoisen palokunnan talon juhlasaleissa, vaikka jälkikäiunta-aika oli samaa luokkaa. Sitä vastoin varhainen jälkikäiunta-aika poikkesi tutkituissa saleissa eniten jälkikäiunta-ajasta Seuraahuoneen toisessa juhlasalissa. Samoin sivuttaisenergiasuhteen arvoissa oli paljon hajontaa paikkojen välillä. Selittävä tekijä näille arvoille ovat salin etuosan avoimet kulkuaukot daamien ja herrojen salonkeihin. Orkesterin tuottamaa ääntä on edennyt aukkojen kautta salonkeihin ja vaimentunut siellä. Tämä osa äänestä on jäänyt heijastumatta seinistä yleisölle. Varsinkin tilan etuosassa sivuheijastusten puute on johtanut kapeaan kuulokuvaan ja heikkoon tilantuntuun: ääni on havaittu suoraan edestä. Sivuheijastusten puuttuessa myös varhainen jälkikäiunta-aika on jäänyt varsinkin tilan etuosassa lyhyeksi, jolloin tila on koettu kuivemmaksi kuin jälkikäiunta-ajan perusteella voisi päätellä.

Vapaaehtoisen palokunnan talon juhlasalin ominaispiirre oli se, että sali oli leveyssuunnassa epäsymmetrinen: molemmilla puolilla oli parvi, mutta vasemmalla puolella istuinpaikkoja oli parven alla, oikealla ei. Subjektivisena havaintona tämä on konserttitilanteessa tarkoittanut sitä, että orkesteri on kuulokuvassa paikallistunut oikealla todellista sijaintiaan lähemmäksi, koska sivuheijastukset on havaittu tästä suunnasta voimakkaampina. Siten tilantunnuksen ja ympäröivyyden kannalta parhaat paikat ovat sijainneet salin takaosasta katsottuna katsomon vasemmassa lohossa, ei keskellä niin kuin tavallisesti. Osittain vasen lohko on kuitenkin jäänyt sivuheijastusten kannalta katveeseen, koska ulkoseinän puoleista parvea kannattavat pilarit ovat estäneet ulkoseinän kautta heijastunutta ääntä etenemästä permannon keskialueelle. Parvilla ja parven alla kuunteluolosuhteet ovat olleet heikommalla kuin permannolla.

Mallinnustulosten validointi

Tutkittujen tilojen mallintamisessa pyrittiin mahdollisimman suureen tarkkuuteen käytettävissä olevan lähdeaineiston puitteissa. Lähteiden tulkinnessa tehdyt päätelmät ja mallintamisessa tehdyt yksinkertaistukset kuitenkin ovat voineet heikentää tulosten tarkkuutta. Myös vanhojen piirustusten lukutarkkuus on rajallinen, sillä niiden mittakaavoissa pienin esitetty pituusyksikkö on kyynärä (ruotsinkyynärä = 0,594 m) tai metri. Ryhdyttäessä suunnittelemaan olemassa olevan vanhan rakennuksen korjausta akustiikkasuunnittelu alkaa tavallisesti saliakustiikan mittauksin, jolloin laadittu huoneakustinen malli voidaan sovittaa mittaustuloksiin. Uudisrakennushankkeessa huoneakustiset arvot mitataan rakennuksen valmistuttua, jolloin suunnittelija voi verrata mallintamalla määrittämiään arvoja mitattuihin. Kadonneen rakennuksen tapauksessa mallinnuksen validointi kummallakaan tavalla ei ole mahdollista.

Suomessa erilaisten tilojen akustiikasta on keskusteltu 1800-luvun alkupuolelta alkaen (Kylliäinen 2009, 36–38; Lappalainen 1994). Myös tutkituista konserttitiloista on olemassa sanomalehtien palstoilla painettuja aikalaiskäsityk-

siä konserttiarvosteluissa. Niihin sisältyviä kuvauksia tilojen akustisista ominaisuuksista voidaan verrata mallinnuksen tuloksena saatuihin mittalukuihin, joten tuloksia on jossain määrin mahdollista validoida (Takala ja Kylliäinen 2014). Tieteenhistoriassa toisaalta yleinen ongelma on se, että historiallisia lähteitä tulkitaan nykynäkökulmasta, jolloin samasta ilmiöstä voidaan käyttää erilaisia käsitteitä. Siksi on mahdollista, että aikalaiskäsitykset voidaan tulkita väärin (Kragh 2003, 133–149). Tässä tapauksessa, kun aikalaismielipiteissä kuvaillaan kuultua ja kuulokuvia, väärintulkintojen mahdollisuus lienee pieni, sillä akustisten ilmiöiden kokeminen sinänsä tuskin on kovin paljon muuttunut. On kuitenkin todettava, että joissakin konserttiarvosteluissa käytetyt käsitteet jäävät epäselviksi, kuten Seurahuoneen toisen juhlasalin vihkiäisiä koskeva arvio siitä, että ”luonnolliset disharmoniat” ovat tavallista selvemmin kuultavissa (*Helsingfors Tidningar* 1863).

Helsingin konserttitilojen akustiikkaa koskevia kirjoituksia ilmestyi sitä enemmän, mitä pidemmälle 1800-luku eteni. Käsitys musiikin absoluuttisuudesta (Dahlhaus 1978) ja 1800-luvun autonomiaestetiikka (Bowie 1990, 257–264) vaikuttivat konserttitilanteeseen niin, että kuuntelukulttuuri muuttui aiempaa enemmän musiikkiin keskittyväksi. Vuosisadan loppupuolella musiikkikritiikki kehittyi Helsingissä sävellysteknisten suoritusten arvioinnista konserttityleisön makutottumuksia ohjaavaksi toiminnaksi (Sarjala 1994). Nähtävästi Helsingissä toimineet musiikkikritikot käsittivät konserttitilojen akustiikan niin keskeiseksi osaksi kuuntelukokemusta, että myös sitä oli arvioitava konserttikritiikeissä.

Seurahuoneen vuonna 1862 hotellihuoneiksi muutetun ensimmäisen juhlasalin akustiikkaa koskevia arvioita on olemassa vielä melko vähän, mutta vertailukohtiakin tuohon aikaan oli niukasti. Vuonna 1888 Seurahuoneen toisen juhlasalin laajennuksen valmistuttua lehdistössä käytiin kiivastakin keskustelua siitä, missä Kajanuksen johtamat sinfoniakonsertit tulisi järjestää. Tähän keskusteluun liittyen *Helsingfors Dagbladissa* julkaistiin kirjoitus, jonka mukaan helsinkiläinen konserttityleisö oli jo tottunut siirtymään paremmasta huonompaan. Kirjoittaja viittasi Seurahuoneen ensimmäiseen juhlasaliin, joka hänen mielestään oli toista parempi (*Helsingfors Dagblad* 1888a). Mallinnettujen mittalukujen perusteella näin näyttäisi olleenkin: ensimmäinen juhlasali oli tosin kuivempi kuin toinen, mutta toisessa juhlasalissa kuulokuva on varsinkin etuosassa ollut kapea. Vuonna 1884 Seurahuoneen toista juhlasalia luonnehdittiinkin akustisesti laulusolistille sopimattomaksi (*Finlands Allmänna Tidning* 1884). Tämä arvio voi selittyä sillä, että salin etuosan käyntiaukot salonkeihin johtivat siihen, että laulaja ei saanut salista tukea varsinkaan katsomon etuosan kuulijoita ajatellen.

Yliopiston juhlasalia pidettiin yleensä kaupungin muita konserttitiloja parempana esiintymispaikkana, jonka akustiikasta käytettiin luonnehdintoja ”akustisesti suotuisa”, ”edullinen akustiikka” ja ”miellyttävä akustiikka” (*Helsingfors Dagblad* 1885; *Hufvudstadsbladet* 1888; 1889a). Miellyttäväksi akustiikkaa luonnehti nimimerkillään Bis *Hufvudstadsbladetin* musiikkikritikko Karl Fredrik Wasenius (1850–1911), joka kuitenkin mainitsi myös siitä, että juhlasalin mahdollisuudet tuottaa kaikkialle hyvää akustista symmetriaa olivat rajalliset, mille esiintyjä ei voi mitään (*Helsingfors Dagblad* 1887). Akustinen symmetria tar-

koittanee joko sivuheijastusten havaitsemista voimakkaampana toisesta suunnasta tai paikkojen välisiä eroja salissa. Jälkimmäisestä seikasta kirjoitettiin jo kolmekymmentä vuotta aiemminkin: Yliopiston juhlasalissa musiikki oli miellyttävää ja äänet kuuluivat kirkkaasti, mutta kokemus akustiikasta riippui kuulijan istuinpaikan sijainnista (*Helsingfors Tidningar* 1858). Kansainvälisen näkemyksen Yliopiston juhlasalin akustiikasta lausui Helsingissä 1881 vierailut Pablo de Sarasate, joka oli pahoillaan siitä, että helsinkiläiset eivät voineet tarjota hänelle akustisesti suotuisampaa tilaa (*Helsingfors* 1882).

Vapaaehtoisen palokunnan talossa oli tarkoitus järjestää saksalaisen pianistin Alfred Reisenauerin konsertti 13.12.1889, mutta se peruttiin, koska yleisöä oli saapunut paikalle vain 150 henkeä, ja konsertin järjestäjä oli sitä mieltä, että juhlasalin akustiikka heikkenisi yleisön vähälukuisuuden vuoksi (*Finland* 1889). Myöhemminkin juhlasalin arvioitiin toimivan parhaiten silloin, kun permanto ja parvet olivat täynnä yleisöä (*Nya Pressen* 1895). Nämä kuvaukset vastaavat mallinnuksella saatua tietoa siitä, että Helsingin konserttitilojen akustiikka oli erilainen harjoitus- ja konserttitilanteessa. Palokunnan talon juhlasalissa muutos sekä kaiunnassa että selvydessä oli mallinnuksen perusteella suurin harjoitus- ja konserttitilanteiden välillä.

Yliopiston juhlasalin tavoin Vapaaehtoisen palokunnan talon juhlasalia luonnehdittiin myös "akustisesti edulliseksi", "hyväksi" ja "kunnolliseksi" (*Aftonposten* 1898; 1897; *Hufvudstadsbladet* 1902a). Waseniuksen mielestä juhlasalin akustiikka oli erittäin hyvä ja konserteille akustisesti sopiva (*Hufvudstadsbladet* 1889b). 1900-luvulle tultaessa juhlasali sai jo arvosanakseen "akustisesti loistava" (*Hufvudstadsbladet* 1902b). Seurahuoneen kolmanteen, levennettyyn juhlasaliin verrattuna Vapaaehtoisen palokunnan talon juhlasalin todettiin tarjoavan varmasti tasaisempaa akustiikkaa (*Nya Pressen* 1895). Tämä arvio tarkoittanee sitä, että paikkojen väliset erot olivat pienemmät kuin levennettyssä Seurahuoneen juhlasalissa.

Yksin kiitosta Vapaaehtoisen palokunnan talon juhlasali ei akustiikastaan saanut. Fortissimoiden arvioitiin soivan siellä liian kovaa ja pianissimoiden olevan liian heikkoja (*Finland* 1890). Samasta asiasta oli todennäköisesti kysymys, kun juhlasalia moitittiin liian suuresta "resonanssista" (*Hufvudstadsbladet* 1890). Tässä yhteydessä resonanssi tarkoittanee äänenvoimakkuutta juhlasalissa eli sen vastetta orkesterin tuottamaan ääneen. Tämä voi olla yhteydessä siihen, että voimakkuuden G arvo salissa oli konserttisaliksi suuri, ja Kajanuksen orkesterissa soitti näihin aikoihin ajoittain 50 muusikkoa, jolloin äänitaso salissa on voinut muodostua suureksi (Lappalainen 1994, 90; Salmenhaara 1995, 502). Voimakkuuden vähentämiseksi juhlasaliin asennettiin 1890 villalankaverkko, jollaista kerrottiin käytettävän ulkomaillo konserttisaleissa, joissa on "liian vahva resonanssi" (*Hufvudstadsbladet* 1890).

Yhteenveto

Helsingissä 1800-luvulla käytössä olleiden neljän konserttitilan akustiikkaa tutkittiin huoneakustisella tietokonemallinnuksella. Mallinnuksen tuloksena saatujen mittalukujen perusteella kaikki Helsingin keskeiset 1800-luvulla rakennetut konserttitilat olivat akustiikaltaan sinfonisen orkesterimusiikin esittämiseen sopivia, mutta jokaisella tilalla oli omat erityispiirteensä. Yhteinen piirre kaikille tutkituille konserttitiloille oli, että akustiset olosuhteet harjoitus- ja konserttitilanteessa olivat erilaiset. Harjoitustilanteessa, kun saleissa ei ollut yleisöä, kaiunta lisääntyi ja selvyys heikkeni. Kansainvälisesti verrattuna helsinkiläiset konserttitilat olivat pieniä: niiden paikkaluku oli 600–1000 henkeä, mutta muualla Euroopassa rakennettiin samaan aikaan konserttisaleja, joiden paikkaluku oli suurimmillaan yli 2000.

Yliopiston juhlasalin tilaratkaisu oli konserttitilaksi poikkeuksellinen: puoliympyrän muotoinen auditorio, jonka toisessa päässä oli orkesterilava. Tämä tarkoitti sitä, että kuulokuva on ollut epäsymmetrinen. Juhlasalissa orkesterin ääni on kuulunut lavan suunnasta tai salin etuseinästä heijastuneena voimakkaampana kuin nousevan katsomon suunnasta, jossa yleisö on vaimentanut heijastuksen. Seurahuoneen ensimmäinen juhlasali oli tutkituista tiloista selvimmän perinteinen kenkälaatikon muotoinen sali. Tilantuntu on sivuseiniltä yleisölle saatujen heijastusten johdosta ollut hyvä, mutta tila oli melko matala. Tästä johtuneen pienemmän tilavuuden vuoksi sali on kuulostanut jonkin verran kuivemmalta kuin muut salit. Seurahuoneen toisen juhlasalin erityispiirre oli se, että salin etuosassa orkesterilavan molemmin puolin oli salonki, josta oli kulkuaukko saliin. Osa äänestä kulki salonkeihin, eikä kuulokuvan leveyden kannalta tärkeitä sivuheijastuksia saapunut yleisölle niin paljon kuin muissa tiloissa. Vapaaehtoisen palokunnan talon ominaispiirre oli se, että sali oli leveyssuunnassa epäsymmetrinen: molemmilla puolilla oli parvi, mutta vasemmalla puolella istuinpaikkoja oli parven alla, oikealla ei. Subjektiivisena havaintona tämä on konserttitilanteessa tarkoittanut sitä, että orkesteri on kuulokuvassa paikallistunut oikealla lähemmäksi, koska sivuheijastukset on havaittu tästä suunnasta voimakkaampina.

Huoneakustiikan tietokonemallinnus perustui rakennuspiirustusten ja valokuvien perusteella laadittuihin geometrisiin malleihin. Alkuperäisten rakennuspiirustusten lukutarkkuus on rajallinen ja toisaalta niiden sekä valokuvien välillä oli eroja, joten geometrisiä malleja tehtäessä oli tehtävä tulkintoja. Kadonneiden rakennusten ollessa kysymyksessä ei ollut mahdollista validoida mallinnuksen tuloksia mittauksin tai subjektiivisin havainnoin. Mallinnuksen tuloksia sitä vastoin verrattiin 1800-luvun konserttiarvosteluissa esitettyihin akustiikkaa koskeviin huomioihin, joita oli eniten Yliopiston juhlasalista ja Vapaaehtoisen palokunnan talon juhlasalista. Mallinnuksen tulokset vastasivat aikalaisten käsityksiä. Mallinnuksen johdosta tiedetään myös tilojen ominaisuuksiin perustuvat syyt aikalaismielipiteisiin.

Koon lisäksi Helsingin konserttitaloille oli 1800-luvulla yhteistä se, että yksikään niistä ei ollut pelkästään konserttisali, vaan kaikilla oli muitakin käyttötarkoituksia: Yliopiston juhlasalissa pidettiin erilaisia akateemisia juhlia. Seurahuoneen ja Vapaaehtoisen palokunnan talon tiloissa järjestettiin puhetilaisuuksia, juhlia ja tanssiaisia. Pablo de Sarasaten ensimmäisen vierailun jälkeen *Helsingfors*-lehti totesi, että hänen lausuntonsa Yliopiston juhlasalin akustiikasta ”muistuttaa meitä erityisen konserttisalin rakentamisesta kaupunkiin: tämä kysymys on silloin tällöin tullut herätetyksi, mutta mitään varsinaista toimintaa asian suhteen ei liene odotettavissa vielä pitkään” (*Helsingfors* 1882). Sarasaten lausunnon aikaan käytössä oli myös Seurahuoneen toinen juhlasali, jota pidettiin kelvollisena konserttitalona, ja pian rakennettiin Vapaaehtoisen palokunnan talo juhlasaleineen, joka sekini sopi sinfonisen orkesterimusiikin esityspaikaksi. Mitään näistä tiloista ei enää ole olemassa sellaisena kuin ne olivat 1800-luvulla. Myös Seurahuoneen toisen salin laajennuksen jälkeen lehdistössä tuli esiin toive hyvästä konserttisalista: ”Ei, parempi sen pitää olla, ja korkeemmalle pitää laulun kaikua, kun Helsinki kerran saa musiikkisalin, joka saa unohtamaan Yliopiston juhlasalin” (*Helsingfors Dagblad* 1888b). Helsinkiin rakennettiinkin 1900-luvulla ja 2000-luvulla useita konserttisaleja, mutta jo 1800-luvulla esitettyjä toiveita vastaavaa konserttisalia ei ehkä vieläkään ole saatu aikaan.

Lähteet

Sanomalehdet

- Aftonposten* 1897. Fröknarna Lindbergs och Petrinis sista konsert... 18.10.
Aftonposten 1898. Konserten i söndags... 16.3.
Finland 1889. Reisenauer-konserten i går... 14.12.
Finland 1890. Orkesterföreningens extra populära konsert... 10.1.
Finlands Allmänna Tidning 1884. Fröken Mathilda Lagermark... 24.6.
Helsingfors 1882. Toner och stämningar. 13.2.
Helsingfors Dagblad 1885. Konserten i universitetes solennitetssal. 9.8.
Helsingfors Dagblad 1887. Den första symfonikonserten. 28.10.
Helsingfors Dagblad 1888a. Från allmänheten. 10.11.
Helsingfors Dagblad 1888b. Ett ord i en musikfråga. 10.11.
Helsingfors Tidningar 1858. Till konserten i söndags... 29.9.
Helsingfors Tidningar 1863. Societetshusets nya salong invigdes... 14.12.
Hufvudstadsbladet 1888. Tivadar Nachéz' andra konsert. 2.5.
Hufvudstadsbladet 1889a. M.M:s Pariserkörs afskedskonsert. 18.6.
Hufvudstadsbladet 1889b. Beträffande friw. brandkårens... 20.10.
Hufvudstadsbladet 1890. Populära konserten i går... 25.10.
Hufvudstadsbladet 1902a. Populära konserten i går... 26.3.
Hufvudstadsbladet 1902b. Filharmoniska sällskapets orkester... 2.10.
Nya Pressen 1895. Populära orkesterkonserten i går... 2.10.
Uusi Suometar 1899. Keskiviikkona 29 päivänä huhtikuuta... 26.4.
Uusi Suometar 1900. Filharmonisen Orkesterin Pariisinturnee. 1.7.

Kirjallisuus

- Arni, Paavo. 1949. *Käytännöllisen akustiikan perusteet*. Helsinki: Otava.
- Barron, Michael. 2010. *Auditorium acoustics and architectural design*. Toinen painos. London: Spon Press.
- Baumann, Dorothea. 2011. *Music and space: a systematic and historical investigation into the impact of architectural acoustics on performance practice followed by a study of Handel's Messiah*. Bern: Peter Lang AG.
- Beranek, Leo ja Takayuki Hidaka. 1998. Sound absorption in concert halls by seats, occupied and unoccupied, and by the hall's interior surfaces. *Journal of the Acoustical Society of America* 101 (6): 3169–3177.
- Beranek, Leo. 2003. Subjective rank-orderings and acoustical measurements for fifty-eight concert halls. *Acta Acustica united with Acustica* 89 (3): 494–508.
- Beranek, Leo. 2004. *Concert halls and opera houses: music, acoustics, and architecture*. New York: Springer-Verlag.
- Blessner, Barry ja Linda-Ruth Salter 2009. *Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture*. Toinen painos. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Bork, Ingolf. 2005. Report on the 3rd round robin in room acoustical computer simulation – part II: calculations. *Acta Acustica united with Acustica* 91 (5): 753–763.
- Bowie, Andrew. 1990. *Aesthetics and subjectivity from Kant to Nietzsche*. Manchester: Manchester University Press.
- Christensen, Claus Lyng ja Jens Holger Rindel. 2005. A new scattering method that combines roughness and diffraction effects. *Proceedings of Forum Acusticum 2005*, Budapest, 29.8.–2.9.
- Dahlhaus, Carl. 1978. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Halme, Alpo. 2009. Musiikki- ja puhesalien akustisen suunnittelun vaiheita 1900-luvulla. *Tekniikan Waiheita* 27 (2): 19–35.
- Howard, Deborah ja Laura Moretti. 2009. *Sound and space in Renaissance Venice*. New Haven: Yale University Press.
- ISO 3382-1. 2009. *Acoustics – measurement of room acoustic parameters – part 1: performance spaces*.
- Klinge, Matti. 1989. Keisarillinen yliopisto. Teoksessa *Keisarillinen Aleksanterin Yliopisto 1808–1917*. Kirj. Matti Klinge, Rainer Knapas, Anto Leikola ja John Strömberg. Helsinki: Otava. 9–139.
- Knapas, Rainer. 1990. Rakennettu ja rakentamaton yliopisto. Teoksessa *Helsingin yliopisto 1917–1990*. Kirj. Matti Klinge, Rainer Knapas, Anto Leikola ja John Strömberg. Helsinki: Otava. 587–647.
- Krokstad, Asbjørn, Svein Strøm ja Svein Sørsdal. 1968. Calculating the acoustical room response by the use of a ray tracing technique. *Applied Acoustics* 8 (1): 118–125.
- Kragh, Helge. 2003. *An introduction to the historiography of science*. Viides painos. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kurkela, Vesa. 2012. Amusing the cultivated classes and cultivating masses: changes in concert repertoires in nineteenth-century Helsinki. Teoksessa *Critical musicological reflections*. Toim. Stan Hawkins. Farnham: Ashgate Publishing Company. 75–94.
- Kurkela, Vesa. 2015. Seriously popular: deconstructing popular orchestral repertoire in late nineteenth-century Helsinki. Teoksessa *Critical music historiography: probing canons, ideologies and institutions*. Toim. Vesa Kurkela ja Markus Mantere. Farnham: Ashgate Publishing Company. 123–138.
- Kylliäinen, Mikko. 2009. Tämä akustiikka on niin uutta! *Akustiikkapäivät 2009*, Vaasa, 14.–15.5., 36–41.
- Kylliäinen, Mikko ja Joose Takala. 2013. Kadonnutta akustiikkaa etsimässä: Helsingin Nya Teaternin huoneakustiikan ennallistaminen. *Tekniikan Waiheita* 31 (4): 5–17.

- Lahti, Tapio ja Henrik Möller. 1996. Konserttisalin akustiikka ja tietokone. *Arkkitehti* 4: 18–25.
- Lappalainen, Seija. 1994. *Tänä iltana Yliopiston juhlasalissa*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Locki, Tapio, Alex Southern, Samuel Siltanen ja Lauri Savioja. 2013. Acoustics of Epidaurus: studies with room acoustics modelling methods. *Acta Acustica united with Acustica* 99 (1): 40–47.
- Manninen, Antti. 2004. *Puretut talot: 100 tarinaa Helsingistä*. Helsinki: Helsingin Sanomat.
- Niskanen, Riitta. 2008. *Missä soitto soi? Musiikkitalat Suomessa*. Vantaa: Multikustannus Oy.
- Pöykkö, Kalevi. 1972. *Das Hauptgebäude der Kaiserlichen Alexander-Universität von Finnland*. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 74.
- Rindel, Jens Holger. 2002. Modelling in auditorium acoustics: from ripple tank and scale models to computer simulations. *Proceedings of Forum Acusticum 2002*, Sevilla, 16.–20.9., KL-04.
- Rindel, Jens Holger. 2011. The ERATO project and its contributions to our understanding of the acoustics of ancient theatres. *Proceedings of the Acoustics of Ancient Theatres Conference*, Patras, 18.–21.9..
- Ringbom, Åsa. 1988. *Societetshusen i Storfurstendömet Finland*. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 92.
- Rychtáriková, Monika, Jana Dolejší, Iveta Šturmová, František Dolejší, Jan Dolejší ja Ladislav Pouzar. 2012. Acoustic properties of four baroque theatres. *Akustika* 18: 35–43.
- Salmenhaara, Erkki. 1995. Romantiikka ja biedermeier. Teoksessa: *Suomen musiikin historia 1*. Porvoo: WSOY. 325–518.
- Sarjala, Jukka. 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide: musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*. Turku: Turun yliopiston julkaisuja C100.
- Schroeder, Manfred. 1961. Improved quasi-stereophony and colorless artificial reverberation. *The Journal of the Acoustical Society of America* 33 (8): 1061–1064.
- Schroeder, Manfred. 1973. Computer models for concert hall acoustics. *American Journal of Physics* 46 (4): 461–471.
- Sirén, Johan Sigfrid. 1950. Restaureringen av Helsingfors universitets huvudbyggnads gamla del och förstoringen av solennitetssalen. *Arkkitehti* 1950 (1): 74–82.
- S.n. 1991. Helsingin yliopiston päärakennus, peruskorjaus. *Arkkitehti* 88 (6): 34–41.
- Takala, Joose ja Mikko Kylliäinen. 2014. Comparison of modelled performance of a vanished building with historical information on its acoustics. *Proceedings of Forum Acusticum 2014*, Krakova, 7.–12.9., SS12-6.
- Tavaststjerna, Erik. 1989. *Jean Sibelius 2: 1893–1903*. Kolmas painos. Helsinki: Otava.
- Thompson, Emily. 2002. *The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900–1933*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Vassilantonopoulos, Stamatis L. ja John N. Mourjopoulos. 2003. A study of Ancient Greek and Roman theater acoustics. *Acta Acustica united with Acustica* 89 (1): 123–136.
- Viljo, Eeva Maija. 1985. *Theodor Höjjer, en arkitekt under den moderna storstadsarkitekturens genombrottsstid i Finland från 1870 till sekelskiftet*. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 88.
- Vorländer, Michael. 2008. *Auralization: fundamentals of acoustics, modeling, simulation, algorithms and acoustic virtually reality*. Berliini: Springer-Verlag.
- Välimäki, Vesa, Julian D. Parker, Lauri Savioja, Julius O. Smith ja Jonathan S. Abel. 2012. Fifty years of artificial reverberation. *IEEE Transactions on Audio, Speech, and Language Processing* 20 (5): 1421–1448.
- Wasastjerna, Nils. 1941. *En krönika om Helsingfors*. Helsinki: Förlagsaktiebolag Söderström & c:o.

- Weinzierl, Stefan. 2002. *Beethovens Konzerträume: Raumakustik und symphonische Aufführungspraxis an der Schwelle zum modernen Konzertwesen*. Frankfurt am Main: Verlag Erwin Bochinsky.
- Weinzierl, Stefan, Paolo Sanvito, Frank Schultz ja Clemens Büttner. 2015. The acoustics of Renaissance theatres in Italy. *Acta Acustica united with Acustica* 101 (3): 632–641.
- Zeng, Xiangyang, Claus Lyng Christensen ja Jens Holger Rindel. 2006. Practical methods to define scattering coefficients in a room acoustics computer model. *Applied Acoustics* 67 (8): 771–786.

Acoustics of vanished concert halls of the 19th century Helsinki

Helsinki became the capital of the Grand Duchy of Finland in 1812, three years after the war between Sweden and Russia. After the former capital Turku burnt disastrously in 1827, the University moved to Helsinki. After that, Helsinki soon developed into the Finnish center of music. In the end of the 19th century, there were three theatres and at least four large halls meant for the performance of orchestral music.

The most important concert halls and other music performance spaces of 19th century Helsinki have either vanished, or have been converted into other use. Such spaces are the first and second banquet halls of the Hotel Societetshuset (architect C. L. Engel 1833 and A. H. Dahlström 1863), the much altered main auditorium of the University of Helsinki (Engel 1832) and the banquet hall of the Voluntary Fire Brigade House (Theodor Höijer 1889). The most important venues for the performance of orchestral music were the first and second banquet halls of the Hotel Societetshuset, the much altered main auditorium of the University of Helsinki and the banquet hall of the Voluntary Fire Brigade House. Symphony concerts were performed mostly in the main auditorium of the university. In other venues, the concerts usually included a popular program which consisted of orchestral music like overtures and suites with the exception of symphonies. For example, the first symphony by Jean Sibelius had its premiere in the main auditorium of the university in 1899. The second version of the work was performed the following year in the Fire Brigade House. As the main auditorium of the University has been enlarged and altered after being damaged in the air raids of 1944 and the Fire Brigade House was changed to Parliament Chamber in 1907, the music of Sibelius or other 19th century Finnish composers cannot be heard in the acoustics where they were first performed. The banquet halls of the Hotel Societetshuset have also been altered or converted to other use.

The aim of this study was to produce information on the acoustics of the vanished concert halls by means of room acoustical computer modelling. The project was multidisciplinary as the geometrical models of the halls were formed using information on their architectural history. The sources used for the geo-

metric modelling were old construction plans, photographs and seating charts. The room acoustical modelling was carried out with commercial software.

All of the studied concert spaces were small compared with those built during the same century in Central Europe. Regarding the number of seats, the Finnish concert halls of the 19th century would probably be classified as chamber music halls. However, the results of room acoustical computer modelling show that their acoustics differed from chamber music halls and corresponded to larger halls. Even though there were noticeable differences between the studied halls, the results also mean that the studied halls have been reverberant enough and suitable for the performance of symphonic music. On the other hand, the value of strength was large compared to larger halls of Central Europe. This means that performances might have been excessively loud when the size of the orchestras in Helsinki started to grow during the last decades of the 19th century. Another common feature in all halls is the large difference between the concert and rehearsal situation; the latter being much more reverberant.

TkL Mikko Kylliäinen (mikko.kylliainen@tut.fi) on yliassistentti Tampereen teknillisen yliopiston rakennustekniikan laitoksella tutkimus- ja opetusalanäänä akustiikka. Hän on julkaissut useita artikkeleita alansa historiasta sekä historiallisten rakennusten akustiikan mallintamisesta. Hän työskentelee myös yksikönjohtajana A-Insinöörit Suunnittelu Oy:n akustiikkasuunnitteluyksikössä.

DI Henry Niemi (henry.niemi@ains.fi) työskentelee akustiikkasuunnittelijana A-Insinöörit Suunnittelu Oy:n akustiikkasuunnitteluyksikössä. Myös muusikon ammattitutkinnon suorittaneena hän esiintyy säännöllisesti erilaisissa kokoonpanoissa kamarimusiikkiryhmyistä sinfoniaorkestereihin instrumenttinaan klarinetti.

FM Jere Jäppinen (jere.jappinen@hel.fi) työskentelee tutkijana Helsingin kaupunginmuseumissa. Yksi hänen erityisaloistaan on musiikinhistoria, etenkin Helsingin vanhempi musiikinhistoria, josta hän on julkaissut useita artikkeleita ja äänilevyjä.

Arkkitehti Mikko Lindqvist (mikko.lindqvist@hel.fi) työskentelee Helsingin kaupunginmuseumissa vastuualueenaan helsinkiläisten rakennusten rakennushistoria ja kulttuuriympäristön vaaliminen.

From voice of the people to nationalism of the state

Musical meanings of Japan in the work of Kunihiko Hashimoto

Lasse Lehtonen

It is not an exaggeration to state that Kunihiko Hashimoto (1904–1949) was one of the most contradictory composers of Western art music in Japan in the 20th century. While being celebrated as a forerunning modernist, he also wrote popular songs throughout his career. He was employed as a professor in the state university Tokyo School of Music, but also participated in the foundation of a highly anti-academic composer group. While he sought to express the voice of the people in his early work based on folk songs, he also composed nationalistic war songs supportive of the politics of the government under the war period.

A significant, yet contradictory characteristic in Hashimoto's work are the influences from traditional Japanese music, which Hashimoto adopted throughout his compositional career. In his early work, Hashimoto adopted elements from Japanese folk songs and even suggested that following the spirit of these songs and composing music for the people were his goal. During the war, however, Hashimoto also took influences from traditional music in works striving to enhance nationalistic war policies. Two such contradictory approaches naturally raise the question of whether the influences from traditional music adopted in different contexts are treated in similar ways, or if there is a distinction between them. Or, to put it differently: what kinds of meanings do musical allusions to Japan carry in Hashimoto's work?

In this paper I will provide an outlook over Hashimoto's composing career by analysing Japanese qualities in his work. This stands mostly for influences that the composer adopted from traditional music of Japan, that is, musical traditions that were established prior to the adoption of Western culture beginning from the year 1868. I seek to find out what kinds of influences Hashimoto adopted and in which ways. While the Japanese influences are only one aspect of Hashimoto's music, I believe that this approach does reveal some key motives in the composer's work, and provides a frame for further research into his compositions. Scholarly research on Hashimoto has been rather scarce even in Japan and nearly absent in the West, though there has been some notable interest towards the composer and his work in recent years. With this paper, I seek to open a new view to the study of Japanese art music by examining the work of a once-celebrated composer, as well as to propose an approach to analysing Japanese influences in Japanese art music.

Kunihiko (or Qunihico) Hashimoto (橋本国彦)¹ lived through a turbulent period of time both in terms of historical events taking place in Japan as well as the history of Japanese art music. When he began composing in the 1920s, Western music was still a rather new form of art in Japan, studied since the adoption of Western culture beginning from the Meiji restoration of 1868. The first composer acknowledged of writing music in the Western idiom was Nobu Kōda (1870–1946) with her violin sonata in 1895, and she was soon followed by celebrated figures such as Kōsaku Yamada (1886–1965) and Kiyoshi Nobutoki (1887–1965). (Galliano 2002.) These composers established German romanticism as the prevailing compositional style in Japan, but this began to change in the 1920s with the emergence of the younger generation of composers seeking new musical influences and the acquisition of modern compositional techniques; Hashimoto belonged to this generation. He studied violin at the renowned state university Tokyo School of Music (Tōkyō ongaku gakkō; today, the Faculty of Music of the Tokyo University of the Arts) and composed his first works in 1923. Although Hashimoto had an opportunity to show his work to both Yamada and Nobutoki, he was virtually self-taught as a composer. (Dohi 1986.)

Hashimoto's work of the late 1920s and early 1930s is marked by an interest towards a vast diversity of compositional styles. While his very first works are written in the German romantic style, he caught the attention of the musical world of Japan in 1928 with his performance of the impressionist songs *Kabi* (Mold), *Hanmyō* (Tiger Beetle) and *Fuefuki me* (Woman Playing the Flute), composed to the modernist poetry of Sumako Fukao (1888–1974). As the first impressionist works by a Japanese composer, these three songs caused a shock in the musical world of Japan (e.g. Dohi 1988, 62), even to the degree that Yamada later agreed these works had served as a point of change for the whole art music of Japan (see Kojima 1976, 65). As the musical world had adopted the idea that the compositional tradition primarily worth studying was that of German romanticism (Galliano 2002, 34), the impressionist works earned Hashimoto the reputation of a modernist. This was further enhanced by works containing atonality, such as the songs *Mai* (Dance, 1929) and *Boroborona dachō* (Ragged Ostrich, 1933), as well as the microtonal *Shūsaku* (Study, 1930) for violin and cello.

Along with the modernist works, however, Hashimoto also continued to write music in the German romantic style and was employed as a composer and arranger of popular songs from 1930 onwards at the record company Victor

¹ “Qunihico” was the spelling that Hashimoto adopted for his name in the West. This was a typical practice among Japanese composers in the pre-war period. For instance, Kōsaku Yamada romanized his forename as “Kōsçak”, and Meirō Sugawara adopted the spelling “Meireau Sœgaharat”. Until 1947, Hashimoto used an older way of writing his forename Kunihiko in Japanese: 國彦 instead of 国彦.

(Saegusa 2012, 12). Additionally, he grew a keen interest towards the traditional music of Japan and enthusiastically took part in the *shin minyō* (new folk song) movement, which sought to capture the spirit of traditional folk songs in poems and music (Komota et al. 1994, 95). Overall, the pre-war years were the most prolific and versatile ones for Hashimoto, whose actions also defied the divisions of the musical world of Japan at the time. With the emergence of the younger generation of composers, the compositional world was divided into academic and non-academic composers and into the compositional schools of German romanticism, impressionism, and national-style composition. The last adopted influences from Japanese traditions, and was a domain almost solely that of the non-academic composers. (Komiya 1976.) Hashimoto, however, composed music in styles represented by all three of the schools. In spite of his academic background, he was also one of the 16 founding members of the anti-academic composer group *Shinkō sakkyokuka renmei* (Federation of Composers Interested in the New) in 1930 with leading composers of the national school such as Shūkichi Mitsukuri (1895–1971), Yasuji Kiyose (1900–1981), and Yoritsune Matsudaira (1907–2001).² Actions such as these made him a unique character in the musical world of Japan.

In 1934, Hashimoto was appointed associate professor at the Tokyo School of Music. In the end of the same year, he left Japan to study composition in Europe, where he met many composers of modern music, including those deemed “decadent” in Nazi Germany (Omura 2014, 169). He also met Arnold Schönberg in Los Angeles on his way back to Japan in 1937. According to composer Toshirō Mayuzumi, Hashimoto was the first Japanese composer to write dodecaphonic music, although no proof of such work remains (see Katayama 1999, 201). Upon Hashimoto’s return to Japan, however, the experimental and modernist quality so characteristic of his previous work became nearly absent. This was most likely due to the political development in Japan. The military invasion of Manchuria in 1931 had already marked the beginning of growing nationalistic and totalitarian tendencies in the society, and this was further fuelled by the various events of political terror taking place in the 1930s (e.g. Ienaga 1978). Control over music publishers and record companies had already been enforced beginning in 1934 (Yamazumi 1976, 143), and when Japan went to war with China in 1937, the suppression by the government was enforced to the degree that civil rights virtually ceased to exist (Ienaga 1978, 97).

Composers were required to cooperate in nationalistic policies by writing music supportive of the state and the war (Katayama 2007, 59). Hashimoto was

² Herd (2004, 44–45) has claimed that the aim of the group was to compose Japanese-style music due to a certain principle. In reality, however, no such principle ever existed. While many of the founding composers of *Shinkō sakkyokuka renmei* were indeed among the pioneers of the national school, originally the only goal shared by all of the founding composers was to promote new styles of composition and oppose the established academic composers as well as the prevailing German romantic style. For detailed information on the society and its actions, see the records of the society in Miyake et al. 1999.

no exception, in particular after being appointed professor of the Tokyo School of Music in 1940. The outburst of the Pacific War in 1941 further enforced the rules. While Hashimoto mostly focused on conducting rather than composing during the war, he still wrote numerous songs of war as well as some other nationalistic works. While marching songs like *Daitōa sensō kaigun no uta* (Song of the Navy of the Great East Asian War) and *Gakuto shingun uta* (Marching Song of Students) sought to encourage a war spirit among the people, the cantata *Eirei sankā* (Hymn for the Soul of a Ceased Soldier, 1943) was composed to commemorate the Navy Marshal Isoroku Yamamoto (1884–1943). Not all of Hashimoto's work during the war was nationalistic, however, as works such as *Koenbukyoku* (*La petite valse*, 1944) for piano and the song cycle *Haru no kumikyoku* (*Spring Suite*, 1945) bear no nationalistic context.

The war ended with Japan's surrender in August 1945. This marked huge changes for Japanese society, as the occupational forces of the United States began to renew the country towards a democratic state. This also led to removing those who had been cooperative of the war policies from their posts (Fukunaka 2008, 59). Although not a part of the most heated discussions over war guilt of Japanese composers – the most heated one being that between Yamada and the critic Ginji Yamane in the newspaper *Tōkyō shinbun* in December 1945 (e.g. Omura 2011, 254) – Hashimoto was apparently made to resign his post as a professor at the Tokyo School of Music in 1946 (Omura 2014, 169). On the official level, though, the resignation was implied to be from Hashimoto himself with no suggestion to his actions during the war (Katayama 2007, 54). After this, Hashimoto worked as a free composer and wrote many works expressing the bliss of peace and the new democratic period, such as the Second Symphony F major (1947) and the popular hit song *Asa wa doko kara* (Where Does the Morning Come From?, 1946), as well as some works possibly expressing regret towards the war years, including *Mittsu no wasan* (Three *wasans*, 1946) and *Jojō kumikyoku* (*Lyrical Suite*, 1946) (Katayama 1999, 201). Hashimoto was short-lived after the war, however, as he died of cancer in the spring of 1949.

Most scholars agree that Hashimoto's career was met with the tragedy of war since he was unable to escape his duties as a professor of a state university and had to take responsibility for this after the war (e.g. Shibaike 1996, 243; Fukuda 2012, 16). Even so, as Omura (2014, 173) has stated, Hashimoto was a unique character whose highly versatile actions, in particular those of the pre-war years, were unparalleled in the musical world of Japan. He defied the various divisions of the musical world by composing in a vast spectrum of styles, and in spite of being an academic figure, he was one of the founders of the originally anti-academic group *Shinkō sakkyokuka renmei*. As a professor, he was also the teacher to many of the acclaimed next-generation composers, including Yasushi Akutagawa (1925–1989), Ikuma Dan (1924–2001), Toshirō Mayuzumi (1929–1997), and Yoshinao Nakada (1923–2000).

Approaches to analysing Japanese qualities in Hashimoto's work

The 1930s saw many debates discussing Japanese qualities in art music composition (see Akiyama 2003, 516–544; Komiya 1976; Galliano 2002, 97–99). While some composers advocated creating a distinctive Japanese compositional style, others opposed the concept and were in favour of composing solely in a Western idiom (Akiyama 1979, 21). The debates never arrived at a conclusion, but they still serve as an interesting starting point for the analysis on what kind of musical qualities were thought of being Japanese in style at the time. The traditional culture of Japan obviously represents the most original Japanese quality, and consequently, almost all of the approaches of writing music in a Japanese style in the 1930s involved the adoption of elements from the traditional music of Japan. This was particularly typical of the national school of composition (Takase 1974, 216). In this paper as well, the term “Japanese qualities” stands for influences taken from the traditional music of Japan as well as other forms of traditional culture, that is, musical genres and forms of culture that were established before the adoption of Western culture was launched from 1868 onwards.

Approaches to adopting elements from the traditional music of Japan varied greatly even among the national school in the 1930s (Lehtonen 2015a). For instance, Shūkichi Mitsukuri developed his own music theory of a Japanese-style harmony based on traditional music (compiled in Mitsukuri 1948), while Yasuji Kiyose stressed the rather ambiguous concept of a “Japanese spirit” in his writings on music (e.g. Kiyose 1981a, 11). Kiyose still sought to express Japanese qualities in his music by taking influences from traditional music, above all by the adoption of pentatonic scales as well as composing in a “monotonic” style (Kiyose 1981a, 12; 1981b, 52). Saburō Moroi (1903–1977), on the other hand, was among the very few composers advocating a distinctive Japanese idiom of composition while criticizing the methods of the national school. As it was acknowledged already in the 1930s that most traditional music had to do with a narrative context (e.g. Sunaga 1934, 112), Moroi suggested that Japanese composers should reflect the Japanese society in their work as a means of composing in a narrative and consequently “Japanese” style even if writing in a wholly Western idiom – making his approach rather peculiar and unique (Lehtonen 2015a, 10–11).

While Mitsukuri, Kiyose, and Moroi represent only three possible approaches, it can be easily understood that the discussion on Japanese qualities in art music composition in the 1930s involved both the thought of expressing “Japanese spirit” and more methodological approaches of adopting influences as musical material. As defining the “Japanese spirit” was impossible even for Kiyose who asserted the concept (see Hirata 1936, 55) and the impression of what is “Japanese” in music varied from one composer to another greatly, rather than taking on the futile task of seeking to locate any unconscious or universal “Japanese spirit”, I would like to propose a more pragmatic approach to analysing the influences in the works of Japanese composers in this paper.

In the following analysis, I will not only seek to locate the various allusions to traditional music but also to find out if particular influences are adopted for specific purposes. As a starting point for an analysis like this, I find two approaches necessary. First, to be able to locate the influences from traditional music and the possible further meanings they bear, one must be familiar with the foundations of Japanese traditional music. Traditional music of Japan consists of numerous genres with their distinctive social contexts, and locating a particular context might therefore reveal specific purposes behind the allusions, exceeding the purpose of being a mere “Japanese-sounding element”. For instance, there is a notable difference between influences from the high-class court music *gagaku* as opposed to elements adopted from the popular *hauta* songs, considered to be even “unrefined” (see Eppstein 1994, 73). Second, as the idea of what is “Japanese” varies from one composer to another, it is also important to examine how each composer viewed these concepts in their writings. By doing so, it is possible to avoid misconceptions in the analysis – in particular that of locating unconscious “Japaneseness” thought of resulting automatically from the nationality of the composer – as well as to draw hints on whether the Japanese qualities in their work have, for instance, ideological or aesthetic purposes. As a tool for classifying Japanese influences in Japanese art music, I’ve created the following list of traits based on my previous research on the topic (e.g. Lehtonen 2010).

1. Allusions to traditional music by quoting it as such.
2. Adoption of scales, harmony or rhythmic elements reminiscent of Japanese traditional music, possibly also resulting in a timbre typical of the traditional music.
3. Adoption of Japanese instruments or imitation of Japanese instruments with Western instruments for instance in terms of playing techniques, possibly also resulting in a timbre typical of traditional music.
4. Allusions to traditional Japanese art forms other than music, (for example festivals or religious rituals), by adopting a structure or some other element that can clearly be identified with the particular art form or ritual.
5. The program or the composing context of the work is related to Japan or Japanese culture. While this does not make the music itself Japanese in style, it gives a reason to suppose that there may be allusions to Japanese culture in the musical content as well.
6. Adopting Japanese aesthetical or philosophical concepts, for instance temporal dimensions of the traditional music. Analysis of these kinds of elements in particular requires careful examination of the composers’ views of their work.
7. Some other kind of reference to Japan. In individual works of music there are numerous possible allusions to Japanese culture. Although most of these allusions have not been adopted widely enough to include them in the previous six categories, they might bear an important role in individual works. One such example is Hashimoto’s First Symphony containing a musical cryptogram based on Japanese language, discussed in more detail below.

The previous list of traits is naturally a mere outline for analysis, as applying the seven sections requires knowledge of traditional music, Japanese culture, and in some cases also Japanese language. Therefore, the list ultimately serves as a tool to categorize influences of different kinds. There are no established methods of applying most of the sections in the list, but one requiring some further explanation in the context of this paper is the second. As most composition of the time of Hashimoto's work was tonal, adopting Japanese-sounding scales in the melodic line was a very typical way of expressing Japanese qualities in a work of music. Today, most scholars of traditional Japanese music approve of the scalar theory of traditional music proposed by Koizumi (1958). According to Koizumi, traditional music is not based on fixed scales but on four melodic patterns, or tetrachords, that can be combined to form scales. The tetrachords consist of two nuclear tones a fourth apart, and an intermediate tone that ultimately defines the type of the tetrachord.

Koizumi's theory was, however, unknown in the 1930s, and the methods of adopting Japanese-sounding scales varied greatly among composers. While the composers familiar with traditional music wrote many works that would correspond to Koizumi's theory, Japanese-style composition often involved the adoption of the pentatonic *yonanuki* scale created by Shūji Isawa (1856–1917), the founder of the Tokyo School of Music (then: Ongaku torishirabe gakari or Music Investigation Committee). (E.g. Kojima 1962.) Isawa introduced the *yonanuki* scale, literally meaning "omission of the fourth and the seventh degree", as a principle of juxtaposing fundamental elements of both Japanese and European music (e.g. Akiyama 1976, 18–19). While the "major" *yonanuki* (for example, C–D–E–G–A) and the "minor" *yonanuki* (for example, A–B–C–E–F) could be created by the tetrachords that form the fundamentals of Japanese music as defined by Koizumi, "omission of fourth and seventh degree" makes *yonanuki* explicitly based on the Western diatonic scale and the concept of harmony with a tonic and a dominant. Accordingly, the melodic patterns in music adopting the *yonanuki* scale tend to concentrate on the functionality of the harmony as opposed to melodies adopting the tetrachords, occurring in the frame of fourths (Kojima 1962).

The adoption of pentatonic scales as an Asian element is, of course, an approach not unheard of in the West, and it was also a common method in Japanese art music long before the emergence of the national school of composition. The *yonanuki* scale was often combined with Western harmony in particular in the early art songs, for instance in Rentarō Taki's (1879–1903) well-known *Kōjō no tsuki* (Moon Over a Desolate Castle, 1901). Therefore, simply adopting the *yonanuki* scale is a rather superficial way of making an allusion to the traditional music of Japan, while proving knowledge of the melodic patterns typical of traditional music or combining the *yonanuki* scale with other elements of traditional music might bear further connections to specific genres. In the following analysis as well, works merely adopting the *yonanuki* scale but not containing any other elements associated with traditional music are

acknowledged as perhaps evoking a Japanese mood but not representing a serious Japanese compositional style.

What makes it particularly interesting in defining Japanese qualities in music of Japanese composers is that the music reflects the composers' views towards their own culture during a certain period of time. This is also why it is relevant to acknowledge what kinds of characteristics have been regarded as being typically Japanese by the composers themselves. This is further emphasized by the fact that views collide even among composers that are musically or ideologically close to each other. For instance, Yasuji Kiyose (1981b, 51) regarded the ancient court music *gagaku* only as Chinese music adopted to Japan, while Shūkichi Mitsukuri based the fundamentals of his theory of a Japanese harmony (1948) on the very same idea that the scales in *gagaku* (Garfias 1975, 57) are based on. Yoritsune Matsudaira, on the other hand, adopted influences from *gagaku* as a purely aesthetic element (Galliano 2002, 84). All three composers were among the founding members of the group *Shinkō sakkyokuka renmei* with Hashimoto.

As the views of even close composers are this contradictory with each other, Japanese influences in music have to be analysed separately at each period of time, each composer, and even each work. This is also why the composers' views as well as the general discussion of the time need to be taken into consideration when analysing meanings behind the influences. Above all, I would like to assert the idea of carefully examining what kind of influences the Japanese composers themselves have consciously adopted when seeking to compose music in a Japanese style rather than analysing any kind of "deep-level Japaneseness", that is, characteristics surfacing in the music as an automatic result of the nationality of the composer. This will provide an understanding on what kind of characteristics were thought of being Japanese in nature as well as give knowledge on how Japanese composers have adopted influences from traditional music to broaden expression in Western art music.

A characteristic that remarkably eases the task of locating and analysing Japanese elements in Hashimoto's music is the programmatic nature of a lot of the composer's work. Hashimoto wrote numerous songs as well as some cantatas and works for the stage. Most of Hashimoto's works of absolute music, such as *Cavotte* (1924) and *Impromptu* (1924), are concentrated in the very beginning of his compositional career, that is, the period when Hashimoto was still "practicing composition", as put by Omura (2014, 169). Furthermore, even works of absolute music often bear a compositional context that makes it fairly easy to locate possible connections to a Japanese theme. One example of such work is the First Symphony D major, composed to celebrate the Japanese empire. Other works of absolute music have an easily recognized musical context proposed both musically as well as in the title, such as *Mozaatofuu no rondiino* (Mozart-style rondino, 1927). Hashimoto did not write any concertos or sonatas, for instance, and there are very few works of absolute music that do not hint some context in their title among his work. Considering the study at hand, works with a program or a context explicitly suggesting a connection to

a Japanese theme are naturally of particular interest, while works with no such program or context will also not be overlooked.

Saegusa (see Omura 2014, 169) has divided Hashimoto's compositional career into five creative periods: 1) the period of practicing composition and learning music (4/1923–6/1928), 2) the years of active composing, becoming associate professor, and writing popular songs for Victor (7/1928–12/1934), 3) the years spent in Europe (1/1935–3/1937), 4) the war period (4/1937–8/1945), and 5) the post-war period (9/1945–5/1949). The division is made based on both the style that Hashimoto wrote music in as well as the events that affected both Hashimoto's life and work. For instance, the first impressionist works by Hashimoto launch the second period, while the end of the Second World War marks the beginning of the fifth period. This serves as a practical division also when discussing the Japanese influences in Hashimoto's work, as it is likely that the factors affecting Hashimoto's life and work also had an effect on the ways that Hashimoto adopted Japanese elements in his music.

In the following analysis, I will examine the Japanese influences in Hashimoto's work in the creative periods as defined by Saegusa. The first two periods will be discussed together, and the third period is not discussed at all, since Hashimoto composed (or is at least known to have composed) close to nothing during his stay in Europe. This reduces the number of periods discussed to three: the pre-war period (4/1923–12/1934), the war period (4/1937–8/1945) and the post-war period (9/1945–5/1949). I will summarize the key characteristics of the Japanese influences of each period at the end of each section. In the conclusion, I will discuss the changes that the Japanese influences underwent in Hashimoto's work. The individual works taken for examination are those that I have found to be particularly representative of certain aspects of Japanese influences in Hashimoto's work. While there are also many other works including Japanese influences and this study is not nearly sufficient to cover the whole spectrum of influences in Hashimoto's music, I believe that the works chosen still offer a very good general view on Hashimoto's work.

Musical Japan in Hashimoto's pre-war work

Influences from traditional Japanese music are a notable element in Hashimoto's music until the year 1935. For instance, Shibaïke (1996, 259–260) has located Japanese qualities in 18 of the 46 art songs that Hashimoto wrote prior to 1935.³ I would like to raise the number to 19 with *Mai* (Dance, 1929), a work

³ While being discussed as art songs also in this paper, it should be noted that many of the song compositions by Hashimoto, particularly those consisting of repeated verses, were published both as popular song records and as sheet music as art song compositions with piano accompaniment. For the list of all 159 songs published as popular songs (including those written under pseudonyms), see Saegusa (2012).

which will be discussed in detail below. This would raise the total percentage of Hashimoto's songs including Japanese elements to approximately 45%, making the ratio rather high.

Hashimoto himself (1930a, 105) stated that in his early composition, he was interested in the rural folk song traditions and sought to capture the spirit of these songs in his music. This approach is largely manifested in Hashimoto's pre-war work in particular, as he took part in the *shin minyō* (new folk song) movement since the end of the 1920s (Shibaïke 1996, 243). The movement, which initially involved poets and at the later stages also composers, sought to capture the spirit of folk songs of the rural areas with poems and music in a society that was becoming urbanized and industrialized at a fast pace (Hughes 1991). While the poems and music were written mostly by trained poets and composers from urban areas, *shin minyō* songs typically imitate the style of traditional folk songs, and many of them aimed at becoming actual folk songs representing a particular locality (ibid., 3). Hashimoto's approach somewhat differs from this in the sense that he (2009a, 192–193) stated that composing "timeless and artistic music" – apparently regardless of whether the song was composed as art music or popular music – was his primary goal also in the case of *shin minyō* instead of limiting himself to the sole imitation of folk songs in a conservative manner. This is manifested in his various approaches to *shin minyō*.

As Shibaïke (1996, 255) has noted, Hashimoto's *shin minyō* songs typically adopt the pentatonic *yonanuki* scale. While this is true, Hashimoto's approach is not limited to the adoption of the *yonanuki* scale, as many of the songs also contain more specific allusions to traditional Japanese music. One example of such work is *Oroku musume* (1929), in which Hashimoto adopts vocal techniques of traditional songs and evokes the sound of the *jiuta* ensemble very typical in Edo period Japan (1603–1868). While *jiuta* originally stood for music combining singing with accompaniment of the plucked instrument *shamisen*, the genre later grew into consisting of a larger ensemble, typically including also the zither-type *koto*, the bamboo flute *shakuhachi* or the bowed instrument *kokyū* (e.g. Nogawa 2008, 246). In *Oroku musume*, Hashimoto imitates the *jiuta* ensemble with a singer and the piano – an influence that he also commented on himself (see Dohi 1986, 33). Influences from *jiuta* are underlined in the whole structure of the work, as the vocal line alternates between long instrumental passages, which is a practice commonly met in *jiuta* (Wade 1976, xviii).

Oroku musume makes constant allusions to the playing techniques of the *koto* and the *shamisen*. Both are instruments towards which Hashimoto (1931, 44) explicitly stated his interest. Note for example the cadence-like pattern in measures 17 and 24 in the left hand of the piano (beginning and ending of the lower staff in fig. 1), very reminiscent of the patterns met in *jiuta* music. Also the melody of the singer resembles that of the traditional singing with its decorations and glissandi (fig. 1). The right hand of the piano, written in small notes with the instruction *ad lib.* and therefore hinting towards free rhythmical treatment in measure 18, resembles the way that the vocal line is usually doubled by the instruments in traditional music for ensembles. It is common in

The image displays a musical score for the piece 'Oroku musume' by Hashimoto, covering measures 9 to 24. The score is written in 3/4 time and is divided into two systems. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower grand staff. The vocal line begins with a 'poco lento' tempo and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano accompaniment starts with a ritardando (*rit.*) and a fortissimo (*sf*) dynamic. The second system continues the vocal line with dynamics of mezzo-forte (*mf*), mezzo-forte (*mf*), piano (*p*) at tempo (*a tempo*), and mezzo-piano (*mp*). The piano accompaniment in the second system begins with an *a tempo* marking and dynamics of mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*).

Figure 1. *Oroku musume*, mm. 9–24, lyrics omitted (Hashimoto 2009b).

jiuta for the doubled melodic line not to be played in congruent rhythm but that the performers interpret the rhythm freely, resulting in heterophony. While the doubling of the vocal line in piano is a convention frequently met in Hashimoto's song compositions, none of them advise the player to interpret the rhythm freely in contrast with *Oroku musume*. These characteristics further underline the influences from traditional music in *Oroku musume*.

While songs like *Oroku musume* imitate particular elements of traditional music with Western instruments and in the context of Western art music, Hashimoto's other *shin minyō* songs such as *Oyaimo koimo* (Parent Potato, Child Potato, 1929) and *Taueuta* (Rice Planting Song, 1930) seek to capture the rhythm of working songs that they are based on while not imitating the original songs as such. *Fujisan mitara* (When Viewing Mount Fuji, 1929), on the other hand, evokes feelings of nostalgia towards one's faraway home in the countryside. (Katayama 1999, 200.) These kinds of nostalgic songs were in favour with the people who had to migrate from the countryside to urban areas in search for work in the 1920s in particular (Ogawa 1999, 220). On the other hand, *jiuta*, or the genre that *Oroku musume* imitates, is not a genre of rural folk songs. Even under the category of *shin minyō*, then, Hashimoto's songs represent various approaches.

Folk songs are the most apparent Japanese influence in Hashimoto's early work and fairly easy to locate due to Hashimoto's participation in the *shin minyō* movement. There are, however, also songs taking influences from traditional music but adopting them in somewhat more complex ways. One example of such work would be *Mai* (Dance, 1929). The song is set to the poem *Mai*

– *Rokudaime Kikugorō no Musume dōjōji ni yosete* (Dance – On *Musume dōjōji* of Kikugorō the 6th) by Sumako Fukao, to whose poems Hashimoto also wrote his first impressionist songs. After being very impressed by a performance of the *kabuki*⁴ play *Musume dōjōji* by Kikugorō the 6th, Fukao wrote the poem, seeking to capture her impressions of the performance rather than writing about the contents of the play itself (see Shibaïke 1999, 241). The poem is nevertheless written from the viewpoint of the main female character, who in the play performs a dance and turns into a snake to have her revenge on Buddhist monks.

Being based on a poem depicting *kabuki*, *Mai* is a fitting example of a musical work that may be assumed to contain a musical Japanese element of some kind. The poem is free in form, that is, it doesn't follow fixed syllabic structures as opposed to traditional Japanese poetry. Consequently, also the song is free in form. The only repeated element in the work is the short motive played by the piano in the beginning of the piece (mm. 1–2, fig. 2), which is however sung by the singer only once (mm. 44–45). *Mai* includes many atonal passages as well as Sprechstimme (fig. 3), both of which were unusual in Japanese art music of the time and earned Hashimoto the reputation of a modernist (Hatanaka 2012, 77).

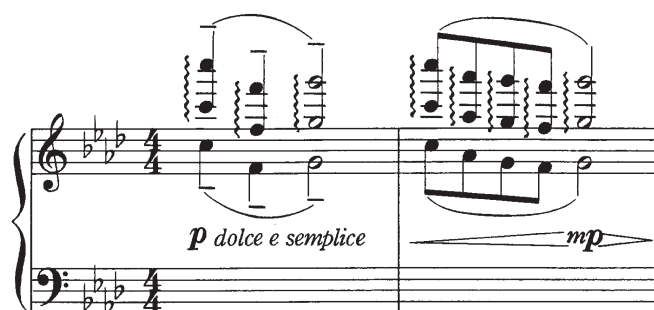


Figure 2. *Mai*, mm. 1–2 (Hashimoto 2009c).

It is unlikely that Hashimoto would have encountered Sprechstimme as an element of contemporary art music composition as early as 1929. Rather, the influence might have to do with the Japanese qualities in the work, as Sprechstimme is reminiscent of the recitative constantly applied in *kabuki*. As a work based on a poem based on *kabuki*, one might assume that *Mai* might also have been influenced by the music of the *kabuki* theatre in other ways; however, this is not the case. Even though the opening of the song (fig. 2) does bear resemblance to the patterns played by the *shamisens* when accompanying the dance in the play *Musume dōjōji*, and the arpeggios might imitate the sound of more than one *shamisens* playing in unison, Hashimoto soon proves that the music for the *koto* is the main influence in the piano part. This is particularly evident

⁴ *Kabuki* is a type of popular Japanese theatre established in the 17th century, containing also a strong musical element. For more on *kabuki* and its music, see e.g. McQueen Tokita 2008.

Figure 3. *Mai*, mm. 31–32, lyrics omitted (Hashimoto 2009c).

Figure 4. *Mai*, mm. 5–8 (Hashimoto 2009c).

in the tremolo (m. 6) and cadence (m. 8) resembling typical playing techniques of the *koto* (mm. 5–8, fig. 4).

The *koto*, however, is not used in the instrumental ensemble of *kabuki*. By choosing to imitate performing techniques of the *koto*, Hashimoto has most likely sought to distance the listener from the music of *kabuki*, where the *shamisen* is the only plucked instrument. As Hanaoka (2007, 16) has pointed out, the sung part does not seem to resemble typical *kabuki* singing, except for the sections including *Sprechstimme*. However, the work does not resemble the vocal music accompanied by the *koto* either. This raises the question of why Hashimoto would imitate techniques and scales of the *koto* in a work that is very clearly based on *kabuki* theatre – particularly as he proves knowledge of genres of traditional music in his works based on folk songs. Moreover, with its treatment of harmony and atonal passages, *Mai* is much closer to Western

art music composition than Japanese traditional music, in contrast with the *shin minyō* songs clearly rooted in the Japanese tradition.

Although Hashimoto's approach might initially seem contradictory, the work actually succeeds in its goal very well – that of capturing the spirit of Fukao's poem. The poem is written in Japanese language but in a free rhythm and structure influenced by French modernists (Shibaike 1996, 243), and rather than the play itself, the poem depicts Fukao's impressions after seeing a performance of the play. While being a poem about a performance of a *kabuki* play rather than about the play itself, the poem does not include any quotations of *kabuki* texts. In the same way, by imitating the *koto*, Hashimoto seeks to distance the listener from the world of *kabuki* while at the same time maintaining a Japanese quality in the work. As Fukao's poem was considered avant-garde in its time (Hatanaka 2014, 76), it is natural that the music is composed in a modern, partly atonal style. While containing Sprechstimme, a device that can be identified both as a modern element and as an influence from *kabuki*, Hashimoto's primary intention does not seem to be the imitation of the soundscape of *kabuki*. Rather, it would seem that he adopted the influences from traditional music as a means of broadening expression in Western art music as well as staying true to the poem by imitating a genre not associated with *kabuki*. In this sense, the influences from traditional music are both aesthetic and technical, yet they are adopted in a manner that also manages to capture the spirit of the original poem well.

A similar work that seeks to broaden the possibilities of expression in Western art music by adopting elements from traditional music is *Shūsaku* (Study, 1930) for violin and cello. As microtonal music, the work was very unusual at its time of composition and required Hashimoto (1930b, 84) to explain the idea behind the work which otherwise might not have been understood. Compared to *Mai*, *Shūsaku* is still more unquestionably a work of Western art music and does not include any explicit Japanese quality on the surface. However, according to Hashimoto himself (see Saegusa 2012, 26), he initially came to adopt Alois Hába's microtonality as an influence from traditional Japanese music, as he found the Western system of notation inadequate to evoke the subtle nuances and timbres of Japanese folk songs. Similar elements are found in some of his *shin minyō* songs – note, for instance, the use of glissandi in *Oroku musume* (fig.1). One can therefore conclude that *Shūsaku* is indeed influenced by traditional Japanese music, but rather than being explicitly "Japanese" in style, the work seeks to broaden expression in Western art music by adopting elements from traditional Japanese music. Therefore, influences from traditional music are used as a compositional technique in the work, while not resembling the music of the national school of the 1930s.

While the *shin minyō* songs are inspired by folk songs and *Mai* makes an allusion to a Japanese instrument to distance the listener from the music of *kabuki*, Hashimoto also composed works that create a Japanese atmosphere with no influences from any distinctive genre of traditional music. One such work is *Ame no michi* (*Pluie dans la rue*, 1934) for solo piano, composed only shortly before Hashimoto left for Europe. It was originally performed with Japa-

Figure 5. *Ame no michi*, mm. 5–20 (Hashimoto 1969).

nese *buyō* dance accompaniment (Wada 1968, 7). The work is the first in the collection of three piano pieces, depicting Japanese-style *nihonga* paintings by Kiyokata Kaburaki (1878–1972) (*ibid.*). As the alternative title in French hints, the music is composed in impressionist style. Kaburaki's original painting *Shintomiza* portrays a traditionally-dressed Japanese woman covering herself with a Japanese umbrella, and the *kabuki* stage *Shintomiza* is being portrayed in the background. In this sense, the painting evokes a Japanese atmosphere. In the beginning of *Ame no michi*, the patterns in the left hand of the piano possibly depict the rain, while the right hand is playing a melody in the minor *yonanuki* scale (fig. 5).

The melody of the right hand as well as the timbre resemble the music for the *koto*, in particular as the minor *yonanuki* scale is equivalent of the typical tunings of the *koto* in terms of interval structure (see e.g. Harich-Schneider 1973, 520 for *koto* tunings). However, Hashimoto does not imitate any playing techniques of the instrument as explicitly as he does in *Mai*. Moreover, although

the parallel fourths (beginning from m. 16) evoke a certain Japanese or at least Asian mood, they are also an element constantly encountered in the piano music of Debussy and Ravel. Rather than imitating any specific genre of traditional music, Hashimoto seems to be searching for common ground between Japanese influences and impressionist music and, above all, adopts the influences to evoke a certain atmosphere, that of the painting by Kaburaki. This makes his approach different from the works containing distinctive allusions in terms of compositional technique, but is still closely connected to the original work that the music is based on.

To summarize, based on the works discussed above, Hashimoto adopted influences from traditional Japanese music in his pre-war work in the following manners.

1) Works of *shin minyō* seeking to capture the spirit of folk songs via the imitation of rhythmic and melodic patterns encountered in folk songs, while retaining a quality to recognize the works in the context of Western art music.

2) Works such as *Mai* and *Ame no michi*, seeking to capture the spirit of the original program and adopting musical Japanese elements to underline an aspect of the work that the music is based on.

3) Works such as *Shūsaku*, seeking to broaden the possibilities of expression by adopting influences from traditional music in a work of absolute music.

In Hashimoto's pre-war work, influences from traditional music are adopted as aesthetic material and as a tool of expression, applied to capture the spirit of the original program. In the case of some of his *shin minyō*, Hashimoto's approach is close to the one of Michio Mamiya (b. 1929), a composer of the following generation. In his work *Nihon minyōshū* (Collection of Japanese Folk Songs, 1958–1999) for singer and piano, Mamiya set as his goal to capture the original feeling of the folk songs he used as his material rather than simply imitating the original songs with Western instruments (Mamiya 2009, 140). Mamiya must also have noticed the similarity with his approach and Hashimoto's, as he arranged *Oroku musume* for an ensemble of Japanese instruments in 1984. Hashimoto himself did not compose anything for traditional Japanese instruments in spite of expressing his interest towards doing so (Hashimoto 1931, 47). In works such as *Mai* and *Shūsaku*, on the other hand, Hashimoto adopts some techniques of traditional music to broaden the possibilities of expression in Western art music. These approaches connect him strongly with the following generation of composers emerging in the 1950s, celebrated for their ways of adopting elements from the Japanese tradition to extend the expression in Western art music (see e.g. Galliano 2002).

Another characteristic that is also particularly notable is the nature of the genres of traditional music that Hashimoto makes allusions to. All of the genres have to do with music enjoyed by the common people, so to say, as opposed to the nobility and those who held power. This is obvious in the case of rural folk songs, and also the *jiuta* music (which *Oroku musume* imitates) traditionally enjoyed by the middle class. According to Hashimoto himself, even the micro-intervals in *Shūsaku* are based on techniques found in folk songs (see Saegusa

2012, 26). While the musical allusions to *kabuki* in *Mai* are very few and have also to do with the original poem, *kabuki* was a form of popular theatre (Harich-Schneider, 526). No allusions, on the other hand, are made to upper-class musical traditions, such as the court music *gagaku* or the musical traditions favoured by the ruling warrior class during the Edo period, such as the *nō* theatre or the musical narration in the warrior epic *Heike monogatari* (Tale of Heike, dating originally from the 13th century), for instance.⁵ In his pre-war work, it seems that the Japanese influences underline Hashimoto's determination to write music "for the people", as he also suggested in his writings (e.g. Hashimoto 1930a, 106).⁶

Musical Japan and nationalism in Hashimoto's work during the war

Hashimoto's compositional style changed notably upon his return to Japan after studying in Europe from 1935 to the spring of 1937. The experimental qualities in his work became nearly absent, and instead he composed a great number of musically rather simple nationalistic songs. By the term *nationalistic*, I refer to music with the aim of expressing Japanese supremacy or supporting the expansionist policies of the government. Most of Hashimoto's works of this kind are defined by their program or compositional context. Works of art music are in minority, while marching songs and popular songs of war (*gunkoku kayō*) dominate the list of Hashimoto's nationalistic work. It is likely that someone chose the lyrics for Hashimoto to compose to songs (Saegusa 2012, 27–28). The few works of nationalistic art music include *Kōkamon* (Kōkamon Gate, 1939), a cantata about the battle of Nanking in 1937, the First Symphony D major (1940) and the cantata *Eirei sankā* (Hymn for the Soul of a Ceased Soldier, 1943) for the commemoration of the Navy Marshal Isoroku Yamamoto (1884–1943). Most of

⁵ Some few exceptions include the ballet *Tennyō to gyōfu* (Heavenly Maiden and Fisherman, 1932), containing some harmonic allusions to the court music *gagaku* probably related to the theme of the noble "heavenly maiden", and the cantata *Kōtaishi denka goseitai hōshukuka* (Song in Celebration of the Birth of His Highness the Crown Prince, 1934), quoting the Japanese national anthem *Kimi ga yo* as a type of cantus firmus towards the end of the work, which seems a rather natural device for music composed to celebrate the birth of the crown prince (i.e. Emperor Akihito, b. 1933).

⁶ Hashimoto uses the term *minyō* (民謡). The term translates as "folk song" into English, but is a literal translation of the German word *Volkslied*, meaning literally "songs of the people" (Hughes 1991, 1). Hashimoto (1930a, 105) explained that while his initial image of "folk song" is the tradition of the rural areas, his aim in composing songs is to write "folk songs for urban people" – that is, music that the people in cities could find their own and relate to in the same sense that traditional folk songs reflected the life in the countryside. In this sense, Hashimoto explicitly suggests that composing for "the people" was his aim. This was, of course, particularly evident in his popular songs.

Hashimoto's songs during the war would probably fall in the category of "rather simple works" in the classification by Shibaike (1996, 259–260).

During the war, works containing Japanese elements and not being nationalistic by program are an exception rather than a rule. One of the few works like this is *Tabibito no uta* (Song of a Traveller, 1939), which evokes a Japanese mood and imitates traditional vocal techniques but does not contain any hints towards nationalism in the program. The song is also given as an example of a typical Japanese art song by Hoffman (1967, 172). However, even if works including Japanese qualities in the war period are by rule nationalistic, not nearly all works with a nationalistic program contain Japanese elements. On the contrary, Japanese influences become almost totally absent in Hashimoto's nationalistic work. For instance, although strongly dealing with the Japanese state, there are no influences from traditional music in the cantata *Eirei sanku*. The work is German romantic in style, and the only distinctive influences that the program of the work has clearly affected are war calls played by the brass section.

Potential Japanese influences in Hashimoto's work of the war period are mostly met in the form of adoption of the *yonanuki* scale in song compositions with no further allusions to any specific genre of traditional music. Works like this include, for example, the lullaby *Haha no uta* (Mother's Song, 1937) and the children's song *Kachinuku bokura shōkokumin* (We Triumphant Children⁷, 1945). The first one is still sung as a lullaby with the third verse removed as the contents can be regarded nationalistic (Saegusa 2012, 27), as in the lyrics the mother encourages her child to view the national flag of Japan and sing the national anthem. The latter one is clearly a nationalistic song encouraging children to die for the emperor in the war. However, these are rare exceptions among all the nationalistic work and contain no serious allusion to any particular genre of Japanese music. This is also backed up by the comments of the composer himself, as Hashimoto (1930a, 105) stated that composing pentatonic melodies does not suffice to make a song "Japanese" in style. This tendency in Hashimoto's work is particularly notable in the sense that the rise of nationalism also marked the rise in musical national influences in the works of many Japanese composers (Akiyama 1979, 39).

Hashimoto's work containing the most Japanese influences in the war period is the First Symphony D major (1940). The work was composed to celebrate the 2600th anniversary of the Japanese Empire, a festivity which many Japanese as well as seven European composers, including Richard Strauss and Jacques Ibert, were commissioned works for (Akiyama 1979, 39). The symphony is German romantic in style. As music with the purpose of celebrating the state, it is natural to assume that the work might bear at least some allusions to Japanese traditional music. This becomes apparent already in the opening section. The first movement in sonata form begins with a canon by the first and second violin (fig. 6).

⁷ *Shōkokumin* (young citizen) was the term used for children in Japan during the Second World War.



Figure 6. Opening of the First Symphony by Kunihiko Hashimoto (1940).



Figure 7. Melody of Etenraku in *hyōjō* mode.



Figure 8. A passage in the First Symphony by Kunihiko Hashimoto (1940).

Although played at a much faster tempo and at a different pitch, the melody line clearly quotes the classical *gagaku* piece *Etenraku* (Heavenly music) in *hyōjō* mode⁸ (fig. 7). *Etenraku* in *hyōjō* mode is possibly the most well-known *gagaku* piece (Garfias 1975, 136) and also the one most performed in the 1930s and 1940s as an arrangement for orchestra by Hidemaro Konoe (1898–1973) (Kumazawa 2012). Also, the following motive played by the flute and the oboe (fig. 8), although not resembling *gagaku* in style, is equivalent of the scales in *gagaku* (Harich-Schneider 1973, 137).

After this, the symphony introduces the motive D–E–A, presented all over the first movement (fig. 9). The motive is also apparent in the beginning of the development section in minor key (fig. 10). Considering the simplicity of the motive, Hashimoto uses it to an astonishing degree. In fact, there are only a few moments in the whole movement when the motive is not present in any form, and it is performed even by percussions such as the timpani. Moreover, apart from the beginning of the development section, the motive is not really varied,

⁸ *Gagaku* is the court music of Japan, originally adopted from Korea and China in the 6th century. When *gagaku* melodies are played in different modes, the musical contents of the piece also change. (Garfias 1975.) The melody which Hashimoto quotes is that of *Etenraku* in *hyōjō* mode, albeit performed at a different pitch from the original. My transcription using Western notation (fig. 7) aims only at presenting the original melody; it does not really give any idea on the temporal or timbral qualities of *gagaku*. Unlike many other genres of traditional Japanese music, *gagaku* consists of units that can be described as measures with a regular number of beats (Garfias 1975, 82), hence the time signature 4/4 in the transcription.



Figure 9. A motive in the First Symphony by Kuni-hiko Hashimoto (1940).



Figure 10. The beginning of the development section by Kuni-hiko Hashimoto (1940).

nor is it played at any other pitch, furthermore hinting towards a particular meaning behind it. As the motive also appears in the end of the whole work, however, it will be discussed in more detail with the third movement. Before the development section, Hashimoto combines the motive with a harmony highly reminiscent of *gagaku*. The chords played by the strings are based on the intervals of the second, fourth and fifth, therefore resembling the typical *aitake* chords of the wind instrument *shō* in *gagaku* (see Garfias 1975, 65). This kind of harmony is also met in other passages in the movement, further confirming that *gagaku* is the most notable influence in the first movement of the symphony. When adopting these influences, however, Hashimoto does not seem to adopt any fundamental key characteristics of *gagaku*, for instance in terms of the structure of the composition or the roles of different instrument groups. Rather, they appear only occasionally and in a decorative manner in the movement that is otherwise composed wholly in Western idiom.

The second movement is in ABA' form. The repetitive melody of the A section is composed in a mode reminiscent of the traditional music of the Ryūkyū Islands (or Okinawa, to the south from the main islands of Japan) with a culture distinctive from Japan. Hashimoto confirms this by giving the melody as a typical example of Okinawan-style mode in one of his composing manuals (Hashimoto 1948, 103). The melody of the B section is based on the repetition of the same melodic and rhythmic line in turns between instrument groups (strings and winds). This is clearly an allusion to the antiphonal *utakake* form met in Okinawan folk music, or more accurately in the *mōashibi* tradition, where women and men split into two groups and sing in antiphonal style (Uchida 1989, 5). This emphasizes the folk song nature of the second movement, especially as *utakake* songs are often seen as “vulgar” in contrast with the Okinawan art music tradition (Takenaka 1975, 103). Hashimoto further underlines a Japanese quality in the movement by adopting the *taiko* drum playing a marching rhythm in the orchestra in the A' section. Otherwise, all the allusions in the second movement are based on Okinawan music, and more specifically folk music traditions. According to Katayama (2007, 141), the second movement of the symphony represents the *nanshinron* (doctrine of southern expansion) policy of the state. The *nanshinron* was a doctrine based on the idea that South-East Asia was a sphere of interest for Japan in terms of territorial expansion. This makes the allusion to Okinawan music in a symphony celebrating the Japanese empire also a political message.

The third movement of the symphony consists of a theme, variations, and a fugue. The theme is the song *Kigensetsu no uta* (Song of the Founding of the Empire, 1888) composed by Shūji Isawa, the founder of the Tokyo School of Music (fig. 11). It was basically known by everyone in Japan and sung in the celebrations of the Founding of the Empire Day (February 11th) until the end of the war, when it was deemed nationalistic and banned (Akiyama 1976, 10). The variations are composed in a vast diversity of styles ranging from a lullaby (variation 7), Wagnerian brasses reminiscent of the overture of *Tannhäuser* (variation 8) to a Baroque-style fugue in the end. Fugue was considered the highest form of Western art music at the time in Japan (Akiyama 1979, 11), and the third movement overall seems to be a manifestation of various established compositional methods of Western art music. The motive D–E–A (fig. 9) from the first movement takes again an important role in the fugue, as it is first presented as a countersubject for the theme of the fugue, and in the very end of the work played in a very bombastic manner alongside the original theme *Kigensetsu no uta*. The whole work even ends with two fanfare-like presentations of the motive, further stressing its significance.



Figure 11. The beginning of *Kigensetsu no uta*, composed by Shūji Isawa.

As the motive D–E–A itself is musically rather simple but bears such a significant role in the work, it is natural to assume that it might carry a particular meaning, very likely linked to the compositional context of the symphony. What further emphasizes this is that in the first movement the motive is not played at any other pitch or mostly varied at all with the exception of the beginning of the development section (fig. 10). Closer examination proves the motive to be a musical cryptogram. If the pitch names D, E and A are translated into Japanese, they become *ni*, *ho* and *i*. As *i* is the only monophonemic pitch name in Japanese, and, parallel to that, *n* is the only syllable of the Japanese syllabic writing system consisting of one consonant phoneme, it is natural to come to the conclusion that the three notes may stand for the word *Nihon*, or “Japan” in Japanese. Therefore, the simple motive that bears such a significant role in the symphony is the fundamental core message of the work, very fitting for the festive composition context of the work celebrating the empire of Japan.

Overall, the influences from Japanese music adopted in the first movement of the symphony are those from *gagaku*, court music of the nobility and the imperial family, therefore very fitting for a work celebrating the Japanese empire. The influences from traditional music are a symbol that represents the nation and therefore differ starkly from the elements Hashimoto adopted in his pre-war work. The influences in the second movement, on the other hand, are adopted from Okinawan folk music (considered vulgar by some), and are therefore in stark contrast with the first movement. Moreover, these influences

are in line with the expansionist *nanshinron* policy of the state. The third movement takes a song that clearly celebrates the state as its theme, and the three-note motive D–E–A, introduced in the first movement and standing for Japan, takes once again a significant role in the movement. With these influences, Hashimoto brings a “Japanese” as well as nationalistic quality to each of the movements. While being in stark contrast with his pre-war work combining elements from folk songs to modernist techniques and impressionism, Hashimoto still proves his knowledge of genres of traditional music and adopts the various musical allusions in a manner that makes them bear specific meanings and enhance the message of the work. Also, by composing music in established and admired forms and techniques of Western art music, Hashimoto has still more underlined the upper-class nature of the work.

When discussing Hashimoto’s work of the war period, it is necessary to point out that some of Hashimoto’s works were destroyed during the war (Takaku 2007, 152). Therefore, it is possible that Hashimoto did also compose other works adopting Japanese influences. Based on the material that has survived, though, the following summary can be concluded on the adoption of Japanese influences in Hashimoto’s work during the war. As is understood, there is a very stark difference in the Japanese qualities between the work of the war period and the pre-war period.

1) Most of the nationalistic music does not include a Japanese element of any kind.

2) When a Japanese element is brought into a work, it is usually in the form of the *yonanuki* scale. *Tabibito no uta* is one of the few exceptions also imitating traditional vocal techniques.

3) The First Symphony is most likely the only work containing specific musical meanings related to the theme of the work. The genres that the allusions are made to are used to enhance the message of the work.

Absence of Japanese qualities in Hashimoto’s post-war work

As discussed above, Hashimoto resigned his post as a professor of the Tokyo School of Music in 1946 and worked as a free composer until his death in 1949. Katayama (2007, 54) has noted that Hashimoto’s nationalistic songs during the war and the political songs praising democracy after the war have no musical difference in spite of the differing programs. In spite of this, there is one notable change in Hashimoto’s compositional style in the post-war period. After the war, Hashimoto composed very few works containing any kinds of Japanese elements. For instance, among his 33 solo vocal works⁹, none contain any influences from traditional music. While the melody in *Asa wa doko kara* (Where

⁹ The number is based on the songs published in Hashimoto 1996a, containing only songs of the post-war period with the exception of *Fuefuki me*. Among the 33 songs, three songs are of unclear date of composition.

Figure 12. *Asa wa doko kara*, mm. 8–19, lyrics omitted (Hashimoto 1996b).

Does the Morning Come From?, 1946), reflecting the positive spirit of the new democratic era and is composed using a pentatonic scale, the song doesn't include any allusions to traditional music, nor does it really evoke a Japanese atmosphere (fig. 12). Furthermore, it should be noted that *Asa wa doko kara* was not originally composed as an art song but as a popular song, and it was a typical device in the popular song of the time to adopt the *yonanuki* scale.

Based on Hashimoto's previous work, the most natural approach to searching for Japanese qualities in music would be to study works that suggest a Japanese context in their program. As the censorship conducted by the occupational forces did not approve of music hinting towards a nationalistic theme (Galliano 2002, 132) and composers were advised to treat Japanese influences with caution (Akiyama 1979, 41), examples of such music are few in Hashimoto's post-war work. One work with a high possibility of including influences from traditional music, however, would be *Mittsu no wasan* (Three *wasans*, 1946) for baritone and orchestra, a work commissioned by the Nihon shūkyō ongaku kyōkai (Japanese Society of Religious Music). *Wasan* is a type of Buddhist recitative in the genre of *shōmyō*, originally introduced to Japan in the 6th century (Harich-Schneider 1973, 96). *Wasans* are always sung in the Japanese language as opposed to the *shōmyō* in Sanskrit or Chinese, and were therefore fairly understandable to common people in the time of their writing (Sawada 2008, 120). Hashimoto's *Mittsu no wasan* consists of three poems from a collection of 48 *wasans* written by the Buddhist monk Shinran (1176–1263). As *wasans* are performed as the Buddhist *shōmyō* recitative, one might assume Hashimoto to adopt at least some kind of influences from *shōmyō* in this work.

Katayama (2007, 91) has noted that the orchestral texture of *Mittsu no wasan* resembles that of Mahler. The work consists of three poems, but the only one containing any musical allusions to Japan is the third. Moreover, while one might expect these influences to have something to do with *shōmyō*, this is not the case. Rather, the Japanese elements, mostly adopted in the introduction and interludes, are elements recalling the rhythms of Japanese folk songs, somewhat reminiscent of the style of Akira Ifukube's (1914–2006) *Nihon kyōshikyoku* (Japanese Rhapsody, 1935). There are no allusions to traditional music even in the second song, although Shinran's poem refers to the pitch names of the Chinese pentatonic scale adopted to Japan: *kyū*, *shō*, *kaku*, *chi* and *u*, approximately D, E, F#, A and B (Garfias 1975, 58–63). Hashimoto himself apparently acknowledged that *kyū* is the name of the ground pitch of a scale at any pitch (Hashimoto and Shimofusa 2000, 79), but even as this meaning, the music itself does not hint the adoption of these notes. While Hashimoto's pupil, Toshirō Mayuzumi adopted musical material from *shōmyō* as such in his famous work *Nehan kōkyōkyoku* (Nirvana Symphony, 1958), this is not the case in *Mittsu no wasan*.

The work, however, resembles Hashimoto's previous work in two ways. First, it seeks to capture the essence of the original poems by Shinran. Second, it is clearly music aimed for the people. This can be concluded based on the composer's comments on the work (as quoted in Saegusa 2011, 13; translation mine):

Although there is also opposition towards composing new music to the *wasans*, Shinran's motive for writing was that he sought to make the sutras, written in complicated classical Chinese, comprehensible to the common people. From this point of view, I believe that there is also profound meaning in covering the poems with a robe of new music and singing them in their true nature.

Based on this, Hashimoto sought to express the original motive behind the texts and also compose music aimed for the people, that is, music comprehensible to contemporary listeners. This makes his approach very similar to the one in the pre-war period. What further emphasizes Hashimoto's interest towards composing music for the people is that in 1947 he was one of the founding members of *Shinfūsha*¹⁰, an association formed by poets and composers taking as their goal to write high-quality music aimed for the people (Saegusa 2012, 25).

Alongside the disappearance of influences from traditional music, there is also a possible anti-war tone to Hashimoto's music in the post-war period. Katayama (1999, 201) has noted that some works seem to express regret and despondency of the people after the war. These works include *Mittsu no wasan*, as well as the song cycles *Fuyu no kumikyoku* (Winter Suite, 1945) and *Jōjō kumikyoku* (Lyrical Suite, 1946). Some other works, in particular popular songs

¹⁰ The name of the society is rather difficult to translate into English. *Shinfū* (新風) means "new style" or "fresh", and in this case, *sha* (社) most likely stands for "association". Therefore, the name of the society refers to the new period after the war and their fresh approach into writing poems and music.

such as *Asa wa doko kara* reflect the positive spirit of the new democratic period. In 1947, Hashimoto was commissioned to write a symphony to celebrate the new constitution of Japan. According to the composer himself, the Second Symphony F major (1947) depicts the bliss of peace (see Saegusa 2011, 8), and even contains “bells of peace” towards the end of the work. Considering how important the musical cryptogram in the main motive is in the First Symphony, it is likely that the major key F (*he* in Japanese) stands for peace (*heiwa* in Japanese).

The absence of Japanese influences in Hashimoto’s work in the post-war period raises the question of whether Hashimoto abandoned Japanese influences in his work as a way of expressing regret for his nationalistic war-time works. This is hard to believe, however, as in the immediate post-war period, composers were generally advised to treat any kinds of materials leaning towards nationalism with caution (Akiyama 1979, 41). Even many artists of traditional music were banned from performing professionally, should the genre they represented have been used as a nationalistic propaganda tool during the war (Kikuchi 2008, 106). This being the situation, it is likely that Hashimoto, in particular after apparently being made to resign his post, would naturally have been cautious of not stating any kind of nationalism in his work. Moreover, as was seen in the case of his work during the war, nationalism and Japanese influences do not have any connection in Hashimoto’s music, making the idea of the absence of Japanese qualities in his work being a sign of regret unlikely.

Conclusion: Hashimoto’s work reflecting changes in the Japanese society

As a summary of the overall development of Japanese qualities in Hashimoto’s work, the following can be concluded.

1) In the pre-war period, Hashimoto manifests knowledge of various genres of traditional music. While putting this knowledge to different kinds of uses, including those that can be considered modernist, the genres that he makes allusions to are by rule those of the common people.

2) During the war, Hashimoto manifests knowledge of the traditional music mostly in his First Symphony D major. In contrast with the pre-war work, however, the influences are those from the upper-class genre *gagaku*, while influences from Okinawan folk music are adopted as a political message. Other possible Japanese qualities include the adoption of the *yonanuki* scale.

3) In the post-war period, influences from traditional music have become absent. The very few possible influences do not stand out as being allusions to any specific genres of traditional music, nor do they evoke a Japanese atmosphere in the work.

As is understood, the Japanese influences in Hashimoto’s work are abundant in his pre-war work, but gradually become almost totally absent. In works adopting Japanese influences, Hashimoto proves an understanding of various

genres of traditional music and also adopts these influences for different goals. The national school of composition was under suspicion of ultranationalist ideologies as early as in the beginning of the 1930s (see Akiyama 2003, 525), while composers of the national school denied these accusations (Kiyose 1963, 14–15). At least Hashimoto's work seems to prove the accusations wrong. The works of the pre-war period adopting Japanese qualities are not composed to nationalistic programs and during the war influences from traditional music become nearly absent at the same time with the emergence of nationalistic programs.

As Hashimoto's work demonstrates, close examination of allusions to traditional Japanese music in a Japanese composer's work may offer new perspectives to the work of the composer. While Japanese composers of the pre-war period have sometimes been criticized for a superficial and unsuccessful approach to writing music with Japanese qualities, most of the influences analysed in this paper bear particular meanings exceeding those of mere "Japanese-sounding elements", making the criticism unjustified. Moreover, the analysis of Hashimoto's work proves that rather than seeking to locate any unconscious "Japanese nature" in a Japanese composer's work in the sense that the so-called *Nihonjinron* discourse stresses the unique and inevitable "Japaneseness" of everything Japanese, examining particular musical elements as conscious influences from traditional Japanese culture does reveal meanings that offer us new viewpoints to the works themselves. While the research on post-war music dominates studies of Japanese art music particularly in the West, there are undoubtedly countless intriguing attributes to the pre-war musical world of Japan still unknown to us. Careful examination of these attributes and the complex dialogue between Western and Japanese art forms would undoubtedly further open up and provide views to a musical world at an interesting stage of development.

Japanese qualities in Hashimoto's work serve mostly as a tool of expression often adopted for emphasizing an aspect of the original program. Finscher (1984, 55) and Bartók (1976, 343–344), for example, have discussed that the most profound level of national-style composition is a style that does not necessarily contain any concrete allusions to traditional music but rather succeeds in capturing the spirit of traditional music. As opposed to this, it seems that Hashimoto's mostly did not even aim for an overall Japanese compositional idiom, perhaps with the exception of some of his works of *shin minyō*. This further underlines the fact that while the ways of adopting influences from traditional music offer an interesting view to Hashimoto's work, one must also keep in mind that Hashimoto composed in a vast diversity of styles, the works containing Japanese influences representing only one style among the others. Hashimoto's numerous compositions not discussed in this paper – including also those adopting influences from traditional music – would undoubtedly reveal still more valuable perspectives to the work of the composer.

There is, however, one aspect in Hashimoto's work that makes all of his music "Japanese-style" in a sense. Omura (2014, 178) has suggested that Hashimoto "gave himself away" when writing nationalistic works demanded by the

government as the professor of the Tokyo School of Music, thus becoming the “face of the school”. This is underlined particularly in some of Hashimoto’s nationalistic works written under the pseudonym “Tokyo School of Music”. If we assume that Hashimoto indeed “gave himself away” during the war, we are left pondering which characteristics are common in his pre-war and post-war work. A notable difference is, of course, that the influences from traditional Japanese music, so largely adopted in the pre-war years, became absent in the post-war period. Stylistically, Hashimoto also gave up the modernist nature of some of his early work.

Still, one approach remains similar in both periods. In the pre-war period, Hashimoto (1930a, 106) explicitly stated that his compositional ideal was to write music for the people while retaining high artistic quality. In the post-war period the fact that Hashimoto belonged to the group *Shinfūsha*, setting its goal to composing high-quality music aimed for the people, as well as works like *Mittsu no wasan*, prove that his initial attitude towards composing did not undergo a change even after the war. Hashimoto’s primary goal was, it seems, to write high-quality music for the people. According to Omura (2014, 168), one of Hashimoto’s strongest points was his ability to compose in a style that each period of time demanded from him. This partially explains the stark political differences between the creative periods, and results in Hashimoto’s work reflecting changes in the Japanese society as well. This is of course evident when comparing the nationalistic work with the work pronouncing democracy, but there are also notable subtler differences. One of these has to do with the type of songs that Hashimoto composed.

While this paper deals with Hashimoto’s work containing Japanese influences, one cannot overlook the composer’s seemingly contradictory compositional style in the pre-war years. As discussed, the *shin minyō* songs such as *Fujisan mitara* (When Viewing Mount Fuji) with a sense of nostalgia towards one’s home in the countryside were in favour with the people who had had to leave their homes in the rural areas to work in urban cities (Ogawa 1999, 220). At the same time, however, Hashimoto wrote songs such as *Okashi to musume* (Sweets and a Girl, 1928), taking the highly urban and exotic Paris as its theme. As discussed above, Hashimoto composed music in a style that suited the original lyrics, making it no surprise that *Okashi to musume* is composed in a wholly Western idiom. While these two compositional styles might seem to initially contradict each other, they are actually manifestations of the very same compositional motive. Hashimoto (1930a, 105) stated that he took as his aim to write “folk songs for urban people”, that is, music reflecting the life of those living in urban environments in the same way that traditional folk music of the rural districts reflects the life of the people living there. As there was great interest towards everything Parisian in Tokyo in the end of the 1920s (Ogawa 1999, 221), even songs such as *Okashi to musume* become understandable as “folk songs for urban people”. Hashimoto’s principle of composing “folk songs” for both those from the urban and from the rural areas, led into two somewhat differing voices

in Hashimoto's work. While one of them holds a particularly Japanese quality, the other one does not.

As Hashimoto, when composing music for "the people", wrote works adopting Japanese influences in the pre-war period but abandoned these influences after the war, one cannot but conclude that not only Hashimoto's work, but the voice of the Japanese people underwent a change during this period. In a society showing strong tendencies towards Americanization (e.g. Galliano 2002, 128), these qualities from traditional music and traditional culture that were already becoming the past were perhaps inclined to disappear. The resistance towards Americanization began to emerge in the 1950s and is also reflected in Japanese music of the time. Many works of art music with new approaches to Japanese elements were composed in the 1950s (Galliano 2002, 133), and new types of songs underlining a nostalgic Japanese quality emerged in popular music as well, later becoming the "Japanese-style" popular song *enka* (Kikuchi 2008, 160–161).

Based on Hashimoto's actions as well as Omura's remark on him being a composer able to write music in styles that each period of time demanded from him, it is very likely that Hashimoto would have also taken on these tendencies and, in this sense, returned to his initial composing style. Of course, this idea remains purely speculative, as Hashimoto passed away in 1949 and did not live to see the recurring interest towards Japanese-style composition. What is certain, however, is that many of Hashimoto's pupils did take on Hashimoto's approach to composing, most notably Ikuma Dan and Yoshinao Nakada in their well-known song compositions (Lehtonen 2015b, 24). While Hashimoto's death was premature and his compositional career was met with the tragedy of war, it might be concluded that his work was indeed succeeded by his pupils. In their work, also his voice was to be heard for many decades to come.

Bibliography

- Akiyama, Kuniharu. 1979. *Nihon no sakkyokukatachi (jō)*. Tōkyō: Ongaku no tomo.
- Akiyama, Kuniharu. 2003. *Shōwa no sakkyokukatachi: taihei'yō sensō to ongaku*. Tōkyō: Misuzu shobō.
- Akiyama, Tatsuhide. 1976. Yōgaku inyū to dentō ongaku ni tai suru ichishiten. In *Kindai Nihon to ongaku*. Edited by Nihon ongaku buyō kaigi. Tōkyō: Ayumi shuppan. 9–34.
- Bartók, Béla. 1976. *Essays*. Selected and edited by Benjamin Suchoff. London: Faber & Faber.
- Dohi, Miyuki. 1986. *Nobutoki Kiyoshi – Hashimoto Kunihiko*. Tōkyō: Nihon ongaku chosakuken kyōkai.
- Dohi, Miyuki. 1988. Kakyoku Bashō kikōshū to gendai ongaku no sendatsu Mitsukuri Shūichi. *Studies* 35 (1): 57–94.
- Eppstein, Ury. 1994. *Beginnings of Western Music in Meiji-Era Japan*. New York: Mel- len.

- Finscher, Ludwig. 1984. Die Entstehung nationaler Stile in der europäischen Musikgeschichte. In *Forum Musicologicum IV*. Edited by Hans Oesch, Wulf Arlt and Max Haas. Winterthur: Amadeus. 33–56.
- Fukuda, Shigeru. 2012. *Nihon no sakkyokuka to suisōgaku no sekai*. Tōkyō: Yamada music media.
- Fukunaka, Fuyuko. 2008. A Japanese Zero-Hour? Post-war Music and the “Re-making” of the Past. In *Music of Japan Today*. Edited by Michael E. Richards and Kazuko Tanosaki. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing. 55–65.
- Galliano, Luciana. 2002. *Yōgaku: Japanese Music in the Twentieth Century*. Translated by Martin Mayes. Maryland: Scarecrow Press.
- Garfias, Robert. 1975. *Music of a Thousand Autumns: The Tōgaku Style of Japanese Court Music*. Berkeley: University of California Press.
- Hanaoka, Chiharu. 2007. Yōgaku dōnyū kara dai niji sekai taizen made no Nihon no pianokyoku ni tsuite II: Kiyose Yasuji, Hashimoto Kunihiko no sakuhin to sono shūhen ni tsuite *Ongaku kenkyū* 19: 1–22.
- Hashimoto, Kunihiko. 1930a. Minyō to wa. *Minyō ongaku* 2 (1–2): 104–106.
- Hashimoto, Kunihiko. 1930b. Shibun onkai no sakuhin happyō ni sai shite. *Ongaku sekai* 2 (10): 84–85.
- Hashimoto, Kunihiko. 1931. Nagauta shinkyoku “Akebono” no henkyoku ni oite. *Ongaku sekai* 3 (12): 44–47.
- Hashimoto, Kunihiko. 1948. *Senritsu no sakkyokuhō: hōfuna gakufu to waseigaku no kōgi wo fukumeta*. Tōkyō: Zenon gakufu shuppansha.
- Hashimoto, Kunihiko. 1996a. *Hashimoto Kunihiko kakyokushū 2*. Tōkyō: Zenon gakufu shuppansha.
- Hashimoto, Kunihiko. 1996b. *Asa wa doko kara*. Words Masaru Mori. In *Hashimoto Kunihiko kakyokushū 2*. Tōkyō: Zenon gakufu shuppansha. 216–217.
- Hashimoto, Kunihiko. 2009a [1970]. Notes to vocal works *Oyaimo koimo*, *Oroku musume* and *Fujisan mitara*. In *Hashimoto Kunihiko kakyokushū 1*. Edited by Fumiko Yotsuya. Tōkyō: Zenon gakufu shuppansha. 192–193.
- Hashimoto, Kunihiko. 2009b [1970]. *Oroku musume*. Words Ryūha Hayashi. In *Hashimoto Kunihiko kakyokushū 1*. Edited by Fumiko Yotsuya. Tōkyō: Zenon gakufu shuppansha. 126–133.
- Hashimoto, Kunihiko. 2009c [1970]. *Mai*. Words Sumako Fukao. In *Hashimoto Kunihiko kakyokushū 1*. Edited by Fumiko Yotsuya. Tōkyō: Zenon gakufu shuppansha. 86–99.
- Hashimoto, Kunihiko and Kanichi Shimofusa. 2000 [1955]. *Mohan ongaku tsūron*. Tōkyō: Zenon gakufu shuppansha.
- Hashimoto, Qunihico. 1969. *Pluie dans la rue – Ame no michi*. Tōkyō: Zen-on gakufu shuppansha.
- Harich-Schneider, Eta. 1973. *A history of Japanese music*. London: Oxford University Press.
- Hatanaka, Ryōsuke. 2012. *Nihon kakyoku wo meguru hitobito*. Tōkyō: Ongaku no tomosha.
- Herd, Judith Ann. 2004. The Cultural Politics of Japan’s Modern Music: Nostalgia, Nationalism, and Identity in the Interwar Years. In *Locating East Asia in Western Art Music*. Edited by Yayoi Uno Everett and Frederick Lau. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. 40–56.
- Hirata, Toshio. 1936. Sakkyokuka hōmonki (2): Kiyose Yasuji. *Ongaku hyōron* 4 (6): 54–57.
- Hoffman, Theodore. 1967. Western Influences in the Japanese Art Song. *Monumenta Nipponica* 22 (1–2): 162–176.
- Hughes, David W. 1991. Japanese “New Folk Songs,” Old and New. *Asian Music* 22 (1): 1–49.

- Ienaga, Saburō. 1978 [1968]. *The Pacific War 1931–1945*. Translated by Frank Baldwin. New York: Random House.
- Katayama, Morihide. 1999. Hashimoto Kunihiro. In *Nihon no sakkyoku 20 seiki*. Tōkyō: Ongaku no tomosha. 200–202.
- Katayama, Morihide. 2007. Senzen, senchū, sengo: sono renzoku to furenzoku (1945–1951). In *Nihon sengo ongakushi (jō)*. Edited by Kōji Sano. Tōkyō: Heibonsha. 41–154.
- Kikuchi, Kiyomaro. 2008. *Nihon ryūkōka hensenshi*. Tōkyō: Ronsōsha.
- Kiyose, Yasuji. 1963. Senzen no sakkyokukai: Shinkō sakkyokuka renmei wo chūshin to shite. *Ongaku geijutsu* 21 (5): 12–21.
- Kiyose, Yasuji. 1981a [1930]. Futatsu, mittsu no koto. In *Warera no michi: Kiyose Yasuji shosakushū*. Edited by Kiyose Yasuji shosakushū henshū iinkai. Tōkyō: Dōjidaisha. 10–15.
- Kiyose, Yasuji. 1981b [1936]. Warera no michi. In *Warera no michi: Kiyose Yasuji shosakushū*. Edited by Kiyose Yasuji shosakushū henshū iinkai. Tōkyō: Dōjidaisha. 51–56.
- Koizumi, Fumio. 1958. *Nihon dentō ongaku no kenkyū*. Tōkyō: Ongaku no tomosha.
- Kojima, Tomiko. 1962. Tokubetsu kenkyū – Taki Rentarō kara Hashimoto Kunihiro made no kakyoku: Dentō ongaku to no kanren ni okeru gihōjō no shomondai (jō). *Firuhaamonii* 34 (10): 33–45.
- Kojima, Tomiko. 1976. Nihon kakyoku no nagare. *Ongaku no tomo* 34 (5): 60–65.
- Komiya, Tamie. 1976. “Nihonteki sakkyoku” wo meguru ronsō. In *Kindai Nihon to ongaku*. Edited by Nihon ongaku buyō kaigi. Tōkyō: Ayumi shuppan. 87–111.
- Komota, Nobuo, Kan Yazawa, Chiaki Yokozawa and Yoshifumi Shimada. 1994. *Nihon ryūkōkashi*. Tōkyō: Nihon ongaku chosakuken kyōkai.
- Kumazawa, Sayako. 2012. Konoe Naomaro: Hidemaro ni yoru “Etenraku” no kenganga-ku henkyoku to 1930–40nendai ni okeru ensō. *Ongakugaku* 58 (1): 15–29.
- Lehtonen, Lasse. 2010. Japanilaisvaikutteet Kazuo Fukushima soolohuilumessuissa *Requiem ja Mei*. *Etnomusikologian vuosikirja* 22: 7–36.
- Lehtonen, Lasse. 2015a. Lähtökohtia taidemusiikin japanilaisuuteen 1930-luvun Japanissa. *Musiikin suunta* 37 (1): 5–13.
- Lehtonen, Lasse. 2015b. *Yūzuru*: Sentimentalisuuden ja japanilaisuuden kohtaamista Japanin suosituimmassa oopperassa. *Synkooppi* 38 (1): 20–25.
- Mamiya, Michio. 2009 [1975]. *Nihon minyōshū*. Tōkyō: Zenon gakufu shuppansha.
- McQueen Tokita, Alison. 2008. Music in *kabuki*: more than meets the eye. In *The Ashgate research companion to Japanese music*. Edited by Alison McQueen Tokita and David W. Hughes. 229–260.
- Mitsukuri, Shūichi. 1948. *Ongaku no toki*. Tōkyō: Muramatsu shoten.
- Miyake, Iwao, Kaneko Someya and Wakako Sugioka (editors). 1999. *Dokumentarii Shinkō sakkyokuka renmei: senzen no sakkyokukatachi, 1930–1940*. Tōkyō: Kunitachi ongaku daigaku fuzoku toshokan.
- Nogawa, Mihoko. 2008. Jiuta. In *Nihon no dentō geinō kōza: ongaku*. Edited by Tomiko Kojima. Tōkyō: Sōkōsha. 239–264.
- Ogawa, Hiroshi. 1999. Kayōkyoku no naka no otoko to onna. In *Narihikibu sei: Nihon no popyuraa ongaku to jendaa*. Edited by Junko Kitagawa. Tōkyō: Keisō shobō. 211–236.
- Omura, Kōji. 2011. *Nihon to gunka: sensō no jidai to ongaku*. Tōkyō: Gakushū no tomosha.
- Omura, Kōji. 2014. Hashimoto Kunihiro: anten suru jidai wo ikita sakkyokuka. *Kiron* 21: *intellectual and creative* 26: 165–182.
- Saegusa, Mari. 2011. Shūroku gakyoku kaisetsu. In the cover booklet of the CD release *Quinico Hashimoto: Symphony no. 2, Three “Wasan”, Scherzo con sentimento*. Naxos Japan, 8.572869J. 8–15.

- Saegusa, Mari. 2012. Shōwa no taishū kayōshi ni okeru Hashimoto Kunihiko (1904–1949). *Rajio kayō kenkyū* 6 (9): 12–30.
- Sawada, Atsuko. 2008. Shōmyō. In *Nihon no dentō geinō kōza: ongaku*. Edited by Tomiko Kojima. Tōkyō: Sōkōsha. 109–131.
- Shibaie, Masami. 1996. Hashimoto Kunihiko no shōgai to kakyoku sakuhin, sono 1: “Okashi no ie” made. *Ōsaka ongaku daigaku kenkyū kiyō* 35: 242–262.
- Shibaie, Masami. 1999. Hashimoto Kunihiko no shōgai to kakyoku sakuhin, sono 2: Nihon no kindai kakyoku no hajimari. *Ōsaka ongaku daigaku kenkyū kiyō* 38: 26–42.
- Sunaga, Katsumi. 1934. Ongaku ni okeru Nihonteki narumono. *Shisō* 14 (5): 105–118.
- Takaku, Satoru. 2007. Sengo sedai no taitō (1951–1957). In *Nihon sengo ongakushi (jō)*. Edited by Kōji Sano. Tōkyō: Heibonsha. 156–293.
- Takase, Mariko. 1974. Shōwa shoki no minzokushugiteki sakkyoku yōshiki: Ifukube Akira, Kiyose Yasuji, Hayasaka Fumio no ongaku gohō wo chūshin to shite. *Ongakugaku* 20: 203–216.
- Takenaka, Rō. 1975. *Ryūka genshikō: shimauta no sekai*. Tōkyō: Tabata shoten.
- Uchida, Ruriko. 1989. *Okinawa no kayō to ongaku*. Tōkyō: Daiichi shobō.
- Wada, Norihiko. 1968. Kono kyoku ni tsuite. Explanatory notes to *Qunihico Hashimoto: Sortie de leçon de la petite danseuse – Odoriko no keiko kaeri*. Tōkyō: Zenon gakufu shuppansha. 7.
- Wade, Bonnie C. 1976. *Tegotomono: Music for the Japanese Koto*. London: Greenwood Press.
- Yamazumi, Masami. 1976. Taiheiyō sensō kaishi tōji no ongaku to ongaku kyōiku. In *Kindai Nihon to ongaku*. Edited by Nihon ongaku buyō kaigi. Tōkyō: Ayumi shuppan. 139–162.
- Yotsuya, Fumiko. 2009 [1970]. Tensai Hashimoto Kunihiko wo shinonde. In *Hashimoto Kunihiko kakyokushū 1*. Edited by Fumiko Yotsuya. Tōkyō: Zenon gakufu shuppansha. 202–206.

Kansan äänestä valtion nationalismiin: Japanin musiikillisia merkityksiä Kunihiko Hashimoton tuotannossa

Kunihiko Hashimoto (1904–1949) oli 1900-luvun länsimaalaistyyllisen japanilaisen taidemusiikin ristiriitaisimpia säveltäjähahmoja. Toisaalta hän sai tunnustusta modernistina ja työskenteli valtion musiikkiyliopiston professorina, toisaalta hän sävelsi populaarimusiikkia ja oli perustamassa antiakateemista säveltäjärhymää. Vaikka hän korosti varhaisissa teoksissaan kansan ääntä, hän myös kirjoitti sodan aikana nationalistisia marsseja. Ristiriitaisuus heijastuu myös Hashimoton tuotannon japanilaisvaikutteissa (esimerkiksi viittauksissa perinteiseen japanilaiseen musiikkiin), joita säveltäjä käytti niin kansan äänen kuin valtion nationalismiin ilmaisijana.

Tämä artikkeli tarkastelee Hashimoton tuotannon japanilaisvaikutteita ja niiden lähtökohtia liittämällä eri vaikutteet tarkemmin perinteisen japanilaisen musiikin lajityyppeihin. Hashimoton alkupään tuotannossa japanilaisvaikutteet viittaavat ennen kaikkea Japanin kansanmusiikkiin, mutta siitä omaksutut vaikutteet ovat laajentuneet myös joihinkin sinänsä absoluuttista musiikkia edustaviin teoksiin. Nationalismi ja japanilaisvaikutteinen sävellystyylit sodan aikana sen sijaan eivät säännönmukaisesti kytkeydy yhteen. Huomattavin

esimerkki japanilaisvaikutteita sisältävästä nationalistisesta teoksesta on Japanin keisarikuntaa juhlistava ensimmäinen sinfonia, jonka vaikutteet kytkeytyvät alkupään tuotannosta poiketen yläluokkaiseen musiikkiin. Sodan jälkeen japanilaisvaikutteet puolestaan häviävät säveltäjän teoksista lähes täysin.

Hashimoto osoittaa tuotannossaan perinteisen musiikin eri lajityyppien tuntemusta ja käyttää japanilaisvaikutteita vahvistamaan teosten ilmaisua. Samalla vaikutteet mukailevat Japanin yhteiskunnallisen ilmapiiirin kehityskulkua 1920-luvun lopun demokraattisesta ajasta sodanajan nationalismiin ja tämän jälkeen kaiken nationalistisen sisällön kieltämiseen. Vaikka Hashimoton perimmäinen sävellysmotiivi vaikuttaisi olevan kansan äänen esille tuominen, artikkeli yhtyy niihin japanilaisiin tutkijoihin, jotka näkevät säveltäjän ”aikansa uhrina”.

FM Lasse Lehtonen (lasse.a.lehtonen@helsinki.fi) on japanilaiseen musiikkiin erikoistunut tohtorikoulutettava Helsingin yliopistosta.

Hengen työskentelyä hengelle alttiissa materiaalissa

Matti Huttunen

Hanslick, Eduard. 2014. *Musiikille ominaisesta kauneudesta: yritys säveltaiteen estetiikan uudistamiseksi*. Suom. Ilkka Oramo. Tampere: niin & näin.

”Musiikille ominainen kauneus”, ”das Musikalisch-Schöne” – juuri sen Eduard Hanslick pyrki tavoittamaan vuonna 1854 ilmestyneessä teoksessaan. Hanslick halusi luoda musiikin estetiikan, joka ei tukeudu muihin taiteenlajeihin ja joka pyrkii selvittämään musiikille itselleen tyypillisen kauneuden olemuksen: ”sävelteoksen kauneus on spesifisti musiikillista, so. sävelyhdistelmiin itseensä sisältyvää, ilman suhdetta vieraaseen, ulkomusiikilliseen vaikutuspiiriin” (Hanslick 2104, 9).¹ Puhuessaan ”musiikille ominaisesta kauneudesta” Hanslick halusi rajata tarkastelunsa puhtaaseen soitinmusiikkiin, joka oli hänelle ainoa ja varsinainen musiikkia (”die” Musik). Hanslickin kirja on yksi luetuimmista – kenties luetuin – musiikkifilosofinen teos, ja sen saaminen suomen kielelle on kulttuuriteko.

Hanslickin kirja on synnyttänyt voimakkaita reaktioita puolesta ja vastaan, ja sitä kommentoidaan tänäkin päivinä musiikkifilosofian piirissä. Yksi syy tähän on kirjan lennokka ja mukaansatempaava tyyli, jonka Ilkka Oramon suomennot tavoittaa hyvin. Hanslick kirjoittaa poleemisesti, ja kirja vilisee viittauksia ja epäsuoria yhteyksiä niin klassiseen filosofiaan kuin musiikkikirjallisuuden traditioihin ja 1800-luvun ajankohtaisiin ilmiöihin. Hanslickin argumentit ovat riittävän yksinkertaisia, jotta lukija – oli hän sitten kriittinen tai suopea – voi tarttua niihin. Samalla Hanslickin argumentit ovat houkutelleet yksinkertaistaviin tulkintoihin – yksinkertaisuus ja yksinkertaistaminen ovat kaksi eri asiaa. Jo Hanslickin tavanomainen luokittelu ”formalistiksi” sisältää yksinkertaistuksen siemenen – varsinkin kun ”formalisteihin” on eri yhteyksissä luettu niin suuresti toisistaan poikkeavia esteetikkoja kuin Immanuel Kant, Roger Fry ja Igor Stravinsky. Myös Hanslickin kirjan ilmeiset sisäiset ristiriitaisuudet ovat kannustaneet monenlaisiin tulkintoihin. Esimerkiksi Hanslickin kuvaukset oopperamusikin luonteesta tuntuvat sotivan hänen kirjansa ydinajatuksia vastaan (ks. esim. Kivy 1993).

Suomenkielinen käännös sisältää Hanslickin kirjan leipätekstin ja alkuperäisten viitteiden lisäksi suuren määrän suomentajan huomatuksia sekä jälkisanat, joissa Oramo kertoo kirjan ja suomennoksen taustoista. Vaikka *Musiikille ominaisen kauneuden* keskeiset kohdat käydään kirjan lopussa Oramon toimesta läpi, hän välttää tarjoamaista lukijalle yksityiskohtaista vastausta sen tapaisiin

¹ Jatkoissa MOK. Saksankielisen alkuteoksen osalta viitataan Dietmar Straussin laatimaan historiallis-kriittiseen laitokseen (Strauss 1990, jatkoissa VMS).

kysymyksiin kuin ”miten Hanslickin kirjaa on luettava” tai ”mitä Hanslick todella sanoi”. Vastauksia näihin kysymyksiin ei pidä tarjota myöskään tällaisessa lyhyessä arvostelussa, vaan jokaisen lukijan pitää muodostaa oma tulkintansa ja ideansa Hanslickin tekstistä. Toivottavasti heitä on mahdollisimman paljon!

Suomennos perustuu kirjan kymmeneteen painokseen, joka oli viimeinen Hanslickin elinaikana ilmestynyt. Näin suomalainen lukija saa arvioitavakseen Hanslickin ”viimeisen sanan” musiikineestetikona. Vuonna 1854 ilmestyneen ensimmäisen painoksen jälkeen Hanslick teki kirjaansa muutoksia, joista osa on pienehköjä, osa isompia. Muutokset koskivat muun muassa estetiikan, psykologian ja metafysiikan keskinäisiä suhteita, mutta myös yksittäisiä sanoja. Luvun II alussa Hanslick kirjoittaa näkemyksestä, jonka mukaan ”tunteiden uskottiin olevan käsitteellisen täsmällisyyden vastakohta” (MOK 21). Hanslick käytti tässä katkelmassa alun perin sanaa ”*begreiflich*” (”käsitettävä”); sana ”käsitteellinen” (”*begrifflich*”) tuli kirjaan vasta kolmannessa painoksessa (VMS 43). Myös Hanslickin perspektiivi asioihin muuttui. Franz Lisztin lanseeraama käsite ”sinfoninen runo” (Oramon suomennoksessa ”sinfoninen runoelma”, MOK 51, saks. ”*symphonische Dichtung*”) oli vuonna 1854 uusi ilmiö; myöhemmissä painoksissa siitä puhutaan kuin se kuuluisi jo musiikin historiaan.

Hanslickin kirjasta on mahdollista löytää monia eri tasoille sijoittuvia aatehistoriallisia yhteyksiä. Tämä lienee yksi syy sille, miksi kirja on synnyttänyt niin suuren määrän kommentaarikirjallisuutta. Yhteydet ulottuvat länsimaisen filosofian perimmäisistä ajattelutavoista saksalaisen filosofian peruskäsitteisiin ja niistä edelleen kepeään polemiikkiin, jota Hanslick kohdisti niin aikalaisiinsa kuin Johann Matthesonin kaltaisiin valistusajan musiikkiajattelijoihin.

Monien termien ja ideoiden jäljet johtavat joko Immanuel Kantin tai G. W. F. Hegelin (tai molempien) filosofiaan. Ilmeisimpiin Kant-yhteyksiin lukeutuu ajatus, että ”kauniilla” ”ei ole muuta tarkoitusta kuin oma itsensä” (MOK 12), ja samoin musiikin ymmärtäminen eräänlaiseksi arabeskiksi tai kaleidoskoopiksi (MOK 43) viittaa Kantiin; Hanslick tosin etenee siitä ajatukseen, jonka mukaan musiikki muistuttaa kieltä (ks. esim. Kivy 2002, 60–63). Ajatus musiikin kielenkaltaisuudesta jää luonnosmaiseksi, mutta se on filosofisesti merkityksellinen. Oramo esittää huomatuksissaan sen tärkeän havainnon, että Hanslickin suosiolla ”patologisuuden” käsitteellä on kytkös Kantin ajatteluun (MOK 116).

Kirjan suomennoksen kannalta haastavimpia termejä ovat epäilemättä olleet sanan ”*Empfindung*” kaltaiset, filosofisesti latautuneet, vahvoja aatehistoriallisia yhteyksiä kantavat ja vieraalle kielelle hankalasti kääntyvät saksan kielen ilmaukset. Tällaiset termit ja niiden suomennokset vaikuttavat suuresti siihen, millaisen kuvan lukija saa Hanslickin päämääristä. Oramo perustelee ratkaisujaan suomentajan huomatuksissa, ja esimerkiksi termin ”*Empfindung*” vivahteet ja tausta (muun muassa Kant, Hegel, Helmholtz) käyvät hyvin ilmi huomatuksista (MOK 113–114).

Vaikeuttaa siltä, että Kantin tuotannosta juontuvia termejä käytettiin yleisesti 1800-luvun saksalaisessa filosofiassa, vaikka itse filosofinen ajattelutapa olisi poikennut paljonkin Kantin näkemyksistä. Yksi keskeisistä termeistä – edellä mainitun ”*Empfindungin*” rinnalla – on Kantin filosofiassa olennainen ”*Anscha-*

uung”. Sanaan ”Anschauung” tukeutuivat monet sellaisetkin 1800-luvun saksalaiset filosofit, joita ei voi kutsua ”kantilaisiksi”. Friedrich Schellingin varhainen identiteettifilosofia hyödynsi Anschauung-käsitettä, vaikka Schelling oli pikemminkin Kantin kriitikko; hänen tarkoituksenaan oli löytää vastaus niihin kysymyksiin, joita Kantin filosofia ei hänen mielestään avannut. Näitä olivat ennen kaikkea ”olio itsessään” (”das Ding an sich”) ja ”minä” filosofisena ilmiönä. Myös Arthur Schopenhauer hyödynsi termiä ”Anschauung”, vaikka hänen ”tahdon metafysiikkansa” ja pohdintansa maailman ja mielteiden (”Vorstellungen”) suhteesta olivat kaikkea muuta kuin ”kantilaista” filosofiaa.

Miten termi ”Anschauung” sitten pitäisi suomentaa? Oramo viittaa huomautuksissaan siihen, että termin vastineita suomalaisissa Kant-käännöksissä ovat olleet ”havainto”, ”havainnointi” ja ”intuitio”. Oramo valitsee näistä keskimmäisen.

Termillä ”Anschauung” on selvä intuition merkitys, kun puhutaan ihmisen tiedon perimmäisistä kyvyistä. Esimerkiksi filosofian historian suuri, vaikkakin kiistelty tuntija Karl Jaspers kirjoittaa teoksessaan *Von der Wahrheit* (1947) ”kaikesta filosofeista”:

Durch alle geht ein Grundgegensatz des Anschaulichen (Intuitiven) und des Gedachten (Rationalen). (Jaspers 1947, 202)

Jaspers viittaa hetkeä aikaisemmin Kantiin ja Augustinukseen ja rinnastaa äsken siteeratussa kohdassa siis ”Anschauungin” latinalaisperäiseen intuitioon ja ”ajattelun” (tai ”ajatellun”) niin ikään latinalaista juontuvaan käsitteeseen ”ratio” (tai ”rationaalinen”, ”rationaalisuus”). Hanslickin yhteydessä ei kuitenkaan voida puhua ”intuitiosta” ”Anschauungin” suomenkielisenä vastineena; muuten seuraavassa lauseessa, jossa viitataan ”aisti-ilmiöihin”, ei olisi mieltä:

Sana havainnointi, joka aikoja sitten on siirtynyt näkemällä mieltämisestä kaikkiin aisti-ilmiöihin, vastaa sitä paitsi osuvasti myös tarkkavaista kuuntelua, onhan se sävelmuotojen perättäistä tarkastelua. (MOK 13)

Oramon valinta, joka painottaa ”Anschauungin” empiiristä näkökohtaa, on perusteltu, mutta jatkossa olisi kiinnostavaa tutkia lisää termin ”Anschauung” käyttöä Hanslickin kirjassa ja selvittää, kirjoittiko hän tässä asiassa johdonmukaisesti.

Keskeisiin filosofisiin käsitteisiin lukeutuu myös ”idea” – yksi länsimaisen filosofian ydinkäsitteistä, jonka historia ulottuu Platonin ideaopista Kantin järjestyksen ”ideoihin” ja Hegelin filosofiaan. Vaikuttaa siltä, että Hanslick ei termin ”idea” osalta ollut täysin johdonmukainen itsensä kanssa, mutta kirjansa filosofisesti painavimmissa kohdissa hän näyttää tukeutuvan Hegeliin, kuten Oramo mainitsee jälkisanoinaan (MOK 164). Hegelin filosofiassa ”idea” kytkeytyi totuuden käsitteeseen. Nykyihminen on taipuvainen ajattelemaan, että totuus on väitelauseen ominaisuus, mutta Hegelille se oli käsitteen ja todellisuuden ykseyttä. Tästä Hegel käytti nimitystä ”idea”. Charles Taylorin (1975, 328) auktoritatiivisen Hegel-monografian sanoin:

Se [idea] on sisäinen syy, joka tekee ulkoisesta todellisuudesta sen mitä se on. Täten se on ymmärrettävä yhteydessä hegeliläiseen totuuden ideaan, käsitteen ja objektiivisuuden ykseyteen.²

Edellisiä läheisemmin musiikkiin liittyvä termi ”muoto” on itsestään selvä suomennos sanasta ”Form”, mutta siihen liittyvien lauseiden suomentaminen on haastavampi tehtävä. Myös muodon käsite kytkeytyi Hanslickin kirjassa Hegelin filosofiaan. Nykyihmisille – aivan kuten Hanslickin kriitikolle Hugo Riemanille – musiikin muoto on lähinnä musiikinteoreettinen ilmiö, mutta Hanslickille muoto oli enemmänkin filosofisen käsite, jolla oli olennainen yhteys Hegelin ”hengen” filosofiaan (ks. Dahlhaus 1988).

Oramon suomennos tavoittaa Hanslickin teoksen vivahteita varsin hyvin. Hanslickin kuuluisa ilmaus ”tönend bewegte Formen” on suomennettu ”soivina liikutetuiksi muodoiksi”. Tämä on onnistunut ratkaisu: suomalaisten musiikkiteeilijöiden tavallisesti käyttämä epäonnistunut käännös ”soiden liikkuvat muodot” ei tavoita sanoihin ”tönend bewegte” sisältyvää sävelten liikunnan merkitystä. Toinen keskeinen ilmaus ”geistfähig” on suomennettu ”hengelle alttiiksi” (MOK 46). ”Henki” esiintyy myös monissa arkisemmissä merkityksissä. ”Geistvoll” on suomennettu ”henkeväksi” (MOK 47), ”geistreich” ”henkisesti viireäksi” (MOK 52) ja ”der menschliche Geist” ”ihmishengeksi” (MOK 55). Kirjan viimeisessä luvussa eriteltyt sisällön muodon käsitteet ”Inhalt”, ”Gegenstand” ja ”Stoff” on suomennettu ”sisältö, kohde, aihe” (MOK 101). Näihin liitetään hetkeä myöhemmin sana ”Sujet”, joka on käännetty ”juoneksi” (MOK 101).

Hanslickin poleemisuus ilmenee mielestäni monista perusluonteisista filosofisista ajatuksista, esimerkiksi sanojen ”tiede” ja ”tieteellinen” omimisesta musiikille ominaisen kauneuden perusteluksi. Uskallan väittää, että myös puhe materiaalin ja muodon suhteesta ajaa poleemisia tarkoituksia, niin perustava kuin tämä distinktio länsimaisessa filosofiassa onkin. Neutraalimpia kytköksiä länsimaisen filosofian perinteeseen lienee Platonilta kuulostava viittaus säveltäiteen ”veltostavaan” vaikutukseen (MOK 81), Plotinoksen emanaatio-oppia etäisesti muistuttava puhe teeman melodian ja harmonian ”pulppuamisesta” sävelrunoilijan päästä (MOK 50) tai väite, jonka mukaan tunne ”on tietoiseksi tulemista mielialamme noususta tai laskusta, siis hyvästä olostai epämuukavuudesta” (MOK 12–13), toisin sanoen tunteiden palauttaminen kahteen pää-tunteeseen siihen tapaan miten esimerkiksi Spinoza puhui *Etiikassaan* ”rakkauten” ja ”vihan” (tai ”ilon” ja ”surun”) tunteista (ks. Spinoza 1994, 151).

Suomalaisessa musiikkiajattelussa Hanslickilla on ollut merkitystä jo varhain. Jukka Sarjala käyttää Hanslickin näkemyksiä apunaan analysoidessaan suomalaista musiikkikritiikkiä väitöskirjassaan *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide: musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888* (1994). Hanslickista alettiin keskustella enemmän 1800-luvun lopussa, kun Wagner tuli meillä ajankohtaiseksi. Martin Wegelius lähetti Bayreuthin ensimmäisiltä Wagner-festi-

² ”It is the inner reason which makes the external reality what it is. Hence it is to be understood in connection with the Hegelian idea of truth, the unity of concept and objectivity.” Hegelillä oli muitakin totuuskäsitteitä. Totuus saattoi olla muun muassa ”kansan suuria totuuksia”.

vaaleilta vuonna 1876 *Helsingfors Dagblad* -lehdelle innostuneita matkakirjeitä, jotka on myöhemmin julkaistu kokoelman *Konstnärsbrev* (1918–1919) toisessa osassa. Yhdessä kirjeistään Wegelius viittaa samassa lehdessä aikaisemmin olleeseen Wagner-aiheiseen kirjoitukseen, jossa tukeuduttiin Hanslickin Wagner-käsitykseen. Erityisen kiinnostava on kohta, jossa Wegelius viittaa Suomessa käytyihin Hanslick-keskusteluihin. Wegeliuksen mukaan Suomessa Hanslickia pidetään usein auktoriteettina, mutta hän itse ei ole kuullut sen enempää Wienissä kuin Leipziginä kenenkään muusikon ilmaiseen itseään tuohon tapaan (Wegelius 1919, 78–79).

Wegelius oli aikansa suurimpia suomalaisia wagneriaaneja, ja hänen musiikinhistoriateoksensa (ruotsinkielinen alkuteos 1891–1893, suom. 1904) mukaan Mendelssohnin jäljittelijöiden tuotanto, jossa muodon ja sisällön suhde oli asetettu ”aivan nurinniskoin”, sai täydennykseen Hanslickin ”lentokirjan”. Wegelius puhuu samassa yhteydessä antisemitistiseen sävyyn vaihtorahasta, ”jossa leima – *muoto* – ilmoittaa näennäisen arvon, johon ala-arvoinen metalli ei mitenkään vastannut”. (Wegelius 1904, 475–476.) Siis juutalaiset: rahanvaihtajia, joiden musiikillista toimintaa Hanslickin kirja kuvasi.

Säveltäjä ja musiikkikirjoittaja Lauri Ikonen julkaisi *Uusi säveletär* -lehdessä vuosina 1914–1915 laajan artikkelisarjan aiheesta ”Piirteitä 1800-luvun saksalaisesta musiikinestetiikasta”. Ikonen asenne Hanslickiin oli myönteisempi kuin Wegeliuksen. Hanslickin teos sisälsi Ikonen mukaan kannatettavia ajatuksia, mutta kokonaisuutena Hanslickin teoria oli ”hyljättävä” (Ikonen 1915, 8). Ikonen artikkelia seuraneen sadan vuoden ajalta on jo vaikea seurata yksityiskohtaisesti suomalaista Hanslick-reseptiota. Kiinnostavana yksityiskohtana voidaan mainita, että *Suomen musiikkilehdessä* ilmestyi vuonna 1927 musiikin luontosuhdetta koskeva vapaamuotoinen, enemmän referaatiksi kuin käännökseksi luonnehdittava katkelma Hanslickin teoksesta. Tämän ”selostuksen” oli laatinut nimettömäksi jäävä, ”eräs lämmin musiikinharrastaja vanhinta polveamme” (Hanslick 1927, 22).

Nykyajan kansainvälisessä tutkimuskentässä Hanslick on tarjonnut lähtökohtia niin saksalaiselle historiallis-kriittiselle musiikkiteelle kuin angloamerikkalaiselle taidefilosofialle. Siinä missä *Vom Musikalisch-Schönen* toimi Carl Dahlhausin tutkimuksissa käsitteellisenä avaimena 1800-luvun musiikin ymmärtämiselle, siinä Stephen Daviesin kaltainen taidefilosofi, jonka ensisijaiset intressit eivät ole historiallisia, käsittelee Hanslickia laajasti kirjassaan *Musical meaning and expression* (1994, 203–221). On myös tutkittu *Vom Musikalisch-Schönen* -teoksen suhdetta Hanslickin musiikkiarvosteluihin (Abegg 1974) ja toisaalta Hanslickin roolia Wienin musiikkikulttuurissa (Karnes 2008). 2010-luvun Hanslick-kiinnostuksen dokumentteja ovat kaksi artikkelikokoelmaa (Grimes, Donovan ja Marx 2013 sekä Antonicek, Gruber ja Landerer 2010). Uusimmista suomalaisista Hanslick-avauksista voidaan mainita Sanna litin ja Hanne Ahosen (nyk. Appelqvist) artikkelit ja tutkimukset (ks. esim. Ahonen 2007).

Hanslick ei ehkä ollut ”suuri filosofi” eikä hän aina elänyt opetustensa mukaisesti. Hän ei ollut musiikkifilosofian Sokrates, joka opetti Theaitetokselle kaiken kyseenalaistamista – eikä musiikin Hegel, joka rakensi filosofista systeemiään vuosikymmenten ajan. Uusi Hanslick-käännös vertautuu kuitenkin viime vuosi-

en Kant- ja Hegel-suomennoksiin ja on paitsi kulttuurihistoriallisesti merkittävä saavutus myös merkki oman aikamme kiinnostuksesta 1800-lukua ja saksalaista filosofiaa kohtaan.

Kirjallisuus

- Abegg, Werner. 1974. *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 44. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Ahonen, Hanne. 2007. *Wittgenstein and the conditions of musical communication*. New York: Columbia University.
- Antonicek, Theophil, Gernot Gruber ja Christoph Landerer (toim.). 2010. *Eduard Hanslick zum Gedenken: Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*. Tutzing: Hans Schneider.
- Dahlhaus, Carl. 1988. Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff. Teoksessa *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber Verlag. 291–298.
- Davies, Stephen. 1994. *Musical meaning and expression*. Ithaca: Cornell University Press.
- Grimes, Nicole, Siobhán Donovan ja Wolfgang Marx (toim.). 2013. *Rethinking Hanslick: music, formalism, and expression*. Rochester: Rochester University Press.
- Hanslick, Eduard. 1927. Musiikin suhde luontoon. *Suomen musiikkilehti* 5 (2): 22–23.
- Hanslick, Eduard. 2014. *Musiikille ominaisesta kauneudesta: yritys säveltaiteen estetiikan uudistamiseksi*. Suom. Ilkka Oramo. Tampere: niin & näin.
- Ikonen, Lauri. 1915. Piirteitä 1800-luvun saksalaisesta musiikinestetiikasta. *Uusi sävelle-tär* 2 (1): 8–11.
- Jaspers, Karl. 1947. *Von der Wahrheit*. München: R. Piper & co.
- Karnes, Kevin. 2008. *Music, criticism, and the challenge of history: shaping modern musical thought in late nineteenth-century Vienna*. Oxford: Oxford University Press.
- Kivy, Peter. 1993. Something I've always wanted to know about Hanslick. Teoksessa *The fine art of repetition: essays in the philosophy of music*. Cambridge: Cambridge University Press. 265–275.
- Kivy, Peter. 2002. *Introduction to a philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Sarjala, Jukka. 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide: musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*. Turku: Turun yliopisto.
- de Spinoza, Benedict. 1994. *Etiikka*. Suom. Vesa Oittinen. Jyväskylä: Gaudeamus.
- Strauss, Dietmar. 1990. *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst. Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe*. Mainz: Schott.
- Taylor, Charles. 1975. *Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wegelius, Martin. 1904. *Länsimaisen musiikin historia kristinuskon alkuaajoista meidän päiviimme*. Suom. Axel Törnudd. Helsinki: Fazer.
- Wegelius, Martin. 1919. Festeatern i Bayreuth och Richard Wagners "Ring des Niebelungen". (Bref till Helsingfors Dagblad 1876.) Teoksessa *Konstnärsbrev*. Andra samlingen. Helsingfors: Söderström. 45–109.

Fil. tri Matti Huttunen on käsitellyt tutkimuksissaan musiikin aate- ja oppihistoriaa, esittävää säveltaidetta ja Suomen musiikin historiaa. Hän on toiminut muun muassa Sibelius-Akatemian esittävän säveltaiteen tutkimuksen professorina vuosina 1997–2005. Tällä hetkellä hän toimii tuntiopettajana Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa ja Oulun yliopistossa. Sähköposti: matti.huttunen@uniarts.fi.

Laulettu huumori ja kritiikki kuplettiäänitteillä

Laura Henriksson

Arvoisa kustos, arvoisa vastaväittäjä, hyvä yleisö.

Lektioesitelmäni aluksi esitän teille katkelman J. Alfred Tannerin sanoittamasta ja levyttämästä kupletista *Pilanlaskija*.¹

Minä hilpeätä pilaa olen suosinut
ja sellaista laulelen.
Kaksikymmentä vuotta laulellut
olen sitä myös toisille.
Minä tahtoisin, että maailma
se tinkimättä ois
iloinen ja hilpee, nopea ja virkee
ja huomen-huolet pois.

Sillä elämä on lyhyt kuin polvihame vain,
siks' surul' ei oo lepoa mun rinnassain.
Sun silmäsi nuo on kun upottava suo,
ja mun elämäni vallaton kun virran vuo.

Minä pilasta elämän mausteen sain
ja laulan et s'on niin.
Jos ei pilaa tee toista vahingoittain,
voi pilasta pitää kii.
Elämän hyveistä arvokkain
on huumori pursuva.
Se on lääke suuri silloin juuri,
kun on mieli nurkuva.

Sillä elämä on lyhyt kuin polvihame vain,
siks' surul' ei oo lepoa mun rinnassain.
Sun silmäsi nuo on kun upottava suo,
ja mun elämäni vallaton kun virran vuo.²

¹ Lectio praecursoria. FT Laura Henriksson puolusti väitöskirjaansa *Laulettu huumori ja kritiikki J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä* Helsingin yliopiston humanistisessa tiedekunnassa 15.5.2015. Vastaväittäjänä toimi dosentti, FT Pekka Gronow ja kustoksena professori Eero Tarasti. Väitöskirja on julkaistu Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisusarjassa Acta Musicologica Fennica (AMF 32).

² Esitin lektioesitelmäni aluksi laulamalla kyseisen katkelman kappaleesta *Pilanlaskija*. Tannerin levytys on julkaistu äänitteellä J. Alfred Tanner ystävineen, *Unohtumattomat*, Helmi 0630123532, 1996, CD.

Rakkaat ystävät, kuulitte äsken katkelman kupletista *Pilanlaskija*, jonka J. Alfred Tanner on levyttänyt vuonna 1926. Esityksessäni havainnollistin teille monia kuplettilaulun ja kuplettiesityksen keskeisimpiä piirteitä. Sana ”kupletti” tulee ranskan kielen sanasta *couplét*, joka tarkoittaa sekä pientä riimin yhdistämää säeparia että kahta rakastavaista. Kupletit ovat humoristisia tai kanta-aottavia viihteellisiä kappaleita, joiden esitystavalle on tyypillistä vapaa rytminkäsittely ja laulun tekstisisällön voimakas korostaminen.

Kuplettiesitys rakentuu pitkälti sanoituksen ja kappaleen laulutavan ympärille, sillä kupleteissa teksti on laulettavaa sävelmää keskeisemmässä roolissa. Parhaimmillaan kupletin kertosäe on niin yksinkertainen ja ytimekäs, että se jää soimaan kuulijan mieleen heti ensi kuulemalta. Tekstien muistamista lisäävät myös toistuvat kertosäkeet ja tekstisäkeiden lopussa olevat riimit.

Aluksi kuplettien tekstit sepitettiin olemassa oleviin kulkusäveliin ja muihin tuttuihin lauluihin. 1910- ja 1920-luvuilla esiintyneen J. Alfred Tannerin kappaleet olivat kaikki vielä tehty ennalta tunnettuihin sävelmiin, mutta jo 1930-luvulla esiintynyt Matti Jurva teki kuplettimelodioita työparinsa Tatu Pekkarisen sanoittamiin lauluihin. Myöhemmin kupletit on usein tehty uusiin melodioihin, joskin tuttujen sävelmien käyttäminen laulujen raaka-aineena ollut elävissä esiintymistilanteissa tavallista.

Kuplettiesitys toimii parhaiten silloin, kun laulaja voi kommunikoida vapaasti ja välittömästi yleisön kanssa. Kuplettilaulussa käytetään arkisesta kommunikoinnista ja tarinankerronnasta tuttuja performatiivisia eleitä, joiden kautta tekstissä ilmeneviä humoristia ja kanta-aottavia asenteita tuodaan voimakkaasti esiin. Tyypillisiä kuplettilaulujen tehokeinoja ovat esimerkiksi kappaleen rytmin nopeuttaminen ja sanoituksen tekstissä esiintyviä tärkeitä sanoja edeltävät tauot, joita kuulitte äskeisessä esityksessäni.

Kupleteissa sukupuolistereotyyppioita parodioidaan usein laulutyylin avulla. Esimerkiksi rintaäänien käyttö ja r-kirjaimen korostaminen viittaavat miehisyyden parodiaan, jota ilmensin äsken *Pilanlaskija*-kappaleessa toisen säkeistön kohdassa ”Elämän hyveistä aRvokkain / on huumori puRsuva. / Se on lääke suuri silloin juuri, / kun on mieli nuRkuva”. Säkeessä korostin r-kirjainta sekä käytin rintaäänä samankaltaisesti kuin miehisyyttä parodioivat kuplettilaulajat. Naiseutta kuplettilaulajat parodioivat puolestaan esittämällä kappaleen säkeissä esiintyvät naispuolisten roolihenkilöiden repliikit kimeällä ja normaalia puheen rytmiä nopeammalla äänellä.

Kupletit kuuluvat kiinteästi suomalaisen populaarimusiikin historiaan. Suomessa kupletit tulivat suosituiksi elokuvateattereiden yleistymisen myötä. Elokuvanauhujen kelojen vaihto kesti noin 20 minuuttia, joten kelanvaihtojen ajaksi tarvittiin viihteellistä ohjelmaa, jotta yleisö ei olisi pitkästynyt. Alun perin väliaikanumeroiksi tarkoitetuista esityksistä tuli suosittuja, ja kuplettilaulajat alkoivat esiintyä teattereissa ja kuplettikahviloissa.

Kuplettilevytykset kuuluivat kiinteästi myös levyteollisuuden historiaan. Kuplettilaulaja Pasi Jääskeläisen levyttämät kupletit vuonna 1904 olivat ensimmäisiä suomalaisia levytettyjä kevyen musiikin kappaleita. J. Alfred Tanner pää-

si puolestaan levyttämään vuonna 1911. Ennen ensimmäistä maailmansotaa Tanner ja livari Kainulainen levyttivät runsaasti kupletteja.

Aineistolähtöisessä työssäni tarkastelen J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä ilmenevää laulutapaa ja laulunaiheita. Työni tutkimusaineisto koostuu yhteensä 160 kuplettikappaleesta, jotka edustavat monipuolisesti kyseisten laulajien tuotannon eri osa-alueita. Kukin tutkimukseen valittu laulaja edustaa eri ajanjaksoa suomalaisen populaarimusiikin historiassa. J. Alfred Tanner oli 1910- ja 1920-lukujen suursuosikki, joka teki runsaasti levytyksiä, painatti nuottivihkoja, sanoitti ja käänsi kuplettilauluja, esiintyi teattereissa ja järjesti laajoja konserttikiertueita ympäri Suomen. Matti Jurva oli 1930- ja 1940-luvuilla toiminut levyttäjä, joka oli Eugen Malmsténin, Georg Malmsténin ja A. Aimon ohella 1930-luvun suosituimpia levyttäneitä artisteja. Jurvan aikana vanhakantainen pianon säestyksellä esitetty kuplettilaulu alkoi väistyä ja tilalle tuli tanssiorkesterien säestyksellä toteutettu tanssikupletti.

1950-luvulla kuplettikappaleet kuuluivat puolestaan kiinteänä osana Reino Helismaan ja Toivo Kärjen suunnittelemaan rillumarei-tuotantoon, jonka keskeisiä ilmenemismuotoja olivat rillumarei-elokuvat, joiden osana esitettiin myös kupletteja. Pitkän uran sanoittajana 1960-luvulta 1980-luvulle tehnyt Juha Vainio jatkoi itse levyttämässään humoristisessa tuotannossa kuplettilaulajien perinnettä, tuoden kuitenkin laulunteksteihinsä ajankohtaisia teemoja, joita olivat esimerkiksi 1960- ja 1970-lukujen etelän lomamatkat sekä ajankohtaisten ilmiöiden kuten dopingin käytön kommentointi. Vainion tuotannossa myös luonnonsuojelukysymykset ovat keskeisellä sijalla. Veikko Lavin ura koostuu kahdesta jaksosta. Lavi teki ensimmäiset levytyksensä 1950-luvulla. Levytystilaisuuksien ehtyessä Lavi vetäytyi pitkäksi aikaa estradeilta kunnes hän pääsi 1960-luvun lopulla jälleen levyttämään.

Kupletin tutkimus on tähän mennessä ollut vähäistä. Kuplettia on käsitelty lähinnä yleistajuisessa tietokirjallisuudessa, jossa kuplettia on tarkasteltu osana suomalaisen kevyen musiikin kenttää. Kuplettia koskeva tieto on tähän asti ollut hajallaan monissa lähteissä. Oman työni tarkoitus onkin ollut kerätä yhteen kupletista kirjoitettua tietoa sekä kehittää kupletin analysointiin soveltuva tarkastelutapa, joka ottaa huomioon kuplettisanoitusten ja kuplettiesityksen erityispiirteet.

Kupletin analysoinnissa olen tutkinut aihetta sekä kulttuurissa ilmenevien käytäntöjen että musiikin tekemiseen liittyvien mallien kautta. Kulttuurissa ilmenevät käytännöt olen jakanut kansanomaisiin käsityksiin ja yleisiin kulttuurissa esiintyviin ajattelutapoihin. Kansanomaisen käsitysten termin olen lainannut folkloristi Alan Dundesilta. Kansaomaisiin käsityksiin olen luokitellut Mihail Bahtinin esittelemän karnevalismin käsitteen sekä Luigi Lombardi-Satrianin kiistämisen kulttuurin käsitteen. Karnevalismin avulla voidaan ilmaista vakiintuneisiin arvoasetelmiin suuntautuvaa kritiikkiä. Kiistämisen kulttuurilla Lombardi-Satriani viittaa asenteeseen, jonka avulla alempiin yhteiskuntaluokkiin kuuluvat henkilöt pyrkivät vastustamaan ylemmiltä tahoilta tulevaa painostusta. Sekä karnevalistiset että kiistämisen kulttuuria toteuttavat asenteet ovat kupleteissa

yleisiä ja niitä esiintyy yhteiskunnallisesti korkeassa asemassa olevia henkilöitä pilkkaavissa lauluissa.

Musiikin tekemiseen liittyvillä käytännöillä tarkoitan esimerkiksi kappaleen sanoittamiseen ja laulutyyliin liittyviä seikkoja sekä musiikin tekemiseen liittyviä yleisiä toimintatapoja. Esityksen rakentumiseen liittyy kiinteästi myös esiintyjän rooli, jota artisti ilmentää esityksensä aikana. Esityksen rakentamisen analysoinnissa olen hyödyntänyt Philip Auslanderin jaottelua, jossa hän erottelee esiintyjän roolin kolmeen osaa, joita ovat esiintyjän todellinen persoona, esiintyjän genresidonnainen esiintyjän rooli sekä roolihahmo. Esiintyjän todellinen persoona kuvaa todellista henkilöä, joka haluaa esittää yleisölle johonkin tiettyyn genreen liittyvää musiikkia. Esiintyjän roolilla Auslander tarkoittaa artistin rooliin liittyvää kokonaisuutta, jonka kautta artisti ilmaisee itseään yleisölle. Esiintyjän rooliin kuuluvat artistin laulutapa, hänen pukeutumisensa ja elehtimisensä lavalla sekä esimerkiksi erilaiset esiintymiseen liittyvät julkiset haastattelut ja artistin esiintymiset erilaisissa medioissa. Roolihahmolla Auslander puolestaan tarkoittaa esimerkiksi jonkin kappaleen sanoituksessa ilmenevää roolihenkilöä, jonka roolissa artisti esiintyy kyseisen kappaleen ajan. Esiintyjän eri osa-alueiden jaottelu osoittautui kupletin kannalta hyödylliseksi asiaksi, sillä sen avulla kuplettiesitysten yleiset ja erityisesti kupletille tyypilliset piirteet tulivat näkyviksi. Tutkimani artistit omaksuvat humoristisissa esityksissään kuplettilaulajan roolin ja he ilmentävät esityksissään huumoria toisistaan tietämättä hyvin samankaltaisilla laulun tyylikeinoilla. Tutkimuksen kannalta kiinnostavaa on, että tietyt tyylipiirteet viittaavat usein samankaltaisiin tekstisisällöllisiin aiheisiin: esimerkiksi herravihaa ilmenetään usein nasaaliäänellä. Nasaaliääntä käytetään myös useamman kerran alkoholinkäyttöön liittyvissä sanoituksissa. Miehisyyttä ironisoidaan puolestaan rintaäänellä ja korostetulla r-kirjaimen käytöllä.

Tutkimukseni koostuu johdannosta ja neljästä tutkimusartikkelista. Johdannossa esittelen kupletin tutkimuskohteena, kehitän kupletin tutkimiseen soveltavan teoreettisen tarkastelutavan sekä havainnollistan tutkimusprosessia *Käyn ahon laitaa* -kappaleen esimerkkianalyysin avulla. Neljässä tutkimusartikkelissa käsittelen tarkemmin kuplettien sanoituksissa ilmeneviä tekstisisällöllisiä teemoja, joita ovat korkeassa yhteiskunnallisessa asemassa oleviin niin sanottuihin herroihin kohdistuva pilkka, miehisyyteen liittyvä itseironia, kupleteissa esiintyvät naisaiheet sekä laulutavan ja laulunaiheiden avulla ilmaistu sitoutumattomuus ja miehisuus.

Kupletit hahmottuvat tutkimukseni perusteella varsin yhtenäiseksi perinteeksi. Keskeiset kuplettien aiheet toistuvat säännönmukaisesti eri laulajilla. Esimerkiksi herravihaa ilmentäviä kupletteja esiintyy runsaasti kaikilla tutkimusmateriaalin laulajilla. Myös sosiaalisen eriarvoisuuden teemaa käsitellään tai sivutaan kaikkien tutkimusmateriaalin laulajien esityksissä. Kaikkein runsaimmin aihetta käsitellään Veikko Lavin esittämissä kappaleissa.

Kupleteissa ilmaistut sukupuolten kuvaukset noudattavat traditionaalisia sukupuolten rooleja, joskin kupletissa tehdään usein myös pilaa sukupuoliin ja sukupuolistereotyyppioihin liittyvistä aiheista. Kupleteissa esiintyvät naiskuvaukset ovat joko ihailevia, neutraaleja tai groteskeja eli naista solvaavia. Kupleteissa

esiintyvät naishahmot ovat toisinaan myös aktiivisia toimijoita, mutta tavallisempaa on, että naiset olivat lauluissa joko ihailun tai humoristisen sanailun kohteita. Laulujen näkökulma naiseuteen on kupleteissa aina miehinen, ja laulut on kerrottu miespuoleisen roolihenkilön näkökulmasta. Kun miespuoliset laulajat laulavat naisista, asiaa korostetaan usein laulutavan avulla.

Kupleteissa esiintyvät asenteet poikkeavat yllättävän vähän toisistaan, vaikka tutkimusmateriaali sisältää lauluja, joiden julkaisuajankohdat sijoittuvat vuosien 1911 ja 1996 välille. Yhteiskunta on tuona aikana ehtinyt kehittyä ja muuttua huomattavan paljon, mutta lauluissa esitetyissä sukupuolien kuvauksissa ja yhteiskunnalliseen herravihaan liittyvissä asenteissa ei ole merkittäviä eroja, jotka liittyisivät laulujen syntyajankohtaan. Eri laulajilla esiintyvien teemojen yleisyys liittyy enemmän siihen, millaisia aiheita kukin artisti on halunnut esityksissään käsitellä.

Kupletit hahmottuvat tutkimuksessani omaleimaiseksi ja ilmaisullisesti rikkaaksi perinteeksi, joka on aihevalinnoiltaan ja toteutukseltaan sekä traditio-naalista että uutta luovaa. Keskeiset teemat toistuvat lauluissa useasti, mutta kuplettilaulaja saavat usein kekseliäillä näkökulmillaan, onnistuneilla sanavalinnoillaan sekä ilmeikkäillä esitystavoillaan tutuistakin aiheista esiin tuoreita näkökulmia. Kuplettien asenteet vaihtelevat karnevalistisesta esivaltaan kohdistuvasta kritiikistä empaattiseen myötäelämiseen sekä sukupuolirooleilla leikkittelystä hauskoihin arkielämään liittyviin oivalluksiin. Yhteistä kupleteille on negatiivistenkin tuntojen alta esiin nouseva optimismi, jonka myötä kirjavan ja aiheiltaan vaihtelevan aineiston keskeisimmäksi ominaisuudeksi hahmottuu yleisinhimillinen ja humaani ihmisyyden teema.

FT Laura Henriksson (laurahenr@outlook.com) on musiikintutkija ja kirjailija.

Ekomusikologia yhteiskunnallisen toiminnan ja filosofian alueena

Sini Mononen

Pohjois-Carolinan yliopiston musiikintutkimuksen apulaisprofessori Aaron S. Allen vieraili 12.5.2015 Turun yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa symposiumin *Music, nature, and environmental crises* pääpuhujana. Tilaisuudessa kuultiin Allenin lisäksi Turun yliopiston musiikkitieteen oppiaineen professori John Richardsonia ja yliopistonlehtori, dosentti Susanna Välimäkeä sekä professori Helmi Järviluomaa Itä-Suomen yliopistosta, professori Heikki Uimosta Taideyliopiston Sibelius-Akatemiasta ja akatemiatutkija, dosentti Juha Torvista Tu-

run yliopistosta. Symposium oli osa Suomen Akatemian rahoittamaa ja Torvisen johtamaa tutkimushanketta *Music, nature and environmental crises: A northern perspective on ecocritical trends in contemporary music*, joka keskittyy ilmastomuutoksen kokemuksen esityksiin pohjoisessa nykymusiikkikulttuurissa.

Juha Torvisen toimittamasta *Musiikin suunta* -lehden ekomusikologian erikoisnumerosta (1/2013) käy ilmi ekomusikologisen tutkimuskentän taustoja. Ekomusikologia – tai ekokriittinen musiikintutkimus – on vakiinnuttanut asemansa musiikin tutkimuksen kentällä viimeistään 2000-luvun alkupuolella, jolloin myös termi ekomusikologia otettiin käyttöön. Tutkimusala ei ole sinänsä uusi. Musiikin, ihmisen ja luonnon suhdetta on tutkittu ja tulkittu soivana kulttuurina jo pitkään. Itsenäisenä tutkimussuuntauksena ekomusikologia alkoi kehittyä 1970-luvulla Pohjois-Amerikassa, jolloin ympäristötietoisuus nousi yleisenä yhteiskunnallisena liikehdintänä esiin.

Ekomusikologista tutkimuskenttää ei yhdistä niinkään metodologinen yhtenäisyys, vaan poliittinen eetos ja tutkimusetiikka. Kentän laajuus oli esillä myös Turun symposiumissa: puheenvuorot toivat esiin Suomessa jo pitkään harjoitettuja tutkimussuuntauksia, joiden kaikkien voidaan katsoa kuuluvan ekomusikologian piiriin. Heikki Uimonen käsitteli soitinrakennustutkimusta, John Richardson muusikoiden toimintaa, Helmi Järviluoma äänimaisematutkimusta ja Susanna Välimäki suomalaisen nykyaikamusiikin ympäristö- ja luontokuva.

Ekomusikologinen tutkimuseetos keskittyy ihmisen ja luonnon väliseen suhteeseen alueena, joka on ihmisen toiminnan vuoksi ajautunut kriisiin. Ilmastomuutos vaikuttaa koko inhimilliseen ja ei-inhimilliseen kulttuuriin. Symposiumissa käsiteltiin soivan kulttuurin suhdetta kriisiin sekä aktiivisen toiminnan että muutoksen katalysaattorin näkökulmista. Lisäksi sitä eriteltiin esimerkiksi kulttuurisena tekstinä ja fenomenologisena kokemuksena, jotka molemmat kertovat myös kriisistä itsessään.

Ekomusikologia on sanan laajassa mielessä poliittinen eli toimintaa vaativa ja etiikkaa tutkiva soivan kulttuurin tutkimusala. Ekomusikologia lähestyy viimeaikaisesta filosofisesta liikehdinnästä jälkihumanistista ja uusmaterialistista tutkimuseetosta ja niiden eettisiä periaatteita tarkastelemalla kriittisesti kartesiolaista, ihmiskeskeistä maailmankuvaa. Vaikka ekomusikologia ei kytkeytyisiäkään tiukasti jälkihumanismiin ja uusmaterialistiseen liikkeeseen, suhtautuu se vähintäänkin kriittisesti ihmisen asemaan kaikkien muiden olevien yläpuolella ja muihin oleviin välineellisesti suhtautuvana toimijana. Etenkin uusmaterialismiin kuuluvan objekti-orientoituneen ontologian piirissä on ajattelijoita, jotka näkevät ihmisen tasavertaisena toimijana muiden inhimillisten ja ei-inhimillisten olevien kanssa. Kaikki ovat muodostavat monimutkaisen verkoston, jossa jokainen toimija vaikuttaa tavalla tai toisella kokonaisuuteen ja siten myös muihin oleviin. Tämän kaltainen ajattelu sopii hyvin myös ekomusikologiaan, jossa kaikki ekologian osat – luonnonilmiöistä ihmisiin, eläimiin ja ei-elollisiin objekteihin – ovat saman kokonaisuuden vaikutuspiirissä ja tavalla tai toisella riippuvaisia siitä. Näin ollen myös ihmisellä on mahdollisuus ja velvollisuus vaikuttaa omiin toimiinsa siten, että kaikkien olevien yhteinen maailma voisi säilyä

mahdollisimman monimuotoisena. Ekomusikologiaan liittykin kiinteästi ajatus ihmisestä luonnon ja ympäristön osana, ei hallitsijana.

Aaron S. Allen nimesi symposiumissa ekologisen kriisin modernin ajan suurimmaksi ongelmaksi ja ihmisen kriisin suurimmaksi aiheuttajaksi. Allenin mukaan ekomusikologia voi – ja sen myös tulee – tarjota käytännöllistä ja intellektuaalista vaikutusta kriisin käsittelyyn. Allen puhui taiteen ja taiteentutkimuksen retorisesta voimasta. Taide ja taiteen kieltä avaava tutkimus voivat vaikuttaa erityisen voimakkaasti asenteisiin ja lopulta myös käytäntöihin. Asenteiden muokkauksessa tunteilla on merkittävä rooli. Musiikin affektiivisuus onkin hyvin tunnettu tosiasia; taide voi inspiroida, innostaa ja sysätä muutoksen liikkeelle. Affektiivisuus ei kuitenkaan yksin riitä. Allenin mukaan tarvitaan myös tehokasta kielenkäyttöä, joka tekee viestin retorisesti voimakkaaksi ja helposti omaksuttavaksi. Allen korosti, että musiikkitieteellä voi olla merkittävä rooli yhteiskunnallisena äänenä. Yhdistämällä tunteen ja tehokkaan retoriikan, tiedeyhteisö voi tuoda viestiään suuren yleisön omaksuttavaksi. Allenin esityksen taustalla ovat fyysikko ja ilmastotutkija Joseph Rommin ajatukset internet-ajan retoriikasta. Teoksessa *Language intelligence* (2012) Romm kirjoittaa tehokkaista otsikoista, ytimekkäistä tweeteistä, vitsin voimasta ja keskusteleavasta kirjoitustyylisestä. Populistiseksikin kritisoitu kieli voidaan valjastaa kiireellistä muutosta vaativan yhteiskunnallisen aatteen palvelukseen, kuten ekologisen kriisin etenemisen torjumiseen.

Ekomusikologian yhteiskuntavastuu oli voimakkaasti esillä myös Juha Torvisen esityksessä. Torvinen puhui ekomusikologiasta riskimusikologiana, joka lainaa Ulrich Beckin riskiyhteiskunnan käsitettä. Riskiyhteiskunnalla viitataan yhteiskuntaan, jonka poliittinen päätöksenteko ja yhteiskuntaelämä perustuvat riskien hallintaan. Riskien hallinnassa on oleellista ajatus positiivisista ja negatiivisista riskeistä. 1990-luvulla riskiyhteiskunnan käsitettä alettiin soveltaa ilmastonmuutoksen käsittelyyn. Taide voi omalla kielellään tuoda esiin riskiyhteiskunnan eri diskursseja. Näin taide on itsessään yhteiskunnallista ja poliittista toimintaan. Symposiumissa Juha Torvinen nosti esiin myös ajatuksen taiteen autonomiasta. Tässä yhteydessä autonomia viittaa erityisesti fenomenologiseen kokemukseen. Kokemus itsessään ei ole välttämättä riippuvainen tekijän intentionista, riskiyhteiskunnasta tai kulttuurista.

Toisaalta tekijä voi vaikuttaa teoksen kokemukseen. Teoksen puhuttelevuus sekä taiteilijan ympäristöaktivistinen intentio toteutuvat rikkaalla tavalla John Richardsonin ja Susanna Välimäen tutkimuskohteissa. Richardsonin tutkimuksessa pääosassa olivat Islannissa toimivat muusikot ja heidän ympäristöaktivisminsa. Paikalliset muusikot, kuten Sigur Rós- ja Múm-yhtyeet ovat järjestäneet konsertteja islantilaisen maiseman säilyttämisen puolesta, suuria teollisuuden hankkeita vastaan. Siinä missä muusikoiden aktivismi on esillä paikallisella tasolla, musiikki voi toimia laajemmalla alueella. Richardson puhui Sigur Rós-yhtyeen musiikista muistona, joka ylittää paikallisuuden. Musiikin tilallisuus ja ajantuntu luovat mielikuvan islantilaisesta luonnonpaikasta. Tämä paikka voi olla musiikin kautta sellaisenkin kuulijan tavoitettavissa, joka ei ole käynyt Islannissa. Samankaltaista paikan ylittävää paikkasidonnaisuutta on havaittavissa

sa Susanna Välimäen tutkimuskohteissa, kuten Kalevi Ahon *Luosto*-sinfoniassa. Musiikin kautta kuulija voi tavoittaa Luostoon liittyviä merkityksiä paikan historiasta, muutoksesta ja tulevaisuudesta.

Symposiumin tutkimusesimerkit havainnollistivat erinomaisesti sitä, kuinka ekomusikologian sateenvarjo sulkee alleen monenlaista soivan kulttuurin tutkimusta. Soitinrakennustutkimus kytkeytyy monilta osin suoraan luonnonvarojen käytön tutkimukseen, kuten Heikki Uimosen Brasilian ruusupuuta instrumenttien rakennusmateriaalina tarkasteleva esitys osoitti. Ekologinen kriisi asettaa konkreettisten lajien lisäksi myös abstrakteja luonnonvaroja uhanalaiseksi. Helmi Järviluoman yhdessä kirjailija Heikki Turusen kanssa keräämä äänimaiseman muistiaineisto tallentaa jo menetettyä äänimaisemaa. Järviluoman johtama Itä-Suomen yliopistossa vuosien 2013 ja 2015 aikana tehty tutkimusprojekti Hiljaisuus ja kuuntelu matkailuosaamisen resursseina Pohjois-Karjalassa on Torvisen projektin rinnalla erinomainen esimerkki siitä, kuinka ekomusikologisesti orientoitunut tutkimus voi olla yhteiskunnallisesti aktiivista toimintaa. Hankkeen puitteissa paikallisille matkailuyrittäjille esitettiin hiljaisuutta matkailuyrittämisen mahdollisuutena. Äänimaiseman, luonnonpaikan ja yleensä ekosysteemin säilyttäminen voi olla monella tavoin merkittävää, ei vain säilyttämisen mutta myös tulevaisuuden rakentamisen kannalta. Tämän kaukonäköisyyden yhteiskunnallisessa artikuloinnissa ja aktiivisessa toteuttamisessa musiikkitieteellä voi olla oleellinen rooli.

FM Sini Mononen (siinmo@utu.fi) valmistelee väitöskirjaa Turun yliopistossa musiikkitieteen oppiaineessa. Hän toimi projektitutkijana Music, nature and environmental crisis -hankkeessa syksyllä 2014.

Ohjeita kirjoittajille

Musiikki-lehdessä julkaistaan pääsääntöisesti suomen- ja ruotsinkielisiä artikkeleita. Tästä voidaan poiketa perustelluissa erikoistapauksissa, jolloin kirjoittajan on sekä esitettävä kirjallinen perustelu artikkelinsa julkaisemiselle *Musiikissa* että huolehdittava artikkelin kielentarkastuksesta. Artikkelikäsitteiden ohjeellinen maksimipituus on n. 60 000 merkkiä, ja tästä tulisi poiketa vain poikkeustapauksissa artikkelin sisällön ja argumentaation rakenteen sitä vaatiessa.

Julkaistaviksi tarkoitetut käsikirjoitukset toimitetaan ensi vaiheessa jommalle kummalle lehden päätoimittajista sähköpostin liitetiedostona. Artikkelit lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, jonka jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli toimitetaan päätoimittajille samoin ohjein kuin käsikirjoituskun.

Tekstin tallennusmuoto

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esim. Word, OpenOffice). Ohjelmakohtaisen tallennusmuodon lisäksi kirjoitus tallennetaan varmuuden vuoksi myös rtf-muodossa, joka on siirtokelpoinen muoto.

Tekstin muotoilu

Tekstin muotoilu on hyvä olla mahdollisimman yksinkertainen. Sarkain- eli tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyöntejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavuviivoja ja tavutusohjeita (soft hyphens) ym. on syytä välttää. Tekstinkäsittelyohjelmien erikoisominaisuuksia kuten tekstiin upotettuja kuvia ja kaavaeditorilla laadittuja kaavoja ei saa käyttää. Tekstinkäsittelyohjelman viiteautomatiikkaa ja yksinkertaisia tabuloituja taulukoita voi käyttää, mutta jos kyseessä on jokin monimutkaisempi elementti, se kannattaa mieluummin toimittaa taitettavaksi kaaviona (ks. alempana ”Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat”).

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana ”–” (ei ”-” eikä ”—”). Lainausmerkkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli ”lainaus” (ei ”lainaus” eikä ”lainaus”). Kursiivilla merkitään julkaisujen (lehtien, kirjojen, äänitteiden jne.) nimet ja sellaiset sävelteosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esim. *Pastoraalisinfonia*, vrt. kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla tulee merkitä vieraskieliset termit. Sävelteosten osien nimiä ei kursivoida. Muita korostuksia pyydämme käyttämään harkiten. Otsikoita ei tarvitse lihavoida.

Vieraskieliset lainaukset

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tarvittaessa tekstin yhteyteen (ja alkukielinen tarvittaessa numeroiduksi viitteeksi).

Viitetekniikka

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa ”(Henkilö vuosi, sivu[t])”. Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viitetautomatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automatiikkaa, numeroidut viitteet voidaan sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan esim. sanalla viite, ts. vaikkapa ”viite 10”. Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole

mahdollista (esim. silloin, kun kaavioita ja nuottiesimerkkejä on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

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

Huron, David. 2006. *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.

Kurkela, Vesa. 2013. Musiikin historian tutkimus etnomusikologiassa. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. 153–172.

Quiñones, Marta García, Anahid Kassabian ja Elena Boschi (toim.). 2013. *Ubiquitous musics: the everyday sounds that we don't always notice*. Farnham, Surrey: Ashgate.

Rousseau, Jean-Jacques. 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne. Verkkolähde <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b> [tark. 21.3.2014].

Sloboda, John, Jane Davidson, Michael Howe ja Derek Moore. 1996. The role of practice in the development of performing musicians. *British journal of psychology* 87 (2): 287–309.

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

Kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Jos kyseessä on teos, nimi kursivoidaan. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (kausijulkaisut, tutkimusraportit ym.), julkaisun nimi kursivoidaan, vuosikerta ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut ja piste. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan ”Teoksessa teoksen nimi” ja lisätään tiedot toimittajista. Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja (ei siis painotalo) ja loppuun piste. Vieraskielisten lähteiden nimiä tai otsikoita ei tarvitse kääntää. Niissä on kuitenkin suositeltavaa noudattaa alkuperäiskielelle ominaista kirjoitusasua.

Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat

Nuottiesimerkit, kaaviot ym. tallennetaan esim. pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-muotoisina. Valokuvat voi toimittaa skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 dpi, mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Sibelius- ja Finale-nuotinkirjoitusohjelmien käyttöä suositellaan. Tallennettaessa kuvioita pdf- tai eps-tiedostona fontit on upotettava tiedostoon.

Kuvan tai kaavion suurin mahdollinen koko on 176 × 250 mm. Kuvien sijoittelua koskevat toivomukset merkitään tekstiin. Kuvamateriaalin laatuun ja soveltuvuuteen olisi tärkeää kiinnittää huomiota, koska painettu kuva on laadultaan aina huonompi kuin alkuperäinen. Niinpä esimerkiksi heikkolaatuinen partituurisivu tai käsikirjoitus ei välttämättä ole lehdessä kovin informatiivinen. Kuvamateriaalia ei palauteta, ellei toisin ole sovittu.

Tässä esitettyjen ohjeiden noudattaminen helpottaa ja nopeuttaa artikkelien ja lehtien julkaisukuntoon saamista ja takaa mahdollisimman virheettömän lopputuloksen. Jos jokin ohjeista aiheuttaa ylitsepääsemättömiä vaikeuksia, pyydämme ottamaan yhteyttä lehden toimittajaan.

Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Mäkinen Timo: *Piae Cantiones tutkimuksen perusteista*. 1968. 5 €
- AMF 2 Salmenhaara Erkki: *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti*. HKI 1969. 5 €
- AMF 3 Tolonen Jouko: *Mollisoinnun ongelma* — Loppuunmyyty!
- AMF 4 Salmenhaara Erkki: *Tapiola*. HKI 1970. 5 €
- AMF 5 Tolonen Jouko: *Protestanttinen koraali* — Loppuunmyyty!
- AMF 6 Heikinheimo Seppo: *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. HKI 1972. 5 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976. 5 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976. — Loppuunmyyty!
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977. 7,50 €
- AMF 11 Tarasti Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. HKI 1978. — Loppuunmyyty!
- AMF 12 Salmenhaara Erkki: *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista*. HKI 1979. 7,50 €
- AMF 13 Seppälä Hilka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981. 7,50 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984. 10 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986. 10 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988. 10 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988. 10 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 — Loppuunmyyty!
- AMF 19 Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. — Loppuunmyyty!
- AMF 20 Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 15 €
- AMF 21 Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 15 €
- AMF 22 Laine Pauli: *A Method for Generating Musical Motion Patterns*. HKI 2000. 20 €
- AMF 23 Huovinen Erkki: *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Turku, 2002. 25 €

- AMF 24 Eerola Tuomas, Louhivuori Jukka ja Moisala Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Vaasa, 2003. 35 €
- AMF 25 Riikonen Taina, Tiainen Milla ja Virtanen Marjaana (toim.): *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. HKI, 2005. 20 €
- AMF 26 Torvinen Juha: *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. HKI, 2007. 25 €
- AMF 27 Hautsalo Liisamajja: *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. HKI, 2008. 25 €
- AMF 28 Poutiainen Ari: *Stringprovisation: A fingering strategy for jazz violin improvisation*. HKI, 2009. 30 €
- AMF 29 Järviö Päivi: *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*, HKI, 2011. 30 €
- AMF 30 Tyrväinen Helena: *Kohti Kalevala-sarjaa – Indentiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*, HKI 2013. 30 €
- AMF 31 Toivakka Svetlana: *Alma Fohström – kansainvälinen primadonna*. HKI 2015. 20 €
- AMF 32 Henriksson Laura: *Laulettu huumori ja kritiikki J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä*. HKI 2015. 25 €

Musiikkitieteen kirjasto

- MK 1 Dahlhaus Carl: *Musiikin estetiikka*. (suom. I. Oramo) HKI 1980. — Loppuunmyyty!
- MK 2 Bach C. Ph. E. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suomentanut ja viittein varustanut Paavo Soinne. HKI 1982. 5 €
- MK 3 Karma Kai: *Musiikkipsykologian perusteet*. HKI 1986. 5 €
- MK 4 la Motte Diether de: *Harmoniaoppi*. (suom. Mikko Heiniö) Vantaa 1987. — Loppuunmyyty!
- MK 5 Aldwell, E. & Schachter, C. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suomentanut Olli Väisälä. Helsinki 2014, 653 s. 49 €

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista "Det gemensamma rikets musikskatter". 5 €

Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Ostinatossa (ostinato.fi, puh. 09-443 116) ja Tiedekirjassa (Helsinki, puh. 09-635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä Nappu Koivistolta (mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv 0 %.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

- Musiikki* 2002– 10 € numero, kaksoisnumero 20 €
- Musiikki* 1993–2001 6 € numero
- Musiikki* 1984–1992 5 € numero
- Musiikki* 1980–1983 3 € numero
- Musiikki* 1971–1979 1,50 € numero
- Kaksoisnumeroista kaksinkertainen hinta.