

**MIKÄ JYVÄSKYLÄ SINFONIAN KONSERTEISSA KIINNOSTAA?
SOSIOLOGINEN JA ESTEETTINEN NÄKÖKULMA YLEISÖN
KONSERTTIKOKEMUKSEN RAKENTUMISEEN**

Heini Siltainsuu
Pro gradu -tutkielma
Musiikkitiede
Kevät 2011
Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Siltainsuu, Heini Marjaana	
Työn nimi – Title Mikä Jyväskylä Sinfonian konserteissa kiinnostaa? Sosiologinen ja esteettinen näkökulma yleisön konserttikokemuksen rakentumiseen	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Kesäkuu 2011	Sivumäärä – Number of pages 115
Tiivistelmä – Abstract	
<p>Tässä tutkimuksessa tutkittiin Jyväskylä Sinfonian kevään 2009 neljän konsertin yleisöjä. Perusteellisen yleisöprofiilin lisäksi tarkoituksena oli kartoitettava, mitä konsertit kuulijoilleen merkitsevät. Osana tätä kysyttiin konsertin erilaisten sisällöllisten seikkojen kiinnostavuutta taiteellisella sekä sosiaalisella tasolla, ja painotuttiin erityisesti ohjelmiston merkitykseen erityyppisten konserttien yleisöjen keskuudessa. Samalla tutkittiin yleisön edustajien näkemyksiä taidemusiikin konsertti-instituutiota ja konventioita kohtaan. Teoriapohja muodostettiin musiikkisosiologian (mm. Bourdieu) ja <i>music lovers</i> -näkökulman (mm. Hennion) väliselle kahtiajaolle. Saatuja tuloksia verrattiin Timo K. Salosen vuonna 1990 toteuttaman tutkimuksen tuloksiin.</p> <p>Menetelmä oli kvantitatiivinen. Aineisto koottiin nelisivuisella survey-lomakkeella, ja se käsiteltiin ristiintaulukoiden ja khiin neliötestiä käyttäen. Lomakkeen välimatka-astekoilliset kysymykset vastauksineen käsiteltiin yksisuuntaisen varianssianalyysin avulla. Jyväskylä Sinfonian yleisön (N=319) todettiin muuttuneen kahdessakymmenessä vuodessa erityisesti ikärakenteeltaan vanhemmaksi sekä musiikilliselta kompetenssiltaan heikommaksi. Tästä pääteltiin yleisön vaihtuneen vuosien varrella. Yleisö omaa jonkin verran musiikillista harrastuneisuutta, joskaan ei niinkään ammattitaitoa, ja tämän harrastuneisuuden sekä musiikin tunnesisältöihin keskittymisen väliltä löydettiin yhteys. Erityyppisissä konserteissa käy tulosten valossa erilaisia yleisöjä. Kooten sanottuna yleisö on ikääntynyttä, kulttuurisesti aktiivista ja asemaltaan keskiluokkaista, mutta näistä sosiologisen teorian kannalta tärkeistä seikoista huolimatta aidosti kiinnostunut musiikista. Tulosten perusteella yleisö myöntää sosiaalisten seikkojen osuuden konserttikokemuksessa, mutta tärkeimmäksi merkityksiksi nousivat elämykselliset ja nautinnolliset seikat. Tämä on syytä ottaa huomioon tulevaisuuden konsertti-instituutiota kehitettäessä.</p>	
Asiasanat – Keywords yleisötutkimus, länsimainen taidemusiikki, musiikkisosiologia, Pierre Bourdieu, Antoine Hennion, Jyväskylä sinfonia, sinfoniaorkesteri, konserttiperinne, musiikin merkitykset	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
2 MUSIIKKISOSIOLOGINEN NÄKÖKULMA.....	5
2.1 Musiikki sosiologisena tutkimuskohteena	5
2.2 Maku, pääoma ja kompetenssi distinktioiden luojina	6
2.2.1 Musiikki ja maku.....	7
2.2.2 Mausta hierarkiaksi	10
2.2.3 Kulttuurinen pääoma ja kompetenssi taiteen kentällä.....	13
2.2.4 Maku ja distinktiot Suomessa	16
2.3 Sosiaalinen estetiikka musiikin pelikentällä	19
2.4 Yleisö tutkimuksen kohteena	22
2.4.1 Yleisötutkimus lyhyesti	22
2.4.2 Tapaus Jyväskylä Sinfonia ja sen yleisö vuonna 1989.....	23
3 SINFONIAORKESTERIKONSERTIN MUSIIKKI JA TRADITIO ESTEETTISTEN MERKITYSTEN LUOJINA	26
3.1 Sinfoniakonsertin sisältö: länsimainen taidemusiikki	26
3.1.1 Musiikin arvoista ja funktioista.....	26
3.1.2 Musiikki ajattelun muotona.....	28
3.1.3 Taidemusiikki toimintana ja käytäntönä.....	30
3.1.3 Taidemusiikin murros.....	32
3.2 Länsimaisen taidemusiikin konsertti	36
3.2.1 Taidemusiikin konsertti rituaalina	37
3.2.2 Konserttitila.....	40
3.2.3 Konserttiperinteen nykytilan ja tulevaisuuden problematiikkaa.....	42
3.2.4 Informaalimpi vaihtoehto – tapaus Music in the Round.....	44
3.3 Ihminen konserttimusiikin kuuntelijana.....	45
3.3.1 Kuulija: taidemusiikin hiljainen perusta	46
3.3.2 Yksilö musiikin kuuntelijana Adornon mukaan	48
3.3.3 <i>Music lovers</i> –kuulijat Hennionin mukaan.....	49
4 TUTKIMUSASETELMA.....	52
4.1 Tutkimuskysymykset.....	52
4.2 Kvantitatiivinen tutkimustapa ja survey-menetelmä tässä tutkimuksessa	54
4.3 Tutkimusaineisto ja tutkimuksen toteuttaminen.....	56
4.3.1 Kysely ja sen toteutus.....	56
4.3.2 Konsertit, joissa aineisto kerättiin (K1 – K4).....	58
4.3.3 Tulosten käsittely.....	60
4.3.4 Validiteetti ja reliabiliteetti	61
5 TUTKIMUSTULOKSET: JYVÄSKYLÄ SINFONIAN YLEISÖ KEVÄÄLLÄ 2009. 64	64
5.1 Yleisöprofiili	64
5.2 Kulttuuriaktiivisuus ja musiikillinen harrastuneisuus	67
5.3 Konserttien ja konserttikulttuurin merkityksiä koskevat tulokset.....	75
5.3.1 Konsertin sisällöllisten seikkojen kiinnostavuus yleisön silmissä	75
5.3.2 Konserttikulttuuri ja sen sosiaaliset ulottuvuudet	83
5.4 Avoimet kysymykset – vapaa sana konsertista ja konserttisalista.....	89

5.4.1 Konsertin subjektiiviset merkitykset.....	89
5.4.2 Konsertin ulkoisten puitteiden merkitys – kohti uutta konserttisalia.....	91
6 VAIHTUVA YLEISÖ, YHTEINEN KIINNOSTUS	93
6.1 Jyväskylä Sinfonian yleisö ennen ja nyt – vertailu vuoden 1989 yleisöön.....	93
6.2 Tutkimustulokset muun aiemmin esitellyn tutkimuksen valossa.....	95
6.3 Onko ohjelmistolla väliä?.....	100
6.4 Tutkielman onnistumisesta.....	103

LÄHTEET

LIITTEET

1 JOHDANTO

Konserttitalon lämpiö on konsertin väliajalla täynnään hyvin pukeutunutta, hillityn hyväntuulista väkeä. Ilmassa leijuu ainutlaatuinen tunnelma – sekoitus harkittua välinpitämättömyyttä ja toisaalta yhteisöllistä korkeakulttuurin hurmaa, odotusten ja elämysten tuottamaa intoa. Läsä ovat länsimaisen taidemusiikin perintemme kaksi puolta. Konsertin jatkumista odottelee toisaalta korkeasti koulutettujen, hyväosaisten ja arvonsa tuntevien joukko, joka kokoontuu tottuneesti viikoittain omalle leikkikentälleen konserttisaliin – ehkäpä jopa tavoittelemaan tai ylläpitämään omaa korkeaa statustaan. Toisaalta paikalla on mitä luultavimmin ihmisiä, jotka rakastavat klassista musiikkia kuultuna kokemuksena. He saapuvat konserttiin vapauttamaan itsensä arjen kahleista korkealaatuisten musiikillisten elämysten siivittämistä, samalla kun pyrkivät kasvattamaan, ehkä haastamaankin, musiikillista tietämystään. Näiden osallistumista kuvaavien näkökulmien ero tuntuu jyrkältä, vaikka kyse onkin yhdestä ja samasta, yhtenevästi käyttäytyvästä sinfoniakonserttien yleisöstä. Kuulijajoukko sopeutuu osallistumismotiiveistaan riippumatta sukupolvesta toiseen rituaaliin, jota lähes jokainen konsertti toisintaa sekä musiikillisten että sosiaalisten puitteidensa suhteen. Ottaen huomioon konsertti-instituution pidättyväisen teatraalisuuden ja elitistisen leiman herää herkästi pohtimaan, ollaanko paikalla sosiaalisista vai puhtaasti musiikillisista syistä.

Tämä tutkielma pyrkii avaamaan kuvattua dikotomiaa asettamalla vastakkain sosiologisen tavan lähestyä klassisen musiikin konserttia korkeataiteellisena ja sosiaalisesti latautuneena instituutiona sekä humanistisemman, elämykselliseen ja emotionaaliseen suhtautumistapaan pohjaavan näkemyksen. Tarkoituksena on ensisijaisesti selvittää konsertteihin osallistuvien kuulijoiden kiinnostuksen kohteita konserttitilanteessa, erityisesti kulloinkin kuultavan ohjelmiston osuutta asiaan, sekä konserttien sisältöjä ja merkityksiä heille yksilöinä. Sosiologian maaperällä teoreettinen näkökulma pohjaa pitkälti ranskalais sosiologi Pierre Bourdieun teeseihin mm. konserttien kasvattamasta kulttuurisesta pääomasta, jonka hankkiminen voi olla osalle yleisöstä syy konsertteihin osallistumiseen. Pääomat koostuvat Bourdieun mukaan paitsi taloudellisista ja sosiaalisista seikoista myös kulttuuritietoisuudesta ja -kompetenssista sekä koulutuksen määrästä ja laadusta (Swartz 1997, 75). Varsin erilaista

näkökulmaa edustaa mm. Hennion (2001, 1), joka esittelee *music lovers* -yleisönsä sosiaalisista ulottuvuuksista irrallisena, musiikkia aktiivisesti käyttävänä ja sitä pyyteettömästi rakastavana joukkona.

Näitä kahta erottaa tietynlainen kompetenssin erilaisuus: sosiologiselta kannalta katsottuna musiikillinen, konsertteihin sidoksissa oleva kompetenssi on nimenomaan pääomaa, kykyä erottaa ja määrittää hyvää taidetta yleisellä tasolla (Roos 1985, 12), ja tästä kehittyvää statusta. Toisaalta kompetenssin voi kokea hennionilaisittain mieltymysten kasvattamana tietoisuutena: konsertteihin saavutaan aiemmin kuullun perusteella kuulemaan niitä kappaleita, joista kukin paikalle saapunut oman kokemuksensa mukaan pitää (Hennion 2001, 4), ja joiden senkertaisia tulkintoja kohtaan osoitetaan aitoa kiinnostusta. Erona on myös kontrollin ja vapautumisen välinen määrällinen ja laadullinen suhde. Bourdieulaista pääomaa tavoitteleva tai ylläpitävä kuuliija tietoisesti tai tiedostamattaan pyrkii eräänlaiseen kontrolliin kompetenssinsa ja sivistyksensä turvin pitämällä toimintansa tiukasti korkeakulttuurin *kentän* pelisääntöjen mukaisena (Roos 1985, 11-12). Hennionilainen kuuliija puolestaan nimenomaan pyrkii kontrolloimattomuuteen ja psyykkiseen irrottautumiseen musiikin keinoin (Hennion 2001, 12).

Kokonaisuuden taustalla vaikuttaa luonnollisesti historian saatossa muovautunut sinfoniakonserttiperinne kaikkine ulottuvuuksineen. Konserttikuulijoiden osallistumisen laadun kohdalla kyse ei ole ainoastaan musiikkimausta tai sosiaalisista motiiveista, vaan myös totunnaisuudesta ja tavoista, ajan muovaamasta koodistosta. Tätä historiallista kehitystä ja konsertin muuntautumista rituaaliksi on kirjoituksissaan käsitellyt mm. Christopher Small (1998), jonka kuva konserttikonventioista on yksi tämän tutkielman kivijaloista. Toinen keskeinen nykyisen konsertti-instituution kuvaaja on tulevilla sivuilla paljon referoitu Julian Johnson (2002). Stephanie Pitts (2007) puolestaan on syventynyt erään brittiläisen musiikkifestivaalin melko vakiintuneen yleisön tutkimiseen, ja saanut paljon paikallisia mutta myös yleistettäviä tuloksia klassisen konsertin yleisön käyttäytymisestä, mielipiteistä sekä kokemuksista, ja erityisesti kuulijan viihtyvyyttä edesauttavista piirteistä. Tutkimustulokset kuvaavat hyvin klassisen konvention nykytilaa ja sen käytännön paradokseja uudistumisen halun sekä siinä osin epäonnistumisen ristitulella. Konsertissa käymisen puhtaasti musiikillista osallistumistapaa kuvaa mm. Theodor Adorno (1973) eritellessään kävijöiden erityyppiset kuuntelijaprofiilit, joista tälle tutkimukselle tärkeimpiä ovat mm. asiantuntevasti

ja sivistyneesti, toisaalta myös emotionaalisesti konsertteja kuuntelevat myöhemmin esiteltävät kuulijatyypit. Adornon myötä tullaan tutustumaan tyyppiesimerkkeihin kuulijoista, joiden konserttiin osallistumisen taustalla on osuvasti erilaisia motiiveja ja tarpeita.

Olisi naiivia väittää, etteivätkö nämä erilaiset ja näennäisen vastakkaiset näkemykset voisi toteutua rinnakkain konserttiyleisön ajatuksissa ja käytännöissä. Kuitenkin vastakkainasettelu tämän tutkimuksen lähtökohtana on herkullinen. Haasteena on onnistua saamaan yleisö rehellisesti pohtimaan omaa toimintaansa ja omia ajatuksiaan. Konsertteihin osallistumisen ulkomusiikilliset merkitykset lienevät läsnä ainakin ajatuksen tasolla lähes jokaisella konserttiin osallistuvalla – kuitenkin asian myöntäminen ja siten kuulijan oman kulttuuriasennoitumisen asettaminen haavoittuvasti kyseenalaiseksi voi olla yksilölle arka paikka. Muuhun kuin musiikkimakuun pohjaavaa osallistumista tai varsinkaan omaa kuulumista niin kutsuttuun eliittiin ei välttämättä haluta ainakaan ensikädessä myöntää.

Haasteeseen tartutaan tässä tutkielmassa lähestymällä konserttien merkitysrakenteita yleisön kattavan profiloinnin kautta. Sosiologiselle tarkastelulle luodaan mahdollisimman vankka pohja neljän konsertin yleisöille teetetyin survey-kyselyn vastausten perusteella ja kvantitatiivisen metodin keinoin. Kysely on toteutettu Jyväskylän Sinfonian kevätkauden 2009 neljässä peräkkäisessä, erilaisia ohjelmistoja sisältävässä konsertissa, ja vastaukset tullaan käsittelemään konserttikohtaisesti erotellen. Yleisön edustajien perustietokartoituksen lisäksi kyselylomakkeessa on selvitetty vastaajien suhtautumista ja mielikuvia nykyisen sinfoniakonsertti-instituution tapoja ja käytänteitä kohtaan. Myös konserttien sosiaaliset, taiteelliset ja elämykselliset merkitykset sekä eri osa-alueiden kiinnostavuus yleisön silmissä tullaan erittelemään.

Jyväskyläläistä yleisöä on tutkittu samankaltaisin ottein aiemminkin. Vuonna 1989 Timo K. Salonen toteutti vastaavan tutkimuksen, joka toimii myös tämän tutkimuksen kyselylomakkeen ja rakenteen esikuvana. Tutkimusten samankaltaisuus tarjoaa hyvän pohjan tulosten ja yleisörakenteen vertailevalle tutkijalle. Yleisötutkimuksen toteuttaminen Jyväskylässä on parinkymmenen vuoden tauon jälkeen ajankohdaltaan perusteltu, mutta se on erityisen ajankohtainen myös uuden konserttisalin rakentamiskeskustelun kuohuessa jälleen. Vallitsevien olojen keskellä yleisöpohjan laajentaminen ja erilaisten ohjelmistojen tarjoaminen erityyppisille yleisöille on avainasemassa, kun paikallisen sinfoniaorkesterin on

todistettava kykenevänsä viihdyttämään mahdollisimman suurta lohkoa kansasta. Tämän tutkielman otokseen on saatu sisällöltään hieman vaihtelevia konsertteja, ja monipuolisen ohjelmiston kyky tavoittaa ja miellyttää erilaisia yleisöjä selvitetään tarkastelemalla saatavia kyselytuloksia konserttikohteisesti. Täten saadaan selville, käyvätkö konserteissa vaihtuvat ihmiset, mikä osaltaan vahvistaisi kuvaa paikallisen sinfoniaorkesterin kyvystä houkutella erilaisia yleisöjä. Pientä joukkoa palveleva konsertti-instituutio saattaisi täten sellaisenaan paljastua myyttiksi.

Tutkimuksen aineisto on kerätty ja suunniteltu yhteistyössä Jyväskylä Sinfonian kanssa heidän toimeksiannostaan, ja sen keruu on toteutettu yhdessä seminaaritoverini Riku Salomaan kanssa. Laadimme tulosten pohjalta yhdessä raportin, joka palautui suoraan Sinfonian markkinointipäällikön ja intendentin käyttöön. Saatuja tuloksia käytämme omien, erillisten pro gradu -tutkimustemme aineistoina. Toimimme molemmat talvella 2008-2009 Jyväskylän konserttialin hanketukiyhdistyksen palkkaamassa profiloitutyöryhmässä, jonka puitteissa valmistelimme yhdessä asiantuntijoiden kanssa uutta konserttialia puoltavan toimintaprofiilin suunnitellulle salille. Tehdyn työn hengessä tutkimustemme tulosten on tarkoitus toimia myös konserttialin kehittelyä tukevana aineistona. Salomaan 2009 valmistunut pro gradu käsittelee aineistoamme Jyväskylä Sinfonian (konserttialin pääkäyttäjän) markkinoinnin ja tuottavuuden näkökulmasta, ja sen tulokset ovat suoraan hyödynnettävissä organisaation toiminnassa. Tämä tutkielma puolestaan kuvaa sinfoniakonserttikulttuuriin liittyviä musiikillisia sekä sosiaalisia ulottuvuuksia, asenteita ja konserttien sisältöjen kiinnostavuutta paikallisella tasolla. Vaikka tutkielman lähtökohtana onkin ollut tekijänsä vahva kiinnostus yleisöä ja sen konserttiperinteeseen osallistumista kohtaan, tätä intressiä tukee myös vankka teoreettinen pohja. Aiempaan tutkimukseen tutustutaan aluksi musiikkisosiologian teemojen kautta siirtyen myöhemmin kohti ns. pehmeämpiä argumentteja. Tämän jälkeen, tulosten käsittelyn yhteydessä, selviää, ovatko musiikillinen kompetenssi tai aito musiikista nauttiminen ensisijaisesti yleisön mielessä heidän astuessaan konserttialiin, vai korostuvatko konserttikokemuksessa sosiaaliset tekijät. On hyvin luultavaa, että tulevissa tuloksissa on viittausta molempiin. Näiden kahden välinen suhde osana konserttikokemuksen merkityksen rakennetta konserttityypeittäin löytyy tämän tutkielman punaisen langan päästä.

2 MUSIIKKISOSIOLOGINEN NÄKÖKULMA

2.1 Musiikki sosiologisena tutkimuskohteena

Musiikki on nähtävissä paitsi taiteen ja kulttuurin tuotteena myös puhtaasti sosiaalisena, jopa sosiologisena ilmiönä. Silbermannin (1977) sanoin musiikki on jopa ensisijaisesti sosiaalinen ilmiö: se on ihmisen tuote, joka tähtää kommunikaatioon tekijänsä, tulkitsijansa sekä kuulijansa välillä. Mikäli musiikki täten pystyy vaikuttamaan yksilöön sosiaalisine elämineen, tämä yhteys itsessään tekee musiikista sosiaalista (Silbermann 1977, 38.) Sosiaalisuus nostaa musiikin osaksi taiteensosiologista diskurssia, josta musiikkisosiologia on erkaantunut omaksi tieteenhaarakseen. Musiikkisosiologia kiinnittää huomionsa ensisijaisesti siihen, mikä saa musiikin teoksineen ja säveltäjäneroineen olemaan olemassa ja millä tavalla – se ei siis ole niinkään kiinnostunut musiikin luomisesta tai sävellyksistä sellaisinaan (Hennion 2002, 2). Musiikkisosiologia ei valitse tutkittavia kohteitaan esteettisin perustein, vaan näkee kunkin teoksen historiallisena yksittäistapauksena, kuten Boehmer (1980, 432) asian muotoilee. Yksi tieteenhaaran arvostetuimmista teoreetikoista, Theodor Adorno, ei tosin täysin hyväksy tätä näkemystä. Adorno yhdistää estetiikan kiinteäksi osaksi musiikkisosiologiaa, jopa siinä määrin, ettei näitä hänen mukaansa (Adorno 1973b, 283 Halmeen 1999a, 4 mukaan) voi toisistaan edes erottaa. Näin Adornon musiikkisosiologiakäsitys lähestyy makusidonnaisuudessaan ideologian käsitettä (Halme 1999a, 3, 18).

Nämä ideologiat ovat läsnä myös Ballantinen (1984) tekstissä, jossa hän tiivistää musiikkisosiologian tutkivan sitä, miten sosiaaliset muodostelmat kristallisoituvat musiikillisiin rakenteisiin. Hän mainitsee esimerkkinään 1960-luvun rock-murroksen, jossa aikansa nuorten protestinhalu ja tarve sosiaaliseen muutokseen heijastui musiikin radikaaliin muutokseen. Tässä ja monessa muussakin tapauksessa musiikki on alisteinen ideologioille, jotka taas ovat yhteiskunnan ja tietyn historiallisen hetken tulosta. Musiikin ajaututtua kumppanuuteen ideologian kanssa siitä on tullut muiden merkitystensä ohella tuoton saavuttamisen väline. Tämä johtaa Ballantinen, kuten myös Adornon (1973b, 320-333 Halmeen 1999a, 171 mukaan), näkökulmasta musiikin eroosioon: kun alati altistumme musiikille (ideologian välineelle) niin hississä kuin tavaratalossakin, kykymme todella

kuunnella sitä muuttuu. (Ballantine 1984, 5-9.) Tämä kuvaa osuvasti musiikkia sosiologisena ilmiönä, jonka arvo ja myös vastaanottaminen rakentuvat monen muun seikan ympärille itse taiteen lisäksi. Näihin arvoihin palataan myöhemmin luvussa kolme.

2.2 Maku, pääoma ja kompetenssi distinktioiden luojina

Tässä luvussa alalukuineen tullaan esittelemään musiikkisosiologian tärkein anti tälle tutkielmalle. Luvun mittaan pureudutaan maun käsitteeseen esitellyn kahtiajaon molemmilta puolilta, joskin maku sinällään nähdään ja käsitellään tässä sosiologisena ilmiönä. Ehkäpä tärkein konserttiyleisöä määrittelevä sosiologinen teoria on tämän tutkimuksen kannalta Pierre Bourdieun distinktioteoria. Se pohjaa ajatukselle, jonka mukaan kunkin ihmisen elämäntapaa, valintoja ja sijoittumista sosiaaliseen maailmaan määrää hänen sosio-ekonomisen statuksensa, ja sen sekä elämäntavan yhdessä tuottamien pääomien määrä sekä laatu asettavat kunkin yksilön omalle paikalleen kolmitasoisessa hierarkiassa (Bourdieu 1984, 260-265), joka myöhemmin esitellään luvussa 2.2.2. Distinktioteoria on sellaisenaan hieman kankeasti sovellettavissa suomalaisiin oloihin (mm. Salonen 1990, 67; ks. luku 2.2.3), mutta se on rakenteeltaan varsin hedelmällinen viitekehys konserttiyleisön tutkailuun. Kiinteä osa tätä distinktion perustuvaa yksilön kehitystä ja statusta on hänen (musiikki)makunsa, johon perehdytään seuraavaksi. Luvun mittaan tullaan Bourdieusta puhuttaessa viittaamaan tämän itsensä lisäksi hänen tekstejään suomentaneisiin tai muilla kielillä kommentoineisiin, luotettavina pidettäviin akateemisiin kirjoittajiin. Tämä paitsi säästää tutkielman tekijää myös lukijaa väärinkäsityksiltä tai -ymmärryksiltä.

2.2.1 Musiikki ja maku

(–) musiikista puhuminen kuuluu kaikista pisimmälle viedyimpiin intellektuaalisiin esitystilanteisiin. Puhuessaan musiikista voi todella ilmaista sivistyksensä laajuutta ja monipuolisuutta. Kuten vaikkapa - - -[klassisen musiikin toivekonsertin] lähetykset osoittavat: valittujen teosten luettelo, valintaperustelut, itseluottamuksen ja asiantuntemuksen ilmentäminen ovat kaikki oman minän esittämisen strategioita, joiden tarkoituksena on luoda mahdollisimman imarteleva, mahdollisimman lähellä hyväksyttyä ”kultivoituneen ihmisen” määritelmää oleva kuva, siis kuva ”omaperäisyydestä” hyväksytyissä rajoissa. Ei ole mitään muuta mikä mahdollistaisi samassa määrin kuin musiikkimaku oman ”hienouden” osoittamisen, ei mitään jonka avulla voisi tulla erehtymättömämmin sijoitetuksi. (Bourdieu 1985, 137)

Näillä otsikon ytimeen johdattavilla sanoilla Pierre Bourdieu vastaa haastattelijansa kysymykseen, miksi ei mielellään puhu musiikista. Kuitenkin Bourdieu (1985) korostaa, ettei musiikillisen sivistyksen osoittaminen ole suinkaan sama kuin yleisen sivistyksen esittäminen. Kuten Bourdieu sanoo, musiikki ja sielu kuuluvat yhteen, jolloin yksilön rakkaus musiikkiin ilmentää väistämättä jonkinlaista henkisyttä ja syvällisyyttä. Tällöin ei ole olemassa konserttia, joka ei olisi tunnelmaltaan ja sisällöltään henkevä, sillä musiikilla ei ole mitään *sanottavaa*, eikä sillä vaikkapa teatteriin verraten ole ilmaisullista funktiota. (Bourdieu 1985, 137.)

Maku ja musiikkimaku ovat käsitteinä varsinkin Bourdieuta käsittelevässä keskustelussa aina läsnä. Makua on kuvattu monella tavalla osana ihmisen musiikkikäyttäytymistä ja -kehitystä. Suomalaisista tutkijoista Karttunen (1992, 28) pitää musiikkimakua yksilön musiikillisen maailmankuvan ilmentymänä: siinä konkretisoituvat musiikkiteoksiin, tyyllilajeihin ja -piirteisiin sekä genreihin liittyvät preferenssit, yksilön tekemät valinnat. Salminen (1991, 11) puolestaan tiivistää musiikkimaun yksilön musiikillisen maailmankuvan osa-alueeksi. Salminen korostaa maun opittua ja sosiaalisesti kontrolloitua luonnetta, joka liittyy yksilön persoonakohtaiseen ja rooliodotusten mukaiseen käyttäytymiseen. Maku on se tiedollinen ja luokitteleva lähtökohta, jonka perusteella yksilö suhtautuu musiikkiin ja arvottaa sitä. Täten myös muutokset musiikkimaussa kertovat kognitiivisista, emotionaalisista, tiedollisista ja asenteellisista muutoksista yksilön sisäisissä prosesseissa. (Salminen 1991, 11.)

Juvonen (2000, 54) jatkaa ajatusta musiikkimausta kuvaamalla tätä osaksi ihmisen

musiikkikäsitteistöä. Musiikkimaku on Juvosen mukaan lähtökohdiltaan kognitiivisiin tekijöihin perustuva opittu tapa, skeema, jonka avulla yksilö arvottaa, luokittelee ja hahmottaa musiikkia. Merkittävää on musiikkimauulle ominainen sosiaalinen kontrolli – tiedolliset tekijät ja ympäristön kulttuuri vaikuttavat makuun mitä ilmeisimmin. Musiikkimaku on aina mitä kiinteimmissä määrin yhteydessä ympäröivässä kulttuuripiirissä vallitseviin musiikkikäytäntöihin, musiikin arvostusperusteisiin ja normeihin, ja tämäntapainen *sosiaalinen* musiikkimaku edustaa selkeästi yhteisöllisyyttä. (Juvonen 2000, 54-55.)

Musiikkityyliin sisällään pitämät normit, arvot ja sisäinen logiikka ovat kiinteästi sidoksissa kyseessä olevan tyylin ja sen edustajien sosiaaliseen identiteettiin, joka yhdistää jäseniään ja ilmenee sisäisen maun lisäksi käytännön samankaltaisuutena (esim. nuorisokulttuurien pukeutumis- tai ehostustavat). Yksilöllisyys sen sijaan ilmenee persoonallisena musiikkimakuna, joka saattaa kokijansa pään sisällä ja tämän kokemusmaailman määrittelemänä poiketa paljonkin sosiaalisesta musiikkimausta (Juvonen 2000, 56). Farnsworth haluaa huomioida, että vaikka sosiaalisten seikkojen voidaankin todistaa ohjaavan ihmisten käytöstä ja makua, on aina muistettava yksilötasolla tapahtuva vaihtelu. Missä tahansa yhteisössä yksilöt reagoivat sosiaalisiin painotuksiin eri tavoilla, jotkut innostuneesti siinä missä toiset passiivisesti tai alistuvasti. Jotkut vastustavat ankarasti, eräät taas käyttäytyvät täysin tapojen vastaisesti. Tällä selittyy myös se, että eri orkestereiden johtajat ympäri maailman valitsevat ohjelmistoihinsa myös oman makunsa mukaisia, vaihtelevia teoksia siitä huolimatta, että kaikki toimivat saman länsimaisen taidemusiikin kaanonin rajoittamina. (Farnsworth 1969, 121-122.)

Hennionin (2007) mukaan maussa ei ole kyse vain musiikista pitämisestä: maku ei riipu pelkästään kokijansa tai koettavan objektin (esim. teos) vakaista ominaisuuksista sen enempää kuin kylmästi sosiaalisesta identiteettipelistäkään. Musiikki koskettaa ja liikuttaa tietyssä hetkessä, paikassa ja tilanteessa, tiettyjen ihmisten seurassa ja ikään kuin tietynä toimintana ja tapahtumana. (Hennion 2007, 7.) Sekä sosiaalisen että erityisesti yksilöllisen maun muotoutuminen liittyy vankasti lapsuuden musiikkikokemuksiin sekä nuoruuteen, aikaan, jolloin yksilön enkulturaatioprosessi on kiihkeimmillään (Juvonen 2000, 56). Karttusen (1992, 76) mukaan aikuisena ilmenevän musiikkimaun puitteet muotoutuvat nimenomaan yksilön ohitettua teini-iän ja astuessa aikuisuuden rajalle. Tämä selittää osittain eläkeläisten ja myöhemmän keski-iän edustajien suuren määrän konserttisaleissa, ovathan he altistuneet

nuoruudessaan klassiselle musiikille nykynuorisoon verrattuna aivan eri tavoin. Bourdieu (1985, 140) muistuttaa vielä, että musiikkimakujen erottuessa toisistaan niillä on taipumus myös muuttua sekä ajan kulumisen että musiikin tuotannon kehityksen myötä. Se luo myös muureja: maun ehdottomuudesta johtuva vieraiden tapojen ja kulttuurien kokeminen epämiellyttävänä, samoin kuin ns. huonon maun olemassaolo, ovat Bourdieun (1985, 138) mukaan yksi massiivisimmista eri yhteiskuntaluokkia erottavista muureista. DeNora (2000) kuvaa musiikkimaun muutosta lievemmin sanankääntein liittäen sen osaksi identiteetin muodostumista. Hänen mukaansa musiikilliset mieltymykset ovat alati tapahtuvan, itseä refleктоivan määrittelyn tulosta: yksilön miellyttäväksi kokemat musiikilliset rakenteet tuottavat henkilökohtaiseen kokemukseen positiivisesti suhtautuvia tuntemuksia. Tällöin myös musiikkimaun muutos kertoo muutoksista identiteetissä – omakuvan uudet tuulet vaativat myös uudenlaisia (myös musiikillisia) representaatioita uutta minäkuvaa vahvistamaan. (DeNora 2000, 63-67.)

Paul Farnsworth korostaa modernin maun kuvailussa sitä suhdetta, joka on löydetty musiikista nauttimisen, sen arvostamisen ja musiikillisen sofistikoituneisuuden välillä. Musiikillisen sivistyneisyyden on todettu kohottavan tutkimuksissa sekä ihmisten musiikkia kohtaan tuntemaa arvostusta että siitä saatua nautintoa. Etenkin alemmat sosioekonomiset luokat arvostelivat kuitenkin esimerkiksi Bachin korkeammalle arvostuksen kuin nautinnon piirissä. (Farnsworth 1969, 110.) Ehkä juuri tämä arvostuksen ja pitämisen ero, ja toisaalta yhtäaikainen olemassaolo, tiivistävät parhaiten yhden maun käsitteen uusimmista määritelmistä. Tähän ovat tarttuneet Peterson ja Kern (1996), jotka esittelevät maun määrittelyssä uuden, kaikkiruokaisuuteen liittyvän tavan arvottaa musiikkia. Tällä kaikkiruokaisuudella viitataan lähinnä kulttuurin kuluttamiseen ja tämän kuluttamisen avoimuuteen – kansa ei toki pidä kaikesta musiikista, mutta ymmärtää entistä laajemmin kunkin musiikkityylin arvon osana kokonaisuutta. Tyypillistä on tällöin pysyä kaikelle avoimena riippumatta siitä, millaisiin musiikillisiin arvoihin kukin on kasvanut. Tätä kaikkiruokaista ihmisryhmää edustavat selkeästi parempiosaiset ihmiset, jotka kuluttavat laajasti kulttuuria. Alemmissa kansankerrostumissa makuvalinnat ovat herkästi yksipuolisempia ja kapea-alaisempia. Ainakin amerikkalaisista puhuttaessa voidaan siis Petersonin ja Kernin mukaan unohtaa negatiivisten konnotaatioiden snobi-käsite, ja puhua jatkossa kaikkiruokaisesta älymystöstä. (Peterson & Kern 1996, 900-907.)

Kaikkiruokaisuus kuulostaa ihanteelliselta ja järkevältäkin määritelmältä ainakin mitä tulee eri musiikin tyylien arvostamiseen. Moni kulttuurista tietämystä ja makua omaava ei esimerkiksi saata sietää vaikkapa tietyn aikakauden tai säveltäjän musiikkia, mutta ymmärtää tämän arvon musiikinhistorian kehityksen kontekstissa ja täten ymmärtää olla vähättelemättä musiikkia pelkän oman makunsa perusteella. Ilmiö liittyy paitsi maalaisjärkeen, varmasti myös tiedostavuutta yleensä lisäävään koulutustasoon – toisaalta taas kaikkiruokaisuuden voi nähdä laskevan muureja kahtiajakojen välillä ja tuottavan entistä demokraattisempaa musiikkitarjontaa kuulijoiden sosiaalisista statuksista riippumatta.

Tästä samasta lähtökohdasta ponnistavat Chan ja Goldthorpe (2007) kertoessaan suhtautumisemme kulttuuriin muuttuneen. Kuluttamisen perustana ei heidän mukaansa ole enää sosiaalinen luokka, eikä korkea sosioekonominen asema tarkoita vain elitististen taiteenlajien kuluttamista, toisin kuin Bourdieu väittää. Sen sijaan maku hajaantuu ja sirpaloituu koskettamaan myös populaarikulttuuria, mikä on seurausta taidemaailman sekä tekniikan kehittymisestä yhtä hyvin kuin koulutuksen laajenemisesta. Tällöin musiikin kuulijat ja arvottajat, maun omaavat, eivät pyri luomaan distinktioita vaan kehittämään omaa kokemusmaailmaansa sekä itseymmärrystään. Jotakin toki torjutaankin, ja usein torjutut kohteet ovat liitoksissa alempien sosiaalisten kerrostumien omimpiin kulttuurimuotoihin. (Chan & Goldthorpe 2007, 1-19.) Mitä ilmeisimmin sosiaalisia muureja ei täten pelkän musiikkimaun käsitteen avulla pystytä rikkomaan - päinvastoin se saattaa näitä muureja ja hierarkioita jopa luoda, kuten seuraavassa tullaan toteamaan.

2.2.2 Mausta hierarkiaksi

Maku on joillekin yksilöitä sekä ryhmiä kaikkein selvimmin luokitteleva piirre jopa sosiaalisten rakenteiden tasolla. Bourdieu jakaa yhteiskunnan musiikkimaun perusteella kolmeen luokkaan (Bourdieu 1984, 16-17). Ensimmäiseen luokkaan kuuluvat ne, joille on kehittynyt ”täydellinen erojen taju”, kyky ja tietoisuus erottelun suhteen, joka taas tekee heistä tietyn legitiimin maun edustajia. Maku kasautuu omaajilleen koulutuksen myötä, ja eniten sitä kertyy sille tämän johtavan luokan osalle, jolla mainittua kulttuurista pääomaa on eniten. Toisen luokan edustajien ominaispiirteisiin kuuluu tämän hyvän, legitiimin maun seuraaminen ja jäljitteleminen. Tämä eräänlainen keskivertoryhmä liikkuu mielellään oman

luokkansa ylärajan ja ylemmän luokan alarajan pinnoilla yhdistäen ns. keskivertotaiteen parhaat saavutuksen korkeakulttuurin vaatimattomampiin aikaansaannoksiin. Tämä luokka koostuu hyvin tyypillisesti keskiluokan edustajista ja erilaisista nousukkaista. Kolmas luokka koostuu rahvaasta, kaikesta siitä kansasta, joka jää ylempien luokkien ulkopuolelle. Bourdieun mukaan he kykenevät maullaan vain ”valitsemaan välttämättömyyden”. Alimpaan kastiin kuuluva, lähinnä työväenluokasta koostuva, ryhmä pitää omanaan kevyttä musiikkia sekä klassisen musiikin viihteellisimpiä versioita. Tämä kolmas luokka ei kykene käyttämään symbolista kenttää voitontavoittelussa, joten ainoa puolustautumiskeino on luokalle ominainen legitiimin maun halveksuminen. (Bourdieu 1984, 16-17.)

Bourdieu (1985) mainitsema ”hieno ihminen” ymmärtää musiikin arvokkuuden ja sen tunnettavuuden hiuksenhienon tasapainon: kaikkina aikoina yleisesti hienoiksi tunnustetut teokset ovat muuttuneet vulgaareiksi heti, kun ne ovat muuttuneet koko kansan tuntemiksi ja yleisesti käytetyiksi sävelmiksi (esimerkkinä Vivaldin *Vuodenajat* tai Albinonin *Adagio*). Esteetikkoa ja harrastajaa eivät erota ainoastaan musiikin kuluttajien pysyviin mieltymyksiin ja kappaleiden tai esittäjien tunnettuuden vivahde-erojen tunnistamiseen liittyvät seikat, sillä merkitystä on myös ns. alkuperäisillä musiikkikokemuksilla ja musiikillisen sivistyksen hankkimistavoilla. (Bourdieu 1985, 139-140.) Bourdieun makuluokituksen pohjana on kaksi musiikillisen sivistyksen omaksumistapaa: toisaalta on lapsena omaksuttu, ikään kuin peritty musiikin tuntemus, toisaalta passiivisempi ja oppinut, tallenteiden kautta kehittynyt musiikin harrastajan maku. Näiden kahden välillä on jonkinlaista spontaania vastakohtaisuutta. Jos yksilö ylistää tiettyjä vanhoja taiteilijoita hyväksyen ja tiedostaen jopa heidän puutteensa – tämän Bourdieu mainitsee harrastajan vapauden merkiksi –, tähän makuun liittyy lähes automaattisesti taipumus vähätellä modernin musiikin tekijöitä, jotka ovat teoksissaan parhaimmalla mahdollisella tavalla mukautuneet ja sopeutuneet levyteollisuuden asettamiin vaatimuksiin. (Bourdieu 1985, 140.)

Johnson tuo keskusteluun oman näkemyksensä, joka asettuu maltilliseen debattiin Bourdieun kanssa. Johnson (2002, 6) näkee Bourdieun ajatustavan esteettisten distinktioiden tyypistämisenä sosiaalisten distinktioiden välineiksi. Toki taide liittyy sosiaalisiin tarkoituseriin, muttei sitä voi näillä määritellä. Johnson muistuttaa, että jo asioiden nykytilan kuvailu itsessään vahvistaa kuvaa siitä, miten asiat ovat ja miten ne ovat aina olleet. (Johnson 2002, 6.) Johnson antaa Bourdieun ajatuksille kyytiä myös kritisoidessaan niiden

kykenemättömyyttä kohdata musiikkia teostasolla. Johnson myöntää taideteosten toki voivan ontolla tavalla heijastaa sosiaalista järjestystä, mutta teosten sisäiset distinktiot ovat täysin erillään historiallisista tai sosiaalisista luokkajaotteluista: ”- - [teokset ja niiden distinktiot] ovat heijastamansa jalostuneen ja herkän, yleisen ihmisyyden laadun distinktioita.” (Johnson 2002, 112.)

Christopher Smallin vain hieman varhaisempi (1998) mielipide on lähellä Johnsonia, vaikkakin Small myöntää avoimemmin musiikin osallisuuden sosiaalisiin konstruktioihin. Jokainen musiikkiesitys ilmentää Smallin mukaan jonkin sosiaalisen ryhmän arvoja, jolloin siihen osallistuminen on väistämättä eräänlainen kannanotto - sillä sanotaan itselle ja muille: *tällainen ihminen olen, tällaisia me olemme*. Sinfoniakonserttiperinteessä joukkojen sanoma on väkisinkin toistensa kaltainen, sillä konserttialiseremoniat toistuvat samanlaisina joka paikassa lähes ohjelmistosta riippumatta. Yleistyksissä piilee kuitenkin vaaroja. Voimme juuri ja juuri olettaa, että konsertissa kävijä on luultavimmin keski-ikäinen ja -luokkainen ihminen, kun taas emme suinkaan voi vetää sitä johtopäätöstä, että satunnainen keski-ikäinen ja -luokkainen vastaantulija olisi luultavimmin konsertissa kävijä. Todellisuus saattaa olla sosiaalisesti konstruoitunutta, mutta yksilötasolla näiden konstruktioiden omaksumista ei voida edellyttää. Kuitenkin juuri musiikkitoiminnan kautta näitä rakenteita voidaan tutkia, vahvistaa ja myös juhlistaa. (Small 1998, 133-134.)

Kuten Small (1998, 138) korostaa, näiden rakenteiden ja suhteiden tulee kuitenkin olla juuri halutunlaisia, jotta riittävä emotionaalinen tyydytys saavutetaan. Tämä saavutus lienee pitkälti mahdollinen musiikin ja sen rakenteen tuttuuden kautta: mainittu emotionaalinen tyydytys vaatii tiettyjen konventioiden oppimista ja omaksumista, jotta kulloinkin oikeita asioita osataan sopivissa kohdin odottaa ja täten saavuttaa toivottua tyydytystä. Tuttuus on tärkeää paitsi musiikkiteoksen sisällä myös sitä kuuntelevan yksilön ajatus- ja kokemusmaailmassa, kuten DeNora (2002) nostaa esiin: usein musiikki tuttuudessaan nostaa mielen perukoilta esiin asioita, jotka ovat muissa konteksteissa jo painuneet unholaan. Tämä todistaa jälleen maun ja sen tuottaman tuttuuden voimasta yksilön identiteetin muodostus- ja muokkaustyössä (DeNora 2002, 63-67), joka taas vaikuttaa yksilön sijoittumiseen hierarkiassa. Ajatus tuttuudesta johdattelee oivasti kohti seuraavaa kappaletta ja sen sisältämiä kompetenssin sekä kulttuurisen pääoman käsitteitä, jotka nekin ovat omiaan luomaan hierarkioita hallussapidon ja tietotasojen tasolla.

2.2.3 Kulttuurinen pääoma ja kompetenssi taiteen kentällä

Pääomat nähdään Roosin (1985) suomentamina bourdieulaisessa katsannossa eräänlaisina resursseina, ihmisen ominaisuuksina. Sosiaalinen pääoma tarkoittaa täten ihmisten välisten suhteiden määrää ja laatua, ja sitä miten hyvin yksilö tuntee kuhunkin kontekstiin sopivat käytöstavat. Lisäksi puhutaan luonnollisesti taloudellisesta pääomasta, joka viittaa omaisuutta, virka-asemaa ja sen tai esimerkiksi perinnön tuomia tuloja. Tärkein tämän tutkielman kannalta on kuitenkin **kulttuurinen pääoma**, joka merkitsee Bourdieun mukaan saavutettuja ja sisäistettyjä tietoja, oppiarvoja tai muuta nautittua arvonantoa, sekä taiteen kentällä kykyä määrätä se mikä kulloinkin on ”hyvää” taidetta. Pääoman eri muodot saavutetaan elämän varrella perheen aseman ja vaikutuksen sekä kasvatuksen myötä mutta myös Bourdieun korostaman ”taistelun” muodossa, jota käydään kentällä toimivien muiden ihmisten kesken. **Kenttä** puolestaan on erillinen alue, jonne pääsy vaatii kulloinkin vallitsevien sääntöjen omaksumista ja niiden hallinnan osoittamista. Ihmiset toimivat sosiaalisen maailman eri kentillä usein tiedostamattaan, vahvistaen niitä ominaisuuksiaan, jotka kullakin kentällä ovat kaikkein arvokkaimpia, t.s. tuottavat pääomaa. Jokaisella kentällä, esimerkiksi taiteen autonomisen toiminnan alueella, vallitsevat omat käytäntönsä ja pelisääntönsä, joiden perusteella kunkin toimijan arvo määräytyy. Uudet toimijat kentällä tuottavat perussääntöjen puitteissa tapahtuvaa kapinaa: heidän tulee parhaansa mukaan muuttaa kenttää siten, että heidän henkilökohtainen asemansa paranee ilman, että kenttä kuitenkaan perusrakenteiltaan romahtaa. Joskus tosin jokin uusi virtaus romahduttaa kentän niin perusteellisesti, että sen aiemmin korostamat arvot haalistuvat ja korvautuvat uusilla, mikä osittain onkin Bourdieun teoreettisen tarkastelun tärkein ajatus – säännöt, niiden noudattaminen ja uudistaminen ovat yhteiskuntamme toiminnan ydin. (Roos 1985, 11-12.)

Kulttuurinen pääoma kattaa, kuten todettu, värikkään paletin erilaisia voimanlähteitä kuten verbaaliset voimavarat, yleinen kulttuurinen tietoisuus sekä koulutukselliset saavutukset. Käsite kulttuurisesta pääomasta syntyi, kun Bourdieu pyrki löytämään syitä samoista sosiaalisista lähtökohdista tulevien lasten vaihtelevaan koulumenestykseen. Bourdieu huomasi perheen kulttuuriympäristöstä perityn kulttuurisen pääoman selittävän menestystä yksilön lahjakkuutta paremmin. (Swartz 1997, 75-76.) Kulttuurisen pääoman karttumisesta Ranskassa on suuri vastuu perheillä ja vanhemmilla, joiden tulee ohjata lapsensa

korkeakulttuurin pariin samoin kuin korkeakoulutukseen, jotta kulttuurista pääomaa kertyisi riittävästi yhteiskunnan johtavien statusten saavuttamiseksi. Tähän kietoutuu maksullisen koulutusjärjestelmän myötä myös taloudellinen pääoma, mikä tuo kulttuurisen pääoman tavoittelun osaksi instituutiojärjestelmää ja luokkayhteiskuntaa. (Swartz 1997, 76.) Bourdieu päätyykin toteamaan kaikkien pääomien – niin kulttuuristen kuin sosiaalisten ja symbolistenkin – olevan alisteisia taloudelliselle pääomalle. Vain taloudellisin voimavaroin kyetään tavoittelemaan kulttuurista pääomaa esimerkiksi ajankäyttöisten valintojen kautta. (Swartz 1997, 79-80.) Suomessa kulttuurisen pääoman karttuminen ja tavoittelu toteutuvat käytännössä pienemmillä resursseilla ilmaisen koulutusjärjestelmämme ansiosta. Toki esimerkiksi soittoharrastusten aloittaminen ja ylläpitäminen, samoin kuin konserttielämyksiin investointi, vaativat perheiltä tai yksilöiltä taloudellista panostusta. Suomen konserttien hintatason huomioiden tämä panostus on usein huomattavaakin.

Kulttuurinen pääoma johtaa musiikin kentällä osaltaan musiikilliseen kompetenssiin, jolla taas on luonnollisesti vaikutuksensa musiikin kokemisen ja vastaanoton tapaan. Kompetenssi, jolla tässä tarkoitetaan tietoa, taitoa tehdä ja välittää sekä tuottaa merkitystä musiikin avulla ja/tai sen piirissä (Stefani 1985, 9), on osin seurausta musiikkimausta mutta myös erilaisten pääomien kertymisen tulosta. Stefani (1985, 27) erottaa harrastelijan ja ammattilaisen kyvyn käsitellä musiikkia eriävien musiikkikäytäntöjen termein: harrastelijan musiikkikäytäntö huomioi soittamisen asenteineen ja vaikuttimien, sekä musiikin kuulumisen ylipäänsä, jättäen huomiotta suoritusasteen laadun. Ammatillinen käytäntö sen sijaan jättää pois henkilökohtaiset vaikuttimet ja sosiaaliset tilanteet, ja keskittyy vahvasti tekniikoihin sekä omintakeiseen luomiseen (Stefani 1985, 27). Erottelu on järkeenkäypä, joskin se tuntuu hieman ahtaalta. Musiikin ammattilainenkaan tuskin aina tyystin unohtaa henkilökohtaisia vaikuttimiaan tai sosiaalisia tilanteita, näkisin musiikin ammattilaisenkin suhtautuvan musiikilliseen ainekseen eri tavoin riippuen siitä, kuunnellaanko sitä yhteisössä vaiko intiimissä tilanteessa. Eritoten maulla voisi luulla olevan tuntemukseen oma vaikutuksensa: vaikka musiikin ammattilainen tuntisikin musiikin arvon – aiemmin esiteltyyn Chan & Goldthorpeen viitaten – musiikkikokemukseen luulisi aina hieman vaikuttavan se, sattuuko kulloinkin kuullusta musiikista pitämään. Painotukset eri seikkoihin Stefanin hengessä lienevät kuitenkin tosia.

Bourdieu (1968) asettaa vastakkain musiikin vastaanottamisen tunteen tai tiedon kautta. Tunnepohjaisesti musiikkiin suhtautuva vastaanottaja ei kykene tulkitsemaan teoksen tiedollisia merkityksiä, kun taas tiedon kautta musiikkia lähestyvä (enemmän kompetenssia omaava) kuuliija kykenee luokittelemaan taidetta sen oman koodiston avulla etäännyttäen itsensä sen pelkistä esteettisistä merkityksistä. Täten taide-elämys täydessä muodossaan mahdollistuu vain tietyn tiedollisen pohjan omaaville, joilla on ennakkotietonsa ansiosta kyky luokitella ja tulkita taidetta puhtaasti taiteellisista lähtökohdista. (Bourdieu 1968, 595-596.) Salonen (1990) jatkaa Bourdieun ajatusta esittelemällä taidemusiikillisen korvan käsitteen, jolla viitataan kykyyn ”analysoida musiikkia, erityisesti taidemusiikkia, ja järjestää sitä ennalta opittuun musiikilliseen koodiverkostoon, joka on rakentunut pitkällisen harjaantumisen ja oppimisen kautta.” Korkea koulutustaso ei ole edellytys, mutta se luonnollisesti edesauttaa kuullun musiikin jäsentämisen taitoa. Salonen kuvailee taidemusiikillisen korvan ainoaksi tavaksi mahdollistaa klassisen musiikin ymmärtävän, tiedostavan ja refleктоivan seuraamisen, ja sen hankkimista edesauttaa merkittävästi omakohtainen musiikki-instrumentin soittoharrastus. (Salonen 1990, 66-67.)

Ikävän usein musiikillinen kompetenssi ja kulttuurinen pääoma rinnastetaan asennetasolla elitismiin. Musiikkiin liittyvän kompetenssin hankintaa onkin Johnsonin (2002) mielestä syytä puolustaa. Musiikin ymmärtäminen ei hänen mukaansa ole elitismin tavoittelua, vaan luonnollista oppimisen tulosta. Verrattaessa vaikkapa lukemaan oppimiseen myös musiikissa on opittava aakkosten ja sanojen kaltaiset musiikilliset konventiot ja struktuurit merkityksineen. (Johnson 2002,73.) Johnson muistuttaa, ettei taidemusiikin tuntemus viittaa elitismiin sen enempää kuin astronomia, ydinfysiikka tai muukaan erityistietämystä vaativa ala - nyky-yhteiskunnassa vain on herkästi tapana vaatia miltä tahansa ilmiöltä kaikille saavutettavissa olevaa välitöntä tyydytystä, ehdotonta välittömyyttä. Toisaalta taas, vaikka taidemusiikin kuluttajat olisivatkin eliitin edustajia, se ei suinkaan tee itse musiikista elitististä. Tämä jää keskustelussa usein huomaamatta. Musiikillista objektia sellaisenaan pitäisi aina voida tarkastella irrallaan siihen liitetystä sosiaalisista käyttötavoista ja merkityksistä. (Johnson 2002, 84-85.) Musiikki ja siihen usein liitetyt arvot nousevat tarkasteluun tulevan luvun 3 aluksi.

2.2.4 Maku ja distinktiot Suomessa

On muistettava, että makuun perustuva distinktio on ajatuksena kehittynyt Bourdieun omassa ympäristössä, 1970-luvun Ranskassa, joten se ei ole aivan kitkatta sovellettavissa suomalaisen kulttuuriin tai yhteiskuntaan. Salonen (1990, 67) mainitsee suomalaisen konserttiyleisön kuvailussaan Bourdieun distinktioiden olevan Suomen klassisen musiikin diskurssissa turhia, sillä maassamme ei toistaiseksi ole pystytty saamaan taidemusiikin yleisöstä riittävän paljastavaa informaatiota. Myös Klaus Mäkelä kertoo *Sosiologia* -julkaisussa (1985, 22:4, 247-260) Bourdieun teorioiden ns. ”suomentamisen” vaikeudesta. Alkuperäismaassaan Ranskassa niiden soveltaminen oli yksiselitteisempää maan historian ja nykyhetken valossa. Ranskassa on olemassa makujen ja tyylien hierarkia, joka taas meidän pohjoisesta maastamme puuttuu: suomalaisen yhteiskunnan kentät ovat eriytymättömät, selviä luokkaeroja ei juuri ole, ja maamme on kulttuurinsa puolesta melko homogeeninen. Suomalaisilla ei ole koskaan ollut eriarvoisuuteen perustuvaa makuhierarkiaa, mikä puolestaan selittyy maamme luokkarakenteen erityispiirteillä historian saatossa. Toisin kuin Ranskassa, Suomessa talonpojat säilyttivät kautta aikain vapautensa, ja heistä tuli jopa valtiota ylläpitävä ja muodostavat luokka. Samaan aikaan Suomesta puuttui feodaaliaatelisto, jonka tehtäväksi makuhierarkioiden muodostaminen muualla Euroopassa usein jäi. Suomessa on perinteisesti arvostettu sivistystä, ja koulutus pohja onkin ollut laaja. Makujen hierarkialle ei täten ollut tarvetta tai perustaa. Niinpä Suomi on pysynyt melko yhtenäisenä maana luokkarakenteensa puolesta, ja vähätkin, hitaasti syntyneet hierarkiairytykset sortuivat 1960-luvulla yhteiskunnallisen murroksen aikana. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö Suomessa olisi ollut kulttuurista muuntelua, samoin on turha väittää, etteivätkö erilaiset bourdieulaiset pääomat olisi Suomessakin eri määrin arvostettuja. Kuitenkin erot ryhmien välillä ovat melko pieniä, ja niitä on vaikea mitata, täten liikkuvuus kenttien välillä on vaivattomampaa. (Mäkelä 1985, 247-260.) Näiden tulosten ristitulessakin voi ajatella, että vaikka suomalaisessa yhteiskunnassa juopa korkean ja matalan taiteen välillä liittyykin rahoituksen ohella pitkälti asenteisiin, myös sosioekonomisen aseman vaikutus maun ohjaamiin kulutusvalintoihimme on olemassa. Varsinaista ”virallista” luokkajakoa ei tunnu tarvittavan eriarvoiseen ja erilaisia kehityspolkuja toteuttavaan yhteiskuntaan, olipa kyse sitten sosiaalisesta eriarvoisuudesta tai musiikin kulutusvalinnoista.

Näitä mainittuja suomalaisten kulutusvalintoja ja musiikkimakua tarkastelevia tutkimuksia on tehty jonkin verran, ja niitä voikin jossain määrin soveltaa Bourdieun teorioihin. Toiviainen (1970) jakaa suomalaiset kolmeen suuntaukseen musiikkimaun perusteella. Amerikkalaisvaikutteisen sekä perinnemusiikin edustajat muodostavat kaksi muuta ryhmää, mutta tässä merkittävin on konserttimusiikkiin, eli klassis-viihteellisiin musiikkisisältöihin suuntautuneiden kolmas joukko. Tämän musiikinlajin kuluttajaryhmä koostuu tyypillisimmillään kaupungissa asuvista, vanhemmista ja korkeasti koulutetuista naisista. (Toiviainen 1970, 45-49) Huomionarvoinen on Toivaiaisen osoittama periytymiseen liittyvä seikka: siinä missä esimerkiksi amerikkalaisvaikutteisen musiikin kuluttajille (pääosin nuoret) maku on hankittu ominaisuus, konserttimusiikkia ja konserteja aktiivisesti kuluttavat ovat perineet harrastuvuutensa edeltäjiltään. (Toiviainen 1970, 52.) Tämä perimä ei toki ole automaatio. Nykyään iän voisi nähdä vaikuttavan hieman vähemmän musiikillisiin preferensseihin, sillä moni asia on muuttunut helpommin lähestyttäväksi sitten 1970-luvun, eikä pelkästään teknologian murroksen myötä. Aiemmin vieraiksi jääneet genret saattavat vaikkapa eläkeiässä muuntua sopivassa aktiivisuuden ja avoimuuden ilmapiirissä kiinnostaviksi.¹ Toivaiaisen vanhaa tutkimusta on täten ehtinyt ajan hammas purra, mutta tuloksiltaan se on tänäkin päivänä merkittävää pohja-aineistoa, johon tutkielman tekijän on ollut hyvä tutustua.

Kimmo Salmisen Yleisradiolle tekemässä tutkimuksessa (1991) ilmenee, että suomalaisten musiikkimakua voidaan kyllä tiettyyn rajaan asti asettaa riippuvaksi jonkinlaisesta luokkajaosta. Salminen jakaa liki tuhat koehenkilöään ikäluokan, sukupuolen ja sosioekonomisen aseman mukaan, ja huomaa mm., että naisten suosikkinäyte on wienervalssi siinä missä miehet pitävät eniten Eino Grönistä. Huomattavaa on, että työväestön maku poikkeaa muista luokista hyväksyen myönteisemmin populaarimusiikin, samalla taidemusiikkia hylkien. Toimihenkilöt sen sijaan pitivät muita luokkia enemmän klassisesta musiikista: he ovat ainoa ryhmä, jonka enemmistö pitää Beethovenista. (Salminen 1991, 28.) Eläkeläisten ryhmä pitää jälleen wienervalssista sekä sotilasmarsseista ja karsastaa odotetusti heavy rockia. Pääkaupunkiseudulla asuvat on käsitelty Salmisen tutkimuksessa erikseen, ja heidän keskuudessaan havaittiin musiikkimakujen selvää pirstoutumista sekä ”kärjistymätöntä

1 Todisteena tästä toimikoon Helsingin Resonaari-musiikkikoulussa toimiva noin 70-vuotiaiden naisten Riskiryhmä-bändi, joka soittaa itselleen aiemmin täysin tuntematonta rock'n rollia aitoine bändisoittimineen, viikoittaisine treeneineen ja säännöllisine esiintymisineen. Riskiryhmä on osa Kaikki soittaa -projektia. Lisätietoja: <http://www.resonaari.fi/?sid=149> (viitattu 20.4.2011.)

itsehillintään viittaavaa harkintaa”.² (Salminen 1991, 29.) Tämän kaltaisia havaintoja Salminen perustelee ammatin yhteydellä musiikkimakuun: työ- ja sosiaaliset ympäristöt vaihtelevat ammattikunnittain ja muokkaavat sitä kulttuuria, jossa yksilöt elävät, mikä taas osaltaan vaikuttaa musiikkimaun muotoutumiseen ja ylläpitoon. Musiikkimaku ei siis yksilötasolla heittele niinkään kulloinkin vallitsevien trendien mukaan, sen sijaan maku on aina sidoksissa kokijansa elämänkaareen ja kokemuksiin. Perusmielitykset kunkin maun kohdalla voivat kuitenkin tulla kohdatuksi eri aikoina eri musiikeissa. (Salminen 1991, 52-53.)

Bourdieulaisittain Salminenkin löytää koehenkilöistään niitä, jotka musiikillisine mielipiteineen pyrkivät erottautumaan massasta, täten siis luomaan distinktioita omaksi edukseen. Salminen ei kuitenkaan halua tässä tutkimuksessaan kajota tämän erottautumisen tarpeen sosiaalipsykologisiin syihin. On hyvä huomata, että luokka-asetella (siinä määrin missä sellaisesta voidaan ylipäätään puhua) ja musiikkimaulla on ainakin väljiä yhteyksiä myös Suomessa, mutta Salmisen sanoin tilanne on muuttumassa. Monimutkaisissa ja eriytyneissä yhteisöissä maku ei välttämättä enää perustu sosiaalisiin taustoihin. Sosiaalinen kontrolli on nykyajassamme heikentynyt ja menettänyt painoarvoaan: kuka tahansa voi pitää mistä tahansa, jos vain uskaltaa ja/tai haluaa korostaa identiteettiään. Yhteiskuntamme muuttuu yhä nopeammin, jolloin myös kulttuuriset sukupolvet vaihtuvat kiihtyvään tahtiin. Tämä saa aikaan sen, että aiempien sukupolvien musiikki-instituutiot saattavat tuntua etäisiltä ja ristiriitaisilta nuoremman polven silmissä. Tilannetta korostaa se, että konserttien ja musiikkikasvatuksen lisäksi nuorison musiikillisesta huomiosta kilpailee yhä useampi media, musiikin liiketoiminta sekä yhä laajeneva musiikkiteollisuuden kenttä. Samalla musiikkiteollisuus ja sähköiset viestimet reagoivat yhteistyössä yhä nopeammin muuttuvan kulttuurin tarpeisiin ja tulevat samalla luoneeksi uusia kulutus- ja kuuntelutottumuksia. (Salminen 1990, 99.) Salmisen tutkimuksesta kuluneessa parissakymmenessä vuodessa tämä ilmiö lienee entisestään vahvistunut.

2 Yhtymäkohta uudempaan, kansainväliseen tutkimukseen on selvä, sillä maun on todettu pirstaloituneen ja muuttuneen erityisesti urbaanin, ylemmän luokan tasolla (ks. esim. Peterson & Kern 1996, Chan & Goldthorpe 2007 luvussa 2.2.1).

2.3 Sosiaalinen estetiikka musiikin pelikentällä

Mausta puhuttaessa tullaan lopulta lähelle estetiikan teorioita. Estetiikka tutkii ihmisen käyttäytymistä tilanteissa, joissa hän esittää tai on esittänyt esteettisiä arvoarvostelmia esteettisin termein kuten *kaunis* tai *ruma* - lyhyemmin sanottuna estetiikka tutkailee ihmisen esteettistä elämää (Kinnunen 2000, 47-48). Kuten Adornon on jo aiemmin mainittu kirjoittaneen, musiikkisosiologia ja estetiikka ovat erottamaton osa toisiaan (Adorno 1973b, 283 Halmeen 1999a, 4 mukaan), jolloin sosiologia puolestaan lisää estetiikkaan sosiaalisen ulottuvuuden. Tässä käsitelty sosiaalisen estetiikan osa-alue liittyykin lähinnä estetiikan osiin, joissa tarkastellaan esteettistä tilannetta sen katsojan tai yleisön, tai niiden olosuhteiden tai kontekstien mukaan, joissa objekti koetaan (Eaton 1994, 14). Täten historia, yhteiskunnan instituutiot, ideologiat ja traditiot ovat läsnä olennaisina osina taidetta ja estetiikkaa (Eaton 1994, 121).

Estetiikan sosiaalinen luonne tuo arvostelmien tekoon omat ongelmansa: ylhäisessä yksinäisyydessä voimme muodostaa millaisia arvostelmia tahansa (Kinnunen 2000, 61), vaan yhteisössä tilanne on toinen. Tullaksemme yhteisön tai ryhmän jäseneksi emme voi esittää täysin mielivaltaisia esteettisiä arvostelmia, sillä huono maku (samoin kuin liika hienostelu) ajaa väistämättä ulos. Se, joka ei hallitse esteettistä sanastoa ja aiheen problematiikkaa, jää luonnollisesti keskusteluista ulkopuoliseksi. Yhteinen kieli ja yhteiset esteettiset arvostelmat ovat tarpeen pyrittäessä toimiviin sosiaalisiin tilanteisiin. Tällöin sosiaaliset luokat erottuvat esteettiseltä käyttäytymiseltään toisistaan joko tietoisesti tai tiedostamattaan. (Kinnunen 2000, 67-70.)

Kurkela nimeää kuvatun ilmiön ihmisten väliseksi peliksi tai leikiksi, jonka toteuttaminen vaatii pelisääntöjä ja toisaalta riittävän määrän mielikuvitusta, jotta arkitodellisuus voidaan osin hylätä (1994, 48-49). Kurkela korostaakin musiikin kentän disiplinaarista luonnetta. Se sisältää teorioiden, tietojen ja sääntöjen (sekä esteettisten että käytännönläheisempien) taitamista ja kurinalaisuutta tämän harjoittelussa. Tämä johtaa osaltaan myös musiikin traditiomaisuuteen: opetellut taidot ja tiedot siirtyvät uudelle sukupolvelle, joka jälleen muokkaa niitä hieman omaan todellisuuteensa peilaten. Tällöin musiikki ja siihen liittyvät aktiviteetit ponnistavat perinteen tarjoamalta perustalta. (Kurkela 1994, 52-53.) Kuitenkin musiikin kuunteluolosuhteiden systemaattinen järjestäminen disiplinaarisuuden nimissä johtaa Kurkelan mukaan vääjäämättä organisoitumiseen: spontaanien, omakohtaisten musiikillisten

kokemusten etsimisen sijaan musiikin kuuntelija ajautuu instituutioon. Instituutiolla puolestaan on vaaransa ajautua taloudellisen hyödyn tavoitteluun ja vieraantumiseen puhtaimmasta ja aidoimmasta musiikista kuuntelukokemuksineen. (Kurkela 1994, 55.)

Instituutio mahdollistaa toisaalta myös esteettisten tilanteiden sosiaalisen ulottuvuuden painoarvon kasvun. Kurkela (1994, 412) kuvaa tätä mahdollisuutena samastua musiikilliseen viiteryhmään. Tietynlaisen musiikin harjaantunut kuunteleminen ja tämän taidon hallitseminen yhdistävät yksilön samat kyvyt omaavien ihmisten valittuun joukkoon. Tällä on usein varsin tyydyttävä, mieltäylentävä ja turvallisuudentunnetta luova vaikutus. Narsistinen riemu, jota tunnetaan päästessä osalliseksi tämänkaltaisesta sisäpiiristä, johtuu osittain kohdejoukon idealisoinnista. (Kurkela 1994, 412.) Tämän idealisoinnin kohteena toimii mitä parhaimmin konserttimusiikin instituutio, joka vaalii monia yleviä attribuutteja. Sillä on pitkä ja kunniakas historia, ja sen ominaisuuksiin sisältyvät monet mahtipontiset, lähes jumalankaltaiset säveltäjähahmot. Teokset ovat pitkiä, monimutkaisia ja kuulijalleen haasteellisia, jolloin instituutioon osallistuva yksilö voi kokea niiden hallitsemisesta erityistä tyydytystä. (Kurkela 1994, 412-413.)

Pyrkimykset esteettisiin elämyksiin ovat ymmärrettäviä, ja yleensä niistä koetaan tarvetta myös puhua: ihmiset käyvät taidetilaisuuksissa ja usein keskustelevat niistä jälkeenpäin ilmeisen mielellään, joten itse kokemisen ohella siitä puhumisella on tärkeä tehtävä osana esteettisten tilanteiden kokemista. Kinnusen sanoin ”kertomukset todistavat henkevydestä ja emotionaalisesta kypsyydestä. Nämä taas ovat arvostettuja ominaisuuksia, ja ihminen jolla on sopivassa määrin tällaisia ominaisuuksia, tulee vähintään hyväksytyksi monissa yhteisöissä.” (Kinnunen 2000, 244-245.) Tämän tutkimuksen kannalta tällä yhteydellä on merkitystä, vaikeivät myöhemmin esiteltävään otokseen osallistuneet vastaajat tämän tutkimuksen kontekstissa varsinaisesti keskustelleetkaan. Esteettinen kokemus ja siitä puhuminen (sekä distinktioiden että yhteisöllisyyden luojina) ovat kuitenkin oletetusti molemmat kiinteä osa konserttikokemusta ja sinfoniakonsertin merkitystä yleisölleen. Jää tosin vielä hämärän peittoon, puhuuko yleisö konserttikokemuksistaan mieluummin kollegiaalisesti muiden musiikillista kompetenssia omaavien kanssa vaiko rehvastellakseen työpaikallaan rahvaalle esimerkiksi edellisillan korkeakulttuurikokemuksellaan. Varmasti molempia esiintyy, eri funktion.

Monissa tilanteissa sosiaalinen ja esteettinen arvokkuudessaan yhdistyvät, kun sosiaalisesti tärkeitä tilanteita arvostellaan esteettisesti. Instituutioiden kohdalla tämä on selkeästi nähtävillä: odotamme niistä korkeaa moraalista, kauneutta ja juhlallisuutta, tyylikästä käyttäytymistä ja pukeutumista. Kinnusen sanoin “sosiaalistuminen on estetisoitumista, esteettisten normien ja arvojen omaksumista, kykyä osata lausua esteettisiä arvoarvostelmia oikein ja sattuvasti. Eikä yksin sitä, vaan myös kykyä osata käyttäytyä.” (Kinnunen 2000, 70.) Shusterman (1997) näkee juuri tässä ongelman: niin kutsutusti “kulttuurisesti huono-osaisille” korkeataiteen traditiomme – sisältäen paitsi kanonisoidut teokset myös kanonisoidut arvostamistavat - on outoudessaan vaikeasti lähestyttävissä. Samalla eliitti saa Shustermanin sanoin korkeataiteesta kätevän naamion, jonka avulla puolustaa ylpeää luontaisen ylemmyyden oikeuttaan yhteistyössä loistokkaan tradition kanssa. He voivat oman käsityksenä mukaan toimia korkeataiteen ainoina oikeina tulkitsijoina ja vartijoina. Täten puhutaan paitsi arvostamistavoista ja -mahdollisuuksista myös fyysisestä hallussapidosta. Taiteen vapauttaminen ja yhdistäminen arjen praksikseen ei onnistu korkeataiteen omilla, radikaaleillakaan uudistumispyrkimyksillä, sen instituutio on tähän kerta kaikkiaan liian voimakas. (Shusterman 1997, 62-63.)

Shustermanin ajatukset ovat kriittisiä, mutta kaikessa kärkkäydessäänkin niissä on totuuden siemen. Erityisesti ajatus fyysisestä hallussapidosta on järkeenkäypä, joskin tuntuu hankalalta määritellä, mistä tämä hallussapito konkreettisesti johtuu. Kyse ei voi olla pelkistä design-konserttisaleista tai korkeista lipunhinnoista, toisaalta taas nk. eliitti itse tuskin omanarvontunnonaan sulkee ketään tietoisesti ulkopuolelle. Toki voidaan kyseenalaistaa Shustermanin toive taiteen ”vapauttamisesta” arkeen – moni varmasti näkee taiteen voiman piilevän nimenomaan sen arjen yläpuolelle nousevissa (ja nostavissa) ominaisuuksissa.

2.4 Yleisö tutkimuksen kohteena

Kuten myöhemmin tässä tutkimuksessa tullaan toteamaan, konsertti-instituutiossa moni asia merkityksineen palautuu yleisöön – kuulijaan, joka osallistuu konsertteihin omalla panoksellaan. Tässäkin tutkimuksessa yleisö nostetaan viimein keskiöön. Yleisötutkimusta esitellään aluksi yleisemmin, ja hieman myöhemmin siirrytään eksaktimmin käsittelemään sinfoniakonserttiyleisöä, täten siis yleisöä, joka osallistuu sinfoniaorkesterille sävelletyn tai sovitetun musiikin konserttiin. Tässä tapauksessa sinfoniaorkesterina toimii Jyväskylä Sinfonia, esitellään viimeisessä aluvussa yhdessä vuoden 1989 (Salonen 1990) yleisötutkimuksen tulosten kera.

2.4.1 Yleisötutkimus lyhyesti

Konsertteja, monen mielestä musiikkiakaan, ei olisi ilman kuulijoita; yleisöä, joka voidaan määritellä monella tapaa. Hill ja kumppanit suhtautuvat yleisöön kolmella tavalla kohdellen heitä joko asiakkaina, jäseninä tai yksinkertaisemmin vastaanottajina (Hill, O'Sullivan ja O'Sullivan 1995, 25). Abercombie ja Longhurst ovat mielipiteissään ehkä lähinnä tämän tutkielman diskurssia. He kuvaavat yleisöä kuulijajoukoksi, joka on jonkinlaisessa ja suhteellisen suorassa kommunikaatiossa [konsertissa kuunteleminen tai viestin vastaanottaminen] taiteen lähettäjän kanssa, kuitenkin tietyn välimatkan säilyttäen. (Konsertti)yleisö osallistuu esitykseen usein kuin pyhään seremoniaan tai rituaaliin, joka poikkeaa tavallisuudesta. Tietyn ajan he enemmän tahi vähemmän keskittävät energiakapasiteettinsa, tunteensa ja ajatuksensa meneillään olevaan tapahtumaan. Usein tällä tapahtumalla on paikallinen konteksti, yleensä julkisella paikalla. (Abercombie ja Longhurst 1998, 41-44.) Yleisön edustajat eivät viime vuosisatojen aikaisen kehityksen tuloksena osallistu esityksen kulkuun muutoin kuin aplodeeraten tai kannustaen, täten heitä leimaa nykyisellään passiivisuus (Abercombie ja Longhurst 1998, 51). Tämä on konserttien historiallisen kehityksen tulosta, johon paneudutaan myöhemmin luvussa 3.2.1.

Konsertin yleisö voidaan määritellä myös fanien joukoksi. Abercombie ja Longhurst (1998, 124) muistuttavat, ettei fanisuus sellaisenaan juurikaan eroa ns. normaalista yleisön jäsenenä olost. Lyhyesti kuvailtuna fanit tässä yhteydessä ovat henkilöitä, jotka aktiivisesti vastaanottavat (musiikkia) tietyllä tavalla, tietyn kriittisen välimatkan etäisyydeltä ja tiettyjen tulkinnallisten (myös tunteellisten) käytäntöjen kautta. Fanisuus tässä muodossaan luo pohjan

kuluttaja-aktiivisuudelle, jolla fanit osaltaan pyrkivät vaikuttamaan tarjontaan. He saavat kentälle aikaan eräänlaisen vaihtoehtoisen sosiaalisen yhteisön, jota leimaa tietyn alan tietotaito ja kompetenssi. (Abercombie ja Longhurst 1998, 126-127.) Nämä määreet eittämättä pätevät sinfoniakonsertti-instituutioon yleisöineen, ainakin mitä tulee kausikorttilaisten – melko tietoisesti tällä teollaan faniutensa ilmaisseiden – ja muiden vakiokuluttajien määrittelyyn. Se, *mitä* sinfoniakonserttiyleisö varsinaisesti fanittaa, jää toistaiseksi vielä kyseenalaiseksi: muodostuvathan konsertit musiikin lisäksi monesta muusta seremoniallisesta, tunnelmallisesta ja sosiaalisestakin tekijästä.

Klassisen musiikin yleisöt ovat myös kuluttajia tehdessään rahankäytöllisiä päätöksiä, jotka voidaan helposti pyörtää mikäli konsertit eivät miellytä. Samalla heidän käyttäytymiseensä vaikuttaa niin moni tekijä, että minkäänlaista brändilojaaliutta ei voida taata tai ennustaa. Mm. eläkeläisillä konserteissa käyminen on usein hyvä tapa jatkaa aiemmin ylläpidettyä musiikkiharrastusta ja –tietämystä, samalla kun se tarjoaa foorumin mukaville ja vapaamuotoisille ystävyys- tai tuttavuussuhteille. Näissä sosiaalisissa kontakteissa kyse on usein jaetuista kiinnostuksen kohteista lämpimän tai muutoin läheisen ystävyuden sijaan. (Pitts 2007, 229.)

2.4.2 Tapaus Jyväskylä Sinfonia ja sen yleisö vuonna 1989

Jyväskylä Sinfonia, jonka konserttiyleisöä tässä tutkimuksessa käsitellään, sai alkunsa vuonna 1955. Tuolloin kapellimestari Ahti Karjalainen, hänen lähipiirinsä sekä Orkesteriyhdistys perustivat kaupunkiin Jyväskylän orkesterin. Tuosta hetkestä eteenpäin orkesteri on ollut yhtäjaksoisesti olemassa, ja koko tuon ajan se on myös saanut kunnallista avustusta. Neljä vuotta myöhemmin orkesteri sai kuukausipalkkaisen kapellimestarin ja tämän jälkeen myös ammattilaiskonserttimestarin, kaupungin alaisuuteen se saatettiin viimeisimmän kerran 1999. Ajoittain Jyväskylä Sinfonia on ollut viihdeorkesterin leiman alaisena kepeämmän ja kansantajuisemman ohjelmiston vuoksi. Nykyinen linja ylikapellimestarin Patrick Gallois'n johdolla on Jyväskylä Sinfonian historiikin kirjoittaneen Korhosen (2005) mukaan demokraattinen ja orgaaninen, minkä myötä orkesteri pyrkii kehittämään itseään jatkuvasti sisältä päin. Jyväskylä Sinfonian tulevaisuuden haasteita ovat kansainvälisen aseman nostaminen ja ylläpitäminen sekä mahdollisesti profiloituminen tiettyyn konserttimusiikin lajityyppiin (esim. uuden musiikin ohjelmistot) menestyksen takaamiseksi. (Korhonen 2005,

314-319.)

Jyväskylä Sinfonian yleisöä on viimeksi tutkittu 1980-1990 lukujen vaihteessa Timo K. Salosen toimesta. Parikymmentä vuotta sitten orkesterin profiili on ollut naisvaltainen (71 % naisia) ja keski-ikäinen (30-49 -vuotiaita 41% koko yleisömäärästä). Huomattava osa yleisöstä oli tuolloin lapsia ja nuoria (viihdekonserteissa jopa 18 %) sekä nuoria aikuisia, kun taas vanhempi väki, yli 60-vuotiaat, ei juurikaan konserttipenkkejä kuluttanut: eläkeikäisiä oli yleisöstä vain 8 prosenttia. Salonen arvelee tämän johtuneen nuorempia matalammasta koulutustasosta. Kaupungin väestöön keskimäärin verrattuna konserttiyleisö on tuolloin ollut korkeahkosti koulutettu, jopa kolmasosalla yleisöstä on akateeminen ja viidesosalla opistotasoinen loppututkinto. Kuitenkin ylioppilaita oli vain viidesosa, joista suuri osa oli silloisia akateemiseen tutkintoon tähtääviä opiskelijoita. (Salonen 1990, 38-41.)

Vuoden 1989 yleisöstä 85 % muodostui ryhmästä, jonka muodostivat kolme selkeää sosioekonomisesti valikoitunutta luokkaa: ylemmät toimihenkilöt, alemmat toimihenkilöt sekä opiskelijat ja koululaiset. Jyväskylän asukasrakenne opiskelijakaupunkina ja lukuisat musiikkioppilaitokset vaikuttanevat siihen, että opiskelijoita ja koululaisia oli jopa neljännes konserttiyleisöstä. Suuri merkitys liei myös opiskelijoille tutulla konserttipaikalla, sillä Jyväskylä Sinfonian konsertit pidettiin tuohon aikaan yliopiston päärakennuksen juhlasalissa. Eläkeläisiä puolestaan oli nykyoloihin verrattuna häkellyttävän vähät 8 % yleisöstä. Heidän lisäksi mm. ns. työntekijät ovat joukossa huomattavan heikosti edustettuja. Vuoden 1989 yleisön edustajista 77 % asui Jyväskylässä ja 8 % silloisessa maalaiskunnassa. (Salonen 1990, 42-45.)

Salosen tutkimuksen aikaan yleisön edustajat olivat pääosin aktiivisia muullakin kulttuurin saralla: tuolloin kuluneen vuoden aikana 70 % yleisöstä oli käynyt muissa kulttuuritilaisuuksissa enemmän kuin viisi kertaa. Juuri konserteissa heistä vain kymmenesosa oli käynyt enemmän kuin viisi kertaa, ja jopa kolmannes oli ollut vuoden sisään ensimmäistä kertaa sinfoniakonsertissa. Kaksi kolmasosaa yleisöstä oli käynyt Jyväskylä Sinfonian konserteissa yli kahden vuoden ajan, ja puolella väestä käynnit olivat jatkuneet jo yli kymmenen vuotta. Vuonna 1989 kolme neljästä oli harrastanut soittamista tai laulamista, ja säännöllisesti tai ammatillisesti musiikkia harrasti jopa kolmannes yleisöstä. Samoin kolmannes kuunteli klassista musiikkia keskittyneesti päivittäin, ja yhteensä vähintään

viikoittain kolme neljäsosaa yleisöstä. (Salonen 1990, 46-50.)

Myös Salonen selvitti tutkimuksessaan yleisön motiiveja osallistua konsertteihin. Saamaansa aineistoa hän tutki faktorianalyysillä jakaen muuttujansa musiikilliseen ja sosiaaliseen faktoriin sekä taitelijafaktoriin. Analyysissä korostui musiikillisen faktorin ylivoima enemmistön vastaajista painotettua vastauksissaan musiikillisen annin merkitystä. Määrällisesti seuraavaksi sijoittuneeseen taiteilijafaktoriin suuntautuneet vastaajat pitivät arvossaan artistien antamaa panosta esittämäänsä musiikkiin ja saattoivat mainita myös vaikkapa muusikoiden ulkomusiikillisia ominaisuuksia. Musiikillinen ja taiteilijafaktori viittasivat kumpikin sekä kuulijoiden tiedollis-älyllisiin että emotionaalisiin motiiveihin, ja olivat täten myös ns. sopivampia vaihtoehtoja vastaukseksi valittaviksi. Sosiaalisten seikkojen merkittävyys konsertin sisällössä oli sen sijaan mainittu vastauksissa vain muutamaan kertaan. On mahdollista, että tämän faktorin minimaalisuus selittyi osittain häveliäisyydellä ja tietoisella vastausten painottamisella taiteellisempiin faktoreihin. (Salonen 1990, 54-56.)

Toisin kuin tässä tutkimuksessa Salonen tiedusteli sinfoniakonserttiyleisöltään myös tämän suosikkisäveltäjiä avoimella kysymyksellä. 71 % vastauksista muodostui laskevassa järjestyksessä nimistä Mozart, Sibelius, Bach, Beethoven, Tsaikovski ja Sostakovits. Valinnoissa ei ollut juuri hajontaa koulutustason sen enempää kuin sosioekonomisen asemankaan suhteen. Distinktion tarvetta ei siis millään tavoin osoitettu, vaan vastauksissa tyydyttiin tuttuihin ja varmoihin (myös mahdollisimman vähän ristiriitoja herättäviin) nimiin. Legitiimiä makua määrittäessä näillä nimillä ei ole juuri minkäänlaista painoarvoa, jota taas osoittivat ne kymmenkunta vastaajaa, jotka valitsivat suosikikseen jonkin nykysäveltäjän tai modernin musiikin edustajan. Legitiimin maun viimeisetkin häivähdyksen rippeet karisivat lukuisien kirjoitusvirheiden myötä. 41 % koki turvallisimmaksi jättää vastaamatta, joskin vastausprosentti nousi koulutustason sekä musiikkiharrastuneisuuden nousun myötä. Kokonaisuudessaan Salonen totesi, että Suomessa hyvää makua tuntuu osoittavan jo se, että ylipäätään osaa ja kehtaa nimetä jonkin säveltäjän, olkoonkin se Mozart tai Sibelius. Jo näiden nimeämisellä on huomattavaa erottelukykyä koko kansaan verrattuna. (Salonen 1990, 57-60.) Tässä huomataan hyvin aiemmin todettu bourdieulaisen ajattelun kankeus suomalaisessa kontekstissa.

3 SINFONIAORKESTERIKONSERTIN MUSIIKKI JA TRADITIO ESTEETTISTEN MERKITYSTEN LUOJINA

3.1 Sinfoniakonsertin sisältö: länsimainen taidemusiikki

Sosiologisen osuuden jälkeen syvennyttään konserttien varsinaiseen oikeutukseen ja päätähteen, musiikkiin, joka esitellään aluksi arvokokonaisuutena ja yleisenä ilmiönä. Samoin pohditaan musiikin ja sen arvojen yhteyksiä yksilön musiikilliseen tietotasoon. Taidemusiikki voidaan nähdä monenlaisena ilmiönä: äänten kudelmanä tai kokonaisena ajattelutapana, jopa uskontona, joka käy läpi omaa, luvun loppupuolella esiteltävää murrostaan. Taidemusiikki voidaan kokea myös aktiviteettina ja toimintana, kuten luvun mittaan tullaan huomaamaan. Kerraten, sinfoniakonsertista puhuttaessa tämän tutkielman yhteydessä tarkoitetaan konserttia, jossa esiintyy sinfoniaorkesteri soittaen sinfonistyyppistä musiikkia, täten siis sinfoniaorkesterille sävellettyä tai sovitettua musiikkia, mahdollisin solistein vahvistettuna. Taidemusiikiksi lasketaan tässä tutkimuksessa myös sinfoniaorkesterin soittama viihteellinen ohjelmisto (tämän aineiston puitteissa viitaten *James Bond Forever* -konserttiin). Taidemusiikki on termi, jota tutkielmassa ensisijaisesti käytetään, mutta myös klassisen musiikin käsite on vahvasti läsnä eri teoreetikoiden ja kirjoittajien sitä käyttäessä. Myös myöhemmin esiteltävässä kyselylomakkeessa käytettiin klassisen musiikin termiä sen kansantajuisuuden vuoksi. Käytännössä näillä kahdella viitataan samaan asiaan, länsimaiseen taidemusiikkiin, täten siis barokin ajasta eteenpäin syntyneeseen, yleensä keskieurooppalaiseen taidemusiikkiin.

3.1.1 Musiikin arvoista ja funktioista

Taiteen arvokeskustelu on käynyt kautta historian kiihkeänä paitsi muun kulttuurin myös musiikin kentällä. Musiikin arvoja on luontevaa lähestyä aluksi väline- ja itseisarvon käsitteiden kautta. Välinearvoisuus saa luonnollisesti osakseen kritiikkiä: Kurkelan silmin musiikin avulla saavutettu toiminta ei koskaan paljasta musiikin todellista luonnetta, ja musiikin tulisi voida olla olemassa täysin itseisarvoisesti. (Kurkela 1994, 28.) Myös Shusterman (1997, 37) tuomitsee täysin näkemyksen taiteen välineellisestä arvosta, joka olisi kokonaisuudessaan selitettävissä jollakin sille tyystin ulkoisella seikalla. Kuitenkin, kuten

Kurkela (1994, 28) muistuttaa, täysi välinearvottomuus on konsertti-instituutiossa melko mahdoton ajatus: konsertti- ja muut musiikkiorganisaatiot tavoittelevat konserteilla luonnollisesti taloudellista voittoa, jotta musiikillinen toiminta voidaan pitää kannattavana ja sen olemassaolo perusteltuna.

Vastakkainasettelun välttämiseksi on mahdollista ajatella musiikkia samanaikaisesti sekä väline- että itseisarvona. Onhan valmis musiikki aina synnytyksen tulos, ja matkalla kohti valmiuttaan musiikki omalla tavallaan täyttää tiettyjä tehtäviään, vaikkei sitä varsinaisesti käytettäisikään välineenä jonkin ulkoisen arvon saavuttamiseksi. Hengenen muotona musiikki palvelee ihmistä ja inhimillistä olemassaoloa. Tällöin sillä on jo lähtökohtaisesti tiettyjä kytkentöjä, jotka eivät ole pelkästään musiikillisesti selitettävissä. Ihminen saattaa *tarvita* musiikkia kuten ravintoa tai unta, ja tämän tarpeen tyydyttäjänä musiikki voi toimia sekä välineenä että päämääränä. Samalla, kun musiikin avulla pyritään päämääriin, se voi olla myös psyykkisesti merkittävä tapa olla olemassa: se tekee elämästämme vivahteikkaamman ja tarjoaa tavan ilmentää omaa yksilöllisyyttämme. (Kurkela 1994, 28-29.)

Hennion (2001) ei tahdo käsittää musiikkia valmiina objektina teoksen tai konserttiohjelmiston muodossa. Tämän sijaan se tulisi hänen mukaansa nähdä eräänlaisena ohimenevänä, kulloinkin todellisuutemme saapuvana ilmiönä, kunkin hetken ja kontekstin tuottamana ennalta arvaamattomana esityksenä. Niinpä myös nykypäivän kuuntelija osaa arvostaa musiikkia sellaisenaan ja nauttii sen kuuntelusta itseisarvona ilman ulkomusiikillisiä merkityksiä. (Hennion 2001, 1-4.) Adorno (1973) ei tässä yhteydessä anna musiikista yhtä imartelevaa kuvaa, sillä hän kiinnittää siihen sosiaalisen ulottuvuuden: hänen sanojensa mukaan musiikin sosiaalinen funktio on yksinkertaisesti olla olemassa, huvittaa sekä tyyntyyttää meitä ja täyttää hiljaisuus, samalla kun se osaltaan pitää ihmiset tyytyväisinä ja kriitikittöminä. Se tarjoaa puheenaihetta, ja musiikista (jota itse asiassa ei enää edes ymmärretä) puhuminen on oikeastaan muuttunut itse musiikkia tärkeämmäksi. Musiikki etenee ajassa ja antaa täten vaikutelman muutoksesta, harhakuvitelman siitä, että jotakin tapahtuu. (Adorno 1973, 220-231 Halmeen 1997, 42-43 mukaan.)

Osana musiikin arvottamiskeskustelua käsiteltäköön lyhyesti myös korkean/vakavan taiteen ja kevyen/populaaritaiteen välistä kahtiajakoa, joka mm. Rautiaisen (2001, 36-37) mukaan on

Suomessa muita pohjoismaita jyrkempää huolimatta puuttuvista, selkeistä sosiaalisista luokista. Rautiaisen mukaan kulttuurin arvottava jaottelu on käytäntö, joka on muovautunut historiallisen sekä yhteiskunnallisen modernisoitumisen myötä (mt. 35). Kahtiajako ei kuitenkaan ole täysin aukoton, sillä nämä taiteenalat voivat myös ruokkia tosiaan. Mm. Shusterman (1997) näkee - joskin nimenomaan osana taidemusiikkikritiikkiään - populaaritaiteen antavan mahdollisuuksia klassisen kulttuurin arvon nostamiseen. Populaaritaiteen tuotteet (esim. elokuva) ovat ainakin osittain pidettyjä kaikissa yhteiskuntaluokissa, ja täten niillä on kyky tuoda taidetta ja arjen elämää lähemmäs toisiaan. “Niiden [populaarikulttuurin tuotteiden] tunnustaminen esteettisesti hyväksyttäviksi kulttuurituotteiksi auttaisi muuttamaan yhteiskunnallisesti epäoikeudenmukaista käsitystä, joka samastaa taiteen ja esteettisen maun korkeataiteen sosiaalis-kulttuuriseen eliittiin.” (Shusterman 1997, 64.)

Johnson (2002) huomioi kevyen ja vakavan taiteen arvoja pohtiessaan erityisesti näiden kahden arviointikriteerien erilaisuuden. Hän perustaa näkemyksensä mm. sille, että taidemusiikki pohjaa rakenteen ja muodon hienosäätöön aisteihin vetoavuuden sijaan (Johnson 2002, 48). Kaanonia tarkasteltaessa ja konserttiohjelmistojen samankaltaisuutta verrattaessa (aina 1800-luvulta lähtien) voi toki pohtia, onko klassisessa musiikissakin erotettavissa eräänlainen populaari lohko. Onhan tunnetuimpien – täten myös soitetuimpien ja toivotuimpien - teosten tunteisiin vetoavuus usein varsin huomattavaa, jopa olennainen osa niiden koko rakennetta.

3.1.2 Musiikki ajattelun muotona

Johnson (2002, 60) esittelee musiikin tapana ajatella. Hän nostaa vastaavaksi esimerkikseen shakin pelaamisen: pelatessaan ihminen ei ajattele varsinaisesti shakkia kohteena, vaan ajattelee ikään kuin “shakiksi”, pelin sisällä ja sen omalla kielellä. Tämä ajattelu näkyy sääntöjen rajaamina siirtoina ja tilanteina pelilaudalla. Johnsonin mukaan musiikki kutsuu meidät ottamaan osaa erityiseen ja omintakeiseen ajatteluun, joka yhdistää tunteellisen ja järjellisen ulottuvuuksia hienostuneella ja hyvin uniikilla tavalla. Näkemystä musiikista ajatteluna tukee sekin, että oikeastaan vain mielissämme ja ajatuksissamme musiikkiteokset ovat ohikiitävien sävelten sijaan olemassa kokonaisuuksina, jotka pysyvät olemassa vielä

teosten soinnin jälkeen. (Johnson 2002, 60-61.)

Nähtiinpä musiikki ajatteluna tai ei, se liikuttaa meitä usein suuresti. Taidemusiikilla tämä kyky tuntuu olevan erityisen suuri. Small (1998) kuvailee ilmiötä kunkin äänen/soinnun herättämien odotusten täyttymisellä tai täyttymättä jäämisellä: tiettyjen syklisten sointukokonaisuuksien odotetaan kuulokuvan perusteella täyttyvän, ja tämän odotuksen avulla voidaan luoda jännitteitä. Mahdollisimman suuri ja yllättävä jännite (joka osaltaan erottaa klassisen musiikin populaarista) tuottaa viimein purkautuessaan odotettuun sointiin tyydytystä kuulijalleen. Jännitteiden ja purkausten väliin mahtuu paljon turhautumista ja kiusauksia, jotka korostavat ilmiötä entisestään. Jännitteiden ja odotusten herättäminen, ylläpito ja tarpeeksi tyydyttävä purku on Smallin mukaan suurin taitavimpien länsimaisen taidemusiikin säveltäjien voimavara, jonka vertaaminen seksuaalisuuteen ja sen tarpeiden tyydyttämiseen ei ole suinkaan kovin kaukaa haettua. Musiikin saralla odotusten ja täyttymysten kudelma perustuu luonnollisesti kuitenkin tonaaliseen harmoniasysteemiin, luotuun ja opittuun järjestelmään, jonka varaan näitä odotuksia rakennetaan. (Small 1998, 123-125.) Small puhuu taidemusiikista, mutta ilmiön voi nähdä ulottuvan populaarimmallekin puolelle, jollei aivan valtavirtaan, ainakin alagenrejen kuten elektronisen musiikin alueelle. Populaarissa genressä erona lienee tosin odotusten luominen yleensä rytmiiän avulla taidemusiikin harmonioiden sijaan – tämä on näkyvässä millä tahansa tanssilattialla, jolla musiikin rytmi ja kuulijoiden oppima sykkeen kehitys johtavat herkästi keholliseen reagointiin totutun odotusten ja täyttymysten kaavan mukaan.

Musiikki on paitsi odotusten myös uskomusten värittävä kokonaisuus. Johnson (2002) vertaakin klassista musiikkia uskontoon: enemmistölle se on ajatuksena peräisin aiemmilta aikakausilta, ammoisilta ajoilta, jotka eroavat jyrkästi nykyisestä. Monelle tämä seikka tuo kaivattua historiallista ulottuvuutta julkisiin tilaisuuksiin. Klassinen musiikkikin on omalla tavallaan henkilökohtainen ”uskon asia”. (Johnson 2002, 6-7.) Entisaikoihin viittaava klassinen musiikki ei kuitenkaan ole historiallisesta ja ajallisesta ulottuvuudestaan huolimatta alistainen ajan muutoksille, kuten usein ei uskontokaan. Verraten vaikkapa niin kutsuttuihin klassisiin vaatteisiin, jotka eivät koskaan poistu muodista, klassisen musiikinkin sisältö on suojassa ajan prosesseilta ja uutuudenviehätyksiltä. Juuri siksi se säilyttää taikavoimansa ja merkityksensä aikakausien vaihtuessa. (Johnson 2002, 43.)

Joskus määritelmät toki muuttuvat ajan saatossa, kuten Johnson (2002, 92) muistuttaa: siinä missä Beethovenin musiikkia ymmärrettiin omana aikanaan valistuksen, vapauden ja universaalien yhteisyyden termein, tuntuu sitä nykyaikana riivaavan säveltäjän patriarkaalisen yhteiskuntarakenteen ja tukahduttavan maskuliinisuuden dominoivat viitteet ja merkitysrakenteet. Merkitysten muutos koskee paitsi säveltäjainstituutioita myös äänirakenteita. Johnson (2002, 99) antaa esimerkikseen minkä tahansa soinnun, jolla on täysin eri funktio ja luonne eri kappaleissa, ja vertaa tätä vaikkapa jo mainittuun pukeutumiseen: se, mikä joskus on uskaliaista tai modernia, on vuosisataa myöhemmin useinkin tavanomaista.

Tämänkaltainen muutos toki osaltaan vaikeuttaa musiikin sekä sen tekijöiden määrittelyä ja lokeroimista, mutta paljastaa toisaalta taidemusiikin ainutlaatuisen kapasiteetin muuntautua ajan kuluessa. Välttämättä itse musiikki ei muutu, kuten Johnson edellä totesi, mutta ajatukset siitä saattavat muuttua ajan myötä; samalla kun kuitenkin itse musiikki säilyy kuulijalleen sekä ajattelu- että jopa elämäntapana, kärjistäen jopa uskontona. Nykypäivän kuulijalle vaikkapa Bach on aivan eri musiikkia kuin Bachin aikalaisille, ja kuitenkin musiikillisen ajattelutavan olemassaolo yhdistää näistä molempia aikakaudesta riippumatta.

3.1.3 Taidemusiikki toimintana ja käytäntönä

Small (1998, 2-3) lähestyy klassisen musiikin perinnettä kuvaamalla musiikkia aktiviteettina, jota ei pidä sekoittaa musiikkiin teoksena tai musiikkiin abstraktina asiana. Pelkkä teoksen määritelmä ei mitenkään riitä kuvaamaan musiikkia sinä rikkaana kokonaisuutena, joka musiikkiin liittyy vaikkapa esitettynä kokemuksena. Siksi musiikin merkitystä tuleekin lähestyä ihmisten osallistuvan toiminnan näkökulmasta. Samalla musiikki saa kuin itsestään myös sosiaalisen merkityksen, joka ei ole erillistä tiedettä, vaan perustava osa sitä toimintaa, jota kutsumme musiikiksi. Small esittelee tässä yhteydessä uuden, englannin kielellä hyvinkin kuvaavan, osuvan ja ajatuksen oivasti kiteyttävän verbin *musicking/to music*, jota on vaikea yhdellä sanalla suomentaa. (Small 1998, 8-9) Small tarkoittaa *to music* -verbillään millä tahansa kapasiteetilla osan ottamista musiikilliseen esitykseen/tapahtumaan, tapahtuipa se sitten esiintymällä, kuuntelemalla, harjoittelemalla, säveltämällä tai tanssimalla. Se kattaa niin passiivisen kuin aktiivisenkin, pakotetun tai halutunkin musiikin huomioimisen. Termi ei ole arvottava, ainoastaan kuvaava. (Small 1998, 8-9.) Konsertissa käyminen voidaan tässä

valossa hyvinkin laskea tämän 'musikoinnin' osa-alueeksi. Tekstissä ei jatkossa viitata tähän termiin sen hankalaksi koetun suomenkielisen käytön syystä, mutta sen esiintuonti on katsottu tässä tarpeelliseksi. Musiikki toimintana ja osallistumisena on tärkeä osa sitä holistista merkitystä, joka musiikin ympärille rakentuu.

Shusterman (1997) myöntää hänkin osallistumisen ja toiminnan merkityksen. Hän yhdistää estetiikan ja sosiaalisuuden teemat määrittelemällä koko taiteen kulttuuriseksi *käytännöksi*, toisiinsa kietoutuneiden toimintojen yhdistelmäksi, joka vaatii opittuja tietoja ja taitoja (Shusterman 1997, 31-33). Mitä merkityksiin tulee, esteettinen kokemus saattaa Shustermanin mukaan hyvinkin ohittaa historiallisesti vakiintuneen taiteen käytännön. Kuitenkin esteettinen kokemus saa alkunsa rituaaleista, sillä vain käytännön kautta esteettisesti merkittävä kokemus on mahdollinen. Esteettinen kokemus saattaa Shustermanin sanoin vaikuttaa välittömyydessään spontaanilta, mutta sitä edeltää aina omaksuttujen merkitysten, taustalla vaikuttavien käytäntöjen ja tietyllä tapaa suuntautuneen havainnon historia. (Shusterman 1997, 38.)

Shusterman myöntää taiteen käytännöllistämisen lisäävän myös rajoituksia. Kaunotaiteeksi kutistaminen johtaa yhä vahvistuvaan käsitykseen modernin yhteiskunnan jakautumisesta käytännölliseen, välttämättömään työhön ja nautinnollisuudestaan huolimatta tarkoituksettomaan esteettiseen kokemukseen. Ajatuskulku on omiaan korostamaan luokkaeroja. (Shusterman 1997, 40-41.) Kuitenkin taide voidaan käsittää vähemmän arvottavasti kokemuksena. Kokemus kykenee yhdistämään sekä kognitiivista toimintaa että käytännöllisiä elementtejä ilman, että kokemuksen taiteellista tai esteettistä hyväksyttävyyttä menetetään. (Shusterman 1997, 45.) Shustermanin haluaa täten välttää poissulkevuksia, joiden liiallista korostamista on tärkeää välttää myös tämän tutkielman sisäisessä keskustelussa. Ehdottoman arvottamisen sijaan on usein syytä käsitellä asioita, kuten musiikki tai konserteissa käynti, kokonaisina kokemuksina, erottamatta ajatus- ja toimintatapoja liikaa toisistaan. Osallistuessamme konserttiin teemme sen luultavasti paitsi toimimalla tietyllä, opitulla tavalla, mutta myös aina uutena, ainutlaatuisena kokemuksena. Esteettisen elämyksen supistaminen käytäntöjä edellyttäväksi, eräänlaisen kausaalisen kehityksen tulokseksi tuntuu täten hieman ahtaalta. Tässä Smallin *to music* –verbi tuntuukin ajatuksena toimivalta. Sen voi nähdä sisältävän paitsi toiminnan myös musiikillisen ajattelun kaikkine tuntemuksineen – ja nämä kaksi ymmärretään nimenomaisen samanarvoisina osina konserttikokemusta.

3.1.3 Taidemusiikin murros

Taidemusiikki saattaa vaikuttaa vakaalta instituutiolta, mutta on käynyt läpi monta muutosta ja on toki yhäkin jatkuvassa muutoksen tilassa. Goehr (1992) mainitsee näistä muutoksista ehkäpä merkittävimmäksi 1700-luvun lopun ilmapiirin, jossa musiikki ja sen merkitys astuivat ensi kertaa ulos ulkomusiikillisista funktioistaan. Tähän saakka musiikki oli palvellut ulkoisia, muiden muassa uskonnollisia, opetuksellisia tai moraalisia, tarkoituksia. Nyt musiikin – ja myös kaiken siihen liittyvän aina teoriasta tuotantoon - arvo kuitenkin muuntui nousevan estetiikan myötä kohti ylevämpää ja autonomisempaa muotoa samalla kun se imeytyi osaksi korkeataiteen (*fine art*) normistoa. (Goehr 1992; 122-123, 148.)

Myös Johnson (2002) kertoo taidemusiikin toimineen aiemmin luonnostaan esteettisenä ja jopa moraalisenä voimana muiden musiikinlajien yläpuolella. Tämä perinne näkyy edelleen ainakin julkisissa tukijärjestelmissä sekä koulutuksellisissa sisällöissä huolimatta siitä ristiriidasta, jonka luo taiteenmuotoa todella kannattavan vähemmistön pienuus. Ensi kertaa nämä luonnollisina pidetyt oletukset ovat nykyajassa suurennuslasin alla, niitä uhataan sekä ulkoa että sisältä päin. Klassinen musiikki joutuu puolustamaan olemassaoloaan muiden musiikkityylien joukossa jatkuvasti kasvavilla markkinoilla, ja samalla perusolettamuksia on alettu kyseenalaistaa sekä akateemisissa että musiikin kaupallisissa piireissä. Täten musiikillisten valintojen hajautuminen johtaa totuttujen diskurssien osittaiseen eroosioon. Tätä voidaan hieman korjata populaarikulttuurin puolelta heijastettavien markkinointinäkökulmien omaksumisella, mutta ilmiö on tuntunut myös virkistäneen klassisen musiikin kenttää sen omien arvojen noustessa keskiöön sosiaalisten struktuurien kustannuksella. (Johnson 2002, 22-23.)

Johnsonin lisäksi Ballantine (1984) ottaa kantaa taidemusiikin murrukseen ja merkityksiin. Siinä vaiheessa, kun klassinen musiikki sai puolisentoista vuosisataa sitten laadulleen uuden vaatimuksen – sen tuli olla sekä hyvää että suosittua – se alistettiin hänen mukaansa kaupallisuudelle. Onnistuneen säveltäjän merkinä on pidetty siitä lähtien mahdollisimman suurta tuottavuutta sekä säveltäjälle itselleen että hänen teoksiaan käyttäville instituutioille. Täten länsimainen taidemusiikki konserttiperinteineen on Ballantinen sanoin alentunut kriitikkittä tukemaan yhteiskunnallista elämäämme sen sijaan, että se lisäisi kriittistä

tietoisuuttamme vallitsevia oloja kohtaan. Samalla musiikillinen diskurssi on muuttunut. Kuulijat eivät enää keskustele taiteen korkeista tarkoituseristä vaan etsivät esityksistä vääriä nuotteja tai rinnakkaisia kvinttikulkuja. (Ballantine 1984, 9-13.) Tämän voi ymmärtää siten, että taidemusiikki on muuttunut edellisessä kappaleessa esitellystä esteettisestä ja moraaliseen voimasta niin kutsuttua ”pätemistä” tukevaksi keskustelun aiheeksi. Tällä on varmasti yhteyksiä aiemmin esiteltyjen distinktioiden tietoiseen tai tiedostamattomaan luomiseen. On toki inhimillistä kokea (salaista) mielihyvää erottaessaan tutusta teoksesta virheen – eritoten, mikäli kuulija itse osaisi soittaa kyseessä olevan kohdan oikein – joskin tämän tuntemuksen nouseminen musiikin kuuntelun keskeiseksi tekijäksi on jossain määrin huolestuttavaa.

Länsimaisen taidemusiikin ylistäminen on Smallin mukaan melko ristiriitaista: toisaalta se voidaan toki nähdä yhtenä ihmiskuntamme korkeimmista tuotoksista, toisaalta taas se kattaa genrenä esimerkiksi levymyynnistä [vuonna 1998] vain kolmisen prosenttia. (Small 1998, 3.) Smallin mukaan on lähes huvittavaa, että nykyihmiskunta kaikessa kehittyneisyydessään ja tulevaisuuteen tähtäävässä ajatusmaailmassaan kumartaa ainoastaan niiden suurten, jo kuolleiden taiteilijoiden puoleen, jotka ovat syntyneet 1600-luvun viimeisen neljänneksen ja ensimmäisen maailmansodan välillä. Moni konsertissa kävijä perustelee tätä näkemyksellään nykymusiikista, joka on liian dissonoivaa tai vaikeaa ymmärtää. Tämä siitakin huolimatta, ettei läheskään kaikki uusi musiikki suinkaan ole sen vaikeampaa kuin niin kutsuttu suuren aikakauden musiikkikaan. Mitä ilmeisimmin yleisö ei siis saavu konserttisaliin ainakaan uusien ja avartavien musiikillisten kokemusten perässä. (Small 1998, 87-89.) Tämä juuri herättää kysymyksiä. Pitääkö yleisö todella klassikoista niin kertakaikkisen paljon, että tahtoo kuulla niitä kerta toisensa jälkeen? Onko kyse sittenkin vain totunnaisuudesta? Nykysäveltäjät tuntuvat haastavan usein enemmän järkeämme kuin tunteitamme – onko tämä se seikka, johon yleisö ei ole valmis? Syyttävää sormea on hankala kääntää kumpaankaan suuntaan. Nykysäveltäjät tuottavat monen mielestä ”väärää” musiikkia, toisaalta taas yleisöä voidaan herkästi arvostella menneeseen tarrautumisesta ja uuden torjumisesta. Konsensus muuttuvan musiikin ja säilyvän yleisön, toisaalta taas säilyvän musiikin ja muuttuvan yleisön, välillä on yksi taidemusiikin lähitulevaisuuden haasteista.

Small (1998) tarjoaa yhdeksi vanhan musiikin ylistämisen ymmärtämisen avaimeksi myyttisyyttä: taiteilijan on kuoltava tullakseen kuolemattomaksi ja liittyäkseen siihen

mytologiseen ja abstraktiin, historialliseen ulottuvuuteen, joka on läsnä kokemuksissamme fyysisen säveltäjän sijaan. Säveltäjistön ja ohjelmiston lisäksi myös soittimet ovat vakaa instituutio. Tänä vuonna rakennettu piano on pääosin sama kapistus kuin vuonna 1846 rakennettu, eikä monissa muissakaan soittimissa ole tapahtunut pikkiriikkistä hienosäätöä kummempaa kehitystä viimeisen parinsadan vuoden aikana. Sama koskee pääosin myös teoksia tulkintoineen. (Small 1998, 90-91.) Small (1998, 93) tiivistää näkemyksensä näin: ”- - musiikkiteokset, joita konserttisaleissa soitetaan, ovat oikeastaan tarinoita, joita kerromme itsellemme itsestämme, ja siten ne ovat osa myytin luonnetta. Osallistumalla esitykseen konserttisalissa me tutkimme, vakiinnutamme ja juhlistamme käsityksiämme niistä suhteista ja yhteyksistä, joita pidämme toivottuina.”³ Tämän valossa voidaan tulkita, että tahdomme kuulla itsestämme tiettyjä tarinoita, mieluusti oman ymmärryksemme tasoa imartelevia. Ehkä juuri siksi järjen haastaminen ”vaikean” musiikin edessä koetaan hankalaksi – se uhkaa kuulijansa oman kompetenssin tuntua, siten ehkä jopa tämän tiedostavan kuulijan turhamaisuutta.

Smallinkin mainitsemaan uuteen musiikkiin on Johnson (2002) kehittänyt oman määritelmänsä. Hänen mukaansa uutuus ei ole kuluva ajasta riippuva termi, vaan teoksen sisäinen ominaisuus, joka myös pitkälti vaikuttaa teoksen potentiaaliin kestää toistoja kulumatta. Esitys luo teoksen aina uudelleen uutena tulkintana, joskaan kaikkia kappaleita ei voi määrättömästi toistaa. Teoksen kykyyn kestää toistoja ei vaikuta niinkään sen status. Sen sijaan merkityksellinen on teoksen sisäinen, olemassa oleva uutuuden narratiivi, joka onnistutaan saamaan esiin jokaisella esityskerralla. Uutuus musiikissa ei ole uutuutta kirjaimellisesti – silloinhan se lakkaisi välttämättä joskus olemasta uutta – vaan uutuuden arvoja sisältävä musiikki on eräänlainen oma teoskategoriansa. Vuosisatojakin aiemmin sävelletty teos saattaa nykyesityksessään ilmentää jotakin radikaalisti uutta, sillä se onnistuu ylittämään omat musiikilliset rajansa. Täten uutuus on ennen kaikkea teoksen musiikillinen ja rakenteellinen ominaisuus. (Johnson 2002, 108-109.) Tämä jatkaa hieman aiemmin (luku 3.1.2) avattua Johnsonin ajatusta hyvän klassisen musiikin säilyttämistä taikavoimasta: kyse ei ole vain ulkoisista tekijöistä ja ajan muutoksesta, vaan musiikin aivan omista piirteistä.

3 ”- - the musical works that are performed in the concert hall are in effect stories that we tell ourselves about ourselves and that they thus partake of the nature of the myth. In taking part in their performance in a concert hall we are exploring, affirming and celebrating concepts of relationships that we feel to be desirable.” (Small 1998, 93.)

Sekä uusi että vanhempi musiikki on nykyään eittämättä osa nykyihmisen arkea. Adornon (1973) sanoin on melko paradoksaalista, miten musiikin yhä lähentyessä ihmisten arkea itse musiikkikokemuksesta tunnutaan loitontuvan. Musiikki hyväksytään osaksi arkipäiväämme ja sitä pidetään kritiikittä arvokkaana. Kuitenkin sitä arvostellaan usein lähinnä stereotyyppien varassa noudattaen musiikin ulkopuolella sijaitsevaa normistoa: samastamme itsemme sen joukon makuun ja käsityksiin, johon tunnemme kuuluvamme, ja peitämme tällä oman puuttuvan suhtemme musiikkiin. Emme enää kohtaa musiikkia sellaisena kuin se on, Adorno epäilee. (Adorno 1973, 332-339 Halmeen 1997, 49 mukaan.) Johnson (2002) yhtyy Adornon edellä esitettyyn huoleen pelätessään musiikin arkistuvan väärin tarkoitukseen. Hän ei tahdo nähdä taidemusiikkia markkinoitavan rentoutuksen ja irrottautumisen välineenä, sillä hänen mukaansa siitä tulee silloin vain lisää aromaterapiakynttilöiden ja kylpyvaahtojen hyllyyn. Tämä on hänen mukaansa nähtävä merkinä klassisen musiikin vakavasti otettavuuden päätymisestä. (Johnson 2002, 126.)

Taidemusiikin murros näkyy myös perusopetuksessa. Klassinen repertuaari koulujen opetussuunnitelmissa on pitkään ollut uhattuna, sillä oppilaat eivät koe sitä omakseen. Tämä on Johnsonin mukaan turmiollista, sillä ilmiö liittyy suoraan laajalti levinneeseen tietämättömyyteen ja välinpitämättömyyteen musiikkia kohtaan. Suurimmalla osalla klassista musiikkia tukevista kuulijoista on jonkinlainen musiikillinen harrastustausta. Enemmistö musiikkia intohimoisimmin rakastavasta yleisöstä on sekin amatöörimuusikoiden joukkoa, joten ammattimuusikoiden sijaan nimenomaan he pitävät klassisen musiikin instituutiota pystyssä. Pohja amatöörimuusikkouteen luodaan usein koulussa, ja tämän perustan puuttuessa asenteet vääristyvät helposti juuri elitismien suuntaan: kaikille avoimen kouluopetuksen sijaan musiikillinen alkukoulutus hankitaan muualta, maksullisilta tahoilta. Näin kasvatustieteiden tulee kuin varkein tukeneeksi näennäisesti vastustamaansa sosiaalista jakautumista. (Johnson 2002, 118-119.) Small (1998) on huolissaan samasta asiasta. Hänen mukaansa koulutusjärjestelmän ei niinkään pitäisi keskittyä etsimään yksilöiden seasta musikaalisia erityislahjakkuuksia, vaan kohdentaa voimavaroja tarjoamaan yhteisöille niin muodollisen kuin epämuodollisenkin musiikillisen oppimisen ja jakamisen konteksteja. Vain tätä reittiä yhteiskunta kokonaisuutena voi kehittyä tällä saralla. (Small 1998, 208.) Erityislahjakkuuksien kouluttamisessa piilee kieltämättä paradoksi: nuoria on toki rohkaistava käyttämään lahjojaan, mutta käytettävissä olevat välineet ovat melko kapea-alaisia. Musiikkiopistopuutuksesta tuntuu olevan tasan kaksi tietä, joista toinen päättyy harrastuksen

lopettamiseen, ja toinen johtaa ammattilaisuuteen – ja saattaa päättyä työttömyyteen maamme melko vähäisillä muusikoiden työmarkkinoilla. Ehkäpä jonkinlaisen yleisemmän yleisökasvatuksen parantaminen maassamme olisi kannattavaa, kuten Small edellä esittää.

Johnson (2002) löytää nykyajasta lisää yhtymäkohtia taiteen kohtaamisen muutokseen. Kiireisen ja stressaavan elämäme tuoksinassa emme tahdo vapaa-ajanvietteidemme haastavan meitä liikaa älyllisesti tai vaativan meiltä vastuuta mitään kohtaan. Haluamme vapaa-ajalla irrottaa itsemme aikuisen velvoitteista. Salakavalasti tämä eskapismi vaatii kuitenkin usein itsemääräämisen kykyä enemmän kuin mihin meillä olisi vaikkapa työpäivän jälkeen resursseja. Taiteen läsnäolo on ärsyke, joka pakottaa meidät pohtimaan ja kyseenalaistamaan, ja myös haastamaan sen identiteetin, jonka arjen tai työn mukaan itsellemme muodostamme. Sen avulla on vaikea vain passiivisesti täyttää tunteja töiden välillä. (Johnson 2002, 122-123.) Tämän voi nähdä pätevä paitsi musiikin kuunteluun kotona myös nimenomaisesti kulttuuritapahtumaan osallistumiseen. Työ- tai opiskelupäivän jälkeen voi huomata, ettei musiikkia jaksa kuunnella muutoin kuin tunteiden- tai energiatason säätelyn tasolla. Konserttiin lähteminen illan päätteeksi on jo saavutus sinänsä, se sisältää paitsi ajankäytön valmistautumisen sekä siirtymisten muodossa, mutta myös paljon henkistä panostusta itse musiikin kuuntelun ja sosiaalisten painotusten suhteen. Niin kauan kuin paikalle ylipäätään saavutaan, on tässä valossa luultavaa, että yleisö todella saa konserteista jotakin elähdyttävää ja itselleen merkittävää. Konserttiin kokonaisuutena tutustutaan seuraavaksi.

3.2 Länsimaisen taidemusiikin konsertti

Aiemmin määritelty sinfoniaorkesterikonsertti on alkavan luvun tärkein elementti, ja tulevilla sivuilla se esitellään paitsi tapahtumana, joka ottaa paikkansa tietyin edellytyksin ja tietyssä tilassa, myös rituaalina ja eräänlaisena henkisenä kokonaisuutena. Samoin pohditaan konserttien luomaa traditiota ja perinnettä, jonka nykytila on monella tapaa uudistumisen paineissa.

3.2.1 Taidemusiikin konsertti rituaalina

Konsertissa kyse on paitsi akustisen informaation tuottamisesta ja vastaanottamisesta myös turvallisuutta tuottavasta rituaalista, johon otetaan osaa. Nyky-yhteiskunnassa tämänkaltaisten rituaalien merkitys on yleisesti vähentynyt, joten konserttiperinteen rooli tässä suhteessa on huomattava. Samankaltaisena toistuvat konserttitilanteet, joissa annetaan informaatiota varsinaisesti sanomatta mitään, ovat monelle tervetullut ilmiö monimutkaisessa ja kiireisessä nykymaailmassamme. (Salonen, Otonkoski 1987, 53-54.) Konserttitilanteen tutuus ja turvallisuus muotoutuu paitsi tunnelman myötä myös käytännön kirjoittamattomilla säännöillä: ohjelmistokaavaan kuuluu alkusoitto-konsertto-sinfonia -rakenne, konsertti kestää noin 80 minuuttia ja sijoittuu ajankohdaltaan iltakahdeksan ja puoli kymmenen välille. Ihmiset ovat tottuneet tämänkaltaiseen, toistuvaan konserttirytmiin ja -rutiiniin, joten ohjelmistosuunnittelussa joudutaan ottamaan huomioon lukuisia musiikin ulkopuolisia ongelmia. (Salonen, Otonkoski 1987, 33.) Kaikkia näistä ei toki tarvitse nähdä ongelmina, ovathan ne osa konserttien turvallista konseptia.

Tähän konseptiin kuuluvat myös rutinoituneet käytännöt. Tämän päivän tottunut konsertissa kävijä ei näitä rutiineja välttämättä edes tiedosta, mutta nekin ovat historiallisen kehityksen tulosta. Blaukopfin (1992) mukaan nykyiseen yleisömuotoon on pitkälti johtanut 1800-luvulle tultaessa noussut tarve perustaa taidemusiikin akatemioita ja konsertti-instituutioita, jotta tuon ajan vakavan musiikin mestariteoksia saataisiin esitettyä suurelle määrälle kuulijoita. Käytännössä tämä tarkoitti tuolloin ensisijaisesti Beethovenin ja jonkin verran myös Mozartin musiikkia, jota kuulemaan saapuneet yleisöt loivat rituaaleillaan nykyisen keskiluokkaisen konserttiperinteen pohjan. (Blaukopf 1992, 65-66.) Myös Goehrin (1992) mukaan perusta nykyiselle konserttikäyttäytymiselle luotiin ennen 1800-luvun alkua. Tuolloin korkeataiteen piiriin nostettujen musiikkiteosten esilletuontia alettiin todella pohtia, ja autonomisemman funktion saavuttaneen taidemusiikin nähtiin ansaitsevan erityiset esitys- ja kuulemisolosuhteet. Musiikkiteoksen ”kehystäminen ja näytteillepano” arvioitiin uudelleen, kuin museossa konsanaan, ja myös yleisöä haluttiin opastaa oikeanlaiseen käyttäytymiseen. Samalla musiikkia alettiin markkinoida kuten muitakin taideteoksia, ja myös teoksen sisäinen rakenne alkoi muotoutua arvostettuun ja stabiiliin, ennalta määrättyyn, kapellimestarin johtamaan muotoonsa: musiikki muuttui teoksiksi. (Goehr 1992, 173-174, 178, 203.) Muutos oli merkittävä ottaen huomioon, että tätä aiemmin yleisö saattoi tanssia tai laulaa mukana

sekä keskustella keskenään, samalla kun orkesteri soitti teoksia hyvinkin suuripiirteisistä, alati muuttuvista nuoteista (Goehr 1992, 188, 192).

Muutos ei ole tapahtunut yhdessä yössä, joskin nykypäivään mennessä konsertteihin on ehtinyt vakiintua hyvinkin selkeä käyttäytymiskoodisto. Siinä missä entisaikojen konsertit olivat mitä ilmeisimmin ensisijaisesti sosiaalisia tapahtumia, nykykonsertteja kuunnellaan hiljaisuuden siivittäminä melko yksinäisinä. Johnson (2002) pohtiikin klassisen musiikin konsertti- ja tapakulttuurin ristiriitaista luonnetta yhteisöllisyyden ja yksinäisyyden kautta; tullaanhan konserttisaliin yleensä kokemaan elämyksiä nimenomaan omassa rauhassa, vaikka kanssakuulijoita onkin yleensä paljon. Ero, joka vallitsee välittömän, kollektiivisen ja jopa kehollisen yhteissoiton tai -laulun toteuttajien sekä liikkumattoman, hiirenhiljaisen ja henkilökohtaisina yksilöinä musiikkia vastaanottavan yleisön välillä on huima ja tuntuu kummalta. Päällisin puolin klassisen musiikin rituaalit tuntuvatkin karsastavan kehollista ja välitöntä ilmaisua, ja vaikuttavat täten tukahdutetun ahdasmieliseltä muodollisine puku- ja käytöskoodeineen. On kuitenkin tärkeää huomata, ettei klassinen musiikki kiellä kehollisuutta, vaan rakentaa tasapainoa sen ja kehottomuuden välille: se kumpuaa musisoivista kehoista, mutta on sisällöltään paljon enemmän kuin kehollista ilmaisua tai liikettä. (Johnson 2002, 68-69.) Se, että klassinen musiikki ei suostu erottamaan fyysistä ja psyykkistä ulottuvuuttaan toisistaan, on Johnsonin (2002, 71) mukaan merkittävä syy taidemusiikin vähemmän *cooliin* maineeseen nyky-yhteiskunnassamme. Tämä tinkimättömyys lienee kuitenkin ainoa tapa säilyttää klassisen musiikin omaperäinen tenho.

Rituaaliajattelua on vienyt ehkäpä pisimmälle Christopher Small. Smallin (1998) mukaan johtavilla luokilla on aina ollut omat rituaalinsa, joiden tarkoituksena on ollut osoittaa heidän paikkansa tavallisten ihmisten yläpuolella – ja osoittaa tämä lähinnä heille itselleen, ei niinkään alemmille ryhmille. Samalla rituaalit vahvistavat hierarkiaa luokan sisällä. Korkeataiteen musiikkiesitykset ovat kautta aikain olleet osa tätä järjestelmää. Rituaalien tulkinnat voivat tässä viitekehyksessä olla sekä maallisia että pyhiä. Ensin mainitussa ne liittyvät traditioihin, jotka ovat pääosin mukautuvaisia. Pyhässä merkityksessä rituaalit liittyvät kyseenalaistamattomiin ja muuttumattomiin sosiaalisiin arvoihin, jotka saattavat olla myös uskonnollisia, yliluonnollisia tai myyttisiä. (Small 1998, 97-99.) Nämä myytit vahvistavat usein sosiaalista järjestystä tai sen muutosta, ja myyttien aikaansaaminen tai vakauttaminen pysyvään muotoon on suuri vallan lähde sosiaalisissa järjestelmissä (Small

1998, 101). Myyttien värittämiin rituaaleihin osallistuminen on aktiivista, fyysistä ja kehollistakin toimintaa, joskin itse toiminta rituaalin sisällä saattaa olla passiivista istumista ilman vaikutusmahdollisuutta tapahtumien kulkuun. Tämänkaltainenkin osallistuminen kuitenkin liikuttaa meitä; joskus kyyneliin asti. Tällöin rituaalista tulee Smallin mukaan kaikkien taiteenmuotojen äiti – tarkemmin ajateltuna taide ja rituaali ovat yhtä ja samaa ilmiötä. (Small 1998, 105-106.) Small antaa oivan esimerkin: turistit eivät kiipeä ja jonota *Tower of Londoniin* katsomaan kuninkaallisia kruununjalokiviä niiden rahallisen arvon tai kauneuden takia – ovathan aarteet loppujen lopuksi ulkonäöltään melko mauttomia – vaan niiden yhteyksien vuoksi, joita niillä on Brittein monarkian rituaaleihin. Merkitykset eivät siis ole kohteissa itsessään, vaan pikemminkin niihin liittyvässä toiminnassa. (Small 1998, 107.) Ajatuskulku voidaan suoraan yhdistää lähes mihin tahansa kuuluisaan, konserttisaleja täyteen vetävään musiikkiteokseen, tosin niiden suosittuutta ja arvoa tuskin voi vähätellä niiden esteettisten piirteidenkään suhteen.

Teoksen ja rituaalin suhteessa piilee myös ongelmia. Smallin (1998) mukaan sinfoniakonsertti perustuu hyvin kirjalliselle pohjalle: koko konsertin ideana ovat teokset, jotka on tarkkaan kirjoitettu paperille kielellä, jota jokainen soittaja ymmärtää ja noudattaa. Tämä toki mahdollistaa mestariteosten säilymisen autenttisina vuosisadasta toiseen, mutta toisaalta muodostaa monen muusikon urasta imitaatiojatkumon – saattaa olla, ettei arvostettukaan solisti ole koskaan toteuttanut lavalla mitään omaa, ja sama koskee monia kapellimestareita. (Small 1998, 110-112.) Muutos teosten syntyhetkiin verraten on usein suuri. Maaginen perfektionismi on nykypäivänä korvannut teosten autenttisen esitystavan, jossa dissonanssia, vääriä ääniä ja muuta musiikillista ”väkivaltaa” pidettiin positiivisina piirteinä, osana hetkessä elämisen jännitystä. Tutuus ja totunnaisuus ovatkin Smallin sanoin pilanneet palan siitä autenttisuudesta, jonka muotoon teokset on alun perin luotu soitettaviksi. Konserttisaleissa toteutetaan periaatetta, jonka mukaan asiat tehdä niin kuin ne kuuluu tehdä, ja siten kuin ne on aina tehty viimeisen vuosisadan ajan. (Small 1998, 119.)

Nämä konserttisalit sellaisinaan ovat varmasti osa tämän eräänlaisen pysähtyneisyyden tilan selitystä. Konsertti on välittömästi erilainen kokemus, mikäli se repäistään totunnaisesta kontekstistaan epämukavuusalueen ulkopuolelle, vaikkapa keskelle katua. Konserttitilassa tapahtuva konsertti on kuitenkin tässä tarkastelussa tärkein, joten konserttitila ansaitsee oman lukunsa.

3.2.2 Konserttitila

Edellä avattuihin rituaaleihin liittyy luonnollisesti tila, jossa konsertti järjestetään ja otetaan vastaan. Useimmiten tämä tila on sitä varten rakennettu erillinen musiikkitala, kuten konserttisali. Viimeisen viidenkymmenen vuoden aikana uusia, entistä parempia ja ajanmukaisempia konserttisaleja on noussut tiuhaan ympäri maailman, ja moni kasvavaa markkina-arvoa tavoitteleva kaupunki haluaa korostaa kehittyneisyyttään nimenomaan esittävän kulttuurin airuena (Small 1998, 19). Jokainen sali ja rakennus on rakennettu korostamaan tiettyjä arvoja ja statuksia, toimintoja ja kulutusta sekä ihmisten välisiä suhteita. Konserttisalien kaltaisiin, hyvin rajattuun tarkoitukseen rakennettuihin erikoisrakennuksiin (konserttirakennusten lisäksi esimerkiksi kirkko) kuuluu usein tietty käyttäytymiskoodisto, jota arkkitehtuuri tukee samalla, kun pyrkii sulkemaan pois vääriä käytöstapoja – niinpä sinne sisään astuvien halutaan viestittää olevan tärkeitä ihmisiä, ja niissä käyminen on jo itsessään sosiaalisesti merkityksellistä toimintaa. Mikäli kyse olisi pelkästä musiikkiesityksestä, sitä varten tuskin rakennettaisiin valtavia design-halleja. (Small 1998, 19-21.)

Toisaalta, kuten Goehr (1992) sanoo, historiallisesta näkökulmasta katsottuna kyse on ollut nimenomaan musiikkiteoksen vaalimisesta silloin, kun konserttitiloja on alun perin alettu suunnitella ja rakentaa. Jotta musiikki 1800-luvulle tultaessa oli saattanut kehittyä ulkomusiikillisista funktioista erilliseksi ja autonomiseksi taiteenlajiksi (ja sen yleisö oikein käyttäytyväksi korkeataiteen hiljaiseksi kuluttajakunnaksi), musiikkiteosten esittäminen oli täytynyt fyysisesti erottaa sosiaalisista aktiviteeteista. (Goehr 1992, 236, 239.) Historiallisessa mielessä musiikkisaleilla on täten varmasti oma merkityksensä myös menneen ajan ja perinteiden vaalijoina usein nykyaikaisesta ulkomuodostaan huolimatta: esimerkiksi uusinta teknologiaa toki käytetään moderneissa konserttisaleissa, mutta sitä ei missään nimessä haluta pitää esillä (Small 1998, 90).

Konserttitilalla on Smallinkin (1998) mukaan merkitystä paitsi arvojen luojana myös eristäjänä. Suljettu, sisätiloihin sijoitettu sali eristää arkielämän äänet konserttielämyksestä, ja samalla sulkee sisäänsä tietyn, joko kutsun tai pääsymaksun oikeuttaman ja valikoiman joukon. Sisätilojen suunnittelulla on silläkin Smallin mukaan merkitystä aina lähtien materiaaleista, värimaailmasta ja seurustelumahdollisuuksista yleisön tai artistien sijoitteluun

saakka. (Small 1998, 194.)

Tilojen sisäpuolella tapahtuva asetelma ei sekään ole sattumanvarainen vaan tulosta rituaalien toistumisesta. Siinä missä aiempien sukupolvien kesken esiintyjien sekä tanssiin ja lauluun osallistuvan yleisön välinen raja oli hyvin häilyvä, nykyään esiintyjät jalkautuvat harvoin yleisön tasolle erityiseltä esiintymislavaltaan. Entisaikojen muusikot ja kanssayleisö olivat lähes poikkeuksetta kaikki tuttuja keskenään pienemmissä yhteisöissä (esim. kylät) asumisen myötä (Small 1998, 39), kun taas nykyään koemme musiikilliset elämyksemme kaikkine emootioineen yksilöinä tuntemattomien kanssa. Kuitenkin viiteryhmä on lähes kaikille tuttu: nykyinen konserttiväki koostuu iältään kypsästä keskiluokasta ja ylemmästä keskiluokasta, niistä, joiden koulutus on jatkunut aikuisikään – täten yleisön jäsenet voivat luottaa toinen toistensa asianmukaiseen käyttäytymiseen, ja tuntevat täten jonkinlaista yhteenkuuluvuutta sekä turvallisuutta (Small 1998, 41-42). Goehr (1992) tosin muistuttaa, että eristetyt konserttialit saattavat myös poistaa musiikillisesta nautinnosta tai elämyksestä sen kärkevimmän terän, ainakin mikäli kyse on muusta kuin klassisesta musiikista. Vaikkapa flamencon seuraaminen konserttialissa, jossa jalkojen polkeminen musiikin tahtiin on kirjoittamattomien sääntöjen mukaan kiellettyä, saattaa olla ahdistava kokemus. (Goehr 1992, 249.)

Smallin edellä mainitsemaa turvallisuutta varmasti vahvistavat usein arkkitehtuurisesti vaikuttavat salit, joissa konserteja yleensä kuullaan. Huomattavaa on se, että itse tilan ei kuitenkaan tarvitse olla vaikuttava, jotta sen sisälle syntyy taidemusiikin konsertin kontekstissa hienostunut ilmapiiri. Jyväskylä on tästä malliesimerkki. Konsertit järjestetään teatterisalissa, jonka akustiikka on tunnetusti kyseenalainen ja fasiliteetit muutoinkin konserttialien yleislinjaan verraten vaatimattomat. Silti sinfoniakonserttien kaava koodistoinen on samanlainen, kuin missä tahansa maamme ”oikeassa” ja hengeltään hienostuneemmassa konserttialissa. Tilalla on varmasti merkitystä, kuten Smallilta on juuri opittu, mutta rituaalien rakentumisessa design-halli ei mitä ilmeisimmin ole edellytys.

3.2.3 Konserttiperinteen nykytilan ja tulevaisuuden problematiikkaa

Kun tarkastelun alla on kotimainen konserttimusiikin instituutio, varminta tietoa sen tilasta saamme alan käytännön ammattilaisilta. Yksi heistä on vientivalttimme, kapellimestari Esa-Pekka Salonen (1987). Hän korostaa yhteiskunnallisen kehityksen heijastuvan suoraan orkesterin toimintaan instituutiona, mutta huomioi, ettei orkesteri-instituutiolle ole rakenteellisessa mielessä tapahtunut mitään sitten 1800-luvun. Kosketusta menneeseen ei toki tarvitse pitää pelkästään huonona asiana, mutta yleisön saamaa kuvaa klassisesta musiikista vääristävät sekä konsertti- että ääniteperinne esittäessään ja taltioidessaan varsin valikoitua ja samaa viipaletta musiikinhistoriasta. (Salonen, Otonkoski 1987, 51-53.) Nykymusiikin soitattaminen ei sekään ole ongelmatonta. Nykyinen instituutio on vaikeasti liikuteltavissa, joten orkesteri jää monelle säveltäjälle etäiseksi instrumentiksi eikä varteenotettavaa uutta musiikkia ole useinkaan tarjolla. Samalla kompetenssin merkitys tuntuu paradoksaalisesti häviävän. Salonen allekirjoittaa näkemyksen, jonka mukaan musiikillinen elämys on sitä suurempi, mitä paremmin on perillä kuulemastaan ja mitä tarkemmin sitä kykenee analysoimaan. Kompleksin nykymusiikin kanssa tästä kompetenssista ei kuitenkaan yllättäen enää olekaan hyötyä. (Salonen 1987, 53-56.) Tämä on varmaankin suurin syy nykymusiikin kohtaamaan vastarintaan, joka tuntuu jo imeytyneen asenteiden tasolle. Uusi musiikki koetaan vaikeaksi siksi, että se ei aina ole samanlaista kuin vanha, ja tuttuuden ulottuvuuden puuttuessa emme aina koe ymmärtävämme sitä. Tässä kohtaa voi toki pohtia, mikä on musiikin *ymmärtämisen* funktio ylipäätään – toisaalta uuden musiikin tuoma kompetenssin haastaminen tai häipyminen voi olla vapauttava kokemus.

Vanhan ja uuden musiikin, ajattomuuden ja klassisuuden sekä merkitysten muuttumisen kädenvääntö näkyy Johnsonin (2002) mukaan nykyisessä sävellystyylissä: vaikka säveltäisimme nyky-yhteiskunnassamme täysin samoilla formuloilla ja tyyleillä kuin 1800-luvun rakastetut mestarit, emme saisi aikaan samaa vaikutusta kuin mitä vanhalla musiikilla on aikanaan ja nykyäänkin ollut. Tänä päivänä sävelletty musiikki syntyy maailmaan, jossa jännitteet ja historiallinen tilanne ovat sängen erilaisia verrattuna suurten teosten aikakauteen, jolloin nämä formulat olivat suuriakin musiikillisia innovaatioita aikansa konventioiden yläpuolella. (Johnson 2002, 100-101.)

'Adorno (1973) puolestaan esittelee oopperan esimerkkinään musiikin yhteiskunnallisesta funktiosta. Oopperan kriisi kiteytyy muun muassa siihen, miten vihamielisesti yleisö suhtautuu moderniin oopperaan, ja myös Adornon aikalaissäveltäjien tendenssiin vältellä oopperaa sävellysmuotona. Viimeksi mainittuun on syynä Adornon mukaan liian suuri kuilu, joka on avautunut illuusioihin perustuvan taidemuodon sekä illuusioista vapautuneen maailmamme välille. Yleisölle ei enää tarjota ensiluokkaisia esityksiä, osittain siksi, että niin kutsutulta suurelta yleisöltä ei Adornon mukaan enää voi odottaa oopperan edellyttämää estetiikan ja ylevyyden tajua. Tästä huolimatta yleisö jaksaa aplodeerata näytöksien päätteeksi, ja oopperoita myydään edelleen täysille katsomoille. Tästä huomaamme, ettei oopperaa enää vastaanoteta sellaisenaan vaan merkinä jostakin muusta. Tämä aikoinaan porvariskulttuurin arvostama helmi kilpistyy nykymuodossaan kausikorttisysteemiin: kortin ostajalla ei ostopäätöstä tehdessään ole aavistustakaan, millaista vastinetta hän rahoilleen saa, eikä hän varsinkaan kykene tähän ostamaansa sisältöön millään tavalla vaikuttamaan. Oopperayleisön motiivi tuntuukin olevan laadukkaista esityksistä nauttimisen sijaan oman sivistyneisyyden ja statuksen osoittaminen. (Adorno 1973, 261-268 Halmeen 1997, 44-45 mukaan.) Adornon muutaman vuosikymmenen takainen oopperaesimerkki pätee ainakin bourdieulaisessa mielessä hyvin myös tämän päivän klassisen musiikin konserttikulttuuriin. Kausikorttilaisten asema on vankka ja konserttien tasokin pääosin tyydyttävä, mutta taidemuodon pölyttyneiden konventioiden sopivuus ja kanonisoituneiden teosten yhteiskunnallinen ajankohtaisuus ovat nyky-yhteiskunnassa osin kyseenalaisia.

Ainoastaan konserttiin saapuminen funktioineen ei vielä kerro kaikkea kuulijain tavasta suhtautua konserttiin ja sen musiikkiin. Konsertti ja sen kuunteleminen ovat kuulijan omien tarkoitusperien lisäksi osa suurempaa kulttuurista kokonaisuutta kehityskaarineen. Mm. Pitts näkee musiikin kuuntelutottumuksissa tapahtuneen muutoksen osana teknologistuvan maailman kehitystä. Teknologian avulla voimme luoda arkeemme soundtrackeja ja samalla entistä paremmin lisätä tietämystämme ja osallistumistamme nykyiseen musiikkikulttuuriin. Musiikin kuuntelu ei ole enää sidoksissa aikaan ja paikkaan, mikä usein nähdään myös klassisen musiikin konserttiperinteen kriisin aikaansaajana. Klassisen musiikin kriisistä puhuttaessa kuvaillaan Pittsin sanoin vanhojen ja tuttujen toimintatapojen ja asenteiden peruuttamatonta kuolemaa: klassinen konserttiperinne sellaisenaan on ristiriidassa nykyisen elämänmenon kanssa. Varsinkin nuoret tahtovat käyttää vapaa-aikansa sosiaalisempiin harrastuksiin, kuin millaiseksi klassisen musiikin konsertti usein mielletään. (Pitts 2005, 257-

258.) Sosiaalisuus sellaisenaan ei vielä edes riitä: nuoret tahtovat yhteiseltä ajaltaan eri asioita, kuin mitä taidemusiikkikonsertti sellaisenaan voi tarjota. Nuorilla jos kenellä korostuu musiikin sitoutumattomuus aikaan ja paikkaan, kiitos kannettavien soitinten. Tällöin voi pohtia, Pittsin hengessä, onko kyseessä todella taidemusiikin kriisi, vaiko vain väärä kohderyhmä.

3.2.4 Informaalimpi vaihtoehto – tapaus *Music in the Round*

Music in the Round -festivaalilla vuosina 2003 ja 2006 toteutettu kysely- ja haastattelututkimus (Pitts 2005, Pitts & Spencer 2007) kertoo tämän hieman tavallisesta poikkeavan musiikkitapahtuman yleisön tarinan ja luo tämän myötä vaihtoehtoisia näkymiä tulevaisuuteen. Tapahtuma on yksittäistapaus, mutta kuvaa hyvin ponnisteluja klassisen musiikin konserttikulttuurin uudistamisen eteen ja on myös hyvä esimerkki alalla tehdystä yleisötutkimuksesta, jonka tulokset ovat yleistettävissä myös perinteiseen sinfoniakonserttiyleisöön.

Music in the Round, viikon mittainen festivaali tunnetaan paitsi asetelmallisesti poikkeuksellisen konserttijärjestelmänsä (kamariyhtyeet esiintyvät yleisön keskellä) leimaamana myös erityisen lämminhenkisenä ja epämuodollisena, kodikkaana tapahtumana. Tunnelmaan vaikuttaa mm. se, että monet kävijöistä ovat käyneet festivaalilla jo kymmenien vuosien ajan, ja tapahtumalle on muodostunut tiivis sisäpiiri. Pittsin (2005, 261) mukaan sisäpiirillä on paitsi lämminhenkiset vaikutuksensa myös tuntuvat heikkoutensa, sillä jo olemassa oleva tiivis yhteishenki hylkii lähes väkisinkin uusia konsertteihin tulijoita ja tekee heidän olonsa epämuodolliseksi. Niinpä festivaalin alkuperäinen tarkoitus, tuoda uusia kuuliijoita kamarimusiikin pariin, on saanut ironisen kääntöpuolen: myös nykyiset kävijät haluaisivat rinnalleen uusia, nuoria festivaalivieraita, mutta tämä alunperin luotu yleisö on itse yhä paikalla ja täyttää läsnäolollaan koko salin vuodesta toiseen. (Pitts 2005, 266.) Tässä piilee paradoksi, joka lienee läsnä myös oman maamme konserttikulttuurissa. Kausikorttilaiset toki haluaisivat paikalle nuoria kuuliijoita turvataksaan klassisen konserttikulttuurin säilyvyyden ja jatkuvuuden, mutta sali on kuitenkin jo täynnä tästä jo olemassa olevasta yleisöstä. On vaikea tietää, missä vaiheessa tarvitaan lisää uusia markkinointistrategioita ja milloin yksinkertaisesti lisää tilaa.

Konserttikokemukseen vaikuttaa Pittsin mukaan positiivisesti konserttitilanteiden erityinen istumajärjestys. Kuulijoiden istuessa ringeissä soittajien ympärillä he voivat täten tarkkailla paitsi soittajia myös toisiaan, sekä tuttuja että tuntemattomia kasvoja tunteenilmauksineen. Tämän myötä he kokevat tutkimuksen mukaan olevansa normaalia enemmän osallisina kuulemaansa musiikkiin. (Pitts 2005, 261.) Positiivista henkeä luo myös jo mainittu epämuodollisuus. Moni tutkimukseen osallistuneista kiitti soittajia ja festivaalikävijöitä, jotka olivat jättäneen pyhäpukunsa kotiin ja pukeutuneet sen sijaan festivaalin omiin T-paitoihin. Tämä aiheutti joidenkin keskuudessa tosin närääkin: kaikille T-paita ei kerta kaikkiaan sovi, muistuttivat muutamat yleisön edustajat (Pitts 2005, 262.). Keskustelua konserttiperinteessä syvään istuvasta pukeutumiskoodista on joka tapauksessa hyvä herättää.

Epämuodollisuus ja tiedonhalu korostuivat myös puheenvuoroissa, joita yhtyeet käyttivät esitysnumeroidensa väleissä. Yleisö kuuli vastausten mukaan mielellään taustatietoja teoksista ja niiden harjoitteluprosesseista. Tutkimukseen vastanneista valtaosa ilmaisi täten halunsa paitsi tulla viihdytetyksi musiikin kautta myös oppia uutta musiikista ja sen ohessa esitetyistä puheenvuoroista (Pitts 2007, 231). Esiintyjien/puhujien läheinen etäisyys kuulijoihinsa lisäsi puheenvuorojen improvisatorista luonnetta sekä intiimiyttä. Tällöin korostui paitsi kiitetty tiedon lisääntyminen kertomusten kautta myös interaktio kuulijan ja muusikon välillä. (Pitts 2005, 264.) Vuorovaikutuksen merkitys esiintyjän ja yleisön välillä tullaan tässäkin tutkielmassa selvittämään, ja sitä pohditaan lisää luvussa 6. Seuraavaksi käsittelyyn otetaan konserttimusiikin kuulija.

3.3 Ihminen konserttimusiikin kuuntelijana

Tässä luvussa keskitytään yksilöön, ihmiseen, joka saapuu kuulemaan konserttia omana valintanaan. Kuulija saa konsertista erilaisia henkisiä palkintoja, jotka esitellään tulevassa. Tämä teoreettista viitekehystä esittelevä kolmas luku päättyy alalukuihin, joissa syvennyttään Theodor Adornon (1973) erittelemiin musiikin kuuntelijatyyppeihin sekä elämyksellisen musiikinkokemisen puolestapuhujan, Antoine Hennionin (2001) kuvaukseen musiikin rakastajista. Kuulijan vastaanottotapaan ja musiikin käsittelyyn vaikuttavat edelleen luonnollisesti jo käsitellyt kompetenssi ja kulttuurinen pääoma. Näitä teemoja voi tarvittaessa kerrata luvusta 2.2.3, joissa ne käsiteltiin osana musiikkisosiologian tematiikkaa.

3.3.1 Kuulija: taidemusiikin hiljainen perusta

Länsimainen taidemusiikki on Smallin (1998) mukaan viimeisten neljänsadan vuoden saatossa vakiintunut representaatioksi – se ei siis ole konkreettista liikettä tai emootiota, vaan tunteiden ja suhteiden kuvaamista, representaatiota. Musiikkiperintemme on siis jotakin velkaa myös semiotiikalle, yleisesti tunnettujen ja noudatettujen merkkien tieteelle. Tämä koodisto kuten myös nykyinen orkestraatioperinne juontavat juurensa paitsi varhaisesta oopperasta myös teatterista, ja koskevat konserttimusiikin lisäksi myös länsimaista populaarimusiikkia. Täten musiikki ei koskaan ole mihinkään viittaamatonta puhdasta sävelkudosta, vaan historiallisen kehityksen tulosta. Tällöin historia kutoutuu osaksi musiikin merkitystä, eräänlaista suhteiden draamaa. (Small 1998, 152-153.) Tätä draamaa tulkitseva kuulija on noussut koko instituution keskiöön – esityksellä sinällään ei enää ole merkitystä, vaan sen kuulija on nykyisen konserttiperinteen kulmakivi ja kaiken soivan aineksen oikeuttaja. Kuulija ei osallistu teokseen (joka käsitetään valmiina kokonaisuutena) vaan pidättäytyy sen ulkopuolella, imien siitä vaikutuksia ja merkityksiä. Esittäjät ovat vain läpikuultava, pakollinen osa ketjua, jossa musiikin tekijä tuo teoksen kautta sanottavansa kuulijan korviin. Tämän vastuulle taas jää muodostaa kuulemastaan oma, päänsisäinen speaktaakkelinensa. (Small 1998, 154.)

Täten yleisö on länsimaisen taidemusiikkimme perusta: olipa teos miten mestarillinen tahansa, sen esittäminen tyhjälle salille on käytännössä merkityksetöntä. Kuten Smallkin (1998, 155) korostaa, sinfoniakonsertin ja erityisesti romantiikan musiikin paradoksi piilee mahdollisimman eleettömäksi toivotun esittäjän ja mahdollisimman valtavien emootioiden synnyttämisen välillä, samalla kun näiden emootioiden vastaanottajat ja tulkitsijat istuvat penkeissään liikkumattomina ja ilmeettöminä. Ulkoisia merkkejä tunteiden välittymisestä ei anneta. Ei ole lopulta kovinkaan ihmeellistä, miten muiden musiikkigenrejen edustajat pitävät länsimaisen taidemusiikin esitystilaisuuksia käytännöltään melko koomisina. (Small 1998, 155.)

Koomisuuden mielikuva on helppo ymmärtää, joskin se on usein ankarassa ristiriidassa konsertissa istujan henkilökohtaisen kokemuksen kanssa. On tilanteita, joissa muu kuin hiirenhiljainen hetki konsertissa voi todella häiritä – ei ole jäykän tapakulttuurin vika, että

jonkun rohiseva yskänkohtaus tai äänekäs tunteiden ilmaisu kesken herkimmän *dolcen* todella häiritsee vieressä istuvan kuuntelukokemusta. Rock-keikalla moista ei kukaan edes huomioisi – konserttikäytäntöä arvostellessa on siis muistettava myös kulloinkin kuultavan musiikin luonne. Ehkäpä taidemusiikin konsertin herkkään luonteeseen kuuluu positiivisella tavalla turvallinen tunne siitä, että tunteille annetaan tilaa kunkin kuulijan sisäisessä maailmassa: kukin kuulija tietää, että hiljaisuus takaa kajoamattomuuden paitsi omiin emootioihin myös muiden tuntemuksiin, ja täten niitä voi myös rauhassa kenenkään häiritsemättä kokea.

Koomista tai ei, konserttikokemuksen kannalta tämä hiljainen toimintatapa tuntuu toimivalta, riippumatta siitä, miksi näin oikeastaan toimitaan. Lydia Goehr (1992, 104) huomauttaa ihmisten toimivan tietyllä tavalla opittuaan toimimaan juuri kulloisellakin tavalla – ei suinkaan siksi, että he välttämättä tahtoisivat toimia kuten toimivat. Goehrin mukaan yleisön hiljaisuus onkin alkanut käsketyksi: 1800-luvulle tultaessa yleisöä on hänen sanojensa mukaan pyydetty olemaan ”kirjaimellisesti sekä metaforisesti hiljaa”, jotta teosten kauneus pääsisi oikeuksiinsa (Goehr 1992, 236). Nykyään musiikkiteoksia kuulemaan saapuva yleisö ei välttämättä koe toimintatapaansa tapahtuman henkeen sopivampana tai itselleen ominaisena, mutta konsertteihin liittyvän koodiston mukaisesti he istuvat penkeissään hiljaisina yksilöinä, kuuntelijoina - kiitos historiallisen kehityksen.

Hiljaisuudessa koetut, kuuntelukokemusten tuottamat tuntemukset eivät kuitenkaan liene ainoa syy saapua konserttiin, konsertilla ja siihen osallistumisella on usein ihmiselle useampiakin tarkoituksia. Timo Salonen (1990, 53) esittelee (teatteria argumentoinutta Kerttulaa (1988, 13-14) soveltaen) konserttien funktioita, joista molemmat puhuvat palkintoina. *Tiedollis-älyllinen palkinto* saavutetaan, kun kuulija kykenee jäsentämään kuulemaansa jo valmiina olevaan käsitysmalliinsa musiikista tulkintoineen. Tämä funktio sisältää uusien ja ennalta tuntemattomien teosten kuuntelun ja arvostelun sekä uusien näkökulmien etsinnän jo tuttuihin teoksiin yhdistettynä esittäjien taitavuuden ja tulkintakyvyn arviointiin. Funktion täyttymiseksi musiikin, sen historian, nykyvirtausten ja käytännön syvällinen tuntemus on välttämätöntä. *Tunteisiin ja elämyksiin perustuva palkinto* koetaan konsertin irrottaessa arjesta ja luodessa elämyksiä, emootioita ja viihtymyksen tunteita. Funktio pätee niin viihteellisiin kuin korkeataiteellisiin elämyksiin. *Yhteisöön tai ryhmään liittävä tai niistä erottava palkinto* tuo konsertille sosiaalisen erottautumisen tai samastumisen merkitysten mahdollisuuden. Tämän funktion myötä tahdotaan harjoittaa sosiaalista

kanssakäymistä ja täten kasvattaa itseluottamusta sekä ansaita uskottavuutta. Näiden kolmen funktion lisäksi Kerttula on Salosen mukaan esitelty teatterissa havaitun utilitaristisen, taiteen sijoitusmuotona näkevän funktion. Salonen painottaa kuitenkin, että konserttimusiikin kohdalla tätä funktiota ei sellaisenaan ole, vaan sen arvo palautuu symbolisiin, distinktiivisiin ja kulttuurisiin tarkoituksiin ja arvostuksiin. (Salonen 1990, 53.)

Näkisin, että joissakin tapauksissa konserttimusiikki voidaan sekin kokea kannattavana investointina. Esimerkkinä mainittakoon Jyväskylän Konserttisalin hanketukiyhdistyksen masinoimat hyväntekeväisyys-/varainhankintakonsertit (Jyväskylässä mm. vuosina 2010 ja 2011). Niiden funktio on saada ihmiset nimenomaisesti sijoittamaan korkeataiteeseen – ei ainoastaan yksittäiseen konserttiin vaan paikallisen musiikkielämän ja musiikin laadun parantamiseen ja edesauttamiseen. Sijoitus palautuu maksajalleen symbolisten saavutusten ja elämysten lisäksi konkreettisina asioina, esimerkiksi nimikkotuoleina, itse rakennuksesta ja sen hyödyistä puhumattakaan.

3.3.2 Yksilö musiikin kuuntelijana Adornon mukaan

Adorno (1973) jaottelee kuulijat yhteensä kahdeksaan luokkaan, jotka Halmeen (1996, 58) suomentaminen kuuluvat: asiantuntija, hyvä kuuntelija, sivistyksen kuluttaja, emotionaalinen kuuntelija, konservatiivinen vanhan musiikin kuuntelija, jazz-kuulija, viihdekuuntelija ja antimusikaalinen. Nämä eivät kuitenkaan esiinny puhtaina todellisuudessa vaan ovat musiikillista kuulemista sosiologisesti kuvailevia, laadullisesti profiloivia termejä. (Adorno 1973, 178-198 Halmeen 1997, 58 mukaan.)

Tämän tutkimuksen kannalta tärkeimmiksi Adornon kuulijoiksi noussevat mainituista viisi ensimmäistä. *Asiantuntija* tiedostaa ja kykenee erottamaan musiikin tekniset ja rakenteelliset piirteet erotuksena *hyvään kuulijaan*, joka kyllä hänkin muodostaa kuulemistaan yksityiskohdista kokonaisuuksia ja arvioimaan niitä hieman väljemmin. Nämä kaksi kuuntelijatyyppeä ovat radikaalisti häviämässä, sillä vaikkapa kamari- tai muuta taidemusiikkia ei enää niinkään harrasteta sellaisenaan. (Adorno 1973 181-183, 289-290 Halmeen 1997, 59 mukaan.) *Sivistyksen kuluttaja* kuuntelee vain yleisesti arvostettuja teoksia, joiden tunteminen on pyrkimys saavuttaa sosiaalista hyväksyntää. Tämä kuuntelijatyyppeä

pitää musiikkia puhtaasti kulttuurituotteena, johon hänen suhteensa on elitistinen ja fetisistinen välittömän ja rakastavan sijaan. Konserteissa he kiinnittävät huomiota esityksen tekniseen ulottuvuuteen (esim. arvokkaat soittimet) musiikin sijaan. Nämä ihmiset ovat lukumäärältään harvassa, mutta heidän taloudelliset panostuksensa musiikkiin ovat usein tuntuvia. Niinpä heillä on myös vaikutusvaltaa. *Emotionaalinen kuuntelija* puolestaan hylkää naiivisti kylminä pitämänsä tekniset seikat, sillä hänelle musiikki on avain tunteiden vapauttamiseen rationaalisuuden kahleista. Keskittyminen musiikkiin palkitsee emotionaalisen kuulijan psyykkisellä mielihyvällä ja tunteilla, musiikki toimii siis projektion välineenä. (Adorno 1973, 185-187 Halmeen 1997, 59-60 mukaan.) DeNora (2003) täydentää Halmeen käännoä Adornosta lisäämällä emotionaalisen kuulijan kuvaan tyypillisen edustajan, väsyneen businessmiehen, joka etsii musiikista sitä sisältöä, jota hän ei muualta elämästään pysty pumpaamaan. Emotionaalinen kuulija on lopulta vähiten perillä musiikin ja sen teosten arkkitehtuurista sekä sen sävellysteknisistä komponenteista, ja täten aseeton sen tunteellisia vaikutuksia kohtaan. (DeNora 2003, 85-86.)

Emotionaalisen kuulijan vastakohtana Adorno pitää *ennakkoluuloista, konservatiivista kuulijaa*. Kyseinen ihmistyyppi tukahduttaa tunteensa mekaanisesti, suosii barokkia ja sitä edeltävien kausien musiikkia ja pitää ankarasti kiinni tärkeinä pitämistään vanhoista esityskäytännöistä. Tämän usein sivistyneeseen pikkuporvaristoon kuuluvan kuulijatyypin vaikutus voi olla suurikin mm. musiikkipedagogian kautta (Adorno 1973, 183-189 Halmeen 1997, 59-60 mukaan.) Halme rinnastaa tämän typologian osuvasti Bourdieun distinktiiviseen kolmijakoon (legitiimi maku – hyvä kulttuuritahto – valitseminen välttämättömyydestä). Näistä ensimmäisen hän nostaa asiantuntijat sekä hyvät kuuntelijat oletetun musiikillisen kompetenssin kautta. Hyvää kulttuuritahtoa edustaa sivistyneiden kuluttajien ryhmä, joka ohjaa kulutustaan legitiimiä makua jäljitellen. Loppujen kuulijoista on tyytyminen välttämättömään samalla, kun he puolustuskeinonaan halveksuvat legitiimin maun ja kuuntelijatyypin edustajia. (Halme 1997, 62.)

3.3.3 *Music lovers* –kuulijat Hennionin mukaan

Antoine Hennion (2001) erottaa taidemusiikin kuulijoista erityisen ryhmän, musiikin arvon ymmärtävää yleisöä kuvaavan *music lovers* –koulukunnan, joka toimii tämän tutkelman

viitekehyksessä osaltaan sosiologisen näkökulman vastakohtana. Termillään Hennion viittaa musiikin käyttäjiin, aktiivisiin ”musiikin rakastamisen harjoittajiin”, tapahtuipa tämä harjoittaminen sitten soittamisen, konserteissa käymisen, radion ja levyjen kuuntelun tai tiettyyn ryhmään kuulumisen muodossa. Aktiivisuus sinänsä ei ole määrällinen käsite, sillä aktiivisen ja passiivisen kuluttamisen rajaa on mahdoton vetää ainakaan erilaisten musiikkikäytäntöjen välille: on olemassa varmasti hyvin passiivista soitantaa samoin kuin sangen aktiivista kuuntelua. (Hennion 2001, 1.)

Hennionin *music lovers* -yleisö eroaa vuosisadan takaisesta yleisöstä erityisesti tavassaan kohdata musiikki itseisarvona, ilman ulkomusiikillisia merkityksiä. Siinä missä aiemmin konserttiin tulon syy oli Hennionin mukaan pääosin fyysinen paikallaolo ja tapahtumaan osallistuminen sosiaalisista syistä, nyky-yleisön kohdalla tämä mielikuva (joka tosin edelleen elää vahvana) ei ole enää kosketuksissa todellisuuden kanssa. Konserttiyleisö nykymuodossaan kuuntelee klassista musiikkia aiemmin kuulemansa perusteella: he saapuvat kuulemaan tiettyjä artisteja tai teoksia, joihin ovat tutustuneet aiemmin esimerkiksi radion tai äänitteiden kautta. Tämän tuttuuden pohjalta nykYTEKNIikka muodostaa musiikillisen todellisuutemme rajat, jota konsertit sinällään peilaavat eräänlaisina vertailukohtina. Kuulijat ovat musiikkimaailman asiakkaita, jotka *rakastavat musiikkia* sen itsensä takia - huolimatta siitä, että sosiologia pyrkii pusertamaan heidän mielihyvätunteensa sosiaalisen, muka tiedostamattoman pelin kehyksiin. Juuri tätä puserrusta on kiittäminen siitä, että *music lovers* -kuulijat joutuvat häpeilemään omaa musiikillista mielihyväänsä ja asettelemaan sanansa tarkasti. Lopulta he ajautuvat itsekin syyttämään itseään elitismistä osallistuessaan oopperan ritualistiseen näytäntöön. He pelkäävät vaikuttavansa siltä, etteivät olisi tietoisia makunsa olevan sosiaalinen kysymys, ja ovat vinhaan selittelemässä omaa keskiluokkaista perhetaustaansa. (Hennion 2001, 4-5.) Tällä tapaa Hennion asettaa musiikkia rakastavat kuulijat ikään kuin sosiologian uhrin asemaan: kyse ei tarvitse olla edes distinktion pyrkimisestä sinänsä, jotta puhtaasti musiikillinen, intohimoinen kokemus joutuu vaakalaudalle. Pelkkä distinktion uhkaava olemassaolo ja tämän tiedostaminen riittää.

Hennion (2001) korostaa, että vaikka saavumme konsertteihin kuulemaan musiikkia tietyn kaavan ja mielentilan, kontrolloidun perinteen mukaisesti, avainasia musiikin kuuntelemisessa ja sen herättämissä tunteissa on nimenomaan pyrkimys kontrolloimattomuuteen. Haluamme, että musiikki ”vie meidät pois”, saa meidät antautumaan

ja tuottaa hetkiä, jolloin millään muulla ei ole väliä. Tätä kohti pyrimme niin rock-konsertissa kuin klassisen musiikin saleissakin. Kun *music lover* saapuu kuuntelemaan konserttimusiikkia, hän ei koskaan kuuntele vain teosta: läsnä on mittava idealisaatioiden, kompetenssin, tuttuuksien ja näkemysten kudelman, joka ohjaa havaintojamme, liittyvätpä ne sitten solistin tekniseen taituruuteen tai teoksen tulkintaan. Musiikille antautuminen, ja intohimoisten tuntemusten saavuttaminen sitä kautta, on saavutettavissa vain tietyn vastarinnan kautta. Hennion kuvailee osuvasti klassisen musiikin konsertin alkutilannetta: sali on täynnä skeptistä ja tympäänynyttä ilmapiiriä, jossa ihmiset tarkastelevat tilannetta etsien järjestyksellisiä puutteita tai muuta huomautettavaa, vilkuillen toisella silmällä kelloaan, toisella katsomon kanssaeläjiä. Musiikin alkaessa huomio kiinnittyy arvioiden soittajien asentoon tai soittotaitoon, yleisössä milteipä toivotaan jonkun tekevän virheen. Parhaassa tapauksessa musiikin myötä unohdamme hiljalleen sekä teoksen että tekniikan, ja pakenemme sävelten myötä etäälle itsestämme ja arjestamme. (Hennion 2001, 12-14.)

Usein tämän skeptisen ilmapiirin huomanneena on lohduttavaa kuulla, ettei ilmiö ole ainoastaan tulosta snobismista – virheiden vahtaaminen lieneekin vain osa pyrkimystä päästä osalliseksi tunteellisista sfääreistä, joihin musiikki kuulijansa johdattaa.

4 TUTKIMUSASETELMA

4.1 Tutkimuskysymykset

Tämän tutkimuksen merkittävimpana perusteluna toimii sen ajankohtaisuus paitsi kuvatun konserttialidebatin osana, mutta myös sen edeltäjän, Salosen (1990) vastaavan tutkimuksen vanhenemisen sekä oivallisen vertailukelpoisuuden kannalta. Tällä tutkimuksella tullaan selvittämään, keitä erisisältöisissä konserteissa nykyään käy, mistä lähtökohdista ja mitä saadakse. Kysymykset on listattu tämän alaluvun loppuun, johdattelevan tekstin perään.

Tutkimuksen otoksessa käydään läpi neljän erilaisen sinfoniakonsertin yleisöt. Vaihtelevan ohjelmiston kyky tavoittaa ja miellyttää erilaisia yleisöjä selviää tarkastelemalla kyselytuloksia konserttikohtaisesti. Voisi olettaa, että esimerkiksi viihteellisempi ohjelmisto houkuttelisi paikalle ihmisiä, joille klassinen konventio sellaisenaan on vieraampi. Korkeakulttuuria syytetään usein arkikeskustelussa elitismistä: taiteenlaji palvelee vain marginaalista yleisösegmenttiä keskittyen usein jopa melko ulkomusiikillisiin seikkoihin. Mm. Jyväskylässä uutta konserttialia ruotiville keskustelupalstoille satelee kommentteja, joissa toimijoita syytetään korkokenkäkansan illanistujaispiirien suosimisesta veronmaksajien rahoilla ja sosiaalipalveluiden kustannuksella⁴. Ottaen huomioon klassista konserttikulttuuria kohtaan olemassa olevat ja syvässä istuvat asenteet, on mielenkiintoista pohtia, onko esimerkiksi viihdekonserttiin (joka ei sisällöltään vaadi muita konsertteja vastaavaa taidemusiikillista kompetenssia kuulijaltaan) todella saatu houkutelua normaalista poikkeavaa yleisöä, joka on joutunut mahdollisesti osallistumispäätöstä tehdessään jo kyseenalaistamaan omat asenteensa. On huomattava sekin, ettei konserteissa kävijöiden joukko ole aina niinkään marginaalinen: Akavan erityisalojen TNS Gallupilla teettämän kyselytutkimuksen perusteella suomalaisista yli kolmannes (36 %) ilmoittaa käyneensä viimeksi kuluneen vuoden aikana konsertissa, ja konserttien edelle nousevat käyttäjätilastoissa vain kirjasto ja teatteri (Kansalaisten käsitykset kulttuuripalveluista 2011 -

4 Esim. <http://www.ksml.fi/mielipide/keskustelu/konserttitalo-tulee-jyv%C3%A4skyl%C3%A4n/202285> (viitattu 1.4.2011.)

tutkimus). Konsertteja kuluttava joukko ei täten ole maamme mittakaavassa edes kovin pieni. Vaikka taidemusiikin konserttikulttuuri saa osakseen edellä kuvattua kärkevää kritiikkiä, mm. Hennion (2001, 4-5) väittää taidemusiikin yleisön osallistuvan konsertteihin puhtaasti musiikillisista syistä; se tahtoo kuulla rakastamaansa musiikkia.

Bourdieu'n luokkajaon (1984, 16-17) ja taiteen vastaanottamisen teorian (1968, 595-596) sekä Stefanin kompetenssiargumenttien (1985, 9) perusteella konserttien kulutukseen ja vastaanottotapaan vaikuttavat varmasti yleisön sosioekonominen tausta sekä erityisesti musiikillinen harrastuneisuus ja orientoituneisuus, jopa mahdollinen alan koulutus. Konserttien erilaisten merkitysten rakentumisen kannalta nämä tiedot on tärkeä selvittää. Aiemman tutkimuksen (Salonen 1990, Pitts 2005) varassa voidaan tehdä oletus, että konserttiväki on musiikillisesti melko harrastunutta, ehkä ammattitaitoistakin, ja luultavasti keski-ikä ylittänyttä mutta mahdollisesti myös opiskeluiässä olevaa kuulijakuntaa. On jo todettu, että musiikkiin ja erityisesti konsertteihin liittyy runsaasti sekä puhtaasti musiikillisia seikkoja, että ulkomusiikillisia, esim. sosiaalisia, ulottuvuuksia. On myös todettu, että mm. sosiaalisten seikkojen myöntäminen osaksi konserttikokemusta saatetaan kokea arkaluontoiseksi (Salonen 1990, 56; Hennion 2001, 4-5). Kaiken tämän pohjalta muodostuvat tämän tutkielman tutkimuskysymykset alakysymyksineen tarkastelujärjestyksessä:

1. Käyvätkö Jyväskylä Sinfonian eri ohjelmistoja sisältävissä konserteissa eri ihmiset vaihtuvista lähtökohdista?
 - Eroavatko yleisöjen profiilit konserttikohtaisesti, ts. ohjelmiston mukaan, ja mitkä ovat merkittävimmät erot sekä yhtäläisyydet konserttien välillä?
 - Millainen on kunkin konsertin kuulijoiden musiikillinen harrastuneisuus?
2. Mistä seikoista kunkin konsertin merkitys ja kiinnostavuus rakentuvat yleisön edustajien vastausten mukaan?
 - Mikä on vastausten mukaan sosiaalisten ja esteettisten sisältöjen kiinnostavuuden suhde osana konserttien merkityksen muodostumista kuulijalleen?
 - Millaisia mielikuvia ja merkityksiä konserttikulttuuri herättää yleisön edustajissa?
3. Onko konserttiväki vaihtunut sitten vuoden 1989 ja mitkä ovat merkittävimmät erot ja yhtäläisyydet nyky-yleisöön verrattuna?

4.2 Kvantitatiivinen tutkimustapa ja survey-menetelmä tässä tutkimuksessa

Tutkimuksen metodiksi valikoitui kvantitatiivinen lähestymistapa todettuamme yhdessä Jyväskylän Sinfonian kanssa survey-tutkimuksen antavan kattavimman aineiston sekä orkesteriorganisaation että tutkielmentekijöiden tarpeisiin. Survey-menetelmällä tarkoitetaan etukäteen strukturoitua aineiston keruuta harkitusti rakennetun kyselylomakkeen avulla, joka on erityisen tehokasta haluttaessa tavoittaa suuria ihmismääriä, vertailukelpoisia tietoja, helposti arvioitavia resurssitarpeita sekä suhteellisen pinnallista sanallista ja numeraalista tietoa (Alkula, Pöntinen ja Ylöstalo 1995, 118-120). Kaikki nämä piirteet toteutuivat tämän tutkimuksen kohdalla, joten kyselylomakemenettely on kohdallamme enemmän kuin perusteltu. Alkuperäinen tarkoitus oli syventää aineistoa muutamalla haastattelulla, jotka olisi käsitelty kvalitatiivisin välinein. Jouduin kuitenkin luopumaan ajatuksesta käytännön ongelmien sekä rajallisten aikaresurssien vuoksi. Täten koko aineisto on käsitelty kvantitatiivisesti, myös lomakkeen kahden avoimen kysymyksen sanalliset vastaukset on luokiteltu ryppäisiin, joita edustavat tietyt prosenttiluvut.

Kvantitatiivisen tutkimusotteen ideana on analyysin avulla hahmottaa halutusta aineistosta rakenteita, jakautumistapoja, toistuvuutta ja tyypillisyyttä. Aineistolle esitetään kysymyksiä, jotka on voitu muodostaa suoriksi hypoteeseiksi tai kuvailevampaan muotoon. Tästä voidaan jatkaa muuttujien välisten riippuvuuksien tutkimiseen. (Alkula, Pöntinen ja Ylöstalo 1995, 281.)

Tuloksia esiteltäessä taulukoiden yhteydessä on ilmoitettu paitsi havaittua merkitsevyystasoa ilmoittava p-arvo (*p-value*, myös *significance*) myös tunnuslukuja kuten keskiarvo (*mean*) ja keskihajonta (*standard deviation*, *std. dev.*), sekä vapausasteet (*degree of freedom*, *df*) ja chi square -binomitestin tulos. Nämä luvut kertovat kunkin havainnon ja taulukon tilastollisesta merkitsevyydestä ja helpottavat täten tulosten kriittistä arviointia. Keskihajonta kertoo riippuvuuksien deterministisyydestä: mitä suurempi hajonta keskiarvon ympärillä, sitä heikompi riippuvuus ryhmien välillä on - pieni keskihajonta puolestaan viittaa voimakkaaseen

deterministisyyteen, ja keskiarvot ovat täten vertailukelpoisia ryhmien välisiä eroavaisuuksia selvitettyäessä (Alkula, Pöntinen ja Ylöstalo 1995, 282). Vapausasteet puolestaan toimivat ristiintaulukoinnin osana: vapausaste ilmoittaa vapaiden arvojen määrän, toisin sanoen niiden taulukon solujen lukumäärän, joiden sisältö on muista riippumatta vapaa muuttumaan silloin, kun muuttujien kokonaismäärä on muuttumaton ja reunajakaumat yhä toteutuvat (Alkula, Pöntinen ja Ylöstalo 1995, 219). Näissä tuloksissa vapausasteet tapaavat olla melko suuria, sillä alkuperäisaineistona käytetty taulukko on hyvin laaja, ja muodostetut ristiintaulukotkin monisoluisia, mikä luonnollisesti kasvattaa sekä vapaiden että ei-vapaiden solujen määrää

Vapausaste mahdollistaa myös *chi square* -testin eli ns. binomi- tai χ^2 -testin käytön mielekkäällä tavalla ristiintaulukoinnin yhteydessä. χ^2 -riippumattomuustestiä tarvitaan, jotta voidaan arvioida otoksessa saatujen havaintojen jakauman poikkeavuutta vertailujakaumasta. Testi vertaa muuttujan jakaumaa binomijakauman mukaisiin frekvensseihin käyttäen oletusjakaumana tasaista jakaumaa (Rasi, Lepola, Muhli, Kanninen 2007, 91), ja tuloksena saadaan arvo, joka puolestaan suhteutetaan vapausasteiden määrään. Näiden yhteismerkityksen käsittelyssä käytetty SPSS-ohjelma laskee valmiiksi p-arvoksi. Merkitsevyystasoksi, toisin sanoen tämän p-arvon ylärajaksi, on tässä valittu tiukahko mutta yleisesti käytetty 5 prosenttia ($p < 0,05$). Käytännössä siis mikäli saadut p-arvot ovat suurempia kuin 0,05, tutkittujen muuttujien riippuvuus ei ole tilastollisesti merkitsevää. P-arvo kertoo sen, kuinka monen prosentin varmuudella nollahypoteesi toteutuu. Nollahypoteesilla viitataan tilanteeseen, jossa muuttujien välillä ei ole riippuvuutta tai tämä riippuvuus on vain sattuman tulosta. (Verkkolähde⁵.) P-arvot (eli riippuvuuksien merkitsevyysluvut ja samalla satunnaisvirheen tunnusluvut), jotka alittavat arvon 0,05, kertovat täten vähintään 95:en prosentin tilastollisesta merkittävyydestä. Johdatus tulosten esittelyyn ja tulkintaan on luettavissa luvusta 4.3.3 (tulosten käsittelytapa).

Kyselylomake sisälsi myös kysymyksiä, joihin vastaaminen tapahtui välimatka-asteikkovaihtoehtojen avulla. Tällöin Likertin viisiportaiselle asteikolle asetettujen vastausvaihtoehtojen välimatkojen oletetaan olevan yhtä suuria (mm. Metsämuuronen 2005, 61). Välimatka-asteikon sisältävät kysymykset 16 ja 23 (ks. liite 1) käsitellään tässä

5 KvantimOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkkójulkaisu]. Tampere : Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto [ylläpitäjä ja tuottaja]. <<http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/>>. (Viitattu 05.04.2011.)

yksisuuntaisen varianssianalyysin avulla. Varianssianalyysin avulla selvitetään, onko useampien ryhmien välisissä keskiarvoissa tilastollisesti merkitseviä eroja (Metsämuuronen 2005, 725). Koska ryhmitteleviä muuttujia on käsittelyssä vain yksi, tässä tapauksessa konserttikohtaisuus, käsittelyn työkaluksi riittää yksisuuntainen varianssianalyysi, toisin sanoen *Oneway ANOVA* -testin käyttö. Tämän avulla selviää, onko konserttityypillä merkitystä vastausten keskiarvojen suhteen kunkin väittämän kohdalla, täten siis kumoutuuko nollahypoteesi, joka tässä viittaa konserttien eroamattomuuteen toisistaan. Konserttityypin vaikutus vastauksiin selviää edelleen p-arvon avulla, johon johtaa tilasto-ohjelman varianssianalyysin yhteydessä tuottama F-suhde. F-suhde on testisuure, johon keskiarvojen vertailu perustuu: mikäli F-arvo on suuri - mikä selittyy käsittelyjen välisen vaihtelun suuruudesta verrattuna ryhmien sisäiseen vaihteluun - ryhmien keskiarvoissa on eroja (Ranta, Rita, Kouki 1992, 235). Tämä tuottaa jälleen mahdollisimman pienen p-arvon ja sen kautta havaittujen erojen suuremman tilastollisen merkitsevyyden. Yksisuuntaisen varianssianalyysin käytön periaatteessa edellyttämät piirteet - normaalisti jakautuneisuus sekä yhtäsuuret varianssit (Metsämuuronen 2005, 725) - eivät kaikkien kysymysten kohdalla aukotta täyty, joskin melko suuri kokonaisotos (N=319) pelastaa ainakin osan tästä puutteesta. Metsämuuronen (2005, 726) sanoin normaalisuustestit ovat näinkin suurilla otoksilla usein turhankin herkkiä hylkäämään normaalisti jakautuneisuuden, jolloin normaalisuutta suositellaankin tarkastelemaan lähinnä silmämääräisesti. Täten varianssianalyysiä on uskaltauduttu soveltamaan tähänkin aineistoon.

4.3 Tutkimusaineisto ja tutkimuksen toteuttaminen

Tämän tutkimuksen aineistona on, kuten todettu, toiminut keväällä 2009 kerätty data jyvaskyläläisestä sinfoniakonserttiyleisöstä. Seuraavassa esitellään tutkimuksen käytäntöä ja kulkua sekä tulosten käsittelytapaa.

4.3.1 Kysely ja sen toteutus

Jyväskylä Sinfonia tilasi yleisöprofiilitutkimuksen neljästä kevään 2009 konsertista, joiksi valikoituivat viikoittaiset keskiviikkoillat aikavälillä 25.2.2009 – 18.3.2009 Jyväskylän teatteritalolla. Nämä neljä konserttia edustivat sisällöltään mahdollisimman erityyppisiä

musiikin ja esiintymisen muotoja, ja täten toiveissa oli myös mahdollisimman monipuolinen yleisö. Otoksesta pyrittiin näin saamaan mahdollisimman kattava ja luotettava, ja samalla eri yleisöjen tutkinta ja vertailu on mahdollistunut. Tarkoituksena oli, että jokainen konserteissa kävijä vastaisi kyselyyn vain (korkeintaan) yhden kerran, jotta tuloksiin ei syntyisi innokkaiden uudelleenvastaaajien luomaa vääristymää.

Salosen tutkimuksen kyselylomake (1990, 88-91) toimi pohjana luotaessa tässä tutkielmassa käytettyä kysymyspatteristoa. Osa kysymyksistä on identtisiä Salosen tutkimukseen nähden, osaa päivitimme ajanmukaisemmiksi ja osa lisättiin sekä tutkielmantekijöiden omien tarpeiden että Jyväskylä Sinfonian kiinnostuksen kohteiden mukaan. Lähinnä muuttumattomina pysyivät yleisön yleistietoja koskevat kysymykset, kun taas lisäyksiä tehtiin erityisesti konserttikulttuuria sekä sen sosiaalisia ja musiikillisia merkityksiä koskeviin väittämiin (ks. liite 1, kysymys 23). Osittain samojen kysymysten käyttäminen oli perusteltua paitsi tiukan aikataulun pakottamina myös siksi, että täten saatamme tulosten puitteissa suorittaa vertailua parinkymmenen vuoden aikana mahdollisesti tapahtuneiden muutosten tai säilyneiden pysyvyyksien suhteen. Samalla kyselyn perusteellisempi pilotointi ennen varsinaisen aineiston keräämistä oli tarpeetonta. Kyselymme hyväksyttiin yhteisten palaverien päätteeksi Sinfonian intendentin ja markkinointipäällikön puolesta, ja sen toimivuutta pohdittiin myös tutkielmaseminaarissa.

Lopullinen kyselylomake oli kahden kaksipuolisen A4-arkin mittainen ja sisälsi 26 kysymystä. Näistä 22 oli strukturoituja kysymyksiä, jotka sisältävät valmiit, numeroidut vastausvaihtoehdot. Strukturoitujen kysymysten lisäksi lomakkeessa oli neljä avointa kysymystä, joista kaksi (iän ja asuinpaikan postinumeron lisäksi) antoivat mahdollisuuden laajempaan vastaamiseen. Aluksi kysyttiin vastaajien perustiedot (sukupuoli, ikä, asuinpaikka, koulutus jne.), tämän jälkeen erityisesti Jyväskylä Sinfonian intressejä koskevat kysymykset (konserteissa käynnin aktiivisuus ja säännöllisyys, tiedot käytetyistä lipuista ja toivotuista lipputyypeistä jne.) ja seuraavaksi kartoitettiin kiinnostusta konserttien sisällön eri tekijöitä kohtaan välimatka-asteikolla 1 = hyvin vähän – 5 = hyvin paljon (mm. kapellimestari, solisti, teokset, väliaika, tunnelma jne.). Näiden jälkeen tiedusteltiin muutaman kysymyksen verran vastaajien omaa musiikkiorientoituneisuutta ja -harrastuneisuutta. Kysymys 23 puolestaan sisälsi 20 väittämää. Kysymyksessä pyydettiin vastaajaa kertomaan saman-/erimielisyytensä

asteikolla 1-5 (täysin eri mieltä – täysin samaa mieltä) lueteltuihin väittämiin. Väittämissä mainittiin paljolti konserttien sosiaaliseen luonteeseen, eliittileimautumiseen ja korkeakulttuurin perinteeseen sekä konserttien taiteelliseen sisältöön liittyviä seikkoja. Viimeisinä kysymyksinä kartoitettiin avoimen kysymyksen avulla konsertin merkityksiä kuulijalleen, vastaajan mahdollista osallistumista Jyväskylän Sinfonian järjestämiin yleisökasvatustapahtumiin sekä konserteissakävijöiden toiveita ja odotuksia kaupunkiin mahdollisesti rakennettavaa konserttisalia koskien. Kyselylomake löytyy kokonaisuudessaan tämän tutkielman liitteestä (liite 1).

Käytännössä aineistonkeruun aikainen kyselyiden jako tapahtui teatteritalon lämpiössä ennen konsertin alkua. Molempien portaikkojen yläpäässä odottivat sisään tulijoita jakajat (2-5 kpl/konsertti), jotka tarjosivat konserttavieraille kyselyä täytettäväksi konserttia ennen, sen väliajalla tai sen jälkeen. Tarjolla oli myös kyniä. Tarvittaessa lomakkeen vastaan ottaneita ohjeistettiin lyhyesti kyselyn täyttöä koskevissa seikoissa, ja vastaajia neuvottiin jättämään täytetty lomake ala-aulaan, ulko-oven viereen sijoitettuun keräyslaatikkoon. Luonnollisesti kysyttäessä kerrottiin myös tutkimuksen tavoitteista ja tarkoituksista. Jokaiselle konserttiin tulevalle ei kyselyä ehditty tarjota, sillä ajoittain sisään saapui kerralla kymmeniä ihmisiä. Läheskään kaikki eivät ottaneet tarjottua lomaketta vastaan.

4.3.2 Konsertit, joissa aineisto kerättiin (K1 – K4)

Konserteista ensimmäinen (**K1**) 25.2.2009 poikkesi normaali-ohjelmistosta kilpailullisena solistikonserttina, kyseessä oli Jyväskylän kansainvälisen tenorikilpailun finaali, johon oli valikoitunut karsinnoista kolme finalistia. Kilpailun teoksia (säveltäjinä mm. Mozart ja Händel) säesti luonnollisesti Jyväskylä Sinfonia ja johtajana toimi Kari Kropsu.

Ensimmäisestä konsertista vastauksia saatiin kaikista neljästä konsertista vähiten, 52 kappaletta eli 16 % tutkimukseen saatujen vastausten kokonaismäärästä (N=319). Jakajia oli tällä kertaa paikalla vain pari, ja mitä ilmeisimmin jakoaktiivisuutemme ei vielä näin ensimmäisen konsertin kohdalla ollut kehittynyt vaaditulle tasolle. Samoin tenorikilpailun yleisön edustajat vaikuttivat vähemmän motivoituneilta vastaamaan kuin muiden kolmen

konsertin yleisö: moni oli tullut toiselta paikkakunnalta kuulemaan tuttua tai ihaillemaansa solistia, eikä halukkuus vastata paikallisorkesterin teettämään kyselyyn ollut täten huipussaan.

Viikkoa myöhemmin, 4.3.2009, kuultiin Sielunravintoa -niminen konsertti (**K2**), jonka ohjelmisto oli neljästä konserteista niin sanotusti perinteisin, länsimaisen taidemusiikin kaanonin tunnustamine teoksineen. Konsertin kahta säveltäjänimeä, Sibeliusta ja Bruchia, kuultiin paitsi Sinfonian voimin myös sellosolisti Juha Malmivaaran täydentämänä, johtajana toimi Jyväskylä Sinfonian ylikapellimestari Patrick Gallois. Toisesta konsertista saimme kerättyä eniten täytettyjä kyselylomakkeita, yhteensä 118 kappaletta, 37 % vastausten kokonaisuudesta. Jakajia oli tällä kertaa kaksi molempien sisääntuloväylien luona, ja yleisön koostuttua suurelta osin kausikorttilaisista myös vastausmotivaatio oli selkeästi ensimmäistä konserttia suurempi. Tämä näkyi sisään tulijoiden halukkuudessa ottaa tarjottu kyselylomake vastaan. Vakioyleisö haluaa ymmärrettävästi tehdä osansa, jotta heidän säännöllisesti kuluttamansa kulttuuripalvelu paranee entisestään ja jatkaa kehitystään.

Kolmas konsertti (**K3**) erosi ohjelmistoltaan ja myös yleisörakenteeltaan selkeästi eniten kolmesta muusta. 11.3.2009 kuultu *James Bond Forever* -konsertti tarjoili kuulijaväelle tunnussäveliä *James Bond* -elokuvista. Jyväskylä Sinfoniaa johti Petri Juutilainen, solisteina kuultiin pitkän linjan viihdetaitelijaa Sonja Lummetta sekä nousevia laulajatähtiä Heini Ikosta ja Sakari Heikkilää. Kolmas konsertti tuotti otokseen 83 vastausta, 26 % tutkimuksen kokonaisvastausmäärästä. Tästä konsertista oli suuri osa kausikonserttilaisista jäänyt pois, sen sijaan nuorempaa väkeä oli paikalla paljon. Noin hieman reilu viidesosa paikoista oli varattu Nordea -pankin yritysvieraille ja työntekijöille, joten jo tämä sinällään takasi yleisörakenteen ainakin osittaisen poikkeavuuden. Yleisössä oli silmämääräisesti katsottuna myös poikkeavan paljon perheitä ja alle 20-vuotiaita kuulijoita. Moni näistä nuorimmaisista jätti kuitenkin jakotilanteessa ottamatta kyselylomaketta vastaan. Samoin moni yritysliipulla saapunut kieltäytyi ottamasta osaa kyselyyn vedoten omasta mielestään heikkoon tietotasoonsa vastata sinfoniaorkesterin konserttitoimintaa koskeviin kysymyksiin. Vaikka vastaamista suositeltiin tästä huolimatta, suuri osa harvinaisemmasta konserttiyleisöstä jätti kyselyn väliin.

Neljäs konsertti (**K4**) kuultiin 18.3.2009. Kalastavan kissan kadulla -nimellä kulkenut konsertti sisälsi nykymusiikkia ja kantaesityksiä, ja oli osa Jyväskylässä tuolla viikolla juhlittua paikalliseen osaamisen, muusikkouteen ja säveltäjyyteen teemoittunutta *Periferia* -

tapahtumaa. Konsertin johti Patrick Gallois, joka soitti yhdessä teoksista myös soolohuilua. Muina solisteina toimivat sellisti Martti Rousi sekä löymäsoittimia soittanut June Binnie, joka oli myös säveltänyt yhden konsertin kantaesityksistä. Neljännen konsertin kohdalla saatujen vastausten määrä oli jälleen hieman pienempi, palautuslaatikkoon jätettiin yhteensä 66 täytettyä lomaketta, joka vastasi 21 %:tä tutkimuksen kokonaisotannasta. Laskeva tulos oli arvattavissa, sillä kunkin konserteissakävijän oli määrä vastata kyselyyn korkeintaan yhden kerran. Viimeisen konsertin kyselyjä jaettaessa suurin osa paikalle saapuneista kieltäytyi tarjotusta lomakkeesta kertoen vastanneensa kyselyyn aiemmissa konserteissa. Uudella musiikilla on kannattajansa myös vakiokävijöiden ulkopuolella, ja osa paikalle tulleista kausikorttilaisista tai muista vakiokävijöistä ei välttämättä ollut aiemmin osunut jakajien haarukkaan, siispä vastauksia saatiin näinkin runsaasti.

4.3.3 Tulosten käsittely

Muutama yleisön edustaja otti lomakkeen konsertista kotiinsa ja palautti sen myöhemmin postitse Salomaalle, Sinfonian toimistolle tai henkilökohtaisesti kerääjälle seuraavan viikon konsertissa. Vastauksia otettiin siis vastaan vielä pari viikkoa viimeisen konsertin jälkeenkin. Tulokset käsiteltiin tietokoneen avulla. Salomaa kirjoitti auki ja koonnut yhteen kaikki kyselyssä olleet vastaukset avoimiin kysymyksiin. Tämän tutkielman kirjoittaja taas keräsi kaikkien lomakkeiden strukturoitujen kysymysten vastaukset numeroiksi excel-taulukon konsertin ja kysymyksen tarkkuudella. Tuloksia käsiteltäessä päänvaivaa aiheutti vain osittain täytettyjen lomakkeiden analysointi. Käytännössä sellaisia kaavakkeita, joissa olisi vastattu joka ainoaan kohtaan, oli yllättävän vähän. Osittain vajavaisten lomakkeiden tiputtaminen pois otannasta olisi merkinnyt huomattavaa katoa kokonaisotoksessa, joten tulokset on päätetty analysoida kokonaisuudessaan niiltä osin kuin vain mahdollista. Moni vastaaja on jättänyt vastaamatta mm. ikäkysymykseen ja avoimiin kohtiin, samoin kuin kysymyksiin 16 ja 23 (ks. liite 1).

Tuloksia esittelevien taulukoiden yhteydessä on mainittu tulkintaan tarvittava p-arvo. Muodostetuissa yleisöprofiilin (kysymykset 1-14 ja 17-21, ks. liite 1) ristiintaulukoinneissa toinen kahdesta muuttujasta muodostuu kulloinkin kyseessä olevan kysymyksen tai väittämän perusteella. Toisena muuttujana on jatkuvasti konsertti, jossa tulos on saatu (K1-K4). Tällöin

liian suuri p-arvo viittaa ilmetessään siihen, ettei konserttikohtaisuudella ja kulloinkin käsiteltävällä muuttujalla ole keskinäistä riippuvuutta eikä täten konserttikohtaisella erottelulla tilastollista merkitystä. Välimatka-asteikon sisältävät kysymykset sekä niiden konserttikohtaisuuden tilastollinen merkitsevyys käsitellään aiemmin esitellyn varianssianalyysin avulla, ja näiden tulosten yhteydessä ilmoitetaan p-arvojen lisäksi myös F-arvo.

4.3.4 Validiteetti ja reliabiliteetti

Koska tämä tutkimus on vahvasti sidoksissa nimenomaan Jyväskylän Sinfonian konsertteihin ja yleisöön, tulosta on tarkasteltava lähtökohtaisesti paikallisena ja tapaustutkimuksen alaisena. Yleisötutkimuksesta saadut tiedot voivat löyhästi olla yleistettävissä ja sovellettavissa koko suomalaista sinfoniakonserttiyleisöä koskevaksi, mutta tieteellistä näyttöä tästä ei luonnollisesti ole mahdollista tarjota. Tutkimus on tavoittanut kuitenkin nähdäkseni tarpeeksi kattavan osan tutkimuksen kohteesta, paikallisesta konserttiyleisöstä. Siispä sen luotettavuus jyvaskyläläisen konserttiyleisön tarkastelussa on korkeaa tasoa. Samoin tutkimuksessa käytetty kyselylomake on koettu aiemmassa tutkimuksessa (Salonen 1990) toimivaksi, joten sen avulla on saatu toimivasti tietoon kaikki haluttu. Kyselyn päivittäminen ja hienovarainen muokkaaminen ovat olleet paikallaan, muokkaustyön tuloksen uuden kyselyn muodossa on kuitenkin nähdäkseni osoittautunut toimivaksi.

Yhteensä tyhjiä kyselyjä ehdittiin jakaa 490 kpl, joista 319 palautettiin täytettyinä. Tällöin vastausprosentiksi muodostui 65, joka noudattelee aiempien samantapaisten tutkimusten vastausprosenttia – esimerkiksi Takalan (1980, 13) vastaavanlaiseen konserttiyleisökyselyyn Helsingissä vastasi 69 prosenttia pyydyistä henkilöistä. Salosen (1990) vastausprosentiksi muodostui aikanaan 80. Vastausprosentin laskua vuoden 2009 tutkimukseen tullessa voidaan selittää ainakin jakajien pienemmällä lukumäärällä ja väljemmällä sijoittumisella portaikkoihin (vrt. Salonen 1990, 84: kahdeksan jakajaa silloisen salin kolmella sisäänkäynnillä). On otettava huomioon sekin, että tämänkaltaiset kyselylomakkeet ovat saattaneet kokea eräänlaista inflaatiota sitten 1980-luvun lopun: kyselytutkimukset ovat mm. Internetin myötä lisääntyneet rajusti, mikä on saattanut aiheuttaa väsymystä ja välinpitämättömyyttä kyselyihin vastaamista kohtaan. Tämä näkyy Salosen vastaavan

tutkimuksen innostuneessa vastaanotossa vuonna 1989 verrattuna tähän tutkimukseen: Salosen koko otoksesta ainoastaan kaksi konsertissa kävijää kieltäytyi ottamasta lomaketta vastaan (Salonen 1990, 85); tässä tutkimuksessa puolestaan jo jaettujen lomakkeiden määrä on jäänyt lähtökohtaisesti pieneksi, sillä hyvinkin huomattava osa konserttiin saapuneista on kieltäytynyt syystä tai toisesta ottamasta kyselyä vastaan. Osa heistä on kertonut vastanneensa kyselyyn aiemmin, osa taas ei yksinkertaisesti liene halunnut tai viitsinyt vastata. Muutamat henkilöt ovat vedonneet myös lämpiön heikkoon valaistukseen tai kotiin jääneisiin lukulaseihin. Salosen tutkimuksessa vuonna 1989 kunkin kuulijan on ollut myös sallittua vastata samaan kyselyyn useammassa konsertissa (1990, 88), niinpä innokkaimmat vastaajat ovat edesauttaneet luultavasti paljonkin vastausprosentin ja kokonaisotoksen koon kasvamista. Tällöin myös voi nähdä tuloksen vääristyneen, ja tämän tutkielman olevan tässä suhteessa jopa validimpi – onhan tällä kertaa varmistettu, että jokainen annettu vastaus on saatu eri vastaajalta.

Muutama lomakkeen kysymys osoittautui yllättävän monelle ilmeisen haasteelliseksi tai epämiellyttäväksi. Eniten tyhjiä sarakkeita löytyi vastaajan ikää kysyttäessä, monet vastaajat ovat jättäneet tämän kohdan tyhjäksi (n=303). Myös kyselyn muutamat avoimet kysymykset ovat jääneet monilta tyhjiksi, toiset taas ovat intoutuneet tarinoimaan virkekaupalla. Strukturoitujen kysymysten kohdalla menestys on ollut parempi, suurin osa vastaajista on jaksanut täyttää koko lomakkeen alusta loppuun jokaiseen kysymykseen vastaten. Osa taas on jättänyt monikohtaiset 1-5 -asteikon kysymykset tyhjiksi. Näiltä vastaajilta on kuitenkin saatu tallennettua heidän tietonsa konserttikävijänä. Kukin annettu vastaus on sinänsä nähtävä validina vastaamaan omaan kysymykseensä riippumatta siitä, kuinka uskollisesti vastauksen antaja on täyttänyt muita lomakkeen kohtia.

Ryhminä tai pariskuntina saapuneet konserttikuulijat aiheuttavat tietynkaltaista vääristymää tuloksiin kyselyä vastaanottaessaan. Vaikka lomakkeita pyrittiin jakotilanteessa tarjoamaan kattavasti eri ikä- ja sukupuoliryhmien edustajille, vastaanottavan ryhmän sisällä kyselylomake tuntui päätyvän kuitenkin toistuvasti tietyn edustajan käsiin. Perheiden lapset antoivat lomakkeen äidilleen tai muulle seurueen vanhemmalle jäsenelle, pariskuntien miehet taas naisseuralaisilleen. Hieman harmistusta aiheutti havainto siitä, miten varsinkin keski-ään ylittäneissä pariskunnissa nainen tuntui vastaavan usein miehensä puolesta, ja siten myös

otoksemme lienee vääristynyt selvästi naisenemmistöiseksi. Pariskunnille pyrittiin tarjoamaan lomaketta molemmille osapuolille, mutta valtaosa kieltäytyi ottamasta vastaan kahta kappaletta. Usein vastaus kuului lomakkeen saaneen miehen suunnalta: "Rouva voi täyttää." Niinpä tuloksissa näkyy vahvasti keski-ikäisten naisten joukko – he ovat paitsi aktiivisia konserteissa kävijöitä myös aktiivisia kyselyiden täyttäjiä, omasta tahdostaan tai olosuhteiden pakosta. On muistettava, että usein seuralaisena on kuitenkin ollut joku muu kuin toinen keski-ikäinen tai vanhempi nainen.

Tutkimusseloste on pyritty kirjoittamaan tarvittavan seikkaperäisesti, jotta tutkimuksen toistettavuus olisi mahdollista. Kyselylomakkeen voi kokea melko onnistuneeksi, onhan sillä saatu selville lähes kaikki alun perin haluttu ja jopa melko kattavalla otoksella. Sattuman vaikutusta otokseen tai tuloksiin voi toki pohtia, mutta ilmiöön on kovin vaikea puuttua. Samoin monessa kyselyn kysymyksistä on ollut survey-tutkimukselle tyypillisesti mahdollisuus tulkinnanvaraisuuteen tai erilaisiin ymmärrystapoihin. Tähän oli jokunen vastaajista kiinnittänytkin huomiota: eräskin on kirjoittanut marginaaliin, ettei voi kertoa konserteissa käyntinsä määrää viimeisen vuoden aikana - viimeistä vuottaan ei hänen mukaansa kukaan voi etukäteen tietää. Vaikka tässä kyseessä onkin viisastelu, on kysymysten asettelussa hyvä jatkossa kiinnittää huomiota juuri tämän kaltaisiin sanontoihin ja aikamääreiden eksaktiuteen paremman tuloksen saavuttamiseksi. Tulosten ja tutkimuksen esittely on tämän selosteen yhteydessä toimitettu perusteellisesti, joskaan kvantitatiivisen tutkimuksen genressä seloste ei sisällöltään tai ulkomuodoltaankaan täysin noudata kvantitatiivista tekstikonventiota.

5 TUTKIMUSTULOKSET: JYVÄSKYLÄ SINFONIAN YLEISÖ KEVÄÄLLÄ 2009

Tässä luvussa tullaan esittelemään kysymyspatteriston tuottamat vastaukset teemoittain eriteltyinä. Alkuun luvussa 5.1 käydään läpi yleisön lähtökohtainen profiili, jonka avulla saadaan tukeva pohja konserttiväen tarkastelulle sosiologisessa viitekehyksessä. Tästä edetään varsinaisiin tutkimustuloksiin, alkaen kuulijoiden kulttuurisuuntautuneisuudesta ja musiikillisesta harrastuneisuudesta, joiden avulla lähestytään vastaajien musiikillisen kompetenssin arviointia. Luvun 5.1 pohjustavassa yleisöprofiilissa tulokset esitellään tekstin lomaan kerätyillä prosenttitaulukoilla, mutta luvusta 5.2 ristiintaulukoidut luvut käsitellään myös khiin neliötestin avulla tilastollisen merkitsevyyden selvittämiseksi. Yleisöprofiilin ja kulttuuriorientoituneisuuden selvittyä siirrytään yksittäisten konserttien sisältöihin ja niistä eroteltujen tekijöiden kiinnostavuuteen vastaajien antamien tulosten perusteella. Yksittäisistä tekijöistä siirrytään kohti laajempaa kuvaa, ja tarkastelun alle otetaan koko sinfoniakonserttikulttuuri, sen sisältämät mielikuvat sekä sosiaaliset ulottuvuudet. Lopuksi palataan yksittäisten vastaajain subjektiivisiin kokemuksiin heidän kertoessaan, mitä kukin konsertti heille merkitsee, ja millaisessa konserttisalissa he haluaisivat klassista musiikkia kuulla.

5.1 Yleisöprofiili

Vastaajien ikä. Ikäkysymyksen kohdalla päädyimme avoimeen kysymyskohtaan, johon vastaajaa pyydettiin kirjaamaan ylös syntymävuotensa. Täten tuloksesta saatiin mahdollisimman tarkka. Jälkeenpäin tulokset on jaettu tasavälisesti kymmenen vuoden välein. Eläkeikäisiä oli enemmistö konserteissa K1, K2 ja K4, viihdekonsertissa K3 taas astetta nuoremmat (55-64 -vuotiaat) olivat enemmistössä. Yhteensä iäkkäin yleisö istui konsertissa K1, jossa yli 55-vuotiaita oli yhteensä 82,5 % kuulijoista. Vertailun vuoksi mainittakoon, että konsertissa K3 saman ikäisten määrä on 47,5 %, joskaan viihdekonserttikaan ei ollut varsinainen nuorisokonsertti: sen kuulijoista alle 35-vuotiaita on vain 23,1 %, mikä ei juuri

voita muiden konserttien vastaavia prosenttilukemia. Konsertit K2 ja K4 olivat ikärakenteeltaan lähes identtiset: molemmissa oli yli 55-vuotiaita kuutisenkymmentä prosenttia, ja alle 35-vuotiaita n. 12-13 % loppujen vastaajista sijoituessa näiden väliin. Luvut on koottu taulukkoon 1.

Taulukko 1. Vastaajien syntymävuodet ja iät konserteittain prosenteissa.

Vastaajien syntymävuosi (ikä)	K1 (n=51)	K2 (n=115)	K3 (n=78)	K4 (n=60)	Kaikki (n=303)
1925-1934 (75-84 -vuotiaat)	5,9	9,6	3,9	8,3	7,0
1935-1944 (65-74 -vuotiaat)	45,2	32,3	16,6	23,3	29,0
1945-1954 (55-64 -vuotiaat)	31,4	20,0	27,0	33,5	27,1
1955-1964 (45-54 -vuotiaat)	3,9	14,8	24,3	18,3	14,2
1965-1974 (35-44 -vuotiaat)	0	6,0	5,1	3,3	4,3
1975-1984 (25-34 -vuotiaat)	11,7	13,0	7,7	10,0	11,8
1985-1994 (15-24 -vuotiaat)	1,9	4,3	15,4	3,3	6,6
-1995	0	0	0	0	0
yht.	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %

Sukupuolijakauma. Kaikissa konserteissa yhteensä on vastausten mukaan naiskävijöitä hieman yli kaksi kolmasosaa ja miehiä kolmannes. Kahden ensimmäisen konsertin kohdalla konserttikohtaiset jakaumat noudattelevat lähes identtisesti näitä prosenttilukemia, mutta kahdessa viimeisessä konsertissa jakaumat poikkeavat mainituista luvuista hieman. Viihdekonsertissa (K3) on naisia ollut huomattava enemmistö, miltei neljä viidesosaa, kun taas viimeisessä konsertissa (K4) naiset ja miehet ovat tasaisimmin edustettuina suhteen ollessa 58,5% - 41,5%, naisten muodostaessa vain hienoisen enemmistön. Luvut on koottu taulukkoon 2, ennen kun tulosten käsittelyä jatketaan vastaajien perhesuhteiden kautta kohti koulutustasoa.

Taulukko 2. Vastaajien sukupuolijakauma prosenteina konserteittain.

Sukupuoli	K1 (n= 51)	K2 (n=116)	K3 (n=82)	K4 (n=65)	Kaikki (n=314)
Mies	33,3	31,9	20,7	41,5	31,2
Nainen	66,7	68,1	79,3	58,5	68,8
Yht.	100 %	100 %	100%	100%	100%

Koulutustaso ja nimeke. Ylivoimainen enemmistö vastaajista edustaa korkeakoulutettujen ryhmää, joka on saanut ammattikorkeakoulu- tai yliopistokoulutuksen, muttei ole kouluttautunut tätä pidemmälle. Puolet kaikkien neljän konsertin vastaajista on vastannut saaneensa alemman tai ylemmän korkeakoulututkinnon. Seuraavaksi suurin ryhmä kaikissa konserteissa on ammattikoulun tai opiston käyneiden ryhmä (21 %), joka hieman yllättäen ylittää huomattavasti ylioppilaiden määrän yleisössä. Neljännellä sijalla tässä tilastossa ovat jatko-opiskelijat, lisensiaatit, tohtorit ja professorit, joiksi ilmoittautui kymmenisen prosenttia vastaajista. Perää pitävät peruskoulun käyneet, joita oli kaikissa konserteissa yhteensä neljä prosenttia.

Taulukko 3. Vastaajien koulutustaso prosentteissa konserteittain.

Koulutustaso	K1 (n=51)	K2 (n=115)	K3 (n=82)	K4 (n=66)	Kaikki (n=314)
Peruskoulu	0,0	5,2	7,3	3,0	4,5
Ammattikoulu tai opisto	29,4	14,8	26,8	18,2	21,0
Lukio	15,7	11,3	19,5	9,1	13,7
Alempi tai ylempi korkeakoulututkinto	47,1	54,8	42,7	56,1	50,6
Jatko-op./lisensiaatti/tohtori/professori	5,9	13,9	3,7	13,6	9,9
Muu	2,0	0,0	0,0	0,0	0,3
Yhteensä	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %

Konserttikohdaisia eroja on nähtävissä yllättävänkin paljon (taulukko 3). Luvuista huomataan ensinnäkin se, ettei tenorikilpailusta (K1) ole tavoitettu yhtäkään vain peruskoulun käynyttä. Samasta konsertista todettakoon, että paikalla on muita konsertteja enemmän ammattikoulun tai opiston käyneitä, joskin K3 pääsee lähes samaan prosenttilukemaan. K2:ssa sekä K4:ssa, joiden ohjelmistot edustivat perinteisempää klassisen musiikin repertuaaria, ammattikoulun tai opiston käyneitä on karkeasti sanottuna puolet vähemmän. Luvut korvautuvat korkeimmin koulutetuilla: K2 ja K4 ovat houkutelleet yleisöönsä 13-14 % kuulijoita, jotka ovat ilmoittaneet opiskelleensa ylemmän korkeakoulututkinnon jälkeen kohti ylempiä tutkintoja. Vertailun vuoksi viihdekonsertissa K3 näitä korkeimmin koulutettuja on ollut vain muutama prosentti vastaajista, sekä vastaavasti lukion käyneitä jopa viidesosa ja peruskoulun

käyneitäkin neljästä konsertista eniten. Korkeimmin koulutetuiksi voidaan katsoa K4:n vastaajat, heistä yhteensä n. 60 % on korkeakoulututkinnon omaavia tai tästä eteenpäin korkeakouluttaneita. Seuraavaksi käsitellään vastaajien nimekkeet konserteittain.

Taulukko 4. Vastaajien nimekkeet prosenteissa konserteittain.

Nimeke	K1 (n=51)	K2 (n=116)	K3 (n=82)	K4 (n=65)	Kaikki (n=314)
Työssäkäyvä (sis. Yrittäjä ja freelancer)	25,5	36,2	54,9	50,8	4,42
Työtön	2,0	4,3	0,0	4,6	2,9
Varusmies	0,0	0,9	0,0	0,0	0,0
Opiskelija	5,9	11,2	15,9	6,2	10,5
Eläkeläinen	66,7	47,4	29,3	38,5	43,9
Yhteensä	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %

Kun kaikkien konserttien vastaukset vedetään yhteen, n. 85 % yleisöstä edustaa eläkeläisiä tai työssäkäyviä. Kuitenkin konserttikohtaiset erot ovat nimekkeiden kohdalla yllättävänkin suuria. Konserteissa 3 ja 4 noin puolet vastaajista on työssäkäyviä, kun taas konserteissa 1 ja 2 suurimmat lukemat sijaitsevat eläkeläisten sarakkeessa. Näiden lisäksi kymmenen prosenttia ilmoittaa nimekkeeseen opiskelijan ja kolme prosenttia työttömän. Kyselyaineiston puitteissa on onnistuttu tavoittamaan myös yksi varusmies konsertista 2.

5.2 Kulttuuriaktiivisuus ja musiikillinen harrastuneisuus

Konserteissa käynnin säännöllisyys ja pitkäaikaisuus. Seuraavat kaksi kysymystä palvelevat sekä kartoituksen tilannutta Jyväskylä Sinfoniaa että tiimin kahta tutkimuksentekijää. On jo todettu sinfoniakonserttiyleisön olevan iältään suurimmaksi osaksi keski-ikäistä ja sitä vanhempaa, joten on hyvä saada selville, kuinka suuri osa tästä väestä on käynyt konserteissa vuosikaudet, ja kuinka vastaajat ovat täyttäneet saleja kyseisellä kaudella. Konserteissa käynnin pitkäaikaisuutta koskevan kysymyksen vaihtoehdot on suunniteltu erottelemaan mahdollisimman tarkasti uudet tulokkaat (alle kaksi vuotta käyneet), hiljalleen vakiintuvat kävijät (2-5 vuotta käyneet) sekä jo kauan käyneet (6 vuotta tai kauemmin käyneet). Oletetaan, että yli 6 vuotta käyneet ovat aktiivikävijöitä, jotka iästään riippuen ovat kuuluneet konserttiyleisöön mahdollisesti jo kymmeniä vuosia ja ovat harrastuneisuudeltaan kulttuuriorientoituneita. Täten oletetaan myös, että konserteissa kuusi vuotta käynyt ihminen

käy niissä myös pidempään ainakin, mikäli olosuhteet pysyvät suhteellisen vakiona. Vastaaja voi toki valita yli kuusi vuotta käymisen myös tilanteessa, jossa edellisestä käynnistä on yli kuusi vuotta. Kuitenkin oletetaan, ettei vastaaja tällöin katso konserteissa käymistään säännölliseksi, jolloin hän ajautuisi valitsemaan vaihtoehdon ”en ole koskaan käynyt konserteissa säännöllisesti.” Luvut on esitetty seuraavassa taulukossa 5.

Taulukko 5. Vastaajien säännöllisen konserteissa käynnin kesto prosenteissa konserteittain.

Säännöllisen konserteissa käynnin kesto vuosissa	K1 (n=52)	K2 (n=118)	K3 (n=81)	K4 (n=66)	Kaikki (n=317)	χ^2	df	p
Ei käyty konserteissa säännöllisesti	5,8	16,9	49,4	18,2	23,7	50,924	9	<0,001
Käyty alle 2 vuotta	5,8	7,6	4,9	3,0	5,7			
Käyty 2-5 vuotta	26,9	12,7	16,0	22,7	18,0			
Käyty 6 vuotta tai kauemmin	61,5	62,7	29,6	56,1	52,7			
Yhteensä	100 %	100 %	100 %	100%	100 %			

Selkeimmät piirteet erottuvat luvuista helposti. K1:ssa on tavoitettu vain kuuden prosentin verran niitä, jotka eivät käy konserteissa säännöllisesti. Vastaava luku viihdekonsertissa K3 on 47 % ja kahdessa jäljelle jäävässä konserttissakin 17–18 %. Vakiokävijöiksi tässä luokiteltavat, 6 vuotta tai kauemmin käyneet muodostavat K3:a lukuun ottamatta puolesta kahteen kolmasosaan yleisöstä, eli enemmistön voidaan katsoa seuranneen Jyväskylän Sinfonian musiikillista antia jo pitkään, joskin K3:n kohdalla näitä kävijöitä on vain kolmannes. Alle kaksi vuotta käyneitä uusia tulokkaita oli kussakin konsertissa vain 3-7 %, eniten perinteisessä konsertissa K2 ja vähiten K4:n yleisössä. Suurin kontrasti löytynee niiden välillä, jotka eivät ole koskaan käyneet konserteissa säännöllisesti: soolokilpailussa (K1) heitä on vain kuusi prosenttia vastaajista, kun taas viihdekonsertissa (K3) jopa puolet vastanneista. P-arvon ollessa pieni ($p < 0,001$) konserttikohtaisella erottelulla onkin selvä tilastollinen merkitsevyys.

Yllättävänkin suuri osa (n. 22-27 %) konserttien 1 ja 4 yleisöstä on käynyt konserteissa vasta 2-5 vuotta ja on siten melko tuoretta yleisöä. Tähän vaikuttaa luonnollisesti vastaajan ikä, mutta myös erityiset kiinnostuksen kohteet. K1 ja K4 tarjoavat sisällöltään erikoistunutta

ohjelmistoa, kilpailun sekä sooloteoksia ja kantaesityksiä, joten yleisönkin voisi kuvitella olevan mielenkiinnoiltaan tämänsuuntaisesti orientoitunutta. Ikärakenteesta ei löydy yhteistä tekijää 2-5 vuotta käyneiden määrälle, sillä K1 ja K4 ovat yleisön iän suhteen keskenään kovin erilaisia (esim. eläkeikäisiä K1:ssa 58 % ja K4:ssa 29 % ja vastaavasti viidenkymmenen ikävuoden hujakoilla olevia K1:ssa 3 %, K4:ssa jopa 24 %).

Sinfoniakonserteissa käynnin määrä viimeksi kuluneen vuoden aikana. Tähän kysymykseen vastatessaan yleisön edustajat paljastavat, kuinka usein he käyvät konsertissa Jyväskylässä tai muualla. Koko otoksen vastaajista reilu kolmannes on käynyt sinfoniakonsertissa 9 kertaa tai enemmän; kyselyllä on tästä päätellen tavoitettu paljon kausikortin omaavia. 1-3 kertaa ja 3-8 kertaa käyneitä on yhteensä reilut nelisenkymmentä prosenttia koko otoksen lukuja tarkasteltaessa. Eroja luo K3, jossa 3-8 kertaa käyneitä on odotetusti vain vajaat 13,6 % ja 9 kertaa tai enemmän käyneitä 25,8 % (yhtä paljon kuin 1-3 kertaa käyneitä). Samoin K3:ssa ei kertaakaan käyneitä on huima kolmannes verrattuna vaikkapa K1:n vastaavassa kohdassa saatuun vajaaseen kuuteen prosenttiin. Yhteensä n. 80 %:lla kaikista vastaajista sinfoniakonserteissa käynti kuuluu ilmiselvästi toistuviin harrastuksiin, näistä n. 60 % on käynyt konserteissa enemmän kuin kolme kertaa. Prosenttiluvut on koottu seuraavaan taulukkoon 6, josta myös huomataan binomitestin tuottaneen p-arvon lähellä nollaa. Tällöin, kuten edellä on erityisesti konsertin K3 eroavuuden suhteen huomattu, konserttien erottelulla on tilastollista merkitsevyyttä ($p < 0,001$).

Taulukko 6. Vastaajien konserteissa käynti kuluneen vuoden aikana konserteittain.

Konserteissa käynti kuluneen vuoden aikana	K1	K2	K3	K4	Kaikki	χ^2	df	p
	(n=52)	(n=118)	(n=81)	(n=66)	(n=317)			
Ei käyty kertaakaan	5,8	16,1	33,3	7,6	17,0	36,148	9	<0,001
Käyty 1-3 kertaa	17,3	16,9	28,4	27,3	22,1			
Käyty 3-8 kertaa	23,1	28,0	13,6	25,8	23,0			
Käyty 9 kertaa tai enemmän	53,8	39,0	24,7	39,4	37,9			
Yhteensä	100 %	100 %	100%	100 %	100 %			

Muissa kulttuuritilaisuuksissa käynti. Seuraavaksi selvitetään, onko yleisö vain konserttimusiikin harrastajajoukkoa, vai kuluttavatko Jyväskylän Sinfonian kuulijat aktiivisesti myös muita kulttuuripalveluja, kuten elokuvia, teatteria tai museota. Vastaus kysymykseen löytyy seuraavasta, ja lukuja voi tarkastella taulukosta 7. Kaikista 309:sta vastanneesta yksikään ei myönnä, etteikö olisi käynyt jossakin muussa kulttuuritilaisuudessa. Yleisö ei siis ole lojaali ainoastaan sinfoniakonserteille vaan virkistää arkeaan myös muiden palvelujen myötä. Tulos on odotettu. 3-8 kertaa vuoden aikana kulttuuriannoksen nauttineita on jokaisessa konsertissa eniten (34-47%), mutta vain hyvin vähän tälle luvulle häviää 9 kertaa tai enemmän tilaisuuksissa käyneet (34-44%). Selvästi vähemmän (14-22%) on 1-3 kertaa käyneitä. Lyhyesti sanottuna Jyväskylän Sinfonian yleisö on kulttuurielämässä aktiivista, ja mitä ilmeisimmin kulttuuri on osa vastaajien elämäntapaa ja virkistäytymismuotoja myös konserttisalin ulkopuolella. Tämä koskee kaikkien konserttien yleisöjen kulttuuripalvelujen kulutusta, sillä binomitestistä saatu p-arvo on liian suuri (0,656) kertoakseen tilastollisesta merkitsevyydestä konserttien välisissä eroissa.

Taulukko 7. Vastaajien käynti muissa kulttuuritilaisuuksissa konserteittain.

Muissa kulttuuritilaisuuksissa käynti kuluneen vuoden aikana	K1 (n=50)	K2 (n=116)	K3 (n=79)	K4 (n=64)	Kaikki (n=309)	χ²	df	p
Ei käyty kertaakaan	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0			
Käyty 1-3 kertaa	22,0	21,6	16,5	14,1	18,8			
Käyty 3-8 kertaa	34,0	44,0	46,8	43,8	43,0			
Käyty 9 kertaa tai enemmän	44,0	34,5	36,7	42,2	38,2			
Yhteensä	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %			

Vastaajien soitto-/lauluharrastuneisuus. Yksilön oma kompetenssi ja kokemus musiikin saralla vaikuttavat osaltaan maun ja arvostelukykyyn, siten myös merkitysten syntyyn. Tästä syystä lomakkeessa kysyttiin myös kunkin vastaajan omaa soiton-/laulunopiskelun ja harrastuneisuuden historiaa. Tulokset on koottu seuraavaan taulukkoon konserteittain ja kokonaisotoksena, ja ne käsitellään taulukon jälkeen.

Taulukko 8. Vastaajien soitto-/lauluharrastuneisuus prosentteissa konserteittain.

Vastaajien soitto- /lauluharrastuneisuus	K1 (n=50)	K2 (n=116)	K3 (n=79)	K4 (n=63)	Kaikki (n=308)	χ^2	df	p
Ei koskaan soittanut/laulanut	42,0	31,0	50,6	32	33,3	15,751	9	0,072
Soittanut/laulanut aikaisemmin	36,0	38,8	36,7	33,3	36,7			
Harrastaa soittamista/ laulamista säännöllisesti	14,0	24,1	11,4	23,8	19,2			
Soittaa/laulaa ammattimaisesti/opintojen vuoksi	8,0	6,0	1,3	9,5	5,8			
Yhteensä	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %			

Hieman yllättäen lähes jokaisessa konsertissa suurimmat yksittäiset prosenttiluvut löytyvät sarakkeesta, joka kertoo niiden yleisön edustajien määrän, joka ei ole koskaan soittanut instrumenttia tai laulanut harrastusmielessä tai ammattimaisesti. Poikkeuksena on K2, jossa vastaukset jakaantuivat kaikkein tasaisimmin kaikkien vaihtoehtojen kesken, ja enemmistö (38,8 %) mainitsi soittaneensa/laulaneensa aiemmin elämässään. Tässäkin konsertissa toisena prosenttilukemissa tulevat ne, jotka eivät koskaan ole omanneet soitto-/lauluharrastusta, heitä on vajaa kolmannes. K4:n kohdalla nämä kaksi mainittua vaihtoehtoa ovat tasoissa. Säännöllisesti soittoa tai laulua edelleen harrastavia oli kokonaisuutena hieman vähemmän, ja prosentuaalisesti eniten heitä oli konsertissa K2 K4:n hävitessä yhdellä prosentilla. Konserteissa K2 ja K4 oli noin puolet enemmän säännöllisesti musisoivia kuin konserteissa K1 ja K3 - huomattavaa onkin, että säännöllisesti soittavia tai laulavia on lähes yhtä paljon K1:n ja K3:n välillä, vaikka vastakkain ovat klassisen laulun kilpailu ja viihdekonsertti. Toisaalta K1 taas oli houkuttellut paikalle 8 % ammattimaisesti/opintojen vuoksi musisoivia, kun vastaava prosentti viihdekonsertissa K3 oli vain reilu 1. Eniten ammattimaisesti tai opiskelujen myötä musisoivia oli konsertissa 4, heitäkin kuitenkin vain kymmenesosa kokonaisuutena arvolla. Vaikka musisoivia harrastamattomien määrät tuntuvatkin suurilta, on muistettava vastausten kumulointivuus: kussakin konsertissa on aiemmin tai nykyään musisoivia yhteensä enemmistö. Konsertissa K1 aiemmin tai nykyään musisoivia (yhteen laskien harrastajat, musiikinopiskelijat ja ammattilaiset) on yhteensä 56 % konsertissa 2 jopa n. 69 %, viihdekonsertissa 3 reilusti vähemmät 46,6 % sekä konsertissa 4 jälleen 66,7 %. Binomitesti todistaa konserttikohtaisuuden vaikuttavan kuitenkin kokonaisuudessa hieman liian vähän annettuihin vastauksiin, jotta riippuvuus olisi tilastollisesti merkitsevä ($p > 0,05$).

Klassisen musiikin kuuntelun määrä vapaa-ajalla. Päivittäin klassista tietoisesti kuuntelevien määrä vaihtelee konserttien välillä odotetusti paljon, minkä todistaa taulukossa 9 näkyvä pieni p-arvokin. Konsertit 2 ja 4, jotka ovat konserteista niin sanotusti tavanomaisimmat, ovat houkutteleet yleisönsä tasaisesti, 41-42 -prosenttisesti klassista musiikkia päivittäin kuuntelevia. Tätä lukua myötäilee myös kokonaisotoksen prosenttiarvo, mutta konsertit 1 ja 3 heilahtavat tästä luvusta voimakkaasti. K1:n vastaajista peräti 62 % ilmoittaa kuuntelevansa klassista musiikkia keskittyneesti päivittäin. Sen sijaan viihdekonsertti K3 sai vastaavaksi prosenttiluvukseen vain 23. Vähintään viikoittain kuuntelevien rivistö on huomattavasti tasaisempi, kaikkien konserttien osuus sijoittuu 22-31:en prosenttiin kokonaisotoksen prosenttiin ollessa 26,6. K3:n kohdalla sopii pohtia, ovatko viikoittaisen vaihtoehdon valitsijat (24 %) tälle konsertilla ominaista harvoin käyvää yleisöä, joka yllättäen kuuntelee klassista todella näin usein, vai ovatko näiden valintojen takana kausikorttilaiset ja muut vakiokävijät. Vähintään kuukausittain kuuntelevia on joka tapauksessa K3:n vastauksista eniten, kun taas vaikkapa K1:en verraten tämän vaihtoehdon valitsi enää 8 % enemmistön vastauksista sijoittuessa tiheämmille kuuntelukerroille. Myös vaihtoehto ”harvemmin” saa konsertissa 3 jopa 19% vastauksista, kun sama lukema konsertissa 1 on enää 5%. Luvut on koottu taulukkoon 9, joka myös kertoo p-arvon ilmaisevan tilastollista merkitsevyyttä ($p=0,002$).

Taulukko 9. Vastaajien klassisen musiikin kuuntelun määrä vapaa-ajalla konserteittain.

Klassisen musiikin kuuntelu vapaa-ajalla	K1 (n=50)	K2 (n=116)	K3 (n=79)	K4 (n=63)	Kaikki (n=308)	χ^2	df	p
Päivittäin	62,0	42,2	24,1	42,9	40,9			
Vähintään kerran viikossa	24,0	31,0	25,3	22,2	26,6			
Vähintään kerran kuukaudessa	8,0	16,4	27,8	25,4	19,8			
Harvemmin	6,0	7,8	19,0	9,5	10,7			
Ei koskaan	0,0	2,6	3,8	0,0	1,9			
Yhteensä	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %			

Kuuntelutottumukset. Jo todettuun kompetenssin vaikutukseen (luku 2.2.3, Stefani 1985) nojaten tiedetään, että musiikin ja konsertin merkitykset ovat vahvasti sidoksissa siihen, miten musiikkia kuunnellaan. Tämän kausaliteetin suuntaa on vaikea arvailla, mutta merkitysten ja arvojen synnyssä on varmasti osansa sillä, mihin kuulija musiikissa kiinnittää huomionsa ja mielenkiintonsa. Siksi käytetyssä lomakkeessa tiedusteltiin myös kuulijan käsitystä omasta kuuntelutavastaan. Kysymyksessä pyydettiin rengastamaan kuuntelutavan suhteen läheisimmältä tuntuva vaihtoehto seuraavista annetuista lausekkeista:

- 1 Kiinnitän huomioni musiikin tekniseen puoleen, kappaleen rakenteeseen, teemoihin, sointuihin ja rytmiin.
- 2 Koen tunne-elämyksiä, iloa, surua, nautintoa jne.
- 3 Ajattelen maisemia, henkilöitä ja tapahtumia
- 4 Kiinnitän huomioni säveltäjän, sovittajan ja esittäjien taitoon ja itse esitystapahtumiin
- 5 Jokin muu tapa.

Vastaukset on koottu käsittelyn aluksi taulukkoon 10.

Taulukko 10. Vastaaajien tapa kuunnella taide-/klassista musiikkia konserteittain.

Klassisen musiikin kuuntelutapa	K1 (n=50)	K2 (n=114)	K3 (n=79)	K4 (n=63)	Kaikki (n=306)	χ^2	df	p
Teknisyys, rakenne, teemat, soinnut, rytmit	12,0	7,9	8,9	22,2	11,8	23,821	12	0,022
Tunne-elämysten kokeminen (ilo, suru, nautinto jne.)	66,0	58,8	70,9	47,6	60,8			
Maisemat, henkilöt, tapahtumat	8,0	12,3	1,3	4,8	7,2			
Säveltäjän/sovittajan/esiintyjän taito, esitystapahtumat	12,0	16,7	17,7	19,0	16,7			
Muu	2,0	4,4	1,3	6,3	3,6			
Yhteensä	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %			

Konserttityypin vaikutus kuulijoidensa kuuntelutapaan on olemassa, sillä p-arvo alittaa halutun rajan ($p < 0,05$), ja konserttikohtaisessa erottelussa näkyy selviä eroja. Luvuista käy ilmi, että selkeästi yleisin vaihtoehto sekä kokonaisotannassa että konserttikohtaisesti on vaihtoehto 2, jonka rengastaneet kokevat kuunnellessaan tunne-elämyksiä. Suurin lukema löytyy viihdekonsertin K3 kohdalta. Tämä on odotettua, sillä tunne-elämykset ovat ehkäpä

musiikin kuulijoiden yleismaailmallisinta ja yhteisintä omaisuutta, eikä niiden kognitiiviseen kokemiseen tarvita musiikillista asiantuntijuutta – tämä mainittakoon siksi, että juuri K3 oli yleisöltään matalimmin koulutettu ja tässä diskurssissa siten vähiten sofistikoitunut. Toisen ääripään muodostaa konsertti K4, jossa on myös eniten ammatikseen musiikin käytäntöjen kanssa tekemisissä olevia. K4:n vastaajista yhteensä 41,2 % kiinnittää huomionsa joko musiikin tekniseen ulottuvuuteen (mikä vaatii jonkinlaista musiikillisten erittelykykyä) tai esitystapahtumien ja -suoritusten onnistumiseen. Nämä molemmat luvut ovat K4:ssä selvästi korkeammat kuin minkään muun konsertin kohdalla.

Vaihtoehto 3 (maisemat, henkilöt, tapahtumat) on pienen osuutensa vuoksi erityisen mielenkiintoinen. Käytännössä tässä kyse on kuulemisohjelmalla syntyvien mielikuvien lisäksi joko synesteettisistä aistiyhteyksistä tai metaforisista tuntemuksista, jotka osuvat näihin teemoihin, tai todennäköisimmin aiemmista kuuntelukerroista ja muistiyhteyksistä: kuuliija on luultavimmin kuullut/kuunnellut kappaletta jossakin tietyssä tilanteessa, joka nyt samaa kappaletta kuunneltaessa muistuu mieleen. Tällöin musiikin muistaminen ja tunnistaminen vaatii myös jonkin verran toistoa, ts. teosten on oltava jossain määrin tuttuja, jotta ne kykenevät herättämään muistikuvia. Perinteisimmän ohjelmiston konsertti K2 tarjoaa tuttua, kaanonin tunnustamaa musiikillista materiaalia, ja sen osuus onkin muihin konsertteihin verrattuna tämän vaihtoehdon kohdalla suurin - joskin suurempikin prosenttilukema voisi olla odotettu. K2:ssa joka tapauksessa kiinnitetään teoksen rakenteeseen, teemoihin, rytmiin ja sointuihin (vaihtoehto 1) yhtä vähän huomiota kuin viihdekonsertissa K3, jonka kuulijoilla taidemusiikillinen analyttinen korva on oletetusti vähemmän kehittynyt. Vaihtoehdon 3 vähäinen esiintyminen (1,3 % vastauksista) populaarimman ohjelmiston, K3:n kohdalla, on toinen huomionarvoinen erikoisuus ottaen huomioon konsertin sisältävän paljon monille tuttuja kappaleita, joihin on helposti yhdistettävissä muistikuvia elokuvamaailman tematiikasta.

5.3 Konserttien ja konserttikulttuurin merkityksiä koskevat tulokset

Tässä luvussa tarkastellaan aluksi kyselyaineistomme tuottamia vastauksia, jotka koskevat merkityssisältöjä ja yleisön kiinnostuksen kohteita yksittäisen konsertin sisällä. Tästä eteenpäin saadut tulokset ovat pääosin välimatka-asteikolle asetettujen vastausvaihtoehtojen tuottamia, ja niitä käsitellään aiemmin selostetuin metodein. Saadut tulokset esitellään taulukkoina, jotka esittelevät otosta prosenttilukuina. Hyvin/melko paljon sekä hyvin/melko vähän kiinnostuneet vastausprosentit on yhdistetty, sillä vastausten merkitys on olennaisin tällä tasolla. Myöhemmin esiteltävissä konserttikulttuuria koskevissa väitteissä välimatka-asteikon ääripäät on samoin yhdistetty siten, että täysin tai melko samaa mieltä sekä täysin tai melko eri mieltä -vastaukset on koottu prosenttilukuina kahdeksi ääripääksi. Taulukoiden alalaidasta löytyvät aina konserttikohtaisen ANOVA-testin tulokset asianmukaisine tunnuslukuineen. Taulukkojen yhdistäminen (saatujen vastausten prosentuaalinen jakautuminen sekä ANOVA-testin tulokset yhtenä taulukkolakanana) perustellaan tässä tilan säästämiseksi: tietojen esittäminen erikseen tuplaisi tutkielmassa esiteltyjen taulukkojen määrän. Käsittely alkaa erittelemällä konserteista sisältöjä, joiden kiinnostavuutta yleisöltä tiedusteltiin kysymyksessä 16 (liite 1).

5.3.1 Konsertin sisällöllisten seikkojen kiinnostavuus yleisön silmissä

Tutkielman merkitysten rakentumiseen painottuvien päätutkimuskysymysten kannalta aineiston tärkeimmäksi anniksi nousevat kyselylomakkeen kysymykset 16 ja 23 (ks. liite 1). Näistä ensimmäisenä käsitellään kysymys 16. Kysymyksen kuuluessa “Missä määrin seuraavat seikat kiinnostavat sinua konsertissa?” vastaajat valitsivat jonkin seuraavista vaihtoehdoista:

- 1 Hyvin paljon
- 2 Melko paljon
- 3 Jonkin verran
- 4 Melko vähän
- 5 Hyvin vähän

Lomakkeen kysymyksessä eri teemoihin liittyvät tekijät on esitetty satunnaisessa järjestyksessä. Käsittelyn yhtenäistämiseksi nämä 11 tekijää on jaettu teemoittain neljään eri orientaatioita edustavaan luokkaan, joiden sisällöt tukevat toisiaan konserttikokemuksen merkityksen rakentumisen kannalta:

- Ohjelmisto-orientoitunut kiinnostus, jonka sisällä tarkastellaan kantaesitysten, laulu- ja soittokilpailujen sekä yleisemmin kulloinkin esitettävien teosten kiinnostavuutta vastaajien silmissä.
- Artistiorientoitunut kiinnostus, jonka sisällä käsitellään solistin, tämän instrumentin sekä konserttia johtavan kapellimestarin kiinnostavuus.
- Taiteellisesti orientoitunut kiinnostus, joka sisältää orkesterin soinnin sekä teosten tämänkertaisten tulkintojen kiinnostavuuden yleisön vastausten perusteella.
- Sosiaalisesti orientoitunut kiinnostus, jonka otsikon alla käsitellään konsertin tunnelmaan, väliaikaan sekä tuttuun tapaamiseen liittyvien teemojen kiinnostavuutta osana konserttikokemusta.

Ohjelmisto-orientoitunut kiinnostus (taulukko 11). Kantaesitykset sekä laulu- ja soittokilpailut jakavat vastaajat sisäisesti hyvinkin tasan. Kantaesitykset saavat varovaisen positiivisen vastaanoton. Perinteisimmän ohjelmiston konsertissa K2 kantaesitysten kannatuksen keskiarvo on matalin, kantaesityksiä sisältäneessä konsertissa K4 sen sijaan korkein. Tulos on kovin looginen. Laulu- ja soittokilpailut saavat yleisellä tasolla hieman pienemmän kannatuksen, sillä enemmistöprosentit jäävät hyvin tai melko vähän kiinnostuneisuuden puolelle, joskin vain hieman. Huomattavaa on jälleen, että laulukilpailukonsertin K1 vastaajat ovat 4,4:n keskiarvolla kilpailuja suosivia. Ero on tuntuva K2:n keskiarvoon 2,5. Konserttikohtaisuudella tuntuu siis olevan vaikutusta: vastaajat ovat kovin eri mieltä erisisältöisissä konserteissa, minkä hyvin pienet p-arvotkin todistavat tilastollisen merkitsevyyden muodossa. Sen sijaan esitettävät teokset eivät tuota konserttien välillä juurikaan eroja, ja p-arvo onkin verraten valtavan suuri. ANOVA-testin tulos on looginen, kun tarkastellaan vastausten prosentteja: miltei 87 % vastanneista pitää teoksia hyvin tai melko tärkeänä kaikkien konserttien yhteistuloksessa, ja keskihajonnankin ollessa matalalla yleisö tuntuu olevan asiasta kovin yksimielinen. Tulos on merkittävä tutkimuksen kannalta, mutta tilastollista merkitsevyyttä sillä ei ole.

TAULUKKO 11. Ohjelmisto-orientoitunut kiinnostus kaikissa konserteissa sekä konserttikohtainen ANOVA.

	Kantaesitykset			Laulu-/soittokilpailut			Esitettävät teokset		
Kiinnostavuus									
Hyvin/melko paljon		39,6			34,5			86,9	
Jonkin verran		32,8			25,5			10,5	
Hyvin/melko vähän		27,6			40,0			2,6	
Yht.		100%			100%			100%	
ANOVA									
	N	\bar{x}	S	N	\bar{x}	S	N	\bar{x}	S
K1	48	3.31	1.206	48	4.4	0.869	49	4.18	0.834
K2	112	2.88	1.191	112	2.5	1.107	115	4.35	0.75
K3	72	3.03	1.175	74	2.89	1.277	78	4.28	0.804
K4	58	3.52	1.143	56	2.71	1.14	62	4.27	0.772
F		4.257			3.277			0.534	
p		0.006			0.001			0.659	

Ohjelmiston (taulukko 11) merkitys kokonaisuutena vaikuttaa olevan luonnollisesti merkittävä tekijä konserttiin osallistumis päätöksen suhteen: n. 87 % vastaajista kertoo esitettävien teosten kiinnostavan konsertissa melko paljon tai hyvin paljon. Kymmenisen prosenttia vastaajista on valinnut jonkin verran -vaihtoehdon. Hyvin vähän -vastauksia ei esitettävien teosten kiinnostavuudessa ole tullut yhtään, ja melko vähän -vastauksiakin on vain pari prosenttia. Ohjelmistossa esiintyvät erikoisnumerot tai -konsertit, tässä kysymyksessä kantaesitykset sekä soitto- tai laulukilpailut, eivät herätä valtavaa suosiota, toisaalta eivät suuria vastareaktioitakaan. Vastaukset jakaantuvat melko tasaisesti koko asteikolle (ks. kuvio 1). Muutaman luvun mainitakseni huomattakoon, että laulu- tai soittokilpailut kiinnostavat konserttilyeisöä 40-prosenttisesti hyvin vähän tai melko vähän, kantaesitysten kohdalla kiinnostus oli samoin prosenttein (39,6) painottunut vastauksiin melko paljon tai hyvin paljon.

Ohjelmiston sisältöjen (taulukko 12) kiinnostavuus ilmenee sekin aineistosta. Konserttikohtaisesti tuloksia tarkasteltaessa ei juuri huomattu merkittäviä eroja konserttityyppien välillä. Tästä syystä ohjelmistoa koskevat kysymykset on koottu taulukoksi kaikkien konserttien tulokset yhdistäen.

TAULUKKO 12. Vastaaajien halukkuus kuulla annettuja ohjelmistosisältöjä kaikissa konserteissa.

Haluan kuulla enemmän...	Nyky musiikkia	Paikallisia esiintyjiä	Ulkomaisia artisteja	Tuttua ohjelmistoa
Täysin/melko eri mieltä	49,1	43,3	46,2	79,9
Samantekevää	28,0	41,6	44,9	10,5
Täysin/melko samaa mieltä	23,0	15,1	8,9	9,6
Yht.	100%	100%	100%	100%

Taulukon 12 luvuista käy ilmi, ettei ainakaan tuttu ohjelmisto miellytä suurta osaa vastaajista. Lähes neljä viidestä vastaajasta on täysin tai melko eri mieltä tutun ohjelmiston suosimista koskevan väitteen kanssa. Kuitenkaan nykymusiikki ei saa valtavaa kannatusta, sillä noin puolet ei innostu sen kuulemisesta enemmässä määrin. Artistien paikallisuus-ulkomaalaisuus - akselilla ei tunnu olevan suuremmin väliä, sillä lähes puolet vastaajista näkee näistä kummankin samantekevänä. Kuitenkin näistä kahdesta paikalliset esiintyjät saava hieman ulkomaalaisia esiintyjiä enemmän kannatusta, joskin erot ovat laskettavissa vain muutamien prosenttiyksiköihin. Esiintyjistä päästään luontevasti tarkastelemaan artistiorientoituneen kiinnostuksen osoittamista vastaajien keskuudessa.

Artistiin/instrumenttiin liittyvät seikat kiinnostavat yleisöä pääosin melko tai hyvin paljon (taulukko 13). Tämä on luonnollista erityisesti nyt, kun kaikissa otoksen konserteissa on kuultu ohjelmistoltaan solistipainotteisia teoksia. Solistit keräävätkin selvästi suurimmat kiinnostavuuslukemat: hieman alle kolme neljästä vastaajasta kertoo tämänkertaisen solistin kiinnostaneen hyvin paljon tai melko paljon. Solistin instrumentin kiinnostavuus on vain hieman vähäisempää saavuttaen 64 %:n verran hyvin paljon tai melko paljon -vastauksia. Melko tai hyvin vähän kiinnostusta on solistin kohdalla kuudessa ja instrumentin kohdalla yhdeksässä prosentissa vastauksista. Kapellimestarin merkitys sen sijaan on vähäisempi: melko tai hyvin vähän se on kiinnostanut 19 %:ä vastaajista.

Tulokset eivät ole sattuman tulosta, sillä solistin instrumentin sekä tämänkertaisen solistin kohdalla ANOVA:n tuottama p-arvo on pienempi kuin 0,001. Erot konserttien välillä ovat selkeitä, solistin instrumentti kiinnostaa keskiarvolla 4,27 konsertissa K4, jossa kuultiin mm. harvemmin solistin rooliin pääseviä lyömäsoittimia. Samoin keskiarvo on yli neljän konsertissa K2, jossa kuultiin sellosolistia. Hieman yllättäen keskiarvo on alhaisin K3:ssa,

jossa kuultiin lahjakkaita laulajia – oletettavasti kaikki vastaajista eivät siis ole mieltäneet lauluääntä instrumentiksi. Myös tämänkertaiset solistit kiinnostavat vähiten samaisessa konsertissa K3, mikä on jälleen hieman erikoinen tulos solistiluonteiselle konsertille. Ymmärrettävästi tämänkertaisten solistien kiinnostus on huipussaan konsertissa K1, jossa kuultiin laulukilpailijoita. Kapellimestarin kiinnostusprosentissa ei huomattu konserttien välillä olevan merkitsevää eroa ($p>0.05$).

TAULUKKO 13. Artistiorientoitunut kiinnostus kaikissa konserteissa sekä konserttikohtainen

	Solistin instrumentti			Tämänkertainen solisti			Tämänkertainen kapellimestari		
Kiinnostus									
Hyvin/melko paljon		70,3			74,6			44,4	
Jonkin verran		20,1			18,5			32,7	
Hyvin/melko vähän		9,6			6,9			22,9	
Yht.		100%			100%			100%	
ANOVA									
	N	\bar{x}	S	N	\bar{x}	S	N	\bar{x}	S
K1	45	3.89	1.112	48	4.6	0.676	47	3.43	0.95
K2	114	4.01	0.887	116	3.87	1.018	116	3.27	1.24
K3	75	3.43	1.254	80	3.81	1.148	75	3.03	1.23
K4	59	4.27	0.806	59	4.31	0.915	59	3.28	1.18
F		8,510			9,113			2,117	
p		<0.001			<0.001			0.098	

Taiteellisesti orientoitunut osio (taulukko 14) sisältää orkesterin soinnin ja teosten tulkintojen kiinnostavuutta mittaavat vastaukset. Nimitys viittaa konserttien sisällön musiikillisiin arvoihin ja merkityksiin fyysisten seikkojen (kuten solisti tai kapellimestari) sijaan. Vastausprosentit painottuvat selvästi positiiviseen suuntaan. Orkesterin sointi kiinnostaa 75:ää prosenttia vastaajista hyvin paljon tai melko paljon. Mielenpide on siinä määrin yhtenevä kaikissa konserteissa ja täten keskiarvot lähellä toisiaan, että konserttikohtainen erottelu ei ole tilastollisesti merkitsevä ($p > 0.05$). Sen sijaan teosten tulkintojen kiinnostavuuteen liittyvä tarkastelu paljastaa konserttikohtaisella erottelulla olevan merkitystä. Kunkin konsertin teosten tulkinnat kiinnostavat hyvin tai melko paljon 69:tä prosenttia vastaajista. Jonkin verran -vastauksia oli kummassakin kohdassa 14-17 %. Sointi keräsi melko tai hyvin vähän kiinnostusta vain kolmen prosentin keskuudessa, ja teosten tämänkertaiset tulkinnat kiinnostivat hyvin tai melko vähän seitsemää prosenttia yleisöstä. Pieni p-arvo ($p = 0.010$) kertoo merkitsevästä erosta konserttien välillä, ja sama tulos näkyy keskiarvoja vertailtaessa. Luvuista käy ilmi, että tulkinnat kiinnostivat eniten konsertissa K1, ja kolmessa muussa konsertissa luvut ovat pienempiä, sekä lähellä toisiaan. Täten konsertin K1 kuulijat ovat tulkintoja tarkastellessa erityisen taiteellisesti orientoituneita.

TAULUKKO 14. Taiteellisesti orientoitunut kiinnostus kaikissa konserteissa sekä konserttikohtainen ANOVA.

	Orkesterin sointi			Teosten tämänkertaiset tulkinnat		
Kiinnostavuus						
Hyvin/melko paljon		82,8			75,6	
Jonkin verran		14,2			17,0	
Hyvin/melko vähän		3,0			7,4	
Yht.		100%			100%	
ANOVA						
	N	\bar{x}	S	N	\bar{x}	S
K1	47	4,28	0,8000	45	4,44	0.755
K2	114	4,21	0,758	112	3,88	1.063
K3	75	4,07	0,963	76	3,99	0,959
K4	59	4,27	0,806	56	3,91	0,948
F		0,927			33,835	
p		0.428			0.010	

Sosiaaliin seikkoihin (taulukko 15) lasketaan tämän kysymyksen kohdalla väliaika, tuttujen tapaamisen mahdollisuus sekä hieman monitulkintaisesti myös konsertin tunnelma. Viimeksi mainittu voi viitata kunkin vastaajan mielestä eri tekijöihin, mutta lähtökohtaisesti katson konsertin tunnelman muodostuvan paikalla olevan konserttiväen omasta panostuksesta ja läsnäolosta. Miten ikinä vastaajat ovatkaan tämän kysymyksen tulkinneet, juuri konsertin tunnelma näyttäytyy sosiaalisista seikoista heitä eniten kiinnostavana. Miltei 75 % vastaajista kokee tunnelman hyvin tai melko kiinnostavana. Jonkin verran kiinnostavana sitä pitää viidesosa vastaajista, ja hyvin tai melko vähän -vastauksia on saatu vain viiden prosentin verran. Selkeämmin sosiaaliin seikkoihin viittaavat fraasit “väliaika seurusteluineen ja tarjoiluineen” sekä “mahdollisuus tavata tuttuja” saivat odotetusti vähäisemmän suosion. Tuttujen tapaamisen kiinnostavuuden myönsi melko tai hyvin suureksi reilu viidennes vastaajista, väliajan suhteen samojen vastausten osuus oli lähes saman verran. Melko vähän tai hyvin vähän -vastauksia saatiin väliajan kiinnostavuuden suhteen n. 50 % ja tuttujen tapaamisen kohdalla puolestaan n. 45 %. Muilla konserteissa käyvillä ihmisillä sekä konsertin ulkomusiikilla seikoilla on siis oma merkityksensä konsertin kiinnostavuudessa, mutta ainakaan yleisö itse ei halua tätä korostaa. Sen sijaan konserttikohtaisella erottelulla ei minkään näistä kolmesta tekijästä kohdalla ole tilastollista merkitsevyyttä ($p>0.05$), sillä konserttien tuottamat keskiluvut ovat hyvin yhteneviä.

Taulukko 15. Sosiaalisesti orientoitunut kiinnostus kaikissa konserteissa sekä konserttikohtainen ANOVA.

	Konsertin tunnelma			Väliaika seurusteluineen ja tarjoiluineen			Mahdollisuus tavata tuttuja		
Kiinnostus									
Hyvin/melko paljon		74,8			19,9			22,3	
Jonkin verran		20,5			30,3			32,8	
Hyvin/melko vähän		4,7			49,8			44,9	
Yht.		100%			100%			100%	
ANOVA	N	\bar{x}	S	N	\bar{x}	S	N	\bar{x}	S
K1	47	4,04	0,999	46	2,54	1,224	47	2,87	0,191
K2	115	3,97	0,883	111	2,52	1,111	113	2,63	0,100
K3	76	4,13	0,772	75	2,69	1,139	76	2,71	0,147
K4	60	3,97	0,920	59	2,42	1,004	60	2,50	0,151
F		0,590			0,687			0,940	
p		0,622			0,561			0,422	

Konserttikävijän suhde muihin paikalla oleviin. Tuttujen tapaamisesta on hyvä siirtyä konserttikävijöiden seuralaisvalintoihin sekä tuttavuuksien määrään konserttialissa. Noin puolet konserttien K1, K2 ja K4 kuulijoista saapui konserttiin perheenjäsenen/puolison kera, sen sijaan konsertissa K3 näin teki vain kolmannes. Noin kolmannes vastaajista saapui konsertteihin yksin. Suuremmassa ryhmässä saapui kuulijoita vain muutamia prosentteja, poikkeuksena K3, jossa 11 % osallistui konserttiin ryhmässä. Konserttiseuralaisen kohdalla konserttikohtainen erottelu on kannattavaa, sillä eroja löytyy tilastollisesti merkitsevästi ($p < 0,05$). Konserttiyleisön koostuessa odotetusti lähinnä tietystä sosiaalisesta luokasta myös tuttavuuksien määrä on mielenkiintoinen tutkimuskohde. Kyselyn tulosten perusteella kaikkien konserttien yleisön joukossa enemmistöllä oli tuttuja kävijäkollegoita viisi tai enemmän. Näin oli esimerkkinä mainittavassa K3:ssa jopa kolmella neljäsosalla, ja muissakin yli puolella. Keskimäärin joka kymmenes ei tunne konserttiyleisöstä ketään. Tuttavien määrä muusikoiden joukossa oli sekin suurehko. Viisi soittajaa tai useamman tunsi K3:ssa vain 15 %, K4:ssa taas jo lähes kaksinkertainen määrä vastaajia. Kaikki muusikot ovat tuttavuustasolla vieraita 37 prosentille vastaajista. Luvut ovat esillä taulukossa 16, josta myös huomataan, ettei konserttikohtainen erottelu tuota tämän konsertin kohdalla tilastollista merkitsevyyttä ($p > 0,05$).

Taulukko 16. Vastaajien konserttiseuralaiset sekä tuttavat prosentteissa konserteittain.

	K1	K2	K3	K4	χ^2	df	p
Kenen kanssa tultu							
Yksin	21,2	24,8	20,0	27,3	22,124	12	0,036
Perheenjäsenen kanssa	46,2	49,6	33,8	47,0			
Ystävän tai ystävien kanssa	32,7	22,2	33,8	24,2			
Suuremmassa ryhmässä	0,0	3,4	11,3	1,5			
Muu	0,0	0,0	1,3	0,0			
yht.	100 %	100 %	100 %	100 %			
Tutut yleisössä					6,155	6	0,406
Ei yhtään	5,9	9,7	14,1	9,4			
Alle viisi	19,6	23,9	30,8	21,9			
Viisi tai enemmän	74,5	66,4	55,1	68,8			
yht.	100 %	100 %	100 %	100 %			
Tutut soittajissa							
Ei yhtään	38,8	40,8	57,1	38,6			
Alle viisi	44,9	36,9	30,2	33,3			
Viisi tai enemmän	16,3	22,3	12,7	28,1			
yht.	100 %	100 %	100 %	100 %			

5.3.2 Konserttikulttuuri ja sen sosiaaliset ulottuvuudet

Tarkasteltuamme tähän asti yksittäisten konserttien sisältöjä on aika kiinnittää huomio yhtenäisemmän konserttikulttuurin kokonaisuutta koskeviin tuloksiin. Aiemmin mainitussa kysymyksessä 23 (ks. Liite 1) on esitetty konserttikulttuuriin ja sen sosiaalisiin seikkoihin liittyviä väittämiä, joita lomakkeessa oli yhteensä 19, ja joista tässä kohtaa käsitellään 12. Kysymykseen on vastattu nk. Likertin asteikon 1-5 avulla, jonka keskivaiheille on lisätty koodi 3, “samantekevää”, jonka käsitetään viittaavan eri- ja samanmielisyyden välimuotoon – sitä ei siis käsitellä ns. nollavaihtoehtona, joka voitaisiin jättää tämänkaltaisten aineistojen käsittelyssä myös tulosten ulkopuolelle. Vaihtoehto 3 tulkitaan siten, ettei vastaaja ole eri eikä samaa mieltä - tämänkin ilmaisemisella katsotaan olevan tuloksen tulkinnan kannalta merkitystä. Kaikkiaan vastaajat valitsivat väitelauseiden kohdalla jonkin seuraavista:

- 1 täysin eri mieltä
- 2 melko eri mieltä
- 3 samantekevää
- 4 melko samaa mieltä
- 5 täysin samaa mieltä

Tulosten käsittelyssä on yhdistetty vaihtoehdot 1-2 ja vaihtoehdot 4-5.

Millaisena Jyväskylä Sinfonian kävijät näkevät sinfoniakonserttikulttuurin, johon he omalla panoksellaan osallistuvat? Tätä kartoitetaan väittämillä, jotka voidaan liittää yleisön omiin mielikuviin konserttikulttuurista (kuvio 5). Väitteet on muodostettu osin samoin eväin kuin Salosen tutkimuksessa (Salonen 1989, 91) hänen käyttämiään väittämiä hieman muunnellen ja uusia lisääillen. Lauseet on muotoiltu siten, että niissä säilyy tasapaino negatiivisten ja positiivisten väitteiden välillä, ja osaa asioista on varmisteltu kysymällä lähes samaa asiaa kahdessa eri muodossa. Odotuksena on, että yleisö ei juurikaan tahdo myöntää kuluttavansa nimenomaan eliitin taidemuotoa ja -harrastusta. Tulokset myötäilevät oletusta melko hyvin (kuvio 5a). Kuviossa näkyy vastausten painottuminen prosenteissa. Välimatka-asteikolla annettujen vastausten keskiarvoja on jälleen testattu konserteittain yksisuuntaisella varianssianalyysillä, jonka tuottamat p-arvot ovat esillä taulukoissa.

Konserttikulttuuriin liittyvät väittämät (taulukko 17). “Konserttikulttuurilla ei ole elitististä leimaa” -väitteen kanssa on melko tai täysin samaa mieltä puolet vastanneista, eri mieltä olevia on yhteensä kolmannes. Ns. parempien ihmisten tapahtumana sinfoniakonserttia pitää täysin tai melko samanmielisesti vain 11,6 %, täysin tai melko erimielisiä väitteen kanssa on 72,6 %. Mieliä on täten melko selvä: konserttiyleisö ei itse pidä itseään nk. parempana väkenä. Konsertteihin liittyvään hienostuneeseen tapakulttuuriin kokee olevansa tyytyväisiä 56 % vastaajista, kielteisemmän puolen vastauksia on yhteensä vain alle kymmenyksen verran, ja samantekevänä asian kokee hienoinen enemmistö, hieman reilu kolmannes vastaajista.

Väitteeseen, jonka mukaan sinfoniakonsertti on vakava tilaisuus, yhtyy vajaa viidennes vastaajista.. Samainen viidennes jätti ottamatta kantaa tähän väitteeseen valitsemalla vaihtoehdon samantekevää. Toisessa ääripäässä täysin tai melko eri mieltä väitteen kanssa on lähes kaksi kolmesta vastaajasta. “Konserttiyleisön ei tarvitse pukeutua parhaimpiinsa” -väitteen kera täysin tai melko samaa mieltä oli hieman yli puolet vastaajista, melko tai täysin eri mieltä puolestaan n. 17 %. Sinänsä konserttitilanteeseen välttämättä kantaa ottamaton väite “konserttimusiikki on parempaa kuin muut musiikin lajit” sai sekin melko tasaisen jakauman osakseen. Täysin tai melko samaa mieltä on 42,5 % vastaajista, täysin tai melko eri mieltä ilmoittaa olevansa 36,6 %.

Varianssianalyysi paljastaa, että vain kahden viimeisen väitteen kohdalla konserttikohteisella erotelulla on tilastollista merkitsevyyttä ($p < 0,05$). Konsertissa K1 ollaan eniten sitä mieltä, että konserttiväen olisi syytä pukeutua parhaimpiinsa, kun taas vähiten tähän kannustetaan konsertissa K4. Tyytyväisimpiä konserttien hienostuneeseen tapakulttuuriin ollaan samoin konsertissa K1, ja vähiten konsertissa K2 konsertin K3 keskiarvon seuratussa vain hieman korkeampana. Muut väittämät eivät p-arvojen mukaan täytä tilastollisen merkitsevyyden kriteeriä ($p > 0,05$).

Taulukko 17. Konserttikulttuuriin liittyvien väitteiden prosenttiluvut sekä konserttikohmainen ANOVA.

	Konserttikulttuurilla ei ole elitististä leimaa			Konsertti on 'parempien' ihmisten tapahtuma			Sinfonikonsertti on vakava tilaisuus		
Samanmielisyy									
Täysin tai melko samaa mieltä	48,7			11,6			18,5		
Samantekevää	18,8			15,8			18,6		
Täysin tai melko eri mieltä	32,5			72,6			62,9		
Yht.	100%			100%			96%		
ANOVA	N	\bar{x}	S	N	\bar{x}	S	N	\bar{x}	S
K1	50	3,66	1,118	50	1,98	0,979	51	2,47	0,924
K2	115	3,23	1,222	114	2,04	1,100	115	2,50	1,135
K3	77	3,16	1,193	76	2,09	1,061	76	2,29	0,930
K4	62	3,34	1,330	63	1,83	1,025	61	2,27	0,073
F	1,967			0,839			1,061		
p	0,119			0,473			0,366		
	Konserttimusiikki on parempaa kuin muut musiikin lajit			Konserttiyleisön ei tarvitse pukeutua parhaimpiinsa			Olen tyytyväinen konserttien hienostuneeseen tapakulttuuriin		
Samanmielisyy									
Täysin tai melko samaa mieltä	42,5			51,9			56,0		
Samantekevää	20,9			30,7			34,8		
Täysin tai melko eri mieltä	36,6			17,4			9,2		
Yht.	100%			100%			100%		
ANOVA	N	\bar{x}	S	N	\bar{x}	S	N	\bar{x}	S
K1	51	3,20	1,184	50	3,30	1,111	50	4,04	1,087
K2	112	3,24	1,264	116	3,45	1,041	113	3,53	1,094
K3	77	2,88	1,100	77	3,44	1,005	76	3,57	0,806
K4	63	2,90	1,304	63	3,92	1,051	63	3,67	0,861
F	1,899			4,242			3,381		
p	0,130			0,006			0,019		

Konserttien sosiaalisiin ulottuvuuksiin liittyvät väittämät (taulukko 18). Ensimmäisenä konserttien sosiaalityyppisistä ulottuvuuksista käsitellään yleisön ja esiintyjien välistä vuorovaikutusta konserttitilanteessa. Hyvinkin selvä enemmistö (78,3 %) kokee tämän vuorovaikutuksen melko tai erittäin tärkeänä. Käytännössä vuorovaikutuksen taso jäänee aplodien vaihtoon ja kapellimestarin sekä solistien kumarruksiin, varsinaista kontaktia nykykonserteissa ei kumpaankaan suuntaan ole perinteisesti otettu. Kuitenkin yleisö kokee vuorovaikutuksen tunteen tärkeänä, tapahtuupa se sitten ilmeiden tai eleiden, joskus jopa sanojen kautta. Samantekevää -vastauksen on valinnut 15,8 prosenttia. Konserttien väliset prosentit ja keskiluvut noudattelevat toisiaan, jolloin konserttikohtaisia eroja ei juuri synny ($p=0,914$). Tämä pätee muihinkin tässä käsiteltäviin väittämiin, joissa taulukon 18 osoittamien tunnuslukujen mukaan p-arvo jää merkittävän suureksi ($p>0,40$).

Seuraavaksi yleisö kertoo vastauksissaan keskinäisten kontaktiensa syntymisen tärkeydestä. Vastaukset jakaantuvat asteikolla molempiin suuntiin, joten konserttikohtaisia eroja on kuin onkin havaittavissa. Noin neljänneksen mielestä väite ”konserteissa tutustuu harvoin uusiin ihmisiin” on väärä, kun taas samaa mieltä tämän kielteisen väitteen kanssa on yhteensä 47,3 prosenttia. Tämä väite on tässä käsiteltävistä ainoa, joka tuotti tilastollisesti merkitsevän eron konserttien välille. Konsertissa K4 ja vain hieman vähemmän konsertissa K1 luotetaan selvemmin uusiin ihmisiin tutustumisen mahdollisuuteen, kun taas viihdekonsertissa K3 tämän kielteisen väitteen kanssa oltiin eniten samaa mieltä. P-arvoksi on saatu juuri ja juuri merkitsevyyttä osoittava $p=0,044$.

Tuttujen tapaamista pitää erittäin tai melko tärkeänä hieman yli kolmannes, ja samoin tasan kolmannes puolestaan pitää väliaikaa keskeisenä osana konserttia. Samantekevää -vastauksen on valinnut tuttujentapaamisväittämän kohdalla mittavat 29,4 % ja lähes sama lukema kertautuu väliaikakysymyksen kohdalla, joka tuotti 32,7 % samantekevää -vastauksia.

Kielteisen lauseen ”sinfoniakonsertin sosiaalinen luonne ei ole minulle tärkeää” kera täysin tai melko samaa mieltä myöntää olevansa 31,1 %. Samantekevää -vastauksia annetaan yhteensä pari prosenttia vähemmän ja melko tai täysin eri mieltä -vaihtoehdon on valinnut nelisenkymmentä prosenttia. Kysymykseen on täten vastattu melko maltillisesti mutta

uskottavasti. Sosiaalista luonnetta ei tyrmätä, vaan se koetaan osaksi konserttikokemusta, kuitenkin mitä ilmeisimmin musiikillisista merkityksistä tinkimättä.

Entä kokeeko yleisö keskuudessaan tapahtuvan vaihtuvuutta konserttien välillä? Väitteestä ”konserteissa käyvät pääosin samat ihmiset” tunnutaan olevan yksimielisiä kaikissa konserteissa, täysin tai melko samaa mieltä kaksi kolmesta prosentista vastaajista. Samantekevää -vaihtoehdon on valinnut tasan neljännes, kun taas melko tai täysin eri mieltä väitteen kanssa on yhteensä häviävät seitsemän prosenttia. Kaikki edellä esitellyt tiedot löytyvät taulukosta 18.

TAULUKKO 18. Konserttien sosiaalisin ulottuvuuksiin liittyvien väitteiden prosenttiluvut sekä konserttikohtainen ANOVA.

	Vuorovaikutus yleisön ja esiintyjien välillä on tärkeää			Konserteissa tutustuu harvoin uusiin ihmisiin			Tuttujen tapaaminen konserteissa on tärkeää		
Samanmielisyy									
Täysin tai melko samaa mieltä		78,3			47,3			36,3	
Samantekevää		15,8			26,8			29,4	
Täysin tai melko eri mieltä		5,9			25,8			34,3	
Yht.		100%			100%			100%	
ANOVA	N	\bar{x}	S	N	\bar{x}	S	N	\bar{x}	S
K1	50	4,04	0,856 0,96	48	3,13	1,064	50	3,02	0,924
K2	116	4,08	1	114	3,31	1,023 1,07	115	2,96	1,135
K3	77	3,99	0,769	77	3,52	1	77	2,91	0,930
K4	61	4,07	0,892	63	3,05	1,069	61	2,95	0,073
F		0,174			2,729			0,101	
p		0,914			0,044			0,959	
	Väliaika on keskeinen osa konserttia			Konserttien sosiaalinen luonne ei ole tärkeä			Konserteissa käyvät pääosin samat ihmiset		
Samanmielisyy									
Täysin tai melko samaa mieltä		34,0			31,1			66,5	
Samantekevää		32,7			28,4			26,6	
Täysin tai melko eri mieltä		33,3			40,5			6,9	
Yht.		100%			100%			100%	
ANOVA	N	\bar{x}	S	N	\bar{x}	S	N	\bar{x}	S
K1	50	3,04	1,124	51	2,96	1,131	51	3,96	0,812
K2	115	2,93	1,098	11	2,82	1,072	115	3,77	0,756
K3	77	2,90	1,176	76	2,96	0,999	76	3,58	0,771
K4	64	2,92	1,186	61	2,85	1,123	63	3,73	0,745
F		0,174			0,364			0,938	
p		0,914			0,779			0,423	

5.4 Avoimet kysymykset – vapaa sana konsertista ja konserttialista

Aivan kyselyn lopussa on esitetty kaksi avointa kysymystä, joista ensimmäisen vastausten on ollut tarkoitus toimia tämän tutkielman pääaineistona. Kuten pian huomataan, saatu aineisto ei ole kovinkaan monipuolinen, mutta kertoo toisaalta sitä kautta omaa tärkeää viestiään. Toinen avoin kysymys koskee Jyväskylään suunniteltua konserttialia, ja pyytää vastaajia antamaan vinkkejä ja ilmaisemaan toiveitaan paikkakunnalle toivottavasti lähitulevaisuudessa nousevaan konserttitaloon liittyen. Samalla sen vastauksista käy ilmi, missä määrin konsertin puitteilla on merkitystä konserttikokemuksen kannalta.

5.4.1 Konsertin subjektiiviset merkitykset

Ensimmäinen mainituista avoimista kysymyksistä kuuluu tutkimuksen pääkysymyksen mukaisesti: Mitä tämä konsertti sinulle merkitsee? Kaikki vastaajat eivät ole käyttäneet hyväkseen tätä mahdollisuutta kertoa tuntemuksistaan, mutta 194 vastaajaa on jaksanut vastata kysymykseen, toiset parilla sanalla ja muutamat pidemmältikin. Vastausprosentti tähän kysymykseen on kaikkiin palautettuihin lomakkeisiin verrattuna 61. Seuraavassa ilmoitetut prosenttiluvut ovat osuuksia tästä vastanneiden joukosta.

Ensimmäisen konsertin (K1) kohdalla avoimia vastauksia on saatu 67 prosentilta kyselyyn K1:ssa osallistuneista, täten siis 35 kappaletta. Näistä puolet (18 kpl) ottaa kantaa nimenomaan käynnissä olleen kilpailun merkitykseen: nämä vastaajat mainitsevat mielenkiintonsa kilpailua sekä uusia ja tuttujakin solisteja kohtaan. Muutamalla on ollut solistien joukossa tuttavuuksia, ystäviä tai esimerkiksi entisiä lauluoppilaita, jolloin konsertin merkityksessä on läsnä myös eräänlainen sosiaalinen ulottuvuus. Neljä (11 %) vastaajaa mainitsee kommentissaan oman musiikin alan ammattilaisuutensa. Loput vastaukset kuten myös osa jo mainituista vastauksista kuvaavat konserttia viikon kohokohtana, rentoutumisen, keskittymisen ja virkistytymisen hetkenä, elämysten ja nautintojen lähteenä. Ainoastaan yksi maininta on hieman kielteissävytteinen, kommentin mukaan tämänkaltaisen konsertti ”menettelee”, mutta mieluummin vastaaja kuuntelisi tavanomaisempaa sinfoniakonserttia.

Toisessa konsertissa (K2) avoimia vastauksia on saatu 72 kpl 118 palautetusta lomakkeesta, jolloin kokonaisprosenttia hyvin noudattelevat 61 % konsertin puitteissa vastanneista jaksoi

vastata avoimeen kysymykseen. Näistä 26 % (19 kpl) mainitsee konsertin päämerkityksekseen juuri kyseisen ohjelman, solistin, sooloinstrumentin tai kapellimestarin. Sibelius ohjelmistossa saa eniten kiitosta, joskin muutama mainitsee kyseisen säveltäjän vyöryvän häiritsevästi ”joka tuutista”. Kaikista vastauksista kuultaa konsertin ja musiikin suomien elämysten ylistys arjen kiireiden keskellä. Konserttia kuvaavia toistuvia sanoja vastauksissa ovat mm. piristysruiske, terapia, irtiotto, sielunravinto, musiikkinautinto, lepohetki, vastapaino, kulttuurikokemus ja ajanviette. Musiikin mainitaan puhdistavan mielen, katkaisevan kiireen ja rentouttavan päivän muista toimista. Seitsemän prosenttia mainitsee kommentissaan ystävien tapaamisen ja musiikista nauttimisen yhdessä näiden kanssa edellä lueteltujen merkitysten rinnalla. Muutaman vastaajan (4 %) tekstistä on pääteltävissä, että klassisen musiikin konsertti on heille uusi elämys, eivätkä nämä kommentit sisällä ylistyssanoja – konserttia kuvataan kokemuksena sanoilla ”mielenkiintoinen” ja ”hieman erilainen”. Pääosasta vastauksia on pääteltävissä kirjoittajan kuuluvan konserttien vakioyleisöön. Yhtään kielteistä sanaa konsertista ei tavoiteta, kaikkein latistavinkin kommentti kuvailee konserttia vain sanoin ”Ok perusohjelma, kiva kuulla välillä isoa orkesteria, soundit ihan erilaiset.” Myös konserttitilanteeseen otetaan kantaa: kaksi vastaajaa mainitsee visuaalisen nautinnon saadessaan seurata soittajien liikkeitä, hymyjä ja eläytymistä – eräs taas kuvaa tilannetta seuraavasti: ”Musiikkinautinto keskeytyi joka kerran kun kapellimestari ja solisti hyppivät nurkan taakse ja takaisin. Jatkuvat kättelyt naurettavan teatraalisia! Onko järkeä jatkaa vanhentuneita tapoja?!”

Kolmannen konsertin (K3) vastaajista tähän kysymykseen on vastannut 58 %, jolloin vastauksia saatiin 48 kappaletta. 29 prosenttia, 14 kpl, heistä mainitsee konsertin tärkeimmäksi piirteeksi tämän nimenomaisen ohjelmiston, viihteellisen *James Bond* -musiikin, tai mielenkiintoiset solistit. Vain kolme (4 %) mainitsee konserttiseuransa, vaikka konsertin kävijäseurajakauma onkin poikkeava muihin konsertteihin nähden (perheenjäsenen ja ystävän kanssa tulijat ovat tässä konsertissa tasoissa jaetulla ykkössijalla, kun taas muissa konserteissa perheenjäsenen kanssa on tultu konserttiin ylivoimaisesti eniten). Joillakin seura ja ohjelmisto kulkevat käsi kädessä: viihteellisen ohjelmiston vuoksi on saatu paikalle esimerkiksi koko perhe, sillä *Bond* -teemat kiinnostavat nuoriakin. Muutoin vastauksissa toistuvat aiempien konserttien vastausten kaltaiset kommentit, joissa kiitetään konserttia elämyksistä, rentoutuksesta, ilosta ja nautinnosta. Uutena määreenä on muutamaan otteeseen mainittu nostalgia. Pari poikkeavaa kommenttiakin löytyy: yksi kirjoittaa tulleen

vahingossa väärään konserttiin (tarkoituksena oli osallistua K4:än) ja eräs taas tiivistää tunnelmansa näin: ”James Bond, enpä tiedä.”

Neljäs konsertti (K4) on tavoittanut avoimen kysymyksen kohdalla 59 prosenttia kyselyyn muutoin vastanneista, yhteensä 39 vastausta. Heistä viidennes (8 kpl) viittaa vastauksessaan kyseessä olevaan ohjelmistoon tai solisteihin instrumentteineen, ja uusi musiikki kantaesityksineen saa näistä kaikissa positiivisen, kiitollisen sävyn. Yksi vastaaja mainitsee tekstissään tuttujen tapaamisen, samoin yksi kertoo olevansa konsertissa ensimmäistä kertaa. Muissa vastauksissa toistuvat lähes identtiset ylistyssanat aiemmin käsiteltyihin konsertteihin nähden, konsertti on kokijalleen täynnä arjesta irtautumista ja rentoutumista, nautintoa ja elämyksiä. Eräs korostaa itse konserttitilanteen merkitystä ja kertoo elävän musiikin vaikuttavan huomattavasti voimakkaammin kuin levytä kuunneltu. Ainoastaan yksi kommentti on tulkittavissa kielteiseksi, ainakin mikäli klassisen musiikin konsertin taittuminen viihteelliseksi on nähtävissä negatiivisena ilmiönä, kuten hieman lakonisesta lausahduksesta voisi päätellä: ”Viihteen puolelle meni. Kiva kuulla uusia...”

5.4.2 Konsertin ulkoisten puitteiden merkitys – kohti uutta konserttisalia

Kyselyn päättää avoin kysymys, jossa tiedusteltiin yleisön toiveita ja odotuksia puheissa jo pitkään olleen uuden konserttisalin suhteen. Vastausten merkitys tälle tutkimukselle liittyy puitteiden merkitykseen osana konserttikokemusta ja kertoo, mitä asioita konserteissa kävijät pitävät merkityksellisinä saapuessaan kuulemaan konserttia mahdollisesti rakennettavaan konserttisaliin. Vastauksia saatiin kaikista konserteista yhteensä 186 kpl, hieman yli puolet (58 %) kaikista 319 vastaajasta käytti hyväkseen tämän vapaan sanan väylän. Enemmistön mielipiteestä ei ole epäilystä: muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta yleisö vaatii varsin voimakkainkin sanankääntein mahdollisimman pian uutta, laadukasta konserttisalia, jossa kuulla korkealaatuista musiikkia. 42 % vastaajista mainitsee toiveekseen hyvän tai loistavan akustiikan, joka nouseekin tärkeimmäksi salin kriteeriksi. Jyväskyläläinen konserttiyleisö tahtoo siis uutta salia ensisijaisesti saadakseen nauttia musiikista parhaalla mahdollisella äänenlaadulla.

Seuraavaksi eniten kommentit käsittelevät varsin ulkomusiikillista seikkaa, sijaintia. Tämä on ymmärrettävää kaupungissa vuosikymmeniä kestäneen debatin tuloksena, mutta sijainnin näin

suuri merkitys kaupungin sisällä asuville on hieman yllättävä. 28 prosenttia vastanneista mainitsee toiveensa sijainnista, ja noin puolet näistä (24 vastaajaa, 12 % kaikista) suosii kirkkopuiston korttelia, jonne salia arkkitehtikilpailun siivin on takavuosina suunniteltukin, muutama puoltaa myös vuoden 2009 vankinta ehdotusta, Lutakon aluetta. Muissa viitataan sijainnin suhteen yleisemmin esim. keskusta-alueeseen. Näiden lisäksi seitsemän prosenttia mainitsi erikseen kulkuyhteydet ja parkkipaikat. Hankkeen kiireellisyyttä korostaa 17 prosenttia (32 kpl), sen sijaan 12 prosenttia (23 kpl) mielipiteensä ilmaiseista ottaa kantaa talon ulkoiseen ja sisäiseen arkkitehtuuriin sekä rakennuksen monipuolisiin käyttömahdollisuuksiin. Vastauksissa esitettiin myös spesifejä ulkomusiikillisia toiveita, kuten hyviä ovenkahvoja, jalkatilaa, pehmeitä penkkejä, tanssilattiaa, puuta materiaalina ja hyvää ravintolaa. Monessa vastauksessa toistui toive siitä, ettei salia rakennettaessa keskityttäisi turhaan glamouriin, joka heijastuisi heti lippujen hintojen nousuun. Terveellä tavalla kävi ilmi vastaajien halu saada kaupunkiin paitsi akustisesti toimiva sali myös helposti lähestyttävä koko kansan kokoontumispaikka, jonne tuloa ei estettäisi korkeilla hinnoilla tai liian modernilla ohjelmistolla.

Myös vastustavia kommentteja kertyi muutama. 13 vastaajaa (7 %) ei pitänyt konserttisalin rakentamista perusteltuna taloustilanteen ja/tai akustiikankaan kannalta katsottuna. Jotkut olivat myös huolissaan yleisön riittävydestä Jyväskylässä. Yksi vastaaja tiivistä tekstissään huolen mm. näihin sanoihin: ”PS. Mistä sinne konserttisaliin saadaan yleisöä? Tämä porukka on kohta rollaattorien varassa, missä ovat nuoret? Perään uuden konserttiyleisön kasvattamista.” Kommenttia sai myös koko hanke sinällään: ”Konserttitalohanke on uniikkifarssi. Asiasta päättää valitettavasti poliitikot joilla ei ymmärrystä kulttuurin merkityksistä ihmiselle, rohkeus puuttuu.”

6 VAIHTUVA YLEISÖ, YHTEINEN KIINNOSTUS

Tämän luvun aluksi verrataan tutkimuksessa saatuja tuloksia Salosen (1990) yleisötutkimuksen tuloksiin, jotta yleisörakenteen muutos kahdenkymmenen vuoden aikana saadaan selville. Tämän lisäksi tarkastellaan saatuja tuloksia, jotka ilmentävät nimenomaan kuulijoiden suhtautumista konserttitilanteeseen ja -kulttuuriin, sekä konsertissa käynnin merkitysten rakentumista yksilölle jo käsitellyn teorian viitekehysessä. Merkitysten rakentumista lähestytään konserttien sisällöllisellä erittelyllä ja yleisön tarkastelulla tästä näkökulmasta, mistä edetään aiemmin esiteltyjen kiinnostusorientaatioiden kautta tutkielman tuottamien tulosten ja ajatusten pohdintaan.

6.1 Jyväskylä Sinfonian yleisö ennen ja nyt – vertailu vuoden 1989 yleisöön

Parissakymmenessä vuodessa Jyväskylä Sinfonian yleisö on muuttunut rakenteellisesti yllättävänkin dramaattisesti. Siinä missä vuoden 1989 konserttikävijät ovat olleet 40-prosenttisesti keski-ikäisiä, on nykypäivän jyväskyläläisestä sinfoniakonserttiyleisöstä saman verran eläkeläisiä, joita aiemmassa tutkimuksessa ole väestä vain alle kymmenesosa. Keski-ikäisten määrä on pysynyt melko samana. Sen sijaan nuorten aikuisten määrä on vähentynyt: 1989 yleisöstä merkittävä osa oli opiskeluikäisiä, nuoria ja jopa lapsia, kun taas nykyyleisössä vuoden 1964 jälkeen syntyneitä on enää neljännes; alle 25-vuotiaita enää muutama prosentti. Tulokseen on voinut johtaa kaksi väylää. Joko konserteissa käy edelleen lähes tismalleen sama yleisö kuin vuonna 1989 ja ikärakenteen muutos johtuu heidän ikänsä karttumisesta, tai sinfoniakonsertteihin osallistuu jostakin syystä vanhempaa väestöä kuin vielä 20 vuotta sitten. Kyse olisi tuolloin klassisen musiikin tai konserttitapahtumien imagosta ja lähestyttävyydestä.

Sosioekonomisen aseman suhteen yleisö on nostanut asemaansa parinkymmenen vuoden takaisesta. Siinä missä Salosen tutkimustulos puhuu noin kolmanneksesta, jolla yleisön edustajista on akateeminen tutkinto, on vastaava määrä noussut nyt jo puoleen vastaajista.

Edelleen sama noin viidennes edustaa opisto- tai ammattitasoisen koulutuksen saanutta väestöä.

Soittoharrastusten kohdalla muutos on hieman selvempi: Salosen tutkimuksessa kolme neljäsosaa oli harrastanut soittamista tai laulamista aiemmin, ja jopa kolmannes harrasti sitä tutkimushetkellä säännöllisesti tai ammattimaisesti. Vuoden 2009 tutkimus kertoo hieman toista tarinaa. Reilu kolmannes ei mainitse koskaan harrastaneensa minkään instrumentin soittoa tai laulua, ja aiemmin tai nykyään musisoivien määrä on sekin hieman laskenut. Kussakin konsertissa musiikkia joskus elämässään harrastaneita on noin puolet, kun Salosen aineistossa heitä oli vielä noin kolme neljäsosaa. Tämä antaa oman kuvansa siitä, että yleisö on vuosien varrella ainakin osittain vaihtunut – kyse ei tässä valossa katsottuna ole täysin samoista, luonnollisesti ikääntyneistä yleisön edustajista, vaan paikalla on tänä päivänä osin eri ihmiset eri historioineen verrattuna vuoden 1989 yleisöön. Erityisen yhteistä näiden kahden aikakauden yleisöillä on kuitenkin kulttuurinen harrastuneisuus palvelujen kulutuksen tasolla. Vuonna 1989 kolme neljännestä yleisöstä oli käynyt kuluneen vuoden aikana kulttuuritilaisuuksissa enemmän kuin viisi kertaa, tässä tutkimuksessa kolme kertaa tai enemmän on käynyt jopa hieman useampi. Keskimäärin puolet nyky-yleisöstä on käynyt konserteissa jo vuosikaudet, mutta neljännes vastaajista ei ole koskaan käynyt niissä säännöllisesti. Tässä kysymyksessä konserttikohtaisuudella oli huima merkitys, sillä vaihteluväli oli parhaillaan 45 prosenttiyksikön luokkaa. Uusien tulokkaiden määrä on pysynyt lähes identtisenä, mutta 2-5 vuotta käyneiden määrä on pienoisessa kasvussa.

Salosen faktorianalyysin tuloksissa korostui yleisön selvä ja ylivoimainen kiinnostus konserttien musiikillista ja taiteilijafaktoria kohtaan, kun taas sosiaalisia seikkoja mainittiin vuoden 1989 vastauksissa harvemmin. Trendi on sama edelleenkin, joskin tulokset on tässä tutkimuksessa käsitelty ja esitetty eri tavalla. Eri orientaatioryhmiin jaetut vastaukset kertovat yleisön kiinnostuvan edelleen eniten teoksista, instrumenteista, solisteista, soinnista ja tulkinnosta – hyvin musiikillisista seikoista siis. Kuitenkin sosiaalisen ulottuvuuden olemassaolo tuntuu olevan nykyään huomattavampaa ja myös siihen suhtautuminen hieman suopeampaa: tässä tutkimuksessa monet ovat maininneet avoimissa vastauksissaan nautinnollisen musiikin ohella muiden ihmisten, kuten konserttiseuralaisen, läsnäolon tärkeyden. Edelleenkin näitä sosiaalisia tekijöitä ei kuitenkaan haluta erityisesti korostaa.

6.2 Tutkimustulokset muun aiemmin esitellyn tutkimuksen valossa

Jyväskyläläinen sinfoniakonserttiyleisö osuu pääosin Toiviaisen (1970) vanhaan, mutta yhä sovelluskelpoiseen luokitukseen konserttimusiikkiin, täten siis klassis-viihteellisiin musiikkisisältöihin, suuntautuneiden joukosta. Yleisö todellakin on naisvaltaista, verraten korkeasti koulutettua ja valtaosin kaupungissa asuvaa keski-ikäistä tai vanhempaa väkeä. Yli kolmannes nyky-yleisön edustajista on eläkeiässä, ja keski-ikäistä tai sitä vanhempia on yhteensä jo kolme neljäsosaa yleisöstä. Kuten Pitts (2005) meitä muistuttaa, taidemusiikki on ristiriidassa nykyisen, sosiaalisen elämänmuodon kanssa. Tällä selittynee osin myös jyväskyläläisten nuorten puuttuminen konserttisaleista – ilmiö kosketti paitsi taidemusiikin konsertteja, myös viihteellisemmän sisällön konserttia 3.

Siinä missä Shusterman (1997) haluaa vapauttaa taidetta yhdistämällä sitä arjen praksikseen, Jyväskylän sinfoniakonserttiyleisö ei mitä ilmeisimmin tähän pyri. Konserteilla tuntuu olevan nimenomaan eskapistinen merkitys, ja suurin osa niiden annista on musiikillisen sisällön lisäksi virkistävien vaikutusten ja arjesta irtoamisen tunteiden aikaansaamaa. Sinfoniakonserttien instituutio ei sitä kuluttaville näyttäydy ongelmallisena Jyväskylässä: puolet vastaajista ei koe konserttikulttuuria elitistisesti leimatuksi, ja yli puolet kokee olevansa tyytyväinen hienostuneeseen tapakulttuuriin. Samalla lähes kolme neljäsosaa kieltää konsertin olevan parempien piirien tapahtuma. Yleisö näyttää siis jakavan Johnsonin (2002) näkemyksen siitä, ettei ylevä taidemuoto tai sitä kuluttava, sosioekonomisesti parempiosainen kuulijaväki vielä tekisi itse taiteesta elitististä. Oman sävöyksensä diskurssiin tuo otoskonsertissammekin (K4) kuultu nykymusiikki, tuo taidelaji, jota mm. Johnson (2002) pitää herkimmin elitistiseksi leimautuvana, ja jota mm. E.-P. Salonen (Salonen, Otonkoski 1987) osaltaan kritisoi. Viidesosa jyväskyläläisestä yleisöstä haluaa kuulla enemmän nykymusiikkia, mutta jäljelle jäävä suuri enemmistö suhtautuu ajatukseen nihkeämmin. Toisaalta liika tuttuuskaan ei ole hyväksi: tuttuun ohjelmistoon pitäytymistä kannattaa kymmenys, täysin tätä ei kannata kukaan. Konserteilla tuntuu siis olevan myös jossain määrin sivistävä ja kuulijan kompetenssia haastava tehtävä.

Salosen (1990) ja Kerttulan (1988) esittelemät kulttuuritapahtumien (konsertti ja teatteriesitys) funktiolliset palkinnot ovat vahvasti läsnä tämän tutkielman tuloksissa. Niistä selvästi tärkeimmäksi nousi tunteisiin ja elämyksiin perustuva palkinto kahden kolmasosan

sisällyttäessä konsertin merkitystä käsittelevään avoimeen vastaukseensa rentoutumisen, emootioiden, irrottautumisen ja elämysten kaltaisia komponentteja. Tiedollis-älyllinen palkinto on sekin osalle yleisöstä tärkeä, mutta väkiryhmä on jo marginaalisempi: alle kymmenys mainitsee konsertin merkityksiä käsittelevään kysymykseen vastatessaan tiedollis-älyllisiä teemoja. Tiedollis-älyllisten piirteiden maininnan vähyys sekä tunteiden korostaminen yhdistettynä yleisön vähäiseen musiikkiammattilaisuuteen tukevat Bourdieun (1968), Farnsworthin (1969) ja Stefanin (1985) teesejä musiikillisen oppineisuuden vaikutuksesta musiikin kokemiseen. Yllättävän suuri osa yleisöstä (keskimäärin 37 prosenttia) ei ole koskaan harrastanut musiikkia omakohtaisella soittamisella tai laulamisella, eikä tämä osuus yleisöstä täten ole musiikilliselta kompetenssiltaan kovinkaan professionaalista. Samoin vain muutamia prosentteja harrastaa musiikkia tällä hetkellä ammattimaisesti tai opintojen osana.

Salosen kautta esitellyn Kerttulan yhteisöön tai ryhmään liittävä tai niistä erottava palkinto puolestaan tuntuu olevan mainintojen tasolla harvinainen. Muutama vastaaja on maininnut elämyksen kokemuksen ystävän tai muun yksittäisen seuralaisen kanssa, muita yhteisöjä ei mainita. Loput avoimista vastauksista ovat vaikeampia kategorisoida niiden ollessa esimerkiksi vain yksittäisiä sanoja ("Bravo!", "Arvoitus", "Taide-esitys" jne.). Kuitenkin jyväskyläläisen yleisön vastauksista paistaa lähes sataprosenttinen viihtyminen. Vain muutama vastaus viittaa negatiivisiin ajatuksiin, jotka nekin johtuvat usein väärinkäsityksistä tai erheistä. Eräs mm. ilmoitti tulleen vahingossa väärään konserttiin ja olevansa siten pettynyt. Pääosin yleisö viihtyy ja saa toivomiaan elämyksiä, arjesta irtautumista ja lepohetkeä muiden kiireiden keskellä.

Adorno (1973) luultavimmin nimeäisikin yleisön emotionaaliseksi kuuntelijoiksi, jotka tahtovat musiikin avulla irrottaa itsensä ja tuntemuksensa rationaalisuuden, ehkä myös arjen kahleista. Adornon mukaan emotionaalinen kuulija saa suuntautumisestaan palkakseen mielihyvää ja tunteita, joita musiikilta nimenomaan haluaakin järjen haastamisen sijaan. (Adorno 1973.) Näitä emotionaalisia kuulijoita oli konserteissa K1-K3 jopa kaksi kolmasosaa vastanneista, ja DeNoran (2003) tulkinta Adornosta korostaa heidän olevan vähiten musiikista ymmärtävä joukko. Kuulijat sopivat toisaalta hyvin Hennionin (2001) kuvaukseen konserttiyleisöstä: he haluavat tunnesisältöjen ja elämysten kautta paeta arkea ja päästä sen yläpuolelle. Konsertin merkityksiä kuvaavissa vastauksissa toistuivat termit kuten

”sielunravinto”, ”hengähdystauko” ja ”elämys”, joten yleisö mitä ilmeisimmin toivoo musiikilta juuri ns. hennionilaisia piirteitä.

Elämykset ovat nousseet tuloksissa arvoon arvaamattomaan, ja trendi tuntuu koskevan paitsi otoksen yleisöä myös koko kansakuntaamme. Aiemmin mainitussa Akavan erityisalojen teettämässä tutkimuksessa kansalaisvastaajista kolme neljäsosaa on erittäin tai jokseenkin samaa mieltä väitteen kanssa, jonka mukaan hyvin toimivat kulttuuripalvelut lisäävät paikkakunnan asukkaiden hyvinvointia. Tästä voimme päätellä ihmisten todella uskovan kulttuuritapahtumien kuten konserttien merkitykseen hyvinvointinsa kohenemisen kannalta. Tällöin korostuukin musiikillisen kompetenssin sijaan hyvän mielen ja virkistykseen tuottaminen, jota musiikista hyvinkin saattaa saada sen tuottamien mielihyvän väristysten kautta. Tämä pätee myös paikallisaineistomme vastaajiin: Jyväskylä Sinfonian yleisö kuuntelee musiikkia pääosin sydämellään, tunteiden ja elämysten kautta.

Konserttikohtaus nousee tulkinnassa arvoonsa. Monet esitellyistä teoreetikoista (mm. Bourdieu ja Adorno) tuntuvat tuomitsevan tunteiden ja kompetenssin yhtäaikaisen priorisoidun esiintymisen mahdottomaksi, ja aineistomme tukee tätä ainakin suuntaa-antavasti eri konserttien kohdalla. Sekä tunteella musiikkia kuuntelevia, ei koskaan musiikkia harrastaneita että vähiten konsertteja kuluttavia vastaajia on eniten viihdekonsertissa K3. Tunteiden kokemista priorisoivia on puolestaan muihin konsertteihin verrattuna vähiten konsertissa K4, jonka ohjelmisto koostui nykymusiikista. Samaisessa konsertissa oli eniten ammatikseen tai opintojen vuoksi musisoivia, täten siis tässä kontekstissa musiikillisesti sofistikoituneinta joukkoa. Konsertissa K4 tunteellisen kuuntelun kannattajat ovat siinäkin ykkössijalla, mutta tässä eniten musiikillista kompetenssia omaavaa väkeä haalineaassa konsertissa rakenteen, teeman, sointujen ja rytmin kuuntelijoita on peräti yli kaksinkertainen määrä muihin konsertteihin verrattuna. He täyttävät täysin Adornon (1973) asiantuntijakuuntelijan kriteerit.

Toisaalta eniten tunne-elämyksiin suuntautuneita kuuntelijoita oli K3:en verrattuna lähes yhtä paljon solistikonsertissa K1, jonka kuulijat johtavat myös klassisen musiikin kuuntelutilastoa vapaa-ajalla. Runsaan kuuntelun myötä he luultavasti tietävät klassisesta musiikista paljon ja kuuntelevat sitä tottuneesti, mutta varmasti valitsevat klassista kuunneltavakseen, koska nimenomaisesti pitävät siitä – kumpuaahan kiintymys musiikkilajia kohtaan useimmiten

musiikin herättämistä, positiivisista tai muutoin merkityksellisistä tunteista ja tilanteista, kuten DeNorakin (2000) luvussa 2.2.1 väittää. Tuloksetkin puhuvat tämän puolesta, sillä suuri osa vastaajista piti konserttimusiikkia parempana kuin muut musiikin lajit.

Kokoavasti voidaan todeta yleisön noudattavan Bourdieun (1968) linjaa, jossa musiikillinen kompetenssi kasvattaa musiikin erittelevän kuuntelutavan ilmenemistä tunteellisemman suhtautumisen kustannuksella. Tämä ei nähdäkseeni kuitenkaan tarkoita tunteiden kieltämistä, kyse on lähinnä priorisoinnista ja eräänlaisen lisäosan omaksumisesta: musiikin syvälinen tuntemus antaa eväitä ja työkaluja uusien, rakenteellisten ulottuvuuksien löytämiseen. Näiden tunnistaminen ja myötäeläminen puolestaan muodostavat tunteita, jotka eivät välttämättä kumpua musiikillisesta aineksesta suoraan, vaan siitä tavasta, jolla ne projisoituvat omista odotuksistamme, tietämyksestämme ja kokemuksestamme. Joka tapauksessa on nähtävissä, että alhainen (ei-professionaalinen) musiikillinen osaamistaso nimenomaan selittää vastausten painottumista elämyksellisyyteen. Täten keskisuomalainen konserttiyleisö konkretisoi osaltaan Adornon (1973) huolen häviävistä asiantuntevista sekä hyvistä kuulijoista, joilla on musiikillisen ammattitaidon tai harrastuneisuuden tuottamaa kykyä arvioida kuulemaansa musiikin omin ehdoin. Tämä herättää ajatuksen siitä, että yleisön kompetenssia tulisi lisätä.

Kompetenssin tai kulttuurisen pääomankaan lisääminen eivät toivottavasti vaadi liiallista muodollisuuden kahleissa pysyttelemistä. Tässä tarkoitetaan konsertin koodistoa, jossa musiikin lisäksi ei juuri muuta audittiivista aineistoa ole tarjolla, ja kuulijoidenkin on mieluiten pysyteltävä hiirenhiljaa. Hiljaisuus toki antaa tilaa itse musiikille, mutta saattaa myös iskeä kapuloita rattaisiin soivien teosten ulkopuolella. Pittsin (2005) esittämän perusteella mittavampi muodollisuudesta luopuminen vaikuttaa yhdeltä mahdolliselta suunnalta konsertti-instituution tulevalle tiellä. Ongelmiakin on, eivätkä ne välttämättä rajoitu vain Pittsin mainitsemaan T-paitoihin pukeutumiseen. Kuitenkin on tärkeää tietää, että ainakin Pittsin aineiston valossa kuulijat ovat halukkaita kuulemaan ja oppimaan teoksista lisää – täten muodollisuus ei rajoittuisi suinkaan varsinaisiin käytäntöihin tai tilanteen arvokkuuteen sinänsä, vaan konsertteja usein hallitseva hiljaisuus musiikin ulkopuolella voitaisiin rikkoa, ja tätä kautta antaa lisäarvoa itse musiikille. Puheenvuorojen avulla konsertit saisivat sosiaalista merkitystä uuden, keskusteleavamman luonteen myötä. Samalla kompetenssin merkitystä korostavat tahot saisivat mielenrauhan yleisön todella oppiessa uutta kuulemistaan teoksista. Emotionaaliset kuulijat saattaisivat konserteissa käydessään kehittyä kohti asiantuntevampia

kuulijoita - näin halutessaan. Oppiminen ei saa olla itseisarvo: varmasti moni musiikin ammattilainen kiroaa analyttisen korvansa, jota on usein mahdotonta saada alas kuulokokemusta dominoivalta valtaistuimeltaan. Musiikkia tukeva, sen sisältöjä korostava ja erityisesti vanhan musiikin kohdalla sen omaa kontekstia esittelevä aines voitaisiin kuitenkin tuoda ulos käsiohjelmista, osaksi varsinaista konserttitilanteen diskurssia. Tämä lisää vuorovaikutusta, jota sekä Pittsin tutkimusten yleisö että tässä käsitelty kuulijajoukko tuntuu selvästi kaipaavan. Toki esitelmien tulee pysyä järkevissä mitoissa ja toimia informaatiota lisäävänä aspektina, ei konserttien kestoon mittavasti vaikuttavina, yleisön haukottelua lisäävinä tai istumalihaksia kuluttavina tekijöinä. Myös Jyväskylä Sinfonian yleisö piti vuorovaikutusta pääosin hyvin tai melko tärkeänä yleisön ja esiintyjien välillä, joten kalaan ei tarvitse mennä mertä edemmäs, Pittsin Britteihinkään saakka. Tarvetta vuorovaikutukseen löytyy hyvinkin läheltä, ja tulevaisuuden konsertteja kehitettäessä tämä seikka tulisi ottaa huomioon.

Muodollisuus ihmetytti yleisön edustajia myös konventioiden tasolla, sillä parissakin avoimessa vastauksessa ihmeteltiin ”jatkuvaa kättelyä” ja ”nurkan taakse hyppimistä” (viitaten ilmeisesti aplodeerauksen ja solistien vaihtumisen yhteyksiin lavalla). Pohdittiin myös yleisökannan uudistamista, mainiten nyky-yleisön kulkevan kohtsiillään rollattoreiden varassa. Näiden kahden ihmetyksenaiheen takana on varmasti huoli tulevasta: taidemusiikin murros on tosiasia, kuten luku 3.1.3 osoitti. Tuossa luvussa Johnson (2002) peräänkuulutti amatöörimuusikoiden asemaa konsertti-instituution kivijalkana, ja ainakin jyväskyläläisyleisön musiikillinen harrastuneisuus ja amatöörimuusikoiden osuus yleisössä on laskenut tuntuvastikin. Konserttiyleisö on myös merkittävästi vanhentunut samalla kun nuoret ovat poistuneet konserttisalin penkkiriveiltä. Ehkäpä siis konsertteja todella tulisi uudistaa, mikäli taidemusiikin jalansija halutaan säilyttää edes entisellään.

Kaupungin uuden konserttisalin, jonka kaavoitusta erinäisille tonteille pohditaan tälläkin hetkellä jälleen kerran, rakentamisen yhteydessä uuden imagon luominen olisi luonnollista ja saattaisi onnistuakin. Goehrin (1992) sekä Smallin (1998) mukaan konserttisali tai -rakennus on merkittävä tekijä paitsi akustisesti myös tilan eristäjänä ja arvokkuuden ilmentäjänä, täten myös eriarvoisuuden luojana. Tässä tutkimusotoksessa (mahdollisesti) tulevaa konserttisalia koskevaan kysymykseen vastattiin paljolti toivein akustiikasta, sijainnista ja ulkonäöstä, mutta myös tasa-arvoisuudesta: lippujen hintojen, sijoittelun sekä uusien, monipuolisten

ohjelmistojen myötä konserttisali voisi toimia koko kansan ilona eliitin temmellyskentän sijaan. Ohjelmistolla lienee tulosten mukaan merkitystä, joten tuloksesta tulisi ottaa vaarin: uusi, musiikkia varten rakennettu sali mahdollistaisi monipuolisen ja eri yleisöjä entistä paremmin palvelevan konseptin.

Kyse ei ole pelkästään markkinavoimista ja tuoton tavoittelusta. Mikäli taidemusiikin traditiota aiotaan pitää yllä, sinfoniaorkesterin soittamien viihdekonserttien kaltainen tekohengitys ei yksin riitä. Kuten Johnson (2002) sanoi, musiikki ei saa funktioltaan latistua vain rentouttavaksi tuotteeksi aromaterapian rinnalle, vaan sen arvo tulee säilyttää nimen omaan musiikkina. Niinpä taidemusiikin *lisäksi* tulisi tuottaa palveluja, jotka houkuttelevat uusia yleisöjä musiikkiharrastuksen ja konserttikulttuurin pariin. Eräs tämän otoksen vastaajista mainitsi opiskelijakonsertit, toinen taas mahdollisuuden vaikkapa baletin esittämiseen. Monipuolisuus ja kaikkiruokaisuus tuntuvat olevan päivän sana, jokaiselle jotakin -ajattelu lyö läpi yhä enemmän. Tasapaino taidemusiikin tradition säilyttämisen ja uudistamisen välillä ei ole helppo löytää. Toivottavasti Chanin & Goldthorpen (2007) lanseeraama makua koskeva kaikkiruokaisuus jalkautuu myös taidemusiikin konserttikulttuuriin. Tällä ei viitata musiikin muuttumiseen populaarimmaksi, vaan yleisöpohjan mahdolliseen ja toivottuun laajenemiseen makujen pirstaloituessa. Kääntöpuoli pirstaloitumisessa tosin on se, että nykyinenkin konserttiyleisö hiljalleen menetetään. Ehkäpä juuri tässä vaiheessa on syytä tarkastella ohjelmiston merkitystä konserttikokemuksen rakentumiseen, ja toivoa tämän tuottavan asian ratkaisemiseen lisää avaimia.

6.3 Onko ohjelmistolla väliä?

Tutkimuskysymyksiin vastaamista on tässä tutkielmassa alustettu jakamalla aineiston antamat tulokset konserttikohteisesti erilleen. Tämän vuoksi on mahdollista erottaa yleisön intressit kunkin ohjelmistosisällön kohdalla, ja lopuksi vetää yhteen erityyppisten konserttien kuulijoiden yhteiset piirteet. Vaikka lähtökohteisesti taide- ja viihdemusiikin dikotomiaa onkin syytä myös kirjoittajan mielestä välttää, on tämän aineiston puitteissa helpointa lähestyä erilaisia yleisötyyppejä juuri tämän kahtiajaon suhteen – tämä on seurausta siitä, että kolme perinteisemmän klassisen musiikin ohjelmisto sisältänyttä konserttia eivät eronneet yleisökoostumukseltaan siinä määrin, että niitä olisi kutakin mielekästä käsitellä erikseen.

Taidemusiikin yleisö konserteissa K1, K2 ja K4 on maltillisesti naisvoittoista ja iältään varttunutta (keski-ikäisiä tai eläkeläisiä suuremmistö), ja selvästi musiikillisesti orientoitunutta väkeä. Merkittävä osa ei ole soittanut tai laulanut harrastus-, opinto- tai ammattimielessä, mutta näissä kolmessa konsertissa enemmistöllä (56-68 %) on kuitenkin joko jo päättynyt tai yhä jatkuva musisointiharrastus ja/tai -professioni. Suuri osa myös kuuntelee klassista musiikkia päivittäin, konsertissa K1 jopa 60 prosenttia vastaajista. Sama K1 erottui edukseen myös konserteissa käynnin aktiivisuudessa, sillä samat miltei 60 prosenttia ovat käyneet tuolloin kuluvan kauden jokaisessa tai lähes jokaisessa konserteissa. Huomattavaa on, että konserteissa K1 ja K4 vastanneista neljäsosa oli tuoretta yleisöä, vasta 2-5 vuotta konserteissa käyneitä. Tästä voi toki luoda ohjelmistoon viittaavia johtopäätöksiä, mutta on myös mahdollista, että kilpailu ja kantaesitykset ovat tuoneet paikalle paljon ulkopaikkakuntalaisia ja esiintyjien läheisiä. Tällöin he eivät välttämättä ole osallistuneet tapahtumaan varsinaisesti musiikkiohjelmistollisista syistä. Yhtä kaikki konserttien sisältämän uuden tai poikkeavan ohjelmiston voidaan selvästi nähdä kannustavan tuoreeltaan konserttisalin löytäneitä kuulijoita saapumaan konserttiin, ehkä jopa tuovan konserttisaliin vällan uusia kuulijoita. Huomattava tulos on sekin, että ylipäättään konserttien K1, K2 ja K4 yleisöjen välillä ei ollut tässä mainittujen lisäksi merkittäviä eroja, vaan suurimmat erot olivat nähtävillä nimen omaan näiden kolmen sekä viihdekonsertin K3 välillä.

Vihteellissisältöisen konsertin K3 yleisö eroaa taidemusiikkiyleisöstä lähtökohtaisesti mm. sukupuoli- ja ikärakenteensa turvin. Konsertissa 3 naisia on ollut taidemusiikkiyleisöön verraten yhä selvempi enemmistö neljän viidestä konserttivieraasta edustaessa naissukupuolta. Samoin konsertissa on ollut suhteessa vähiten eläkeläisiä, joiden osuus vastanneista jää viidennekseen (verraten esim. K1:n eläkeläisprosenttiin, joka on 58). Nuoria taas on tähän konserttiin saapunut jopa yhdeksän prosenttia, joka sekään ei ole paljon, mutta ohittaa kirkkaasti muiden konserttien prosentit välillä 0-3 %. Erityisen suosittu viihdekonsertti tuntui olevan vakiintuneessa työiässä olevien keski-ikäisten keskuudessa, ja myös ryhmässä ja ystävien kesken saapuneita oli selkeästi otoksessa eniten. Yleisöstä vain kolme prosenttia on todella korkeakoulutettua (jatko-opiskelija tai sitä ylempi), mikä on vähäisesti verrattuna muiden konserttien 8-14 prosentin osuuteen vastaajista – kuitenkin alempi tai ylempi korkeakoulututkinto löytyy vastaajista jo lähes puolelta, mikä ei enää merkittävästi häviä muiden konserttien vastaajille. Suuria eroja taidemusiikkikonsertteihin

verraten on nähtävissä myös konserttien kulutuksessa. Vain neljäsosa K3:n vastaajista on käynyt vuoden aikana kymmenisen kertaa konsertissa, ja jopa reilu kolmasosa ei ole saapunut konserttisaliin kertaakaan aiemmin kuluneen vuoden mittaan – samoin puolet vastaajista ei ole koskaan käynytkään konserteissa säännöllisesti. Myös musiikkiharrastuneisuus eroaa tämän konsertin kohdalla taidemusiikin suurkuluttajaväestä, sillä vain yksi prosentti ilmoittaa musisoivansa ammattimaisesti tai opintojen vuoksi, ja ylipäätään musiikkia joskus harrastaneita on otannasta vähiten, hieman alle puolet. Kuitenkin suurin osa kuuntelee klassista musiikkia vapaa-ajallaan vähintään kuukausittain, ja kuuntelutavaltaan he keskittyvät ainakin konserttikokemuksissa lähinnä tunne-elämysten kokemiseen.

Kiinnostusorientaatiot paljastavat nekin varsin tehokkaasti konserttityypin, tarkemmin sanottuna ohjelmiston sekä musiikillisen aineksen merkityksen, onhan tätä kysytty aineistonkeruukyselyssä jopa suoraan. Aiemmin on todettu taide- ja viihdekonserttien yleisöjen välillä olevan eroja, mikä johdattaa kohti ajatusta erilaisten konserttisisältöjen antamista ja saamista erilaisista merkityksistä. Varmistus ohjelmiston suurelle merkitykselle saadaan vetämällä yhteen kaikkien konserttien yhteiset tulokset kiinnostusorientaatioiden suhteen, ohjelmistosta aloittaen: Kulloinkin esitettävät teokset olivat kiinnostuksen keskiössä 85:lla prosentilla kaikista vastaajista heidän valitessaan nämä hyvin tai melko kiinnostaviksi osiksi konserttia. Samoin vastaamiskerralla kuultu solisti tai tämän instrumentti kiinnosti hyvin tai melko paljon 64-70 prosenttia vastanneista. Samoin orkesterin sointia ja teosten tulkintaa piti kiinnostavana lähes kolme neljännestä vastanneista. Täten taiteellisesti ja ohjelmistollisesti orientoituneen kiinnostuksen luvut ovat suuria, ja konsertissa kulloinkin esitettävillä teoksilla tämä huomioon ottaen todella suuri merkitys. Kun vastaajilta on kysytty heidän halukkuuksistaan kuulla konserteissa tiettyjä ohjelmasisältöjä, he ovat ottaneet maltillisen aktiivisesti kantaa tarjottuihin vaihtoehtoihin. Tätä on pidettävä myös merkinä aktiivisuudesta – kuulijat tahtovat mitä ilmeisimmin vaikuttaa kuulemaansa, ja vastaukset kertovat heidän myös omaavan selkeitä musiikillisia makuja ja mielenkiinnon kohteita myös klassisen musiikin sisällä. Suhteellisen suuret samantekevää -vastausten määrät erityisesti konserteissa K2 ja K3 (39-43 %) kertovat nekin toki omaa tarinaansa, mutta aiemmin käsiteltyyn viitaten musiikillisesti kompetentimmat yleisöt konserteissa K1 ja K4 ottivat huomattavasti aktiivisemmin kantaa.

Edellisen alaluvun loppuun viitaten voidaan todeta, että yleisö todella kiinnostuu konserttien musiikillisesta ja ohjelmallisesta sisällöstä, teosten tulkinnoista ja kulloinkin kuultavista esiintyjistä. Se ei siis kuluta mitään vain. Konserttien väliset erot kaikkienensa viittaavat siihen, että konserteissa todella käy eri väkeä toisiinsa verrattuna, mikä entisestään korostaa ohjelmiston merkitystä. K3:n vastausten perusteella moni aivan uusi konserttikävijä on saatu uudenlaisen ohjelmiston houkuttelemana osallistumaan konserttiin, ja positiivissävyyisten avointen vastausten perusteella heistä moni vaikutti kuulemastaan. Ehkä taidemusiikki (tai ainakin sinfoniaorkesterilla toteutettu musiikki) saattoi juuri tämän konsertin myötä nousta pykälän heidän makuhierarkiassaan, ja joku heistä varmasti eksyy konserttisaliin toistekin.

6.4 Tutkielman onnistumisesta

Tämä opinnäytetyö on luotsannut tietämystä jyväskyläläisen sinfoniakonserttiyleisön näkemyksistä ja kokemuksista konserttisalissa eriohjelmistoisten konserttien aikana. Vaikuttaa siltä, että alkupuolella esitellyn vastakkainasettelun jälkimmäinen osapuoli, humaani näkemys aidosta musiikin rakastamisesta sekä konserttien kokemisesta lähes uskonnollisina rituaaleina (yläluokan pöyhistelystä sijaan), voittanee. Näin ainakin vastaukset kertovat, ja tähän haluaisi myös tutkielman tekijä uskoa. Alkuperäistä aiheenvalintaa lietsunut, Bourdieuhun päin kallellaan oleva henkilökohtainen ennakkokäsitys on pehmentynyt myös kirjoittajalla: sen tosiasian hyväksyminen, että väki tahtoo haastaa järjen sijaan tunteitaan, on tämän tutkielman myötä helpottunut ja nostanut arvoaan. Omien sanojensa mukaan yleisö aidosti *pitää* musiikista ja konserttikokemuksestaan. Kompetenssin merkitys on teoreettiselta kannalta todistettu, joskaan keskisuomalainen yleisö ei tunnu haluavan tätä korostaa – eikä se kovin professionaalinen olekaan.

Monen alan ammattilaisen, erityisesti akateemisen musiikintuntijan, mustasukkaisuus musiikkia ja sen tuntemusta kohtaan aiheuttaa arkikokemuksen mukaan usein – kuten tutkimuksen tekijälläkin – aiheetonta tunnesisältöjen tuottamien merkitysten vähättelyä. Kun musiikin ammattilainen astuu konserttisaliin, hänen on luultavasti vaikea vaimentaa analyttistä korvaansa, ja kompetenssin lisäämä syvälinen musiikintuntemus aiheuttaa varmasti monia intertekstuaalisia oivalluksia sekä asiayhteyksien tyydytystä tuottavaa tajuamista. Tästä huolimatta ammattilaisen ei tule pitää tiedollisesti ”alempiarvoisiaan” tyhminä: musiikkiin voi suhtautua elämysten kautta aivan yhtä arvokkaasti – eri lailla, mutta

kokijalleen yhtä tärkeällä tavalla. Musiikki luo kuulijalleen merkityksiä kovin monella saralla, ja mitä ilmeisimmin tuottaa myös hyvinvointia elämysten, arjesta irtaantumisen ja ajatusten herättämisen muodossa.

Tutkimustulosta tarkastellessa ei toki tule unohtaa survey-menetelmän haasteita (monitulkintaisuus, tarkentamisen mahdottomuus) sen enempää kuin aiheen herkkyyttä tai tutkimuksentekijän perin vaillinaista kvantitatiivisen tutkimuksenteon hallintaakaan. Tilastollinen merkitsevyys saavutettiin monen kysymyksen kohdalla esimerkillisesti, mutta vastausprosentti jättää tuloksen suhteen vielä paljon arvailun varaan: noin kahden kolmanneksen vastattua kyselyyn (vastausprosentin ollessa 65) tulokset ovat melko yleistettäviä, mutteivät tilastollisesti kovinkaan päteviä. Puuttuva kolmasosa olisi voinut vastata täysin toisin, ja saaduista tuloksista osa on täten varmasti ainakin osittain sattuman tulosta. Kuten aiemmin on mainittu, konserttiyleisö on varmasti myös herkkä aistimaan ja ymmärtämään, milloin heitä yritetään viekoitella sosiaalisten merkitysten pyydykseen. Yleisön kuitenkin mainitessa myös sosiaalisten seikkojen painoarvoa, tuloksia voi katsella suhteellisen rauhallisin mielin. Kuva yleisön mielikuvista todella on tarkentunut tämän tutkimuksen myötä, ja tulos tuntuu realistiselta: yleisö ei koe harjoittamassaan tapakulttuurissa ongelmia, eikä pidä itseään muuta kansaa hienompana väkenä. Olkoon tämä sitten realismia tai arroganssia, on hyvä huomata yleisön itsensä pitävän jalkansa maassa. Vaikuttaa siltä, että korkeakoulutetuinkin saattaa seuraavana työpäivänään kahvihuoneessa mainita edellisillan konsertin mainiot tulkinnat nöyränä musiikillisille sisällöille – ei pelkästään korostaakseen omaa pätevyyttään ja arvostelukykyyään, vaan jakaakseen saamansa elämyksen.

Aiheen tutkiminen olisi varmasti ollut hedelmällisempää alun perin suunnitellulla *mixed methods* -käytännöllä, jossa kyselytutkimuksen lisäksi olisi suoritettu syvällisempiä yleisön edustajien haastatteluja. Kun tarkoituksena on pureutua näinkin syvälliseen kysymykseen, liittyen ihmisen subjektiivisiin tuntemuksiin ja merkityssisältöjen rakentumiseen, kyselylomake ei ole suinkaan luonnollisin vaihtoehto. Tarkoitus ei ole ollut luoda uusia teorioita, vaan lähinnä testata jo olemassa olevia argumentteja sekä erityisesti parikymmentä vuotta saatujen tulosten muutosta, joten tässä mielessä kvantitatiivinen lähestymistapa on toki perusteltu. Samoin yleisön yleisprofiilin kartoitukseen kysely oli luonnollisesti omiaan. Kyselyn käytössä oli kuitenkin tutkimuksen alussa aikataulullisia ongelmia, ja ulkoisen tahon

saneleman kiireen keskellä teoriataustaan perehtyminen on ollut kyselyä laadittaessa kesken. Täten kyselyyn valikoituneet kysymykset ovat Salosen mallin mukaan kylläkin välttävästi toimineet, mutta niiden varsinainen teoriasta ponnistaminen on myönnettävä vaillinaiseksi. Kysymykset olisi varmasti saatu aseteltua paremmin peilaamaan tässä tutkielmassa kuvattua teoriaa, mikäli aineistonkeruu olisi suoritettu oikeassa järjestyksessä hätiköinnin sijaan. Kaikki kompastuskivet ovat kuitenkin toimineet tutkielmantekijälle arvokkaana pääomana: virheiden tekeminen on joskus oiva tapa oppia uutta.

Aineisto on tuottanut paljon tietoa, ja erityistä iloa voi kokea sen suomista ideoista ja puoltavista kannanotoista konserttialihanketta sekä konserttiohjelmiston aitoa merkitystä kohtaan. Aineiston käyttö myöhemmässä tutkailussa on mahdollista, jopa toivottavaa. Vaikka sen tuottama aines onkin toiminut ensisijaisesti kerääjänsä henkilökohtaisten kipupisteiden hoidossa, näinkin kattava profiili luo pohjaa myös tuleville tutkijoille. Sen kätköihin jää tämän tutkielman jälkeen vielä rutkasti tietoa, jota vaikkapa monimuuttujamenetelmin olisi sangen hedelmällistä tutkia erityisesti sosiologisen viitekehyksen sisällä. En näe syytä, miksei aineiston tuottamia tuloksia voisi pääosin levittää koskemaan ainakin kansallisella tasolla muidenkin kaupunkien orkesterien yleisöjä. Vaikka keskisuomalainen yhteishenki ja ajattelutapa ovatkin, niin hyvässä kuin pahassa, omaa luokkaansa varsinkin kulttuurin saralla, tuskinpa yleisöt ympäri maan kovinkaan merkittävästi näistä tuloksista poikkeavat. Se jääköön tulevien tutkimuksentekijöiden selvitettäväksi. Kuitenkin uskallan aineistoni valossa sanoa, että enemmistöä taidemusiikin yleisöstä, sosioekonomisiin karvoihin katsomatta, yhdistää eräs asia: rakkaus musiikkiin.

LÄHTEET

- Abercombie, N. & Longhurst, B. (1998). *Audiences*. London: SAGE Publications
- Adorno, T. W. (1973). Einleitung in die Musiksoziologie. *Gesammelte Schriften 14*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 169-447.
- Akavan erityisalat (2011). *Kansalaisten käsitykset kulttuuripalveluista 2011*.
Luettavissa osoitteesta
<http://www.akavanerityisalat.fi/fi/arjen-hyvinvointi-kasvaa-kulttuurista--eduskuntavaalikiertue.html>
- Ballantine, C. (1984). *Music and its social meanings*. New York: Gordon and Breach, Science Publishers
- Blaukopf, K. (1992). *Musical Life in a Changing Society: Aspects of Music Sociology*. Portland: Amadeus Press.
- Boehmer, K. (1980). Sociology of Music. Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians XVIII*. s. 432-439. Toim. Stanley Sadie. London: MacMillan.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction, a social critique of the judgement of taste*. London: Routledge & Kegan.
- Bourdieu, P. (1985). *Sosiologian kysymyksiä*. Tampere: Vastapaino
- DeNora, T. (2003). *After Adorno. Rethinking music sociology*. New York: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eaton, M. M. (1994). *Estetiikan ydinkysymyksiä*. Helsingin yliopisto.
- Farnsworth, P. R. (1969): *The Social Psychology of Music*. Ames: The Iowa State University Press.
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Hennion, A. (2001): Music Lovers: Taste as Performance. *Theory, Culture & Society*. 18; (1), 1-22. Nottingham Trent University: Sage Publications
- Hennion, (2007). Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music. Teoksessa Clayton, M., Herbert T., Middleton, R. (2002) (toim.): *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. London: Routledge
- Halme, A. (1999): Adornon musiikkisosiologian taustaa. *Musiikki*. 29 (1), s. 3-20.
- Halme, A. (1997). *Musiikki ideologiana. Adornon musiikkisosiologian käsittelyä*.

Helsingin yliopisto. Pro gradu -tutkielma.

- Heiskala, R. (toim.) (1994). *Sosiologisen teorian nykysuuntauksia*. Tampere: Gaudeamus.
- Hill, E., O'Sullivan, C., O'Sullivan, T. (2003). *Creative arts marketing*. Oxford: Butterworth Heinemann.
- Johnson, J. (2002). *Who needs classical music?* New York: Oxford University Press.
- Juvonen, A. (2000). *Johnnyllakin on univormu, heimovaatteet ja kampaas. Musiikillisen erityisorientaation polku musiikkiminän, maailmankuvan ja musiikkimaun heijastamina*. Jyväskylä: väitöskirja.
- Karttunen, S. (1992). *Musiikki kulttuurisessa tietoisuudessa*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus.
- Kerttula, R. (1988). *Teatteriesitys kommunikaatiotapahtumana*. Helsinki: Helsingin kauppakorkeakoulun julkaisuja D-107
- Kinnunen, A. (2000). *Estetiikka*. Juva: WSOY
- Korhonen, P. (2005). *Jyväskylä Sinfonia. Torvisoittokunnasta kaupunginorkesteriksi*. Jyväskylän yliopisto. Musiikin laitos. Licensiaatintyö.
- Kurkela, K. (1994). *Musiikki ja mielen maisemat, musiikin esittäminen ja luovan asenteen psykodynamiikka*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Metsämuuronen, J. (2005). *Tutkimuksen tekemisen perusteet ihmistieteissä*. Helsinki: International Methelp.
- Mäkelä, K. (1985). Kulttuurisen muuntelun yhteisöllinen rakenne Suomessa. *Sosiologia* (:4), 247-260.
- Pitts, S., Spencer, C. (2007). Loyalty and longevity in Audience Listening: Investigating Experiences of Attendance at a Chamber Music Festival. *Music & Letters*, Vol. 89 No. 2. Oxford University Press.
- Pitts, S. (2005). What Makes an Audience? Investigating the Roles and Experiences of Listeners at a Chamber Music Festival. *Music & Letters* Vol. 86 No. 2. Oxford university Press.
- Ranta, E., Rita, H., Kouki, J. (2005). *Biometria. Tilastotiedettä ekologeille*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Rautiainen, T. (2001). *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampereen yliopisto. Kansanperinteen laitos. Väitöskirja.

- Salminen, K. (1990). *Musiikkimakujen muotoutuminen. Musiikkikulttuurin sosiaalistuminen ja enkulturaation ongelmat*. Helsinki: Oy. Yleisradio Ab.
- Salonen, E-P. & Otonkoski, A. (1987). *Kirja: puhetta musiikista*. Helsinki: Tammi
- Salonen, T. (1990): *Konserttimusiikin yleisö makujen kentällä*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus
- Shusterman, R. (1997). *Taide, elämä ja estetiikka*. Tampere: Oy Yliopistokustannus Finnish University Press Ltd.
- Silbermann, A. (1977). *The Sociology of Music*. London: Routledge & Kegan.
- Small, C. (1998). *Musicking. The meanings of performing and listening*. Hanover: Wesleyan University Press
- Stefani, G. (1985). Musiikillinen kompetenssi. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 3
- Swartz, D. (1997): *Culture and power. The sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Takala, J-P. (1980): *Teatteri- ja sinfoniakonserttiyleisö Helsingissä syksyllä 1970*. Helsinki: Pääkaupunkiseudun yhteistyövaltuuskunta. Pääkaupunkiseudun julkaisusarja A 1980: E2.

LIITTEET

LIITE 1: Kyselylomake

Hyvä konserttivieras,
voidakseen palvella mahdollisimman hyvin konserteissa kävijöitä Jyväskylä Sinfonia tarvitsee tietoja konserttiyleisöstä ja sen mielipiteistä. Kysely tehdään yhteistyössä Jyväskylän yliopiston musiikin laitoksen kanssa.

Pyydämme sinua ystävällisesti vastaamaan oheisen kysymyslomakkeen kysymyksiin.

Useimmissa kohdissa voit vastata rengastamalla sopivan vaihtoehdon edessä olevan numeron.
Palauta lomake ja kynä niille varattuun laatikkoon teatterin ala-aulaan joko väliajalla tai konsertin jälkeen.

Jos olet jo vastannut tähän kyselyyn, sinun ei tarvitse vastata uudestaan.

Vastaajien kesken arvotaan levypaketteja. Mikäli haluat osallistua arvontaan, kirjaa nimesi ja yhteystietosi kyselylomakkeen lopussa olevaan yhteystietokenttään. Vastaukset käsitellään luottamuksellisesti, tietoja ei luovuteta ulkopuoliseen käyttöön.

KIITOS SINULLE!

Lasse Allonen
Intendentti
Jyväskylä Sinfonia

Riku Salomaa
HuK
Tutkimuksen tekijä

Heini Siltainsuu
HuK
Tutkimuksen tekijä

KYSELYLOMAKE

RENGASTA SINULLE SOPIVIN VAIHTOEHTO

1. Oletko

- 1Mies
- 2Nainen

2. Mikä on syntymävuotesi? _____

3. Oletko

- 1Naimaton
- 2Naimisissa tai avoliitossa
- 3Eronnut tai asumuserossa
- 4Leski

4. Onko sinulla lapsia? Kyllä / Ei

5. Mikä on koulutuksesi?

- 1 Peruskoulu tai vastaava
- 2 Ammattikoulu tai opisto
- 3 Ylioppilastutkinto

- 4 Alempi tai ylempi korkeakoulututkinto
- 5 Jatko-opiskelija/lisensiaatti/tohtori/professori
- 6 Muu, mikä? _____

6. Oletko

- 1 Työssäkäyvä (myös yrittäjä ja freelancer)
- 2 Työtön
- 3 Varusmies
- 4 Opiskelija
- 5 Eläkeläinen

7. Asuinpaikkasi postinumero: _____

8. Kuinka monta kertaa olet käynyt Jyväskylä Sinfonian konsertissa (tätä käyntiä lukuun ottamatta) viimeisen vuoden aikana?

- 1 En kertaakaan
- 2 1-3 kertaa
- 3 3-8 kertaa
- 4 9 kertaa tai enemmän

9. Kuinka kauan olet säännöllisesti käynyt orkesterikonserteissa joko Jyväskylässä tai muualla?

- 1 En ole käynyt konserteissa säännöllisesti
- 2 Alle kaksi vuotta
- 3 2-5 vuotta
- 4 6 vuotta tai kauemmin

10. Mistä sait ensimmäisen kerran tietää tämänkertaisesta konsertista?

- 1 Paikallislehdestä
- 2 Sanomalehdestä
- 3 Radiosta
- 4 Sinfonian tiedotteesta tai konserttiesitteestä
- 5 Sinfonian mainosjulisteesta
- 6 Ystävältä/tuttavalta
- 7 Internetistä
- 8 Jokin muu vaihtoehto, mikä?

11. Minkälainen lippu sinulla on?

- 1 Alennuslippu (eläkeläinen, opiskelija, työtön, varusmies)
- 2 Kausilippu
- 3 Kertalippu
- 4 Muu, mikä?

12. Millainen lippupaketti sopisi sinulle parhaiten?

- 1 Nykyiset lippuvaihtoehdot riittävät
- 2 2-3 konsertin yhteislippu
- 3 4-6 konsertin yhteislippu
- 4 Perhelippupaketti (esim. 2 aikuista ja 2 lasta)

13. Tulitko konserttiin

- 1 Yksin
- 2 Perheenjäsenen kanssa
- 3 Ystävän tai ystävien kanssa
- 4 Suuremmassa ryhmässä
- 5 Jokin muu vaihtoehto, mikä?

14. Onko sinulla tässä konsertissa tuttuja (muita kuin niitä, joiden kanssa mahdollisesti tulit)

- | | |
|---|---|
| <ol style="list-style-type: none"> a. <u>Yleisössä</u> 1 Ei yhtään 2 Alle viisi 3 Viisi tai enemmän | <ol style="list-style-type: none"> b. <u>Soittajissa</u> 1 Ei yhtään 2 Alle viisi 3 Viisi tai enemmän |
|---|---|

15. Haluaisitko nähdä konserteissa yhdistettävän eri taiteenlajeja orkesterimusiikin kanssa?

Voit rengastaa myös useamman vaihtoehdon.

- 1 Tanssi ja orkesterimusiikki
- 2 Liikkuva/ still-kuva ja orkesterimusiikki
- 3 Muu. Mikä?

16. Missä määrin seuraavat seikat kiinnostavat sinua konsertissa? Rengasta valintasi jokaisesta kohdasta.

1 = hyvin vähän 2 = melko vähän 3 = jonkin verran
4 = melko paljon 5 = hyvin paljon

- | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Tämänkertainen kapellimestari |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Tämänkertainen solisti |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Mahdollisuus tavata tuttuja |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Väliaika seurusteluineen ja tarjoiluineen |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Solistin instrumentti |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Esitettävät teokset |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Konsertin tunnelma |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Teosten tämänkertaiset tulkinnat |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Orkesterin sointi |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Laulu- tai soittokilpailut |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Kantaesitykset |

17. Soitatko itse jotakin soitinta tai laulatko?

- 1 En ole koskaan soittanut tai laulanut
- 2 Olen soittanut tai laulanut aikaisemmin
- 3 Harrastan soittamista tai laulamista säännöllisesti
- 4 Soitan tai laulan ammattimaisesti tai opintojen vuoksi

18. Millainen on sinun tapasi kuunnella musiikkia? Rengasta itsellesi läheisimmin sopiva vaihtoehto.

- 1 Kiinnitän huomioni musiikin tekniseen puoleen, kappaleen rakenteeseen, teemoihin, sointuihin ja rytmiin.
- 2 Koen tunne-elämyksiä, iloa, surua, nautintoa jne.
- 3 Ajattelen maisemia, henkilöitä ja tapahtumia
- 4 Kiinnitän huomioni säveltäjän, sovittajan ja esittäjien taitoon ja itse esitystapahtumiin
- 5 Jos sinulla on jokin edellisistä poikkeava tapa, kuvaile lyhyesti:

19. Kuinka usein kuuntelet klassista musiikkia keskittyneesti konsertin ulkopuolella (esim. radiosta, televisiosta, äänilevytä tai Internetistä)?

- 1 Päivittäin
- 2 Vähintään kerran viikossa
- 3 Vähintään kerran kuukaudessa
- 4 Harvemmin
- 5 En koskaan

20. Seuraatko sanomalehdistä, Internetistä tai muusta mediasta konsertteihin liittyviä kirjoituksia, artikkeleita, arvosteluja tai keskustelua?

- 1 En lainkaan
- 2 Silloin tällöin
- 3 Säännöllisesti

21. Kuinka usein olet käynyt muissa kulttuuritilaisuuksissa kuten teatterissa, museoissa tai elokuvissa viimeisen vuoden aikana?

- 1 En kertaakaan
- 2 1-3 kertaa
- 3 3-8 kertaa
- 4 9 kertaa tai enemmän

22. Jos konsertin yhteydessä/jälkeen tarjottaisiin samoissa tiloissa lisäpalveluja, kuten ravintolatoimintaa tai taidenäyttelyitä, käyttäisitkö niitä?

- 1 Kyllä
- 2 Käytän näitä palveluja mieluummin muualla konsertin jälkeen
- 3 En näe tämänkaltaiselle toiminnalle tarvetta

23. Mitä mieltä olet seuraavista väitteistä? Rengasta valintasi jokaisesta kohdasta.

1 = Täysin eri mieltä 2 = Melko eri mieltä 3 = Samantekevää

4 = Melko samaa mieltä 5 = Täysin samaa mieltä

- | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Olen tyytyväinen konsertteihin liittyvään hienostuneeseen tapakulttuuriin |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Konserttiyleisön ei tarvitse pukeutua parhaimpiinsa |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Haluaisin kuulla konserteissa mieluiten ulkomaalaisia esiintyjiä |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Konserteissa käyvät pääosin samat ihmiset |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Jyväskylä Sinfonian mainosten ulkoasu on toimiva |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Lukisin mielelläni Sinfonian kuulumisista esim. nettiblogin muodossa |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Konserttimusiikki on parempaa kuin muut musiikin lajit |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Sinfoniakonsertti on vakava tilaisuus |

- | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Sinfoniakonsertin sosiaalinen luonne ei ole minulle tärkeää |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Konserteissa tulisi soittaa enemmän nykymusiikkia |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Konserteissa tulisi esiintyä mieluiten paikallisia esiintyjä |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Väliaika on keskeinen osa konserttia |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Tuttujen tapaaminen konserteissa on tärkeää |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Konsertti on ”parempien” ihmisten tapahtuma |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Konserteissa tulisi pitäytyä tuttuun ohjelmistoon |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Sinfoniaorkesterin ylläpitäminen on liian kallista |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Konserteissa tutustuu harvoin uusiin ihmisiin |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Vuorovaikutus yleisön ja esiintyjien välillä on tärkeää |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Konsertissa hyvällä akustiikalla ja toimivilla puitteilla on suuri merkitys |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Konserttikulttuurilla ei ole elitististä leimaa |

24. Mitä tämä konsertti sinulle merkitsee?

25. Oletko osallistunut johonkin seuraavista Jyväskylän Sinfonian tai jonkin muun taideorganisaation järjestämistä tilaisuuksista? Voit rengastaa myös useamman vaihtoehdon.

- 1 Tilaisuus, jossa harjoitellaan soittamista tai laulamista, tai tutustutaan soittimiin
- 2 Tilaisuus, jossa tutustutaan muusikon/säveltäjän/kapellimestarin työhön (esim. luento)
- 3 Konsertti, joka on pidetty muualla kuin tavanomaisessa esityspaikassa (esim. koulu, päiväkotia, palvelutalo, kauppakeskus tai ravintola)
- 4 Harjoitus/kenraaliharjoitus
- 5 Muu, mikä?

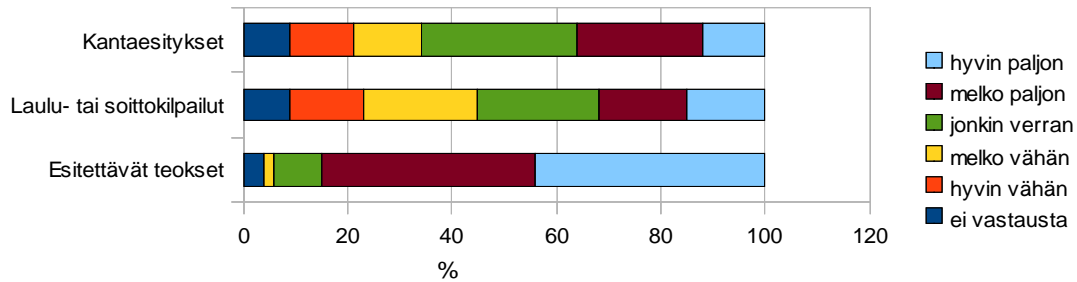
26. Mitä toiveita tai odotuksia sinulla on koskien mahdollisesti rakennettavaa uutta konserttisalia?

Mikäli haluat osallistua levypakettien arvontaan, täytä tähän yhteystietosi (nimi, osoite ja puhelinnumero):

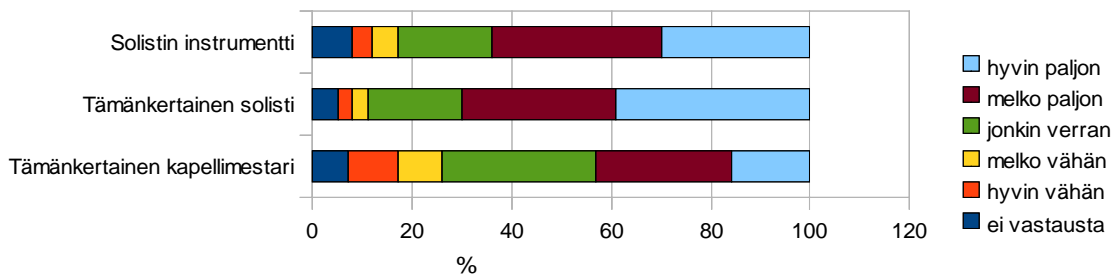
Lämmin kiitos vaivannäöstäsi ja mukavaa illan jatkoa! Palautathan lomakkeen ja kynän ala-aulaan.

LIITE 2. Konsertin sisältöjen kiinnostavuutta kuvaavat kuviot.

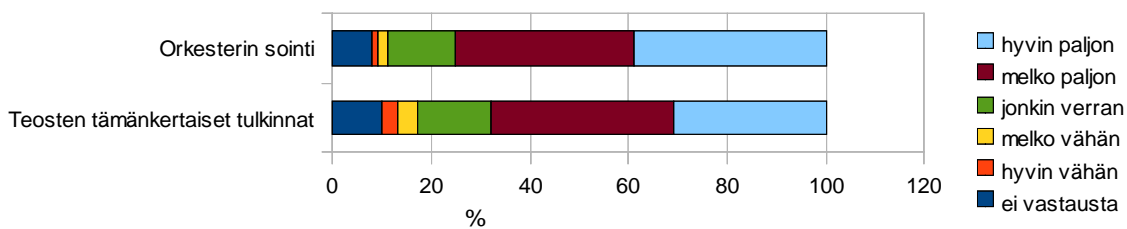
KUVIO 1. Ohjelmisto-orientoitunut kiinnostus kaikissa konserteissa (N=319).

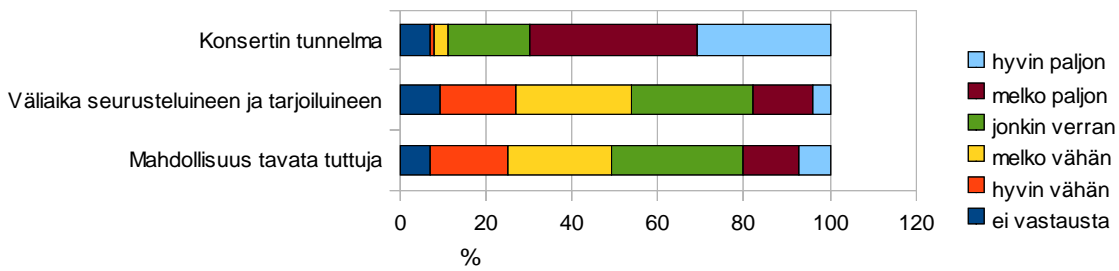
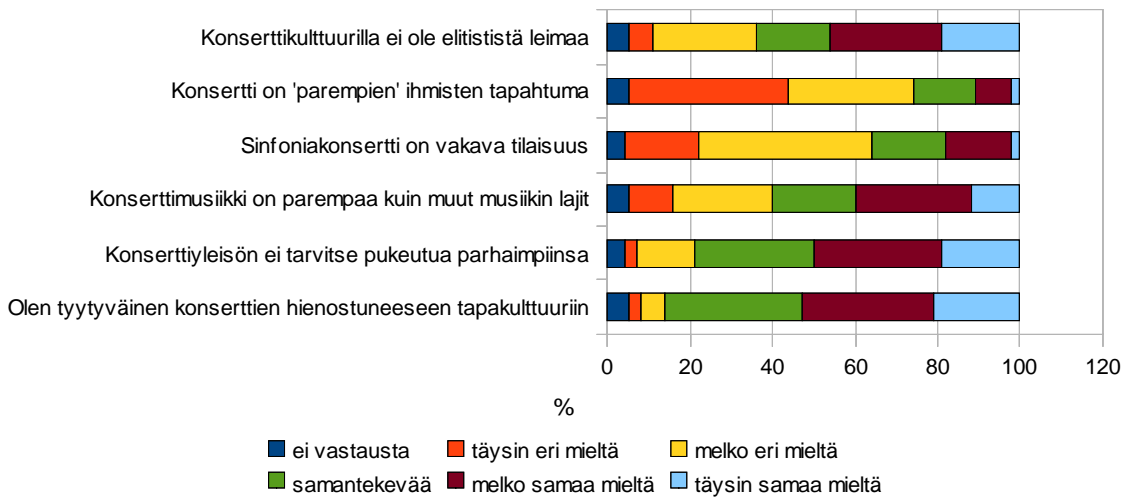


KUVIO 2. Artistiorientoitunut kiinnostus kaikissa konserteissa (N=319).



KUVIO 3. Taiteellisesti orientoitunut kiinnostus kaikissa konserteissa (N=319).



KUVIO 4. Sosiaalisesti orientoitunut kiinnostus kaikissa konserteissa. (N=319)**KUVIO 5a.** Konserttikulttuuriin liittyvät mielikuvat kaikissa konserteissa (N=319).**KUVIO 5b.** Konserttikulttuurin sosiaalista ulottuvuutta koskettelevat väitteet kaikissa konserteissa (N=319).