

Mitä orkesteri soittaa?

Sinfoniaorkesterin ohjelmiston suunnittelu ja soitettu ohjelmisto

Jyväskylän yliopisto
Musiikkitieteen laitos

Musiikkitieteen
Pro gradu -tutkielma
Syksy 1997

Pirjo Kauhanen
Marke Vornanen

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Musiikkitieteen laitos
Tekijä Pirjo Kauhanen ja Marke Vornanen	
Työn nimi Mitä orkesteri soittaa? Sinfoniaorkesterin ohjelmiston suunnittelu ja soitettu ohjelmisto	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Pro gradu -tutkielma
Aika Syyskuu 1997	Sivumäärä 149 + liiteosio
<p>Tiivistelmä</p> <p>Tutkimuksessa selvitetään orkestereiden ohjelmistojen rakennetta ja sisältöä sekä ohjelmiston suunnitteluun ja valintaan liittyviä seikkoja ja keskeisinä tarkastelun näkökulmina on perinteisen, uuden ja suomalaisen musiikin asema orkestereiden ohjelmistoissa.</p> <p>Orkesterin organisaatiossa ohjelmiston suunnitteluun vaikuttavia tärkeitä tahoja ovat taiteellisenä johtajana toimiva kapellimestari ja intendentti sekä heidän lisäksi muu ohjelmatoimikunta. Kyselyjen ja haastattelujen avulla tutkitaan, mikä on näiden eri tahojen rooli ja merkitys ohjelmiston suunnittelussa ja ohjelmatoimikunnan työskentelyssä ja millaisten näkemysten pohjalta ohjelmistovalinnat tehdään; mitkä ovat päätöksentekijöiden taiteelliset kriteerit ja millaisia painotuseroja niissä on havaittavissa. Tutkimuksessa käsitellään myös ulkoisten seikkojen vaikutusta ohjelmistovalintoihin. Tämän lisäksi orkestereiden ohjelmistoja analysoidaan kymmenen vuoden ajalta laajemmin perspektiivin saamiseksi käsiteltävään aiheeseen. Analyysin pohjana on Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n julkaisemat konserttikalenterit. Näiden eri elementtien tarkastelun avulla pyritään saamaan käsitys orkestereiden ohjelmistopolitiikasta. Tutkimukseen valittiin kahdeksan Suomen kolmestatoista ammattisinfoniaorkesterista. Mukana ovat Espoon, Joensuun, Jyväskylän, Kuopion, Lahden, Oulun, Porin ja Vaasan kaupunginorkesterit.</p> <p>Orkesterin ohjelmiston suunnittelu on hyvin moniulotteinen prosessi. Suunnittelussa kapellimestarilla on keskeinen rooli ja hänen vaikutustaan oltiin valmiita vielä lisäämään. Seuraavaksi tärkeimmiksi tahoiksi ohjelmiston suunnittelussa koettiin ohjelmatoimikunta ja intendentti. Tutkimuksessa kävi myös ilmi, että taloudellisten resurssien niukkuus on vaikeuttanut orkestereiden toimintaa monille eri tavoilla, mutta siitäkin huolimatta on pyritty luomaan vaihtelevaa ja monipuolista ohjelmistoa. Tiukka talous on vaikuttanut myös siten, että ohjelmiston suunnittelu on tarkentunut ja on jouduttu pohtimaan uusia toimintamuotoja. Ohjelmiston suunnittelun kulmakysymyksiä onkin löytää balanssi ulkoisten tekijöiden ja taiteellisten päämäärien välillä.</p> <p>Ohjelmistoonalyysi paljasti, että perinteisellä orkesterirepertoarilla oli keskeinen sija orkestereiden ohjelmistoissa, mutta myös suomalaisen ja uuden musiikin asema oli kohtalaisen hyvä verrattuna muiden maiden vastaaviin tutkimuksiin. Tällä vuosisadalla sävelletystä musiikista noin puolet koostui suomalaisten säveltäjien teoksista.</p> <p>Orkestereiden soittamat ohjelmistot poikkesivat toisistaan joiltakin osin huomattavastikin ja myös ohjelmistoista vastaavien henkilöiden taiteellisten päämäärien väliltä löytyi hienoisia painotuseroja. Saman kokoluokan orkestereidenkin on siten mahdollista kehittää persoonallinen ohjelmisto ja siten luoda muista erottuvaa ohjelmistopolitiikkaa. Tämä kuitenkin vaatii ohjelmiston suunnittelijoilta näkemystä, visioita ja lujaa tahtoa toteuttaa päämäärät, sillä käytännön toimintaa ja ohjelmistovalintoja rajoittavat monet ulkoiset tekijät ja toiminnan realiteetit.</p> <p>Orkesterit ovat kehittäneet keinoja vastata yhteiskunnan asettamiin muutospaineesiin. Ne pyrkivät kehittämään toimintaansa yhä monipuolisemmaksi, suuntautumaan ulospäin ja hakemaan uusia yhteistyökumppaneita. Yksi viime aikojen merkittävimmistä hankkeista orkestereiden keskuudessa on ollut nimikkosäveltäjätoiminnan laajentuminen. Nähtäväksi jää, miten pienet orkesterit pystyvät vastaamaan tulevaisuuden asettamiin haasteisiin.</p>	
Asiasanat	sinfoniaorkesteri, orkesterin ohjelmiston suunnittelu, orkesterin repertoaari
Säilytyspaikka	Jyväskylän yliopiston kirjasto, musiikkitieteen laitoksen kirjasto
Muita tietoja	

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	
1.1	Tutkimuksen kohde ja tarkoitus	1
1.2	Tutkimuksen kulku, menetelmät ja rakenne	2
1.3	Aihetta sivuavia tutkimuksia	5
1.4	Keskustelua orkestereiden ohjelmistopolitiikasta	6
1.5	Orkestereiden toiminnasta ja kehityksestä	12
1.5.1	Historiallinen katsaus tutkimuksessa mukana olevien orkestereiden kehitykseen	15
1.5.2	Orkestereiden asema kaupungin organisaatiossa	19
2	LÄHESTYMISTAPOJA ORKESTEREIDEN OHJELMISTOJEN TUTKIMISEEN	22
2.1	Orkestereiden ohjelmistojen kehityksestä William Weberin mukaan	22
2.2	Orkestereiden ohjelmistoanalyysi John H. Muellerin mukaan	34
3	OHJELMISTOPOLITIikka	47
3.1	Orkesterin ohjelmiston suunnittelu ja siihen osallistuvat tahot	48
3.1.1	Kapellimestari ja ohjelmiston suunnittelun lähtökohdat	48
3.1.2	Intendentti ja ohjelmiston suunnittelu	54
3.1.3	Ohjelmatoimikunta	56
3.1.3.1	Ohjelmatoimikunnan kokoonpano ja tehtävät	56
3.1.3.2	Ohjelmatoimikunnan työskentely	58
3.1.3.3	Ohjelmatoimikunnan rooli ja merkitys	61
3.1.4	Eri tahojen vaikutusmahdollisuudet ohjelmiston suunnittelussa	64
3.2	Orkesteritoiminnan ulkoiset puitteet	67
3.2.1	Taloudelliset resurssit	67
3.2.2	Orkesterin resurssit	73
3.3	Orkesterin taiteelliset päämäärät	76
3.3.1	Ohjelmatoimikunnan jäsenten näkemyksiä orkesterin taiteellisista päämääristä	76
3.3.1.1	Teemojen käyttö	76
3.3.1.2	Eri aikakausien musiikki	77
3.3.1.3	Nykymusiikki	78
3.3.1.4	Suomalainen musiikki	79
3.3.1.5	Konserttien rakenne	80
3.3.1.6	Kantaohjelmisto ja suosikkisäveltäjät	81
3.3.1.7	Eri konserttityypit	83
3.3.1.8	Orkesterin selviytyminen taiteellisesta tehtävästään	84
3.3.2	Ohjelmatoimikunnan jäsenten näkemyksiä orkesterin ohjelmistopolitiikasta	87

3.4	Ohjelmistoanalyysi	91
3.4.1	Taustatietoja orkestereiden toiminnasta	92
3.4.2	Eri aikakausien musiikki orkestereiden ohjelmistoissa	97
3.4.3	Eri maiden musiikki orkestereiden ohjelmistoissa	99
3.4.4	Uusi musiikki orkestereiden ohjelmistoissa	100
3.4.4.1	Uuden musiikin osuus	100
3.4.4.2	Uuden musiikin säveltäjät	103
3.4.4.3	Elossa olevat säveltäjät	105
3.4.5	Suomalainen musiikki orkestereiden ohjelmistoissa	108
3.4.5.1	Suomalaisen musiikin osuus	108
3.4.5.2	Suomalaiset säveltäjät	112
3.4.5.3	Uhanalaiset suomalaiset säveltäjät	115
3.4.6	Soitetuimmat säveltäjät orkestereiden ohjelmistoissa	117
3.4.7	Soitetuimmat teokset orkestereiden ohjelmistoissa	122
3.4.7.1	Soitetuimmat teokset	122
3.4.7.2	Kantaohjelmisto	126
3.4.8	Kantaesitykset	130
3.5	Yhteenvetoa ja vertailua ohjelmatoimikunnan jäsenten taiteellisista näkemyksistä ja ohjelmistoanalyysistä	134
4	ORKESTERITOIMINTA JA SEN KEHITTÄMINEN	138
4.1	Ohjelmatoimikunnan jäsenten näkemyksiä orkesterin toiminnasta ja tehtävistä	138
4.2	Uudet ideat konserttitoimintaan	140
4.3	Pienten orkestereiden tulevaisuus	141
4.4	Yhteistyö säveltäjien kanssa	142
5	PÄÄTÄNTÖ	145

LÄHTEET

LIITTEET

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen kohde ja tarkoitus

Nykyajan sinfoniaorkesterit kohtaavat monenlaisia paineita. Toisaalta niiden tehtäviin kuuluu orkestereiden klassisen musiikkiperinnön vaaliminen ja siirtäminen tuleville sukupolville, mutta toisaalta niiden on pystyttävä uudistumaan ja vastaamaan ajan haasteisiin. Sinfoniaorkestereiden odotetaan edistävän myös oman maansa taidemusiikkia esittämällä kotimaisten säveltäjien tuotantoa. Ohjelmiston suunnittelun haasteena onkin, miten sovittaa yhteen musiikin eri osa-alueet ja saada aikaan hyvä ja monipuolinen kokonaisuus, joka tyydyttää sekä esittäjiä että kuulijoita. Tässä tutkimuksessa selvitetään orkestereiden ohjelmistojen rakennetta ja sisältöä sekä ohjelmiston suunnitteluun ja valintaan liittyviä seikkoja ja keskeisinä tarkastelun näkökulmina on perinteisen, uuden ja suomalaisen musiikin asema orkestereiden ohjelmistoissa.

Orkesterin organisaatiossa ohjelmiston suunnittelussa vaikuttavia tärkeimpiä tahoja ovat taiteellisena johtajana toimiva kapellimestari ja intendentti sekä heidän lisäksi muu ohjelmatoimikunta. Kyselyjen ja haastattelujen avulla tutkitaan, mikä on näiden eri tahojen rooli ja merkitys ohjelmiston suunnittelussa ja millaisten näkemysten pohjalta ohjelmistovalinnat tehdään; mitkä ovat päätöksentekijöiden taiteelliset kriteerit ja millaisia painotuseroja niissä on havaittavissa. Tutkimuksessa käsitellään myös ulkoisten seikkojen vaikutusta ohjelmistovalintoihin. Tämän lisäksi orkestereiden ohjelmistoja analysoidaan kymmenen vuoden ajalta laajemmin perspektiivin saamiseksi käsiteltävään aiheeseen ja analyysin pohjana on Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n julkaisemat konserttikalenterit. Näiden eri osa-alueiden tarkastelun avulla pyritään saamaan käsitys orkestereiden ohjelmistopoliitikasta.

Tutkimukseen valittiin kahdeksan Suomen kolmestatoista ammattisinfoniaorkesterista. Mukana ovat Espoon, Joensuun, Jyväskylän, Kuopion, Lahden, Oulun, Porin ja Vaasan kaupunginorkesterit. Suomen Muusikkojen Liitto on jakanut orkesterit kolmeen ryhmään muusikoiden lukumäärän

perusteella. Ensimmäisen ryhmän muodostavat yli 90 soittajan orkesterit, toisen ryhmän yli 60 jäsenen ja kolmannen ryhmän alle 60 muusikon orkesterit. (Musiikki merkitsee 1989, 30-31). Tarkastelussa mukana olevien orkestereiden muusikoiden lukumäärä vaihteli 28:sta 59:ään. Ne kuuluvat edellä mainitun luokituksen mukaan samaan kokoluokkaan ja sen lisäksi, että niitä tässä tutkimuksessa tarkastellaan kaikkia yhdessä, on mielenkiintoista myös tutkia, minkälaisia eroja tietyiltä osin samankaltaisin edellytyksin toimivien orkestereiden väliltä löytyy ohjelmiston rakenteessa, sisällössä ja suunnittelussa.

1.2 Tutkimuksen kulku, menetelmät ja rakenne

Tutkimuksessa on käytetty sekä kvantitatiivisia että kvalitatiivisia metodeja. Tutkimus koostuu kapellimestareiden haastatteluista, kyselyistä ohjelmatoimikunnan jäsenille, intendenteille ja kapellimestareille sekä orkestereiden ohjelmistojen analyysistä kymmenen vuoden ajalta. Koska aihetta ei ole aikaisemmin laajemmin tutkittu, oli välttämätöntä käyttää erilaisia tiedonkeruumenetelmiä kokonaiskuvan saamiseksi tutkittavasta aiheesta.

Tutkimusta varten haastateltiin orkestereiden kapellimestareita (liite 16). Haastateltavina olivat Atso Almila (Joensuun ja Kuopion kaupunginorkesteri), Jean-Jacques Kantorow (Tapiola Sinfonietta), Juhani Lamminmäki (Pori Sinfonietta), Pertti Pekkanen (Vaasan kaupunginorkesteri), Ari Rasilainen (Jyväskylä Sinfonia), Arvo Volmer (Oulun kaupunginorkesteri) ja Osmo Vänskä (Sinfonia Lahti). Menetelmänä oli asiantuntija- eli avainhenkilöhaastattelu. Sulkusen mukaan tätä menetelmää käytetään mm. organisaatioiden ja vallankäytön tutkimuksessa ja kun halutaan tietoa sellaisesta aiheesta, johon on vaikea päästä tutustumaan suoraan (Sulkunen 1989,48).

Kysely toteutettiin neljän eri kaavakkeen avulla. Intendenteille lähetettiin kaksi kyselyä, joista toinen koski orkesterin organisaatiota (liite 17) ja toinen intendentin vaikutusmahdollisuuksia ohjelmiston suunnittelussa ja hänen näkemyksiään orkesterin taiteellisista päämääristä (liite 18). Kolmas kaavake osoitettiin ohjelmatoimikuntien jäsenille ja sillä tutkittiin ohjelmatoimikunnan työskentelyä ja sen

jäsenten näkemyksiä orkesterin taiteellisista päämääristä (liite 19). Kapellimestareiden kysely koostui vain suljetusta kysymyssarjasta, joka koski orkesterin taiteellisia päämääriä (liite 20). Kapellimestarit saivat kysymyssarjan täytettäväkseen haastattelutilanteen jälkeen. Tämä kysymyssarja oli kaikissa lomakkeissa sama. Ohjelmatoimikuntaa koskevat kysymykset olivat suurimmaksi osaksi samoja intendenttien ja toimikunnan jäsenten kyselyssä. Kyselyt sisälsivät myös orkesteritoimintaan liittyviä kysymyksiä yleisellä tasolla.

Orkestereiden ohjelmistoja analysoitiin kymmenen vuoden ajalta syksystä 1986 kevääseen 1996. Lähteenä käytettiin Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n julkaisemia konserttikalentereita. Tutkimuksessa mukana olevilla orkestereilla oli konserttikalentereiden mukaan konsertteja yhteensä 2313. Konserttien uusintoja ei laskettu eri konserteiksi. Säveltäjiä oli 441, teosnimikkeitä kertyi 1965 ja teosten yhteenlasketuiksi esityskerroiksi saatiin 4981. Analyysin pohjaksi muodostettiin konserteista ja teoksista kaksi tietokantaa ja niitä tutkittiin erilaisten muuttujien avulla spss-ohjelmalla. Ohjelmiston analysointi ja käsittelytapa on kuvattu tarkemmin luvussa 3.4. Spss-käsittelyn suoritti Jukka Pekka Kesonen Jyväskylän yliopiston atk-keskuksesta ja hän oli suurenmoinen apu tässä työvaiheessa.

Tutkimuksen luotettavuutta voidaan pitää hyvänä. Jokaisen orkesterin kapellimestarilta saatiin haastattelu ja vastaukset suljettuun kyselylomakkeeseen eli kapellimestareiden osalta vastausprosentiksi tuli 100 %. Orkestereiden intendentteistä kuusi vastasi kyselyyn ja vastausprosentti oli heidän kohdallaan 75 %. Muista ohjelmatoimikunnan jäsenistä, joita oli yhteensä 40 intendenttejä ja kapellimestareita lukuun ottamatta, kyselyn palautti 20. Tätä voidaan pitää riittävänä määränä, sillä vastauksia saatiin kaikista orkestereista kahdesta viiteen riippuen ohjelmatoimikunnan koosta. Kapellimestareiden, intendenttien ja muiden ohjelmatoimikuntien jäsenten vastauksista muodostettiin näkemys ohjelmiston suunnittelusta ja ohjelmatoimikunnassa työskentelystä. Tutkimuksen luotettavuutta kohotettiin tiedustelemalla samaa asiaa eri tahoilta. Haastattelut antoivat syvällisempää tietoa aiheesta ja ne täydensivät kyselyistä saatuja tietoja. Tutkimus etenee aiheiden mukaan ja kyselyjä ja haastatteluja käytetään limittäin.

Analyysin pohjana käytettyjen konserttikalentereiden tiedot eivät olleet täydellisiä. Kaikista konserteista 77 %:sta saatiin tarvittavat tiedot, mutta muiden teostiedot olivat puutteellisia, mikä merkitsee keskimäärin 6-7 konserttia yhtä orkesteria kohden vuoden aikana. Puuttuvien tiedoin

olevista konserteista kuitenkin suurin osa oli muita kuin sinfoniakonsertteja ja vastaavia, esimerkiksi lasten-, viihde-, jouluku- ja vappukonsertteja ja siten ainakin suurin osa sinfoniakonserteista voitiin analysoida teoksineen. Konserttityyppiluokituksessa puuttuvien tietojen osuus oli vähäisempi, vain noin 7 %, sillä suurin osa konserteista pystyttiin luokittelemaan konsertin nimen perusteella eri tyyppisiin.

Tutkimukseen kuuluu viisi lukua. Johdannossa luodaan katsaus viime vuosien aikana käytyyn keskusteluun orkestereiden ohjelmistopolitiikasta. Sen lisäksi selostetaan lyhyesti orkesteritoiminnan kehitystä Suomessa ja selvitetään tässä tutkimuksessa mukana olleiden orkestereiden taustaa ja nykyistä asemaa kaupungin organisaatiossa. Asemaa kaupungin organisaatiossa tutkittiin organisaatiokyselyn avulla (liite 17). Luvussa kaksi tutustutaan William Weberin näkemykseen orkestereiden ohjelmistojen kehityksestä ja niiden historiallisesta taustasta. Luvussa esitellään myös John H. Muelllerin malli orkestereiden ohjelmistojen analyysistä.

Ohjelmistopolitiikkaa käsittelevä luku jakaantuu seuraaviin osiin. Luvussa 3.1 käsitellään ohjelmistonsuunnitteluprosessia ja eri tahojen osallistumista ja merkitystä ohjelmiston suunnittelussa. Luvussa 3.2 käsitellään orkesterin toimintaan liittyviä ulkoisia reunaehdoja, joiden puitteissa toiminta tapahtuu. Luvussa 3.3 käsitellään ohjelmatoimikunnan jäsenten suhtautumista orkesterin toimintaan liittyviin taiteellisiin päämääriin ja ohjelmiston rakentamista koskeviin kysymyksiin. Tämän lisäksi tuodaan esille jäsenten omia näkemyksiä orkesterin ohjelmistopolitiikasta. Edellä mainituissa luvuissa on käytetty lähteenä intendenteille, ohjelmatoimikunnan jäsenille ja kapellimestareille osoitettuja kyselyjä (liitteet 17-20) sekä kapellimestarihaastatteluja (liite 16). Kyselyjä ja haastatteluja on käytetty tutkimuksessa tarvittaessa myös limittäin. Luku 3.4 pohjautuu konserttikalenterien pohjalta tehtyyn orkestereiden ohjelmistojen analyysiin. Luvussa 3.5 on yhteenveto ohjelmatoimikunnan jäsenten taiteellisista näkemyksistä ja ohjelmistoanalyysistä, minkä lisäksi näiden tuloksia verrataan keskenään. Luku neljä käsittelee orkestereiden toimintaa ja tehtäviä yleisellä tasolla sekä niiden kehitysnäkymiä. Päätännössä pohditaan tutkimuksen tuloksia laajemmalla tasolla.

1.3 Aihetta sivuavia tutkimuksia

Orkestereiden ohjelmistopolitiikkaa ei ole tiettävästi aikaisemmin Suomessa tutkittu. Sinfoniaorkestereiden toimintaa koskevissa tutkimuksissa on sivuttu ohjelmistoon liittyviä kysymyksiä jonkin verran, mutta laajempaa tutkimusta ei aiheesta ole tehty. Ritva Frisk (1991) on tutkinut sinfoniaorkestereiden johtamiseen, vallankäyttöön, professioihin ja konflikteihin liittyviä tekijöitä ja Hilppa Sorjonen (1984) sinfoniaorkesterin mahdollisuutta toimia markkinointisuuntautuneesti. Seppo Uurtimon (1983) tutkimuksessa lähtökohtana oli orkesterimuusikko; muusikon sosiaalinen tausta, työviihtyvyys ja suhde kapellimestariin ja Rainer Palaksen tutkimuksessa (1973) keskityttiin orkesteritoiminnan alueelliseen jakautumiseen Suomessa 1960-luvulla. Timo Cantell (1990) tutki konserttimusiikin yleisöjä ja Eero Pulkkinen opinnäytetyö (1988) Sibelius-Akatemiaa varten käsitteli suomalaisen musiikin osuutta orkestereiden ohjelmistoissa. Terhi Nironen (1991) on tutkinut suomalaisen nykysäveltäjän ammattikuvaa ja hänen tutkimuksessa käsitellään myös uuden musiikin asemaa suomalaisessa musiikkikulttuurissa.

Yhtenä uraa uurtavimmista tutkijoista on pidetty amerikkalaista musiikkisosiologi John Henry Muelleriä, joka yhdessä Kate Hevner Muellerin kanssa aloitti orkestereiden ohjelmistoja koskevat tutkimukset vuonna 1940. J.H. Muellerin teos *The American Symphony orchestra, A social history of musical taste* (1951) käsitteli amerikkalaisen sinfoniaorkesterilaitoksen kehitystä ja orkestereiden ohjelmistoja sadan vuoden ajalta. Kate Hevner Mueller tutki 27 suurimman amerikkalaisen sinfoniaorkesterin ohjelmistoja 130 vuoden ajalta.

Desmond Mark (1979) tutki Wienin filharmonikkojen ja Wienin sinfonikkojen ohjelmistoja vuosilta 1842-1974 soveltaen Muellerin kehittämää tilastollista ohjelmiston analysointimenetelmää. Harry E. Pricen (1990) tutkimuksessa oli mukana yhteensä 34 suurinta orkesteria Yhdysvalloista ja Kanadasta. Price tutki ohjelmistoja viiden vuoden ajalta, 1982-1987. Gunnar Larsson (1971) tarkasteli ruotsalaisten orkestereiden konserttiohjelmaa kymmenen vuoden ajalta, 1960-1970, vertaillen niitä radiossa soitettuun konserttimusiikkiin.

1.4 Keskustelua orkestereiden ohjelmistopolitiikasta

Orkestereiden ohjelmistopolitiikka on noussut aika ajoin keskustelun kohteeksi ja etenkin viime vuosina ovat suomalaiset säveltäjät virittäneet kannanotoillaan keskustelua orkestereiden ohjelmistolinjauksista. Mielipiteitä ovat herättäneet sinfoniaorkesterin tehtävät muuttuvan yhteiskunnan paineissa ja erilaisten musiikkimakujen huomioon ottaminen ohjelmiston suunnittelussa. Esille on noussut kysymyksiä orkesterilaitoksen museaalisuudesta ja konserttiperinteen uudistuksen tarpeesta. Huolestuttavana piirteenä on nähty etenkin suomalaisen musiikin ja nykymusiikin heikko asema orkestereiden ohjelmistoissa, joissa painotus on ollut traditionaalisessa musiikissa ja tunnettujen säveltäjien teoksissa. Jo muutamat poiminnat suomalaisten musiikkivaikuttajien viime vuosikymmenten aikana esittämistä kannanotoista sinfoniaorkestereiden toiminnasta ja ohjelmistokysymyksistä antavat viittauksia aiheen moninaisuudesta ja ohjelmistolinjauksiin liittyvistä erilaisista aspekteista, joita ohjelmistonsuunnittelijoiden täytyy ottaa huomioon suunnitellessaan orkestereiden ohjelmistoja.

Traditio - uudistus

Orkesterilaitos ei ole viimeisen vuosisadan aikana olennaisesti muuttunut ja usein tätä instituutiota onkin verrattu museoon. Tästä vertauksesta voi löytää sekä myönteisiä että kielteisiä piirteitä. Radion sinfoniaorkesterin intendentin Helena Hiilivirran mukaan orkesteria voi verrata hyvään taidemuseoon, koska orkesterin kautta avautuu sinfoniaorkesterille kirjoitettu monipuolinen ohjelmisto. Hänen mielestään sinfoniaorkesterin on vastattava siitä, että wieniläis-klassismista alkanut traditio elää. Koska orkestereiden musiikkivalikoima on näin ollen hyvin laaja, täytyy ohjelmistopolitiikkaa arvioidessa tarkastella ohjelmistoja riittävän pitkältä aikaväliltä. (Heino 1995, 8).

Esa-Pekka Salosen mielestä orkesteria voidaan pitää museaalisenä laitoksena, mutta hän ei pidä sitä välttämättä negatiivisena asiana; museoidenkaan tarpeellisuutta ei aseteta kyseenalaiseksi kulttuurisamme. Salonen toteaa: "Ihmisen mielessä on hyvä olla lankoja, jotka liittävätkin tietoisuuden yhteen menneisyyden kanssa". (Salonen-Otonkoski 1987, 53). Hän näkee erääksi syyksi orkesterin

museaaliseen kehitykseen laadukkaana uuden musiikin vähäisen tarjonnan orkestereille. Salonen epäilee sellaisen konserttikauden onnistumista, joka olisi rakennettu pelkästään uuden musiikin teoksista. Näin kuitenkin oli vielä 1800-luvun alussa, jolloin kaikki esitettävä musiikki oli sen ajan nykymusiikkia. (Salonen-Otonkoski 1987, 55).

Kalevi Ahon mukaan orkesterin eräänä tehtävänä on perinteen säilyttäminen soittamalla merkittävää, vanhaa orkesterimusiikkia. Siitä huolimatta orkesterilla on hänen mielestään oltava kiinteä yhteys oman aikansa musiikkiin. Vaikka tradition ymmärtäminen on orkesterille tärkeää, on vaarana, että "traditio voi helposti myös kangistua kaavoihinsa, jolloin liian yksinomaisesti perinteiseen ohjelmistoon keskittyvä orkesteri saattaa muuttua pikemminkin eräänlaiseksi musiikkimuseoksi kuin pysyä elävänä, uudistuvana kulttuurilaitoksena". (Aho 1994, 4).

Keskustelu konserttitradition musealisoitumisesta ei ole noussut esille vain viime vuosina vaan aiheesta on kirjoitettu jo aikaisemminkin. Toimiessaan Kauppalehden musiikkikriitikkona 1940-luvun lopussa Joonas Kokkonen otti muutamassa artikkelissaan esille konserttiohjelmien kaavamaisuuden ja vanhakantaisuuden. Hänestä oli huolestuttavaa, että konserteissa soitettiin pääosin vain tunnetuilta säveltäjiltä heidän tutuimpia teoksiaan jolloin ne kuluivat ja yleisö kyllästyi niihin. Tämän estämiseksi hänen mielestään ohjelmistoja olisi pitänyt muuttaa värikkäämmiksi ja vaihtelevammiksi, niin että konserteissa olisi ollut tuttujen säveltäjien harvemmin kuultuja kappaleita ja myös uusia teoksia, vaikka ne Kokkonen mielestä olivatkin monelle "kauhistus". (Kokkonen 1992, 275-276). Paavo Heininen 1970-luvun puolivälissä kiteytti orkestereiden tehtävät kysymykseen, haluavatko orkesterit ylipäänsä seurata elävän säveltaiteen kehitystä. Hän oli sitä mieltä, että "elleivät nämä laitokset pidä tärkeänä tarjota toteutumismahdollisuuksia eläville ideoille, ne ovat itse vaarassa kivettyä musiikkimuseoiksi". (Heininen 1975, 5).

Tasapainoilu tradition ja uudistumisen välillä voidaan nähdä ohjelmistosisältöjen lisäksi myös konserttirakenteeseen kohdistuvana muutospaineena. Kalevi Aho ottaa esille konserttiohjelmien standardikaavan, joka koostuu tutusta alkusoitto-konsertto-sinfonia -rakenteesta (Aho 1994, 5). Esa-Pekka Salonen käyttää tästä rakenteesta nimitystä alkusoiton, konserton ja sinfonian pyhä kolminaisuus. Hän pitää hyvän konserttiohjelman tunnusmerkkinä provokatiivisuutta, joka rikkoo tämän perinteisen rakenteen (Salonen-Otonkoski 1987, 33). Ahon mielestä konserttiin on mahdollista saada dramaturgisiin keinoin paljonkin vaihtelua, mutta näitä mahdollisuuksia ei vain osata tai haluta

hyödyntää. Hän ihmettelee, miksi yleensäkin kokeillaan niin vähän uusia kokonaisuuksia konserttien rakentamisessa. Aho ottaa esimerkeiksi päänumeron tai päänumeroiden erilaiset sijoitusmahdollisuudet konsertissa sekä väliaikojen merkityksen konsertin rakenteessa. Hänen mielestään vaihtoehtoja on paljon, kunhan vain on mielikuvitusta suunnitella poikkeavia ohjelmakokonaisuuksia. (Aho 1994, 5).

Kalevi Ahon mukaan erityisesti uuden musiikin sisällyttäminen ohjelmaan on tehtävä erikoisen huolellisesti, koska kappaleiden epäonnistunut sijoittelu voi viedä sävellyksiltä niiden tehoa. Ahon mielestä "uusia teoksia ohjelmiin sijoitettaessa konserttidramaturgisia näkökohtia ei useinkaan huomioida riittävästi, jolloin tavallinen kuulija saattaa kokea väärään yhteyteen sijoitetun teoksen miltei vastenmieliseksi". Aho on huolissaan etenkin suomalaisen uuden musiikin asemasta. Sitä otetaan hänen mielestään ohjelmistoihin häpeillen "ikään kuin ohjelmistosuunnittelijat eivät uskoisi itsekään sen arvoihin". (Aho 1994, 6).

Vühde - Klassinen

Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n 10-vuotisjuhlakirjassa vuonna 1975 Erkki Salmenhaaran määritteli näkemyksensä sinfoniaorkesterin tehtävistä selkeästi sinfonisen musiikin esittämisen kautta. Hänen mielestään sinfoniamusiikin soittaminen on tarpeeksi arvokas tehtävä jo sinänsä, eikä se tarvitse rinnalleen muita pyrkimyksiä, kuten operetti-, populaari- tai viihdemusiikkikonsertteja. Salmenhaara ei uskonut ohjelmistojen laajentamisen taustalla olleisiin ajatuksiin yleisöpohjan laajentamisesta. Hänen mielestään yleisölle pitää tarjota parasta eikä suinkaan huonointa, jos haluttiin uusia kuulijoita. Koska historiallinen kehitys on muovannut sinfoniaorkesterin tietyn tyyppiseksi, "sen käyttäminen tehtäviin, jotka ovat sen oman luonnollisen toiminta-alueen ulkopuolella, ei ole mielekästä". Salmenhaaran mielestä orkestereiden täytyy omalla toimialueellaan pyrkiä mahdollisimman korkeaan laatuun, sillä näin yhteiskunta saa parhaan korvauksen siitä rahallisesta tuesta, jota se orkestereille antaa. Salmenhaara näki tulevaisuudenkin niin, että perinteiset konsertit tulevat säilymään orkestereiden toiminnan runkona, mutta sen ympärille voidaan tietenkin liittää muuta toimintaa, esimerkiksi pienempien esiintymisryhmien konsertteja sekä vierailukonsertteja kouluihin ja työpaikoille. Salmenhaara pohti kirjoituksessaan myös orkesteritoiminnan kannattavuutta. Hänen mielestään orkesteritoiminta pysyy tulevaisuudessakin kannattamattomana toimintana. Provokatiiv-

visena kysymyksenä hän esittikin, onko tällaisen näennäisesti tuottamattoman toiminnan ylläpitämiseen varaa, mutta esitti samalla vastakysymyksen, onko meillä varaa olla pitämättä orkesterilaitosta, sillä yhtenä kulttuurin osa-alueena se on elämämme laatuun vaikuttava tekijä. (Salmenhaara 1975, 6-7).

Salmenhaara käsitteli sinfoniaorkestereiden tarpeellisuutta ja tehtäviä myös 15 vuotta myöhemmin julkaistussa kirjoituksessaan. Hän jakoi musiikkielämän kahteen perusrakenteeseen: taide- ja viihdemusiikkiin, joista toinen musiikin laji edustaa esteettistä ja toinen kaupallista instituutiota. Näiden musiikin lajien teoreettiset rajat voivat olla tulkinnan varaisia, mutta yksittäinen musiikki-ilmiö on hänen mukaansa yleensä helppo sijoittaa jompaankumpaan instituutioon. Salmenhaara luonnehtikin näiden musiikin lajien funktioita siten, että “taidemusiikki palvelee ja suuntautuu kohti esteettistä intressiä, viihdemusiikki kohti kaupallista intressiä”, eli yhtenä taidemusiikki-instituutioon sinfoniaorkesterin tarpeellisuus tulee esille juuri esteettisten arvojen välittäjänä. Hänen mielestään kysymys sinfoniaorkesterin tarpeellisuudesta onkin osa laajempaa kysymystä, joka koskee esteettisten arvojen tarpeellisuutta yleensä. Salmenhaaran mielestä ei ole mitään keinoja, joilla niiden tarpeellisuus voitaisiin todistaa, mutta hän viittaa siihen, että “maailmassa ei tiettävästi tunneta kulttuuria, jossa ei esiintyisi esteettisiä arvoja”.(Salmenhaara 1990, 46).

Orkestereiden toiminta on laajentunut ja monipuolistunut viime vuosikymmenen aikana. Sinfoniaorkestereita on jopa luonnehdittu “musiikillisiksi täyden palvelun tavarataloiksi”, vaikka perinteinen konserttitoiminta onkin vielä toiminnan perustana (Häyrynen 1997, 27). Mutta se ei yksin tahdo enää riittää. Orkesterit ovatkin viime aikoina monipuolistaneet toimintaansa lähtemällä ulos konserttisaleista tekemään eri tyyppisiä konsertteja ja olemalla mukana monenlaisissa tilaisuuksissa ja tapahtumissa.

Suomalainen musiikki

Suomalaisen musiikin asema ohjelmistoissa on erityisesti keskustelua ja kannanottoja kirvoittanut aihe. Suomalaisen musiikin laiminlyönti ohjelmistoissa on nähty huolestuttavana piirteenä ja ongelmaksi on koettu myös se, että orkestereiden soittamasta suomalaisesta musiikista valtaosa on Sibeliuksen tuotantoa. Kalevi Aho on käynyt läpi 1990-luvun alun konserttiohjelmaa ja tutkinut

suomalaisen musiikin esiintymistä orkestereiden ohjelmistoissa. Loppupäätelmänä hänen tekemästään kartoituksesta tuli jo lähes ennalta arvattu tulos, että kaikesta soitetusta suomalaisesta musiikista Sibeliuksen osuus oli ylivoimainen. Hänen teoksiaan oli soitettu melkein kuusi kertaa enemmän kuin seuraavaksi soitetuimman suomalaisen säveltäjän teoksia. Sibeliuksen jälkeen esitetyimpiä olivat Kokkonen, Lindberg ja Rautavaara. (Aho 1994, 10).

Suomalaisen uuden musiikin asema ohjelmistoissa oli Ahon tutkimuksen mukaan marginaalinen, sillä monet säveltäjistä olivat mukana tämän ajanjakson ohjelmistoissa vain yhdellä esitetyllä kappaleella (Aho 1994, 11). Aho toteaaakin suomalaisen musiikin aseman olevan orkestereiden ohjelmistoissa varsin uhanalainen. Hän luokitteli säveltäjät neljään luokkaan. Ensimmäiseen ryhmään kuuluivat säveltäjät, jotka esiintyivät säännöllisesti orkestereiden ohjelmistoissa ja toisen ryhmän muodostivat säveltäjät, jotka esiintyivät epäsäännöllisesti, mutta olivat kuitenkin vakiinnuttaneet asemansa ohjelmistoissa. Muut säveltäjät kuuluivat joko "uhanalaisiin" tai "erittäin uhanalaisiin". Sibeliuksen asema ohjelmistoissa oli täysin ylivoimainen. Hänen lisäksi Kokkosella, Lindbergillä, Rautavaaralla, Merikannolla, Klamilla ja Sallisella oli vakiintunut asema suomalaisissa orkesteriohjelmistoissa ja näistä säveltäjistä vain Lindberg esiintyi säännöllisesti helsinkiläisten orkestereiden ohjelmistoissa. Helsingin ulkopuolella Kokkonen oli ainoa säveltäjä, joka esiintyi orkestereiden ohjelmistoissa säännöllisesti. Muut suomalaiset säveltäjät kuuluivat "uhanalaisiin" tai "erittäin uhanalaisiin". (Aho 1994, 14-15).

Aho myös pohtii syitä suomalaisen musiikin vähäiseen esittämiseen. Sävellysten joukossa on sekä hyviä että huonoja teoksia. Osa kappaleista on niin vaikeita, että ne tarvitsevat orkesterilta enemmän harjoitusaikaa kuin mitä normaaliharjoitukset sallivat. Osa teoksista taas on sävelletty niin suurille kokoonpanoille, etteivät kaikki orkesterit pysty ottamaan niitä ohjelmistoihinsa. Aho pitää kuitenkin pääsyyinä sävellysten esittämisen laiminlyönneille huonoa ohjelmiston suunnittelua, sillä jos uutta musiikkia tarjotaan yleisölle sopimattomassa ohjelmayhteydessä, se karkottaa kuulijoita ja synnyttää ainoastaan ennakkoluuloja uutta musiikkia kohtaan. Hän pitää myös ohjelmistosuunnittelijoiden asiantuntemusta suomalaisen musiikin kohdalla usein puutteellisena. (Aho 1994, 19-20). Joonas Kokkonenkin on korostanut suomalaisen musiikin asemaa orkestereiden ohjelmistoissa. Hän piti erityisen tärkeänä oman aikamme säveltäjien ottamista ohjelmistoihin, sillä "kuka voisi paremmin huolehtia suomalaisen musiikin kehityksestä, elleivät suomalaiset itse pidä sitä keskeisenä tehtävänään". (Kokkonen 1992, 283).

Uusi musiikki

Mikko Heiniö korostaa suomalaisen orkesterin tulevaisuuden olevan kiinni siitä, "miten hyvin se pystyy osallistumaan tässä maassa ja tässä ajassa elävän ihmisen kulttuuri-identiteetin rakentamiseen". Hän toteaaakin, että hyvänä mittarina voidaan pitää toisaalta suomalaisen musiikin ja toisaalta uuden musiikin osuutta orkestereiden ohjelmistoissa. Suomalaisen musiikin ja nykymusiikin esittäminen tukevat toisiaan, sillä niissä orkestereissa, joissa soitetaan uutta musiikkia, ei suomalaisenkaan musiikin asema ole yleensä huono. (Heiniö 1995, 29).

Kokkonen ilmaisi huolensa uuden musiikin asemasta Turun Soitannollisen Seuran 200-vuotisjuhlan juhlapuheessa vuonna 1990. Puheessaan hän kärjistäen vertasi turkulaisten muusikoiden 200 vuotta sitten soittamaa ohjelmistoa tämän päivän ohjelmistoihin. 200 vuotta sitten esitettävät teokset eivät olleet 50 vuotta vanhempia, mutta nykyisin orkestereiden kantaohjelmisto koostuu teoksista, jotka ovat vähintään 50 vuotta vanhoja. (Kokkonen 1992, 281). 1900-luvulla suuntaus vanhempaan musiikkiin on tullut entistä ilmeisemmäksi. Konserttiohjelmistot aikaisemmilta vuosisadoilta sisälsivät pääasiassa sen ajan nykymusiikkia, mutta tällä vuosisadalla ne ovat muuttuneet vain musealisempaan muotoon, kuten Kokkonen asian ilmaisi. Sinänsä hyvänä asiana hän piti sitä, että uuden musiikin teokset sijoitetaan nykyisin normaalin sinfoniakonsertin ohjelmaan. Hän viittasi 1950-luvulla käyttöön otettuun termiin "ghettokonsertit", jotka tarkoittivat pelkästään uuden musiikin konsertteja. Silloin uutta musiikkia oli mahdollista kuulla vain omissa konserteissaan. Ne eivät kuitenkaan toimineet, sillä yleensä konserteissa oli vähän yleisöä. Nykyisin kuulijat pääsevät tutustumaan nykymusiikkiin muun soitettavan musiikin lomassa. (Kokkonen 1992, 281-282).

Esa-Pekka Salonen kiinnittää myös huomiota ns. ghetto-konsertteihin pitäen niitä tarpeettomina. Hänen mielestään on kysymys syrjinnästä, kun puhutaan nykymusiikkikonsertista eikä pelkästään konsertista. Hän haluaisi, että nykymusiikkia soitettaisiin muun ohjelman seassa samalla tavalla kuin muitakin eri aikakausien sävellyksiä. Salonen kysyykin, mitä nykymusiikkikonsertti tarkoittaa. Hän ottaa esimerkiksi Schönbergin, jota esitetään "nykymusiikkikonsertissa", vaikka säveltäjä on kuollut jo vuosikymmeniä sitten. Salosen mielestä nykymusiikkikonsertteja voidaan järjestää, mutta silloin ohjelmiston pitää olla todella radikaalia ja myös konserttimuoto pitää silloin pystyä kyseenalaistamaan. (Salonen-Otonkoski 1987, 32).

Perinteisen sinfoniamusiikin soittamista pidetään kuitenkin edelleen tärkeänä. Esa-Pekka Salosen mielestä orkesterin on soitettava klassista ohjelmistoa, jotta sen sekä tekninen että taiteellinen taso säilyisi ja kehittyisi. Klassista musiikkia soittaessaan orkesteri joutuu toimimaan kollektiivisesti ja jokainen soittaja joutuu tarkkailemaan suoritustaan enemmän kuin mikä on useinkaan tarpeen myöhemmin sävellettyjen teosten kohdalla. (Salonen-Otonkoski 1987, 31).

Heinisen mielestä ohjelmistokysymysten pääkohta on siinä "pitääkö musiikkielämämme olla elävää ja uudistuvaa kulttuuria vai staattista ja säilyttävää" (Heininen 1975, 9). Orkesteri voi itse valita ohjelmistolinjansa: haluaako se leimautua mielikuvituksettomaksi ja sovinnaiseksi vai pyrkiä valitsemaan ohjelmistoa suosituimpien ja soitetuimpien teosten ulkopuolelta (Heininen 1975, 3). Heinisen mielestä ohjelmiston suunnittelussa pitäisi olla päämääränä se, että tietyn ajanjakson aikana tarjottaisiin edustava läpileikkaus musiikin historiasta aina nykyhetkeen saakka, mikä edellyttää ohjelmiston aktiivista suunnittelua ja tulosten seurantaakin eikä vain ehdotettujen ideoiden hyväksymistä tai hylkäämistä (Heininen 1975, 8).

1.5 Orkestereiden toiminnasta ja kehityksestä

Ensimmäinen suomalainen yhdistys, jonka yhtenä päätehtävänä oli orkesterimusiikin edistäminen oli Aurora-seura. Se järjesti ensimmäisen julkisen orkesterikonsertin Suomessa vuonna 1773, mutta vasta Turun soitannollisen seuran perustaminen vuonna 1790 loi maamme orkesteritoiminnan varsinaiset traditiot. (Vainio 1992, 15-16). Se oli ensimmäinen itsenäisesti toimiva järjestö, jonka tarkoituksena oli sääntöjen mukaan "edistää yleistä musiikkimakua" (Dahlström-Salmenhaara 1995, 216). Orkesterin ensimmäinen toimintakausi kesti vuoteen 1808 ja säännöllisesti toistuvat konsertit muodostivat perustan taidemusiikin viljelylle Suomessa. Konserttien muodoiksi vakiintuivat orkesteri-, kamarimusiikki- ja solistiesiintymiset. Soitannollisen seuran toiminta oli katkonaista vielä 1800-luvun alkupuoliskolla, sillä se keskeytyi sodan alkaessa 1809 ja seuraavan kerran Turun palon vuoksi vuonna 1827. (Vainio 1992, 16-18). Musiikkielämä elpyi tämän jälkeen hyvin hitaasti ja

seuran toiminta käynnistyi uudelleen vasta useiden vuosikymmenten jälkeen vuonna 1868 (Dahlström-Salmenhaara 1995, 322-323).

Helsingin musiikkielämä alkoi vilkastua 1810-luvun lopulla, mihin vaikutti Helsingin tulo pääkaupungiksi 1812. Varhaisin orkesteri oli kreivi Ludwig van Heydenin ylläpitämä yksityisorkesteri, joka toimi vuosina 1815-1824. Julkisia konsertteja oli kuitenkin vielä vähän. Vuonna 1827 perustettiin Helsinkiin Soitannollinen harjoitusseura, joka alkoi aktiivisesti järjestää konsertteja. Seuraavana vuonna se järjestäytyi uudelleen ja nimeksi tuli Helsingin Soitannollinen Seura. Sen toiminta kuitenkin lopahti yliopiston muutettua Turusta Helsinkiin 1828, sillä kaupungin oma musiikinharjoitus jäi yliopiston mukanaan tuoman vilkkaan musiikkitoiminnan varjoon. Yhteistyö kuitenkin käynnistyi nopeasti kapellin aloittaessa harjoittelunsa. Paciukselta tuli Helsingin yliopiston musiikinopettaja vuonna 1835 ja hän vaikutti merkittävästi Helsingin musiikkielämän kehitykseen ja sen organisointiin. Paciuksen aktiivinen toiminta orkesterityössä päättyi 1850-luvulla. (Vainio 1992, 18- 21). Orkesterikonserttien määrä väheni, mihin vaikutti myös mm. Krimin sota (Dahlström-Salmenhaara 1995, 340). Jo 1860-luvun alussa konserttimusiikin harrastus heräsi kuitenkin uudelleen henkiin. Siihen vaikutti mm. uuden teatterin perustaminen ja sen yhteyteen perustettu vakinainen ammattiorkesteri. Teatteriorkesterit laajensivat toimintaansa myös perinteisen konserttitoiminnan suuntaan, minkä lisäksi ne tarjosivat myös oopperanäytäntöjä. Teatteriorkestereiden toiminta kuitenkin tyrehtyi vuoteen 1879 mennessä. Muutamaa vuotta myöhemmin 1882 perustettiin Suomen ensimmäinen täysin ammattimainen orkesteri, Helsingin orkesteriyhdistys, joka siirtyi Helsingin kaupungin omistukseen vuonna 1914. (Vainio 1992, 20-23).

Orkesteritoiminta alkoi maaseudullakin vilkastua 1910-luvulla Suomen itsenäistymisen jälkeen. Maaseutuorkestereiden toiminta pohjasi yleensä yksityisiin musiikkiyhdistyksiin, mutta orkesterien ylläpito oli vaikeaa julkisen rahoituksen niukkuuden vuoksi. Sen vuoksi monissa paikoissa tyydyttiinkin puoliammattilaisiin tai täysin amatööriorkestereihin. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen kaikissa suurissa ja keskisuurissakin kaupungeissa toimi jo ainakin osittain vakinainen orkesteri, joka oli joko täysin ammatillinen tai puoliammattimainen orkesteri. Taloudellisten vaikeuksien vuoksi ja valtionavustusten pienennettyä niiden toiminta kuitenkin vähitellen tyrehtyi ja vuonna 1925 oli jäljellä vain yksi vakinaisesti toimiva orkesteri, Helsingin kaupungin orkesteri. (Vainio 1992, 24-25). Turun Soitannollinen Seurakin joutui lopettamaan toimintansa taloudellisten vaikeuksien vuoksi vuonna 1924, jolloin ensimmäisen maailmansodan jälkeinen inflaatio kävi

ylivoimaiseksi. Orkesteritoiminta pääsi kuitenkin pian jatkumaan, kun kaupunkiin perustettiin 1927 kunnallisella pohjalla toimiva Turun kaupunginorkesteri, jonka rungon muodostivat Soitannollisen seuran entiset muusikot. (Dahlström-Salmenhaara 1995, 323). Tilanne alkoi korjaantua pian muuallakin maassa ja uusia orkestereita perustettiin. Yleisradion oma orkesteri aloitti toimintansa vuonna 1927 ja Tampereen kaupungin orkesteri vuonna 1929. (Vainio 1992, 24-25).

1950-luvun lopulle tultaessa Suomessa toimi kaksi suurta sinfoniaorkesteria, Helsingin kaupunginorkesteri ja Radion Sinfoniaorkesteri, sekä pienempiä ammattiorkestereita, joita ylläpitivät Tampereen, Turun, Lahden ja Oulun kaupungit. Viimeksi mainittujen orkestereiden koko oli vielä tuolloin melko vaatimaton: Oulussa oli yhdeksän ammattisoittajaa ja Lahdessa 18 (Musiikki merkitsee 1989, 6). Orkesterilaitoksen kehitys oli ripeää 1960-luvulla, muusikoiden määrä kasvoi vähitellen ja tällä hetkellä Suomessa on kolmetoista ammattisinfoniaorkesteria. (Musiikki merkitsee 1989, 7).

Suomessa on maailman tiheimpiin kuuluva orkesteriverkosto, jonka toiminta on rahoitettu pääosin julkisin varoin. Yhteiskunnan tuella toimiva teatteri-, orkesteri-, kirjasto- ja museotoiminta on saatu ulotetuksi valtakunnan kaikkiin osiin. Osittain tähän on vaikuttanut harjoitettu aluepolitiikka, jonka tärkeänä tekijänä on korkeakoululaitos. Yliopistoja ja korkeakouluja on sijoitettu maan kaikkiin osiin tasapainoisen yhteiskunnallisen kehityksen turvaamiseksi. Ne ovat edistäneet myös kulttuuri- ja taidelaitosten kehittymistä maan eri osissa, sillä näissä kaupungeissa toimii korkeatasoisia orkestereita, teattereita ja muita taidepalvelujen tuottajia. (Musiikki merkitsee 1989, 63). Hyvinvointivaltiollisen kulttuuripolitiikan aikana, joka ajoittui noin 1960-luvulta 1980-luvun alkuun, uutta kulttuuripolitiikkaa rakennettiin aktiivisesti. Tänä aikana kokonaisvaltainen yhteiskuntasuunnittelu oli tärkeää ja valtiolla oli kulttuuripolitiikassa tärkeä rooli. Kulttuuripolitiikka käsitettiin osana yhteiskuntapolitiikkaa ja kulttuuripalveluja pidettiin osana yhteiskunnan palveluja. Kulttuurihallinto luotiin kaikkiin kuntiin ja tuona aikana asetettiin lukuisia taidepolitiikan alan komiteoita, jotka ehdottivat aluetoimintakokeiluja. Tasa-arvosta tuli tärkeä päämäärä ja tavoitteena oli kulttuuripalveluiden saatavuus asuinpaikasta riippumatta (Kangas 1995). Vuonna 1973 orkesterikomitea ehdotti lakisääteisen alueorkesteritoiminnan aloittamista, mutta ehdotus ei toteutunut. Ehdotus kuitenkin vilkastutti ja kehitti orkestereiden toimintaa etenkin keskisuurissa kaupungeissa. (Orkesterityöryhmän muistio 1983, 7-8).

1970- ja 1980-lukujen vaihteessa laadittiin läänien alueellisia kehittämissuunnitelmia (LAKS), joiden laatimisohteet antoi sisäasiainministeriö. Väestöpohjan perusteella kunnat ja kuntatyypit asetettiin hierarkkiseen järjestykseen ja tietyn suuruiset läänin keskuksot olivat oikeutettuja tiettyihin palveluihin, kuten teatteriin, taidemuseoon ja orkesteriin. Kunnat tekivät investointisuunnitelmansa LAKS:n pohjalta, ja siten maahamme syntyi homogeeninen kulttuuri-instituutioiden verkko. Se on ainutlaatuinen, vahvan desentralisaation tulosta. (Kangas 1995).

Vakauttamisen aika, joka alkoi 1980-luvulla, oli vielä hyvinvointivaltiollisen kulttuuripolitiikan aikaa. Tätä aikaa leimasi rakentaminen ja investoinnit, jotka juonsivat edelliseltä kaudelta, ja kulttuuritaloja rakennettiin eri puolille maata. Vakauttamisen aikaa seurasi 1990-luvun kontraktuaalisen kulttuuripolitiikan aika ja tulosjohtamisesta, tehokkuudesta, joustavuudesta ja sääntelyn purkamisesta tuli ajan käsitteitä. (Kangas 1995). Viime vuosina myös orkesterit ovat joutuneet taloudellisten ongelmien ja uusien ratkaisujen eteen. Taloudellisen laman myötä on jälleen käyty keskustelua etenkin pienten orkestereiden tulevaisuudesta ja myös orkesterien roolista ja merkityksestä.

1.5.1 Historiallinen katsaus tutkimuksessa mukana olevien orkesterien kehitykseen

Joensuun kaupunginorkesteri

Joensuussa orkesteritoiminnan aloitti jo viime vuosisadan puolella WPK:n yhteyteen perustettu torvisoittokunta ja sen ohella toiminut jousiorkesteri. Joensuun Musiikkiyhdistys, joka perustettiin vuonna 1908, huolehti kaupungin musiikkielämästä hajoamiseensa saakka ja sen jälkeen kaupungissa toimi kamariorkesteri. Joensuun orkesteriyhdistys ry aloitti toimintansa vuonna 1953 ja se perusti heti orkesterin, joka aluksi toimi harrastajapohjalta. Toiminta vakiintui kuitenkin pian ja orkesteri aloitti säännöllisen konserttitoiminnan. Orkesteri kehittyi etenkin kapellimestari Pentti Sistosen kaudella 1950-60 -lukujen vaihteessa, jolloin nuoret soittajat saivat perehtyä orkesterityöskentelyyn. Joensuun kaupunginorkesteri kunnallistettiin vuonna 1978. (Suomen sinfoniaorkesterit 1975, 51 ja konserttikalenterit). Orkesterin kunnallistamisen jälkeen kapellimestareina ovat toimineet Pekka

Haapasalo, Juozas Domarkas ja vuodesta 1993 lähtien Atso Almila. Orkesterissa oli keväällä -96 32 soittajaa (Konserttikalenterit).

Jyväskylä Sinfonia

Säännöllinen orkesteritoiminta alkoi Jyväskylässä vuonna 1949, kun Jyväskylän musiikkiopiston orkesteri perustettiin. Orkesteri itsenäistyi vuonna 1955 Jyväskylän Orkesteriyhdistyksen ylläpitämäksi ja se kunnallistettiin vuonna 1965 (Suomen Sinfoniaorkesterit 1975, 50). Jyväskylään syntyi Suomen ensimmäinen ja edelleenkin ainoa osakeyhtiöpohjalla toimiva orkesteri, kun Jyväskylän kaupunginvaltuusto päätti vuonna 1988 perustaa osakeyhtiön hoitamaan orkesteritoimintaa kaupungissa. Jyväskylän orkesteri Oy aloitti toimintansa vuoden 1989 alussa. (Jyväskylä Sinfonia 1993). Kunnallistamisen jälkeen orkesteria ovat johtaneet Ahti Karjalainen, Onni Kelo, Jorma Svanström, Kyösti Haatanen ja William Boughton. Vuodesta 1994 orkesterin kapellimestarina on toiminut Ari Rasilainen. Orkesterissa oli kevätkaudella -96 36 soittajaa. (Konserttikalenterit).

Kuopion kaupunginorkesteri

Kuopion Musiikinystävien Yhdistys perustettiin vuonna 1894. Vuonna 1909 se otti tehtäväkseen huolehtia 13-jäsenisestä orkesterista, joka oli syntynyt kamarimusiikkiharrastuksen tuloksena. Orkesterin jäsenmäärä kasvoi heti tämän jälkeen 23 soittajaan. Orkesterin toiminnassa oli 1910-luvun lopulla tauko, mutta maan itsenäistymisen jälkeen Kuopioon sijoitetusta Pohjois-Savon Rykmentin soittokunnasta orkesteri sai lisää soittajia ja kapellimestareita. Tämä yhteistyö toimi hyvin vuoteen 1963, jolloin varussoittokunta siirrettiin Kuopiosta Kajaaniin. Tässä orkesterin olemassaoloa uhkaavassa tilanteessa Kuopion kaupunki myönsi varat 16-henkisen orkesterin perustamiseen ja tarvittaessa soittajia palkattiin lisää. Orkesteri kunnallistettiin vuonna 1976. (Suomen Sinfoniaorkesterit 1975, 48). Kunnallistetun kaupunginorkesterin kapellimestareina ovat toimineet Lauri Siimes, Nicholas Smith, Pertti Pekkanen ja Robert Black. Vuodesta 1995 lähtien kapellimestarina on toiminut Atso Almila. Orkesterissa oli 46 soittajaa keväällä -96 (Konserttikalenterit).

Sinfonia Lahti

Lahden Musiikinystävään yhdistys perustettiin vuonna 1904 ja sen alaisuudessa aloitti toimintansa Lahden ensimmäinen orkesteri vuonna 1909. Seuraavana vuonna perustettiin Lahden Soitannollinen Seura ja näiden kahden yhdistyksen välille syntyi orkesterikiista, joka päättyi Musiikinystävään Yhdistyksen lakkauttamiseen vuonna 1914 varojen puutteen vuoksi. Tämän jälkeen orkesteritoiminta oli katkonaista, kunnes 1940 Viipurin Musiikkiopiston siirtyminen Lahteen loi uutta intoa kaupungin musiikkielämään ja orkesteritoimintaan. Musiikkiopiston johtajana oli Felix Krohn, joka toimi myös vuonna 1938 perustetun Lahden Orkesteriyhdistyksen orkesterinjohtajana. Sotavuosien jälkeen orkesterin toiminta vakiintui ja se kunnallistettiin 1950. (Suomen Sinfoniaorkesterit 1975, 46). Kunnallistamisen jälkeen Lahden kaupunginorkesterin kapellimestareina ovat toimineet Martti Similä, Urpo Pesonen ja Jouko Saari. 1985 orkesterin taiteelliseksi johtajaksi kiinnitettiin Ulf Söderblom ja vuodesta 1988 kapellimestarina on toiminut Osmo Vänskä. Orkesterissa oli keväällä -96 59 soittajaa (Konserttikalenterit).

Oulun kaupunginorkesteri

Oulun Soitannollinen Seura piti vuosisadan vaihteessa yllä muutamia vuosia toiminutta orkesteria, jossa soitti lähinnä saksalaisia muusikoita. 1920-luvulla kaupungin orkesteritoiminnasta vastasi yksinomaan työväenopisto, mutta musiikkitoiminta laajeni, kun 1930-luvulla Oulun Musiikinystävät ry perusti orkesterin, johon kuului 16 soittajaa. Orkesterin ensimmäiseksi vakinaiseksi kapellimestariksi tuli Väinö Raitamaa 1937. Tätä vuotta onkin pidetty Oulun kaupunginorkesterin perustamisvuotena. Kapellimestari vaihtui vuonna 1944 ja Urpo Pesosen kaudella orkesteritoiminta vakiintui ja orkesterin kehittyminen varsinaisesti alkoi. Oulun kaupunginorkesteri kunnallistettiin 1961 ja silloin orkesterissa soitti 10 päätoimista muusikkoa. (Suomen Sinfoniaorkesterit 1975, 44). Kapellimestareina ovat orkesterin kunnallistamisen jälkeen toimineet Paavo Rautio, Onni Kelo, Pentti Sistonen, Stephen Portman, Rauno Rännäli, Ari Angervo, Peeter Lilje ja vuodesta 1994 Arvo Volmer. Orkesterissa oli keväällä -96 53 soittajaa (Konserttikalenterit).

Pori Sinfonietta

Porin Soitannollinen Seura perustettiin vuonna 1877. Seuran orkesterissa soitti 10-15 muusikkoa, jotka olivat etupäässä saksalaisia. Orkesterin ohjelmisto oli viihteellinen ja vasta vuonna 1902 orkesterilla oli ensimmäinen sinfoniakonsertti. Sotatapahtumat 1910-luvun lopussa lamauttivat orkesteritoiminnan. Seuraavalla vuosikymmenellä musiikkielämää piti yllä työväenyhdistyksen yhteyteen perustettu amatööriorkesteri. Vuonna 1933 kaupunkiin perustettiin amatööriorkesterin rinnalle Porin Orkesteriyhdistyksen orkesteri ja orkesterikoulu ja 1938 nämä kaksi orkesteria yhdistettiin, minkä jälkeen ne esiintyivät aluksi Yhdistyneiden orkesterien nimellä ennen kuin nimeksi tuli Porin kaupunginorkesteri. Se kunnallistettiin vuonna 1955 ja samana vuonna perustettiin ensimmäinen päätoimisen soittajan eli konserttimestarin virka. Vasta 1970-luvun lopulla kaikki 28 soittajaa olivat päätoimisia ammattimuusikoita (Suomen Sinfoniaorkesterit 1975, 54). Kunnallistamisen jälkeen orkesterin kapellimestareina ovat toimineet Arvo Airaksinen, Juhani Numminen, Hannu Koivula ja vuodesta 1993 Juhani Lamminmäki. Orkesterissa oli keväällä -96 28 soittajaa (Konserttikalenterit).

Tapiola Sinfonietta

Tapiola Sinfonietta perustettiin vuonna 1988. Orkesterin kapellimestareina ovat toimineet Jorma Panula, Juhani Lamminmäki ja Osmo Vänskä. Vuodesta 1993 orkesterin johtajana on ollut Jean-Jacques Kantorow. Tapiola Sinfoniettassa oli kevätkaudella -96 35 soittajaa (Konserttikalenterit).

Vaasan kaupunginorkesteri

Orkesteritoiminta Vaasassa alkoi jo viime vuosisadan loppupuolella, kun kaupunkiin perustettiin ammattiorkesteri. Se kuitenkin lopetti toimintansa 1910-luvun lopulla. Vaasaan perustettiin vuonna 1930 Orkesteriyhdistys ja kaupungissa alkoi säännöllinen yhdistyksen ylläpitämän orkesterin konserttitoiminta. Orkesterin ensimmäisenä kapellimestarina toimi Alfred Holm. Vuonna 1953 kapellimestariksi nimitetyn Eino Haipuksen aikana alkoi orkesterin ja Umeå Musiksällskapetin hedelmällinen yhteistyö ja kapellimestarin tehtäviin kuului myös orkesterin alaisuudessa toimineen

Kuula-opiston johtaminen. Haipuksen kauden päättyessä Vaasan Orkesteriyhdistys ry luovutti orkesterin kaupungille ja se kunnallistettiin vuonna 1974. Kunnalliseen orkesteriin tuli 13 soittajan vakanssia. (Suomen Sinfoniaorkesterit 1975, 57). Kunnallistamisen jälkeen orkesterin kapellimestareina ovat toimineet Ralf Sjöblom, Kalervo Kulmala ja Ayis Ionnides. Vuodesta 1994 orkesterin johtajana on ollut Pertti Pekkanen. Orkesterissa oli keväällä -96 31 soittajaa (Konserttikalenterit).

1.5.2 Orkestereiden asema kaupungin organisaatiossa

Orkestereille lähetettyyn organisaatiokyselyyn (liite 17) orkestereiden asemasta kaupungin organisaatiossa vastasi kuusi orkesteria ja näistä viisi toimi kunnallisen päätöksenteko-organisaation alaisuudessa. Ne kuuluivat kaupungissa kulttuuriasioita hoitavan lautakunnan alaisuuteen. Useimmissa tapauksissa lautakunta olikin nimeltään kulttuurilautakunta, mutta nimikkeinä mainittiin myös kulttuurilaitosten lautakunta ja kulttuuri- ja vapaa-aikalautakunta. Seuraavana tasona organisaatiossa oli kaupunginhallitus. Yhdestä kyselystä maininta kaupunginhallituksesta puuttui. Ylimpänä organisaatiossa oli luonnollisesti kaupunginvaltuusto. Yksi orkesteri ei toiminut kaupungin toimielinten alaisuudessa vaan se on osakeyhtiö. Sen kohdalla kaupunginvaltuusto päättää kerran vuodessa orkesterin toiminta-avustuksesta ja kaupunginhallitus käyttää omistajan äänivaltaa kahdessa yhtiöjärjestyksen mukaisessa yhtiökokouksessa vuosittain.

Intendentti kuului kulttuuriasioita käsittelevään lautakuntaan neljässä orkesterissa. Yhden orkesterin vastauksessa intendentin roolia lautakunnan työskentelyssä ei mainittu ja koska yksi orkesteri ei ole kaupungin toimielinten alainen, ei myöskään orkesterin henkilöstöä kuulunut kaupungin toimieliimiin. Useimmin intendentti oli esittelijänä lautakunnassa, mutta yhdessä vastauksessa intendentti mainittiin asiantuntijana. Lisäksi yhdessä orkesterissa lautakunnan kokouksissa oli mukana intendentin lisäksi talouspäällikkö asiantuntijana ja sihteerinä.

Kysymykseen, mistä orkesteriin liittyvistä asioista kaupungin eri luottamuselimet päättävät, vastaukset hajaantuivat melkoisesti. Useimmissa vastauksissa mainittiin, että lautakunnassa käsitellään orkesterin talousarviota. Yhdessä orkesterissa lautakunta päättää ns. suurista linjoista, mutta vastauksessa ei eritelty niitä tarkemmin. Talousarvion lisäksi talouteen liittyvinä asioina mai-

nittiin taloudenhoidon kontrolli ja tilinavauksen vahvistaminen. Muut maininnat lautakunnassa käsiteltävistä asioista hajosivat aika lailla. Vastauksissa tuli esille henkilöstöön liittyvinä asioina vakinaisten soittajien ja muun henkilökunnan kiinnittäminen, yli vuoden mittaisten viransijaisuuksien vahvistaminen, intendentin vuosiloman hyväksyminen ja intendentin käytännön toimien valvominen. Orkesterin toimintaan liittyivät kausiohjelman vahvistaminen ja pääsylippujen hintojen, strategiaohjelman ja ns. suurten linjojen päättäminen. Intendentin ja kapellimestarin valinnasta päättävät elimet tulivat esille vain kahdessa vastauksessa. Toisessa orkesterissa kummatkin valitsi lautakunta ja toisessa taas kaupunginhallitus valitsi intendentin ja kaupunginvaltuusto kapellimestarin. Yksi orkesteri on osakeyhtiö ja kaupunginvaltuusto päättää vain toiminta-avustuksesta.

Orkesterin ohjelmistoon liittyviä kysymyksiä ei käsitelty ollenkaan edellä mainituissa elimissä kolmen orkesterin kohdalla. Muissa vastauksissa mainittiin ohjelmiston menevän tiedoksi, hyväksyttäväksi tai vahvistettavaksi lautakuntaan. Lisäksi yhdessä orkesterissa lautakunta vahvisti taiteilijavierailut ja konsertit, mutta ei puuttunut käytännössä ehdotuksiin.

Viime vuosina on kaikissa kyselyyn vastanneissa orkestereissa tapahtunut jonkinlaisia organisatiomuutoksia. Neljässä vastauksessa tuli esille muutokset kulttuurisektorin uudelleen järjestelyissä, joista kolmessa mainittiin kulttuurin eri sektoreiden yhdistäminen yhden lautakunnan alaisuuteen ja yhdessä vastauksessa mainittiin orkesterin olleen aikaisemmin osa kulttuuritoimistoa, mutta nykyisin olevan yksi osasto kulttuuri- ja vapaa-aikavirastojen osastoista. Yhdessä vastauksessa organisaatiomuutoksia ei tarkemmin eritelty ja yksi orkestereista on muuttunut osakeyhtiöksi. Orkesterilaki astui voimaan vuoden 1993 alussa. Kysyttäessä lain vaikutuksia orkesterin toimintaan vastauksissa viitattiin eniten taloudellisiin vaikutuksiin. Kolmessa vastauksessa mainittiin valtionosuuden kasvamisesta, mutta tästä huolimatta kaksi vastaajaa mainitsi orkesterin määrärahojen kuitenkin pienentyneen ja yksi vastaajista mainitsi, että “on voinut vedota ’korvamerkittyyn’, aikaisempia valtionosuuksia suurempaan (10-kertaiseen) valtionosuusjärjestelmään laman aiheuttaessa menojen karsintapaineita”. Orkesterilailla ei ole ollut vaikutusta orkesterin toimintaan kahden vastauksen mukaan, joista toisessa vastaaja oli sitä mieltä, että laki vaikutti “orkesteriin ei mitenkään, kaupunki säästi hieman omia varojaan” ja toisessa vastauksessa tuotiin esille, että “valtion apu menee suoraan kaupunginkassaan eikä varsinaisesti tule meidän käytettäväksemme”. Eräässä vastauksessa lain vaikutuksia kommentoitiin toteamalla vain, että “kaupungin osuus maksuista lisääntyy vähitellen”.

Yksi mainitsi lain taloudellisten vaikutusten lisäksi, että se oli "selkeyttänyt luottamusmiespäättäjien ja kunnan ylemmän virkamiehistön käsityksiä, ehkä varmistanut myös orkesterin asemaa".

Kysymykseen, mitä eri toimikuntia, työryhmiä, jaostoja tms. orkesterissa toimii, kaikissa vastauksissa mainittiin ohjelmatoimikunta tai vastaava, mutta kolmessa vastauksessa ei ollut mainintoja muista toimielimistä. On vaikea sanoa, johtuiko ainoastaan ohjelmatoimikunnan mainitseminen siitä, että intendentit tiesivät tutkimuksenkohteen olevan juuri ohjelmatoimikunta ja siten muut elimet jätettiin mainitsematta. Kahdessa vastauksessa muina toimieliminä mainittiin orkesterin valtuuskunta. Se valitaan kummassakin vuosittain. Toisessa orkesterissa siihen kuului viisi muusikkoa, jotka orkesterin jäsenet valitsevat keskuudestaan, mutta toisesta vastauksesta ei käynyt ilmi valtuuskunnassa olevien muusikoiden määrää. Valtuuskunnan tehtävänä on toimia soittajien edustajana työnantajaan päin. Lisäksi kahdessa vastauksessa mainittiin orkesterin johtoryhmä. Toiseen se oli perustettu vuonna 1993 ja siihen kuuluivat intendentti, talouspäällikkö ja mahdollisesti myös kapellimestari. Tässä orkesterissa johtoryhmä päättää yleisistä isoista ratkaisuista. Toisessa orkesterissa johtoryhmään kuuluivat kapellimestari, intendentti ja viisi muusikkoa. Sen tehtäviksi mainittiin juoksevien asioiden hoito ja se on neuvoa antava elin intendentille. Johtoryhmän perustamisvuotta ei mainittu. Yhdessä vastauksessa oli vielä maininta ns. maalivahtiryhmästä, johon kuului kolme muusikkoa ja yksi toimistohenkilöistä. Sen tehtäviin kuului "orkesterin sisäiset asiat, ongelmat ja uudet ideat" kuten vastauksessa todettiin.

2 LÄHESTYMISTAPOJA ORKESTEREIDEN OHJELMISTOJEN TUTKIMISEEN

2.1 Orkestereiden ohjelmistojen kehityksestä William Weberin mukaan

William Weber on tutkinut klassisen orkesterirepertoarin syntyä ja kehitystä. Hän on tarkastellut, miten nykyajan orkestereille tyypillinen keskittyminen tiettyihin säveltäjiin ohjelmistoissa on saanut alkunsa. Hänen mukaansa suurten sinfonisten teosten säilyttäminen ohjelmistoissa oli 1800-luvulla orkesterikonserteissa tapahtunut suurin muutos, mikä merkitsi myös sitä, että instrumentaalimusiikki saavutti ensimmäistä kertaa keskeisen sijan musiikkielämässä. (Weber 1986, 385). Vielä 1700-luvulla suuri osa esitetyistä teoksista oli elossa olevien säveltäjien kirjoittamia, jotka usein vielä itse esittivät teoksensa. Uudet teokset syrjäyttivät vanhat, eikä teos jäänyt ohjelmistoon säveltäjän kuoleman jälkeen. 1800-luvun vaihteen jälkeen Haydnin, Mozartin ja Beethovenin sinfonia- ja kamarimusiikkiteoksista tuli keskeistä konserttiohjelmistoa ja konsertit oli omistettuja ensisijaisesti “suurille säveltäjille”. Heidän musiikkiaan alettiin kutsua klassiseksi ja siitä tuli konservatorioiden oppiaine ja kriitikoille “korkein musiikillinen auktoriteetti”. 1870 -lukuun mennessä suurin osa julkisista konserteista koostui kuolleiden säveltäjien teoksista. (Weber 1984, 175). Museon kaltaisen klassisen repertoarin synnyssä oli 1800-luvulla Euroopan suurimpiin kaupunkeihin perustetuilla orkestereilla huomattava merkitys. (Weber 1986, 364-365). Weber tutki ohjelmistojen kehitystä 1700-luvulta aina 1800-luvun loppupuolelle saakka jakaen ohjelmistojen kehityksen seuraaviin ajanjaksoihin: 1. ajanjakso: 1791-1827, 2. ajanjakso: 1828-1847 ja 3. ajanjakso: 1848-1870. Hänellä oli tarkastelussaan mukana orkestereita Lontoosta, Pariisista, Leipzigista ja Wienistä.

Klassisen ohjelmiston synnyn taustatekijöitä 1700-luvulla

Musiikissa ei ollut suurten teosten kaanonia ennen 1700-lukua. Kaanon on Weberin määritelmän mukaan kokoelma teoksia, joita pidetään taiteen alansa huippusaavutuksina ja joita alan ammattilaiset tutkivat ja jäljittelevät. Niitä kunnioitetaan ja pidetään arvossa rituaaleissa ja ikonografeissa. Jotkut musiikkikappaleet tosin pysyivät ohjelmistoissa melko pitkän aikaa jo ennen 1700-lukua. Esimerkiksi 1550-luvun chansoneista otettiin uusintapainoksia yli sadan vuoden ajan, mutta niistä ei kuitenkaan muodostunut vastaavaa kokoelmaa kuin muissa taiteissa, esimerkiksi runoudessa ja veistostaiteessa. Tilanne alkoi muuttua 1700-luvulla, kun sekä kirjallisuudessa että musiikkielämässä tapahtui perusteellisia muutoksia ja vanhojen teosten esittäminen alkoi yleistyä. (Weber 1986, 362).

Vielä 1700-luvulla vanhojen teosten säveltäjänimet vaihtelivat eri maiden orkestereissa melko paljon ja vasta 1800-luvun puolesta välistä lähtien orkesterit alkoivat suuntautua ohjelmistoissaan kohti tiettyjen “suurten säveltäjien” ryhmää, jonka merkittävimpiä edustajia olivat Beethoven, Mozart ja Haydn. Tässä prosessissa 1800-luvun alkupuolella suurimpiin kaupunkeihin perustetuilla orkestereilla oli merkittävä rooli. Ne veivät klassisen musiikin kehitystä uuteen suuntaan. (Weber 1986, 364-5).

Konsertin rakenne

Konserttiohjelmien rakennetta ohjasi ankarat käytännöt siitä, kuinka eri genrejä yhdistettiin toisiinsa ja millaisia esiintymiskokoonpanoja käytettiin, ja nämä konventiot muuttuivat hyvin hitaasti. Käytännöt tosin vaihtelivat hiukan eri maissa, mikä johtui mm. erilaisesta musiikkimausta ja siitä millaiset esitysresurssit oli käytettävissä, mutta tiettyjä peruseriaatteita noudatettiin kaikissa maissa. Esimerkiksi kahta saman genren kappaletta ei asetettu konserteissa peräkkäin ja vokaali- ja soitinteokset sijoitettiin tavallisesti vuoron perään. Jos kuitenkin kaksi vokaalikappaletta esiintyi peräkkäin, olivat ne yleensä eri genreistä - esim. aaria ja oratoriokuoro. Toinen konventio määräsi, että alkusoiton tai sinfonian (tai vain sinfonian ensimmäisen tai viimeisen osan) tuli olla konsertin avausnumerona. (Weber 1986, 365).

Konsertin rakenne muuttui vuosisadan kuluessa. Tärkein innovaatio ohjelmaformaattissa, joka saatiin aikaa 1700-luvun loppuun mennessä, oli keskittyminen yksittäiseen, pitkään teokseen, tavallisesti

sinfoniaan. Vielä vuosisadan alussa useimmat konserttiohjelmat sisälsivät 8-10 kappaletta, jotka olivat lyhyitä tai keskipitkiä ja ainoa pitkä sävellys oli oratorio tai jokin muu kirkkomusiikkiteos, joka myös esitettiin yleensä osissa. Teosten järjestys oli myös tärkeä. Esimerkiksi 1800-luvun vaihteessa Gewandhaus-orkesterin konserteissa kappaleet oli ryhmitelty siten, että ensimmäisellä puoliskolla esitettiin alkusoitto, aaria, konsertto/sooloteos ja finaali oopperasta tai oratoriosta. Väliajan jälkeen kappalejärjestys oli lähes tulkoon samanlainen. Säveltäjät eivät vielä myöskään olleet keskeisen huomion kohteena konserttiohjelmiä laadittaessa, vaan ihmiset odottivat kuulevansa sarjan eri tyyppisiä musiikkikappaleita eikä niinkään teoksia tietyiltä säveltäjiltä. (Weber 1986, 365-366).

Beethovenin sinfoniat rikkoivat lopulta perinteisten konserttiohjelmien jäykkyyden. Vuonna 1807 Beethovenin Eroica-sinfonia esitettiin konsertin toisella puoliskolla avausteoksena ja sitä seurasi ooppera-aaria ja tämä sinfonia esiintyi samalla tavalla useiden vuosikymmenten ajan eri orkestereiden ohjelmistoissa. Vähitellen alettiin keskittyä yhä enemmän pitempiin teoksiin ja sinfonioihin. Tämän innovaation takana oli romantiikan neroidea. Keskittymällä ohjelmassa yksittäiseen suurempaan teokseen säveltäjää arvostettiin enemmän kuin ehkä koskaan aikaisemmin. Näin romantiikka rikkoi ankaran sosiaalisen käytännön, joka oli pitänyt säveltäjää toissijaisena traditioon nähden. Ohjelmien uudelleen muotoilu vaikutti siten, että klassisen repertoarin mestariteokset tulivat konserttien keskeiseksi kiinnostuksen kohteeksi ja 1880-luvulle tultaessa oli tullut tavaksi esittää suurehko, jonkin kuolleen mestarisäveltäjän sinfonia konsertin toisella puoliskolla. Ohjelmaformaateista tuli yleensäkin joustavampia ja vaihtelevampia kuin ne olivat olleet vielä 1800-luvun alussa. (Weber 1986, 366).

Kuitenkin vielä 1800-luvun ensimmäisellä puoliskolla huomattava osa yleisöstä vierasti sinfonioita pitäen niitä liian abstrakteina ja suosi sen sijaan kevyemmän luonteisia ooppera-aarioita ja konserttoja. Absoluuttisen musiikin osuus ei ollut vielä tuon ajan konserteissa kovin suuri. Orkesteriohjelmat suunniteltiin miellyttämään erilaisia makuja ja soitinmusiikki oli vain pieni osa esitetystä musiikista. Siten suuret orkesterit eivät olleet yksinomaan "sinfoniaorkestereita". (Weber 1986, 366-367).

Ohjelmistojen kehitys 1791-1870

Ajanjakso 1791-1827

Ensimmäinen merkittävämpi ajanjakso klassisen repertoarin kehityksessä oli Mozartin ja Beethovenin kuolinvuosien välissä. Tänä aikana orkestereissa sai alkunsa prosessi, joka merkitsi teosten pitämistä ohjelmistossa paljon kauemmin kuin mihin aikaisemmin oli totuttu. Vallitsevaksi tendenssiksi tuli teosten pitäminen ohjelmistossa vielä säveltäjän kuoleman jälkeen ja ohjelmistoihin otettiin myös teoksia, joita ei oltu esitetty pitkään aikaan. Tänä aikana Haydn, Mozart ja Beethoven vakiinnuttivat asemansa suurimpina mestareina ja tämän suuren triadin muodostuminen on jäljitetty vuoteen 1810. Orkesterit olivat tärkein paikka, missä Haydnin, Mozartin ja Beethovenin muodostama musiikillinen kolmiyhteys institutionalisoitiin. Heidän musiikkinsa jäi orkestereiden ohjelmistoihin säveltäjien kuoltua. (Weber 1986, 367-368).

Haydnin, Mozartin ja Beethovenin musiikilla oli erilaiset roolit orkestereiden konserteissa. Beethoven oli tunnettu ennen kaikkea sinfonioistaan, joita orkesterit soittivat runsaasti koko vuosisadan ajan. Häneltä esitettiin myös eri genrejä tasapuolisemmin kuin mitä Haydnilta ja Mozartilta. Sinfonioiden lisäksi myös konsertot, alkusoitot, konserttiaariat, näyttämömusiikki, katkelmat Fidelestä sekä piano- ja kamarimusiikki esiintyivät toistuvasti orkestereiden ohjelmistoissa. Mozart oli tunnettu ennen kaikkea vokaalisäveltäjänä ja erityisesti oopperasäveltäjänä. Vaikka hänen sinfoniensa olivat usein konsertin avausnumerona, ne eivät olleet yhtä soitettuja kuin Beethovenin sinfoniat ja konserttiohjelmassa ne oli sijoitettu vähemmän huomiota herättävälle paikalle kuin Beethovenin teokset. Lisäksi häneltä esitettiin myös jonkin verran motetteja ja konserttoja sekä Requiemia. Mozart ei kuitenkaan vielä tuolloin ollut yhtä merkittävä kulttihahmo kuin Beethoven. Haydnin musiikki kilpaili Mozartin kanssa eniten konserttojen esittämiskertojen suhteen. Myös hänen sinfonioitaan esitettiin useammin kuin Mozartin, minkä lisäksi oratoriot Luominen ja Vuodenajat olivat useimpien orkestereiden ohjelmistoissa. Beethovenilla oli kuitenkin erikoisasema orkestereiden ohjelmistoissa ja Haydn ja Mozart olivat vasta toisella sijalla. (Weber 1986, 368-369).

Varhaisin säveltäjä, joka löydettiin kaikkien orkestereiden ohjelmistosta, oli Händel. Häneltä esitettiin runsaasti oratorioita ja ooppera-arioita. C.W. Gluck oli Händelin tavoin tärkeä hahmo orkesterien repertoaarissa koko vuosisadan ajan ja hänen oopperansa ja aariansa olivat usein orkestereiden ohjelmistoissa. Vaikka Gluckin musiikkia ei kuitenkaan esitetty yhtä paljon kuin Händelin ja Mozartin, teosten säännöllinen ja pitkäaikainen esiintyminen suurimpien orkestereiden ohjelmistoissa oli osoitus kunnioituksesta Gluckia kohtaan. ”Musiikilliseen pantheoniin” kuului myös Carl Maria von Weber ja vaikka häntä ei arvostettu yhtä paljon kuin Haydnia, Mozartia ja Beethovenia, hänen teoksensa kilpailivat esityskerroillaan edellä mainittujen kanssa. Hänen ihailijajoukkonsa oli laajemmalla pohjalla ja aivan kuten Mendelssohn, hän pysyi suosittuna sekä asiantuntijoiden että tavallisen yleisön piirissä. Häneltä esitettiin ooppera-alkusoittoja ja -arioita sekä konserttoja. Kuolemansa jälkeen hänen arvostuksensa nousi lähelle Haydnia ja Beethovenia. (Weber 1986, 369-370).

1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun säveltäjien teoksia esiintyi Ranskan, Italian, Itävallan ja Saksan orkestereiden ohjelmistoissa muutamien sukupolvien ajan. Teoksia oli mm. Hasselta, Graunilta ja Jommellilta ja mukana oli myös Sachinin, Sartin, Méhulin, Cimarosan, Viottin ja Voglerin sävellyksiä. Cherubin ooppera-arioista tuli heti vuosisadan vaihtuessa orkestereiden keskeistä ohjelmistoa. Niinikään Méhulin alkusoitot, Viottin viulukonsertot ja Voglerin alkusoitot ja kirkkomusiikkiteokset esiintyivät suurimpien orkestereiden ohjelmistoissa 1800-luvun viimeiseen neljännekseen saakka. (Weber 1986, 370).

Vaikka vanhojen teosten määrä orkestereiden ohjelmistoissa oli vähitellen lisääntynyt Beethovenin kuolinvuoteen asti, oli musiikin mestariteosten moderni kaanon vain osittain havaittavissa. Haydnia, Mozartia ja Beethovenia kunnioitettiin, mutta suurten teosten täydellisestä kaanonista oli vasta epämääräinen tunne. (Weber 1986, 370).

Ajanjakso 1828-1847

Beethovenin kuolemasta ennätti kulua kaksi vuosikymmentä ennen kuin musiikillinen kaanon oli varsinaisesti muodostunut. Tämä oli klassisen repertoarin kehityksessä kriittinen vaihe, koska juuri tänä aikana olisi Haydnin ja Mozartin sukupolven musiikin pitänyt pudota pois ohjelmistosta. Näin ei kuitenkaan käynyt, vaan esiin nousevaa kaanonia puolustettiin voimakkaasti. Syntyi makutaistelu

klassisen musiikin puolesta, mikä oli vastareaktio musiikkielämän kaupallistumiselle. Massayleisölle tarkoitettujen konserttien määrä oli lisääntynyt ja suosituimmista ooppera-arioista ja virtuoosikappaleista julkaistiin yksinkertaistettuja nuottiversioita. Kansan huomio oli keskittynyt Rossinin oopperoiden, Donizettin ja Bellinin bel canto -lauluihin sekä esimerkiksi Franz Lisztin, Sigismund Thalbergin ja Henri Herzin virtuoosikappaleisiin. Orkesterit jäivät musiikillisen valtavirtauksen ulkopuolelle ja vaikka Haydnia, Mozartia ja Beethovenia pidettiin yleisesti merkittävimpinä säveltäjinä, heidän teoksiaan pidettiin liian vaikeatajuisina tavalliselle yleisölle. (Weber 1986, 370-371).

Klassikoilla oli myös omat kannattajansa. He taistelivat salonkimusiikkia vastaan, joka heidän mielestään laski musiikkimakua. He eivät olleet niinkään kiinnostuneita vanhasta musiikista, vaan halusivat maun perustuvan ylevimmille ja pysyvämmille arvoille. Tässä kontekstissa musiikillinen kaanon alkoi omaksua oman kielen ja symbolit. Sanaa klassinen oli käytetty satunnaisesti Englannissa jo 1700-luvun lopussa synonyyminä vanhalle musiikille ja 1810- ja 1820-lukujen saksalaiset kriitikot käyttivät sitä joskus osoittaakseen kunnioitustaan Haydnin ja Mozartin teoksia kohtaan, mutta vasta 1830-luvun kuluessa termi vakiintui useimmissa Euroopan maissa merkitsemään suurten teosten kaanonia. (Weber 1986, 371).

Orkestereiden ohjelmisto oli tänä aikana konservatiivista, mutta omankin ajan musiikkia esitettiin. Uusia teoksia tilattiin mm. Schumannilta, Mendelssohnilta ja Spohrilta, eivätkä muodissa olevat ooppera- ja virtuoositeoksetkaan olleet täysin paitsiossa, sillä tarkoituksena oli miellyttää mahdollisimman laajaa yleisöä. Kaikesta huolimatta orkesterit kokosivat 1800-luvun alkupuolella vähitellen klassista standardirepertoaria ja nuorilla säveltäjillä oli vain harvoin mahdollisuuksia päästä esiin orkestereiden ohjelmistoissa. (Weber 1986, 372).

Ajanjakso 1848-1870

Ajanjaksolla 1848-1870 orkestereista ja niiden klassisesta musiikista tuli musiikkielämän keskipiste. Kun musiikkielämä elpyi 1848-49 vallankumousten jälkeen, orkesterit ja klassinen repertoaari olivat yleisön suosiossa. Yleisö oli kyllästynyt aikaisemman ajanjakson musiikin "hulinaan"; se halusi jotakin todellisempaa kuin teknistä näyttämistä ja "kerskailua". Uusi virtuoosien sukupolvi, joista

huomattavimpia olivat Henri Vieuxtemps, Joseph Joachim ja Anton Rubinstein, alkoi soittaa Mozartin ja Beethovenin konserttoja, joista tuli hyvin suosittuja. (Weber 1986, 372).

Tänä aikana myös yksityisten konserttiyhdistysten orkestereista tuli kansallisia kulttuuri-instituutioita. Teollinen vallankumous loi tarpeen uudentalaiselle ”kansan juhalle”. Konserteista tuli rituaaleja, jotka vahvistivat sosiaalista yhteenkuuluvaisuuden tunnetta. Suurten teosten kaanon nousi esiin uudessa teollisessa yhteiskunnassa korkean kulttuurin kaikkein tärkeimpien bastionien joukossa tarjoten korkeaa taidetta vastapainona aggressiivisille, voittoa tavoitteleville markkinoille. Urbanisoinnin seurauksena rakennettiin uusia konserttisaleja suurimpiin kaupunkeihin. (Weber 1986, 372).

Klassinen repertoaari muuttui tänä aikana monessa suhteessa. Alkusoittoa, aarioita ja kokonaisia oopperakohtauksia oli yhä enemmän ohjelmistoissa. Rossinia esitettiin eniten ja myös Donizettin ja Meyerbeerin aarioista tuli vuosisadan lopun orkestereiden keskeistä ohjelmistoa. Oopperarepertoaari laajeni ensin Händelistä, Hassesta ja Gluckista Mozartiin, Paisielloon ja Cimarosaan ja sitten bel canto -säveltäjiin. Toinen tärkeä uusi elementti repertoarissa oli renessanssi- ja barokkimusiikki. Lukuunottamatta Händelin musiikkia barokkityylin teokset olivat olleet harvinaisuuksia orkestereiden ohjelmistoissa ennen vuotta 1835. Bach oli ensimmäinen suurempi säveltäjä, jonka musiikki otettiin ohjelmistoon. Varsin suosittuja olivat Bachin konsertot, fuugat ja tanssisarjat, joita orkesterit esittivät runsaasti. (Weber 1986, 373).

Bachin ottaminen ohjelmistoon sai aikaan laajemman virtauksen varhaista musiikkia kohtaan ulottuen jopa 1500-luvulle saakka. Kuoroteoksista tuli jälleen suuren kiinnostuksen kohde. Alessandra Stradellan psalmisävellyksiä esittivät käytännöllisesti katsoen kaikki suurimmat orkesterit. Niinikään Tartinin konserttoja ja Luigi Rossin vokaaliteoksia esitettiin toistuvasti. Ohjelmistoissa oli myös teoksia 1500-luvun säveltäjiltä, kuten Orlando di Lassolta, Giovanni Palestrinalta, Costanzo Festaalta ja Tomás Luis de Victorialta. Myös Alessandro ja Domenico Scarlattin ja Michael Praetoriuksen teoksia esitettiin. (Weber 1986, 373).

Barokin herättäminen henkiin merkitsi myös paluuta klassisen repertoarin juurille 1700-luvulle. Händelin musiikkia esitettiin nyt entistä enemmän ja varsinkin hänen ooppera-aariansa olivat suosittuja. Varhaisen klassisen aikakauden säveltäjien, kuten Jommelin, Hassen ja Graunin

sävellyksiä, alkoi esiintyä ohjelmistoissa. Barokkia ja renessanssiajan musiikkia ei silti esitetty kovin paljon - vain muutaman kerran kaudessa - sillä suurin osa yleisöstä ei ollut siitä kiinnostunut. (Weber 1986, 373-374).

Vaikka oopperat ja varhainen musiikki toivat uutta vaihtelua orkesterirepertoaariin vuosisadan puolenvälin jälkeen, niin toisaalta ohjelmat tulivat standardisoiduimmiksi. Repertoaariin tuli suurta homogeenisuutta, koska mestarisäveltäjiä pidettiin uskollisesti ohjelmistoissa kaikkialla Euroopassa. Vielä 1830-luvun alun aikana suurin osa orkestereista kunnioitti monia paikallisia säveltäjiä, joilla ei ollut kansainvälistä mainetta, mutta 1870-luvulle tultaessa ne yhä kasvavassa määrin soittivat samojen jo edesmenneiden suurten säveltäjien musiikkia. Vuosisadan vaihteesta lähtien esitettyjen säveltäjien lukumäärä oli vähentynyt, sillä suurten mestareiden teosten osuuden kasvaminen sai aikaan sen, että vain harvoilla säveltäjillä oli mahdollisuus päästä orkestereiden ohjelmistoihin. Musiikillinen kaanon kapeni yhä enemmän uuden musiikin kustannuksella. (Weber 1986, 374).

Uuden musiikin vastaanottoa koskeva kriisi alkoi tänä aikana. Vielä 1800-luvun alussa suurin osa ohjelmistosta koostui elossa olevien säveltäjien teoksista, mutta 1870-luvulle tultaessa mikään suurimmista orkestereista ei omistanut elossa olevien säveltäjien musiikille enää enempää kuin kolmanneksen vuosittaisesta repertoaaristaan ja osuus oli usein vieläkin pienempi. Kun orkestereista tuli musiikillisen elämän keskipiste, ne yhä kasvavassa määrin pitivät yllä konservatiivista musiikkimakua. Ne esittivät silti huomattavasti enemmän aikansa musiikkia kuin orkesterit nykyisin ja säveltäjien ja heidän yleisönsä välinen kuilu oli pienempi. (Weber 1986, 374-375).

Uuden musiikin osuuden pienentyessä ohjelmistoissa säveltäjien paine orkestereita kohtaan voimistui. Säveltäjät vaativat teoksiaan esitettäväksi, minkä vuoksi orkesterit kehittivät käytännön pitää uusien teosten koe-esityksiä, joissa oli yleensä vain pieni kuulijajoukko. Tätä käytäntöä sovellettiin jo 1810-luvun lopulla Philharmonic Society of Londonin piirissä, ja useat orkesterit omaksuivat sen vuoteen 1850 mennessä. Koska vain muutamia niistä teoksista, joita esitettiin koe-esityksissä, esitettiin julkisesti, tilaisuudet olivat tapa, jolla orkesterit käyttivät valtaa säveltäjiin taaten heille tilaisuuden kuulla omia teoksiaan. (Weber 1986, 375)

Wagneriaaninen liike aloitti purevan ideologisen hyökkäyksen orkestereita vastaan 1850-luvulla. Wagneriaanit vastustivat kaikkia orkestereita, jotka keskittyivät yhä enemmän nimekkäimpiin

suuriin klassikoihin ja vastustivat uudempia tyylejä. Vaikka Wagner ja wagneriaanit eivät vastustaneet suuria teoksia esikuvina, heidän vaikutuksestaan sai alkunsa uuden musiikin ideologinen puolustus, joka Weberin mukaan on edelleen voimakasta. Wagneriaanit käänsivät huomionsa pois vakiintuneista orkestereista muodostaakseen omia, uudelle ja vähemmän tunnettujen klassikoiden musiikille omistettuja esittävän taiteen instituutioita. (Weber 1986, 375).

1800-luvun puolessa välissä syntyi myös uudenlaisia konserttisarjoja, jotka oli tarkoitettu vähemmän varakkaalle väestönosalle. Näitä sarjoja kutsuttiin Euterpeiksi ja niitä oli esiintynyt Leipzigissa jo 1830-luvulta lähtien, Lontoossa 1854 jälkeen ja Pariisissa 1861 lähtien. Kaikissa näissä konserteissa esitettiin perusklassista ohjelmistoa, mutta niissä kiinnitettiin kuitenkin suurempaa huomiota uutta musiikkia kohtaan kuin eliittiorkestereiden konserteissa. Myös joitakin nuoria avantgardistisia säveltäjiä oli mukana ohjelmistoissa. Kiistanalaisten uusien teosten esittäminen tarjosi näille orkestereille mahdollisuuden saada julkisuutta ja yleisöä, joka ei vastustanut uutta musiikkia. Näillä konserteilla ei ollut massayleisöä, mutta ne kuitenkin keräsivät paljon kuulijoita, ja siten niillä oli tärkeä rooli uuden musiikin esittämisessä 1800-luvun lopussa. (Weber 1986, 375-376).

Viime vuosisadan konserttiohjelmat olivat vielä hyvin erilaisia ja vaihtelevia. Ne eivät koostuneet vain sinfoniamusiikista, vaan mukana oli myös katkelmia oopperoista, oratorioita, lauluja ja kamarimusiikkiteoksia. Vaikka vuosisadan loppua kohden ohjelmat homogenisoituiivat, monet konserttiohjelmat tuntuivat hyvin erikoisilta nykyisin, koska konserteissa esitettiin paljon lyhyitä kappaleita, runsaasti vokaalimusiikkia ja mukana oli lukuisa joukko eri säveltäjiä. Nämä piirteet juonsivat edelliseltä vuosisadalta, julkisten konserttien varhaiselta kaudelta ja vasta 1900-luvulle tultaessa ne alkoivat hävitä. Orkesterit loivat 1800-luvun aikana suurten teosten kaanonin ja ensimmäistä kertaa instrumentaalimusiikki saavutti keskeisen sijan musiikkielämässä. (Weber 1986, 385). Vaikka ohjelmiston ydin oli saksalaista tai itävaltalaisista, sen syvä kunnioitus on levinnyt läpi Euroopan ja kaikkialle länsimaiseen kulttuuriin muodostaen kosmopoliittisen tradition. (Weber 1986, 365).

Burkholderin ja Longyearin näkemyksiä teosten valikoitumisesta orkestereiden ohjelmistoihin

Peter J. Burkholder on tarkastellut 1900-luvun orkesteria museonkaltaisena instituutiona ja pohtinut, mitkä kriteerit säveltäjän tulee täyttää, että hän pääsisi orkestereiden repertoaariin. Hänen mukaansa kilpailu ohjelmistoon hyväksymisestä on kiihtynyt jokaisen uuden sukupolven kohdalla viimeisen sadan vuoden aikana eikä uusien teosten pääsy ohjelmistoihin ole ollut kovin näkyvää (Burkholder 1986, 413). Tässä taistelussa hallitsevilla mestareilla on suunnaton etu, koska orkesterirepertoaria on paljon ja klassikkoja arvostetaan suuresti. (Burkholder, 1986 410). Burkholder toteaaakin, että viimeisin laajempi teoskokonaisuus, joka lisättiin kaanoniin, oli Mahlerin sinfoniat. Ne hyväksyttiin kaanonin täydellisiksi jäseniksi vain noin puoli vuosisataa niiden säveltämisen jälkeen (Burkholder 1986, 413).

Museon kaltaiseen kokoelmaan pääsemiseksi uuden orkesterimusiikin tulee täyttää esittäjien, yleisön ja kriitikkojen odotukset siitä, minkälaista orkesterimusiikin tulee olla ja nämä orkesterimusiikkiin kohdistuvat kriteerit taas on määritelty nykyisen repertoaarin perusteella. Nykysäveltäjät ovatkin mielenkiintoisten, mutta toisiinsa nähden jopa vastakkaisten vaatimusten edessä. Sävellyksellä tulee olla kestävä arvo ja yhteydet traditioon, minkä lisäksi sen tulee olla omaperäinen, mutta kuitenkin tutuntuntuinen. (Burkholder 1986, 414).

Kestävä arvo ei kuitenkaan yksistään riitä. Eri musiikin lajeista löytyy paljon sävellyksiä, jotka kestävät useamman kuuntelukerran. Klassisen repertoaarin tuleekin olla nimenomaan “taidemusiikkia” ja teoksen tulee olla tunnistettavissa osaksi länsimaista taidemusiikin traditiota. Esimerkiksi populaarimusiikki on suljettu ulkopuolelle, mikä on Burkholderin mielestä ironista, sillä kaanoniin kuuluu tällä hetkellä teoksia, jotka kuuluivat alunperin sen ajan käyttömusiikkiin tai populaarikulttuuriin, kuten Verdin oopperat tai keskiaikaiset tanssit. Vain viimeisten vuosikymmenten populaarimusiikki on suljettu ulkopuolelle. (Burkholder 1986, 414-415)

Koska *yhteydet klassiseen traditioon* ovat tärkeitä, eivät museokokoelmaan sovi myöskään liian innovatiiviset ja radikaalit teokset. Uusien säveltäjien teoksiakaan ei välttämättä ole aina heti tunnistettu länsimaisen musiikin traditioon kuuluviksi, kuten mm. Schönbergin ja Webernin musiikki. Heidän säveltämillään teoksilla ei aluksi näyttänyt olevan minkäänlaisia siteitä traditioon eikä siten mitään yhteistä esimerkiksi Bachin, Beethovenin tai Brahmsin musiikin kanssa. Säveltäjät

näki­vät­kin kovasti vaivaa, pitivät luentoja ja kirjoittivat artikkeleita todistaakseen kuinka kiinteitä yhteyksiä heidän musiikillaan oli menneisyyteen ja osoittaakseen kuinka heidän musiikkinsa oli looginen seuraus musiikin historian aikaisemmista kehitysvaiheista. Yhteydet traditioon olivat heille itselleen selviä, mutta niitä ei yleisö tunnistanut. (Burkholder 1986, 415)

Vaikka uudella musiikilla täytyy olla yhteydet traditioon, se ei kuitenkaan saa olla samanlaista kuin jo sävelletty musiikki. Sen täytyy olla innovatiivista ja traditionaalista yhtä aikaa. Yksi tärkeimmistä piirteistä pysyvään ohjelmistoon pääsemiseksi on nimittäin musiikin *omaperäisyys ja persoonallisuus*. Konserteissa esitetään musiikkia eri aikakausilta ja koska suurten klassikoiden teokset on irrotettu niiden alkuperäisestä historiallisesta kontekstistaan ja sosiaalisesta funktiostaan, niin ainoastaan musiikillinen tyyli pystyy ne nyt erottamaan toisistaan. Nykyisin yleisö pystyy kuuntelemaan ja kokemaan eri aikakausien musiikkia yhdessä konsertissa ja teosten väliltä etsitään juuri tyyllillistä vaihtelua. Suurten säveltäjienkin kohdalla voimakas persoonallisuus on tärkeää ja heitä arvostetaan sen mukaan mitä omaperäisempää heidän musiikkinsa on ja miten se eroaa muista. (Burkholder 1986, 415-416)

Jotta uuden musiikin säveltäjä pääsisi orkestraaliseen museoon, on hänen siis tärkeää löytää muista erottuva, persoonallinen tyyli, josta säveltäjä voidaan tunnistaa. Tyylien määrän voidaankin todeta moninkertaistuneen tälle vuosisadalle tultaessa. Modernien säveltäjien keskuudessa ei vallitse tyyllillistä yhdenmukaisuutta, mikä erottaakin 1900-luvun kaikista aikaisemmista länsimaisen musiikin historian aikakausista ja myös kaikista muista maailman musiikkikulttuureista. (Burkholder 1986, 416).

Tuttuuden tunteen saavuttaminen uuteen teokseen on vaikeaa, kun samalla tulisi pystyä luomaan myös omaperäistä tyyliä. Mitä tuntemattomamman tuntuinen kappale on tyyliltään, sointiväri­iltään ja estetiikaltaan, sitä todennäköisempää on, että kuulija ei ymmärrä sitä eikä nauti siitä ensi kuulemalta, ja mitä vähemmän nautittava teos on ensi kuulemalta, niin sitä todennäköisempää on, että sitä ei myöskään esitetä uudelleen, mikä taas on edellytyksenä sille, että siitä tulisi tunnettu ja pidetty teos. 1900-luvun musiikin tyyllinen moninaisuus voi vielä pahentaa ongelmaa, sillä vaikka kuulija kokisikin ymmärtävänsä jonkun tietyn modernin säveltäjän musiikkia, niin se ei suinkaan tarkoita, että hän ymmärtäisi yhtä hyvin myös jonkun toisen modernin säveltäjän sävelkieltä. Burkholderin mielestä uuden musiikin kuuntelun oppiminen onkin paljon vaikeampaa kuin minkään

muun musiikin alueen ja omaperäisyyden vaatimus jokaiselta säveltäjältä vaikeuttaa sitä, että uusi musiikki sinänsä, kokonaisuutena, miellyttäisi laajaa yleisöä. (Burkholder 1986, 416-7).

Jotta uudet sävellykset voisivat kilpailla rakastettujen klassikoiden kanssa, täytyy niiden olla jossain määrin tutunomaisia, käyttää hyvin tunnettuja musiikin tyyliä ja piirteitä hyväkseen, ja puhua sellaista kieltä, jota kuulijat ymmärtävät. Se voi asettaa rajoituksia säveltäjän individualiteetille, mutta samalla se synnyttää luovan jännitteen tuttuuden ja ainutkertaisen välille. Välittömän miellyttämisen ja kestävän arvon välinen jännite on jo vaikeampi ratkaista; jos suhde ei ole oikea, kappale saavuttaa lyhyen suosion ja vaipuu sitten unohduksiin tai löytää kestävän mutta pikkuruisen ihailijajoukon. (Burkholder 1986, 417.)

Rey M. Longyear on tarkastellut syitä siihen, miksi teos valitaan tai miksi se ei tule valituksi ohjelmistoon. Hän löysi mm. seuraavia tekijöitä, jotka estävät teosta pääsemästä ohjelmistoihin. Ensiksikin hänen mielestään musiikin historiassa on niin valtava määrä teoksia, että kaikkea ei yksinkertaisesti enää soittaa. Longyearin mukaan musiikkityyliin merkitys on korostunut viimeisten kahden vuosikymmenen aikana. Säveltäjän valikoitumiseen ohjelmistoihin vaikuttaa se, miten hyvin hän edustaa aikansa tyyliä ja nimenomaan mitä kauemmas musiikin historiassa edetään, sitä määräävämmäksi tekijäksi tyyli nousee valittaessa teoksia ohjelmistoon. Tyylien suosiokin vaihtelee eri aikoina ja vaikuttavaa ohjelmistovalintoihin. (Longyear 1970, 169).

Joitakin vanhoja teoksia on mahdotonta ottaa ohjelmistoon sen vuoksi, että niiden esitystä ei voida enää toteuttaa alkuperäisessä muodossa: tietyt esityskäytännöt ja -kokoonpanot eivät ole enää käytössä, mistä Longyear mainitsee kstraattilaulajat ja erikoiset kamarimusiikkikokoonpanot. Myös musiikkiesityksen kustannukset voivat olla esteenä ohjelmistoon valikoitumiselle. Suuret produktiot, kuten oopperat vaativat suuria taloudellisia resursseja. (Longyear 1970, 171).

Longyearin mukaan yleisöllä ja esittäjillä on usein ennakkokäsitys säveltäjän maineesta. Ihmisten mieliin on juurtunut käsitys, että säveltäjä, joka on suuren yleisön suosiossa, on kykenemätön säveltämään musiikkia, joka miellyttäisi alan asiantuntijoita. Yhtenä esimerkkinä mainittiin Sibeliuksen sävellykset ja todettiin, että jos esimerkiksi Sibeliuksen musiikki on assosioitunut ihmisten mielissä Valse Tristeen ja Finlandiaan, hänen muitakaan teoksiaan, kuten sinfonioita, ei

mennä kuuntelemaan. Myös säveltäjän teosten käyttäminen opetustarkoituksiin laskee hänen mainettaan. (Longyear 1970, 171).

Longyear eritteli myös useita syitä, miksi vähemmän soitettuja ja laiminlyötyjä teoksia “herätetään henkiin” ja valitaan uudelleen ohjelmistoon. Yksi syy on halu laajentaa soittimen tai esiintyjäryhmän repertoaaria. Joillakin instrumenteilla on liian vähän ohjelmistoa ja sitä on etsittävä musiikin historian eri aikakausilta. Vähän esitetyn ohjelmiston kautta voidaan rakentaa myös henkilökohtaista uraa, mikä sisältää sekä myönteisiä että kielteisiä puolia. Esimerkiksi jotkut kapellimestarit ovat keskittyneet vähemmän esitettyjen teosten johtamiseen, mikä voi Longyearin mukaan olla myös osoitus riittämättömästä kompetenssista johtaa standardirepertoaaria. Toisaalta hän totesi, että vähemmän tunnettu artisti voi viehättää yleisöä, jos ohjelmisto sisältää myös vähemmän kuultuja teoksia. (Longyear 1970, 172). Longyearin mielestä harvinaisempien säveltäjien teosten esittämisen ja kuuntelemisen avulla voi saada paremman käsityksen myös sen aikakauden suosituimpien säveltäjien teoksista ja tyylistä. Niinikään kansalliset ja etniset yhteydet musiikkiin ovat vaikuttaneet vähemmän soitettujen repertoaarin elpymiseen. (Longyear 1970, 173-174).

Voidaan myös todeta, että jokainen sukupolvi korjaa ja täydentää historiaa. Esiin nousee uusia faktoja ja vanhoja tulkitaan uudelleen. Uutta musiikillista ja dokumentaarista aineistoa paljastuu ja ajan myötä myös musiikilliset maut ja näkökulmat muuttuvat. (Longyear 1970, 174-175).

2.2 Orkestereiden ohjelmistoanalyysi John H. Muellerin mukaan

John H. Mueller (1895-1965) aloitti vaimonsa Kate Hevner Muellerin kanssa amerikkalaisia sinfoniaorkestereita ja niiden ohjelmistoja koskevat tutkimuksensa vuonna 1940. John H. Mueller julkaisi 1951 teoksen *The American Symphony Orchestra: A Social History of Musical Taste*, joka käsitteli orkesterilaitoksen suhdetta ympäröivään yhteiskuntaan (Hevner 1972, iii). Mueller määritteli tutkimuksensa selonteoksi amerikkalaisesta sinfoniaorkesterilaitoksesta, jonka juuret ovat eurooppalaisessa orkesteriperinteessä. Kirjassa käsitellään orkesterilaitoksen kasvua ja sen kokemia

kriisejä, orkestereiden ohjelmistoja kuluneen vuosisadan aikana ja sosiaalista ympäristöä, jossa orkesterit ovat toimineet. Teoksellaan Mueller halusi myös herättää keskustelua vaikeasti hahmotettavasta esteettisen maun käsitteestä, jota voidaan määrittää historiallisen kehityksen ymmärtämisen ja arvioinnin kautta. (Mueller 1951,v).

Vaikka Mueller painottaakin yleisön makukysymyksiä orkesterin ohjelmiston tutkimuksessa, hän ei tehnyt empiiristä tutkimusta yleisön makutoivomuksista vaan tutki jo soitettua ohjelmistoa lähtökohtana ajatus, että ohjelmisto valikoituu yleisön toiveiden mukaan. Kärjistetysti voi todeta, että orkesterin on soitettava musiikkia, jota yleisö haluaa, eli soitettu ohjelmisto kertoo yleisön makutottumuksista. Muellerin tutkimus antaa mielenkiintoisia vertailukohtia ohjelmistovalinnoista amerikkalaisissa orkestereissa useita vuosikymmeniä sitten tässä tutkielmassa mukana olevien orkestereiden ohjelmistoihin.

Tutkimuksen taustaa

Muellerin perusajatuksena oli, että orkesteritutkimuksessa on otettava huomioon orkesterilaitosta ympäröivä yhteiskunta. Esimerkiksi konserttitapahtumaa ei hänen mielestään voi koskaan irrottaa miljööstä, jossa konsertti pidetään. Ympäröivä yhteiskunta määrittää konsertin sisällön ja sallii sen olemassaolon eli ilman sopivia ulkoisia olosuhteita konserttiesitys ei voi toimia. Tässä hän viittaa mm. orkesterin taloudellisiin tukijoihin, perinteisiin kulttuuriarvoihin, yleisön odotuksiin, poliittiseen ilmapiiriin, eri taiteiden alojen oppilaitoksiin ja muihin kilpaileviin vapaa-ajanviettomahdollisuuksiin. (Mueller 1951, 3; 8).

Mueller otti tutkimuksensa lähtökohdaksi oletuksen, että makukysymyksiä voidaan selvittää, vaikka esteettistä makua onkin pidetty vaikeasti tutkittavana ilmiönä; hän tuo esille suosittu sananparren "there is no accounting for taste". Mueller kuitenkin viittasi tutkimuksiin, joita oli jo aikaisemmin tehty taiteiden sosiaalisesta funktiosta ja kasvavaan kiinnostukseen tieteen rajoja ylittävästä tutkimuksesta taiteiden, yhteiskuntatieteiden ja psykologian alalla ja hän olikin suunnitellut oman tutkimuksensa tämän laaja-alaisemman näkökulman pohjalta. Tutkimuksessaan hän halusi selvittää amerikkalaisissa sinfoniaorkestereissa soitettujen sävellysten suosion vaihteluita ja tunnistaa niitä tekijöitä, jotka muutoksia aiheuttivat. (Mueller 1951,3).

Pääpaino konventionaalisessa musiikin historian tutkimuksessa on sävellysten kronologisella syntyhistorian kuvauksella, niiden luokittelulla eri tyyllisuuntiin ja koulukuntiin, säveltämisprosessin kuvaamisella ja säveltäjän elämäkertaan liittyvillä tiedoilla. Tällaiset tutkimukset liittyvät ensisijaisesti sävellysten tuottamisen analysointiin (Mueller 1951,7-8). Mueller ei halunnut asettaa kyseenalaiseksi musiikin historian tutkimuksen eri lähestymistapoja, mutta jos tutkimus keskittyy vain sävellyksen syntyvaiheiden ja esittämisen analysointiin, jää hänen mielestään yksi olennainen osatekijä tutkimatta. Hän painotti yleisön tärkeyttä yhtenä tutkimuksen osa-alueena, sillä kuulijan mieltymykset lopulta päättävät sävellyksen "eloon jäämisen". Tämä lähestymistapa ottaa huomioon säveltäjän ja yleisön keskinäisen vuorovaikutuksen ja kummankin osapuolen merkityksen musiikkimaun muodostumisessa. Prosessiin liittyy luonnollisesti myös pienempien erikoisryhmien, kuten kriitikoiden, kapellimestareiden, esiintyvien taiteilijoiden ja muiden musiikin asiantuntijoiden toiminta. Tämä osa musiikin historian tutkimuksessa oli Muellerin mielestä erityisesti laiminlyöty. (Mueller 1951,8-9).

Sävellyksen "eloonjäämistä" eli säilymistä orkestereiden ohjelmistoissa ei voida Muellerin mielestä selittää yksinomaan hyvän ja huonon musiikin käsitteillä. Tässä tapauksessa huonompilaatuiset sävellykset häviäisivät ajan kuluessa ohjelmistoista kun taas laadukkaammat sävellykset jäisivät sopivina ohjelmistoihin. Tämän näkökannan mukaan niitä arvoja, jotka erottavat hyvän musiikin huonosta olisi mahdotonta määrittellä. Tosiasia olisi vain se, että tietyt teokset olisivat sopivia jäämään eloon. Mueller kuitenkin korostaa, että sävellyksen "eloonjääminen" ei ole ainoastaan tällainen absoluuttinen fakta. Sävellyksen suosio vaihtelee eri ajankohtina ja eri paikoissa. Teosten esiintyminen orkestereiden ohjelmistoissa vaihtelee suurestikin: eloonjääneiksi säveltäjiksi voidaan käsittää koko kirjo harvoin soitetusta Geminianista säännöllisesti soitettavaan Beethoveniin. Mueller osoittaa tutkimuksessaan, että sävellysten elinkaaret eli se, kuinka kauan ne esiintyvät ja kuinka suosittuja ne ovat ohjelmistoissa, vaihtelevat eri paikoissa. Sävellyksen suosion vaihtelu on erilaista ja riippuu niistä olosuhteista, joissa sitä kulloinkin esitetään. Tämä osoittaa hänen mielestään sen, ettei musiikin laatu voi olla ainoa tekijä, joka selittää sävellyksen suosion kestävyyttä vaan siihen vaikuttavat myös sosiaaliseen ympäristöön liittyvät tekijät. (Mueller 1951,12).

Mueller otti tutkimukseensa 11 suurinta amerikkalaista sinfoniaorkesteria, koska niillä oli riittävän pitkä historia (vähintään 25 vuotta) kuvaamaan orkesterin kehityslinjoja. Ohjelmistojen tarkastelussa olivat mukana vain tilaussarjat. Orkestereiden ohjelmistojen luokittelusta saadut tulokset Mueller

esitti graafisesti, jolloin musiikkimaun vaihtelu voitiin mitata (Mueller 1951,11). Tutkimuksen alkuosassa, ennen varsinaista ohjelmistoanalyysiä, on katsaus jokaisen orkesterin historiaan ja luonnehdintaa niiden ohjelmistoprofiileista sekä joitakin huomioita yksittäisten sävellysten esiintymisestä orkesterin ohjelmistossa. Myös eri kapellimestareiden vaikutus orkesterin ohjelmistolinjauksiin on yhtenä tarkastelukohteena.

Ohjelmistoanalyysi

Varsinainen ohjelmistoanalyysi keskittyy yksittäisten säveltäjien "elinkaarten" tarkasteluun ja toisena lähtökohtana on ohjelmistoissa esiintyvien säveltäjien luokittelu heidän syntyperänsä mukaan ja näiden kansallisuusryhmien tarkastelu ohjelmistoissa. Menettelytapana Mueller käytti mittausta, jossa jokaiselle säveltäjälle tai kansallisuusryhmälle laskettiin prosenttiosuudet niiden esiintymisestä ohjelmistoissa. Analyysissä ei laskettu sävellysten esityskertoja lukumääräisesti vaan ajallisesti eli jokaiselle säveltäjälle laskettiin esitettyjen teosten yhteinen kokonaiskesto ohjelmistoissa. Nämä luvut laskettiin jokaisesta orkesterista erikseen ja kaikista orkestereista yhteensä. Näin voitiin hahmotella yksittäisen säveltäjän tai kansallisuusryhmän esiintyminen yhden orkesterin ohjelmistossa tai kaikkien orkestereiden ohjelmistoissa yhteensä. Jälkimmäisistä tuloksista oli Muellerin mielestä mahdollista vetää johtopäätös amerikkalaisen musiikkimaun kehityksestä tutkitun ajanjakson aikana. Mueller korosti, ettei tutkimus ota mitään kantaa analyysissä saatujen tulosten vastaavuuteen sävellysten musiikillisten arvojen kanssa. Tutkimus antaa pelkästään sadan vuoden aikana tehtyjen ohjelmistovalintojen pohjalta kuvauksen musiikillisista valinnoista amerikkalaisissa sinfoniaorkestereissa ja kertoo näin musiikillisista makukysymyksistä (Mueller 1951, 13).

Säveltäjien elinkaaret orkestereiden ohjelmistoissa

Yksittäisen säveltäjän ja hänen sävellystensä elinkaarta kuvatessaan Mueller käytti vertausta ihmiselämään: on lyhytikäisiä sävellyksiä, on keskinkertaisen tapahtumattoman elämän eläneitä sävellyksiä ja sitten on pieni joukko sävellyksiä, joilla on pitkä ja kunniakas ura. Hän luokitteli amerikkalaisten sinfoniaorkestereiden ohjelmistoissa vuosina 1875-1950 esiintyneet huomattavimmat säveltäjät kuuteen ryhmään säveltäjän elinkaaren mukaan, jonka hän muodosti tuotannon laajuuden ja suosion perusteella (Mueller 1951,182-183, ks. myös 183-252):

1. Säveltäjät, joiden *ylivoimaisuus ohjelmistoissa on säilynyt*: Beethoven, Brahms, Wagner, Tshaikovski, Mozart, Bach
2. Perinteisesti arvovaltaisina pidetyt säveltäjät, joiden *suosio on matala, mutta vakaa ilman merkittäviä vaihteluita*: Haydn, Händel, Weber, Gluck
3. Säveltäjät, joiden *elinkaari on nousussa*:
 - a) huipulla tai lähellä huippua olevat säveltäjät: R. Strauss, Sibelius, Franck, Stravinsky, Debussy, Rahmaninov, Shostakovitsh, Bruckner
 - b) uudet, nousevat säveltäjät: Mahler, Prokofjev, Schönberg, Copland, Vaughan Williams, Hindemith, Milhaud, Bartók, Walton, Ives, W. Schuman
4. Säveltäjät, jotka ovat aikaisemmin olleet suuressa suosiossa, mutta heidän *elinkaarensa on ollut pitkään laskussa*: Schumann, Schubert, Berlioz, Liszt, Mendelssohn, Rubinstein
5. Säveltäjät, joilla on *täysi elinkaari* (suosio on käynyt huipulla ja sitten laskenut): Dvorák, Saint-Saëns, Smetana, Grieg, Goldmark, Mac-Dowell; Rimski-Korsakov, Elgar, d'Indy, Glazunov, Skrjabin, Respighi, Bloch, Falla, Harris
6. Säveltäjät, jotka ovat olleet *aikaisemmin huomattavia, mutta nyt täysin unohdettuja*: Spohr, Raff, Kalliwoda, Lindpaintner, Gade, Hummel

Näiden luokitusten pohjalta Mueller tutki eri ryhmiin kuuluvien säveltäjien esiintymistä amerikkalaisten sinfoniaorkestereiden ohjelmistoissa ja syytä säveltäjien suosion vaihteluihin.

Säveltäjien kansallisuudet orkestereiden ohjelmistoissa

Mueller käsitteli kirjassaan monipuolisesti kansallisuuden vaikutusta musiikkiin. Vaikka musiikista puhuttaessa viitataan usein sen universaaliin kieleen, Muellerin mielestä oli selvää, että tietty yhteys kansalliseen muotokieleeseen tulee esille melkein jokaisen maan taidemusiikin historiassa. Muellerillä oli aika kriittinen kanta kansallistunteeseen. Hänen mielestään muusikot ja säveltäjät - samalla tavalla kuin muutkin kansalaiset - ajattelevat usein kansallisesti ja arvostamalla omaa maataan tai aluettaan luovat toisaalta ennakkoluuloja. Koska he hyödyntävät sävellystyössään oman maansa ja kulttuurinsa lähteitä, sävellyksistä tulee kansallistunteen välikappaleita, joita ulkopuoliset eivät voi ymmärtää. (Mueller 1951, 253). Ehkä II maailmansodan tapahtumilla oli yhteys Muellerin voimakkaisiin kannanottoihin kansallistunteen vaikutuksista, sillä Mueller keräsi aineistoa tutkimustaan varten mm. juuri sotavuosien aikana.

Kansallisuuden vaikutus musiikissa on ilmennyt historiassa monin tavoin. Kansanlaulut- ja tanssit, kansalliset myytit ja legendat ovat inspiroineet monia säveltäjiä. Myös kansoja kohtaavat kriisit, kuten sodat ja muut epävakaat ajat tuovat esille säveltäjät kansallistunteen kohottajina ja vahvistavat kansan yhteenkuuluvaisuutta. Mueller ottaa lisäksi esille kansalliset musiikkiyhdistykset (esim. The

Russian Music Society, jonka perusti Anton Rubinstein 1859; the London Philharmonic Society). Näitä musiikkiyhdistyksiä on ympäri maailmaa ja niiden tehtävänä on tuoda esille ja suosia kotimaansa musiikkia. (Mueller 1951, 254-255).

Käsite kansallinen musiikki (national music) on Muellerin mielestä vaikeasti määriteltävissä, sillä "kansallisuus" on vaikeasti tunnistettavissa. On runsaasti musiikkia, jonka voidaan ajatella kuuluvan käsitteeseen kansallinen, mutta sen tunnistaminen kansalliseksi on vaikeaa. Yksinkertaisin selitys on, että tietyn maan musiikiksi kutsutaan musiikkia, jonka ovat säveltäneet siinä maassa asuvat säveltäjät (esimerkiksi ranskalainen musiikki on musiikkia, jonka on säveltänyt Ranskassa asuva säveltäjä). Mutta tämäkään määritelmä ei ole ongelmaton. On paljon säveltäjiä, joiden kansallinen luokittelu on melkein mahdotonta, sillä syntypaikan jälkeen säveltäjät ovat voineet asua ja luoda sävellyksiään useissa eri maissa tai vaihtaa jopa kansallisuuttakin. Mueller ottaa kuitenkin yleensä säveltäjien kansallisuuden luokittelun perustaksi sen, missä maassa säveltäjä on säveltänyt pääosan tuotannostaan. (Mueller 1951, 256-258).

Yleisön makua ohjaavat myös ei-esteettiset tekijät, kuten kansallistunne, joka osaltaan vaikuttaa kansallisten säveltäjien suosioon. Mueller oletikin, että säveltäjien kansallisuus on yksi tekijä, joka vaikuttaa ohjelmistovalintoihin ja jos tämä oletamus pitää paikkansa, sen yleisyys voidaan Muellerin mielestä saada selville jakamalla ohjelmistoissa esiintyvät teokset kansallisiin ryhmiin ja sen jälkeen laskemalla näiden ryhmien osuus eri orkestereiden ohjelmistoissa sekä hahmottamalla syitä eri kansallisuuksien esilläoloon ohjelmistoissa. (Mueller 1951, 256-257). Mueller jakoi säveltäjät seuraaviin ryhmiin kansallisuuden perusteella: Itävalta - Saksa, Ranska, Venäjä - Neuvostoliitto, Italia, Iso-Britannia, Latinalainen Amerikka ja Yhdysvallat. Hän käsitteli jokaisen ryhmän osuutta amerikkalaisten sinfoniaorkestereiden ohjelmistoissa erikseen ja etsi syitä eri maista kotoisin olevien säveltäjien suosion vaihteluille pitkälti yhteiskunnallisista tapahtumista, kuten maailmansodista. Myös eurooppalaisten kapellimestareiden kansallinen tausta vaikutti ohjelmistovalintoihin. (Mueller 1951, 258-265).

Ohjelmiston suunnitteluun liittyviä näkökohtia

Mueller korosti ohjelmiston tärkeyttä orkesterin määritellesä olemassaoloaan. Hän vertasi ohjelmistoa myyntiartikkeliin, joka tarjotaan konsertissa kuluttajalle eli yleisölle. Ohjelmiston kautta orkesteri on yhteydessä kuulijoihinsa ja voi mitata suosiotaan kuulijoiden keskuudessa. Usein kriitikot ja yleisö pitävät kapellimestareita joko hyvinä tai huonoina ohjelmiston suunnittelijoina, mutta Muellerin mielestä sellaista yleistystä ei voi tehdä. Luokittelut perustuvat vain havainnoitsijan subjektiivisiin näkemyksiin. Mueller suhtautui epäilevästi ajatukseen löytää universaali malli hyvän ohjelmiston rakenteesta, mutta hänen mielestään on kuitenkin löydettävissä joitakin malleja, joiden mukaan ohjelmistoja rakennetaan ja joitakin periaatteita, jotka on yleisesti hyväksytty perustaksi ohjelmiston suunnittelussa. (Mueller 1951,360).

Mueller viittasi aiemmin ohjelmiston suunnittelussa vallinneeseen käytäntöön, että ohjelmistossa piti olla sekalainen kokoelma monentyypisiä kappaleita ilman mitään yhdenmukaisuutta, joka taas myöhemmin on tullut yhdeksi ohjelmiston suunnittelun perustaksi. Aikaisemmin pääasiallisena tarkoituksena oli luoda mahdollisimman vaihteleva ohjelma. Orkesterimusiikilla ei ollut vielä itsenäistä asemaa ja konserteissa soitettiin esimerkiksi kamarimusiikkia, operettiaarioita ja säestyksettömiä pianosooloja muun orkesterimusiikin yhteydessä. Myös konserton tai sinfonian osien välissä voitiin soittaa muuta musiikkia. Vaikka kapellimestarit olivatkin hakemassa konserttiohjelmalle uutta muotoa, nykyisin vallitsevan konserttirakenteen hyväksyminen vaati yleisöltä oman aikansa. (Mueller 1951, 360-361).

Ohjelmiston suunnittelun lähtökohdat voivat vaihdella huomattavastikin. Muellerin esimerkit konserttiohjelmiston rakentamisesta ovat viime vuosisadan lopulta ja tämän vuosisadan alkupuoliskolta ja osaa näistä ohjelmiston suunnittelun periaatteista käytetään edelleen. Ohjelmisto voitiin esimerkiksi rakentaa yhdenmukaiseksi kokonaisuudeksi jonkin yhdistävän idean ympärille. Mueller vertaa tätä tapaa museoissa käytettävään esineiden luokitteluun. Silloin esimerkiksi vältettiin klassisen ja romanttisen sävellyksen asettamista rinnakkain ohjelmistossa niiden yhteen sopimattomuuden takia. Toiset kapellimestarit kokivat tämän taas mielenkiintoisena, vaihtelua tuovana elementtinä. 1800-luvun lopussa ohjelmiston suunnitteluun tulivat mukaan teeman ympärille kootut ohjelmistot, joissa yhdistävänä tekijänä oli tietty aihe, kuten säveltäjä, kansallisuus tai historiallinen aikakausi. Mueller toteaa, että teemakonsertit ovat tulleet yleiseksi käytännöksi ohjelmiston

suunnittelussa tämän vuosisadan puolella. Aina on kuitenkin vaara, että yhtenäisyyttä hakevissa ohjelmistoissa yhdenmukaisuus jää pelkkien nimikkeiden tasolle, eikä siten tyydytä ohjelmistojen sisällöllisiä yhtäläisyyden vaatimuksia. On myös paljon ulkoisia seikkoja, jotka täytyy ottaa huomioon ohjelmiston suunnittelussa. Yksi tärkeä asia on konsertin kesto, sillä yleisön tarkkaavaisuudessa on tietyt psykologiset rajoituksensa. (Mueller 1951, 363-365).

Muellerin mielestä kaikista esteettisistä periaatteista huolimatta konserttiohjelmiston suunnittelun taustalla on ajatuksena suunnitella yleisöön vetoava ohjelmisto. Tämä on orkesterille tärkeä asia. Hänen mielestään orkesterin täytyy ottaa huomioon tietyt vaatimukset ohjelmiston suunnittelussa, jotta ohjelmisto tyydyttäisi heterogeenistä yleisöä. Ohjelmistossa täytyy olla tuttua perusohjelmistoa, suosikkiteoksia, uutta musiikkia, myös kokeellisempia uutuuksia, kevyempää musiikkia sekä uskonnollista musiikkia. Tällaisten kilpailevien, ohjelmistoihin liittyvien vaatimusten yhteen sovittaminen ei ole helppo tehtävä. (Mueller 1951, 366-367).

Kantaohjelmisto

Muelleriä kiinnosti, löytääkö hän kantaohjelmistoa amerikkalaisten sinfoniaorkestereiden ohjelmistoista. Käsitteenä kantaohjelmiston määrittely oli Muellerin mielestä yksinkertaista: kaikki mikä kuuluu kantaohjelmistoon on 1) pysyvää eikä lyhytaikaista, 2) ylittää henkilökohtaiset mieltäjohteet, 3) esiintyy ennustettavalla toistuvuudella ja 4) on asiantuntijoiden hyväksymää. Hänen mukaansa kantaohjelmiston musiikki koostuu teoksista, jotka ovat selviytyneet valintakilpailussa ja näin ne edustavat jonkinlaista yhteisöllistä perintöä. Kantaohjelmisto täytyy siis määritellä orkestereiden ohjelmistoista, sillä se tarkoittaa teoksia, jotka ovat vakiinnuttaneet asemansa ohjelmistoissa. Kantaohjelmisto on yleisesti esitettyä eli pysyvää ohjelmistoa. Sävellykset, joita ei esitetä ollenkaan tai vain harvoin, eivät voi määritelmän mukaan kuulua kantaohjelmistoon. (Mueller 1951, 375).

Muellerin mielestä kantaohjelmiston määrittelyssä täytyy sopia sävellysten tietystä toistuvuudesta ohjelmistoissa riittävän pitkän ajanjakson aikana, joka voidaan yleistää koskemaan koko nykyistä aikakautta. Hän asetti kantaohjelmistoa määritellessään vähimmäisvaatimukseksi, että sävellykset esitettiin kaksi kertaa vähintään kahdeksassa orkesterissa kymmenestä vuosina 1940-1950. Näin määritellyt esiintymiskerrat oli saavuttanut 59 sävellystä 19 säveltäjältä. Mueller määritteli

kantaohjelmiston myös hieman väljemmin. Siihen hän otti mukaan sävellykset, joita oli esitetty 5-7 orkesterissa vähintään kaksi kertaa vuosina 1940-1950. Silloin kantaohjelmisto muodostui 51 sävellyksestä 31 säveltäjältä. (Mueller 1951, 376-377).

Kantaohjelmisto edusti Muellerin mielestä sitä musiikkia, mitä yleisö oli viimeisen sukupolven aikana kuullut eniten. Ensimmäisen määrittelyn tuottamat 19 säveltäjää muodostivat 60% koko tuon ajankohdan ohjelmistosta ja edellä mainitut kaksi määrittelyä yhdessä muodostivat yli 75% soitetusta musiikista eli tunnettujen ja asemansa vakiinnuttaneiden säveltäjien edustus oli ylivoimainen. Vain alle 25% ohjelmistosta oli sen ajan musiikkia, jolloin analyysi tehtiin. Mueller kiinnitti myös huomiota siihen, että 300 amerikkalaista säveltäjää puuttui kantaohjelmistosta kokonaan. Kantaohjelmistosta puuttui myös joitakin suosittuja säveltäjiä. Bachilta listalla ei ollut kuin yksi Brandenburgilainen konsertto, mutta se selittyi Bachin tuotannon laajuudella. Useita kymmeniä Bachin sävellyksiä esitettiin tuona ajanjaksona konserteissa, mutta Bachin suosio jakaantui useiden teosten kesken. Myös Haydnin ja erityisesti Mozartin kohdalla kantaohjelmistolistalla vääristi heidän suosiotaan, sillä heidänkin suosionsa jakaantui monien teosten kesken. Toisaalta Cesar Franck oli kantaohjelmistolistalla. Tämä selittyi sillä, että hänellä on vain yksi sinfonia ja silloin Franckin kohdalla ohjelmistovalinnoissa päädyttiin tähän sinfoniaan ja se nosti tämän teoksen esityskerrat niin korkeiksi. (Mueller 1951,378).

Mueller epäili, että joidenkin mielestä tämän kaltainen kantaohjelmistolistalla saattaa vaikuttaa vain historiallisesti kiinnostavalta, mutta hänen mielestään jo se, että tällainen lista oli mahdollista laatia, kertoi jotakin ohjelmistoista. Hän päätteli, että konserttiohjelmistot eivät loppujen lopuksi ole yksittäisten ihmisten, kuten kapellimestareiden tai ohjelmiston suunnittelijoiden hallinnassa tai arvostelukyvyn vallassa vaan kantaohjelmisto edustaa sitä sosiaalisen perinnön voimaa, joka välittyy muusikoiden ja yleisön yhteisestä kiinnostuksesta. (Mueller 1951,379).

Kate Hevner Muellerin analyysi amerikkalaisten sinfoniaorkestereiden ohjelmistoista

Muellerin puoliso Kate Hevner Mueller julkaisi miehensä kuoleman (1965) jälkeen, vuonna 1973, teoksen *Twenty-Seven Major Symphony Ochestras: A History and Analysis of their Repertoires Seasons 1842-43 through 1969-70*, johon hän oli koonnut 27 suurimman amerikkalaisen sinfoniaor-

kesterin kaikkien säännöllisten sinfoniakonserttien ohjelmistoissa esitetyt sävellykset vuosina 1840-1970. Hevner Mueller korostaa teoksen johdannossa, että hänen tutkimukseensa on koottu ainoastaan soitettujen ohjelmistojen perustiedot, kuten sävellysten nimet, niiden kestot ja esityspäivämäärät sekä esitettyjen teosten säveltäjät, säveltäjien elinvuodet ja kansallisuudet. Hän ei siis tarkastele amerikkalaisen musiikin historiaa niin moniulotteisesti ja perinpohjaisesti kuin John H. Mueller teki hahmottaessaan Amerikan musiikin historiaa. (Hevner Mueller 1973, iii, vii). Kirja sisältää yksityiskohtaiset tiedot konserteissa soitetuista teoksista 130 vuoden ajalta ja tässä teoksessa julkaistiin kokonaisuudessaan myös ne perustiedot, joiden pohjalta John H. Mueller teki oman analyysinsä ohjelmistoista 1950-luvun alussa (Hevner Mueller 1973, viii).

Hevner Mueller käytti samoja määritteitä kuin John H. Mueller analysoidessaan ohjelmistoja. Säveltäjän kansallisuuden lisäksi Hevner Mueller korosti kapellimestareiden kansallisuuden vaikutusta ohjelmistoihin, sillä analyysi paljasti monin paikoin, että kapellimestareiden ohjelmistovalinnat olivat sidoksissa hänen taustaansa ja koulutukseensa (Hevner Mueller 1973, xii).

Kuten aikaisemmassa John H. Muellerin tutkimuksessa, säveltäjät on tässäkin julkaisussa ryhmitelty kuuteen ryhmään ja säveltäjiä ja heidän teoksiaan on luonnehdittu lyhyesti ohjelmistoissa tapahtuneiden muutosten kautta (Kate Hevner 1973, xxi-xxii). Kate Hevnerin säveltäjäryhmittely on seuraava:

1. Säveltäjät, joilla on pitkä elinkaari, mutta pienentynyt osuus ohjelmistoissa ja hieman epävakainen asema. Nämä säveltäjät ovat *matalalla, mutta vakaalla tasolla*:
Händel, Mendelssohn, Schubert, Weber
2. Säveltäjät, joilla on *nouseva vaihe*:
 - a) suurempi osuus ohjelmistoissa ja historiallisesti pitempi ulottuvuus; todennäköisesti lähellä huippusuosiotaan olevat säveltäjät: Bach, Bruckner, Haydn, Mahler, Mozart
 - b) säveltäjät, joilla on lyhyempi ja tuoreempi elinkaari ja joka osoittaa yhä kasvavaa nousua: Barber, Bartók, Britten, Copland, Ives, Prokofjev, Shostakovitsh, Stravinsky
3. Säveltäjät, joiden suurin suosio on jo ohi ja jotka ovat tällä hetkellä selvästi *laskevassa vaiheessa* ja mahdollisesti jäämässä matalalle, mutta vakaalle tasolle:
Liszt, Saint-Saëns, Schumann, Tshaikovski, Wagner
4. Säveltäjät, joiden *suosion nousu ja lasku on tapahtunut 1900-luvulla*. Heidät voidaan jakaa kahteen ryhmään:
 - a) vuosisadan alussa esiintyneet säveltäjät, joilla on myös suurempi osuus ohjelmistoissa: Debussy, Franck, Rahmaninov, Rimski-Korsakov, Sibelius
 - b) vuosisadan loppupuolella esiintyneet säveltäjät, joilla on pienempi osuus ohjelmistoissa: Bloch, Hindemith, Milhaud, Respighi, Vaughan Williams
5. Säveltäjät, joiden suosio on luokiteltu *epämääräiseksi vuosina 1960-69* ja jotka saattavat vuosisadan vaihteeseen mennessä liittyä johonkin edellä mainituista ryhmistä:

Berlioz, Dvorák, Ravel, Strauss

6. *1900-luvulla eniten soitetut säveltäjät*, jotka ovat myös historiallisesti huomattavia ja tärkeitä. Näistä säveltäjistä useat ovat esiintyneet jo aikaisemmissa ryhmissä, sillä heidänkin suosiossaan on tapahtunut vaihtelua, mutta näitä säveltäjiä soitetaan kuitenkin eniten: Bach, Beethoven, Brahms, Mozart, Tshaikovski, Wagner.

John H. Muellerin ja Kate Hevner Muellerin analyysien vertailua

Kate Hevner Muellerin ohjelmistoanalyysi on tehty parikymmentä vuotta myöhemmin kuin John H. Muellerin analyysi ja tämän takia säveltäjäluokittelussa on joitakin eroja. Ainoa ryhmä, jossa säveltäjät olivat pysyneet samoina, oli soitetuimpien säveltäjien luokka, johon kuuluivat Bach, Beethoven, Brahms, Mozart, Tshaikovski ja Wagner. Muissa säveltäjäluokituksissa oli tapahtunut muutoksia ja osa säveltäjistä oli vaihtunut toiseen ryhmään.

Beethoven ja Brahms ovat olleet amerikkalaisten orkestereiden ohjelmistoissa vuosina 1890-1970 soitetuimpia säveltäjiä. Wagner, Tshaikovski, Schumann, Liszt ja Saint-Saëns ovat menettäneet suosiotaan. Berliozin, Ravelin, Dvorákin ja Straussin suosion Hevner Mueller määritteli 1970-luvun alussa epämääräiseksi ja mm. Debussyn, Franckin, Rahmaninovin ja Sibeliuksen elinkaarten hän ennusti jatkavan laskuaan. Vastaavasti mm. Haydn, Mozart, Prokofjev, Shostakovitsh ja Stravinsky olivat säveltäjäelinkaarissa nousevassa vaiheessa 1960-luvulla. (Hevner Mueller 1973, xlvi).

Markin ohjelmistoanalyysi wieniläisten orkestereiden ohjelmistoista

Desmond Mark on soveltanut Muellerin kehittämää metodologiaa alysoidessaan Wienin filharmonikkojen ja Wienin sinfonikkojen ohjelmistoja. Analyysin tulokset hän julkaisi vuonna 1979 ilmestyneessä tutkimuksessaan ”Zur Bestandaufnahme des Wiener Orchesterrepertoires. Ein soziographischer Versuch nach der Methode von John H. Mueller”. Wienin filharmonikkojen ohjelmiston tarkastelu-ajanjakso oli vuosilta 1842-1974 ja sinfonikkojen vuosilta 1900-1974. Mark jakoi orkestereiden 20 soitetuinta säveltäjää viiteen ryhmään ja esitti säveltäjien elinkaaret graafisesti. Yhdessä nämä säveltäjät muodostivat ohjelmistoista 70-95 % ja molemmissa orkestereissa säveltäjien suosion vaihtelut olivat samantyyppisiä. (Mark 1979, 7, 37, 49-51).

1. Beethoven, Brahms, Bruckner ja Mozart (soitetuimmat säveltäjät)
2. Berlioz, Liszt, Mendelssohn, Schumann ja Wagner (elinkaaret laskevia)
3. Bach, Dvorak, Haydn ja Schubert (elinkaaret vaihtelevia)
4. Mahler, Strauss ja Tshaikovski (elinkaaret nousevia)
5. Bartok, Debussy, Ravel, Stravinsky (II maailmansodan aikana osuus ohjelmistoissa pienimmillään)

Analyysissä mukana olleiden kahden sinfoniaorkesterin ohjelmistorakenteen kehitystä Mark luonnehti kolmella käsitteellä: tasoittuminen, jähmettyminen ja yhdenmukaistuminen kansainvälisellä tasolla. Mark tarkoitti ohjelmistojen tasoittumisella sitä, että soitetuimmat, "aristokraattiset" säveltäjät ovat joutuneet vähitellen luopumaan etuoikeutetusta asemastaan ohjelmistoissa ja antamaan tilaa myös muille säveltäjille. Tämä voidaankin tulkita ilmaukseksi musiikkimakujen monipuolistumisesta, sillä enää tuskin olisi mahdollista, että yksittäinen säveltäjä saavuttaisi orkestereiden ohjelmistoissa niin hallitsevaa asemaa kuin mitä esimerkiksi Beethovenilla, Brucknerilla ja Mendelssohnilla on aikaisemmin ollut. (Mark 1979, 60).

Markin tutkimuksesta käy ilmi, että 1800-luvun puolivälissä Wienin filharmonikkojen ohjelmistossa oli Beethovenin osuus 60 % ja Mozartin 17 %. Myös mm. Brahmsin, Brucknerin, Tshaikovskin, Straussin ja Mahlerin osuus ohjelmistosta on ollut huomattavan suuri ja nämä edellä mainitut säveltäjät ovat säilyttäneet asemansa tai jopa kasvattaneet sitä näihin päiviin saakka. Mark piti tätä selvänä osoituksena ohjelmistojen kehityksen pysähtyneisyydestä ja jähmettyneisyydestä (vrt. musealisuus). Nuorten säveltäjien on tämän takia hyvin vaikeaa päästä ohjelmistoihin. (Mark 1979, 60).

Mark teki tutkimuksessaan myös vertailua wieniläisten ja Muellerin tutkimien amerikkalaisten orkestereiden ohjelmistojen välillä. Analyysi paljasti, että Wienin filharmonikkojen ja New Yorkin filharmonikkojen ohjelmistoissa 1800-luvun puolivälissä ollut selkeä ero Beethovenin musiikin osuudessa (Wien 60 % ja New York 30 %) ohjelmistosta vähitellen pieneni niin, että ajanjaksolla 1945-50 Beethovenin osuus kummankin orkesterin ohjelmistosta oli jo saman suuruinen (18 %). (Mark 1979, 29,60).

Markin ohjelmistoanalyysi paljasti, että kumpikin Wienissä toimivista orkestereista soitti huomattavan paljon Wienissä sävellettyä musiikkia, sen osuus oli keskimäärin 50-60 %. Tämän Mark katsoi johtuvan mm. traditioista, kotipaikkakiintymyksestä ja yleisön makutottumuksista. Kuitenkin myös

muiden orkestereiden ohjelmistojen tarkastelu osoittaa, että nämä samat säveltäjät ovat muuallakin maailmassa hallitsevassa asemassa orkestereiden ohjelmistoissa. Esimerkiksi 27 suurimman amerikkalaisen sinfoniaorkesterin ohjelmistoissa wieniläisperäisen musiikin osuus oli noin 40 %. Niinpä Markin mielestä “wieniläinen musiikkimaku” ei ole vain aikaan ja paikkaan sidottu asia vaan se täyttää maailmanlaajuisen musiikkimaun kriteerit. (Mark 1979, 60-61).

3 OHJELMISTOPOLITIikka

Tutkimuksessa selvitetään orkestereiden ohjelmistojen rakennetta ja sisältöä sekä ohjelmiston suunnitteluun ja valintaan liittyviä seikkoja. Keskeisinä tarkastelun näkökulmina on perinteisen, uuden ja suomalaisen musiikin asema orkestereiden ohjelmistoissa. Kyselyjen ja haastattelujen avulla tutkitaan taiteellisten näkemysten välisiä painotuseroja eli selvitetään mm. minkälaisia uudistuspyrkimyksiä ohjelmistoissa ja niiden rakenteissa on havaittavissa, miten tärkeää on tradition säilyttäminen ja kuinka tärkeänä suomalaista musiikkia pidetään. Vastaavasti ohjelmistoanalyysissä selvitetään mm. mikä on uuden ja perinteisen musiikin suhde ohjelmistoissa ja mikä on suomalaisen musiikin osuus. Myös ulkoisiin resursseihin kiinnitetään huomiota ja selvitetään ohjelmistonsuunnitteluprosessia ja siihen osallistuvien eri tahojen merkitystä. Nämä ohjelmiston suunnitteluun vaikuttavat eri tekijät huomioon ottamalla pyritään luomaan käsitys orkestereiden ohjelmistopolitiikasta.

Luvussa 3.1 selvitetään ohjelmistonsuunnitteluprosessia ja eri tahojen osallistumista ja merkitystä ohjelmiston suunnittelussa. Seuraavassa luvussa 3.2 tarkastellaan orkesterin toimintaan liittyviä ulkoisia reunaehtoja, joiden puitteissa toiminta tapahtuu. Luvussa 3.3. tutkitaan ohjelmatoimikunnan jäsenten orkesterin toimintaan liittyviä taiteellisia päämääriä ja tuodaan esille jäsenten omia näkemyksiä orkesterinsa ohjelmistopolitiikasta. Kaikissa edellä mainituissa luvuissa on käytetty lähteinä intendenteille, ohjelmatoimikunnan jäsenille ja kapellimestareille osoitettuja kyselyjä (liitteet 17-20) sekä kapellimestarihaastatteluja (liite 16). Kyselyjä ja haastatteluja on käytetty limittäin. Lomakkeiden suljettujen kysymysten tuloksista on tiivistelmä liitteenä 15. Luku 3.4 muodostuu orkestereiden ohjelmistoanalyysistä, joka pohjautuu SSO:n konserttikalentereista saatuihin tietoihin. Luvussa 3.5 on yhteenveto ohjelmistoanalyysistä ja ohjelmatoimikunnan jäsenten taiteellisista näkemyksistä ja niiden tuloksia verrataan myös keskenään.

3.1 Orkesterin ohjelmiston suunnittelu ja siihen osallistuvat tahot

Orkesterin ohjelmiston suunnittelu lähtee liikkeelle kapellimestarista, mutta ohjelmiston suunnitteluun osallistuu sen eri vaiheissa myös intendentti ja ohjelmatoimikunta. Alla olevassa luvussa käsitellään ohjelmiston laatimiseen vaikuttavia seikkoja, joita kapellimestarin on huomioitava suunnittelun alkuvaiheessa. Sitten selvitetään intendentin osallistumista ohjelmiston suunnitteluun ja sen jälkeen ohjelmatoimikunnan toimintaa. Lopuksi punnitaan eri tahojen vaikutusmahdollisuuksia ja roolia ohjelmiston suunnittelussa.

3.1.1 Kapellimestari ja ohjelmiston suunnittelun lähtökohdat

Ohjelmiston suunnittelu on monisyinen prosessi. Ohjelmiston suunnittelun alkuvaiheessa kapellimestari joutuu ottamaan huomioon mm. vierailevien taiteilijoiden ohjelmaehdotukset, ohjelmatoimikunnan jäsenten ja orkesterin muusikoiden sekä yleisönkin toiveet esitettävistä teoksista. Myös ohjelmistokauteen liittyvät juhlapyhät, säveltäjien merkkivuodet ja paikkakunnan omat tapahtumat ja tilaisuudet huomioidaan runkoa suunniteltaessa. Eräs haastateltavista totesikin:

”... mä luulen, että jokaisella orkesterilla on semmoset tietyt jaksot niinku meilläkin on, että täytyy ottaa itsenäisyyspäivä huomioon, täytyy ottaa ehkä, jos kaupungissa sattuu olemaan joku iso juhlavuosi ... semmosia niiku yhteiskunnasta johtuvia asioita ois must tyhmä jättää huomioimatta.”

Itsenäisyyspäivän lisäksi muutkin juhlapyhät, kuten joulu, pääsiäinen ja vappu koetaan kiintopisteiksi kauden ohjelmistossa, mutta niiden huomioiminen ohjelmiston suunnittelussa vaihtelee. Liiallinen pitäytyminen erilaisiin juhliin ja merkkivuosiin ohjelmiston rakentamisessa ei ole aina mielekästä. Eräs haastateltavista kertoi, että heidän orkesterissaan huomioidaan orkesterin ohjelmistoa suunniteltaessa vain merkittävimmät juhlat, koska ohjelmiston laatiminen ainoastaan tällaisten kiintopisteiden varaan tekisi siitä liian yksitoikkoisen.

Ohjelmaehdotukset

Kaikki kapellimestarit mainitsivat saavansa ohjelmistoehdotuksia ohjelmatoimikunnan kokousta varten suoraan muusikoilta tai sitten orkesterin jäsenet kertovat ideansa ohjelmatoimikunnan jäsenille ja sitä kautta ehdotukset tulevat esille kokouksessa.

Suunnitteluprosessin siirtyminen ohjelmatoimikuntaan vaihtelee eri orkestereissa. Joissakin orkestereissa kapellimestarit tekevät melko valmiit ehdotukset ohjelmatoimikunnan kokoukseen. Ennen kuin he aloittavat seuraavan kauden suunnittelun, he kuitenkin toivovat muusikoilta ja etenkin ohjelmatoimikunnan jäseniltä ohjelmistoideoita ja konkreettisia ehdotuksia. Ongelmana on vain joskus ideoiden vähäinen määrä:

”Mä oon toivonu, et muusikot tois näitä ... mut totuus on se, et meille on aika vähän niitä tuotu... heiltä tulee enemmän solisti- ja kapellimestariehdotuksia ... mä vähän aikaa sitte törmäsin siihen, mä sanoin, et te ootte enemmän ohjelmatoimikunta ja toivonkin, että ehdotatte enemmän ohjelmistoasioita kuin solisteja ja kapellimestareita.”

Osassa orkestereista ohjelmatoimikunta toimii aktiivisemmin jo ohjelmiston suunnittelun alkuvaiheissa ja jäsenet etsivät etukäteen ohjelmistoon esimerkiksi ajankohtaisia teemoja ja toimikunnan kokouksiin tuodaan myös valmiita ohjelmaehdotuksia. Erään kapellimestarin mukaan orkesterin jäsenet ovat aktiivisia ja ehdotuksia tulee runsaasti:

”... mulla on sellanen olo, että ihmiset on aika aktiivisia, koska ne kokee, että heillä on mahdollisuus vaikuttaa, että se ei jää turhaksi puheeksi ... periaatteessa me haluttas pitää pöytä avoinna niinku kaikkien ideoille ja mennä koko ajan.”

Ohjelmatoimikunnassa näistä etukäteen laadituista ohjelmistoehdotuksista keskustellaan. Eräs haastateltavista totesikin, että “koska ohjelmatoimikunta on olemassa, niin täytyy myös heidän ääntä kuunnella”. Neljä kapellimestaria mainitsi tekevänsä useita ohjelmistovaihtoehtoja, joista kokouksessa keskustellaan ja valitaan mielekkäin vaihtoehto.

Yleisöltäkin tulee ohjelmistoehdotuksia kapellimestarille. Eräs kapellimestari koki yleisön ohjelmaehdotukset tosin toisinaan hieman turhauttavina:

”Yleisöltä ei oo nyt paljon ehdotuksia tullut. Joskus silloin tällöin joku soittaa ja joskus silloin tällöin joku kiusaantunut yleisön joukosta kirjoittaa sanomalehdessä ja toivoo jotain sellaisia kappaleita sävyssä, että miksi niitä ei ikinä soiteta. Mutta jos katsotaan omaa ohjelmaa, niitä on just soitettu. Siinä mielessä yleisöstä ei ole kauheesti apua ollut.”

Yleisön merkitys konsertteja suunniteltaessa kuitenkin korostui monien haastateltavien kommenteissa. Yleisön reaktioita seurataan tiiviisti ja osa kapellimestareista kertoi orkesterin tekevän myös yleisötutkimuksia selvittääkseen kuulijoidensa toiveita. Kolme haastateltavaa mainitsi orkesterin järjestäneen viime aikoina toivekonsertteja, joissa soitettiin yleisön toivomia kappaleita. Kaiken kaikkiaan yleisön palautetta pidettiin tärkeänä ja yleisö otetaan mahdollisuuksien mukaan huomioon ohjelmiston suunnittelussa:

”Semmosta ohjelmistoa ei oo tarkoitus ottaa, mitä ei tulla kuuntelemaan. Yleensä pyritään tekemään semmonen ohjelma, missä on joku tämmönen teos, minkä yleisö tuntee tai joku suositumpi teos ja sit sen ympärille rakentaa sitten muuta ...”

”Kyllä me pyritään sitä huomioimaan enemmän ja enemmän, koska yleisömäärät ovat jatkuvasti menossa johonkin päin, joskus nousussa, joskus laskussa... meille on hyvin tärkeä, että meillä olis mahdollisimman paljon yleisöä salissa.”

Mutta soitettavia kappaleita ei voi valita vain yleisön toiveita noudattaen, kuten eräs haastateltava korosti, vaan ohjelmiston täytyy olla myös orkesteria motivoivaa ja kehittävää:

”Me pikemminkin valitaan niitä muutamia, missä voi keskittyä ohjelmistoon ja annetaan yleisölle piut-paut, mutta suurimmassa osassa (konsertteja) vetonaula-asioita täytyy ajatella juur näitten taloudellisten näkökulmien takia.”

Toiveena olisi myös saada uutta yleisöä konsertteihin:

”Mut sitten pyritään tekemään semmosia, et jos idealistisesti onnistuu, että näkis juur niitä eri naamoja, sellasiakin, jotka ei koskaan käy.”

Yleisön käyttäytymistä on vaikea ennustaa. Yksi haastateltavista kommentoikin yleisön arvaamattomuutta. Etukäteen varmalta tuntuva konsertti voi jäädä yleisömäärältään pieneksi tai päinvastaisessa tapauksessa sali onkin yllättäen täynnä kuulijoita. Hänen toiveenaan oli saada ihmisten luottamus orkesterin ammattitaitoon sellaiselle tasolle, että yleisö uskaltaisi tulla konserttiin, vaikka ohjelmistossa olisi vieraampiakin teoksia. Eräs kapellimestari korosti kontaktien tärkeyttä yleisöön muissakin

kuin konserttitilanteissa, esimerkiksi ilmaistapahtumissa kaupungilla. Monet painottivat myös sitä, että on tärkeää leimautua oman paikkakunnan orkesteriksi ja saada aikaan toimiva ja läheinen suhde paikkakunnan yleisöön.

Vierailevat kapellimestarit ja solistit

Kaikki kapellimestarit pitivät lähtökohtanaan sitä, että vierailevien kapellimestareiden ja solistien esittämän ohjelmiston tulisi sopia kauden kokonaisuuteen, eivätkä esitettävät teokset toistuisi ohjelmistossa liian lyhyellä väliajalla:

”Tää on vähän semmonen kakspiippunen juttu. Tietysti kun tietää pakolliset olosuhteet ja tekee suunnitelmia ja haluaa jonkinlaista linjaa siihen kauden ohjelmistoon, niin tottakai sitä sitten yrittää tarjota vieraileville kapellimestareille ja solisteille tiettyjä teoksia, mutta ainahan se ei tietysti onnistu.”

Orkesteri voi esittää vierailijoille myös omia teosvaihtoehtojaan. Neljä kapellimestaria korosti orkesterin omaa ohjelmistolinjaa, johon vierailijoiden ehdottamien teosten pitäisi sopia.

”Ohjelmatoimikunnan tai kiireemmissä tapauksissa vähintään mun sallimatta ei (ohjelmistoon) voi ilmestyä mitään. Jos me halutaan vierailija x, me kerrotaan, että meillä on tällainen kausi, missä on tällaisia teemoja ... kerro ideasi mitä haluat tuoda ja sitt me toivotaan että tulis 1-3 ohjelmavaihtoehtoa, mistä voidaan valita... Tai sitten me pyydetään, että tarvittas näistä ja näistä kappaleista joku ... et me halutaan nää kappaleet ja niistähän voi sitten valita.”

Eräs kapellimestari mainitsi myös erikoistapauksina sellaiset vierailevat kapellimestari- ja solistiniimet, jotka orkesteri haluaa joka tapauksessa esiintymään. Silloin vierailijan saaminen on tärkeintä ja hänen ohjelmistoehdotuksensa on hyväksyttävä ja solistin esittämä ohjelma voi luoda puitteet koko konsertille. Yksi haastateltavista oli sitä mieltä, että etenkin modernissa musiikissa on myös sellaisia teoksia, jotka liittyvät tiettyyn solistiin ja tässä tapauksessa teos ja solisti halutaan yhdessä ohjelmistoon.

Erään haastateltavan mielestä yleisön mielenkiinto orkesteria kohtaan on paljolti kiinni solisteista. Solistin merkitys yleisölle tuli ilmi myös Hilppa Sorjosen tutkimuksessa. Hän tutki sinfoniaorkesterin markkinoinnin suunnittelua ja hänellä oli esimerkkitapauksena Turun kaupunginorkesteri.

Sorjosen mukaan tärkeimpiä sinfoniakonserttien kysyntää selittäviä tekijöitä oli solistin kiinnostavuus. (Sorjonen 1984, 122).

Kyselyn mukaan huippukapellimestareiden ja -solistien vierailuja piti yli 85 % vastaajista erittäin tai melko tärkeänä ja vain noin 6 % vastaajista oli eri mieltä (liite 15). Kapellimestareiden mielestä ne tosin eivät olleet yhtä tärkeitä kuin intendenttien ja ohjelmatoimikunnan muiden jäsenten mielestä, joista jälkimmäinen ryhmä kannatti ajatusta eniten.

Oman orkesterin jäsenten käyttämistä solisteina piti noin 67 % kyselyyn vastanneista melko tai erittäin tärkeänä. 20 % vastaajista ei osannut sanoa mielipidettään ja noin 12 % oli eri mieltä. Kaikki intendentit kannattivat ajatusta. Kapellimestareista yksi ei ottanut kantaa, mutta muut olivat asian puolesta. Kolmen orkesterin jäsenistä kaikki asettuivat yksimielisesti idean taakse.

Orkesterit käyttävät mahdollisuuksien mukaan solisteina myös paikallisia taiteilijoita ja sitä piti puolet kyselyyn vastanneista melko tai erittäin tärkeänä. Loput eivät joko ottaneet kantaa tai eivät pitäneet sitä kovin tärkeänä. Kapellimestareista puolet piti paikallisten solistien käyttöä kuitenkin melko tärkeänä. Muutama haastateltava korosti, että paikallisuus sinänsä ei riitä vaan taso ratkaisee solistivalinnat. Yksi kapellimestari totesikin: "Kyllä laatu on ensimmäinen asia, mutta jos se ylittyy, niin tottakai...".

Kyselyssä paikallisten säveltäjien teosten esittämisestä mielipiteet hajaantuivat tasaisesti. Noin kolmasosa vastaajista piti sitä melko tai erittäin tärkeänä, kolmasosa ei ottanut kantaa ja loput eivät pitäneet sitä kovin tai lainkaan tärkeänä. Myös kapellimestareiden mielipiteet poikkesivat toisistaan. Haastatteluissa neljä kapellimestari mainitsi, että paikallisia säveltäjiä ei ole alueella paljon. Eräs haastateltava toi esille sen, että paikallisten säveltäjien teokset eivät välttämättä sovellu orkesterin kokoonpanolle. Vain kaksi kapellimestaria mainitsi esittäneensä paikallisten säveltäjien teoksia. Yksi haastateltavista korosti säveltäjän ammattitaidon tärkeyttä. Hänen mukaansa paikallisen säveltäjänkin olisi edustettava vähintään kansallista tasoa.

Kapellimestareiden mielirepertoaari

Kysyttäessä kapellimestareiden mielirepertoaaria kaksi heistä oli sitä mieltä, ettei heillä ole suosikkiohjelmistoa ja kolme vastasi kysymykseen mielirepertoaaristaan tai suosikkisäveltäjistään myönteisesti. Useimmat haastateltavat toivat vastauksissaan esille, että on tärkeää hankkia laaja ohjelmisto. "Meidän ikäpolven kapellimestarit on kaikki hyvin monipuolisia ajatusmaailmaltaan ja jotenkin se on iskostunut, että täytyy ottaa paljon erilaista ohjelmistoa", kuten eräs haastateltava luonnehti repertoariaan. Kahta lukuun ottamatta kapellimestarit mainitsivat kuitenkin joitakin säveltäjänimiä, jotka olivat heille läheisiä tai joita he pitivät tärkeinä ohjelmistossaan. Eräs kapellimestareista halusi tuoda jonkin tietyn säveltäjän tuotantoa laajemmin esille monesta eri näkökulmasta. Yksi kapellimestareista koki tärkeäksi hankkia sellaista ohjelmistoa, joka ei kuulu ihan kaikkien orkestereiden kantarepertoaariin, mutta joka on uutta, kiinnostavaa ja "menee hyvin läpi". Kapellimestareilla oli joitakin mieltymyksiä esitettävän musiikin suhteen, mutta kolme haastateltavista oli sitä mieltä, että heidän johtamiensa orkestereiden kokoonpanot rajoittavat näiden teosten ja säveltäjien esittämistä.

Analyysissä kartoitettiin vakinaisten kapellimestareiden johtamat teokset. Keneltäkään ei löytynyt varsinaista kantaohjelmistoa, vaan yksittäisten teosten johtamiskerrat jäivät hyvin alhaisiksi. Esityskertoja oli yleensä enintään kolme yhtä teosta kohden. Säveltäjä-tasolla keskittymistä tapahtui jonkin verran enemmän kuin teos-tason tarkastelussa. Erään kapellimestarin kohdalla saman säveltäjän ja samojen teosten johtamiskerrat kohosivat hieman suuremmiksi kuin toisilla, mihin vaikuttaa hänen pitkä kapellimestariuransa samassa orkesterissa. Kapellimestareiden haastatteluissa mainitsemia säveltäjänimiä ei kuitenkaan juuri löytynyt heidän johtaminaan näiden orkestereiden ohjelmistoista. Saman teoksen tai säveltäjän johtamiskerrat kapellimestaria kohden jäivät siis alhaisiksi, eikä tutkimus näin ollen paljastanut selvää mielirepertoaaria tai suosikkisäveltäjiä.

Suunnittelun aikaväli

Intendenttien kyselyn mukaan konserttiohjelmat suunnitellaan useimmissa orkestereissa yhdeksi kaudeksi kerrallaan. Osa kyselyyn vastanneista kertoi suunnittelun ulottuvan kahden tai kolmen

vuoden päähän. Joitakin vierailuja sovitaan jo hyvissä ajoin etukäteen. Pyrkimystä pitempien jaksojen suunnitteluun kuitenkin on:

"Tähän asti syys- ja kevätkaudet erikseen viimetippa-periaatteella. Pyritään: kaudet samoihin kansiin ja suunnittelu pitemmälle aikavälille kuin ensi vuosi."

Myös toimikunnan työskentelyn parannusehdotuksissa tuli useissa vastauksissa selvästi ilmi tarve pitempijälkeiseen suunnitteluun.

Kapellimestareiden mukaan ohjelmistoja suunnitellaan puolesta vuodesta puolentoista vuoden ajanjaksoille. Useimmat haastateltavat kertoivat suunnitteluvälin olevan yleensä vuosi. Kaksi mainitsi osasyiksi tähän kausi kerrallaan tapahtuvaan suunnitteluun epätietoisuuden orkesterin taloudellisesta liikkumavarasta: "Se on monta kertaa liian lyhyt se periodi, mutta siinä on se ongelma, että me pelataan kaupungin rahoilla niin se menee aina niiku vuos kerrallaan". Viiden haastateltavan mielestä liian lyhyt suunnitteluväli on ongelma. Myös pitkäjänteisempää suunnittelua tarvittaisiin:

"Kyllä tietysti on joitain suunnitelmii pitemmälle tähtäimelle, mutta se menee vielä liian paljon sillä tavall, että tehdään vaan seuraavaa kautta, et se kierre pitäis pystyy katkasemaan ... ruveta tekeen kahdenlaista työtä, ett seuraavaa kautta ja sitt niiku pitemmälle jotain, mutt se ei vielä toimi tyydyttävästi."

Eräs kapellimestari mainitsi, että jos suunnittelujakso on lyhyt, orkesterit eivät saa sellaisia solisteja, joiden varausaika on pidempi. Mutta toisaalta, jos suunnittelu vieään kahden tai kolmen vuoden päähän, orkesteri menettää mahdollisuuden nopeaan reagointiin ohjelmistovalinnoissa.

3.1.2 Intendentti ja ohjelmiston suunnittelu

Intendenteille osoitetussa kyselyssä tiedusteltiin, onko intendentille määritelty erityisesti ohjelmiston suunnitteluun liittyviä tehtäviä (liite 18), mihin kaksi vastasi kielteisesti. Yhden intendentin vastauksessa tuli esille, että orkesterin ohjesäännön mukaan intendentin tulee vastata orkesterin ohjelmistosta, mutta käytännössä taiteellisessa vastuussa on kapellimestari. Kolmen intendentin vas-

tauksessa tuli ilmi taloudellinen vastuu, minkä vuoksi he usein puuttuvat kapellimestarin tekemiin ohjelmavalintoihin.

"Painan päälle aikataulukysymyksissä, vartioin budjettia, tarkistan ovatko kipparin ehdotukset mahdollisia toteuttaa vuotuisessa raamissa."

Yksi intendentista ilmoitti huolehtivansa yhteydenotoista solisteihin ja kapellimestareihin ja toinen kertoi osallistuvansa ohjelmiston valmisteluun ja esittelevänsä kauden ohjelmistot lautakunnalle. Intendentit pitivät vaikutusmahdollisuuksiaan esitettävien teosten valintaan yleensä riittävinä ja he pystyivät vaikuttamaan myös solisti- ja kapellimestarikysymyksiin. Päätöksiä tehtiin jopa kapellimestarista riippumatta.

Haastattelujen mukaan kapellimestareiden ja intendenttien työt on jaettu peruslähtökohdiltaan siten, että kapellimestari vastaa taiteellisesta johtamisesta ja intendentti hallinnollisesta. Eri orkestereilla on haastattelujen perusteella hieman erilaisia käytäntöjä intendentin ja kapellimestarin toimenkuvien toteutuksesta ja tehtävien jaosta. Joissakin orkestereissa intendentti on hallintojohtaja ja kapellimestari vastaa taiteellisesta puolesta ja työnjako on selvä. Tämä ei kuitenkaan ole esteenä intendentin ideoille ja ajatuksille liittyen ohjelmistokysymyksiin:

"Mun sopimuksessa on ihan selvästi eritelty mitkä tehtävät kuuluvat kapellimestarille ja intendentillä on omat tehtävät ja näin se käytännössä toimii. Ja ei se tietysti kiellä sitä ettenkö mä voi sitten intendentin asioita ... ja samoin intendentti voi taiteellisiin asioihin puuttua, mutta kyllä me nyt pyritään pysymään omassa karsinassa tässä näin."

Osassa orkestereista työnjako ei ole enää näin selkeä vaan työt limittyvät enemmän:

"...hänen on pakostakin keskityttävä ehkä enemmän hallinnollisiin asioihin, mutta kun meillä on niin hyvä yhteistyö keskenämme ... kyllä hänen mielipiteitään arvostan korkealle ja keskustellaan kaikista asioista ja hänen ehdotukset menee aika usein läpi."

Haastattelujen perusteella voi päätellä, että muutamassa orkesterissa yhteistyö on vieläkin astetta kiinteämpää kapellimestarin ja intendentin välillä ohjelmiston suunnitteluun liittyvissä kysymyksissä:

"Me ollaan sen verran hyvii kavereita, me puututaan kaikkeen. Me sotketaan molemmat nokkamme mihin tahansa...Toisaalta kyll me tiedetään vastuualueet ihan tarkkaan jos niiku

menee tiukoille, niin tottakai hän vastaa kaikesta mikä liittyy hallintoon, mä vastaan kaikesta mikä liittyy taiteeseen. Mutta se tilanne on onnellinen sillai, että meidän ei tarte isommin valvoo näitä rajoja ... kaikki ajattelee niiku sen kokonaisuuden eteen.”

Eräs haastateltava oli sitä mieltä, että intendentin hyvät suhteet alan ammattilaisiin antavat hänelle suuremmat mahdollisuudet osallistua ohjelmiston suunnitteluun.

3.1.3 Ohjelmatoimikunta

3.1.3.1 Ohjelmatoimikunnan kokoonpano ja tehtävät

Ohjelmiston suunnitteluun liittyviä kysymyksiä käsitellään erillisessä toimikunnassa. Useimmiten se on ohjelmatoimikunta, mutta sitä kutsutaan joissakin orkestereissa myös taiteelliseksi toimikunnaksi, ohjelmalautakunnaksi tai ohjelmatyöryhmäksi. Tässä tutkimuksessa sitä nimitetään jatkossa yhteisellä nimellä ohjelmatoimikunta. Organisaatiokyselyn (liite 17) mukaan ohjelmatoimikunnan tehtäviin kuuluu avustaa kapellimestaria ohjelmiston suunnittelussa ja osallistua solistien ja ohjelmiston valintaan liittyvien kysymysten käsittelyyn.

Ohjelmatoimikuntien kokoonpanot vaihtelivat eri orkestereiden välillä (taulukko 1). Niihin kuului "itseoikeutettuina" jäseninä kapellimestari ja intendentti ja muusikkojen edustajia oli kolmesta kahdeksaan. Orkesterin muuta henkilökuntaa oli myös mukana toimikunnassa, kuten esimerkiksi orkesterin markkinointisihteeri ja nuotistonhoitaja. Eräässä orkesterissa myös kulttuurilautakunnan jäsen kuului orkesterin ulkopuolisena toimikuntaan. Tässä tutkimuksessa tarkastellaan ohjelmatoimikunnan jäsenten näkemyksiä myös heidän asemansa mukaan: kapellimestarit, intendentit ja muut toimikunnan jäsenet.

Kyselyyn vastanneista 'muista ohjelmatoimikunnan jäsenistä' suurin osa oli orkesterin muusikoita, yksi toimi orkesterin kanslistina, yksi markkinointi- ja tiedotussihteerinä ja yksi oli kaupungin kulttuurilautakunnan jäsen. Orkesterimuusikoita oli yhteensä 17, joista joustien edustajia oli 14 ja puhaltimien edustajia 3. Näistä 17 jäsenestä suurin osa (11) toimi orkesterissa konserttimestarina tai äänenjohtajana.

TAULUKKO 1. Ohjelmatoimikuntien kokoonpanot.

Joensuun KO	Jyväskylä Sinfonia	Kuopion KO	Sinfonia Lahti
kapellimestari (pj) intendentti 6 muusikkoa	kapellimestari (pj) intendentti markkinointisiht. 5 muusikkoa	kapellimestari (pj) intendentti 4 muusikkoa	kapellimestari (pj) intendentti (pj) intendentin sihteeri 3 muusikkoa
Oulun KO	Pori Sinfonieta	Tapiola Sinfonieta	Vaasan KO
kapellimestari (pj) intendentti (pj) 1. konserttimestari (pj) 2. konserttimestari soolosellisti 3-5 muusikkoa	kapellimestari (pj) intendentti konserttimestari nuotistonhoitaja 2 muusikkoa	kapellimestari (pj) intendentti (pj) kulttuurilautak.jäsen 4 muusikkoa	kapellimestari (pj) intendentti 4 muusikkoa

'Muut ohjelmatoimikunnan jäsenet' olivat toimineet orkesterissa jo useita vuosia. 5 - 10 vuotta orkesterissa toimineita oli melkein kolmasosa jäsenistä ja yli 11 vuotta orkestereissa toimineita kaksi kolmasosaa. Huomattava määrä toimikunnan jäsenistä (40 %) oli ollut orkesterin toiminnassa mukana yli 15 vuotta - eräs jopa 21 vuotta - ja he olivat pystyneet siten seuraamaan orkesterin kehitystä pitkältä ajalta. Ohjelmatoimikunnan jäsenistä 80 % oli ollut toimikunnan työskentelyssä mukana alle viisi vuotta. Yksi oli ollut ohjelmatoimikunnassa mukana 15 vuotta, kaksi 9 vuotta ja yksi 7 vuotta.

Kapellimestari oli useimmissa ohjelmatoimikunnissa puheenjohtajana, mutta myös intendentti tai konserttimestari saattoi toimia tässä tehtävässä. Useimmissa tapauksissa muusikot valitsivat keskuudestaan edustajansa ohjelmatoimikuntaan, mutta yhden orkesterin kohdalla orkesterikokous valitsi vain vaihtuvat jäsenet. Yhdessä vastauksessa tuli lisäksi ilmi että, että ohjelmatoimikunta saattoi kokoontua myös itsenäisesti eikä kokous ollut välttämättä kapellimestarin tai intendentin koolle kutsuma. Ohjelmatoimikunnan toimikausi on kaikissa orkestereissa yksi vuosi. Ohjelmatoimikunnan vuosittaiset kokoontumiskerrat vaihtelevat eri orkestereilla; yhdellä orkesterilla oli kokouksia noin kerran kuussa ja kaksi orkesteria kokoontui vain noin 3-4 kertaa kaudessa.

Intendenteille osoitetun kyselyn mukaan ohjelmatoimikunnalle ei ole erityisesti määriteltyjä tehtäviä. Se on keskusteleva, esittelevä, kriittinen elin. Ohjelmatoimikunnassa käsitellään tulevan kauden konsertteja sekä solisteihin, kapellimestareihin ja ohjelmistoon liittyviä kysymyksiä. Kahden vastaajan mielestä ohjelmatoimikunnan kokouksissa käsitellään lähinnä juuri teoksiin liittyviä

asioita ja vain jossain määrin solisti- ja kapellimestarikysymyksiä. Seuraavan kauden ohjelmistoehdotus viedään tiedoksi tai hyväksyttäväksi joko kulttuurilautakuntaan tai valtuuskuntaan. Yksi orkestereista oli osakeyhtiö-muotoinen ja ohjelmistoehdotus viedään osakeyhtiön hallituksen kokoukseen.

3.1.3.2 Ohjelmatoimikunnan työskentely

Useimmissa orkestereissa ohjelmatoimikunnan kokouksen pohjana oli etukäteen valmisteltu ohjelmarunko. Tämä rungon valmiusaste vaihteli paljon orkestereiden välillä, samoin kuin toimikunnan jäsenten osallistuminen ja vaikutusmahdollisuudet ohjelmistoa koskeviin valintoihin.

Kahden orkesterin toimikunnan jäsenten mukaan kauden suunnittelua aloitettaessa mitään valmista ei ole, vaan ohjelmisto työstetään ohjelmatoimikunnassa. Toisessa orkesterissa taas ohjelmistorunkoa pidettiin "liiankin valmiina" ja jäsenten mukaan toimikunnan kokouksissa ehdotuksista huomioitiin "vain äärimmäiset faktat". Erään toisen vastauksen mukaan "korjaus-, parannus- ja täydennysehdotuksia voi tehdä kursailematta... keskustellaan avoimesti, vilpittömästi ja rakentavasti."

Jonkinasteinen alustava suunnitelma kauden ohjelmistosta oli useimmiten toimikunnan kokouksen pohjana. Sen oli valmistellut yleensä kapellimestari, mutta joissakin orkestereissa myös intendentti oli mukana, konserttimestari ja markkinointisihteeri mainittiin myös kerran. Kahden orkesterin kohdalla suunnitelmaa työstettiin varsinaisesti vasta ohjelmatoimikunnassa, sillä etukäteen oli tiedossa ainoastaan vierailijoiden ohjelmistoehdotukset ja mahdollisesti joitakin kauteen liittyviä teemaideoita.

Muutoksia ohjelmistoehdotukseen pystyi muiden paitsi yhden orkesterin vastaajien mukaan tekemään runsaasti. Eräs vastaajista tosin korosti, että ennakkoon sovittuja ja kiinnitettyjä vierailijoita on vaikeampi muuttaa ja kahden vastaajan mukaan muutosten määrä riippui siitä, missä vaiheessa kautta oltiin menossa; kauden alussa on mahdollisuus tehdä suurempia muutoksia.

Toimikunnan jäsenet saivat ehdotuksia välitettäväksi toimikunnan kokouksiin useilta eri tahoilta. Niitä tuli pääasiassa muilta orkesterin muusikoilta sekä yleisöltä. Myös solistit tai solisteiksi haluavat antoivat usein omia toiveitaan. Yhden vastauksen mukaan ehdotuksia tekivät myös "kontaktihenkilöt", esimerkiksi toimittajat. Lisäksi ohjelmaideoita tuli "orkesterin ystäviltä, lähimmäisiltä" ja erään vastaajan mukaan periaatteessa "keneltä tahansa". Kapellimestarit saivat ohjelmistoon liittyviä ehdotuksia kollegoiltaan ja säveltäjiltä sekä "luotetuilta tutuilta". Kolmasosa kaikista vastaajista ilmoitti saavansa ohjelmatoiveita säännöllisesti ja yli puolet heistä kertoi saavansa niitä silloin tällöin. Kaksi ohjelmatoimikunnan jäsentä ei koskaan ollut saanut ohjelmaehdotuksia välitettäväkseen toimikunnan kokouksiin. Ohjelmatoimikunnan jäsenistä osa oli sitä mieltä, että ohjelmiston suunnittelukysymyksiin pystyy vaikuttamaan paitsi ohjelmatoimikunnan kautta niin myös henkilökohtaisilla kontakteilla kapellimestariin ja intendenttiin.

Toimikunnan jäsenet ilmoittivat tuovansa myös omia ehdotuksiaan kokouksiin paitsi kaksi jäsentä, joista toinen orkesterin ulkopuolisena jäsenenä ei katsonut omaavansa tarpeeksi alan tuntemusta ja toinen oli täysin turhautunut vähäisten vaikutusmahdollisuuksiensa vuoksi. Toimikunnan jäsenten ohjelmistoehdotuksissa teos mainittiin useimmin: noin 30 % maininnoista koski teoksia, solisteja koskevia oli 20 %, konsertteihin liittyviä 10 % ja kapellimestareita koskevia 10 %. Loput ehdotukset olivat hajanaisia kommentteja eri alueilta. Ehdotuksista käytiin toimikunnan kokouksissa vapaamuotoista keskustelua. Ohjelmiston suunnittelussa on otettava huomioon mitä erilaisempia seikkoja:

"Ohjelmatoimikunnan työskentely on kuin palapeliä rakentaisi. Ohjelmiston rakentumiseen vaikuttavat useat eri tekijät, jotka on otettava huomioon kuten esim. orkesterin kokoonpano, solistien repertoari, vierailevien kapellimestarien ehdotukset, aiempien kausien ohjelmat, kauteen mahdollisesti valittu teema jne..."

Myös raha-asiat tulevat kokouksissa esille:

"Taloudenhoitaja tulee pitämään esityksen uhkaavasta alijäämästä ja kehottaa kiinnittämään enemmän huomiota kapellimestareiden ja solistien palkkioihin. Ylimääräisiin avustajiin varatut rahat menee kaikki sairastapauksien kattamiseen, niin että ei sitten oteta harpullisia kappaleita. Käydään läpi edellisen kokouksen jäljiltä oleva suunnitelma siltä osin, kun se tuli kuntoon ja karsitaan hieman."

Ohjelmatoimikunnan kokouksen kulkua kuvaa mm. seuraava vastaus:

"Intendentti on kerännyt jo tulleet ehdotukset (vierailevien kapellimestareiden ja taiteilijoiden sekä omien muusikoiden tarjoukset) tulevan kauden kalenterilehdille. Seuraavaksi sinne sijoitetaan oman kapellimestarin konsertit (4-5) kaudessa ja kuunnellaan hänen ehdotuksensa. Sitten kuullaan ohjelmatoimikunnan jäsenten ehdotuksia ja heidän muilta orkesterimuusikoilta tuomiaan ehdotuksia. Yhdessä mietitään onko ohjelma tasapainoinen (sinfoniaa, uutta, vanhaa, kamarimus., viihdettä, lastenmus.yms.) Intendentti pitää kokousta taloudellisesti ajan tasalla (onko rahaa kaikkeen mitä halutaan soittaa?) ja kapellimestari käyttää lopullista päätösvaltaa."

Intendenteiltä kysyttiin, syntykö kokouksissa ongelmatilanteita, mihin kaikki intendentit eivät vastanneet. Muut vastaukset menivät täysin ristiin. Kahden mielestä erimielisyyksistä yleensä selvittiin keskustelemalla, mutta yhden vastauksen mukaan kapellimestarin peräänantamattomuus tietyissä kysymyksissä oli selvä ongelma.

"Kapellimestareita valittaessa soittajien edustajain kanta ratkaiseva, oma kp joutuu joustamaan. Hän taas pitää paljolti kiinni omista valmiista ehdotuksistaan. Estää näin vilkkaan mielipiteiden vaihdon, muut turhautuvat. Ei tätä ole ratkaistavissa."

Osa vastanneista olikin sitä mieltä, että lopullisen päätöksen ohjelmistosta tekee juuri kapellimestari. Osa oli sitä mieltä, että päätös oli yksimielinen ja syntyi keskustelun kautta.

Kyselyssä tiedusteltiin myös parannusehdotuksia toimikunnan työskentelyyn ja vastauksissa tuli esille selkeitä mielipiteitä, miten toimintaa voitaisiin kehittää. Mm. asioiden käsittelyyn ja valmisteluun pitäisi olla enemmän aikaa:

"Kokoukset voisivat olla vielä paremmin sisällytetty työohjelmaan. Aika ei koskaan tahdo riittää huolelliseen käsittelyyn."

"Pitäisi olla riittävästi aikaa kokouksiin. Työtehtävät tulisi jakaa jäsenille järkevästi, jolloin säästettäisiin kokouksissa aikaa."

"Asiat pitäisi valmistella paremmin. Työskentely pitäisi olla tehokkaampaa eli yhdellä kokouksella "putkeen"."

Yhteistyötä haluttiin myös tiivistää ja suunnittelua aikaistaa ja erään vastaajan mielestä toimikunnan kokouksista tulisi myös saada palkkio:

”Kokoontumisia hieman useammin, joka mahdollistaisi ohjelmistojen päättämisen pidemmällä aikavälillä.”

”Yhdessä suunnittelun voisi alkaa jo aikaisemmin, ennen kuin mitään erityisiä linjoja on vielä vedetty.”

”Palkkaa käytetystä ajasta jäsenille. Siitä seuraisi: tehokkuus: parempi valmistelu, turhien kokousten poistuminen, uusi kokous olisi vasta kun edellisen kokouksen asiat on reilassa / ei reilassa, kuitenkin selvitetty. Ilmestyisi esityslista käsittelyä vaativista asioista edes edellisenä päivänä.”

Useissa vastauksissa korostettiin myös sitä, että jäsenten mielipiteet tulisi ottaa enemmän huomioon, ja useampia jäseniä tulisi aktivoida osallistumaan suunnitteluun.

”Kapellimestari voisi enemmän kuunnella muita jäseniä, jotka tuntevat esim. yleisön paremmin.”

”Ei liian valmiita esityksiä.”

”Avoimia ideariihä.”

”Muusikoiden oma-aloitteinen, ilman intendenttiä ja kapellimestaria tapahtuva ideoiva suunnittelu kunniaan.”

”Tulisi miettiä, miksi yhteiset asiat eivät kiinnosta orkesterin jäseniä.”

Eräs vastaaja oli sitä mieltä, että lähdeteokset tulisi saada jäsenten käyttöön.

”Kaikilla jäsenillä pitäisi olla lähdeteokset omassa käytössään, koska se helpottaisi oma-kohtaista ideointia kokousten ulkopuolella.”

Vastauksissa korostettiin, että ohjelmatoimikunnan tulisi ottaa taloudellinen tilanne paremmin huomioon ohjelmiston suunnittelussa. Yleisön mielipidettä tulisi kartoittaa ja tärkeää olisi myös pohtia orkesterin imagoa. Erään vastauksen mukaan suunnittelussa pitäisi kiinnittää huomiota siihen, miten yksittäinen konserttiohjelma toimii suuren konserttikokonaisuuden osana.

3.1.3.3 Ohjelmatoimikunnan rooli ja merkitys

Ohjelmatoimikunnan roolia kartoitettiin mm. kysymyksellä, onko toimikunta enemmän ideoiva vai muodollinen toimielin. Kaikista vastanneista noin 76 % piti ohjelmatoimikuntaa enemmän ideoivana toimielimenä, mutta kaksi vastaajaa oli eri mieltä. Toinen poikkeavasta mielipiteestä edusti kapellimestaria ja kuitenkin saman orkesterin ohjelmatoimikunnan jäsenistä suurin osa piti

vaikutusmahdollisuuksiaan riittävinä ja heidän mielestään toimikunta oli enemmän ideoiva kuin muodollinen elin.

Kysyttäessä toimikunnan jäsenten vaikutusmahdollisuuksia toisiinsa verrattuna, kapellimestari sijoitettiin useimmiten sijalle 'erittäin merkittävät'. Myös intendentti sijoitettiin tähän ryhmään kolme kertaa, vaikka useimmiten (9 kertaa) hän oli sijalla 'melko merkittävät'. 'Melko merkittäviin' kuului myös monesti muusikkojäsenet, vaikka kerran heidät oli merkitty ensimmäiseen kategoriaan kuuluviksi ja kerran siellä esiintyi myös konserttimestari. Kategoriaan 'ei juuri merkitystä' tuli yhden orkesterin jäseniltä vastauksiksi ”muut toimikunnan jäsenet” ja ”ohjelmatoimikunnan jäsen”.

Toimikunnan jäsenistä 73 % piti omia vaikutusmahdollisuuksiaan ohjelmatoimikunnan työskentelyssä riittävinä - tätä kysymystä ei esitetty kapellimestareille. Intendenteistä yli 80 % oli tätä mieltä ja muista toimikunnan jäsenistä 70 % eli intendentit olivat jonkun verran tyytyväisempiä vaikutusmahdollisuuksiinsa toimikunnan työskentelyssä. Orkesterikohtaisesti tarkastellessa voidaan todeta, että yhden orkesterin kohdalla kaikki pitivät vaikutusmahdollisuuksiaan riittämättöminä, kun taas kolmen orkesterin kohdalla sekä intendentin että muiden toimikunnan jäsenten vastaukset olivat kaikki yhdensuuntaisesti riittävien vaikutusmahdollisuuksien kannalla. Muiden orkestereiden vastauksissa oli hajontaa ohjelmatoimikunnan jäsenten välillä.

Ohjelmatoimikunnan vaikutusmahdollisuudet ohjelmiston suunnitteluun ovat riippuvaisia mm. orkesterin kapellimestarista. Viidestä orkesterista löytyi ohjelmatoimikunnan jäseniä, joilla oli kokemusta toimikuntatyöskentelystä eri kapellimestareiden aikana ja heidän kaikkien mielestä ohjelmatoimikunnan vaikutusmahdollisuudet olivat vaihdelleet eri johtajien aikana. Neljässä orkesterissa oltiin sitä mieltä, että vaikutusmahdollisuudet olivat vaihdelleet erittäin paljon. "Kuin yö ja päivä!" tuli ilmi eräässä vastauksessa, ja toisen orkesterin kohdalla todettiin, että: "... Joidenkin taiteellisten johtajien kanssa on ohjelmatoimikunta ollut lähes tarpeeton." Eräällä vastaajalla oli myös kokemusta useammasta kapellimestarista. Hänen mukaansa erään tietyn kapellimestarin aikana ohjelmatoimikunta oli "täydellinen kumileimasin", toisen johtajan aikana oli "parhaat vaikutusmahdollisuudet" ja erään toisen kaudella "siitä välistä." Kahdella orkesterilla oli ollut sama taiteellinen johtaja koko heidän työskentelynsä ajan ohjelmatoimikunnassa, joten heillä ei ollut asiasta mielipidettä, ja yksi ei vastannut kysymykseen.

Haastatteluissa tuli esille ohjelmatoimikunnan tarpeellisuus ja useimmissa orkestereissa kapellimestarit totesivat ohjelmatoimikunnan toimivan hyvin. Tilanne ei kuitenkaan välttämättä aina ole ollut näin hyvä. Eräs haastatelluista myönsi, että häneltä meni jonkin aikaa saada ohjelmatoimikunnan jäsenet ymmärtämään heidän mahdollisuutensa suunnitella itse ohjelmistoja ja tuoda omia ohjelmaideoitaan esille. Muutaman henkilövaihdoksen jälkeen jäsenet alkoivat tiedostaa omat vaikutusmahdollisuutensa ohjelmatoimikunnassa ja kannustuksen jälkeen se toimiikin hyvin.

Neljä kapellimestaria korosti ohjelmatoimikunnan jäsenten ammattitaitoa musiikin tuntemuksessa ja tämän tietämyksen hyödyntämistä suunnitteluprosessissa. Eräs haastateltavista totesi toimikunnan olevan hänelle välttämätön palautteen antaja ja soittajille se oli taas kanava vaikuttaa. Hänen mielestään ohjelmatoimikunnalla oli oma ohittamaton tehtävänsä. Yksi kapellimestari luonnehti ohjelmatoimikunnan roolia neuvoo-antavaksi ja ideoivaksi elimeksi orkesterijärjestelmässä, jossa kapellimestarin ja taiteellisen johtajan virka on sama.

Ohjelmatoimikunnan kautta myös orkesterin muusikoilla on mahdollisuus vaikuttaa ohjelmistovalintoihin. Joidenkin kapellimestareiden kommentteista ohjelmatoimikunnan roolista kävikin ilmi pyrkimys nähdä ohjelmatoimikunta eräänlaisena demokratian toteutumisen välikappaleena orkesterissa, kun pääosin ohjelmiston suunnittelu on kuitenkin kapellimestarin työnkuvaan kuuluva asia.

”Kyllä kapellimestarin taiteelliseen johtamiseen kuuluu semmonen tietty mahdollisuus itse sanoa, mut mä en oo koskaan havainnut lopputulosta huonoks siks, että tämmöstä päätäntävaltaa delegoi.”

Kolme kapellimestaria korostikin ohjelmatoimikunnan päätöksenteon demokraattisuutta. Päätöksiä ei jyrätä, vaan niistä keskustellaan. Mutta toisaalta eräs haastateltavista toi esille myös demokratian toteuttamiseen liittyvät ongelmat:

”Kun tässä ei hirvittävän demokraattisia päätöksiä voi tehdä silloin kun puhutaan taiteellisesti korkeatasoisista ratkaisuista ... ei voi tehdä kompromisseja, koska keskinkertaisuus vaan ruokkii kompromisseja.”

Mutta hänen mielestään jo se, että muusikoiden on mahdollista tuoda esille omia ohjelmaideoitaan takaa sen, etteivät ohjelmistovalinnat tapahdu pelkästään diktatorisesti.

3.1.4 Eri tahojen vaikutusmahdollisuudet ohjelmiston suunnittelussa

Kyselyssä tiedusteltiin myös, millaiset eri tahojen vaikutusmahdollisuudet olivat orkesterin ohjelmiston suunnittelussa ja minkälaiset eri tahojen vaikutusmahdollisuudet tulisi olla. Kapellimestarin vaikutusmahdollisuuksia pidettiin kolmea vastausta lukuun ottamatta erittäin merkittävänä. Kaikki intendentit ja kapellimestarit itse olivat tätä mieltä.

Haastatteluissa tuli esille, että kapellimestareista kukaan ei halunnut väheksyä omia mahdollisuuksiaan ja valtaansa ohjelmistonsuunnittelussa. He toteuttavat lopulta ohjelmistovalinnat omien näkemystensä mukaisesti, jos siihen on tarvetta. Kapellimestarilla on taiteellisena johtajana vastuu ohjelmistosta, jolloin hänellä on myös valta päättää siitä:

”Jos tulee tiukka paikka, niin kyl mä nyt saan tahtoni läpi sit siellä ja kaikki tietääkin sen, mutta että ei mun ole koskaan tarvinnut sellasta tiukan paikan tilannetta käyttää. Kyl mä myönnyn mielelläni siihen mihin me päädytään, mut et virallisesti mut teilataan sit jos joku asia menee pieleen. Et kyl mä niinku vastaan mun toimeni puitteissa. Se on mun vastuu-alue. Mä ymmärrän sen, että silloin mä saan myöskin käyttää niitä instrumentteja tälläsessa päätöksenteossa, mitä mä haluan, kunhan mä vastaan siitä.”

”Kyllä se on kapellimestarin vastuulla ja sinne voidaan sitten osoittaa kiitokset ja haukut”.

Intendentin asemaa ohjelmiston suunnittelussa yli puolet piti erittäin tai melko merkittävänä. Kolmasosan mielestä se ei ollut merkittävä. Kahdessa orkesterissa kaikki vastaajat pitivät intendentin roolia merkittävänä ohjelmiston suunnitteluun liittyvissä asioissa. Muiden orkestereiden kohdalla vastaukset hajosivat merkittävän ja ei-merkittävän vaihtoehdon kesken.

Ohjelmatoimikunnan vaikutusta ohjelmiston suunnittelussa piti noin 85 % vastaajista erittäin tai melko merkittävänä. Vain alle 10 % vastaajista oli eri mieltä. Kapellimestareiden mielestä toimikunnan rooli oli merkittävämpi kuin muiden vastaajien mielestä. Intendentit eivät pitäneet sitä aivan yhtä huomattavana ja muut toimikunnan jäsenet pitivät sitä vielä heikompana. Eräässä orkesterissa mielipiteet menivät täysin ristiin: yksi jäsenistä ei pitänyt toimikunnan roolia lainkaan merkittävänä ja muut kaksi vastaajaa pitivät sitä erittäin merkittävänä.

Orkesterimuusikoiden vaikutusta arvioitaessa mielipiteet jakautuivat eri suuntiin. Lähes kolmasosa piti heidän vaikutustaan erittäin tai melko merkittävänä, mutta lähes puolet vastaajista ei pitänyt heidän osuuttaan huomattavana ja noin 20 % ei ottanut kantaa. Lähes kaikki kapellimestarit pitivät kuitenkin muusikon vaikutusmahdollisuuksia vähintään melko merkittävinä. Myös intendentit näkivät muusikoiden vaikutusmahdollisuudet suurempina kuin toimikunnan muut jäsenet.

Orkesterin valtuuskunnan rooli ei ole kyselyn mukaan kovinkaan merkittävä ohjelmiston suunnitteluun liittyvissä kysymyksissä. Vain vähän yli 10 % vastaajista piti sitä erittäin tai melko merkittävänä, mutta lähes 70 % oli eri mieltä. Kapellimestarit ja etenkin intendentit pitivät sen roolia vähäisempänä kuin toiset vastaajat. Kahden orkesterin kohdalla oltiin yksimielisiä siitä, että sen osuus ohjelmiston suunnitteluun liittyvissä kysymyksissä ei ollut merkittävä.

Vain vähän yli 10 % vastaajista piti luottamushenkilöiden vaikutusta melko merkittävänä, mutta valtaosa eli 80 % ei pitänyt heidän rooliaan ohjelmistokysymyksissä huomattavana. Kolme kapellimestaria piti heidän osuuttaan kuitenkin melko merkittävänä, mutta ei yksikään intendentti.

Kysyttäessä mikä näiden edellä mainittujen tahojen vaikutusmahdollisuus ohjelmiston suunnittelussa *tulisi olla* oli yllättävää, että kaikki vastaajat olivat valmiita antamaan suurimman päätöksentekovalan ohjelmistokysymyksissä kapellimestarille. Jopa 94 % vastaajista oli sitä mieltä, että kapellimestarin vaikutus ohjelmiston suunnittelussa tulisi olla erittäin merkittävä. Tästä olivat kaikki intendentit ja kapellimestarit yhtä mieltä. Kahden vastaajan mielestä sen pitäisi olla melko merkittävä.

Noin kaksi kolmasosaa vastaajista oli sitä mieltä, että intendentin rooli ohjelmistokysymyksissä tulisi olla niinkään merkittävä. Noin 30 % oli sitä mieltä, että sen ei tarvitse olla kovin huomattava tai lainkaan huomattava. Kaikki intendentit itse kuitenkin haluaisivat, että heidän asemansa olisi merkittävä. Muiden toimikunnan jäsenten ja kapellimestareiden mielipiteet intendentin vaikutuksesta hajaantuivat siten, että noin kahden kolmasosan mielestä intendentin asema tulisi olla merkittävä ja noin yhden kolmasosan mielestä ei. Orkestereittain tarkasteltuna löytyi täysin vastakkaisia mielipiteitä. Kahdessa orkesterissa oltiin täysin yksimielisiä siitä, että intendentin roolin tulee olla merkittävä, kun taas eräässä orkesterissa kannatettiin yksimielisesti täysin vastakkaista näkemystä.

Ohjelmatoimikunnalla tulisi kaikkien mielestä olla huomattava rooli ohjelmiston suunnittelussa. 70 % vastaajista oli sitä mieltä, että sen vaikutus tulisi olla erittäin merkittävä ja muidenkin mielestä sen pitäisi olla melko merkittävä. Orkesterimuusikoiden vaikutusta haluttaisiin myös lisätä tuntuvasti. Vain noin 15 % vastaajista oli sitä mieltä, että heidän merkityksensä ei tule olla kovin merkittävä.

Orkesterin valtuuskunnan vaikutusmahdollisuutta ei pidetty kovin tärkeänä. Noin neljäsosan mielestä sen tulisi olla erittäin tai melko merkittävä, mutta kaksi kolmasosaa oli toista mieltä. Kahdessa orkesterissa kaikki jäsenet olivat edelleen yksimielisesti sitä mieltä, että sen roolin ei tulisikaan olla huomattava ohjelmistokysymyksissä.

Luottamushenkilöiden vaikutusta ohjelmiston suunnitteluun ei myöskään pidetty kovin tärkeänä. Tätä mieltä oli noin 72 % vastaajista. Mm. kaikki intendentit olivat sitä mieltä, että sen ei tulisikaan olla merkittävä. Vain yksi kapellimestari oli sitä mieltä, että heidän roolinsa tulisi olla melko huomattava. Muiden toimikunnan jäsenten mielipiteet hajaantuivat puolesta ja vastaan. Kahdessa orkesterissa oltiin yksimielisiä siitä, että tämän tahon vaikutus ei tulisi olla huomattava ohjelmistokysymyksissä.

Kaiken kaikkiaan voidaan todeta, että kapellimestareilla oli eniten valtaa ohjelmiston suunnitteluun liittyvissä kysymyksissä ja sitä oltiin valmiita jopa lisäämään. Taiteellisena johtajana he itsekin totesivat, että heillä on viime kädessä vastuu orkesterin ohjelmistosta. Kyselyn mukaan ohjelmatoimikunta oli toiseksi merkittävin taho ohjelmiston suunnittelussa ja sen jälkeen tulivat intendentit ja muut orkesterimuusikot. Ohjelmatoimikunnan tarpeellisuus korostui myös kapellimestareiden haastatteluissa. Tutkimuksen mukaan intendentin vaikutus vaihteli hyvinkin paljon. Kyselyyn vastanneiden mielestä orkesterin valtuuskunnalla ja luottamushenkilöillä oli vähiten vaikutusta. Kysyttäessä millaiset vaikutusmahdollisuudet eri tahoilla tulisi olla ohjelmiston suunnittelussa niin kuten jo edellä todettiin, kapellimestarin vaikutusta haluttiin lisätä entisestään ja kyselyn mukaan myös ohjelmatoimikunnan roolin tulisi olla nykyistä merkittävämpi. Orkesterimuusikoiden vaikutusta haluttiin lisätä myös melko tuntuvasti. Heidän vaikutustaan korostettiin jopa siinä määrin, että intendenttien merkitys 'tulisi olla' -tapauksessa jäi pienemmäksi. Luottamushenkilöiden ja orkesterin valtuuskunnan roolia ei koettu tarpeelliseksi juuri muuttaa.

Myös Ritva Friskin tutkimuksessa, joka käsitteli orkesterin johtamista, tuli esiin, että kapellimestarilla on eniten vaikutusvaltaa orkesterin ohjelmiston suunnittelussa. Tutkimuksessa toteutetussa kyselyssä intendentin arvioitiin vaikuttavan toiseksi eniten ohjelmiston suunnitteluun ja hänen jälkeensä tuli konserttimestari. Valtuuskunnan katsottiin vaikuttavan jonkin verran ja sen jälkeen tulivat muut muusikot. Luottamushenkilöillä ja taluspäälliköillä katsottiin olevan vähiten vaikutusvaltaa. Kyselyssä oli annettu vaihtoehtoisiksi luottamushenkilö, kapellimestari, intendentti, taluspäällikkö tms., konserttimestari, valtuuskunta ja “tavallinen” muusikko ohjelmatoimikunnan puuttuessa vastausvaihtoehtoista kokonaan. Silti yksittäisissä vastauksissa kuusi vastaajaa arvioi ohjelmatoimikunnan merkityksen ohjelmiston suunnittelussa joko 1. tai 2. sijalle. (Frisk 1991, 60-64).

3.2 Orkesteritoiminnan ulkoiset puitteet

3.2.1 Taloudelliset resurssit

Baumol ja Bowen ovat tehneet laajan tutkimuksen esittävien taiteiden organisaatioiden taloudesta jo 1960-luvulla ja heidän teoriansa ovat edelleen käyttökelpoisia. Esittävien taiteiden organisaatioille on tyypillistä, että taiteellisen henkilökunnan palkat muodostavat huomattavan osan kokonaiskustannuksista, eivätkä organisaatiot pysty yleensä peittämään toiminnan kustannuksia ilman ulkoapäin tulevaa tukea, sillä omalla toiminnalla saadut tulot ovat riittämättömät. Kustannusten ja omalla toiminnalla hankittujen tulojen välille jää aukko, “income gap” (Baumol & Bowen 1966, 146), joka on täytettävä hankkimalla rahoitusta muulta. Kustannuksilla on myös taipumus kasvaa, koska palkannostopaineita on myös esittävien taiteiden organisaatioissa kuten muuallakin taloudessa, ja kun palkkoja nostetaan, nousevat myös työvoimakustannukset. Tuottavuuden nostaminen näillä aloilla on kuitenkin yleensä vaikeaa. Mikäli taas tuottavuutta ei pystytä nostamaan yhtä paljon kuin mitä kustannukset kasvavat, tästä seuraa usein kustannusten ja omalla toiminnalla hankittujen tulojen välisen eron kasvaminen. (Baumol & Bowen 1966, 168-171).

Baumolin ja Bowenin mukaan esittävän taiteiden organisaatioissa ei ole hyödynnetty teknologiaa keksintöjä siinä määrin kuin muualla taloudessa, mikä aiheuttaa niiden kohdalla myös taloudellisia ongelmia. Elävä esitys, kuten esimerkiksi orkesterissa soittaminen, tapahtuu periaatteessa samalla tavalla kuin se on tapahtunut jo satoja vuosia sitten, ja teknologian kannalta tarkastellen orkesterin kehitys on ollut stagnanttista, paikallaan pysyvää. (Baumol & Bowen 1966, 164). Teknologian hyödyntäminen on kuitenkin myös makukysymys Dimaggion mukaan. Esimerkiksi populaarimusiikissa levyjen tuottajat ovat korvanneet syntetisaattorilla usean soittajan jousisektioita kustannusten alentamiseksi, mutta tätä ei ole tapahtunut orkestereiden kohdalla. Siten maut, ei teknologia, tekevät taloudellisen tuottavuuden kasvattamisen orkestereille vaikeaksi. (Dimaggio 1987, 202). Musiikki-lehden tekemässä selvityksessä, joka käsitteli suomalaisen nykysäveltäjän suhdetta orkesteriin, monet säveltäjät pitivät elektroniikan tarjoamia keinoja tervetulleena lisänä orkesterimusiikkiin. Useimmat olivat kuitenkin sitä mieltä, että se ei tule kokonaan korvaamaan orkesteria, vaan sinfoniaorkesterilla tulee olemaan vielä pitkä tulevaisuus edessään. (Musiikki 1992). Erään säveltäjän mukaan on paljolti kiinni kuulijoiden tottumuksesta, tuleeko elektroniikka korvaamaan orkesteria (Musiikki 1992, 73), ja yksi oli sitä mieltä, että "sellaista kulttuuriskandaalia ja taantumaa ei tule, että elektroniikka korvaisi orkesterin." (Musiikki 1992, 56).

Wahl-Ziegerin mukaan taidealan organisaatioille on tyypillistä kvalitatiivinen ja kvantitatiivinen dilemma. Orkesterit ja teatterit ovat sekä kulttuuri-instituutioita että yrityksiä. Ne kuuluvat samaan aikaan sekä taiteiden että taloustieteen piiriin ja ovat siten alttiita sekä taiteellisille (voittoa tavoittelemattomille) että taloudellisille voimille, joista molemmat vaikuttavat toisiinsa saaden aikaan laadullisen dilemman. (Wahl-Zieger 1980, 224). Ongelmia syntyy Wahl-Ziegerin mukaan aina, kun taiteellista tuotetta yritetään myydä markkinoilla, koska "hyvä" teatteri- tai konserttiesitys ei välttämättä ole taloudellisesti menestyksellinen. Taiteellisten ja taloudellisten vaatimusten välillä on hänen mukaansa luonnostaan konflikteja aiheuttava tendenssi. Usein teatteri- ja orkesterikokoonpanoja on perustettu puhtaasti ei-taloudellisista syistä; on oltu vakuuttuneita siitä, että on olemassa tarve tietyyntyyppiselle taiteelle. Monesti taloudellisia ongelmia ilmaantuu pian vapaachtoisuuteen perustuneen aloittamisen jälkeen. Taloudellinen pakko, kuten tarve kattaa kokonaiskustannuksista mahdollisimman suuri osa lipunmyynnillä, alkaa vaikuttaa taiteellisiin elementteihin, kuten säveltäjien, teosten ja esittäjien valintaan. (Wahl-Zieger 1980, 224).

Kvantitatiivista dilemmaa Wahl-Zieger kuvaa seuraavasti. Elävälle teatteri- tai orkesteriesitykselle on ominaista taiteilijoiden ja yleisön yhtäaikainen läsnäolo. Yleisön aktuaalinen läsnäolo on tärkeää paitsi taiteelliselta näkökannalta myös taloudellisesta näkökulmasta. Tästä taiteilijoiden ja yleisön läheisyydestä sekä tuotantoteknologiasta johtuu toinen perustavan laatuinen ongelma: tuottavuuden kasvu ei näillä aloilla, kuten ei kaikilla muillakaan palvelusektorin alasektoreilla, ole käytännössä mahdollista. Tässä kohdin Wahl-Zieger viittaa Baumoliin ja Boweniin ja toteaa, että vaikka tuottavuus kasvaisi, se ei pysty kompensoimaan nousevia kustannuksia ja siten esittävät taiteet melkein väistämättömästi kohtaavat kasvavia taloudellisia ongelmia. (Wahl-Zieger 1980, 224).

Nils-Erik Wallin on pohtinut orkesteritoiminnan kannattavuutta vertailemalla erilaisia konsertteja ja niiden yleisömääriä keskenään:

- A. Konsertti, joka koostuu yhden ruotsalaisen, melko tuntemattoman säveltäjän 1950- ja 60-luvuilla sävelletyistä teoksista. Konsertti vaatii viikon harjoittelun, yleisöä 750 henkilöä.
- B. Konsertti, jossa on Tshaikovskin tunnettuja teoksia. Harjoituksia on maanantaista keskiviikkoon ja aika käytetään rutiinien hiomiseen. 1600 kuulijaa.
- C. Sama Tshaikovski-konsertti kuin edellä ja sama harjoitus aika. Kapellimestari on hyödyntänyt joka sekunnin esimerkillisellä tavalla, ja orkesteri kokee koko teoksen uudistuneen. 1600 kuulijaa. (Wallin 1977, 78.)

Wallin tarkasteli eri vaihtoehtoja, mikä edellä mainituista konserteista olisi tehokkain.

Konsertti A: korkea taso - vähän kuulijoita

Konsertti B: rutiinitaso - paljon kuulijoita

Konsertti C: korkea taso - paljon kuulijoita

Jos korkean tehokkuuden kriteerinä on *maksimaalinen yleisömäärä*, konsertti A ei ole tehokas. Se on vaatinut pitkän harjoitusajan ja lipputuloja on kertynyt vähän eli tuottavuustaso on alhainen. Konsertit B ja C ovat tehokkaita ja niiden kustannukset ovat alhaisempia. Jos korkean tehokkuuden kriteerinä on esityksen mahdollisimman *korkea taso*, on konsertti A erittäin tehokas. Konsertin B tehokkuus on huomattavasti alhaisempi ja konsertti C on myös erittäin tehokas. Jos korkean tehokkuuden kriteerinä on *suurin mahdollinen vaikutus yleisöön*, on konsertti A todennäköisesti hyvin tehokas, B ei ole yhtä tehokas, kun taas konsertti C on hyvin tehokas. Jos korkean tehokkuuden kriteerinä on *keskimääräisesti laaja ja monipuolien yleisö, hyvä vaikuttavuusaste ja esityksen korkea taso*, ovat konsertit A ja C hyvin tehokkaita. (Wallin 1977, 78.)

Wallin on kokemukseensa vedoten sitä mieltä, että monipuolisuus yhdessä muiden kriteerien kanssa johtaa pitkällä tähtäimellä myös tehokkuuteen. Hän pitää tärkeänä, että vaikeatajuistakin musiikkia tarjotaan, vaikka se aiheuttaa toisinaan tuottavuusvaikeuksia instituutiolle. Mutta se on kuitenkin tarpeellista, kun ajatellaan, että yhteiskunnassa ollaan menossa kohti pluraliteettia. Moderni kulttuuri-instituutio kehittyy yhä monisyisemmäksi. (Wallin 1977, 82).

Tähän tutkimukseen liittyvän kyselyn mukaan yleinen kiristynyt taloudellinen tilanne on vaikuttanut monella tavalla orkestereiden toimintaan. Intendenttien vastausten mukaan avustukset ovat laskeneet, mutta palkkojen ja lakisääteisten maksujen osuus talousarviosta on koko ajan kasvanut. Tiukan taloudellisen tilanteen vuoksi on pyritty löytämään yhteistyökumppaneita ja haettu sponsoreita. Toisaalta ohjelmiston suunnittelu on tarkentunut, mutta toimintarahojen väheneminen on supistanut myös orkesterin toimintaa. Joissakin orkestereissa on jouduttu vähentämään konserttien määrää ja eräissä on jouduttu tyytymään pienempiin kokoonpanoihin ja pienentämään solisti- ja avustajamäärärahoja. Myös solisti- ja kapellimestaripalkkioista on tingitty.

”Toiminnallisen määrärahan kaventuessa olemattomaksi mielekkään, säännöllisen ja monipuolisen konserttitoiminnan rakentaminen vaikeaa. Alueorkesteri ei kykene kiertämään lääniä, kun sitä ei voi kustantaa tai kaupungin veronmaksajat eivät ymmärrä, miksi heidän tulee kustantaa konsertti 200 km:n päässä omasta kaupungista.”

”Olemme joutuneet etsimään uusia toimintamuotoja orkesterin työllistämiseksi lisärahoituksen saamiseksi. Esimerkkeinä mainittakoon teatterin operettiproduktio, jossa orkesteri oli mukana.”

Kiristynyt taloudellinen tilanne on saanut orkesterit myös uusien taloudellisten ratkaisujen eteen. Kukin orkesteri on etsinyt toiminnalleen sopivia ratkaisumalleja tilanteen helpottamiseksi. Edellä mainittiin jo yhteistyökumppaneiden ja sponsoreiden hankkiminen, mutta eräissä vastauksessa tuli ilmi, että sponsoroiden hankkiminen on paikkakunnalla vaikeaa, kun kunnassa on suuri työttömyysaste. Ympäristökuntia on myös yritetty saada mukaan tukemaan orkesterin toimintaa. Tilauskonserttien määrää ja esiintymisiä festivaaleilla kesäisin on lisätty ja joillakin paikkakunnilla on kehitetty yhteistyötä musiikkiopiston kanssa. Joissakin orkestereissa avustajien määrää on vähennetty ja alettu käyttää vain paikallisia avustajia. Eräissä orkesterissa myös konserttien määrää on jouduttu vähentämään, mikä tuli jo edellä ilmi. Teatterin kanssa on niin ikään lisätty yhteistyötä ja valmistettu oopperaproduktioita. Eräissä orkesterissa tallennekorvaukset on neuvoteltu vaihdettavaksi vapaaviikkoihin.

Taloudelliset seikat vaikuttavat myös ohjelmistovalintoihin. Kaikkein eniten ne vaikuttavat intendenttien mielestä nimenomaan avustavien muusikoiden määrään.

“Suuria kokoonpanoja vaativat teokset eivät mahdollisia, koska avustajia ei voida hankkia mielin määrin. “

”Vähemmän suurta orkesteria vaativia teoksia. Jos palkataan ylimääräisiä soittajia, pyritään luomaan sellainen ohjelma, että heitä tarvitaan kaikissa teoksissa. Yleisö otettava paremmin huomioon. “

Yhden intendentin mukaan varojen hankkimiseksi tehdään kiertueita muille paikkakunnille uusimalla konsertteja. Tästä hän mainitsi esimerkkinä viihdekiertueet.

Myös kaikki muut ohjelmatoimikunnan jäsenet olivat kokeneet taloudellisten resurssien vaikutukset ohjelmistovalintoihin. Lähes kaikissa toimikunnan jäsenten vastauksissa tuli ilmi, että taloudelliset seikat vaikuttavat juuri avustajien palkkaamiseen ja sitä kautta soitettavaan ohjelmistoon.

”Orkesterimme pieni kokoonpano (32 soittajaa) ja pienet avustajamäärärahat rajoittavat ohjelmistoa laadittaessa. Me tiedämme, että yleisö haluaisi kuunnella suuria romanttisia sinfonioita mutta juuri niitä me voimme tarjota hyvin rajoitetusti edellä mainituista syistä.”

Teoksia on jouduttu vaihtamaan myös kesken kauden, koska avustajamäärärahat ovat olleet lopussa. Tiukka taloudellinen tilanne on vaikuttavat ohjelmiston suunnitteluun myös siten, että erikoisempia soittimia sisältäviä teoksia ei juurikaan ole voinut valita ohjelmistoon.

” Solistin kanssa oli sovittu konsertto, jossa on harppu. ½ vuotta ennen konserttia vaihdettiin konsertto, että saatiin säästettyä harppu. Suututettiin tietysti solisti. Viimetipassa piti vaihtaa sinfonia, että saatais varmemmin yleisöä. Tuli sinfonia, jossa on kuitenkin se harppu. Että semmosta vääntöä. Ei voida käyttää 500 mk kuussa viidenteen alttoviuluun, koska se on liian paljon rahhaa.”

Niukat varat eivät salli myöskään kalliita kapellimestareita ja huippusolisteja. Eräässä orkesterissa on jouduttu vähentämään konserttien määrää ja orkesteri on siirtynyt teatteriin soittamaan operettia.

Myös kaikki kapellimestarit totesivat laman vaikuttaneen orkesterin toimintaan. Jotkut orkesterit ovat joutuneet paljon ahtaammalle kuin toiset, jotka ovat voineet lamankin aikana toteuttaa aika turvallisista mielin orkesterin toimintaa. Muutama orkesteri on joutunut aika tiukkojen leikkausten

kohteeksi ja lomautusuhkiakin on ollut. Mutta haastateltavien mielestä pahimmat ajat ovat takana-päin ja nyt on aika kehittää orkesterin toimintaa:

”... mut se on nyt ohi ja mä elän ihan optimistisesti, että mä uskon, että nyt me päästään näyttämään oikein, et mitä me osataan ja halutaan...”

Eräässä haastattelussa tuli esille vaikeus pitkäjänteiseen ohjelmiston suunnitteluun sen takia, että budjettikausi on lyhyt, eikä tulevien vuosien määrärahoista ole tietoa. Jos tietää vain vuoden määrärahat kerrallaan, ei voi tehdä taiteilijakiinnityksiä, koska ne taas täytyy tehdä pitemmällä ajanjaksolla. Nettobudjetointi mahdollistaisi riskien ottamisen ja osalla orkestereista se onkin käytössä. Yksi kapellimestari kertoi kuitenkin, että raamit, jotka orkesterille on asetettu nettobudjetitavoitteeseen pääsemiseksi, ovat täysin kohtuuttomat ja epärealistiset. Nettobudjetti antaa kuitenkin vapaammat mahdollisuudet toteuttaa konserttien suunnittelua:

”Kun ... on taas nettobudjetointi, niin on helpompaa. Mutta sitte taas toisella tavalla vastuu inhottavasti kasvaa taas siinä, että on pakko suunnitella alusta loppuun niin sanottuja myyviä projekteja.”

Ohjelmiston suunnittelu on kärsinyt budjettien leikkauksista. Kuten edellä tuli ilmi, se on vaikuttanut mm. avustajien ja vierailijoiden määrään sekä tähtisolistien käytön vähenemiseen. Lisäksi se on rajoittanut ohjelmiston suunnittelun vapautta.

”Se tarkoittaa myöskin automaattisesti sitä, että koska meillä ei oo varaa ottaa joskus ... jonkun verran avustajia, niin sitten meidän ohjelmisto rajoittuu aika pahasti sellaiseen keskittien ohjelmistoon. Että emme pysty soittamaan mielenkiintoisempaa, harvinaisempaa musiikkia hyvin helposti. Ja se on se pääongelma, että ohjelman laatimisen vapaus on kärsinyt siitä erittäin paljon.”

Osalla orkestereista taas taloudellinen tilanne on ollut helpompi. Muutama haastateltavista kertoi, että heidän orkesterinsa ovat onnistuneet saamaan päättäjät puolelleen orkesterin tarpeellisuutta ja välttämättömyyttä harkittaessa ja siten selviytyneet lama-ajasta:

”Silloin kun on tiukka aika, taiteesta tai kulttuurista lähetään aina ensimmäisenä ravistamaan pois. Silloinhan tullaan kysymykseen, että mikä taidelaitos on pystynyt toimintansa järjestämään niin, että se ikään kuin on ollut näkyvää ja näyttävää ja sitä myöten tarpeellista ja jopa välttämätöntä.”

Yksi haastateltava painottikin, kuinka tärkeää oli, että kaupunginvaltuusto valitsi orkesterin yhdeksi kaupungin painopistealueista. Se on tuonut varmuuden määrärahojen pysyvyydestä, mikä antaa paremmat mahdollisuudet suunnitella orkesterin toimintaa.

Eräs kapellimestari oli sitä mieltä, että taloudellisesti tiukka tilanne vaatii suunnitteluun enemmän ammattitaitoa. Ollaan vaikeampien haasteiden edessä ja pitää pystyä toimimaan tiukasti rajattujen olosuhteiden puitteissa. Vaikka tiukka määrärahopolitiikka onkin viime vuosina tullut orkestereille tutuksi, muistutti yksi haastateltavista taiteen perimmäisistä kysymyksistä:

”Kulttuurissa on semmonen juur, että valuutta ei voi olla ainoastaan tää konkreettinen raha vaan pitäs pystyä mittaamaan myös semmosia seurannaisvaikutuksia, että mitä se, että me soitetaan, tekee mielenterveydelle, vähentääkö se painetta jostain muualta. Että tarjotaan elämälle sisältöä, rikkautta. Niitä varten ei oo mittareita, niihin täytyy vaan usko.”

3.2.2 Orkesterin resurssit

Ohjelmatoimikunnan jäsenistä lähes kaikki olivat yksimielisiä siitä, että orkesterin koko aiheuttaa ongelmia ohjelmistovalinnoissa. Vain kaksi toimikunnan jäsentä eli noin 6% vastanneista oli jokseenkin eri mieltä. Kapellimestareiden mielestä orkesterin koko ei ollut niin suuri ongelma kuin muiden toimikunnan jäsenten mielestä, sillä muista toimikunnan jäsenistä yli 80% oli väittämästä täysin samaa mieltä ja kapellimestareista vain kolmannes.

Kapellimestarit olivat haastatteluissa yksimielisesti sitä mieltä, että heidän johtamilleen orkestereille löytyy hyvää soitettavaa. Orkesterin kokoonpano vain on otettava huomioon valittaessa esitettävää ohjelmistoa ja pitäydyttävä siinä ohjelmistossa, joka on sen kokoluokan soittajistolle sävelletty. Vain 1800-1900-lukujen vaihteen musiikki, suuret sinfoniat, on aluetta, jota ei voida soittaa, kuten eräs haastateltava totesi.

”Musta on ihan hyvä ottaa huomioon näitä asioita, mutta mä en koe, että meidän orkesterin koko asettas minkäänlaisia ... Helsingin orkesterit huolehtikoon näistä kaikkein suurimmista teoksista, ei meillä oo mitään haluakaan siihen. Suurin ei ole kauneinta musiikissa ollenkaan.”

Yksi kapellimestareista oli sitä mieltä, että ”siltoin mennään metsään”, jos pieni orkesteri lähtee tekemään isoja teoksia, jotka on kirjoitettu suurelle orkesterille. Hänen mielestään löytyy paljon sellaista musiikkia, joka on kirjoitettu juuri pienemmille kokoonpanoille ja joita taas suuret orkesterit eivät soita. Kun orkesterit haluavat soittaa isompia teoksia, on mahdollista käyttää avustajia tai tehdä yhteiskonsertteja. Kaksi haastateltavaa mainitsi kuitenkin ongelmista, joita avustajien käyttäminen tuo orkesterille. Orkesterin kehittämistä avustajien käyttö ei vie eteenpäin, koska soittajat vaihtuvat. Avustajat ovat useimmiten mukana vain parissa harjoituksessa ja konsertissa, jolloin yhdessä soittaminen jää vähäiseksi.

”Mä en oo hirveän innostunu ottaa tänne 30 avustajaa sitä varten, että minä saisin isomman orkesterin, koska mä tiedän tarkkaan, mitä se maksaa ja se on täysin väärin meidän omia muusikoita kohtaan. Se ei oo todellisuutta... Et me soitetaan pääasiallisesti sitä repertoaria, mitä tän kokoselle orkesterille on kirjoitettu.”

Yhteiskonsertteihin suhtauduttiin hyvin myönteisesti. Useimmat kapellimestarit mainitsivatkin nämä konsertit hyvänä keinona ohjelmiston laajentamiseksi. Erään haastateltavan mukaan tämän tyyppinen toiminta tulee tulevaisuudessa vielä lisääntymään.

”Me ratkastaan kovin paljon näitä kysymyksiä suurten ohjelmistojen soittamismahdollisuuksista tekemällä näitä yhteiskonsertteja. Niissä tulee pikkusen lisäkuluja, mutta ne on koettu mielekkäiksi.”

Yksi kapellimestareista mainitsi yhteiskonserttien eduksi vielä sen, että siltoin on kahdella paikakakunnalla mahdollisuus kuunnella isompaa orkesteria, mutta kuitenkin niin, että orkesterista suuri osa on oman kaupungin soittajia.

Kyselyn mukaan harjoitusaikaa pidettiin yleensä riittävänä vaativienkin teosten valmistamiseen. Kaksi toimikunnan jäsentä oli kuitenkin asiasta jokseenkin eri mieltä ja myös yksi kapellimestari koki harjoitusajan joskus riittämättömänä. Orkesterin teknistä tasoa ei yleensä pidetty rajoittavana tekijänä ohjelmistoa valittaessa. Yksi intendentti ja yksi toimikunnan jäsen oli kuitenkin eri mieltä.

Haastatteluissa useimmat kapellimestarit pitivät harjoitteluun liittyvän ajan löytämistä vain järjestelykysymyksenä. Kaksi kapellimestaria mainitsi harjoittelumotivaation soittajien keskuudessa olevan hyvä. Yksi haastateltavista kertoi, ettei heillä ole ylimääräistä harjoitusaikaa sellaisia konsertteja varten, joissa kaikki soitettavat kappaleet ovat uusia. Päinvastoin orkesterin harjoitusvauhti

onkin kasvanut ja teokset saadaan yhä nopeammin valmiiksi. Muutama kapellimestari mainitsi, että jos on vaikeaa repertoaaria, orkestereissa on mahdollista järjestää lisää harjoittelu-aikaa:

”Jos todella hankalaa repertoaaria tulee, niin pystytään saamaa ekstraharjoituksia ... Kyllä sen pystyy organisoimaan. Mut se vaatii siinä suunnitteluvaiheessa tietoa, mikä on niin vaikeeta. Joskus tulee ikäviä yllätyksiä, et tää onkin näin vaikeeta ja sit tahtoo aika loppua kesken.”

Eräs kapellimestari kertoi, että he pyrkivät nostamaan ensimmäisen harjoituksen tasoa. Joillakin orkestereilla on ylimääräisiä esiharjoituksia uusien ja vaikeiden teosten sekä kantaesitysten valmistamisessa ennen varsinaisia harjoituksia.

Yhden haastateltavan mielestä on myös orkesterin kannalta tärkeää löytää ohjelmistoon uusia kappaleita, koska orkesteri joutuu usein harjoittelemaan samaa ohjelmistoa. Uudet kappaleet tuovat soittamiseen vaihtelua, mutta muusikot antavat palautetta myös, jos harjoitettava teos tuntuu soittajista huonolta, kuten yksi haastateltavista kuvaili: "... suurimmat kritiikit, mitä tulee, on tietysti, että jos on vaan aivan älytön biisi ja hirvee meteli koko ajan, eikä mistään saa mitään selvää... ". Eli jos sävellys on tehty ammattimaisesti, soitettava materiaali on kunnollista ja soittimia on käytetty soitettavalla tavalla, on teoksen onnistumiselle konsertissa huomattavasti suuremmat edellytykset kuin päinvastaisessa tapauksessa.

Orkesterin resurssit ovat luonnollisesti hyvin riippuvaisia orkesterin taloudellisesta tilanteesta. Kiristynyt talous säästötoimenpiteineen on vaikuttanut monin eri tavoin orkestereiden toimintaan. Se on estänyt niitä kasvattamasta soittajistoaan ja rajoittanut ohjelmiston suunnittelua mm. siten, ettei avustajien ja vierailijoiden palkkaamiseen ole käytettävissä yhtä paljon määrärahoja kuin aikaisemmin. Toisaalta taas ohjelmiston suunnittelun todettiin tarkentuneen ja vaikka kaikkien orkestereiden vastauksissa tuli esiin myös orkesterin koko ohjelmistoa rajoittavana tekijänä, niin niukoillakin resursseilla pyritään luomaan vaihtelevaa ohjelmistoa.

3.3 Orkesterin taiteelliset päämäärät

Eräs tutkimuksen tavoitteista on selvittää, minkälaisia taiteellisia päämääriä ohjelmiston suunnitteluun osallistuvilla henkilöillä on ja millaisia painotuseroja näiden näkemysten väliltä löytyy. Ohjelmiston suunnittelijoiden näkemyksiä kartoitettiin suljettujen kysymysten avulla, minkä lisäksi vastaajat pystyivät avoimissa kysymyksissä määrittelemään itse orkesterinsa ohjelmistopolitiikkaa. Kapellimestarit vastasivat myös suljettuihin kysymyksiin, minkä lisäksi heitä haastateltiin. Haastattelut antavat aiheeseen lisää ulottuvuutta, minkä vuoksi niitä käytetään kyselyjen kanssa limittäin. Suljettujen kysymysten vastauksista on tiivistelmä liitteessä 15.

3.3.1 Ohjelmatoimikunnan jäsenten näkemyksiä orkesterin taiteellisista päämääristä

3.3.1.1 Teemojen käyttö

Kauden suunnittelu lähtee orkesterissa liikkeelle yleensä jonkinlaisen ohjelmistorungon laatimisesta. Keskittyminen tiettyyn teemaan soitantakauden aikana on yksi tapa rakentaa tulevaa kautta. Yli puolet kyselyyn vastanneista kannatti ajatusta tiettyyn teemaan keskittymisestä, mutta noin kolmasosa vastaajista ei pitänyt sitä kovin tärkeänä tai lainkaan tärkeänä. Kahdessa orkesterissa ei kukaan jäsenistä vastustanut ajatusta, kun taas yhdessä orkesterissa kukaan ei asettunut selkeästi kannattamaan sitä. Muiden orkestereiden kohdalla mielipiteet hajaantuivat. Kapellimestareiden keskuudessa ajatus sai enemmän kannatusta verrattaessa toimikunnan jäsenten mielipiteitä toisiinsa. Vain yksi kapellimestari ei pitänyt sitä lainkaan tärkeänä, mikä tuli myös haastatteluissa ilmi.

Teemoja käytetään kauden suunnittelussa eri tavoin. Teema voi koskea joko koko kautta tai yksittäistä konserttia. Haastatteluissa kaksi kapellimestaria totesi orkesterin käyttävän monentyyppisiä teemoja niin kauden kuin yksittäisen konserttiohjelman suunnittelussa ja toinen heistä kertoi, ettei orkesterilla ole teematonta kautta ollutkaan. Yksi haastateltavista pyrki mieluummin hakemaan jokaiselle konsertille omaa ideaa, mutta hänkin myönsi ohjelmistosta löytyvän pitempiä linjoja,

esimerkiksi jonkun säveltäjän musiikin esittely eri tavoin. Eräs kapellimestari ei ole koskaan rakentanut kautta teemojen varaan. Muiden haastateltavien mielestä teemoja käytetään tilanteen mukaan riippuen monista eri tekijöistä.

”... se on aika vaikee tän kokosen orkesterin ottaa mitään semmosia järkeviä teemoja käyttöön, koska se saattaa itse asiassa kääntyä sitä vastaan ... jos me otetaan liian vahva teema, se saattaa olla, et se profiloituu liikaa semmoseks, että se karsii meidän yleisöä.”

Teemojen käyttö vaihtelee paljon, mutta kapellimestarit hakevat ohjelmistoja suunnitellessaan kuitenkin eri tyyppisiä linjoja koskien koko kautta tai yksittäisiä konsertteja.

3.3.1.2 Eri aikakausien musiikki

Kaikki haastateltavat pitivät tärkeänä musiikin eri aikakausien huomioimista ohjelmistojen suunnittelussa. Eräs kapellimestari kiteytti asian näin: ”...en mä oikein osaa sanoa muuta kuin että pitäis olla hirveen laaja ... ajallisesti se voi olla hirveen vanhaa, oikein uutta ja jotakin siltä väliltä, variantteja kauheen paljon.” Musiikkia tulee esittää monipuolisesti eri aikakausilta, ettei syntyisi tilannetta, jossa vain tietyt kappaleet ovat mukana, kuten eräs haastateltavista totesi. Yksi heistä luonnehti kysymystä seuraavasti:

”Täytyy lähteä sanotaanko barokista ihan nykyhetkeen saakka. Kyllä ihan laidasta laitaan... niin ilman muuta ja sanotaanko niin, että ei oikeestaan yhtä tyylilajia samaan konserttiin, kyll siin täytyy olla vähän sellanen läpileikkaus. Mä luulen ett siitä saadaan aika mielenkiintoseksi. Tietyst joskus on tilanteita, että joku tietty tyyli on alusta loppuun.”

Yksi kapellimestari ilmaisi oman näkemyksensä hyvästä konserttiohjelmasta seuraavasti:

”Hyvä konserttiohjelma on minulle sellainen, jossa on henkisesti erilaista ilmaisutapaa. Eli jos ohjelmistossa on joku perusromanttinen juttu, niin sen vastapainoksi pitäis aina saada jotain klassista tai jotain modernia, että yleisö ei kokis konserttia kokonaisuudessa samansuuntaiseksi. Haluaisin saada just eri vivahteita.”

Perinteistä orkesterirepertoaaria arvostettiin vastaajien keskuudessa yllättävän paljon. Lähes 60 % vastaajista piti sitä erittäin tärkeänä ja muutkin kokivat perinteisen orkesterirepertoarin esittämisen melko tärkeäksi.

3.3.1.3 Nykymusiikki

Kyselyyn vastanneista lähes 75 % piti nykymusiikin esittämistä erittäin tai melko tärkeänä. Vain neljän vastaajan näkemyksen mukaan se ei ollut kovin tai lainkaan tärkeää ja viisi ei ottanut kantaa. Kahdessa orkesterissa kaikki jäsenet pitivät sen esittämistä tärkeänä. Kapellimestareista kukaan ei asettanut sen tärkeyttä kyseenalaiseksi. Haastateltavat pitivät uuden musiikin asemaa ohjelmistoissa melko hyvänä, vaikka nykymusiikkia voisi soittaa enemmänkin:

”Tässä käytäntö ja teoria vähän ovat ristiriidassa keskenään. Teoriassa pitäis soittaa huomattavasti enemmän tämän vuosisadan musiikkia kuin me käytännössä pystytään sitä tekemään, kun aika selvä yhteys on kuitenkin tällaisen yleisökäyrän ... ja jos me soitetaan enemmän modernia musiikkia, niin sitten yleisöä rupeaa tulemaan vähemmän. Eli mun periaate on ollut se, että mä pyrin sijoittamaan jokaiseen ohjelmistoon jonkun tuoreen kappaleen.”

Erään kapellimestarin mielestä pitäisi löytää toimivia yhdistelmiä, joissa uusi musiikki niveltäisi luontevasti normaaliin konserttiohjelmistoon. Hänen mielestään uuden musiikin esittämiseksi voisi etsiä uusia foorumeja, kuten kapellimestarikurssit ja niiden aikana järjestettävät konsertit. Modernin musiikin esittäminen on myös musiikin kehittymisen kannalta tärkeää:

”Mikään länsimainen musiikki ei kehity koskaan yhtään mihinkään, jos ei nää, jotka on säveltäjiä pääse kuulemaan ja peilaamaan ja kaikilla uusilla sävellyksillä täytyy olla oikeus tulla edes kerran soitetuksi, et niistä voidaan esittää minkäänlaisia arvioita... olkoon niin, että 99 % siitä mitä tänä päivänä kirjoitetaan, tulee jäämään unhoon, mutta 100 % on oikeus tulla kuulluksi edes kerran.”

Yksi haastateltavista kertoi orkesterinsa painottuvan tämän vuosisadan säveltäjiin ja etsivän uusia nimiä ohjelmistoon, mikä on tuonut orkesterille uutta nuorta yleisöä. Tämä on rohkaissut orkesteria soittamaan entistä enemmän tämän ajan ja etenkin tämän vuosisadan viimeisten vuosikymmenten musiikkia. Kyseinen kapellimestari oli kuitenkin sitä mieltä, että ohjelmiston liian nopea muuttaminen voi kostautua yleisön vähenemisenä.

Kahdessa haastattelussa tuli esille myös valintaongelmat nykymusiikin kohdalla. Toinen kapellimestareista oli sitä mieltä, että "säveltäjät tahtoo herkutella isommalla koneistolla" ja pienelle orkesterille ei oikein löydy teoksia. Hän kyllä myönsi, että jos näkee vähän enemmän vaivaa, esitettäviä teoksia löytyy, mutta hänen mielestään säveltäjät tekevät kappaleita etupäässä isolle sinfoniaorkeste-

rille. Toinen kapellimestari oli taas sitä mieltä, että pienellekin orkesterille on tällä vuosisadalla sävelletty paljon hyvää musiikkia, mutta aivan uusinta musiikkia on vielä aika vähän. Hän totesi, että orkesteri ei ole ollut siitä kovin innostunut, mutta silloin sitä pitäisikin soittaa enemmän, sillä uusi musiikki vaatii toistoja tullakseen tutuksi niin soittajille kuin yleisölle. Hänen mielestään nuoremman polven säveltäjät ovatkin alkaneet ymmärtää, että jos he haluavat sävellyksiään esitettäviksi, ne pitää kirjoittaa sellaisille kokoonpanoille, joilla on realistiset mahdollisuudet esittää niitä.

3.3.1.4 Suomalainen musiikki

Kyselyn mukaan yli 85 % vastaajista piti suomalaisen musiikin esittämistä erittäin tai melko tärkeänä ja vain kaksi vastaajaa oli eri mieltä. Viiden orkesterin kohdalla kaikki ohjelmatoimikunnan jäsenet pitivät suomalaisen musiikin esittämistä yksimielisesti tärkeänä. Kyselyn mukaan se oli kaikkien kapellimestareiden mielestä erittäin tärkeää. Haastateltavista kaksi oli sitä mieltä, että suomalaista musiikkia esitetään liian vähän. Eräs kapellimestari totesikin:

"... jos ei suomalainen orkesteri soita suomalaista musiikkia niin kuka sitä sitten soittaa ja sen pitäisi tarkoittaa muutakin kuin Sibeliusta."

Suomalaisen uuden musiikin esittämistä ei pidetty kyselyn mukaan aivan yhtä tärkeänä kuin suomalaisen musiikin esittämistä yleensä. Lähes 75 % vastanneista koki sen kuitenkin joko melko tai erittäin tärkeäksi orkesterin ohjelmistossa. Yhtä lukuun ottamatta kaikki kapellimestarit pitivät sitä erittäin tärkeänä ja kaksi heistä korosti suomalaisen uuden musiikin merkitystä myös haastatte-
luissa.

"Kun tietää nyt minkä tasoisia säveltäjiä tässä maassa on, nuoremman polven ja tietysti jo keski-ikään ehtineitä, säveltäjän laatu on sitä tasoa, että niitä täytyy ehdottomasti tukea ja se tukeminen tapahtuu just silleen, että esitetään heidän teoksiaan."

"... mä oon valinnu mieluummin sen että kasvatetaan vähän ... ettei mitään shokkihoitoo vain sen takia, että ollaan muodikkaita, mutta sillai järkevästi."

Eräänä mahdollisena muutoksena parempaan päin suomalaisen nykymusiikin asemassa nähtiin orkestereiden nimikkosäveltäjätoiminta. Nykymusiikin ei kuitenkaan tule rajoittua pelkästään

suomalaisiin säveltäjiin. Yksi kapellimestari oli nimittäin huolestunut ohjelmiston suunnittelussa siitä, että moderni musiikki yleensä käsitetään vain suomalaisiksi moderniksi musiikiksi.

3.3.1.5 Konsertin rakenne

Sinfoniaorkesterin konsertin rakennetta hallitsee yleensä alkusoitto-konsertto-sinfonia-periaate. Kysyttäessä mielipidettä tämän jo perinteiseksi muodostuneen rakenteen muuttamisesta suurin osa kannatti ajatusta uusien vaihtoehtojen soveltamisesta. Yksi kapellimestareista ei pitänyt konserttirakenteen muuttamista kovinkaan tärkeänä, mutta kuusi heistä piti sitä jopa erittäin tärkeänä.

Haastatteluissa yksi kapellimestari puolusti voimakkaasti perinteistä konsertin rakennetta, koska hänen mielestään se toimii edelleen hyvin. Hänen mielestään ei ole järkevää yrittää muuttaa hyvin toimivaa kokonaisuutta vain muuttamisen vuoksi. Hän ei kuitenkaan vastustanut "hullujakaan ideoita" vaan oli sitä mieltä, että niiden toimivuus riippuu ohjelman rakenteesta. Muut haastateltavat suhtautuivat hyvinkin myönteisesti perinteisen konserttirakenteen rikkomiseen ja he olivatkin jo kokeilleet uusia vaihtoehtoja:

”Tää on erittäin tylsä tämä alkusoitto-konsertto-sinfonia -rakennelma. Siinä on tietysti omat sellaset perussyyt, miksi aika usein näin on. Kun solistia halutaan kuulla ja nähdä, niin sitten se solisti on otettava ja kun se soittaa isomman konserton, niin sitten se ei oo ehkä vielä kokonainen puolisko. Sinne pitäis saada joku lyhyt kappale ja sitten konsertin toiseen puoliskoon haluais myöskin jonkun painavan messagen saada ... Olen pyrkinyt sotkemaan esimerkiksi soittamalla sinfonian sijasta kaksi sellasta suhteellisen pitkää painokasta teosta. Tai sitten myöskin sellasta on harrastettu, että on sotkettu vain järjestystä. Aika usein soitetaan konsertto toisessa puoliskossa, soitetaan sellaisia pienempiä orkesterikappaleita ensimmäisessä puoliskossa. Mut sitten yleensä ei ole sinfonia kysymyksessä. Eli vaihtoehtoja etsitään.”

Keskittyminen yhteen pitkään teokseen konsertissa on Weberin mukaan tärkein 1700-luvun aikana ohjelmistojen rakenteessa tapahtunut muutos. Romantiikan neroidean vaikutuksesta yksittäisen säveltäjän merkitys korostui ja ohjelmien uudelleen muotoilulla klassisen repertoarin mestariteokset tulivat konserttien keskipisteiksi. 1880-luvulle tultaessa oli jo tullut tavaksi esittää suurehko, jonkin kuolleen mestarisäveltäjän sinfonia ohjelman toisella puoliskolla ja yleensäkin ohjelmistoformaatista oli tullut joustavampia ja vaihtelevampia kuin mitä ne olivat olleet vielä vuosisadan alussa.

(Weber 1986, 366). Vainion mukaan niin kauan kuin Suomessa on julkisia orkesterikonsertteja järjestetty vuodesta 1790, niiden muodot ovat olleet ensisijaisesti sinfonia. Sinfoniakonsertin ydin, päänumero, on edelleenkin sinfonia mahdollisista solistikonsertoista tai muista täytenumeroista huolimatta (Vainio 1992, 170). Kuitenkin perinteisen konserttirakenteen rikkominen on aika ajoin noussut esille suomalaisten musiikkivaikuttajien käymässä keskustelussa.

Perinteisen konserttirakenteen rikkomisen lisäksi kysyttiin mielipidettä orkesterin hajauttamisesta pienemmiksi kokoonpanoiksi konserttien monipuolistamiseksi. Lähes 80 % vastaajista piti sitä tärkeänä tai melko tärkeänä ja mm. kaikki kapellimestarit kannattivat ajatusta. Kaikista vastaajista vain neljä oli eri mieltä. Muusikkojen Liiton musiikkipoliittisissa tavoitteissa sekä opetusministeriön mietinnössä kulttuuripolitiikan linjoista on myös tuotu esille pienempien erityiskokoonpanojen muodostaminen musiikkielämän monipuolistamiseksi (Musiikki merkitsee 1989, 319; Kupoli 1992, 108). Pienemmillä kokoonpanoilla voi löytää uutta ohjelmistoa ja harvinaisemmilla soittimilla on mahdollisuus päästä paremmin esiin.

3.3.1.6 Kantaohjelmisto ja suosikkisäveltäjät

Yli 80 % kyselyyn vastanneista piti orkesterin oman kantaohjelmiston kehittämistä tärkeänä. Kyselyn mukaan vain yksi kapellimestari ei pitänyt sitä kovin tärkeänä. Kahden orkesterin jäsenistä kaikki pitivät sitä jopa erittäin tärkeänä.

Kysyttäessä orkestereiden kantaohjelmistoa kyselylomakkeen avoimissa kysymyksissä lähes puolet vastaajista nimesi säveltäjiä tai musiikin tyylilajeja, joita orkesterissa esitettiin runsaasti. Noin 20 % vastaajista oli sitä mieltä, ettei kantaohjelmistoa ole, ja saman verran lomakkeen palauttajista jätti vastaamatta kysymykseen. Näiden väliin sijoittui loput noin 15 % vastauksista, joissa todettiin, ettei kantaohjelmistoa varsinaisesti ole, vaikka ohjelmisto on painottunut tiettyihin musiikin tyylisuuntiin. Tämän taas katsottiin johtuvan orkesterin koosta, joka todettiin monissa vastauksissa määrääväksi tekijäksi ohjelmistovalinnoissa:

”Resursseista johtuen painottuu 1700-1800 -luvun alkupuolen musiikkiin. Runkona Mozart-Beethoven linja. Viime aikoina lisätty piristäviä uutuuksia vanhemmalta sekä omalta

ajaltamme. 1800-luvun lopun romantiikka rahapulan vuoksi lähes poissa ohjelmistosta. (Isot kokoonpanot)."

Useimmissa vastauksissa kantaohjelmistoon kuuluviksi mainittiin perinteiset klassikkojen sinfoniat. Yksittäisistä säveltäjänimistä nousivat useimmiten esiin Mozart, Haydn, Beethoven ja suomalaisista säveltäjistä Sibelius. Eräässä orkesterissa myös Mendelssohn ja Schubert katsottiin kantaohjelmistoon kuuluviksi ja myös Shostakovitsin nimi tuli esille. Suomalaisista säveltäjistä Klamia ja Kokkosta esitettiin runsaasti ja heidän lisäksi mainittiin myös Rautavaara ja Madetoja. Eräässä vastauksessa mainittiin barokkimusiikki orkesterin perusohjelmistoon kuuluvaksi ja kahdessa orkesterissa siihen kuului myös kevyttä musiikkia. Yhden orkesterin vastauksissa tuli esille, että kantaohjelmistoa ei ole vaan "soitetaan sitä mitä koko sallii".

Suurin osa kapellimestareista vastasi kysymykseen, onko orkesterilla kantaohjelmisto, myöntävästi. Vain kaksi oli sitä mieltä, että sitä ei sinfoniamusiikin puolella ole. Useimmat luonnehtivat orkesterinsa kantaohjelmistoa wieniläis-klassiseksi, mutta myös varhaisromantiikka mainittiin. Suomalaisia säveltäjiä kuului myös kantaohjelmistoon. Kantaohjelmistoa perusteltiin mm. sillä, että se "täytyy olla sillä lailla hanskassa, että tuosta kun soitat, niin ne voi mennä vaikka yhdellä harjoituksella, että tää on ihan hyvä että tämmösiä tiettyjä kantasäveltäjiä löytyy". Tiettyjen perussinfonioiden osaaminen täytyy lukeutua orkesterin perusvalmiuksiin erään haastateltavan mielestä ja yhtenä perusteena tuli esille myös se, että ohjelmisto, joka sopii juuri kyseisen orkesterin kokoonpanolle, tuo myös orkesterin identiteetin parhaiten esiin.

Kantaohjelmiston lisäksi kysyttiin myös, onko orkestereilla suosikkisäveltäjiä. Kahden orkesterin vastauksissa oltiin yhtä mieltä siitä, että suosikkisäveltäjiä ei ole. Yksi näistä vastaajista totesi kriittisesti, että se, mitä orkesteri soittaa, ei välttämättä ole muusikoiden mielimusiikkia. Soitetuimmalla ja suosituimmalla musiikilla on vivahde-ero ja joidenkin orkestereiden kohdalla jäsenten keskuudessa oltiin eri mieltä siitä, oliko suosikkisäveltäjiä loppujen lopulta vai ei. Suosikkisäveltäjistä wieniläis-klassikot mainittiin jälleen useimmiten. Heidän lisäksi yksittäisiä mainintoja saivat Wagner, Ravel, Shostakovitsh, Schubert ja Brahms. Niinikään Sibelius, Aho, Kokkonen ja Kuula tulivat vastauksissa esiin. Eräs vastaajista totesi orkesterinsa suosikkisäveltäjiä näin:

"Muusikon kanta: Haydn, Mozart soiton teknisenä ja musiikillisena "puhdistajana". Sibelius, Kuula yleisön mielenkiinnon ja isänmaallisen paatoksen kaipuun tyydyttäjänä."

3.3.1.7 Eri konserttityypit

Kaikilla orkestereilla oli perinteisten sinfoniakonserttien lisäksi muunkin tyyppisiä konsertteja ohjelmistoissaan, kuten jollekin tietylle kohderyhmälle tarkoitettuja konsertteja, mutta niiden määrät ja tyypit vaihtelivat eri orkestereilla ja eri kausina (liite 12).

Kyselyn mukaan lasten- ja koululaiskonsertit koettiin yleensä tärkeiksi orkesterin toiminnassa. Lastenkonsertteja pidettiin keskimäärin tärkeämpinä kuin koululaiskonsertteja. Etenkin kapellimestareista suurin osa piti niitä jopa erittäin tärkeinä. Yksi haastateltava kertoi hakevansa koulu- ja lastenkonsertteihin teemoja, joiden ympärille ohjelmisto rakennetaan. Hänen mielestään lasten kykyä vastaanottaa sinfoniamusiikkia ei saa aliarvioida:

”... koululaiset ja päiväkotiryhmät käy harjoituksissa ja me päästetään ne lavalle. Ne saa kattella soittimia ... ne seuras Tshaikovskin kuudetta alusta loppuun ja kävi kattomassa lavalla, ni minkäänlaista pitkästyminen ei ollut havaittavissa ja ne olis halunnu kuulla lisää, että tämmösiä ennakkoluuloja must ei tarte ruokkia, että joku tietynlainen musiikki ois semmost, mitä ei kannata (lapsille tarjota).”

Viihdekonserttien kohdalla mielipiteet hajaantuivat. Hieman yli puolet vastanneista piti niitä tärkeinä, neljäsosa ei ottanut kantaa ja noin 17 % ei pitänyt niitä tärkeinä. Kapellimestareista kaksi ei pitänyt niitä kovin tärkeinä. Haastatteluissa tuli esille, että myös konserttitanssiaisat kuuluvat muutaman orkesterin ohjelmistoihin. Lisäksi iskelmälaulajien käyttäminen kevyen musiikin konserteissa, rock-musiikin yhdistäminen eri tavoin orkesterin konsertteihin sekä erilaiset kevyempää ohjelmistoa sisältävät ”sillisalaattikonsertit” tulivat esille viime vuosien aikana orkestereiden ohjelmistoissa mukana olleina konserttityyppeinä. Myös juhla-aikoihin liittyvät konsertit, kuten joulupääsiäis-, vappu- ja itsenäisyyspäiväkonsertit kuuluvat orkestereiden ohjelmistoihin ja ne omalta osaltaan luovat kiintopisteitä kauden ohjelmiston suunnitteluun.

Timo K. Salonen (nyk. Cantell) tuli konserttimusiikin yleisöä tutkiessaan siihen tulokseen, että ohjelmistovalinnoilla ja leimaamalla konsertit tietyntyyppisiksi, esimerkiksi viihdekonserteiksi, orkesteri voi laajentaa yleisöpohjaansa (Salonen 1990, 70). Sorjosen mukaan kohdentamalla markkinointitoimenpiteet houkuttelevimpiin kohderyhmiin saavutettaisiin paremmin tarkoitettu vaikutus ja niukkojen voimavarojen käyttö tehostuisi (Sorjonen 1984, 96).

Vierailut ja levytykset

Kyselyn mukaan kotimaan vierailuja piti suurin osa vastaajista tärkeinä. Vain yksi ohjelmatoimikunnan jäsenistä oli eri mieltä. Esiintymismatkoja ulkomaille pitivät kaikki kapellimestarit tärkeinä, mutta intendenttien ja muiden toimikunnan jäsenten mielipiteet hajosivat jonkin verran. Toimikunnan jäsenistä neljä oli eri mieltä ja kaksi ei ottanut kantaa. Levytysten suhteen oli mielenkiintoista havaita, että kaikki kyselyyn vastanneet pitivät niitä tärkeinä. Eräässä orkesterissa kaikki jäsenet pitivät levytyksiä jopa erittäin tärkeinä. Toimintakertomuksista voitiin havaita orkestereiden levytystoiminnan vilkastuneen ja laajentuneen viime vuosien aikana. Tutkimuksessa mukana olevista orkestereista Lahti ja Tapiola ovat olleet erityisen aktiivisia levyjen julkaisemisessa.

3.3.1.8 Orkesterin selviytyminen taiteellisesta tehtävästään

Onnistuminen ohjelmistovalinnoissa

Ohjelmatoimikunnan jäsenille esitettiin myös kysymys, osaako kapellimestari valita orkesterille sopivaa ohjelmistoa. Tätä ei luonnollisestikaan kysytty kapellimestareilta. Vain 24 % oli väittämistä täysin samaa mieltä ja 64 % oli melkein samaa mieltä. Vastauksissa esiintyi siis pientä hajontaa ja mm. erään orkesterin kohdalla yksi ohjelmatoimikunnan jäsenistä oli täysin eri mieltä muiden kanssa.

Kyselyssä vastaajia pyydettiin myös arvioimaan, mitkä ovat olleet parhaiten onnistuneita konsertteja, "täysosumia" ja mitkä vähemmän onnistuneita ohjelmistovalintoja eli "fiaskoja". Kaiken kaikkiaan vastaukset olivat mielenkiintoisia. Eräässä vastauksessa todettiin, että "kummatkin ovat kohtalaisen harvinaisia". Eräs kertoi, että he "eivät harrasta fiaskoja" ja toinen totesi, että "molempia löytyy". Luonnollisesti monet arvioivat, että täysosumia on kuitenkin ollut enemmän. Seuraavassa on esimerkkejä enemmän ja vähemmän onnistuneista konserteista ja niistä piirteistä, mitkä vaikuttavat konsertin onnistumiseen.

Eräs vastaaja korosti, kuinka tärkeää on, että orkesterin koko otetaan huomioon ohjelmistoa valittaessa. Hän epäili, että tulevan kauden oopperaproduktiosta tulee fiasko, koska orkesteri on niin pieni. Erään vastaajan mielestä myös riittämätön harjoitusaika voi pilata esityksen.

”Fiaskoiksi voisi mainita sellaiset teokset, jotka olisivat vaatineet enemmän harjoitusaikaa kun on ollut käytettävissä.”

Tietyn kappaleen toistoa liian lyhyellä väliajalla pidettiin fiaskona. Liian pitkät konserttiohjelmat eivät välttämättä myöskään toimi. Kyseinen vastaaja mainitsi esimerkkeinä mm. konsertin, jossa soitettiin kolme Sibeliuksen sinfoniaa. Toisena esimerkkinä hän toi esiin konsertin, jossa Beethovenin 9. sinfonian lisäksi esitettiin vielä kaksi muuta teosta.

Myös viikonpäivä vaikuttaa yleisömenestykseen. Yksi vastaaja kertoi epäonnistuneesta konsertista esimerkkinä perhekonsertit, jotka oli järjestetty muuna kuin normaalina konsertti-iltana eikä ohjelmakaan ollut osunut kohdalleen.

Yhden vastaajan mielestä huonoin mahdollinen yhdistelmä konsertissa on tuntematon kapellimestari ja tuntematon solisti sekä outo ohjelma ja hän mainitsi tästä myös konkreettisen esimerkin. Uusi musiikki tuli kahdessa vastauksessa esiin tietynlaisena riskinä. Erään vastauksen mukaan nimittäin pahimpia fiaskoja ovat olleet muutamat uudempaa musiikkia sisältäneet kamarikonsertit ja yksi intendentti oli sitä mieltä, että uuden musiikin konsertti ilman solistia on katastrofi.

Viihdekonsertitkaan eivät ole olleet aina onnistuneita. Kahden orkesterin jäsenillä oli tästä kokemuksia. Toinen heistä mainitsi esimerkkinä tango-kuninkaallisten konsertin ja toinen heistä piti sinfoniaorkesterin ja viihdekonsertin yhdistämistä jo sinänsä epäonnistuneena:

”Fiasko oli viihdekonsertti keväällä. Sinfoniaorkesteri + viihdekonsertti on jo fiasko ideana. Nyt sen huomasi yleisökin eikä tullut paikalle. Surkeat solistitkin, joka tiedettiin sitä paitsi.”

Hyvin onnistuneista konserteista mainittiin paljon yksittäisiä esimerkkejä. Erään intendentin mielestä solistilla on suuri merkitys konsertin onnistumisen kannalta. Hänen mielestään yleisö tulee konserttiin ennen kaikkea juuri solistin vuoksi. Niin ikään jokin tietty teos voi houkutella yleisöä. Erään vastaajan mielestä nimittäin Vivaldin Vuodenajat myy erittäin hyvin solistista riippumatta ja

eräs toinen vastaaja oli sitä mieltä, että kirkossa esitettävät oratoriot ja requiemit ovat aina täysosumia. Hän piti onnistuneina myös konsertteja, joissa on rikottu rakenne alkusoitto - konsertto - sinfonia. Täysosumia olivat erään orkesterin jäsenen vastauksen mukaan musiikkiteatteriesitykset, sillä eräs esitys oli täyttänyt orkesterin salit yli 60:ssä esityksessä. Onnistuneita konsertteja oli ollut myös viihdemusiikin parissa ja esimerkkeinä mainittiin yhteiskonsertit Neljän Ruusun ja Kummelin kanssa.

Epäonnistumisia ja onnistumisia arvioitaessa monissa vastauksissa todettiin, että täysosumia oli ollut kuitenkin enemmän kuin fiaskoja ja monet pitivät orkesterinsa viimeaikaisia ohjelmistovalintoja hyvinä. Eräs vastaaja totesi, että täydellisiä ohjelmia on vaikea laatia monista seikoista johtuen, joten aina silloin tällöin syntyy kokonaisuuksia, jotka eivät ole kuulijoiden kannalta parhaita mahdollisia. Erään vastauksen mukaan on kiinnostavampia ja "oudompia" konsertteja, mutta ei fiaskoja.

Kyselyssä kaikkien vastanneiden mielestä orkesteri selviytyi taiteellisesta tehtävästään hyvin tai melko hyvin. Vastaajien kriittisyyttä osoitti se, että noin puolet valitsi vastausvaihtoehdoista mieluummin vaihtoehdon 'melko hyvin' kuin 'hyvin'. Tämä päti myös kapellimestareihin.

Kapellimestareiden näkemyksiä taiteellisista päämääristä

Kysyttäessä kapellimestareilta haastattelutilanteessa heidän taiteellisia päämääriään orkesterin toiminnassa kaikki toivat esille jollain tavoin konserttitoimintaan ja sen kehittämiseen sekä laatuun liittyviä asioita.

”Yksi tärkeä tekijä on orkesterin kehittäminen. Se onnistuu kyllä jos saadaan mielenkiintoinen ohjelmakokonaisuus, niin orkesteri innostuu. Se on ihan selvä, että sen kautta saadaan tuota laatua nostettua. Sitten yleisölle tietysti täytyy tarjota monipuolista asiaa, se myös kiinnostaa ja tuo uutta yleisöä konsertteihin.”

Konsertteihin liittyen kahdessa vastauksessa tuli esiin myös monipuolisen ohjelmistotarjonnan tärkeys. Kaupunginorkesterin pitäisi yhden haastateltavan mielestä pystyä tarjoamaan konserteissaan eri tyyppistä musiikkia. Myös konsertin kokonaisuus on tärkeä:

”Pitäs olla sellanen esteettisesti ehjä konserttikokonaisuus ... pitäs saada aikaan. Se on kaikista tärkein, että eri kappaleiden välinen ... joku sitten sopii keskenään siinä mielessä, että ne tukee toisiaan tai sitten sellainen terve kontrasti eli vastakohtia. Eli sitä mä en pysty sanoissa enemmän selittämään, kun sitä vaan tuntee, että joku sävellystyylillä sopii yhteen jonkun toisen kanssa ja välttämättä siinä ei voi soittaa mitään muun tyylistä musiikkia sen toiseksi vaihtoehdoksi... Se on ihan sellainen tunnepohjainen asia, että ohjelman pitäs tuntua hyvältä ja mielenkiintoiselta kuultavana.”

Kolme kapellimestaria kertoi orkesterin toiminnan kannalta tärkeistä lähitulevaisuuden haasteista, kuten levytyksistä, televisioesiintymisistä, uusista produktioista ja vierailuista kotimaahan sekä ulkomaille. Oman paikkakunnan yleisön tärkeys tuli esille erään haastateltavan vastauksessa:

”...nimenomaan kotikenttä eli se äärettömän tiivis yhteys oman paikkakunnan yleisöön ja niiden kanssa eläminen ja kaikkien semmosten tempausten löytäminen, mitkä taas uudella tavalla yllättää. Et tuo orkesterin olemassaolon luonnollisena asiana ihmisten mieliin... eliittiajattelu on mahdollisimman vähäistä ja semmonen kotoinen ja kodikas yhteys.”

Eräs kapellimestari pohti konsertin ja yleisön vuorovaikutussuhdetta. Konsertti kokemuksena välittyi kuulijalle vain siten, että hän on paikalla konsertissa. Konsertin toinen osapuoli on yleisö, sillä “yksin meidän ei kannata paljon soittaa”. Hänen mielestään kuulijoille pitäisi konsertista jäädä syvälinen kokemus. Orkesterille ei saisi riittää se, että yleisölle jää konsertin päätyttyä “se oli ihan kiva” -tunnelma.

3.3.2 Ohjelmatoimikunnan jäsenten näkemyksiä orkesterin ohjelmistopolitiikasta

Ohjelmistopolitiikan määrittely

Oli yllättävää, että haastatteluissa kysymykseen orkesterin ohjelmistopolitiikasta, ei saatu kovin perusteellisia vastauksia. Kysymys ohjelmistopolitiikasta jäi muutamalta kapellimestarilta vastamatta ja kaikki asiaa kommentoineet vastasivat aika lyhyesti. Kyselylomakkeessa siihen vastasivat kaikki intendentit ja yhtä lukuun ottamatta myös muut ohjelmatoimikunnan jäsenet. Kyselyllä saatiin perusteellisempia vastauksia, mistä voidaan päätellä, että aihe oli ehkä vaikea, se vaati asian pohtimista ja näin ollen lomakkeeseen vastanneilla oli enemmän aikaa miettiä vastaustaan.

Yhden kapellimestarin mielestä orkesterilla on aika perinteinen ohjelmisto ja syyksi hän mainitsi yleisön tarpeiden miellyttämisen. "Jos lähtee ihan radikaalille linjalle, niin saattaa olla, että se kostautuu yleisökaton", hän totesi. Eräs kapellimestari mainitsi tämän kysymyksen kohdalla myös kiertueiden ja levytysten tärkeän merkityksen orkesterilleen. Lisäksi hän mainitsi tärkeänä seikkana sopivan ohjelmiston luomisen orkesterilleen. Yksi haastateltava pohti ohjelmistopolitiikkaa juuri ohjelmiston suunnittelun kannalta:

"Ohjelmansuunnittelussa pitää ottaa huomioon se, että se olis orkesterille kehittävää. Orkesteri ... on mun mielestäni sellaisessa aika voimakkaassa nousussa taiteellisesti, että se on huomattavasti parempi kuin se oli kolme vuotta sitten esimerkiksi. Ja nyt meillä on kapasiteettia huomattavasti enempään... Eli me etsitään sellaista tasapainoa, että sellaiset erittäin haastavat ja suhteellisen vaikeat orkesterikappaleet, mitä täällä ei ole koskaan ... soitettu. Että ne olis tasapainossa sellaisen, sanotaan klassisen ja siinä suhteessa perusarvoihin nojautuvan orkesteriohjelmiston kannalta. Ja sitten tietysti sellaista ... uusia tuoreuksia..."

Yksi haastateltavista totesi olevansa hieman jäävi vastaamaan kysymykseen ohjelmistopolitiikasta. Hänen mielestään muut pystyisivät arvioimaan sitä paremmin, mutta luonnehti kuitenkin orkesterinsa ohjelmistopolitiikkaa ennakkoluulottomaksi ja uusia virtauksia hakevaksi. Hän mainitsi myös tärkeänä osa-alueena nykymusiikin ja suomalaisen musiikin soittamisen.

Kaikki intendentit pitivät orkesteriensa ohjelmistoa hyvin monipuolisena. Useimpien mielestä orkesterin ohjelmistossa on jokaiselle jotakin. Kaksi intendenttiä korosti myös, että ohjelmiston tasosta ei tule tinkiä. Orkesterin koon todettiin kuitenkin vaikuttavan ohjelmien rakentamiseen. Myös kantaesitykset, teemat, ajankohtaisuus, nimikkosäveltäjät ja uuden suomalaisen musiikin esittäminen mainittiin ohjelmistopolitiikkaa määrittelevinä piirteinä.

"Monipuolista tarjontaa monenlaisille kohderyhmille. Jokaiseen konserttiin pyritään rakentamaan ohjelma, joka tuntuu kiinnostavalta ja ainutkertaiselta. Orkesterin pieni koko rajoittaa suurten romanttisten orkesteriteosten esittämistä, mutta teemme kaikkemme, että voisimme tarjota myös muuta kuin Mozartin ja Haydnin teoksia."

Myös noin puolet toimikuntien muista jäsenistä luonnehti orkesterin ohjelmistopolitiikkaa monipuoliseksi. Noin kolmasosassa vastauksia todettiin niinkään orkesterin koon rajoittavan ohjelmistovalintoja. Koska orkesterilla ei ole varaa palkata avustajia, suurempia teoksia ei voida esittää:

”Ohjelmistopolitiikkaa rajoittaa soittajiston pieni määrä ja tiukat taloudelliset resurssit - avustajia ei palkata. Suuret romantiikan ajan säveltäjät puuttuvat ohjelmistosta. On pyrittävä löytämään tälle kokoonpanolle sävellettyä musiikkia, joka alkaa olla aika vaikeata!”

”Ohjelmistoa on joskus vaikea valita, koska orkesterimme on suht. pieni sinf.orkesteriksi ja liian suuri kamariorkesteriksi. Kaikkien soittajien tasapuolinen työllistäminen on joskus hankalaa.”

Eräs vastaaja piti orkesterinsa ohjelmistopolitiikkaa liian konservatiivisena ja tähtikulttia tukevana. Yksi vastaaja piti myös soolosoitinvalikoimaa liian yksipuolisena toivoen sooloinstrumenteiksi muitakin kuin pianon, sellon, viulun tai laulajan. Uudistuspyrkimyksiä olikin selvästi havaittavissa. Eräs kertoi mm. orkesterinsa pyrkivän eroon vanhasta alkusoitto-konsertto-sinfonia-rakenteesta. Poikkitaiteellisia projekteja oli niinkään tulossa ja eräs orkesterin jäsen haluaisi ohjelmistoon myös ”syystä tai toisesta hyljeksittyjä sävellyksiä”.

Suurin osa orkesterin jäsenistä piti ohjelmistopolitiikkaansa kuitenkin monipuolisena. Niukoillakin resurssilla on pyritty luomaan vaihtelevaa ohjelmistoa, mutta orkestereiden pieni koko koettiin kuitenkin taustalla jatkuvasti vaikuttavana ja ohjelmistoa rajoittavana tekijänä.

Ohjelmistopolitiikan kehittäminen

Kysymykseen, mihin suuntaan ohjelmistopolitiikkaa tulisi kehittää, kaksi intendenttiä jätti vastaa-matta. Muiden vastaukset olivat hyvin erilaisia. Yksi halusi ohjelmistopolitiikkaa kehitettävän yhä haasteellisemmaksi yleisön vastaanottokyvyn kasvaessa. Eräs intendentti ilmaisi kaipaavansa pidemmän tähtäyksen suunnittelua. Monipuolisuudesta haluttiin edelleen pitää kiinni ja vastauksista kävi selvästi ilmi, että rahapula on pakottanut pohtimaan uusia toimintamuotoja.

”Keskittyä entistä enemmän itsellemme sopivaan ohjelmistoon. Kamarimusiikkiin panostet-tava. Luotava hyvät valmiudet tilausesiintymisiin pienryhmillä. Selkeän klassisen linjan rinnalle sopiva määrä viihteellistä ja poikkitaiteellista ohjelmistoa. Panostusta lapsiin li-sättävä.”

”Pitää edelleen monipuolisena. Musiikin kuluttajien pieniäkin erityisryhmiä palveleva na (esim. barokki). Viihteellisemmän musiikin osuutta hieman lisättävä. ”Erilaiset” konsertit, pienet tehokeinot, välillä superkassamagneettijuttuja ja niillä kunnan rahastus.”

Muista ohjelmatoimikuntien jäsenistä kaksi ei vastannut, mutta muilla oli runsaasti ideoita ja toiveita ohjelmistopolitiikan kehittämiseksi. Mm. suomalaista ja uutta musiikkia ohjelmistossa haluttiin lisäävän:

”Ehkä pitäisi ottaa enemmän huomioon parhainta luomiskauttaan elävät suomalaiset säveltäjät ja muutenkin seurata paremmin aikamme musiikkia. Orkesterimme ohjelmistosta ovat myös puuttuneet (tai olleet vähemmän edustettuina) 1900-luvun musiikin varsinaiset klassikot.”

Myös kantaesityksiä toivottiin lisää. Tämän vuosisadan musiikin lisäksi myös viime vuosisadan musiikkia haluttaisiin ohjelmistoon enemmän. Myös keskittymistä tietyn säveltäjän tuotantoon piti eräs vastaaja tärkeänä. Erään vastaajan toiveena oli päästä eroon tähtikultista ja saada tilalle enemmän nuoria säveltäjiä, kapellimestareita ja solisteja. Joissakin vastauksissa tuli esille halu esiintyä isompina kokoonpanoina joko avustajien tai toisen orkesterin kanssa. Niin ikään pienelle orkesterille sopivan ohjelmiston löytämistä pidettiin tärkeänä. Myös suurempia ohjelmistokokonaisuuksia kaivattiin ja eräs vastaaja koki kantaohjelmiston kehittämisen tarpeelliseksi. Ohjelmistoa haluttiin laajentaa myös poikkitaiteelliseen ja kokeilevampaan suuntaan ja yksi vastaajista toivoi säännöllisiä levytaltiointeja.

Kolmella vastaajalla ei ollut konkreettisia ehdotuksia orkesterin ohjelmistopolitiikan kehittämiseksi, vaan he mainitsivat olevansa täysin tyytyväisiä orkesterinsa nykyiseen linjaan. Yksi vastaajista taas oli täysin pessimistinen orkesterinsa ohjelmistopolitiikan kehittämisen suhteen:

”Eihän sitä voi mihinkään suuntaan kehittää. Halvempaan = köyhempään suuntaan ei voi ”kehittää”, sillä 15 v. aikana hankittu yleisömenestys saattaa olla ½ vuodessa historiaa. Muu kehitys vaatisi määrärahaa. Ensimmäiset rahat käyttäisin ”kehittääkseni” kokoonpanoluettelon tietokoneelle...”

Suljetuissa kysymyksissä pyydettiin arvioimaan tyytyväisyyttä orkesterin harjoittamaan ohjelmistopolitiikkaan ja lähes 91 % vastaajista oli siihen joko tyytyväisiä tai melko tyytyväisiä. Kaikki intendentit ja kapellimestarit olivat tätä mieltä. Muista ohjelmatoimikunnan jäsenistä kaksi oli tyytymättömiä ja yksi melko tyytymätön ja nämä kaikki koskivat eri orkestereita. Muissa orkestereissa oltiin keskimäärin melko tyytyväisiä orkesterin ohjelmistopolitiikkaan.

3.4 Ohjelmistoanalyysi

Analyysissä oli mukana kahdeksan orkesteria: Joensuun kaupunginorkesteri, Jyväskylä Sinfonia, Kuopion kaupunginorkesteri, Sinfonia Lahti, Oulun kaupunginorkesteri, Pori Sinfonietta, Tapiola Sinfonietta ja Vaasan kaupunginorkesteri. Ohjelmistoja analysoitiin kymmenen vuoden ajalta syksystä 1986 kevääseen 1996. Tapiola Sinfoniettan ohjelmisto oli mukana vasta syksystä -88 lähtien ja silloin kun orkestereita on verrattu keskenään, on käytetty asteriskia (*) Tapiola Sinfoniettan kohdalla, koska ko. orkesterin tarkasteluajanjakso on muita lyhyempi. Tekstin sujuvuuden vuoksi orkestereista käytetään jatkossa myös pelkästään kaupungin nimeä tai esimerkiksi nimikettä "Lahden orkesteri".

Tutkimuksessa mukana olevilla orkestereilla oli Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n julkaisemien konserttikalentereiden mukaan konsertteja yhteensä 2313. Uusintoja ei laskettu eri konserteiksi. Teosnimikkeitä kertyi 1965 ja säveltäjiä 441. Teosten yhteenlaskettuja esityskertoja oli 4981. (Konserttikalenterit syksy 1986 - kevät 1996). Konserttien lukumäärät ja teostiedot pohjautuvat siis konserttikalentereista saatuihin tietoihin eikä mukana ole esimerkiksi koululais- ja työpaikka-konsertteja. Analyysi keskittyy siten julkisiin, yleisölle tarkoitettuihin maksullisiin konsertteihin ja niiden sisällön tarkasteluun.

Analyysia varten konserteista ja teoksista muodostettiin kaksi tietokantaa. Ensimmäisen tiedoston lähtökohdaksi valittiin yksittäinen teos. Teoksille annettiin seuraavia määreitä: säveltäjä, säveltäjän elinvuodet, säveltäjän kotimaa, teosta johtanut kapellimestari, kapellimestarin suhde orkesteriin (vakituinen/vieraileva), teoksen esittänyt orkesteri, esityskausi, esityspäivämäärä ja konsertti, jossa teos esitettiin. Toinen tiedosto laadittiin konserttien pohjalta. Konserteista analysoitiin mm. seuraavia seikkoja: ohjelmassa mainittu solistinen soitin, konserttityyppi (esimerkiksi lastenkonsertti/viihdekonsertti), aluekonsertit, vierailut ja yhteiskonsertit. Koska konserttinumero oli molemmissa koodauksissa sama, sen avulla tietoja pystyttiin tarvittaessa yhdistämään analyysiä varten. Kaikki tarvittavat tiedot oli muutettu ensin numeromuotoon spss-ohjelmaa varten. Atk-tulosteiden pohjalta graafiset kuviot laadittiin Excel-taulukkolaskentaohjelmalla ja taulukot WP-tekstinkäsittelyohjelmalla.

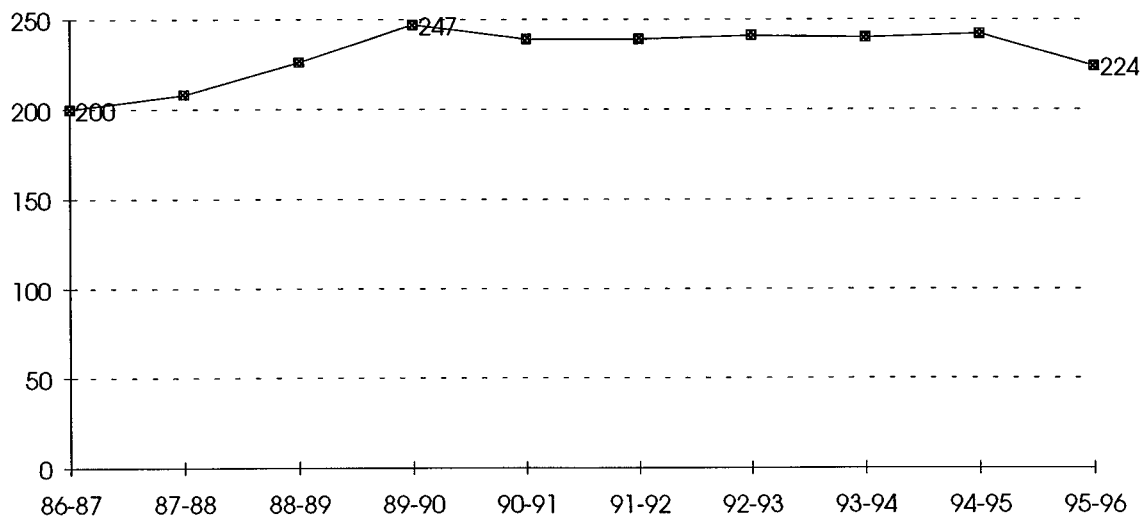
Tarkasteltava ajanjakso jaettiin kymmeneen kauteen, jotka muodostuivat syys- ja kevätkausista. Ensimmäinen kausi oli siis syksy 1986 - kevät 1987. Aineistoa käsiteltiin mm. seuraavilla

tavoilla. Aineistoa tarkasteltiin *kokonaisuutena*: 1) mikä oli tietyn musiikillisen piirteen osuus orkestereiden ohjelmistoissa yhteensä kymmenen vuoden aikana kaikki kahdeksan orkesteria mukaan lukien, 2) miten tietty musiikillinen piirre vaihteli eri kausina kymmenen vuoden aikana. *Yksittäisen orkesterin* ohjelmistoa tutkittaessa käytettiin mm. seuraavia tarkastelutapoja: 1) mikä oli tietyn musiikillisen piirteen osuus orkesterin omasta ohjelmistosta koko kymmenen vuoden aikana ja 2) miten tietty musiikillinen piirre vaihteli orkesterin ohjelmistossa eri kausina kymmenen vuoden aikana. Nämä edellä mainitut orkesterikohtaiset tarkastelutavat kuvaavat kyseisen seikan osuutta ja kehitystä suhteessa orkesterin omaan ohjelmistoon. Tämän tarkastelun avulla on mahdollista löytää niitä seikkoja, joiden suhteen orkestereiden ohjelmistot eroavat toisistaan. Orkestereita tarkasteltiin myös siten, 3) miten tietty musiikillinen tekijä jakautui määrällisesti orkestereiden kesken. Tätä tarkastelutapaa ei sovellettu kovin usein, koska se ei huomioi muita orkestereiden toimintaan ja resursseihin liittyviä seikkoja, eikä siten anna yleispätevää kuvaa kyseisen orkesterin toiminnasta.

3.4.1 Taustatietoja orkestereiden toiminnasta

Orkestereiden toiminnasta kertovat taustatiedot perustuvat konserttikalentereista saatuihin tietoihin. Kymmenen vuoden aikana pidetyt konsertit jakautuivat kausittain seuraavasti (kuvio 1).

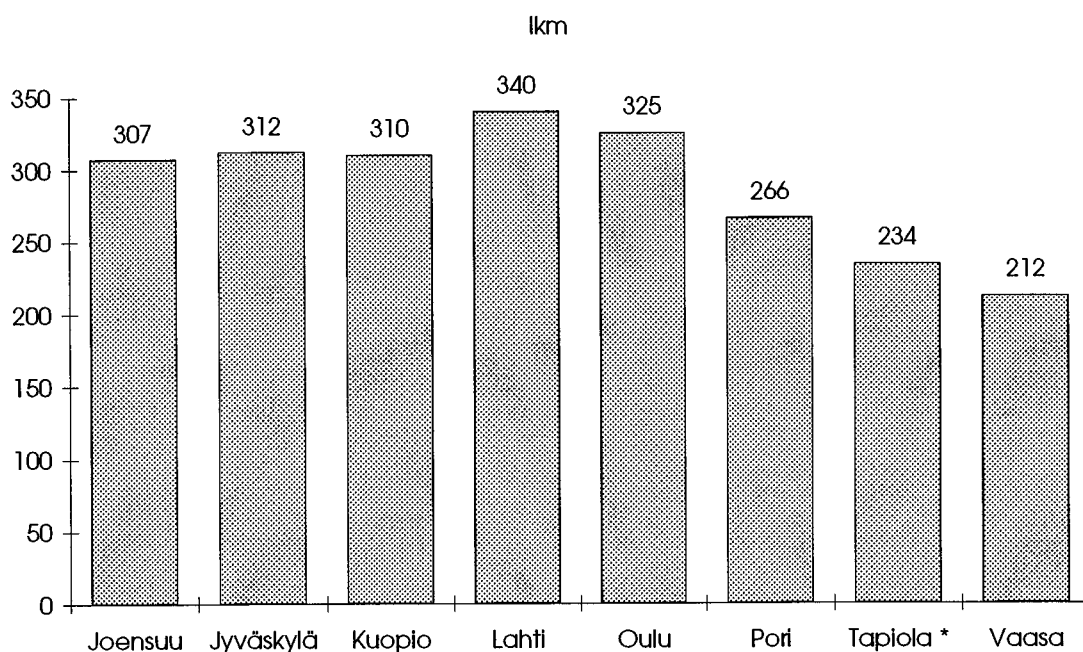
KUVIO 1. Konserttien määrät kausina syksy 86 - kevät 96.



Konserttien lukumäärä oli alimmillaan kahden ensimmäisen vuoden aikana, mutta täytyy ottaa huomioon, että tässä vaiheessa tarkastelussa oli mukana vain seitsemän orkesteria. Muuten konserttien määrä on pysynyt samalla tasolla.

Orkestereiden konserttien lukumäärät käyvät ilmi kuviosta 2. Kolmella orkesterilla konserttien määrä oli alle kolmensadan, mutta Tapiolan kohdalla pitää huomioida lyhyempi tarkasteluajanjakso. Täytyy myös muistaa, että orkestereilla on yleensä enemmän konsertteja kuin konserttikalentereissa on mainittu.

KUVIO 2. Orkestereiden konsertit syksy 86 - kevät 96.



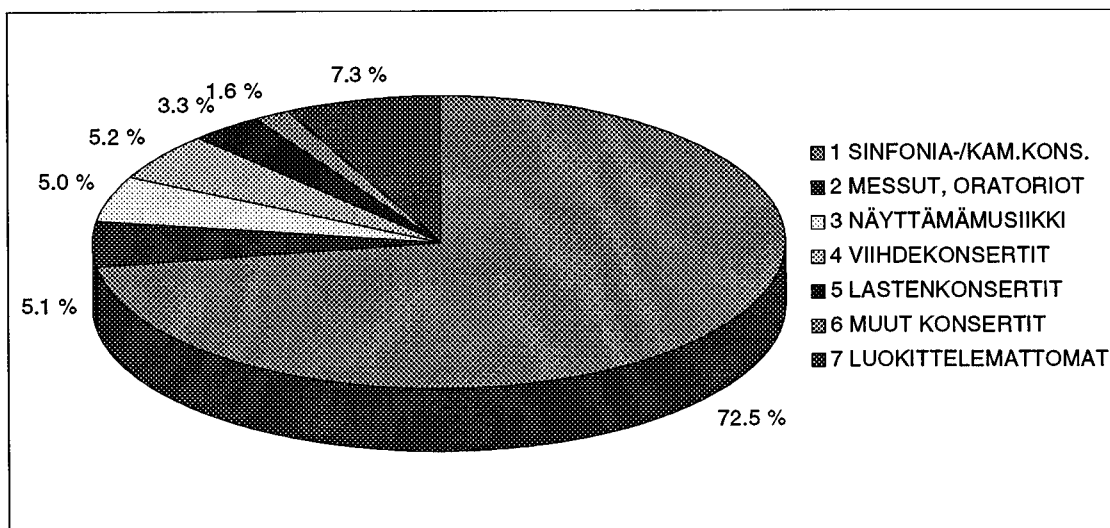
Seuraavalla sivulla kuviossa 3 on ryhmitelty konsertit eri konserttityyppeihin. Tässä luokituksessa on käytetty hyväksi konserttikalentereissa mainittuja konserttinimikkeitä. Tässä tarkastelussa konsertit on jaettu seitsemään eri ryhmään: (1) sinfonia- ja kamarimusiikkikonsertit ja vastaavat, (2) messut, oratoriot ja vastaavat konsertit, (3) näyttämömusiikki, (4) viihdekonsertit, (5) lastenkonsertit, (6) muut konsertit ja (7) luokittelemattomat konsertit.

Klassinen konserttimusiikki (1)-(3) muodosti yli 80 % orkestereiden ohjelmistoista. Kamarimusiikkikonserttien osuus ryhmästä (1) oli noin kuusi prosenttia. Toisen ryhmän (2) muodostivat isot kirkkomusiikkiteokset. Näyttämömusiikkia (3) oli noin viisi prosenttia ja sen suurin

yksittäinen musiikin laji oli oopperat, joita esitettiin yhteensä 42 kertaa, mikä oli 1.8 % kaikista konserteista (uusintoja ei ole laskettu mukaan). Muita koko illan näyttämöteoksia ei juurikaan ollut ohjelmistoissa. Tähän ryhmään (3) oli koottu myös pelkästään näyttämömusiikkia sisältävät konsertit ja niitä oli vähän yli kolme prosenttia. Viihdekonsertteja (4) oli 5,2 % ja lastenkonsertteja (5) oli 3,3 % ohjelmistoista. Luokkaan (6) kuului sekalaisia, eri musiikin lajeja sisältäviä konsertteja. Ryhmään (7) kuului konsertit, joita ei voitu luokitella puuttuvien tietojen vuoksi mihinkään edellä mainituista ryhmistä. Porin ja Vaasan orkestereilla oli puuttuvin tiedoin olevia konsertteja suhteessa enemmän kuin muilla orkestereilla, mikä vaikuttaa jonkin verran konserttityyppiä koskeviin tuloksiin näiden orkestereiden kohdalla. Kun tarkasteltiin eri konserttityyppien määrän vaihtelua kymmenen vuoden aikana, voitiin todeta, että sinfonia- ja kamarikonserttien määrä vaihteli eri kausina 66 %:n ja 78 %:n välillä jääden viime vuosina jopa alle 70 %:n. Viihdekonserttien määrä on taas noussut yli seitsemään prosenttiin.

Orkestereittain tarkasteltuna sinfonia- ja kamarimusiikin osuus eri orkestereiden ohjelmistoista oli keskimääräisesti noin 60-80 % (liite 12). Viihdekonserttien osuus suhteessa kyseisen orkesterin muista konserteista oli Porin orkesterilla suurin, noin 9 % sen kaikista konserteista. Lukumääräisesti niitä oli kuitenkin eniten Joensuun orkesterilla, lähes kolmekymmentä, kun niiden määrä oli joillakin orkestereilla alle kymmenen. Lastenkonsertteja oli eniten Jyväskylän orkesterilla ja Vaasan ja Tapiolan orkestereilla niitä oli vähiten. Osalla orkestereista sinfoniomusiikin osuus pysytteli kymmenen vuoden aikana tasaisesti noin 70-80 % tuntumassa, kun taas toisilla orkestereilla sen osuus vaihteli noin 45 %:sta yli 70 %:iin.

KUVIO 3. Konserttityypit syksy 86 - kevät 96.



Vierailut ja yhteiskonsertit

Orkestereiden konserttitoiminta on ulottunut myös oman paikkakunnan ulkopuolelle. Tässä tarkastelussa mukana olevat orkesterit vierailivat useilla kymmenillä eri paikkakunnilla. Konserttikalentereiden mukaan kotimaan vierailuja tehtiin kaikkiaan noin 140 kappaletta, joista noin pari kymmentä oli pitempiä kiertueita (liite 14). Huolimatta lyhyemmästä tarkasteluajanjaksoista Tapiolan orkesteri teki vierailuja eniten, mutta suurin osa niistä kohdistui Helsinkiin ja muualle pääkaupunkiseudulle. Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n julkaisemien toimintakertomusten mukaan orkestereilla oli vierailuja enemmän, mutta osa niistä tapahtui koululais- ja työpaikkakonserttien yhteydessä, jotka eivät olleet tässä tarkastelussa mukana. Toimintakertomusten mukaan ulkomaanvierailuja tekivät kaikki orkesterit (liite 14), joista Tapiola ja Lahti konsertoivat ulkomailla eniten. Muilla orkestereilla oli vain yksi tai kaksi matkaa kymmenen vuoden aikana. Matkat kohdistuivat naapurimaiden lisäksi Ranskaan, Belgiaan, Unkariin, Saksaan ja Kyprokselle. (Toimintakertomukset 1986 - 1996).

Aluepolitiikan harjoittaminen, mihin liittyi mm. alueorkesterikokeilut, vaikutti orkesteritoiminnan vilkastumiseen ja laajenemiseen 1970-luvulla. Vuonna 1973 orkesterikomitea ehdotti lakisääteisen alueorkesteritoiminnan aloittamista, mutta suunnitelmaa ei kuitenkaan toteutettu. Orkesterikomitean ehdotukset vaikuttivat kuitenkin epäsuorasti orkesteritoiminnan vilkastumiseen etenkin keskisuurissa kaupungeissa ja kehittivät näillä paikkakunnilla toimineiden orkestereiden toimintaa. (Orkesterityöryhmän muistio 1983, 7-8).

Aluetoimintaa pidetään edelleenkin tärkeänä orkestereiden toiminnassa. Alueellinen toiminta elävöittää paikkakunnan kulttuuria, toimii kasvualustana ja rikastuttaa maan orkesterikulttuurin kokonaiskuvaa. Alueorkesteritoiminnasta ja orkestereiden kiinteämmästä yhteistyöstä koituu myös runsaasti hyötyä, sillä toimivia kokonaisuuksia voidaan kierrättää useammalla paikkakunnalla ja siten lisätä konserttitarjontaa. Joustavan alueellisen yhteistyön toteutumisessa kunnat ovat avainasemassa, kuntarajan ei tarvitse olla orkesteritoiminnan raja. (Kupoli 1992, 108).

Yhteiskonsertit kuuluivat myös oleellisena osana useimpien orkestereiden toimintapolitiikkaan. Tutkimuksen perusteella voidaan todeta, että orkestereissa suhtauduttiin myönteisesti yhteiskonsertteihin repertoarin laajentamismahdollisuuksien vuoksi. Näin pystytään soittamaan teoksia, joihin orkesterin omat resurssit eivät riitä. Jyväskylän orkesteri soitti yhteiskonsertteja eniten (liite 14) ja niiden osuus orkesterin kaikista konserteista oli noin 13 %. Vaasan orkesteri piti yhteiskonsertteja toiseksi eniten ja ne muodostivat 7.5 % sen kaikista konserteista. Muilla

orkestereilla oli vain muutama yhteiskonsertti kymmenen vuoden aikana. Jyväskylän orkesteri teki suurimman osan yhteiskonserteista Mikkelin orkesterin kanssa ja Vaasan orkesterilla oli tiivistä yhteistyötä Seinäjoen orkesterin kanssa. Nämä kahdeksan tarkastelussa mukana olevaa orkesteria pitivät myös keskenään yhteiskonsertteja. Pori ja Vaasa toimivat yhdessä, samoin mm. Joensuu ja Kuopio sekä Lahti ja Tapiola. Kuopion orkesterilla oli yhteistyötä useiden orkestereiden kanssa. Yhteiskonsertteja tehtiin ammattiorkestereiden lisäksi mm. musiikkioppilaitosten orkestereiden kanssa.

Orkestereiden vakinaiset kapellimestarit

Konsertteja johti kaikkiaan 279 kapellimestaria, joista ulkomaalaisten kapellimestareiden osuus oli noin kaksi kolmasosaa. Suomalaiset kapellimestarit johtivat kuitenkin yli puolet kaikista konserteista. Orkestereiden vakinaiset kapellimestarit käyvät ilmi seuraavasta taulukosta:

TAULUKKO 2. Orkestereiden vakinaiset kapellimestarit kausina syksy 86 - kevät 96.

	JOENSUU (32 muus.)*	JYVÄSKYLÄ (36 muus.)	KUOPIO (46 muus.)	LAHTI (59 muus.)	OULU (53 muus.)	PORI (28 muus.)	TAPIOLA (32 muus.)	VAASA (31 muus.)
syksy 86	Haapasalo	Boughton	Smith	Söderblom	Angervo	Numminen		Sjöblom
kevät 87	Haapasalo	Boughton	Smith	Söderblom	Angervo	Numminen		Sjöblom
syksy 87	Haapasalo	Boughton	Smith	Söderblom	Angervo	Numminen		Sjöblom
kevät 88	Haapasalo	Boughton	Smith	Söderblom	Angervo	Numminen		Sjöblom
syksy 88	Haapasalo	Boughton	Smith	Vänskä	Angervo	Numminen	Lamminmäki	Sjöblom
kevät 89	Haapasalo	Boughton	Pekkanen	Vänskä	Angervo	Numminen	Lamminmäki	Kulmala
syksy 89	Haapasalo	Boughton	Pekkanen	Vänskä / Söderblom	Angervo	Numminen	Lamminmäki	Kulmala
kevät 90	Haapasalo	Boughton / Czajkowski	Pekkanen	Vänskä / Söderblom	Angervo	Numminen	Lamminmäki	-
syksy 90	Domarkas	Boughton	Pekkanen	Vänskä	Lilje	Koivula	Vänskä	Ioannides
kevät 91	Domarkas	Boughton	Pekkanen	Vänskä	Lilje	Koivula	Vänskä	Ioannides
syksy 91	Domarkas	Boughton	Pekkanen	Vänskä	Lilje	Koivula	Vänskä	Ioannides
kevät 92	Domarkas	Boughton	Black	Vänskä	Lilje	Koivula	Vänskä	Ioannides
syksy 92	Domarkas	Boughton	Black	Vänskä	Lilje	Koivula	-	Ioannides
kevät 93	Domarkas	Boughton	Black	Vänskä	Lilje	Koivula	-	Ioannides
syksy 93	Almila	-	Black	Vänskä	Lilje	Lamminmäki	Kantorow	Ioannides
kevät 94	Almila	-	-	Vänskä	-	Lamminmäki	Kantorow	Pekkanen
syksy 94	Almila	Rasilainen	-	Vänskä	Volmer	Lamminmäki	Kantorow	Pekkanen
kevät 95	Almila	Rasilainen	-	Vänskä	Volmer	Lamminmäki	Kantorow	Pekkanen
syksy 95	Almila	Rasilainen	Almila	Vänskä	Volmer	Lamminmäki	Kantorow	Pekkanen
kevät 96	Almila	Rasilainen	Almila	Vänskä	Volmer	Lamminmäki	Kantorow	Pekkanen

*) Muusikkojen määrät kevätkaudella 1996.

Kaikilla orkestereilla oli useita vakituksia kapellimestareita tarkasteluajanjakson aikana. Vakituksiset kapellimestarit johtivat yli kolmasosan kaikista konserteista. Jyväskylässä ja Lahdessa vakituksisten kapellimestareiden työsuhteet ovat olleet pitkiä. Boughton toimi Jyväskylässä seitsemän vuotta ja Vänskä on toiminut Lahden orkesterissa jo vuodesta 1988. Orkestereissa toimineista 25 vakituksista kapellimestarista ulkomaalaisia oli kahdeksan eli noin yksi kolmasosa. Ulkomaalaisia vakituksina toimineita kapellimestareita oli ollut muissa paitsi Lahden ja Porin orkestereissa.

3.4.2 Eri aikakausien musiikki orkestereiden ohjelmistoissa

Musiikin historiallisesti tarkasteltuna orkestereiden esittämä ohjelmisto sijoittui eri aikakausille seuraavasti:

TAULUKKO 3. Eri aikakausien musiikki orkestereiden ohjelmistoissa syksy 86 - kevät 96.

	BAROKKI		KLASSISMI		ROMANTIikka		MODERNISMI		YHT
	f	%	f	%	f	%	f	%	f
SÄVELTÄJÄT	27	6.4	33	7.8	94	22.3	268	63.5	422 *)
ESITYSKERRAT	332	6.7	1226	24.7	1913	38.6	1487	30.0	4958 *)
ESITYS/SÄVELTÄJÄ	12		37		20		5-6		12

*)19 säveltäjän kohdalla ei tarkkoja elinvuosia saatu selville ja niin myös heidän teostensa esityskerrat (23) puuttuvat näistä luvuista.

Kuten taulukosta 32 käy ilmi, romantiikan ajan musiikkia esitettiin eniten. Lähes 40 % orkestereiden soittamasta musiikista sijoittui tähän aikakauteen. Modernin musiikin esityksiä oli lähes kolmasosa ja klassismin aikakausi muodosti neljäsosan soitetusta ohjelmistosta. Barokin osuus jäi noin seitsemään prosenttiin.

Lähes kaksi kolmasosaa ohjelmistossa esiintyneistä säveltäjistä edusti *modernismia*, vaikka sen osuus vastaavasti esitetystä musiikista oli vain vajaa kolmannes. Siten tämän aikakauden teosten esityskerrat jäivät alhaisiksi; keskimääräisesti laskettuna esityskertoja oli 5-6 yhtä säveltäjää kohden. Uuden ajan säveltäjistä esitettiin eniten kolmea venäläistä: Prokofjevia, Shostakovitshia ja Stravinskya. Muita tämän ajan soitetuimpia säveltäjiä olivat mm. Ravel, Bartók, Britten ja Schönberg sekä suomalaisista Kokkonen, Rautavaara, Sallinen ja Klami. *Klassismin* osuus esitetystä musiikista oli noin neljäsosa, mutta sen ajan säveltäjien osuus kaikista säveltäjistä oli vain alle kahdeksan prosenttia. Keskimääräisesti esityskertoja oli lähes 40 yhtä säveltäjää kohden, mutta todellisuudessa tuon ajan huomattavimmat säveltäjät, Haydn, Mozart ja Beetho-

ven muodostivat jo 23 % kaikesta kymmenen vuoden aikana esitetystä musiikista (taulukko 15, s. 117). Muiden tämän aikakauden säveltäjien osuudeksi jäi vain 2 %. Schubertia, joka sijoittui klassismin ja romantiikan välimaastoon, esitettiin runsaasti. *Romantiikan* ajan musiikki jakaantui jo huomattavasti tasaisemmin eri säveltäjien kesken. Romantiikan ajan soitetuimpia säveltäjiä olivat Mendelssohn, Brahms, Schumann, Tšaikovski, Wagner, Elgar ja myöhäisromantiikkaa edustava Richard Strauss. Kansallisromantikoista esitetyin oli Dvorák. Muista mainittakoon Smetana, Musorgski, Rimski-Korsakov ja Vaughan Williams. Skandinaviaa edustivat Grieg ja Sibelius. *Barokin* ajan säveltäjistä soitetuimpia olivat Bach, Vivaldi ja Händel. Telemann, Purcell ja Corelli edustivat myös tämän aikakauden musiikkia.

Orkestereiden esittämä musiikki jakaantui odotettua tasaisemmin klassismin, romantiikan ja modernismin kesken, mutta keskittymistä voitiin havaita säveltäjien kohdalla eri aikakausien sisällä. Klassismissa esitykset jakaantuivat vain muuttaman säveltäjän kesken, kun taas modernismissä esitykset jakaantuivat satojen säveltäjien kesken.

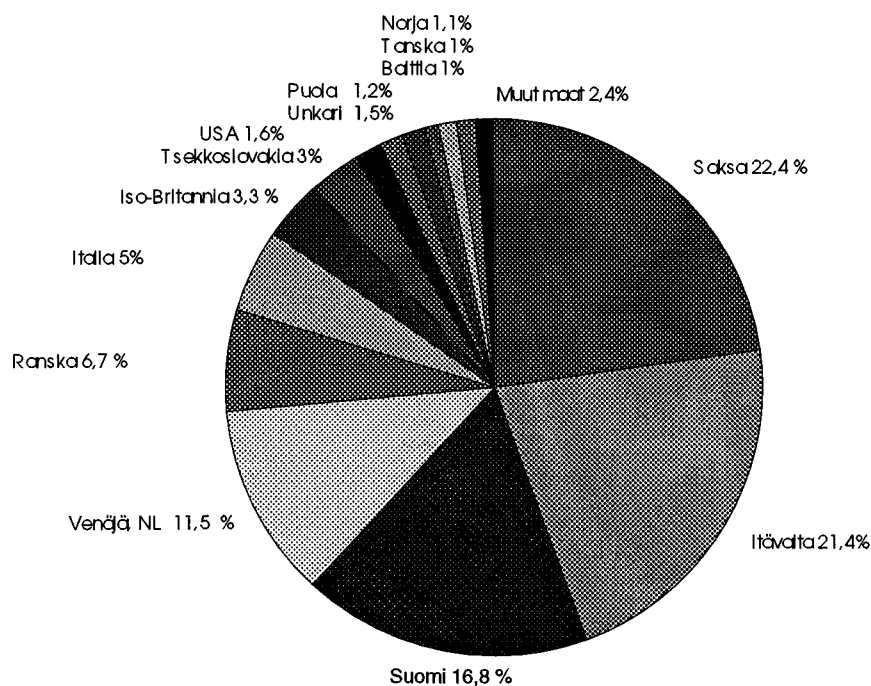
Orkestereittain tarkasteltuna voidaan havaita, että esityskertojen mukaan romantiikan ajan teoksia soitettiin useimmissa orkestereissa eniten, mutta Porin ja Tapiolan orkesterit soittivat eniten modernismin ajan teoksia (liite 1). Useimmilla orkestereilla oli romantiikan ja modernismin osuus ohjelmistosta suurempi kuin klassismin osuus, mutta Joensuun ja Jyväskylän orkestereilla oli klassismissa toiseksi eniten. Barokin osuus ohjelmistosta oli yleensä alle 8 %, mutta Joensuun, Tapiolan ja Porin orkestereilla sen osuus oli 10 % tai enemmän.

Kunkin orkesterin omasta ohjelmistosta Bach oli barokin ajan säveltäjistä kaikkein esitetyin (liite 13). Klassismin kohdalla esitykset keskittyivät kolmen jo edellä mainitun säveltäjän, Haydnin, Mozartin ja Beethovenin musiikkiin. Romantiikan ajan säveltäjiä oli ohjelmistoissa toiseksi eniten ja teokset jakaantuivat tasaisemmin säveltäjien kesken. Esitetyin säveltäjä oli Sibelius kaikissa muissa orkestereissa paitsi Tapiolan orkesterissa, jossa soitettiin eniten Schubertia. Brahms, Dvorák, Tšaikovski ja Mendelssohn kuuluivat myös soitetuimpien säveltäjien joukkoon. Modernismin ajanjaksoon sijoittuvia säveltäjiä orkesterit soittivat myös paljon, mutta teosten esityskerrat jäivät alhaisiksi. Shostakovitsh ja Prokofjev olivat esitetyimpiä, mutta joitakin eroja orkestereiden väliltä löytyi. Lahden orkesterilla tämän aikakauden esitetyimpien säveltäjien joukkoon mahtui useita suomalaisia, mm. Kokkonen, Klami, Aho ja Sallinen. Porin orkesterissa jakson esitetyin säveltäjä oli Palmgren ja Vaasan orkesterissa Kuula oli kolmen soitetuimman säveltäjän joukossa.

3.4.3 Eri maiden musiikki orkestereiden ohjelmistoissa

Ohjelmistoissa esiintyi säveltäjiä kaikkiaan 30 maasta ja soitetuimmat säveltäjät olivat kotoisin Saksasta tai Itävallasta. Suomalaisia säveltäjiä esitettiin kolmanneksi eniten. Seuraavaksi esitetyimmät säveltäjät olivat kotoisin Venäjältä tai Neuvostoliitosta. Näiden neljän maan säveltäjät muodostivat yli 70 % soitetusta musiikista (kuvio 4). Ranskasta, Italiasta, Iso-Britanniasta ja Tshekkoslovakiasta kotoisin olevien säveltäjien osuudet esitetystä musiikista jäivät kunkin maan kohdalla alle 10 %. Kaikki edellä mainitut kahdeksan maata muodostivat jo yli 90 % soitetusta ohjelmistosta ja 22 eri kansallisuutta muodosti loput alle 10 % ohjelmistosta. Suomea lukuun ottamatta pohjoismaista musiikkia esitettiin hyvin vähän. Norjan ja Tanskan osuudet olivat yhden prosentin tienoilla ja Ruotsin ja Islannin alle prosentin. Balttian maiden musiikki muodosti yhteensä noin prosentin soitetusta ohjelmistosta. Amerikkalaisia säveltäjiä soitettiin ulkoeurooppalaisista eniten, mutta ohjelmistoissa oli säveltäjiä myös Brasiliasta, Argentiinasta, Japanista, Kiinasta, Koreasta, Australiasta ja Uudesta Seelannista (liite 2, taulukko 22). Suomalaista musiikkia soitettiin eniten kaudella 87-88, jolloin sen osuus oli lähes 26 % orkestereiden ohjelmistoista. Kaudella 95-96 sen osuus oli yhtä suuri saksalaisen musiikin kanssa, mutta muina kausina joko saksalaiset tai itävaltalaiset säveltäjät olivat esitetyimpiä (liite 2, taulukko 23).

KUVIO 4. Eri maiden musiikki orkestereiden ohjelmistoissa syksy 86 - kevät 96.



Kullakin tarkastelussa mukana olleella orkesterilla oli säveltäjiä keskimäärin 20 maasta. Suurin osa orkestereiden esitetyimmistä säveltäjistä oli kuitenkin kotoisin Saksasta, Itävallasta, Suomesta ja Venäjältä/Neuvostoliitosta (liite 3). Pohjoismaista vain norjalaisia ja tanskalaisia säveltäjiä esiintyi kaikkien orkestereiden ohjelmistoissa. Islantilaisia säveltäjiä oli kahden ja ruotsalaisia säveltäjiä seitsemän orkesterin ohjelmistoissa. Maittain tarkasteltuna vain Lahden orkesterilla suurin osa ohjelmistosta oli suomalaista musiikkia.

Myös John H. Muelllerin 11 amerikkalaista sinfoniaorkesteria koskevassa ohjelmistoanalyysissä soitetuimmat säveltäjät olivat kotoisin Saksasta ja Itävallasta. Mueller tarkasteli näitä kahta kansallisuutta yhdessä, koska hänen mielestään nämä maat olivat kulttuuritaustaltaan niin yhtenäisiä. Vuonna 1875 saksalais-itävaltalaista musiikkia oli amerikkalaisten orkestereiden ohjelmistoissa 80 % ja 1900-luvun puolivälissä sen osuus ohjelmistoista oli noin 50 %. (Mueller 1951, 259-260). Myös Hevner Muelllerin vuoteen 1970 ulottuva ohjelmistoanalyysi amerikkalaisista sinfoniaorkestereista paljasti soitetuimman ohjelmiston koostuvan edelleen Saksasta ja Itävallasta kotoisin olevien säveltäjien teoksista ja venäläiset ja ranskalaiset säveltäjät olivat seuraavaksi soitetuimpia. (Hevner Mueller 1973, xii-xiii).

3.4.4 Uusi musiikki orkestereiden ohjelmistoissa

3.4.4.1 Uuden musiikin osuus

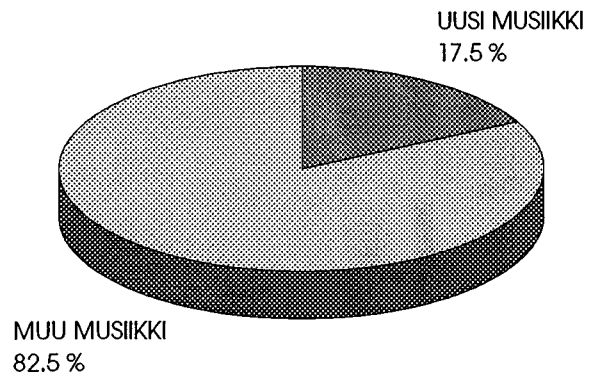
Uudella musiikilla tarkoitetaan tässä analyysissä tällä vuosisadalla syntyneiden säveltäjien musiikkia. Vaikka orkestereiden ohjelmistoissa uuden musiikin säveltäjiä esiintyi lähes yhtä paljon kuin muita säveltäjiä, esitetty musiikki oli kuitenkin voimakkaasti painottunut ennen vuotta 1900 syntyneiden säveltäjien teoksiin. Siten tällä vuosisadalla syntyneiden säveltäjien teosten esityskerrat jäivät alhaisiksi (taulukko 3, kuvio 5). Uuden musiikin osuus esitetyistä teoksista oli kaikkiaan 17,5 % .

TAULUKKO 3. Uusi musiikki orkestereiden ohjelmistoissa
syksy 86 - kevät 96.

	- 1899		1900 -		YHT
	f	%	f	%	f
SÄVELTÄJÄT	215	51	207	49	422 *)
ESITYSKERRAT	4090	82.5	868	17.5	4958 *)

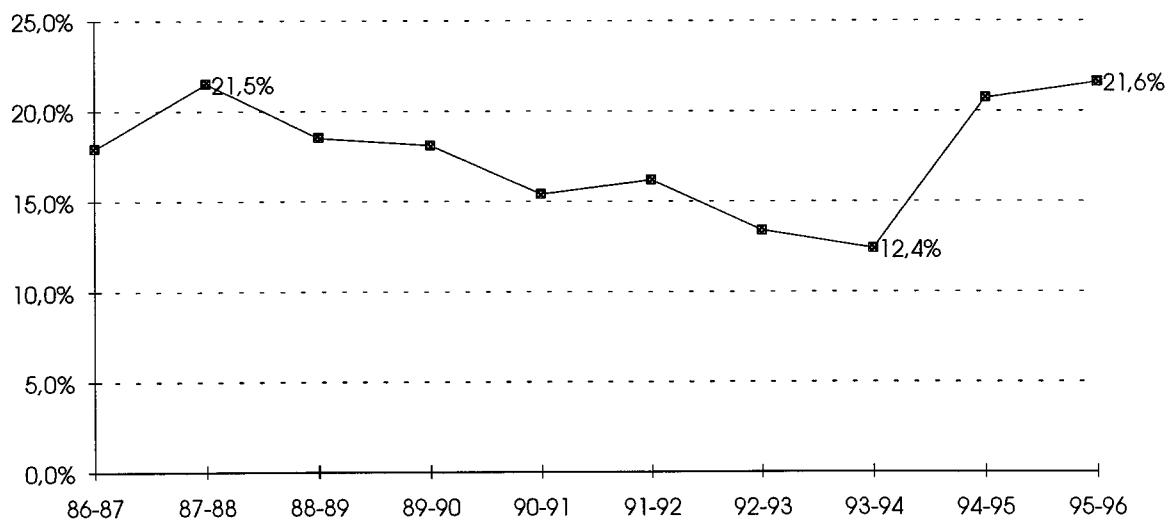
*) 19 säveltäjän kohdalla ei tarkkoja elinvuosia saatu selville ja niin myös heidän teostensa esityskerrat (23) puuttuvat näistä luvuista.

KUVIO 5. Uuden musiikin osuus orkestereiden ohjelmistoista syksy 86 - kevät 96.



1900-luvulla syntyneiden säveltäjien teosten osuus esitetyistä musiikista vaihteli tarkasteluajanjakson aikana noin 12 %:sta noin 22 %:iin (kuvio 6). Uuden musiikin osuus on noussut kahden viimeisen kauden aikana monta vuotta kestäneen laskukauden jälkeen.

KUVIO 6. Uuden musiikin osuus orkestereiden ohjelmistoista kausina syksy 86 - kevät 96.



Orkesterikohtaisesti tarkasteltuna voidaan todeta, että uuden musiikin säveltäjien osuus eri orkestereilla oli noin 30 % - 40 % niiden kaikista säveltäjistä (taulukko 4), mutta uuden musiikin esitysten osuus ohjelmistoissa jäi paljon alhaisemmaksi. Lahden orkesterilla oli uuden musiikin osuus kymmenen vuoden aikana yli 20 %, mutta muilla orkestereilla sen osuus jäi pienemmäksi suhteessa orkesterin omasta ohjelmistosta (liite 4, kuvio 14). Porin orkesteri esitti uutta musiikkia toiseksi eniten ja Jyväskylä vähiten. Liitteestä 4 (kuvio 15) käy ilmi, että myös lukumääräisesti tarkasteltuna Lahden orkesteri soitti uutta musiikkia eniten; teosten yhteenlasketuiksi esityskerroiksi saatiin 185 esitystä, mikä oli yli 20 % kaikista uuden musiikin teosten 868:sta esityskerrasta. Kaksi orkesteria jäi alle 10 %, Pori ja Vaasa. Tosin uuden musiikin osuus orkesterin omasta ohjelmistosta oli Porin orkesterilla toiseksi suurin, 18,8 %. Keskimääräiset esityskerrat säveltäjää kohden olivat Lahden orkesterin kohdalla korkeimmat.

TAULUKKO 4. Uuden musiikin säveltäjien ja heidän musiikkinsa osuus eri orkestereilla syksy 86 - kevät 96.

	1900-LUVUN SÄVELTÄJÄT (YHT. 207)		ESITYSKERRAT (YHT. 868)		ESITYSKERTA/ SÄVELTÄJÄ
	f	% *)	f	% *)	
JOENSUU	54	35.1	92	15.6	1.7
JYVÄSKYLÄ	51	37.8	102	14.8	2
KUOPIO	59	38.1	116	16.5	2
LAHTI	64	39.5	185	23.1	2.9
OULU	58	37.4	119	16.6	2.1
PORI	49	39.2	86	18.8	1.8
TAPIOLA	25	39.0	112	17.9	2
VAASA	33	28.2	56	15.1	1.7

*) osuudet laskettu orkesterin omasta ohjelmistosta

Uuden musiikin teoksia sisältävien konserttien osuus

Niistä konserteista, joista teostiedot olivat saatavilla, yli kolmasosa (36,4 %) oli sellaisia, joissa oli ainakin yksi uuden musiikin teos eli 647 konserttia kymmenen vuoden aikana. Näiden konserttien määrä vaihteli eri kausina noin 30 %:sta 43 %:iin ollen alimmillaan kaudella 92-93 ja korkeimmillaan kaudella 95-96. Pelkästään uuden musiikin teoksia sisältävien konserttien määrä jäi vain muutamaan prosenttiin.

Orkestereittain tarkasteltunakin vähintään yhden uuden musiikin teoksen sisältävien konserttien osuus vaihteli noin 30 %:sta 40%:iin poikkeuksena Lahden orkesteri, jossa osuus oli lähes 47 % (liite 14). Lahdessa uutta musiikkia sisältäviä konsertteja pidettiin myös määrällisesti eniten, 137 kappaletta kymmenen vuoden aikana, mikä on noin 20 % kaikista uutta musiikkia sisältävistä konserteista. Muilla orkestereilla näiden konserttien lukumäärä vaihteli 50 ja 100 välillä. Vaasan ja Porin orkestereiden luvut ovat todennäköisesti suurempia, sillä niiden kohdalla oli eniten puuttuvin teostiedoin olevia konsertteja konserttikalentereissa.

3.4.4.2 Uuden musiikin säveltäjät

Uuden musiikin säveltäjistä Shostakovitshin teoksia oli esitetty eniten, 103 kertaa, mikä oli melkein 12 % kaikista uuden musiikin teoksista ja 2.1% kaikesta esitetystä musiikista (taulukko 5). Seuraavina oli kaksi suomalaista, Kokkonen ja Klami, joiden osuudet olivat noin 6 %. Soitetuimpiin säveltäjiin kuuluivat niin ikään englantilainen Britten ja amerikkalainen Barber. Myös Pärt kohosi soitetuimpien joukkoon. Noin kolmasosa taulukkoon kerätyistä esitetyimmistä uuden musiikin säveltäjistä oli suomalaisia. Huomionarvoinen seikka on, että 1900-luvulla syntyneiden soitetuimpien säveltäjien joukosta ei löytynyt enää saksalaisia tai itävaltalaisia säveltäjiä - päinvastoin kuin edellisten aikakausien musiikissa- ja kuten jo aikaisemmin todettiin, uuden musiikin säveltäjien kohdalla esityskerrat eivät kohonneet korkeiksi, vaan heidän osuutensa esitetystä musiikista jäi Shostakovitshia lukuun ottamatta enintään yhteen prosenttiin.

TAULUKKO 5. Soitetuimmat 1900-luvulla syntyneet säveltäjät orkestereiden ohjelmistoissa syksy 86 - kevät 96.

SÄVELTÄJÄ	f	% 1)	% 2)	SÄVELTÄJÄ	f	% 1)	% 2)
1 SHOSTAKOVITSH *	103	11.87	2.08	SUMERA	6	0.69	0.12
2 KOKKONEN	52	5.99	1.05	TIPPETT	6	0.69	0.12
3 KLAMI *	49	5.65	0.99	29 EEROLA	5	0.58	0.10
4 BRITTEN *	42	4.84	0.85	FRANCAIX	5	0.58	0.10
5 SALLINEN	41	4.72	0.83	KUUSISTO	5	0.58	0.10
6 RAUTAVAARA	35	4.03	0.71	LIGETI	5	0.58	0.10
7 PÄRT	21	2.42	0.42	MENOTTI	5	0.58	0.10
8 AHO	18	2.07	0.36	MERILÄINEN	5	0.58	0.10
BARBER *	18	2.07	0.36	MESSIAEN	5	0.58	0.10
10 ENGLUND	17	1.96	0.34	SANDSTRÖM	5	0.58	0.10
11 ALMILA	14	1.61	0.28	TIENSUU	5	0.58	0.10
12 LUTOSLAWSKI	13	1.50	0.26	38 AHVENAINEN	4	0.46	0.08
13 RODRIGO	12	1.38	0.24	ARUTJUNJAN	4	0.46	0.08
14 BERGMAN	10	1.15	0.20	BIRTWISTLE	4	0.46	0.08
SCHNITTKER	10	1.15	0.20	ARUTJUNJAN	4	0.46	0.08
16 BERNSTEIN	9	1.04	0.18	DAVIES	4	0.46	0.08
COPLAND	9	1.04	0.18	DENISOV	4	0.46	0.08
HEININEN	9	1.04	0.18	GINASTERA *	4	0.46	0.08
LINDBERG	9	1.04	0.18	GORECKI	4	0.46	0.08
20 LARSSON	7	0.81	0.14	GUBAIDULINA	4	0.46	0.08
LINKOLA	7	0.81	0.14	HARTMANN *	4	0.46	0.08
NORDGREN	7	0.81	0.14	HAUTA-AHO	4	0.46	0.08
TUBIN *	7	0.81	0.14	KABALEVSKI	4	0.46	0.08
24 HATSHATURJAN *	6	0.69	0.12	MURTO	4	0.46	0.08
HÄMEENNIEMI	6	0.69	0.12	TÜÜR	4	0.46	0.08
SALMENHAARA	6	0.69	0.12	156 SÄVELTÄJÄÄ	1-3		

*) Nämä säveltäjät eivät kuulu tässä analysissä mukana oleviin nk. elossa oleviin säveltäjiin (kuolleet ennen vuotta 1986). Ks. Luku "Elossa olevien säveltäjien musiikki orkestereiden ohjelmistoissa".

1) Säveltäjän teosten esityskertojen osuus 1900-luvulla syntyneiden säveltäjien teosten esityskertoista.

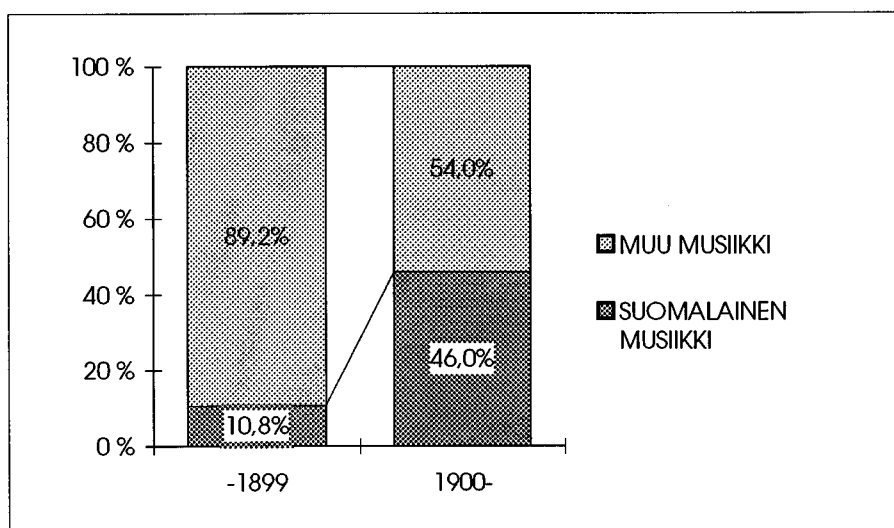
2) Säveltäjän teosten esityskertojen osuus kaikista soitettujen teosten esityskertoista.

Orkestereittain tarkasteltuna suosituin uuden musiikin säveltäjä oli useimmilla orkestereilla niin ikään Shostakovitsh (liite 5). Tapiolan orkesterin esitetyin säveltäjä oli Britten ennen Shostakovitshia. Lahden orkesterin kaksi soitetuinta säveltäjää olivat suomalaisia, Kokkonen ja Klami. Kaikilla orkestereilla oli soitetuimpien nykysäveltäjien joukossa runsaasti suomalaisia. Soitetuimpiin uuden musiikin säveltäjiin ei kuulunut yhtään saksalaista tai itävaltalaisista säveltäjää. Esitykset olivat hajautuneet eri säveltäjien kesken enemmän kuin aikaisempina ajanjaksoina ja orkesterikohtaisessa tarkastelussa esiin nousi joitakin harvinaisempiakin säveltäjänimiä.

Suomalaisen musiikin osuus uudesta musiikista

Suomalaisen musiikin osuus uudesta musiikista oli huomattava. Sen osuus oli melkein puolet tämän vuosisadan musiikista, mutta siirryttäessä ajassa taakse päin suomalaisen musiikin osuus pieneni jyrkästi; ennen 1900-lukua syntyneiden suomalaisten säveltäjien teoksia oli vain 10,8 % ohjelmistosta (kuvio 8).

KUVIO 8. Suomalaisen musiikin osuus orkestereiden ohjelmistoista.



Orkestereittain tarkasteltaessa suomalaisen uuden musiikin osuus kaikesta uudesta musiikista oli kolmen orkesterin kohdalla vähintään 50 % (liite 6, kuvio 16). Muillakin orkestereilla sen osuus oli vähintään kolmasosa laskettuna orkesterin omasta ohjelmistosta. Verrattaessa teosten esityskertoja orkestereiden kesken voidaan todeta, että Lahti esitti suomalaista uutta musiikkia eniten: kaikkiaan 104 esityskertaa 10 vuoden aikana. Se oli yli neljäsosa kaikista suomalaisen uuden musiikin esityskertoista (liite 6, kuvio 17). Seuraavaksi eniten niitä esitti Oulun orkesteri, jolla esityskertojen määrä oli 52, ja muilla orkestereilla esityskertoja oli alle 50.

3.4.4.3 Elossa olevat säveltäjät

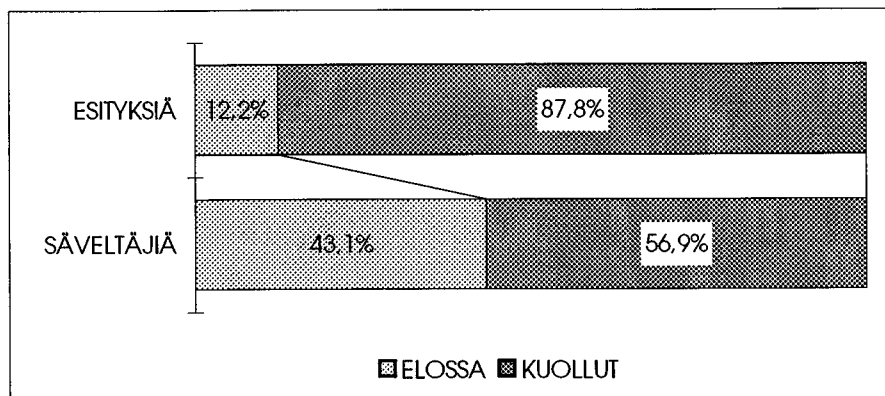
Mielenkiintoisena yksityiskohtana tarkasteltiin vielä, mikä oli elossa olevien säveltäjien osuus orkestereiden ohjelmistoista. Vielä viime vuosisadan alussa heidän osuutensa ohjelmistoissa oli huomattavan suuri ja kuolleiden säveltäjien teoksia soitettiin vain hyvin satunnaisesti, mutta mitä lähemmäksi 1900-lukua tultiin, sitä vähäisemmäksi jäi elossa olevien säveltäjien osuus orkestereiden ohjelmistoissa. (Weber 1986, 374). Taulukosta 6 ja kuviosta 8 käy ilmi elossa olevien säveltäjien osuus esitetystä musiikista.

TAULUKKO 6. Elossa olevien säveltäjien osuus orkestereiden ohjelmistoista syksy 86 - kevät 96.

	ELOSSA OLEVAT SÄVELTÄJÄT		KUOLLEET SÄVELTÄJÄT		YHTEENSÄ f
	f	%	f	%	
SÄVELTÄJÄT	182	43.1	240	56.9	422 *)
ESITYSKERRAT	606	12.2	4352	87.8	4958 *)

*) 19 säveltäjän kohdalla ei tarkkoja elinvuosia saatu selville ja niin myös heidän teostensa esityskerrat (23) puuttuvat näistä luvuista.

KUVIO 8. Elossa olevien säveltäjien ja heidän musiikkinsa osuus orkestereiden ohjelmistoista syksy 86 - kevät 96.



Elossa olevia säveltäjiä oli yli 40 % kaikista ohjelmistoissa esiintyneistä säveltäjistä. Osuus on yllättävän suuri, mutta toisaalta voidaan todeta, kuten uuden musiikinkin kohdalla, että näiden säveltäjien osuus esitetystä musiikista oli hyvin pieni. Elossa olevia säveltäjiä oli siis paljon orkestereiden ohjelmistoissa, mutta samaa säveltäjiä ei esitetty kovin useasti.

Taulukosta 5 (s. 103) löytyy orkestereiden soitetuimmat elossa olevat säveltäjät. Mukaan on otettu myös ne säveltäjät, jotka ovat kuolleet analyysin tarkasteluajanjakson aikana (vv.1986-1996). Kaikista vielä elossa olevista säveltäjistä esitetyimpiä olivat suomalaiset. Seitsemän

soitetuimman joukossa oli vain yksi ulkomaalainen, Pärt. Tarkasteluajanjakson aikana orkestereiden ohjelmistoissa olleista suomalaisista säveltäjistä elossa oli 66 säveltäjää eli noin 70 % kaikista suomalaisista säveltäjistä. Kaikkien elossa olevien säveltäjien tuotannon osuus ohjelmistoista oli 40 %. Joonas Kokkonen musiikkia esitettiin elossa olevista säveltäjistä eniten. Taulukosta seitsemän käy ilmi esitetyimmät elossa olevat suomalaiset säveltäjät orkestereiden ohjelmistoissa esityskertoineen. Listan ulkopuolelle jäi vielä 39 säveltäjää, joiden teoksia oli esitetty vain yksi tai kaksi kertaa. (Taulukossa on siis mukana kuusi tarkasteluajanjakson aikana edesmennyttä säveltäjää: Kokkonen, Karjalainen, Jutila, Pesonen, Aaltoila ja Kärki.)

TAULUKKO 7. Elossa olevat soitetuimmat suomalaiset säveltäjät orkestereiden ohjelmistoissa.

SÄVELTÄJÄ	f	SÄVELTÄJÄ	f	SÄVELTÄJÄ	f
KOKKONEN	52	NORDGREN	7	KAIPAINEN	3
SALLINEN	41	HÄMEENNIEMI	6	KORTEKANGAS	3
RAUTAVAARA	35	SALMENHAARA	6	KOSTIAINEN	3
AHO	18	EEROLA	5	RECHBERGER	3
ENGLUND	17	KUUSISTO	5	SEGERSTAM	3
ALMILA	14	MERILÄINEN	5	SERMILÄ	3
BERGMAN	10	TIENSUU	5	TUOMELA	3
HEININEN	9	AHVENAINEN	4	39 SÄVELTÄJÄÄ	1-2
LINDBERG	9	HAUTA-AHO	4		
LINKOLA	7	MURTO	4		

Kalevi Aho tutki kevätkaudesta 1990 kevätkauteen 1994 eli 4 1/2 vuoden ajanjaksolta Suomen Sinfoniaorkesterit ry:hyn kuuluvien orkestereiden sekä kamariorkesteri Avantin! soittamaa ohjelmistoa suomalaisen musiikin osalta. Hänen analyysissään kymmenen soitetuinta elossa olevaa säveltäjää olivat Kokkonen, Lindberg, Rautavaara, Sallinen, Nordgren, Segerstam, Bergman, Englund, Tiensuu ja Hämeenniemi ja samat nimet löytyvät myös oheisesta taulukosta. (Aho 1994, 9-10).

Orkestereittain tarkasteltuna havaittiin, että elossa olevien säveltäjien osuus orkestereiden ohjelmistoissa vaihteli 30 % molemmin puolin paitsi Vaasan orkesterin kohdalla, jonka ohjelmistossa elossa olevien säveltäjien osuus oli noin 20 % (taulukko 8). Säveltäjiä oli siis ohjelmistoissa melko runsaasti, mutta heidän osuutensa esityskerroista jäi melko pieniksi myös orkesterikohtaisessa tarkastelussa. Teosten osuus orkestereiden ohjelmistoista oli noin 10 %, ja esityskerrat jäivät säveltäjää kohden useimmiten yhteen tai kahteen. Lahden ja Kuopion orkestereita vertailtaessa voidaan kuitenkin havaita, että molemmilla oli noin 50 säveltäjää ohjelmistoissa, mutta Lahden orkesterin ohjelmistossa esiintymiskertoja oli huomattavasti

enemmän kuin Kuopion orkesterissa. Keskimääräiset esityskerrat jäivät kuitenkin molempien kohdalla alhaisiksi.

TAULUKKO 8. Elossa olevien säveltäjien ja heidän musiikkinsa osuus eri orkestereilla.

	ELOSSA OLEVAT SÄVELTÄJÄT (YHT. 182)		ESITYSKERRAT (YHT. 606)		ESITYSKERTA / SÄVELTÄJÄ
	f	% *)	f	% *)	
JOENSUU	45	29.2	71	12.0	1.6
JYVÄSKYLÄ	42	31.1	63	9.1	1.5
KUOPIO	52	33.6	80	11.4	1.5
LAHTI	55	34.0	132	16.5	2.4
OULU	47	30.3	86	12.0	1.8
PORI	40	32.0	59	12.9	1.5
TAPIOLA	51	35.0	79	12.6	1.5
VAASA	25	21.4	36	9.7	1.4

*) Osuus laskettu orkesterin omasta ohjelmistosta.

Uuden musiikin tarkastelu osoitti, että teosten esityskerrat jäivät kauttaaltaan hyvin mataliksi. Burkholderin mukaan teosten valinta pysyvään ohjelmistoon on hyvin sattumanvaraista riippuen monista muistakin seikoista kuin sävellysten laatutekijöistä, kuten ohjelmistopolitiikasta, teosten saamasta julkisuudesta ja vaikuttavuudesta sekä muista ennalta määräämättömistä tekijöistä. Burkholderin mielestä myös kriitikot, kapellimestarit ja muusikot edistävät omalta osaltaan säveltäjän tunnetuksi tekemistä. Musiikin historiasta löytyy myös useita esimerkkejä siitä, että säveltäjät eivät ole välttämättä olleet arvostettuja omana aikanaan. Säveltäjät tiedostavat, ettei suosio omana elinaikana takaa teosten kuolemattomuutta. Burkholderin mukaan suurin osa nykysäveltäjistä ei välitäkään, miellyttääkö heidän sävellyksensä laajaa yleisöä, vaan heille on tärkeää, että heidän musiikillaan on edes pieni kannattajajoukko, joka arvostaa sitä ja pitää näin heidän musiikkiaan elossa. (Burkholder 1986, 418).

Otonkosken mukaan uuden musiikin esitysmäärissä on tapahtunut kasvua 1980-luvulla, mutta se on tapahtunut ensisijaisesti erillisissä uuden musiikin tapahtumissa ja konserteissa, eikä niinkään sinfoniaorkestereiden normaalin konserttitoiminnan puitteissa. Nirosen haastattelemista säveltäjistä melkein puolet piti uuden musiikin asemaa konsertti-instituutiossa huonona, millä lähes aina tarkoitettiin uuden musiikin alhaista esitysmäärää kunnallisten orkestereiden ohjelmistoissa. (Nironen 1991, 42). Tutkimuksessa mukana olleista säveltäjistä 91 % pitikin traditio-naalista ohjelmistopolitiikkaa uuden musiikin vastaanottoa eniten estävänä tekijänä. (Nironen 1991, 49). Nirosen tutkimuksen mukaan säveltäjät pitivät kuitenkin uuden musiikin asemaa yleisesti ottaen hyvänä ja sen aseman sekä säveltäjän työn yleisen arvostuksen koettiin parantuneen viime vuosikymmeninä. Uuden musiikin asema Suomessa koettiin hyväksi muiden maiden tilanteeseen verrattuna. (Nironen 1991, 110).

3.4.5 Suomalainen musiikki orkestereiden ohjelmistoissa

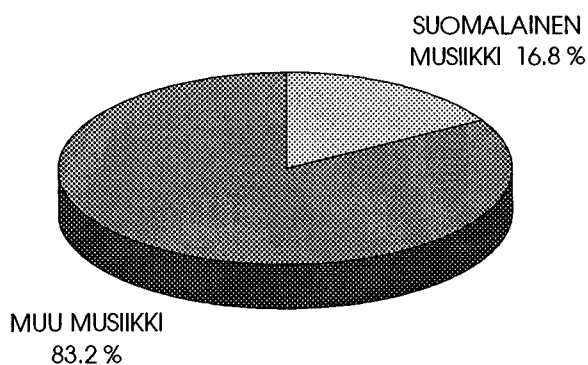
3.4.5.1 Suomalaisen musiikin osuus

Suomalaisten säveltäjien osuus kaikista säveltäjistä oli noin 20 %. Heidän osuutensa esitetystä musiikista oli 16.8 % ajanjaksolla syksy 1986 - kevät 1996 (taulukko 9, kuvio 9).

TAULUKKO 9. Suomalainen musiikki orkestereiden ohjelmistoissa syksy 86 - kevät 96.

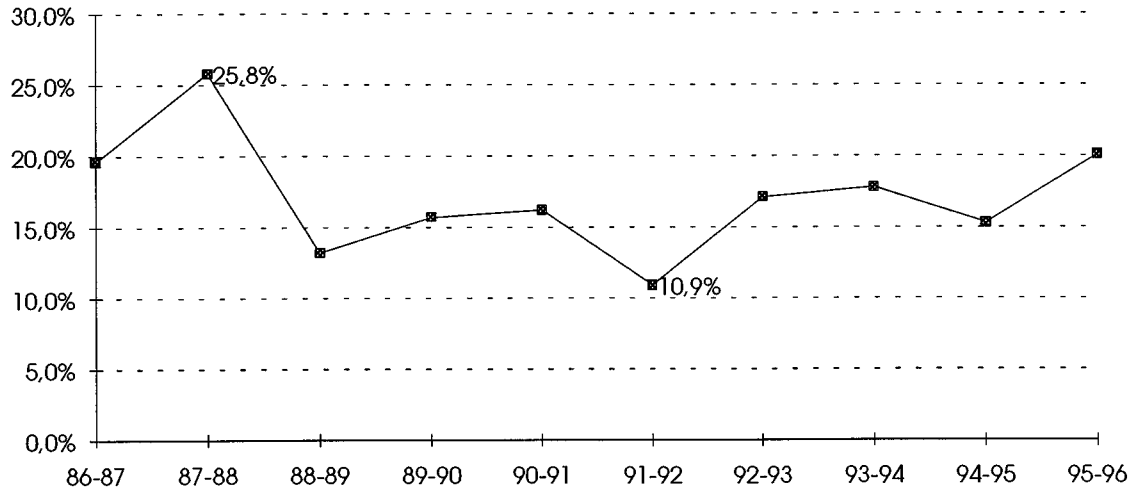
	SUOMALAISET SÄVELTÄJÄT		MUUT SÄVELTÄJÄT		YHT
	f	%	f	%	f
SÄVELTÄJÄT	94	21.3	347	78.7	441
ESITYSKERRAT	838	16.8	4143	83.2	4981

KUVIO 9. Suomalaisen musiikin osuus orkestereiden ohjelmistoista syksy 86 - kevät 96.



Alimmillaan osuus oli vain noin 11 % kaudella 91-92 ja korkeimmillaan se oli lähes 26 % kaudella 87-88 teosten määrän vaihdellessa 56:sta 110:een. Viimeisen neljän kauden aikana osuus on ollut yli 15% (kuvio 10).

KUVIO 10. Suomalaisen musiikin osuus orkestereiden ohjelmistoista kausina syksy 86 - kevät 96.



Ahon tutkimuksessa suomalaisen musiikin osuus orkestereiden soittamasta ohjelmistosta kevätkaudella 1994 oli 14,8 % (Aho 1994, 9.) Vaikka tässä analyysissä tarkasteluajanjakso on paljon pidempi, on mielenkiintoista, kuinka samansuuntaisia nämä tutkimuksissa saadut luvut suomalaisen musiikin osuudesta orkestereiden ohjelmistoissa ovat.

Orkestereittain tarkasteltuna suomalaisten säveltäjien osuus kaikista säveltäjistä vaihteli noin 17% - 30 % (taulukko 10). Lahden orkesterilla heidän teostensa esityskerrat muodostivat yli neljäsosan sen soittamasta musiikista. Muilla orkestereilla suomalaisen musiikin osuus jäi alle 20 % ja Tapiolan orkesterin kohdalla sen osuus oli vain 10 % (liite 8, kuvio 19).

Kun tarkasteltiin kuinka monta suomalaista teosta yksi orkesteri esitti kaikkiaan kymmenen vuoden aikana havaittiin, että Sinfonia Lahti esitti noin 25 % kaikista orkestereiden soittamista suomalaisista teoksista (liite 8, kuvio 20). Seuraavaksi eniten niitä esitti Oulun kaupunginorkesteri, lähes 16 %, ja kaksi orkesteria jäi jopa alle 10 %. Vaasan orkesterilla osuus oli vain 6.7 %, mutta sen omasta ohjelmistosta suomalaisen musiikin osuus oli kuitenkin yli 15 %. Taulukosta 10 käy selville, että Lahden orkesterilla esityskerrat säveltäjää kohden olivat suuremmat kuin muilla orkestereilla, mikä osoittaa, että se oli keskittynyt muita enemmän tiettyihin säveltäjiin.

TAULUKKO 10. Suomalaiset säveltäjät ja heidän musiikkinsa osuus eri orkestereilla syksy 86 - kevät 96.

	SUOMALAISET SÄVELTÄJÄT (yht. 94)		ESITYSKERRAT (yht. 838)		ESITYSKERTA / SÄVELTÄJÄ
	f	%	f	%	
JOENSUU	29	18.8	92	15.6	3.2
JYVÄSKYLÄ	24	17.8	91	13.2	3.8
KUOPIO	29	18.7	102	14.6	3.5
LAHTI	30	18.5	213	26.6	7.1
OULU	31	20.0	133	18.5	4.3
PORI	35	28.0	89	19.4	2.6
TAPIOLA	25	17.1	62	10.0	2.5
VAASA	25	21.4	56	15.1	2.2

*) Osuus laskettu orkesterin omasta ohjelmistosta.

Suomalaisia teoksia sisältävien konserttien osuus

Niistä konserteista, joista teostiedot olivat saatavilla, lähes 30 % (29,4 %) sisälsi ainakin yhden suomalaisen teoksen, eli 520 konserttia kymmenen vuoden aikana. Näiden konserttien osuus vaihteli kausittain noin 22 %:sta noin 37 %:iin ollen alimmillaan kaudella 91-92 ja korkeimmillaan kaudella 87-88.

Orkesterikohtaisesti tarkasteltuna sellaisia konsertteja, joissa oli vähintään yksi suomalainen teos, oli Lahden orkesterilla selvästi eniten suhteessa orkesterin omiin konsertteihin (liite 14). Lahden orkesteri esitti neljäsosan kaikista niistä konserteista, joissa oli vähintään yksi suomalainen teos. Muiden orkestereiden vastaavien konserttien lukumäärät jäivät noin puoleen tai sen alle verrattuna Lahden orkesteriin. Vaasan ja Porin orkestereita koskevat luvut ovat todennäköisesti suurempia, sillä niiden kohdalla oli eniten puuttuvien teostiedoin olevia konsertteja konserttikalenterissa.

Noin 8 % konserteista oli sellaisia, joiden kaikki teokset olivat suomalaisia. Näitä konsertteja oli tutkimuksessa mukana olleilla orkestereilla yhteensä 140 kappaletta kymmenen vuoden aikana. Orkestereittain tarkasteltuna suomalaisen musiikin konsertteja oli Lahden orkesterilla noin 10 % kaikista sen konserteista. Muilla orkestereilla osuus vaihteli noin 3:sta 8:aan prosenttiin.

Suomalaisen musiikin jakautuminen eri ajanjaksoille

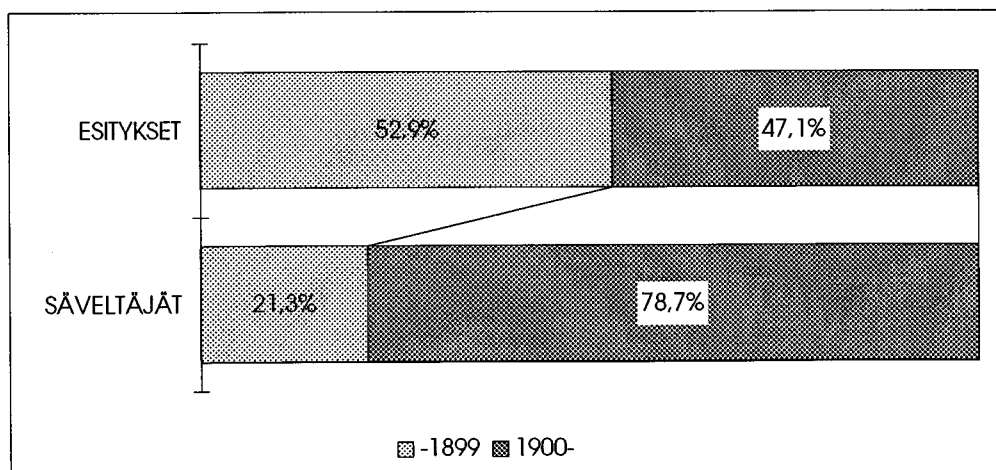
Analyysissä esiintyi kaikkiaan 94 suomalaista säveltäjää. Taulukon 11 avulla on tarkasteltu, miten suomalainen musiikki jakautui eri ajanjaksoille. Suomen luova säveltaide alkoi kehittyä varsinaisesti vasta 1800-luvun vaihteessa. Ennen sitä se oli määrällisesti vähäistä. Ensimmäisiä tunnetuimpia säveltäjiä Suomen musiikkielämässä olivat Byström, Lithander ja Crusell (Heiniö 1995, 259). Heistä Crusell oli ainoa tässä tarkastelussa ohjelmistoissa esiintynyt 1700-luvun puolella syntynyt säveltäjä eikä 1800-luvun alkupuolellakaan syntyneistä säveltäjistä ollut mukana muita kuin Pacius ja Greve. Sibeliuksen teosten osuus suomalaisesta musiikista on ylivoimainen. Sibelius sijoittui taulukossa sarakkeeseen 1850-1900 ja kyseisen sarakkeen 424 esityskerrasta Sibeliuksen teoksien esityskertoja oli 340 kpl eli 80 %. Kaikista esitetyistä suomalaisista teoksista Sibeliuksen sävellysten osuus oli hieman yli 40 %.

TAULUKKO 11. Suomalaisen musiikin jakautuminen säveltäjien syntymävuoden mukaan

	1750 -1799		1800 - 1849		1850 -1899		1900 -1949		1950 -		YHT
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f
SÄVELTÄJÄT	1	1.1	3	3.2	16	17.0	50	53.2	24	25.5	94
ESITYKSET	13	1.6	6	0.7	424	50.6	329	39.2	66	7.9	838

Vaikka ohjelmistoissa esiintyneistä suomalaisista säveltäjistä vain noin 20 % oli syntynyt ennen 1900-lukua, heidän teostensa esityskerrat muodostivat yli puolet kaikesta esitetyistä suomalaisesta musiikista (kuvio 11). Tämä selittyy Sibeliuksen teosten suuresta esityskertojen määrästä. Suomalaisten tällä vuosisadalla syntyneiden säveltäjien osuus kaikesta esitetyistä suomalaisesta musiikista oli kuitenkin yllättävän suuri.

KUVIO 11. Uuden musiikin osuus suomalaisesta musiikista.



Tarkasteltaessa orkestereittain 1900-luvulla syntyneiden suomalaisten säveltäjien musiikin osuutta muusta suomalaisesta musiikista orkesterin omassa ohjelmistossa voidaan havaita, että Porin ja Tapiolan orkesterin ohjelmistossa osuus oli kymmenen vuoden aikana yli 50 % (liite 7 kuvio 18). Kaikista mukana olleista suomalaisten 1900-luvulla syntyneiden säveltäjien teoksista Lahden orkesteri esitti 26,3 % (liite 6, kuvio 17).

3.4.5.2 Suomalaiset säveltäjät

Suomalaisia säveltäjiä oli orkestereiden ohjelmistoissa siis 94 ja heistä ylivoimaisesti soitetuin oli Sibelius (taulukko 13). Hänen teoksia esitettiin yhteensä 340 kertaa, mikä oli yli 40 % kaikesta suomalaisesta musiikista. Muiden suomalaisten säveltäjien esityskerrat jäivät kauas näistä luvuista. Sibeliuksen teoksia oli esitetty yhtä paljon kuin seuraavien 17 säveltäjän teoksia yhteensä. Kokkonen oli toiseksi suosituin säveltäjä ja hänen teoksiaan oli esitetty 52 kertaa, mikä on noin 6 % esitetyistä teoksista. Klamia esitettiin 49 kertaa ja näiden kolmen säveltäjän teokset muodostivat yli 50 % esitetystä suomalaisesta musiikista. Sallisen teoksia esitettiin 41 kertaa ja Rautavaaran sävellyksiä 35 kertaa. Näiden edellä mainittujen viiden esitetyimmän säveltäjän osuus muodosti yli 60 % esitetystä suomalaisesta musiikista.

Seuraavaksi esitetyimpiä säveltäjiä olivat A. Merikanto (25), Aho (18), Englund (17), Almila (14), Madetoja (14), Crusell (13), Kuula (12), Palmgren (11), Bergman (10), Heininen (9) ja Lindberg (9). Kaikki edellä mainitut 16 säveltäjää muodostivat lähes 80 % suomalaisesta musiikista. Muiden 77 säveltäjän osuus jäi alle prosentin. Säveltäjiä, joiden teoksia esitettiin vain 1-2 kertaa oli 54, eli liki 60 %. Heidän musiikkinsa osuus oli yhteensä 8,7 %. Vain 13 säveltäjää oli esitetty yli 10 kertaa, 7 säveltäjää 6-10 kertaa, ja 73 säveltäjää, eli lähes 80 % alle viisi kertaa kymmenen vuoden aikana. Niroson tutkimuksessa suomalaisen nykysäveltäjän ammattikuvasta hieman yli puolet 57 säveltäjästä ilmoittivat olevansa tyytymättömiä sävellystensä esitysmäärään (Nironen 1991, 53). Sävellyksen ensiesitys on suhteellisen helppo järjestää, mutta ongelmana on kantaesityksen jälkeen teoksen saaminen osaksi orkestereiden ohjelmistoa (Nironen 1991, 110).

TAULUKKO 13. Suomalaiset säveltäjät orkestereiden ohjelmistoissa syksy 86 - kevät 96.

SÄVELTÄJÄ				SÄVELTÄJÄ					
	f	% 1)	% 2)		f	% 1)	% 2)		
1	SIBELIUS	340	40.6	6.68	21	EEROLA	5	0.6	0.10
2	KOKKONEN	52	6.2	1.05		KUUSISTO	5	0.6	0.10
3	KLAMI	49	5.8	0.99		MERILÄINEN	5	0.6	0.10
4	SALLINEN	41	4.9	0.83		TIENSUU	5	0.6	0.10
5	RAUTAVAARA	35	4.2	0.71	25	AHVENAINEN	4	0.5	0.08
6	MERIKANTO A.	25	3.0	0.50		HAUTA-AHO	4	0.5	0.08
7	AHO	18	2.1	0.36		MERIKANTO O.	4	0.5	0.08
8	ENGLUND	17	2.0	0.34		MURTO	4	0.5	0.08
9	ALMILA	14	1.7	0.28		RAITIO V.	4	0.5	0.08
	MADETOJA	14	1.7	0.28	30	JÄRNEFELT	3	0.4	0.06
11	CRUSELL	13	1.6	0.26		KAIPAINEN	3	0.4	0.06
12	KUULA	12	1.4	0.24		KORTEKANGAS	3	0.4	0.06
13	PALMGREN	11	1.3	0.22		KOSTIAINEN	3	0.4	0.06
14	BERGMAN	10	1.2	0.20		PACIUS	3	0.4	0.06
15	HEININEN	9	1.1	0.18		RECHBERGER	3	0.4	0.06
	LINDBERG	9	1.1	0.18		SEGERSTAM	3	0.4	0.06
17	LINKOLA	7	0.8	0.14		SERMILÄ	3	0.4	0.06
	NORDGREN	7	0.8	0.14		SONNINEN	3	0.4	0.06
19	HÄMEENNIEMI	6	0.7	0.12		TUOMELA	3	0.4	0.06
	SALMENHAARA	6	0.7	0.12		55 SÄVELTÄJÄÄ	1-2		100

1) Säveltäjän teosten esityskertojen osuus suomalaisten säveltäjien teosten esityskerroista.

2) Säveltäjän teosten esityskertojen osuus kaikista soitetuista teosten esityskerroista.

Suosituimmat kuusi säveltäjää, Sibelius, Kokkonen, Klami, Sallinen, Rautavaara ja A. Merikanto, esiintyivät kaikkien orkestereiden ohjelmistoissa kymmenen vuoden aikana ainakin kerran (taulukko 14, s. 114). Rautavaaraa lukuunottamatta Lahden orkesteri esitti heidän musiikkiaan eniten, 25 % tai enemmän näiden säveltäjien teosten esityskerroista. Se soitti yli 46 % Kokkonen musiikista. Rautavaaraa esitti eniten Oulun orkesteri (noin 23 %). Seuraavat säveltäjät esiintyivät 5-7 orkesterin ohjelmistossa ainakin kerran kymmenen vuoden aikana: Englund, Lindberg, Almila, Crusell, Nordgren, Aho, Bergman, Heininen ja Linkola. Neljällä orkesterilla oli ohjelmistossaan Madetojan, Kuulan, Tiensuun, Hauta-ahon, Murrin ja V. Raition teoksia.

TAULUKKO 14. Soitetuimpien suomalaisten säveltäjien esiintyminen orkestereiden ohjelmistoissa syksy 86 - kevät 96.

	JOEN- SUU	JYVÄS- KYLÄ	KUOPIO	LAHTI	OULU	PORI	TAPIO- LA	VAASA
SIBELIUS	39	46	53	90	58	24	15	15
KOKKONEN	4	5	3	24	9	3	3	1
KLAMI	4	7	7	16	1	5	4	5
SALLINEN	1	6	4	11	6	6	4	3
RAUTAVAARA	5	4	3	5	8	3	4	3
MERIKANTO A.	2	3	1	7	6	2	3	1
AHO	2		1	12		2	1	
ENGLUND		1	4	6	3	1	1	1
ALMILA	6		1		4	1	1	1
MADETOJA	1			4	8	1		
CRUSELL	2		1	3	1	2	4	
KUULA			1		2		1	8
PALMGREN						10		1
BERGMAN	1	1	2	4	2			
HEININEN		1		4	1	1	2	
LINDBERG	1	1	1	1	3	1	1	
LINKOLA	1	1		1	2	2		
NORDGREN	1	1		2	1	1	1	
HÄMEENNIEMI			3	1	2			
SALMENHAARA				3		3		
EEROLA	5							
KUUSISTO I.			1	2				2
MERILÄINEN				2		1	2	
TIENSUU	1	1	1		2			
AHVENAINEN	2		2					
HAUTA-AHO	1	1			1		1	
MERIKANTO O.			1		2			1
MURTO	1	1	1			1		
RAITIO V.			1	1	1			1

Voidaan havaita, että orkesterit valitsivat ohjelmistoonsa myös omalla paikkakunnallaan vaikuttaneita säveltäjiä. Oulun orkesteri esitti Madetojaa eniten: 14 esityskerrasta 8. Porin orkesteri esitti Palmgrenin 11 esityskerrasta 10 ja Kuulan musiikkia esitti eniten Vaasan orkesteri. Kapellimestarit valitsivat orkesterin ohjelmistoon myös omia sävellyksiään. Almilan teoksia esitettiin eniten (6 kertaa) Joensuussa, jonka kapellimestarina hän on toiminut kolmen vuoden ajan, mutta hänen teoksiaan oli myös Oulun orkesterin ohjelmistossa.

Suosituimmat suomalaiset säveltäjät eri orkestereilla käyvät ilmi liitteestä 9. Esitetyin säveltäjiä oli Sibelius. Toiseksi suosituimman säveltäjän asema ei ollut yhtä selvä. Lahden ja Oulun orkesterissa Kokkonen sijoittui toiseksi ja muilla orkestereilla hän kuului viiden soitetuimman

säveltäjän joukkoon. Poikkeuksen teki Vaasan orkesteri, joka oli konserttikalentereiden mukaan esittänyt Kokkosta vain yhden kerran. Yli puolella orkestereista Klami sijoittui toiseksi tai kolmanneksi, mutta Oulun orkesterin ohjelmistossa Klami esiintyi vain kerran.

Orkestereittain tarkasteltuna suosituimpien säveltäjien joukossa oli joitakin sellaisia nimiä, jotka eivät sijoittuneet kärkipäähän tarkasteltaessa kaikkia orkestereita yhdessä. Esimerkiksi Joensuun orkesterissa Almila ja Eerola olivat kolmen esitetyimmän säveltäjän joukossa ja Jyväskylän orkesterissa Kostiainen oli kuudenneksi esitetyin. Hämeenniemi kuului Kuopiossa neljän soiteuimman säveltäjän joukkoon, Palmgren oli Porin orkesterin toiseksi esitetyin ja Kuula Vaasan orkesterin toiseksi suosituin säveltäjä. Lahden orkesteria lukuunottamatta suomalaisten säveltäjien teokset (Sibelius poislukien) jäivät suurimmaksi osaksi alle kymmeneen esityskertaan yhden orkesterin kohdalla koko tarkasteluajanjakson aikana.

Ahon analyysissä Sibeliuksen orkesteriteosten esityskertojen osuus orkestereiden soittamasta suomalaisesta musiikista vaihteli kevätkaudesta 1990 kevätkauteen 1994 35,3 %:sta 39,3 %:iin (Aho 1994, 30). Myös tässä analyysissä Sibeliuksen musiikin osuus oli hyvin lähellä näitä lukuja, eli 40,6 %. Mielenkiintoisena seikkana Aho havaitsi analyysissään, että suurilla orkestereilla oli Sibeliuksen osuus orkesterin suomalaisesta ohjelmistosta suurin: Radion sinfoniaorkesterilla 53,3 % ja Helsingin kaupunginorkesterilla 49,1 %. Myös Lahden orkesteri soitti Sibeliukselta paljon, 45,7 % suomalaisesta ohjelmistostaan (Aho 1994, 12 ja 31). Jos vertaa Ahon keräämiä tietoja 1990-luvun alkuvuosilta kaikkien orkestereiden soitetuimmista suomalaisista säveltäjistä, suurin osa säveltäjänimistä on samoja kuin tässäkin analyysissä. Sibelius ja Kokkonen ovat kummassakin tarkastelussa kaksi eniten soitettua säveltäjää. Tämän lisäksi kymmenestä soitetuimmasta suomalaisesta säveltäjästä viisi nimeä ovat samoja: Rautavaara, Klami, A. Merikanto, Sallinen ja Madetoja. Suosituimmuusjärjestys vain vaihteli. Näiden säveltäjien lisäksi Ahon tarkastelussa kymmeneen soitetuimpaan suomalaiseen säveltäjään kuuluivat Lindberg, Nordgren ja Kuula (Aho 1994, 10 ja 29).

3.4.5.3 ”Uhanalaiset” suomalaiset säveltäjät

Aho toi tutkimuksessaan esille käsitteen säveltäjän ”uhanalaisuus” tarkastellessaan suomalaisten säveltäjien asemaa orkestereiden ohjelmistoissa. Hän katsoi *säännöllisesti* ohjelmistoissa esiintyviksi säveltäjiksi ne, joiden teoksia oli keskimäärin kerran tai useammin vuodessa saman orkesterin ohjelmistossa. Asemansa *vakiinnuttaneiksi, mutta epäsäännöllisesti orkestereiden*

ohjelmistoissa esiintyneiksi säveltäjiksi hän määritteli säveltäjät, joiden teoksia oli keskimäärin kerran (tai vähän useammin) kahdessa vuodessa saman orkesterin ohjelmistossa ja *uhanalaisiksi* hän luokitteli säveltäjät, joiden teoksia esitettiin saman orkesterin ohjelmistossa vain joka kolmas tai neljäs vuosi. *Erittäin uhanalaisiksi* Aho määritteli säveltäjät, joiden teoksia esiintyi ohjelmistoissa hyvin satunnaisesti eli harvemmin kuin keskimäärin kerran neljässä vuodessa. (Aho 1994, 14-15). Näillä kriteereillä Aho tulkitse analyysinsä tuloksia siten, että Sibeliuksen lisäksi vain Kokkosella, Lindbergillä, Rautavaaralla, Aarre Merikannolla, Klamilla ja Sallisella on vakiintunut asema suomalaisten orkestereiden ohjelmistoissa. Muut säveltäjät lukeutuivat hänen mukaansa joko uhanalaisiksi tai erittäin uhanalaisiksi. On kuitenkin otettava huomioon, että säveltäjien esiintymiskerroissa on paikkakunta- ja orkesterikohtaisia eroja. (Aho 1994, 15 ja 32).

Jos Ahon tarkastelutapaa sovelletaan tähän tutkimukseen ja *säännöllisesti* esiintyväksi säveltäjäksi luokitellaan säveltäjä, joka esiintyy orkestereiden ohjelmistoissa keskimäärin vähintään kerran joka vuosi, niin tässä tutkimuksessa yhdellä säveltäjällä esiintymiskertoja tulisi olla vähintään 80. Sibelius oli ainoa säveltäjä, jonka esityskerrat kohosivat yli tämän luvun. Asemansa *vakiinnuttaneiden, mutta epäsäännöllisesti esiintyvien* säveltäjien tulisi esiintyä ohjelmistoissa keskimäärin kerran kahdessa vuodessa tai useammin, mikä tarkoittaa tämän analyysin kohdalla vähintään 40 esityskertaa. Kokkonen, Klami ja Sallinen täyttivät tämän ehdon. Muut säveltäjät voidaan Ahon mukaisesti luokitella *uhanalaisiksi tai erittäin uhanalaisiksi*. Taulukosta 13 (s.113) käy ilmi soitetuimpien suomalaisten säveltäjien esiintymiskerrat.

Jos sovelletaan Ahon tarkastelutapaa yksittäiseen orkesteriin, tulokset ovat erilaisia. (Ks. taulukko 14, Suomalaisten säveltäjien esiintymiskerrat orkestereiden ohjelmistoissa.) Jos *säännöllisesti* ohjelmistossa esiintyväksi säveltäjäksi luokitellaan säveltäjä, joka esiintyy orkesterin ohjelmistossa keskimäärin vähintään kerran joka vuosi, niin vain Sibelius täytti tämän ehdon jokaisessa tarkastelussa mukana olevan orkesterin kohdalla. Tämän lisäksi Lahden orkesterissa oli neljä muuta säännöllisesti ohjelmistossa esiintyvää säveltäjää: Kokkonen, Klami, Sallinen ja Aho. Porin orkesterilla oli Sibeliuksen lisäksi Palmgren. Jos asemansa *vakiinnuttaneen, mutta epäsäännöllisesti esiintyvän* säveltäjän kriteerinä pidetään sitä, että säveltäjä esiintyy orkesterilla joka toinen vuosi, ei löytynyt yhtään säveltäjää, joka olisi täyttänyt tämän ehdon kaikissa kahdeksassa orkesterissa. Joensuussa tähän ryhmään kuului Rautavaara, Almila ja Eerola ja Jyväskylän orkesterissa Kokkonen, Klami ja Sallinen. Kuopion orkesterissa tähän ryhmään kuului vain Sallinen ja Lahdessa mukaan tulivat A. Merikanto, Rautavaara ja Englund. Oulussa asemansa vakiinnuttaneisiin säveltäjiin kuului Kokkonen, Sallinen, Rautavaara, A. Merikanto ja Madetoja. Porin orkesterissa tähän ryhmään kuului Klami ja Sallinen ja Vaasan

orkesterissa Klamin lisäksi Kuula. Ottaen huomioon muita orkestereita lyhyemmän tarkastelu-ajanjakson Tapiolan orkesterilla tähän ryhmään kuuluivat Klami, Sallinen, Rautavaara ja Crusell. Muut säveltäjät olivat siten Ahon määritelmän mukaan *uhanalaisia*. Tässä analyysissä mukana olevien orkestereiden ohjelmistoissa on mukana paljon säveltäjiä, joiden teoksia oli esitetty vain yksi tai kaksi kertaa.

3.4.6 Soitetuimmat säveltäjät orkestereiden ohjelmistoissa

Analyysissä esiintyi yhteensä 441 säveltäjää (taulukko 15). Teosnimikkeitä kertyi 1965 ja niiden esityskertoja kaikkiaan 4981. Tarkasteltaessa ensimmäistä 12 säveltäjän ryhmää, joka muodosti *noin 50 % esitetystä musiikista* voitiin havaita, että wieniläisklassikoilla oli vahva asema orkestereiden ohjelmistoissa. Mozart oli ylivoimaisesti suosituin säveltäjä: hänen teoksiaan esitettiin yhteensä 571 kertaa, mikä oli 11.5 % kaikesta soitetusta musiikista. Seuraavaksi eniten esitettiin Beethovenia, mutta Haydnia jo selvästi vähemmän. Sibelius kiilasi wieniläisklassikkojen väliin ollen ainoa suomalainen säveltäjä tässä ryhmässä. Bach, Tshaikovski, Brahms ja Schubert jäivät jo selvästi näiden säveltäjien esiintymiskerroista. Tässä ryhmässä mukana oli vain yksi 1900-luvulla syntynyt säveltäjä, Shostakovitsh.

Kun tarkastelua laajennettiin koskemaan säveltäjiä, joiden teokset muodostivat *noin 60 % esitetystä musiikista*, saatiin yhdeksän säveltäjää lisää. Mukaan tuli mm. kaksi barokkiajan säveltäjää, Bach ja Händel sekä kaksi 1900-luvulla syntynyttä säveltäjää, Kokkonen ja Klami. Tähän ryhmään kuuluvien säveltäjien osuudet esitetystä musiikista olivat enää noin prosentin suuruisia. Tähän 60 % kärkir ryhmään kuului siis vain 21 säveltäjää. Jäljelle jäi vielä 420 säveltäjää ja heidän osuutensa esitetystä musiikista oli kaikkiaan 40 % - kunkin säveltäjän osuus ohjelmistoista oli alle 1 %. Säveltäjiä, joiden teoksia oli esitetty vain 1-2 kertaa, oli 263 ja heidän musiikkinsa osuus oli *yhteensä 6,5 %*.

Tarkasteltaessa säveltäjien esiintymiskertoja eri kausina havaittiin, että wieniläisklassikot ja Sibelius olivat kymmenen vuoden ajan kaikkein soitetuimpien säveltäjien joukossa, mutta heidän keskinäinen järjestyksensä vaihteli. Muiden esitetyimpien säveltäjien keskinäisessä järjestyksessä tapahtui muutoksia jo paljon enemmän. Soitetuimpien säveltäjien suosion vaihtelut käyvät ilmi liitteessä 10 olevista säveltäjien elinkaarista.

TAULUKKO 15. Soitetuimmat säveltäjät orkestereiden ohjelmistoissa syksy 86 - kevät 96.

	SÄVELTÄJÄ	f	%	cum%		SÄVELTÄJÄ	f	%	cum%
1	MOZART	571	11.5	11.5	38	HINDEMITH	25	0.5	72.3
2	BEETHOVEN	347	7.0	18.4		MERIKANTO A.	25	0.5	72.8
3	SIBELIUS	340	6.8	15.3	40	WEBER	24	0.5	73.3
4	HAYDN	211	4.2	29.5	41	STRAUSS JOHANN	22	0.4	73.7
5	BACH	159	3.2	32.7	42	PÄRT	21	0.4	74.1
6	TSHAIKOVSKI	147	3.0	35.6	43	POULENC	20	0.4	74.5
7	BRAHMS	142	2.9	38.5	44	FALLA	19	0.4	74.9
8	SCHUBERT	131	2.6	41.1	45	VAUGHAN WILLIAMS	19	0.4	75.3
9	MENDELSSOHN	109	2.2	43.3	46	AHO	18	0.4	75.7
10	SHOSTAKOVITSH	103	2.1	45.4		BARBER	18	0.4	76.0
11	DVORÁK	100	2.0	47.4	48	ENGLUND	17	0.3	76.4
	PROKOFJEV	100	2.0	49.4		FAURÉ	17	0.3	76.7
13	STRAVINSKY	84	1.7	51.1		MUSORGSKI	17	0.3	77.1
14	SCHUMANN	61	1.2	52.3		TELEMANN	17	0.3	77.4
15	RAVEL	59	1.2	53.5	52	HONEGGER	16	0.3	77.7
16	STRAUSS R.	58	1.2	54.6		KODALY	16	0.3	78.0
17	VIVALDI	55	1.1	55.8	54	ALMILA	14	0.3	78.3
18	KOKKONEN	52	1.0	56.8		HUMMEL	14	0.3	78.6
19	HÄNDEL	51	1.0	57.8		MADETOJA	14	0.3	78.9
	WAGNER	51	1.0	58.8		RESPIGHI	14	0.3	79.2
21	KLAMI	49	1.0	59.8		WEBERN	14	0.3	79.4
22	ROSSINI	47	0.9	60.8	59	BRUCH	13	0.3	79.7
	SAINT-SAËNS	47	0.9	61.7		CRUSELL	13	0.3	80.0
24	ELGAR	45	0.9	62.6		LUTOSLAWSKI	13	0.3	80.2
	NIELSEN	45	0.9	63.5		RIMSKI-KORSAKOV	13	0.3	80.5
	VERDI	45	0.9	64.4	63	IBERT	12	0.2	80.7
27	BRITTEN	42	0.8	65.3		IVES	12	0.2	81.0
28	SALLINEN	41	0.8	66.1		KUULA	12	0.2	81.2
29	GRIEG	39	0.8	66.9		LISZT	12	0.2	81.4
30	RAHMANINOV	35	0.7	67.6		RODRIGO	12	0.2	81.7
	RAUTAVAARA	35	0.7	68.3		SMETANA	12	0.2	81.9
32	BIZET	34	0.7	69.0	69	BACH C. P. E.	11	0.2	82.2
33	BARTÓK	33	0.7	69.6		MILHAUD	11	0.2	82.4
34	SCHÖNBERG	28	0.6	70.2		PALMGREN	11	0.2	82.6
35	DEBUSSY	27	0.5	70.7		107 SÄVELTÄJÄÄ	3-10		93.5
	MAHLER	27	0.5	71.3		263 SÄVELTÄJÄÄ	1-2		100.0
37	CHOPIN	26	0.5	71.8					

John H. Mueller laati amerikkalaisten sinfoniaorkestereiden soitetuimmista säveltäjistä elinkaaria, jotka osoittivat suosion vaihtelut eri ajanjaksoina (ks. luku 2). Hänen analyysissään tutkittava ajanjakso oli useita vuosikymmeniä vaihdellen hieman tutkittavasta asiasta riippuen. Pisin ajanjakso säveltäjien suosion mittauksessa oli 75 vuotta eli vuodet 1875-1950. (Mueller 1951; 216,227,235,244). Kate Hevner Muellerin keräämät tiedot elinkaaritaulukoihin eri säveltäjien

suosion vaihteluista kattoivat vuodet 1890-1970 (Hevner Mueller 1970, xxii-xlix). Liitteessä 10 on esimerkin omaisesti tämän analyysin soitetuimpien säveltäjien elinkaaria. Niissä on tarkasteltu kyseisen säveltäjän osuutta soitetusta musiikista kymmenen vuoden aikana, mutta tämän analyysin tarkasteluajanjakso on sen verran lyhyt, että näistä elinkaarista ei ole syytä tehdä pitemmälle meneviä tulkintoja. Säveltäjien suosion vaihtelut eivät käyneet niistä ilmi niin selkeästi, että ne olisi voitu ryhmitellä Muellerin määrittelemiin luokkiin. Mielenkiinnon vuoksi liitteessä 10 on kuitenkin myös muutamia J.H. Muellerin ja K. Hevner Muellerin laatimia säveltäjien elinkaaria.

Orkestereittain tarkasteltuna tässä tutkimuksessa mukana olevat orkesterit esittivät teoksia 117-162 eri säveltäjältä (liite 1). Tutkittaessa orkestereiden ohjelmistoja erikseen huomattiin jokaisella orkesterilla olevan joitakin säveltäjänimiä, jotka eivät esiintyneet muiden orkestereiden ohjelmistoissa. Suurimmalla osalla orkestereista soitetuin säveltäjä oli Mozart (liite 13). Vain kaksi orkesteria poikkesi tästä, mutta näilläkin orkestereilla Mozart oli kuitenkin jo toisella sijalla. Lahden orkesterin suosituin säveltäjä oli Sibelius ja Jyväskylän orkesterin Beethoven. Beethoveninkin suosio oli vahva, sillä hän esiintyi kaikilla orkestereilla kolmen soitetuimman joukossa. Kaikilla orkestereilla esitetyimpiin säveltäjiin kuului ainakin kaksi wieniläisklassikkoa. Sibeliuksen aseman sijaan vaihteli jo enemmän, mutta hän sijoittui kuitenkin kaikissa orkestereissa seitsemän esitetyimmän säveltäjän joukkoon. Vain kolmella orkesterilla esiintyi muita suomalaisia suosituimpien joukossa: Lahden orkesterissa Kokkonen ja Klami, Porin orkesterilla paikkakunnalla vaikuttanut Palmgren ja Vaasan orkesterilla Kuula. Muutamilla orkestereilla kuului myös 1900-luvun säveltäjiä suosituimpien säveltäjien ryhmään: Kokkonen ja Klami esiintyivät Lahden orkesterilla, Shostakovitsh Kuopion, Vaasan ja Oulun orkestereilla sekä Britten Tapiolan orkesterilla. Uuden musiikin säveltäjien osuus soitetuimpien säveltäjien joukossa oli kaiken kaikkiaan varsin vaatimaton.

Edellä kerrotun perusteella voidaan todeta, että esitetystä musiikista suuri osa oli jakautunut vain muutamien säveltäjien kesken ja mukana oli lukuisa joukko säveltäjiä, joita oli esitetty vain 1-2 kertaa. Kertooko tämä ohjelmiston suunnittelijoiden innovatiivisuudesta ja halusta nostaa esille uusia ja harvoin soitettuja säveltäjiä vai kertooko se sattumanvaraisesta ja lyhytnäköisestä ohjelmistopolitiikasta?

Muellerin tutkimuksen mukaan amerikkalaisten sinfoniaorkestereiden kuusi soitetuinta säveltäjää vuosina 1945-1950 olivat Beethoven, Brahms, Tshaikovski, Mozart, R. Strauss ja Wagner. He muodostivat noin 40 % ohjelmistoista ja noin 70 % soitetusta musiikista koostui 23 säveltäjän

teoksista. Loppuosuus, noin 30 % ohjelmistoista, jakautui useiden satojen säveltäjien teosten kesken (Mueller 1951, 188). Sekä John H. Muellerin että Kate Hevner Muellerin jatkoanalyysissä ohjelmistojen soitetuimmaksi säveltäjäksi nousi ajanjaksolla 1890-1970 ylivoimaisesti Beethoven. Hänen osuutensa soitetusta ohjelmistosta vaihteli noin 9,5 %:sta yli 14 %:een (Hevner Mueller 1973, xlvii). Richard Strauss oli vuosina 1945-50 soitetuimpien säveltäjien joukossa, mutta pitemmän ajanjakson tarkastelussa John H. Mueller luokitteli Straussin elinkaareltaan nousevaksi säveltäjäksi ja Hevner Mueller asetti hänet sittemmin suosioltaan "epämääräisten" säveltäjien luokkaan. Beethovenin, Brahmsin, Mozartin, Tshaikovskin ja Wagnerin lisäksi Muellerit luokittelivat Bachin soitetuimpien säveltäjien ryhmään (Mueller 1951, 182 ja Hevner Mueller 1973, xlvii).

Jos vertaa Muellereiden saamia tuloksia soitetuimmista säveltäjistä tässä tarkastelussa saatuihin tuloksiin, voidaan havaita, että Mozart, Beethoven, Bach ja Tshaikovski olivat myös tässä analyysissä mukana olevien orkestereiden kuuden soitetuimman säveltäjän joukossa. Sibelius ja Haydn olivat suomalaisilla orkestereilla kuuden soitetuimman joukossa (taulukko 15, s. 117), kun taas amerikkalaisten orkestereiden ohjelmistoissa Brahms ja Wagner kuuluivat kuuden soitetuimman säveltäjän joukkoon. Tässä analyysissä Brahms oli seitsemänneksi ja Wagner vasta 20:nneksi soitetuin säveltäjä.

Myös Muellerin tutkimuksessa tuli esille soitetuimman musiikin kasautuminen ohjelmistoissa muutamien säveltäjänimien kesken. Amerikkalaisissa orkestereissa (ajanjaksolla 1945-1950) kuusi soitetuinta säveltäjää muodosti noin 40 % orkestereiden ohjelmistoista ja tässä analyysissä vastaava luku oli noin 35 %. Säveltäjistä 23 muodosti 70 % amerikkalaisesta ohjelmistoista, mutta tässä analyysissä hieman useampi eli 34 säveltäjää. Loppuosa ohjelmistoista sisälsi kummassakin analyysissä useita satoja säveltäjiä, joita esitettiin hyvin vähän.

Desmond Markin analyysin mukaan Wienin filharmonikkojen ja sinfonikkojen soitetuimpien säveltäjien joukkoon kuuluivat Beethoven, Brahms, Bruckner ja Mozart. Näiden neljän säveltäjän osuus Wienin filharmonikoiden ohjelmistosta oli yhteensä jopa 50 %. (Mark 1979, 7,37). Tässä analyysissä Bruckner ei kuulunut soitetuimpien joukkoon, sillä hän oli vasta 74.

Harry E. Pricen tutkimuksessa analysoitiin 34 suurimman amerikkalaisen ja kanadalaisen sinfoniaorkesterin ohjelmistoja vuosilta 1982-1987. Pricen analyysissä oli mukana yli 600 säveltäjää ja teosten esityskertoja oli yli 10 500. Hän laski sekä säveltäjille että yksittäisille teoksille esityskertojen määrän ja esitysten kokonaiskeston. (Price 1990, 24-25). Pricen tutkimus

osoitti, että 16 soitetuimman säveltäjän teokset edustivat yli puolta soitetusta ohjelmistosta ja 22 säveltäjää muodosti yli 60 % esitetystä musiikista. 64 säveltäjän teokset muodostivat jo yli 83 % soitetusta ohjelmistosta. Valtaosaa analyysissä mukana olleista säveltäjistä esitettiin hyvin vähän, sillä soitetuimpien 25 säveltäjän jälkeen jokaisen yksittäisen säveltäjän teosten esityskerrat jäivät alle 1 %:n. Mozart ja Beethoven olivat ylivoimaisesti soitetuimmat säveltäjät ja heidän musiikkinsa osuus soitetusta ohjelmistosta oli yli 15 %. Mozartilla oli eniten teosten esityskertoja, mutta ajallisesti laskettuna Beethovenin teoksille kertyi eniten esitysaikaa. (Price 1990, 26-30).

Myös tässä tutkimuksessa Mozart ja Beethoven olivat soitetuimpia säveltäjiä ja heidän musiikkinsa muodosti yli 18 % soitetusta ohjelmistosta (Pricen tutkimuksessa heidän osuutensa oli 15 %). Soitetuimpien säveltäjien osuudet ohjelmistoista olivat näissä tutkimuksissa hämmästyttävän lähellä toisiaan. Esimerkiksi Pricen tutkimuksessa 22 säveltäjää muodosti yli 60 % soitetusta ohjelmistosta ja tässä tutkimuksessa saatiin täsmälleen samat luvut. 50 % kohdalla tulokset poikkesivat hieman toisistaan. Tässä tutkimuksessa 12 säveltäjää muodosti lähes 50 % soitetusta ohjelmistosta, kun taas Pricellä siihen kuului 16 säveltäjää. Esityskertojen mukaan tarkasteltaessa Pricen analyysin kymmenen soitetuinta säveltäjää olivat Mozart, Beethoven, Brahms, Tšaikovski, Haydn, Strauss R., Ravel, Dvorák, Stravinsky ja Prokofjev (Price 1990, 26). He kuuluivat myös tässä tutkimuksessa soitetuimpien säveltäjien joukkoon.

Gunnar Larssonin ruotsalaisia orkestereita koskevassa ohjelmistoanalyysissä tuli esille, että vuosina 1960-70 ruotsalaisten orkestereiden soitetuimmat säveltäjät olivat Mozart, Beethoven, Brahms, Bach, Strauss J., Haydn, Tšaikovski, Dvorák, Schubert ja Sibelius. (Larsson 1971, 321). Myös näistä säveltäjistä useimmat kuuluivat tämän analyysin esitetyimpiin säveltäjiin.

Kuten edellä olevat vertailut muiden maiden vastaaviin tutkimuksiin osoittavat, ohjelmiston ydin muodostuu pitkälle samoista säveltäjistä. Vaikka ohjelmistojen tarkasteluajanjakso vaihteli, saatiin hyvin samansuuntaisia tuloksia.

3.4.7 Soitetuimmat teokset orkestereiden ohjelmistoissa

3.4.7.1 Soitetuimmat teokset

Teoksia kertyi konserttikalentereista yhteensä 2313 ja niitä esitettiin yhteensä 4981 kertaa. Koko tarkasteluajanjakson aikana korkein yksittäisen teoksen esityskerta kaikkien orkestereiden esitykset mukaan laskien oli 29. Vähintään 20 kertaa esitettyjä teoksia oli kymmenen. Kolme eniten soitettua teosta olivat Sibeliuksen sävellyksiä: Finlandia, Sinfonia nro 5 ja Viulukonsertto. Prokofjevin Sinfonia nro 1 oli neljänneksi soitetuin teos. Mozartin Sinfonia nro 41 oli seuraavaksi esitetty ja sen jälkeen tulivat Beethovenin Sinfoniat nro 4, 8 ja 7 sekä Viulukonsertto. Brahmsin Viulukonsertto oli myös kymmenen esitetyimmän teoksen joukossa (taulukko 16).

Sibeliuksen viiden sävellyksen jälkeen seuraavat suomalaiset teokset olivat Rautavaaran Cantus Arcticus ja Klamin Nummisuutarit-alkusoitto. Nämä kaksi suomalaista olivat myös ainoita 1900-luvulla syntyneitä säveltäjiä, joiden yksittäisen teoksen esityskerrat kohosivat vähintään kymmeneen kertaan. Koko aineistoa tarkasteltaessa löytyi kaikkiaan 90 teosta, joita oli esitetty vähintään kymmenen kertaa, mikä oli noin neljä prosenttia kaikista esitetyistä teoksista. 2223 sävellystä (noin 95 % teoksista) jäi alle kymmenen esityskerran. 303 teosta (noin 13 % kaikista teoksista) oli esitetty ainoastaan 1-2 kertaa.

Soitetuimpien teosten joukkoon nousi joitakin sellaisia teoksia, joiden säveltäjät eivät kuuluneet 10 soitetuimman joukkoon. Näiltä säveltäjiltä esitettiin siis joitakin yksittäisiä teoksia runsaasti. Esimerkiksi Prokofjevin Sinfonia nro 1 oli neljänneksi soitetuin teos, mutta säveltäjänä hän oli vasta 11 esitetty. Muutamilla säveltäjillä taas teosten kirjo oli niin laaja, että niiden esityskerrat eivät välttämättä kohonneet korkeiksi. Voidaan todeta, että keskittyminen ei ole ollut yhtä voimakasta teosten suhteen kuin säveltäjien suhteen. 75% esitetystä musiikista sisälsi 480 eri teosta, mutta 45 eri säveltäjää, ja vain neljä eri maata. Orkestereittain tarkasteltuna yksittäisten teosten esityskerrat jäivät hyvin alhaiseksi. Kymmenen vuoden aikana ei mikään orkestereista ollut esittänyt yksittäistä teosta yli kymmentä kertaa.

TAULUKKO 16. Soitetuimmat teokset orkestereiden ohjelmistoissa syksy 86 - kevät 96.

	TEOS	f	%	cum%		TEOS	f	%	cum%
1	SIBELIUS Finlandia	29	0.6	0.6		DEBUSSY Faunin iltapäivä	13	0.3	16.4
2	SIBELIUS Sinfonia nro 5	25	0.5	1.1		MOZART Pianokonsertto nro 24	13	0.3	16.7
	SIBELIUS Viulukonsertto	25	0.5	1.6		MOZART Sinfonia concertante	13	0.3	16.9
4	PROKOJEF Sinfonia nro 1	23	0.5	2.1		MOZART Viulukonsertto nro 5	13	0.3	17.2
5	MOZART Sinfonia nro 41	22	0.4	2.5		SCHUMANN Sellokonsertto	13	0.3	17.5
6	BEETHOVEN Sinfonia nro 4	21	0.4	3.0		SIBELIUS Sinfonia nro 3	13	0.3	17.7
	BEETHOVEN Sinfonia nro 8	21	0.4	3.4		TSHAIKOVSKI Sinfonia nro 5	13	0.3	18.0
	BEETHOVEN Viulukonsertto	21	0.4	3.8		TSHAIKOVSKI Sinfonia nro 6	13	0.3	18.3
9	BEETHOVEN Sinfonia nro 7	20	0.4	4.2	54	BEETHOVEN Egmond alkusoitto	12	0.2	18.5
	BRAHMS Viulukonsertto	20	0.4	4.6		BRAHMS Sinfonia nro 4	12	0.2	18.8
11	MENDELSSOHN Sinfonia nro 4	19	0.4	5.0		DVORÁK Sinfonia nro 9	12	0.2	19.0
	SCHUBERT Sinfonia nro 5	19	0.4	5.4		ELGAR Sellokonsertto	12	0.2	19.3
	TSHAIKOVSKI Viulukonsertto	19	0.4	5.8		MOZART Alkusoitto / Figaron häät	12	0.2	19.5
14	BEETHOVEN Pianokonsertto nro 3	18	0.4	6.2		MOZART Sinfonia nro 35	12	0.2	19.7
	BEETHOVEN Sinfonia nro 1	18	0.4	6.5		SIBELIUS Sinfonia nro 7	12	0.2	20.0
	BEETHOVEN Sinfonia nro 2	18	0.4	6.9		TSHAIKOVSKI Serenadi jousiork. C	12	0.2	20.2
	DVORÁK Sellokonsertto h	18	0.4	7.3		VIVALDI Vuodenajat	12	0.2	20.5
	HAYDN Sinfonia nro 104	18	0.4	7.7	63	BACH Johannes-passio	11	0.2	20.7
	SIBELIUS Sinfonia nro 2	18	0.4	8.0		BEETHOVEN Coriolan alkusoitto	11	0.2	20.9
20	BEETHOVEN Sinfonia nro 3	17	0.3	8.4		BEETHOVEN Kolmoiskonsertto C	11	0.2	21.2
	MOZART Sinfonia nro 29	17	0.3	8.7		BEETHOVEN Pianokonsertto nro 5	11	0.2	21.4
	MOZART Sinfonia nro 36	17	0.3	9.1		MOZART Sinfonia nro 38	11	0.2	21.6
	MOZART Sinfonia nro 39	17	0.3	9.4		PROKOFJEV Pekka ja Susi	11	0.2	21.8
	MOZART Sinfonia nro 40	17	0.3	9.8		RAVEL Pianokonsertto	11	0.2	22.1
	SIBELIUS Sinfonia nro 1	17	0.3	10.1		RODRIGO Aranjuez konsertto	11	0.2	22.3
26	BEETHOVEN Pianokonsertto nro 4	16	0.3	10.4		SIBELIUS Sinfonia nro 6	11	0.2	22.5
	BEETHOVEN Sinfonia nro 5	16	0.3	10.8		SHOSTAKOVITSH Sellokonsertto nro 1	11	0.2	22.7
	BRAHMS Sinfonia nro 2	16	0.3	11.1	73	BACH Jouluoratorio (kantaatit I - III)	10	0.2	22.9
	GRIEG Pianokonsertto	16	0.3	11.4		BEETHOVEN Pianokonsertto nro 2	10	0.2	23.1
	WAGNER Siegfried-idylli	16	0.3	11.7		BIZET Sinfonia	10	0.2	23.3
31	BEETHOVEN Pianokonsertto nro 1	15	0.3	12.1		BRAHMS Konsertto viululle ja sellolle	10	0.2	23.6
	MOZART Klarinettikonsertto	15	0.3	12.4		BRAHMS Pianokonsertto nro 1	10	0.2	23.8
	MOZART Requiem	15	0.3	12.7		CHOPIN Pianokonsertto nro 2	10	0.2	24.0
	PROKOFJEV Viulukonsertto nro 2 g	15	0.3	13.0		HAYDN Sellokonsertto C	10	0.2	24.2
	RAUTAVAARA Cantus Arcticus	15	0.3	13.3		HAYDN Sellokonsertto D	10	0.2	24.4
	SCHUBERT Sinfonia nro 8	15	0.3	13.6		HAYDN Sinfonia nro 49	10	0.2	24.6
	SCHÖNBERG Verklärte Nacht	15	0.3	13.9		KLAMI Nummisuutarit-alkusoitto	10	0.2	24.8
	SIBELIUS Sinfonia nro 4	15	0.3	14.2		KODÁLY Tansseja Galantasta	10	0.2	25.0
39	BACH Brandenburgil. konsertto nro 3	14	0.3	14.5		MOZART Alkusoitto oopp. Taikahuilu	10	0.2	25.2
	BEETHOVEN Sinfonia nro 6	14	0.3	14.8		RAVEL Couperinin hauta	10	0.2	25.4
	MENDELSSOHN Sinfonia nro 3	14	0.3	15.1		SCHUMANN Pianokonsertto	10	0.2	25.6
	TSHAIKOVSKI Rokokoo-muunn. sellol-	14	0.3	15.3		SIBELIUS Pelleás ja Mèlisande	10	0.2	25.8
43	BRAHMS Pianokonsertto nro 2	13	0.3	15.6		SHOSTAKOVITSH Kamarisinfonia	10	0.2	26.0
	BRAHMS Sinfonia nro 1	13	0.3	15.9		STRAVINSKY Pulcinella-sarja	10	0.2	26.2
	CHOPIN Pianokonsertto nro 1	13	0.3	16.1	90	TSHAIKOVSKI Pianokonsertto nro 1	10	0.2	26.4

Pricen amerikkalaisia ja kanadalaisia orkestereita koskevassa tutkimuksessa orkestereiden ohjelmistoista löytyi 164 teosta, joita oli esitetty vähintään viisi kertaa jokaisena kautena. Säveltäjänimiä oli vastaavasti 53. Kymmenestä esitetyimmistä teoksesta viisi oli Beethovenilta, kolme Brahmsilta, yksi Schubertilta ja yksi Tšaikovskilta. Kymmenen soitetuimman teoksen joukossa oli vain kaksi konserttoa, jotka molemmat olivat Beethovenin sävellyksiä. (Price 1990, 28-31). Vertailtaessa Pricen tutkimuksen tuloksia tähän tutkimukseen löytyi kaksi teosta, jotka kuuluivat kymmenen soitetuimman teoksen joukkoon kummassakin tutkimuksessa. Sävellykset olivat Beethovenin Viulukonsertto ja Sinfonia nro 7.

Desmond Markin tutkimuksen mukaan vuosina 1842-1974 Wienin filharmonikkojen kymmenen soitetuimman sävellyksen joukkoon kuului kahdeksan Beethovenin teosta: Coriolan- alkusoitto sekä kaikki muut sinfoniat paitsi Sinfoniat nro 1 ja 2. Lisäksi kymmenen soitetuimman sävellyksen joukossa olivat Schubertin Sinfonia nro 7 ja Brahmsin Sinfoniat nro 1,2 ja 4. (Mark 1979, 39). Tähän tutkimukseen verrattaessa löytyi kolme yhteistä teosta soitetuimpien sävellysten joukosta: Beethovenin Sinfoniat nro 4,7 ja 8.

Vertailtaessa tätä tutkimusta muihin vastaaviin tarkasteluihin voidaan todeta, että esitetyimpien teosten suhteen orkestereiden ohjelmistot poikkesivat jo enemmän toisistaan kuin soitetuimpien säveltäjien kohdalla.

Soitetuimpien säveltäjien esitetyimmät teokset

Kymmenen suosituimman säveltäjän esitetyimmät teokset käyvät ilmi liitteestä 11. Bachin Brandenburgilaiset konsertot olivat säveltäjän esitetyimpien teosten joukossa. Myös kirkkomusiikkiteokset, Johannespassio ja Jouluoratorio olivat hänen soitetuimpia sävellyksiään. Wieniläisklassikoilta esitettiin sinfonioita runsaasti. Haydnin sinfonioita oli orkestereiden ohjelmistoissa kaikkiaan 34. Myös sellokonsertot olivat hänen soitetuimpien teostensa joukossa ja mukaan mahtui myös yksi pianokonsertto, trumpettikonsertto ja oratorio Luominen. Mozartilta esitettiin lähes yhtä monta eri sinfoniaa kuin Haydnilta, 27 kappaletta. Hänen teoksistaan esitetyin oli Sinfonia nro 41, joka oli myös viidenneksi soitetuin sävellys verrattaessa kaikkia tarkastelussa mukana olleita teoksia toisiinsa. Suosittuihin teoksiin kuului myös hänen klarinettikonserttonsa, yksi piano- ja viulukonsertto sekä Requiem. Myös ooppera-alkusoittoja kuului Mozartin soitetuimpien teosten joukkoon. Beethovenin yhdeksästä sinfoniasta seitsemän oli kymmenen soitetuimman teoksen joukossa ja hänen Viulukonserttonsa kuului kolmen kaikkein soitetuimman

teoksen joukkoon. Myös kaksi pianokonserttoa mahtui tähän kymmenen teoksen ryhmään. Soitettuimmat sinfoniat olivat nro 4 ja 8. Sinfoniaa nro 9 esitettiin muita harvemmin.

Schubertilla esitetyimpiin teoksiin kuului yhdeksästä sinfoniasta seitsemän ja italialaiset alkusoitot. Brahmsin tuotannosta esitetyin teos oli Viulukonsertto. Pianokonsertto nro 2 oli kolmanneksi soitettu kappale ja näiden lisäksi hänen kaikki neljä sinfoniaansa, kaksoiskonsertto, sekä Pianokonsertto nro 1 kuuluivat soitetuimpien teosten joukkoon. Tšaikovskin suosituin teos oli myös Viulukonsertto. Pianokonsertto ja Rokokoo-muunnelmat sellolle ja orkesterille olivat niin ikään soitetuimpien teosten joukossa. Myös kahta hänen sinfoniaansa ja Serenadia jousiorkesterille esitettiin paljon. Shostakovitshin sävellyksistä Sellokonsertto nro 1 oli suosituin teos ja sen jälkeen tulivat Pianokonsertto nro 1 ja useita sinfonioita. Sibeliuksen soitettu musiikki koostui sinfoniosta. Vain Viulukonsertto ja Finlandia kiilasivat väliin. Hänen kolme esitetyintä teostaan olivat Finlandia, Sinfonia nro 5 ja Viulukonsertto. - Ahon analyysissä Viulukonsertto ja Finlandia olivat esitetyimpiä ja sen jälkeen tulivat Sinfoniat nro 2, 1, 5, 3 ja 4 (Aho 1994, 33).

Vaikka Mozart oli säveltäjänä soitettu, yksittäisten teosten esityskerrat eivät kuitenkaan kohonneet korkeimmalle, vaan ne olivat hajaantuneet useiden teosten kesken. Häneltä oli ylivoimaisesti eniten eri sävellyksiä orkestereiden ohjelmistoissa, noin 150 eri teosnimikettä, kun muilla suosituilla säveltäjillä teosten lukumäärä oli korkeintaan puolet tästä. Teosten esityskerrat vaihtelivatkin huomattavasti eri säveltäjillä. Esimerkiksi Mozartilla 50 % teosten esityskerroista koostui 25 teoksen esityksistä, kun taas Brahmsilla 50 %:iin tarvittiin vain viisi teosta.

Weberin mukaan Haydnin, Mozartin ja Beethovenin musiikilla oli erilaiset roolit vielä 1800-luvun alun orkesterikonserteissa. Beethoven oli tunnettu ennen kaikkea sinfoniostaan ja häneltä esitettiin eri genrejä tasapuolisemmin kuin mitä Haydnilta tai Mozartilta. Myös hänen konserttojaan ja alkusoittojaan esitettiin usein sekä otteita Fideliosta ja näiden lisäksi myös lauluja ja konserttiaarioita. Mozart taas oli tunnettu vokaali- ja erityisesti oopperasäveltäjänä, minkä lisäksi myös hänen motettinsa ja Requiem esiintyivät usein orkestereiden ohjelmistoissa. Sitä vastoin hänen sinfonioidensa ei ollut merkittävää roolia orkestereiden ohjelmistossa ja ne olivatkin yleensä sijoitettu vähemmän huomiota herättävälle paikalle kuin esimerkiksi Beethovenin sinfoniat. Haydnin musiikki kilpaili Mozartin kanssa eniten konserttojen esittämiskertojen suhteen. Myös hänen sinfonioidensa sekä oratorioita Luominen ja Vuodenajat esitettiin runsaasti. Beethovenilla oli Haydnia ja Mozartia merkittävämpi asema orkestereiden ohjelmistoissa. (Weber 1986, 368-369). Aikojen kuluessa on näiden säveltäjien suosiossa tapahtunut vaihteluita. Kun vertaa Weberin tutkimusta tähän analyysiin, niin tässä tarkastelussa mukana olevat orkesterit soittivat

Mozartin musiikkia enemmän kuin Beethovenin ja Haydnin, ja toisin kuin 1800-luvun alun konserteissa, myös Mozartin sinfoniaoilla on nykyisin merkittävä rooli orkestereiden ohjelmistossa.

Solistiset soittimet

Konserttikalentereiden mainintojen mukaan solistisia soittimia kertyi yhteensä 32 kappaletta. Piano, viulu ja sello olivat ylivoimaisesti suosituimpia soittimia kaikilla orkestereilla. Laulusolisteja oli kuitenkin kolmanneksi eniten. Kaikilla orkestereilla esiintyi myös huilu, klarinetti, fagotti, trumpetti, käyrätorvi ja kitara solistisena soittimena ainakin kerran kymmenen vuoden aikana. Pianon, viulun ja sellon osuus oli lähes puolet niistä konserteista, joissa yleensä oli solistinen soitin ja puhaltimien osuus noin 10 %. Oulu käytti selvästi eniten puhaltimia solistisina soittimina konserteissaan: esimerkiksi käyrätorvi ja oboe esiintyivät sillä huomattavasti useammin kuin toisilla orkestereilla. Urkuviikkojen vaikutus näkyi taas Lahden orkesterin ohjelmistossa. Harvemmin esiintyviä soittimia olivat harppu, flyygelitorvi, baritonitorvi, eufonium, panhuilu, nokkahuilu, shakuhachi, mandoliini, fortepiano, barokkisello ja gamba. Myös lyömäsoittimia käytettiin joskus solistisina soittimina.

3.4.7.2 Kantaohjelmisto

Mueller määritteli ohjelmistoanalyysissään kantaohjelmistoon kuuluvaksi teoksen, jota oli esitetty vähintään kaksi kertaa vähintään kahdeksassa orkesterissa kymmenestä vuosina 1940-1950. Tähän otokseen löytyi amerikkalaisten sinfoniaorkestereiden ohjelmistoista 59 sävellystä 19 säveltäjältä. Hän tarkasteli kantaohjelmistoa myös väljemmällä asteikolla, jolloin kantaohjelmistoon kuuluvaa teosta piti esittää vähintään kaksi kertaa vähintään viiden orkesterin kymmenestä. Silloin löytyi 51 teosta 31 säveltäjältä. (Mueller 1951, 376-377).

Muellerin metodia soveltaen on tässä analyysissä kantaohjelmistoon kuuluvaksi luettu teos, joka on esiintynyt vähintään 2 kertaa vähintään kuudella orkesterilla kahdeksasta. Näin saatiin 23 teosta, jotka täyttivät tämän ehdon. Jos kantaohjelmistoon kuuluvaksi luettaisiin teos, joka on esiintynyt vähintään 2 kertaa vähintään neljällä orkesterilla kahdeksasta, niin saataisiin yhteensä 66 teosta, jotka täyttävät tämän ehdon (taulukko 17). Jos kantaohjelmisto määritellään vielä edellisissä tarkasteluissa tiukemmin eli siten, että kantaohjelmistoon kuuluvaksi katsotaan teos, joka

on esiintynyt vähintään kaksi kertaa kaikilla orkesterilla, löytyi otoksesta vain kaksi teosta, jotka täyttivät tämän ehdon: Beethovenin sinfonia nro 8 ja Mozartin Sinfonia nro 41.

TAULUKKO 17. Orkestereiden kantaohjelmisto syksy 86 - kevät 96.

TEOKSET JOITA ESITETTY VÄHINTÄÄN		2 KERTAA VÄHINTÄÄN 6 ORKESTERILLA	
1	BEETHOVEN Pianokonsertto nro 3	13	MOZART Sinfonia nro 39
2	BEETHOVEN Pianokonsertto nro 4	14	MOZART Sinfonia nro 40
3	BEETHOVEN Sinfonia nro 1	15	MOZART Sinfonia nro 41
4	BEETHOVEN Sinfonia nro 2	16	TSHAIKOVSKI Rokokoo-muunn. sellolle ja orkesterille
5	BEETHOVEN Sinfonia nro 3	17	TSHAIKOVSKI Viulukonsertto D
6	BEETHOVEN Sinfonia nro 4	18	SIBELIUS Viulukonsertto
7	BEETHOVEN Sinfonia nro 7	19	DVORÁK Sellokonsertto h
8	BEETHOVEN Sinfonia nro 8	20	PROKOFJEV Sinfonia nro 1
9	BEETHOVEN Viulukonsertto	21	SCHUBERT Sinfonia nro 5
10	MOZART Klarinettikonsertto	22	GRIEG Pianokonsertto
11	MOZART Requiem	23	HAYDN Sinfonia nro 104
12	MOZART Sinfonia nro 36		
TEOKSET JOITA ESITETTY VÄHINTÄÄN		2 KERTAA VÄHINTÄÄN 4 ORKESTERILLA	
1	BEETHOVEN Pianokonsertto nro 3	34	SIBELIUS Sinfonia nro 1
2	BEETHOVEN Pianokonsertto nro 4	35	SIBELIUS Sinfonia nro 2
3	BEETHOVEN Sinfonia nro 1	36	SIBELIUS Sinfonia nro 3
4	BEETHOVEN Sinfonia nro 2	37	SIBELIUS Sinfonia nro 4
5	BEETHOVEN Sinfonia nro 3	38	SIBELIUS Sinfonia nro 5
6	BEETHOVEN Sinfonia nro 4	39	SIBELIUS Sinfonia nro 6
7	BEETHOVEN Sinfonia nro 7	40	DVORÁK Sellokonsertto h
8	BEETHOVEN Sinfonia nro 8	41	DVORÁK Sinfonia nro 9
9	BEETHOVEN Viulukonsertto	42	PROKOFJEV Sinfonia nro 1
10	BEETHOVEN Coriolan-alkusoitto	43	PROKOFJEV Viulukonsertto nro 2 g
11	BEETHOVEN Egmont-alkusoitto	44	SCHUBERT Sinfonia nro 5
12	BEETHOVEN Kolmoiskonsertto	45	SCHUBERT Sinfonia nro 8
13	BEETHOVEN Pianokonsertto nro 1	46	GRIEG Pianokonsertto
14	BEETHOVEN Pianokonsertto nro 5	47	HAYDN Sinfonia nro 104
15	BEETHOVEN Sinfonia nro 5	48	BRAHMS Pianokonsertto nro 2
16	BEETHOVEN Sinfonia nro 6	49	BRAHMS Sinfonia nro 1
17	MOZART Klarinettikonsertto	50	BRAHMS Sinfonia nro 2
18	MOZART Requiem	51	BRAHMS Sinfonia nro 4
19	MOZART Sinfonia nro 36	52	BRAHMS Viulukonsertto
20	MOZART Sinfonia nro 39	53	MENDELSSOHN Sinfonia nro 3
21	MOZART Sinfonia nro 40	54	MENDELSSOHN Sinfonia nro 4
22	MOZART Sinfonia nro 41	55	BACH Brandenburgilainen konsertto nro 3
23	MOZART Alkusoitto oopp. Taikahuilu	56	CHOPIN Pianokonsertto nro 1
24	MOZART Pianokonsertto nro 24	57	DEBUSSY Faunin iltapäivä
25	MOZART Sinfonia concertante	58	KODALY Tansseja Galantasta
26	MOZART Sinfonia nro 29	59	RAUTAVAARA Cantus Arcticus
27	MOZART Viulukonsertto nro 5	60	RAVEL Pavane kuolleiden prinsessan muistolle
28	TSHAIKOVSKI Rokokoo-muunn. sellolle	61	RODRIGO Aranjuez-konsertto
29	TSHAIKOVSKI Viulukonsertto D	62	SCHUMANN Sellokonsertto
30	TSHAIKOVSKI Pianokonsertto nro 1	63	SCHÖNBERG Verklärte Nacht
31	TSHAIKOVSKI Sinfonia nro 5	64	SHOSTAKOVITSH Sellokonsertto nro 1
32	SIBELIUS Viulukonsertto	65	STRAVINSKY Pulcinella-sarja
33	SIBELIUS Finlandia	66	WAGNER Siegfried-idylli

Kantaohjelmistoa määriteltäessä ensimmäiseen ryhmään saatiin 9 säveltäjää ja 23 teosta (taulukko 17). Yli puolet kantaohjelmistosta koostui kahden soitetuimman säveltäjän teoksista: Beethovenin sävellyksiä oli mukana yhdeksän ja Mozartin teoksia kuusi. Tshaikovskin teoksia oli kaksi ja muilta tähän ryhmään kuuluvilta säveltäjiltä vain yksi teos kultakin. Teoksia tarkastellessa voidaan todeta, että kantaohjelmistoon kuului kuusi Beethovenin ja neljä Mozartin sinfoniaa sekä yksi sinfonia Haydnilta, Prokofjeviltä ja Schubertiltä. Kaiken kaikkiaan Mozartin sinfonioita esitettiin enemmän kuin Beethovenin, mutta Mozartin sinfonioita oli mukana ohjelmistoissa kolme kertaa enemmän kuin Beethovenin. Esiintymiskerrat jakautuivat Mozartilla useamman sinfonian kesken ja siten yksittäisen teoksen esityskerrat eivät kohonneet niin korkealle kuin Beethovenilla. Sama koski myös Haydnin sinfonioita.

Konserttoja tarkasteltaessa voidaan todeta, että pianokonserttoja mahtui kantaohjelmistoon kolme: Beethovenilta kaksi ja Griegiltä yksi. Viulukonserttoja oli kolmelta eri säveltäjältä: Tshaikovskilta, Beethovenilta ja Sibeliuksesta. Suosituimmat selloteokset olivat Dvorákin Sellokonsertto ja Tshaikovskin Rokokoo-muunnelmat. Lisäksi mukana oli Mozartin Requiem. Ainoa suomalaisen säveltäjän teos kantaohjelmistossa oli Sibeliuksen Viulukonsertto. Yhtään 1900-luvulla syntyneen säveltäjän teosta ei tähän ryhmään kuulunut. Muellerin analyysissä kantaohjelmistoon kuuluviksi lasketuista teoksista löytyi yhdeksän samaa sävellystä verrattaessa tähän analyysiin: Beethovenin Sinfoniat nro 1, nro 3 nro 4, nro 7 ja nro 8 sekä Viulukonsertto, Mozartin Sinfoniat nro 40 ja 41 sekä Tshaikovskin Viulukonsertto (Mueller 1951, 376).

Kun tarkasteltiin kantaohjelmistoa laajemman määritelmän mukaan, saatiin 14 uutta säveltäjänimeä, joista kaksi oli syntynyt tällä vuosisadalla. Toinen heistä oli Rautavaara, jonka teos *Cantus Arcticus* pääsi mukaan kantaohjelmistoon. Toinen oli Rodrigo, jonka Kitarakonserttoa esitettiin runsaasti. Teosten määrä laajeni tähän ryhmään siirryttäessä 44:llä eli niitä saatiin kaikkiaan 66 (taulukko 17). Melkein kaikki Sibeliuksen sinfoniat tulivat tähän ryhmään mukaan, kun edellisessä tarkastelussa oli mukana vain hänen Viulukonserttonsa. Kaikkiaan analyysistä löytyi 62 teosta, joita oli esitetty vähintään 12 kertaa, mikä olisi teoriassa riittävä määrä, jotta teos kuuluisi tähän tiukemman määritelmän mukaiseen kantaohjelmistoon. Mutta luonnollisesti teosten esityskerrat olivat jakautuneet epätasaisesti, joten vain 23 teosta täytti tämän kantaohjelmistomääritelmän.

Mikäli tarkastellaan yksittäisen orkesterin kantaohjelmistoa ja siihen katsotaan kuuluvaksi teos, joka on esiintynyt vähintään neljä tai viisi kertaa orkesterin ohjelmistossa kymmenen vuoden aikana, saadaan seuraavat teokset (taulukko 18). Teokset, joita oli esitetty vähintään viisi kertaa, on merkitty tähdellä (*).

TAULUKKO 18. Kantaohjelmisto eri orkestereilla.

	Teosta esitetty vähintään 4 kertaa	
JOENSUU	BRAHMS Sinfonia nro 2 CHOPIN Pianokonsertto nro1 MOZART Sinfonia nro 39 MOZART Sinfonia nro 41 PROKOFJEV Sinfonia nro 1	SIBELIUS Sinfonia nro 5 * SCHUBERT Sinfonia nro 5 * SIBELIUS Finlandia *
JYVÄSKYLÄ	BEETHOVEN Egmont-alkusoitto BEETHOVEN Pianokonsertto nro 1 BEETHOVEN Pianokonsertto nro 4 BEETHOVEN Sinfonia nro 1 BEETHOVEN Sinfonia nro 2 BEETHOVEN Sinfonia nro 6 BEETHOVEN Sinfonia nro 8 BRAHMS Viulukonsertto DVORÁK Sellokonsertto h MOZART Sinfonia nro 40 MOZART Sinfonia nro 41 SCHUBERT Sinfonia nro 5 SCHÖNBERG Verklärte Nacht SIBELIUS Sinfonia nro 3 SIBELIUS Valse Triste SIBELIUS Viulukonsertto	BEETHOVEN Sinfonia nro 4 * BEETHOVEN Sinfonia nro 7 * BEETHOVEN Viulukonsertto * MENDELSSOHN Sinfonia nro 4 * PROKOFJEV Sinfonia nro 1 *
KUOPIO	BACH Jouluoratorio (Kantaatit I-III) BEETHOVEN Pianokonsertto nro 4 BRAHMS Sinfonia nro 2 SCHUBERT Sinfonia nro 8 SIBELIUS Sinfonia nro 5 SIBELIUS Sinfonia nro 7 SIBELIUS Viulukonsertto TSHAIKOVSKI Sinfonia nro 5 TSHAIKOVSKI Viulukonsertto	BEETHOVEN Leonore III alkus. * SIBELIUS Sinfonia nro 1 * SIBELIUS Sinfonia nro 2 * TSHAIKOVSKI Sinfonia nro 6 *
LAHTI	BEETHOVEN Sinfonia nro 5 BEETHOVEN Viulukonsertto BRAHMS Viulukonsertto HAYDN Sinfonia nro 104 KOKKONEN Interludeja oopp. VII- KOKKONEN Sellokonsertto MOZART Sinfonia nro 39 SALLINEN 4 laulua unesta SIBELIUS Musiikkia näyt. Myrsky SIBELIUS Sinfonia nro 2 SIBELIUS Sinfonia nro 4 SIBELIUS Sinfonia nro 6 SIBELIUS Sinfonia nro 7	SIBELIUS Finlandia * SIBELIUS Sinfonia nro 2 * SIBELIUS Viulukonsertto * SIBELIUS Luonnotar *
OULU	BEETHOVEN Sinfonia nro 5 BRAHMS Sinfonia nro 1 MOZART Sinfonia nro 29 SCHUMANN Sinfonia nro 4 SIBELIUS Sinfonia nro 2 SIBELIUS Sinfonia nro 5 SIBELIUS Viulukonsertto TSHAIKOVSKI Viulukonsertto	SIBELIUS Finlandia *
PORI	DVORÁK Sellokonsertto MOZART Sinfonia nro 35 PROKOFJEV Viulukonsertto nro 29	
TAPIOLA	BACH Jouluoratorio, kantaatit I-III BEETHOVEN Pianokonsertto nro 3 MOZART Alkusoitto/Figaron häät MOZART Sinfonia nro 29 MOZART Sinfonia nro 36 MOZART Viulukonsertto nro 5 STRAVINSKY Pulcinella	BARTOK Divertimento * PROKOFJEV Sinfonia nro 1 * SCHÖNBERG Verklärte Nacht*
VAASA	IVES The unanswered question	

Yksittäisten teosten esityskerrat jäivät mataliksi ja siten varsinaista kantaohjelmistoa orkesterikohtaisessa tarkastelussa ei löytynyt. Säveltäjien ja maiden jakautumisessa oli havaittavissa selkeämpää keskittymistä kuin teosten kohdalla.

3.4.8 Kantaesitykset

Uusien teosten kohtalo kantaesityksen jälkeen on aika ajoin keskustelua herättänyt asia. Ensiesitys on Suomessa suhteellisen helppo järjestää (Kokkonen 1992, 283; Salmenhaara 1995, 157). Ongelmana onkin ensiesitystä seuraavien esitysten järjestäminen, jotta sävellys jäisi orkestereiden ohjelmistoihin pysyvästi. Usko Meriläinen onkin todennut, että "uuden teoksen kantaesitys on suhteellisen helposti aikaansaataavissa, mutta toinen esitys on monessa suhteessa tärkeämpi tapahtuma. 'Se toinen' sisältää arvokkaita merkityksiä; sävellys on näin elinkelpoiseksi tunnustettu ja eri taiteilijoiden esityksinä sille avautuu uusia tulkintoja. Teos asettuu osaksi suomalaista kulttuuriomaisuutta" (Salmenhaara 1995, 158). Kokkonen kiinnitti jo 1940-luvun lopulla artikkeleissaan huomiota tähän seikkaan. Hänen mukaansa Suomessa oli tapana unohtaa laadukaskin teos ensiesityksen jälkeen pariksi kymmeneksi vuodeksi. Huomatuimmat teokset olisi kuitenkin esitettävä melko pian uudelleen, jotta ne tulisivat tutuiksi yleisölle. Näin myös soittajat pääsisivät soittamaan teoksia useamman kerran ja esitysten taso kohoaisi (Kokkonen 1992, 277). Vaikka Kokkonen kannanotosta onkin kulunut kohta 50 vuotta, ei tilanne ole oleellisesti parantunut. Myös Kalevi Ahon mielestä ratkaisu teoksen ensiesityksen jälkeiseen tyhjiöön olisi pikainen uusintaesitys, ja jos sävellys uusintaesityksessä saa hyvän vastaanoton, pitäisi se ottaa ohjelmistoon säännöllisesti esitettäväksi kappaleeksi (Heino 1995, 8).

Teoksen ensiesitykseen liittyvät ongelmat eivät ole vain tämän vuosisadan ilmiö, vaan Weberin mukaan jo 1800-luvulla orkestereihin kohdistettiin voimakas paine säveltäjien taholta, jotka halusivat teoksiaan esitettävän. Siksi orkesterit kehittivät käytännön pitää uusien teosten koe-esitystilaisuuksia, joissa oli tavallisesti vain muutamia kuulijoita. Vain osa niistä teoksista, joita näissä tilaisuuksissa soitettiin, esitettiin myöhemmin julkisesti muualla. Siten koe-esitykset olivat ainoa tapa, jolla säveltäjät saivat edes kerran kuulla teoksensa orkesteriesityksenä. (Weber 1986, 375).

Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n toimintakertomusten mukaan kantaesityksiä oli kaikilla Suomen sinfoniaorkesterit ry:n jäsenorkestereilla kymmenen vuoden aikana yhteensä 309 kappaletta. Taulukosta 19 ja kuviosta 12 käy ilmi näiden kaikkien orkestereiden kantaesitysten määrä

kymmenen vuoden aikana sekä tutkimuksessa olevien orkestereiden kantaesitykset tarkasteluajanjakson aikana.

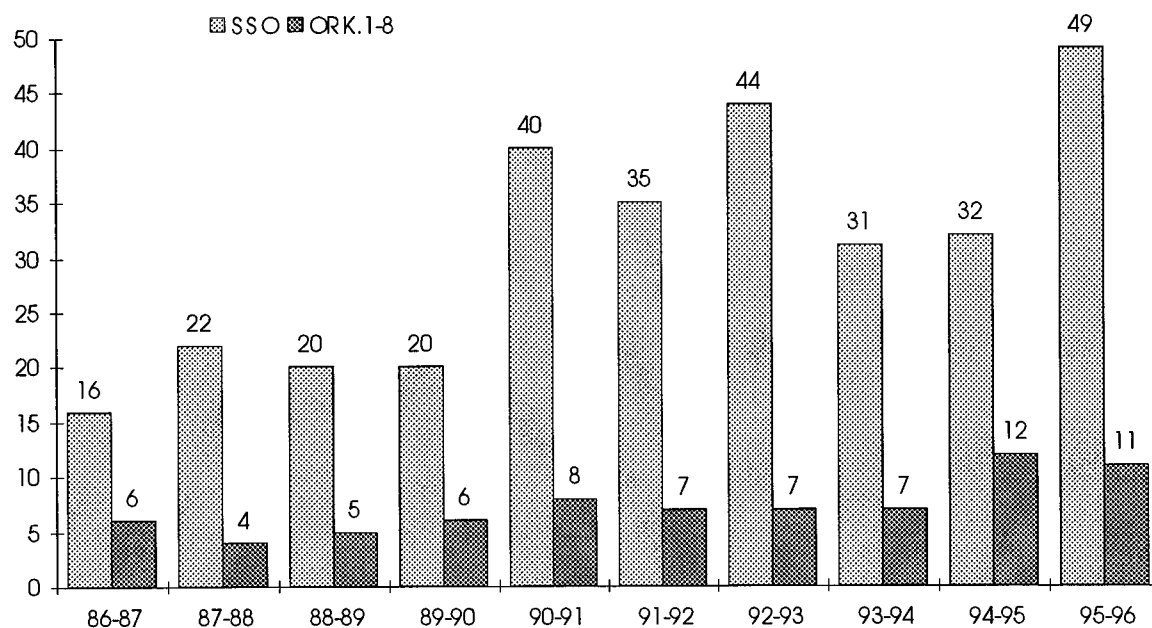
TAULUKKO 19. Kantaesitykset kausina syksy 86- kevät 86.

KAUSI	s86-k87		s87-k88		s88-k89		s89-k90		s90-k91		s91-k92		s92-k93		s93-k94		s94-k95		s95-k96		YHT	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
SSO	16	5.2	22	7.1	20	6.5	20	6.5	40	12.9	35	11.3	44	14.2	31	10.0	32	10.4	49	15.9	309	100
8 ork. *)	6	8.2	4	5.5	5	6.8	6	8.2	8	11.0	7	9.6	7	9.6	7	9.6	12	16.4	11	15.1	73	100

*) Tässä tutkimuksessa mukana olevat 8 orkesteria

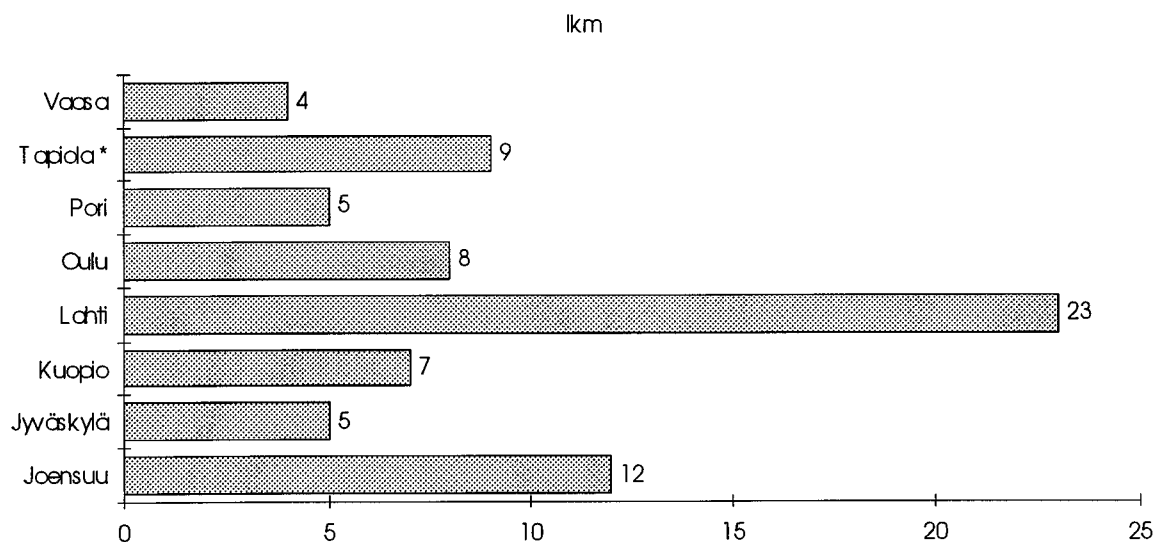
Kantaesitysten määrä vaihteli eri kausina 16:sta 49:ään ollen enimmillään viimeisenä tarkastelukautena 95-96. Analyysissä mukana olleiden orkestereiden kantaesitysten määrässä on tapahtunut hienoista kasvua kymmenen vuoden aikana.

KUVIO 12. Kantaesitykset kausina syksy 86 - kevät 96.



Analyysissä mukana olleilla orkestereilla oli kantaesityksiä 73 kappaletta, mikä oli melkein 24 % kaikista SSO:hon kuuluvien orkestereiden kymmenen vuoden aikana esittämistä kantaesityksistä. Tässä analyysissä kantaesitykset jakautuivat orkestereiden kesken seuraavasti (kuvio 13):

KUVIO 13. Kantaesitykset eri orkestereilla syksy 86 - kevät 96.



Orkestereittain tarkasteltuna Lahdella oli ylivoimaisesti eniten kantaesityksiä, 23 kpl (taulukko 20), mikä oli lähes 32 % näiden kahdeksan orkesterin ensiesityksistä. Muiden orkestereiden kantaesitysten määrä vaihteli neljästä kahteentoista Ulkomaisia teoksia oli kantaesityksistä kaksitoista 73:sta, eli noin 17 %.

TAULUKKO 20. Eri orkestereiden kantaesitykset syksy 86 - kevät 96.

LAHTI	NEIDICH Teos klarinetille ja orkesterille
AHO Fanfaari	NUORVALA Notturmo urbano
AHO Sinfonia nro 8	RECHBERGER Songs from the North
AHO Sinfonia nro 9	HEINIÖ Genom kvällen
AHO Syvien vesien juhla	SIERRA Käyrätorvikonsertto
AHMAS Fanfaari	TÜÜR Inquietude du fini
AHMAS Teos orkesterille	OULU
BERGMAN Prologi ja XVI kuv. oopp. Det sjungande trädet	ALMILA Pasuunakonsertto
BERGMAN Sub luna, neljä nokturnia orkesterille	KORTEKANGAS Amores
ENGLUND Fanfaari	NEVANLINNA Zoom
ENGLUND Sinfonia nro 3 (uuden laitoksen kantaesitys)	VALKAMA Huilukonsertto
ARUTJUNJAN Tuubakonsertto	WESSMAN Neljä sinfonista kuvaa
HILLBORG Pasuunakonsertto	HÄMEENNIEMI Dialogi pianolle ja orkesterille
LINKOLA Lumikuningatar (konserttiversio)	SELLARS Pattern repetitions
RAUTIO (AHO) Divertimento nro 2	SEGERSTAM Flowerbouguette no 43E
SALMENHAARA Sellokonsertto	KUOPIO
SIBELIUS Suite op. 117 viululle ja orkesterille	BLACK Capriccio
TUOMELA Sinfonia	KURONEN Pasuunakonsertto
WUORINEN Teos saksofoni-kvartetille ja orkesterille	MONONEN Näkymä
QIN Prologue	SEGERSTAM Sinfonia nro 16
KAIPAINEN Stjärne natten	ALMILA Viulukonsertto
AHMAS & PÄLLI Sienisinfonia	TIENSUU Halo
KLAMI Pyörteitä, baletti 2.näytös	MONONEN Voces lucis et ombrae
VÄNSKÄ (sov.Kiiski) Joulun sanoma	JYVÄSKYLÄ
JOENSUU	KOSTIAINEN Tilausteos
EEROLA Teos vaskikvintetille	LINDFORS Impressio
EEROLA Stella polaris - alkusoitto	NIEMINEN Viacoli in ombra
TAMPER Puhallinkvintetto	TANABE Jeux pour orchestra
TAMPER Maailman pienin lehmä	TUOMELA Aikamme Finlandia
BASHMAKOV Concertante per fagotto	PORI
DONNER Jousiseptetto "The Castle"	JALAVA Sinfonietta nro 3
SUMERA Pianokonsertto	KOSKINEN Riva del Mare
OJANEN Suden Hetki	LINKOLA Konsertto tuuballe ja orkesterille
TAMPER Quasi fanfare	HEININEN Klarinettikonsertto
TIITINEN (sov. Haapasalo) Steppaava tyttö	LENNES Jäähyväislauluja
EEROLA Rakennemuunnelmia	VAASA
EEROLA Rose red music for brass and percussion	KUUSISTO I. Neiti Julia
TAPIOLA	KUUSISTO I. Fröken Julia
KAIPAINEN Accende lumen sensibus op.52	ALMILA Siirtolaisooppera Ameriikka
KORTEKANGAS Konsertto klarinetille, sellolle ja kamariorkesterille	READE Konsertto huilulle ja jousille
KOSKELIN Konsertstück	

Ahon ja Eerolan teoksia kantaesitettiin eniten, heiltä oli mukana neljä sävellystä. Tampereiltä soitettiin kolme teosta. Kymmeneltä säveltäjältä kantaesitettiin kaksi teosta ja muilta yksi. Aho on ollut Lahden orkesterin nimikkosäveltäjä jo useita vuosia ja Lahden orkesteri esittikin kaikki Ahon teokset. Tämän lisäksi orkesteri soitti myös Bergmanin, Englundin ja Ahmaksen teokset. Eerolan ja Tampereen kaikki teokset kantaesitti Joensuun orkesteri. Jyväskylä Sinfonia soitti paikallakunnan omien säveltäjien teosten ensiesitykset, Kostiaisen ja Niemisen sävellykset.

Nimikkosäveltäjätoiminnan laajentuessa on säveltäjien ja orkestereiden yhteistyö tiivistynyt. Nimikkosäveltäjänä hän oppii tuntemaan oman orkesterinsa paremmin ja pystyy ottamaan sen myös sävellystyössään huomioon. Teokset voidaan tehdä juuri kyseistä kokoonpanoa ajatellen ja säveltäjällä on mahdollisuus saada teoksiaan paremmin esille. Tämän toiminnan myötä kantaesitysten määrä nousee lähivuosina.

3.5 Yhteenvetoa ja vertailua ohjelmatoimikunnan jäsenten taiteellisista näkemyksistä ja ohjelmistoanalyysistä

Yhteenvetoa ohjelmatoimikunnan jäsenten taiteellisista näkemyksistä

Tiedusteltaessa ohjelmatoimikunnan jäsenten näkemyksiä ja suhtautumista orkesterin taiteellista toimintaa koskeviin kysymyksiin saatiin seuraavia tuloksia. Perinteisen repertoarin esittämiseen suhtauduttiin hyvin myönteisesti. Suomalaisen musiikin esittäminen koettiin tärkeämmäksi kuin suomalaisen uuden musiikin esittäminen ja suomalainen nykymusiikki tärkeämmäksi kuin nykymusiikki yleensä. Teemoihin keskittyminen ei saanut selkeää kannatusta. Sen sijaan orkesterin oman kantaohjelmiston kehittämistä pidettiin tarpeellisena. Konserttirakenteen muuttamista pidettiin myös melko tärkeänä, kun taas orkesterin hajauttamista pienemmiksi kokoonpanoiksi ei koettu aivan yhtä tarpeelliseksi. Eri konserttityypeistä lastenkonsertteja arvostettiin eniten, kun taas viihdekonsertteihin suhtautumisessa oli keskimääräistä enemmän hajontaa. Kotimaan vierailut koettiin ulkomaan vierailuja tärkeämmiksi. Levytyksiä pidettiin yhtenä tärkeimmistä tavoitteista ja myös yhteistyö säveltäjien kanssa koettiin tarpeelliseksi. Huippukapellimestareiden - ja solistien vierailuihin suhtauduttiin myönteisesti. Oman orkesterin jäsenten käyttämistä solisteina ei pidetty yhtä tärkeänä, joskin se sai taas enemmän kannatusta kuin paikallisten sävel-

täjien tai solistien käyttäminen. Orkestereiden katsottiin selviytyvän taiteellisesta tehtävästään hyvin, ja siitä, osaako kapellimestari valita orkesterilleen sopivaa ohjelmistoa, olivat melkein kaikki samaa mieltä. Ohjelmistopolitiikkaan oltiin keskimäärin melko tyytyväisiä. Liitteestä 15 käy ilmi mielipiteiden jakaumat.

Tiettyjen kysymysten kohdalla löytyi painotuseroja orkestereiden kesken. Teemojen käyttö kauden suunnittelussa sekä viihdekonsertit jakoivat mielipiteitä eniten. Yhdessä orkesterissa kukaan vastaajista ei pitänyt temaattista ajattelua tärkeänä ohjelmistojen suunniteltaessa ja kaksi orkesteria erottui selvästi muita myönteisemmällä suhtautumisella viihdekonsertteihin. Suuria eroja ei orkestereiden kesken kuitenkaan muodostunut.

Yhteenvetoa ohjelmistoanalyysistä

Orkestereiden ohjelmistoanalyysin perusteella saatiin seuraavanlaisia tuloksia. Tarkasteltaessa eri aikakausien osuutta ohjelmistoista voidaan todeta, että perinteisen klassis-romanttisen repertoarin osuus ohjelmistoissa oli vahva, mutta myös modernismin ajan teoksia esiintyi yllättävän paljon, niitä oli 30 % soitetusta musiikista. Mitä lähemmäs nykyaikaa klassismista siirryttiin, sitä enemmän teosten esityskerrat jakaantuivat eri säveltäjien kesken. Soitetuimmat säveltäjät tulivat Saksasta, Itävallasta, Suomesta ja Venäjältä tai Neuvostoliitosta. Saksalais-itävaltalaisen musiikin osuus oli huomattava, mutta sen osuus kuitenkin laski selvästi, kun siirryttiin tällä vuosisadalla syntyneiden säveltäjien musiikkiin. Melkein puolet tämän vuosisadan säveltäjien teoksista koostui suomalaisesta musiikista. Niin ikään soitetuimmat elossa olevat säveltäjät olivat suomalaisia. Elossa olevia säveltäjiä oli yllättävän paljon ohjelmistoissa, mutta heidän osuutensa esitetystä musiikista jäi pieneksi.

Suomalaisen musiikin osuus kaikesta esitetystä musiikista oli hiukan alle 17 prosenttia. Myös suomalaisen musiikin kohdalla teosten esityskerrat hajaantuivat yhä useampien säveltäjien kesken siirryttäessä tälle vuosisadalle. Sibeliuksen ylivoima muihin suomalaisiin säveltäjiin nähden oli kiistaton. Hän oli myös kolmen soitetuimman säveltäjän joukossa Mozartin ja Beethovenin jälkeen. Kolme soitetuinta teosta olivat myös Sibeliuksen sävellyksiä, ja ohjelmistoja analysoita-

essa esitetyimpien teosten mukaan esiin nousi säveltäjänimiä, jotka eivät kuuluneet soitetuimpien joukkoon. Muellerin metodia soveltaen orkestereiden kantaohjelmistoon kuuluviksi löydettiin 23 teosta, joista suurin osa oli Beethovenin ja Mozartin sinfonioita. Kantaesitysten määrä kasvoi kymmenen vuoden aikana ja suuntaus jatkunee nimikkosäveltäjätoiminnan käynnistyttyä laajemmin.

Ohjelmistoja analysoimalla voitiin löytää suuriakin eroja joidenkin piirteiden suhteen eri orkestereiden välillä. Huomattavia eroja oli esimerkiksi nykymusiikin ja suomalaisen musiikin osuuksissa, kun taas soitetuimpien säveltäjien kohdalla ei suuria eroja löytynyt. Konserttityyppien osuudet vaihtelivat jonkin verran orkestereiden välillä. Liitteeseen 14 on koottu vielä tiivistetyssä muodossa ohjelmistoanalyysin tuloksia orkestereittain.

Ohjelmistoanalyysin ja ohjelmatoimikunnan jäsenten taiteellisten näkemysten vertailua

Ohjelmatoimikunnan taiteellisia näkemyksiä ja analyysin tuloksia verrattiin myös toisiinsa. Täytyy kuitenkin ottaa huomioon, että analyysin ohjelmisto koottiin kymmenen vuoden ajalta ja kysely tehtiin vuosi sitten. Samat henkilöt eivät siis ole välttämättä olleet suunnittelemassa ja toteuttamassa konsertteja, joita tutkimuksessa analysoitiin.

Kyselyn mukaan kaikki vastaajat pitivät perinteisen orkesterirepertoarin esittämistä tärkeänä ja kun tarkastellaan analyysin tuloksia, niin voidaan todeta, että klassis-romanttinen ohjelmisto muodosti yli 60 % soitetusta musiikista. Vastaajista jopa 70 % piti nykymusiikin esittämistä tärkeänä. Analyysin mukaan modernismin ajan musiikkia oli noin 30 % ohjelmistoista, ja jos otetaan huomioon vain 1900-luvulla syntyneiden säveltäjien teokset, uuden musiikin osuudeksi tulee 17,5 %. Luvut voisivat olla tietenkin suurempiakin, mutta toisaalta niihin voitaisiin olla jopa tyytyväisiä, sillä esimerkiksi Weberin mukaan monilla orkestereilla oli uuden musiikin osuus 1980-luvulla vain noin 10 % ohjelmistosta (Weber 1986, 374). Elossa olevien säveltäjien osuus kaikista säveltäjistä oli analyysin mukaan myös melko huomattava (40 %), vaikkakin heidän teostensa esityskerrat jäivät alhaisiksi ja osuus esitetystä musiikista vaatimattomaksi. Myös kyselyn mukaan ohjelmistopolitiikkaa haluttiin laajentaa nimenomaan tämän vuosisadan musiikin

suuntaan, mutta luonnollisesti orkesterin täytyy ohjelmistoa suunnitellessaan ottaa huomioon taloudelliset realiteetit ja yleisön makutottumukset.

Suomalaista musiikkia pidettiin tärkeämpänä kuin nykymusiikkia, vaikkakin sen osuus esitetystä musiikista (16,8 %) jäi hieman vähäisemmäksi kuin uuden musiikin osuus (17,5 %) ohjelmistoissa. Suomalaisia säveltäjiä soitettiin kuitenkin kolmanneksi eniten saksalaisten ja itävaltalaisien säveltäjien jälkeen. Suomalaisesta musiikista lähes puolet oli tällä vuosisadalla syntyneiden säveltäjien teoksia, mikä on ymmärrettävää, koska klassisen musiikin perinne on maassamme niin nuorta.

Wieniläisklassikot mainittiin useimpien orkestereiden kohdalla kantaohjelmistoon kuuluviksi säveltäjiksi ja heidän teostensa runsaaseen esittämiseen myötävaikuttivat orkestereiden koko. Wieniläisklassikkojen sinfoniat kuuluivat myös analyysin mukaan orkestereiden kantaohjelmistoon ja nämä säveltäjät olivat niin ikään soitetuimpia säveltäjiä orkestereiden ohjelmistoissa.

Eri konserttityyppejä tarkasteltaessa voidaan todeta, että lastenkonsertteja pitivät lähes kaikki vastaajat tärkeinä ja niitä olikin jokaisen orkesterin ohjelmistossa kymmenen vuoden aikana. Yli puolet vastaajista piti myös viihdekonsertteja tärkeinä ja niiden osuus oli ohjelmistoissa oli jopa suurempi kuin lastenkonserttien. Tosin täytyy ottaa huomioon, että mm. vappukonsertit ja uuden vuoden konsertit sisältävät usein viihdemusiikkia. Viihdemusiikin kirjo on viime vuosina laajentunut. Konserttitanssiaisten ja kevyen musiikin artistien lisäksi on esiinnytty yhdessä myös rock-yhtyeiden kanssa. Monet kyselyyn vastanneista halusivatkin laajentaa ohjelmistoaan viihdemusiikin suuntaan. Orkestereiden tulisi olla monipuolisia eri musiikin lajien suhteen ja tarjota jokaiselle jotakin "Kummelista Olli Mustoseen".

Analyysin mukaan yhteiskonsertit kuuluivat kaikkien orkestereiden toimintaan. Joissakin toimikunnan jäsenten vastauksissa kommentoitiin myös yhteiskonsertteja ja tuotiin esille niiden tarpeellisuus ohjelmiston laajentamisen kannalta. Kaikki orkesterit pitivät konserttavierailuja tärkeinä ja niitä tehtiin runsaasti eri paikkakunnille, mutta esiintymismatkat ulottuivat harvemmin ulkomaille. Kaiken kaikkiaan voidaan todeta, että orkestereiden välille syntyi suurempia eroja analysoitaessa ohjelmistojen kuin tutkittaessa ohjelmiston suunnitteluun vaikuttavien tahojen arvostuksia.

4. ORKESTERITOIMINTA JA SEN KEHITTÄMINEN

4.1 Ohjelmatoimikunnan jäsenten näkemyksiä orkesterin toiminnasta ja tehtävistä

Ohjelmatoimikunnan jäsenille lähetettyyn kyselyyn kuului kymmenen suljettua kysymystä, jotka mittasivat orkesterin toimintaan liittyviä asenteita yleisellä tasolla. Eräs kapellimestari jätti nämä kysymykset tyystin vastaamatta, koska hän oli sitä mieltä, että toiminta on täysin riippuvaista kyseisen orkesterin ominaisuuksista, kuten siitä mikä on muusikoiden kyky, mikä on orkesterin koko ja millä paikkakunnalla orkesteri toimii.

Kyselyn mukaan orkesterin tehtävänä on toimia laaja-alaisesti eri musiikin alueilla ja soittaa eri tyyppistä musiikkia. Väittämästä 'orkesterin on tarjottava jokaiselle jotakin viihteestä klassiseen' oli lähes 85 % vastaajista täysin tai jokseenkin samaa mieltä ja noin 9 % oli eri mieltä. Vain yksi kapellimestari oli jokseenkin eri mieltä. Vastaajista vain 18 % oli joko täysin tai jokseenkin samaa mieltä väittämästä 'sinfoniaorkesterin tehtävänä on soittaa ainoastaan sinfoniamusiikkia ja kehittyä siinä mahdollisimman korkealle tasolle'. Noin 76 % vastaajista ei yhtynyt tähän väitteeseen. Vastaus tukee osittain edellistä kysymystä, mutta toisaalta osa edelliseen kysymykseen myönteisesti vastanneista kannatti myös tätä ajatusta. Tämä voitaneen tulkita siten, että näiden vastaajien mielestä sinfoniaorkestereiden tulee kuitenkin keskittyä sinfoniamusiikkiin, vaikka ohjelmistossa olisi myös viihdettä. Yhtä lukuun ottamatta kapellimestarit asettuivat tämän väitteen taakse, vaikka edellisessä kysymyksessä taas kuusi kapellimestaria kannatti ajatusta, että orkesterin on tarjottava jokaiselle jotakin ja esitettävä musiikkia viihteestä klassiseen. Suurin osa vastaajista oli niinkään sitä mieltä, että 'sinfoniaorkesterin tulee soittaa myös viihdettä', sillä lähes 80 % asettui tämän väitteen taakse ja vain 9 % oli eri mieltä. Yhtä lukuun ottamatta kapellimestarit olivat jälleen tämän väittämän takana, vaikka yhtä suuri osa kannatti vain sinfoniamusiikkiin keskittymistä.

Kyselyn mukaan orkesterin tehtävänä on mm. kasvattaa uutta konserttiyleisöä ja soittaa myös vähemmän tunnettuja teoksia, sillä kaikki vastaajat olivat yhtä lukuun ottamatta tästä väittämästä samaa mieltä. Lisäksi vastaajista 79 % oli sitä mieltä, että orkesterin tehtävänä ei ole soittaa ainoastaan perinteisiä, tuttuja ja turvallisia yleisön suosikkiteoksia. Kapellimestareista yksi oli tästä hieman eri mieltä.

Hyvän konserttiohjelman kriteeriksi ei riitä pelkästään se, että konserttiohjelma sisältää teoksia eri aikakausilta. Vain hieman yli puolet oli kyseistä asiaa koskevasta väitteestä täysin tai jokseenkin samaa mieltä. Melko suuri osa, noin 27 %, ei ottanut kantaa ollenkaan ja noin 18 % vastaajista oli eri mieltä. Kapellimestareista neljä oli täysin tai jokseenkin samaa mieltä ja heistä kolme ei ottanut kantaa.

Suomalaisen musiikin osuuden lisäämistä yleensä orkestereiden ohjelmistoihin eivät kaikki pitäneet välttämättömänä. Vain vähän yli puolet, eli 55 % vastaajista, oli tätä asiaa koskevasta väitteestä täysin tai jokseenkin samaa mieltä. Noin 30 % ei osannut sanoa lainkaan mielipidettä ja 15 % oli väitteestä jokseenkin tai täysin eri mieltä. Kapellimestareista neljä oli suomalaisen musiikin lisäämisen kannalla ja kolme ei ottanut väitteeseen kantaa. Voidaanko tätä tulosta tulkita siten, että suomalaisuus ei sinänsä ole ensisijainen kriteeri valittaessa ohjelmistoa vai että suomalaisen musiikin osuus on jo riittävä?

Uuden musiikin osuuden lisäämistä orkestereiden ohjelmistoihin kannatettiin enemmän kuin suomalaisen musiikin lisäämistä. Noin 62 % vastaajista oli tämän väitteen puolesta ja noin 29 % vastaan. Kaikkien kapellimestareiden mielestä uuden musiikin osuutta tulisi lisätä orkestereiden ohjelmistoissa. Voidaan myös todeta, että uuden musiikin lisäämisen suhteen mielipiteet jakautuivat jyrkemmin kuin suomalaisen musiikin kohdalla, jonka osuuden lisäämiseen noin 30 % vastaajista ei ottanut lainkaan kantaa. Pelkästään nykymusiikkia sisältäviä konsertteja kannatti vastaajista jopa noin 40%. Yli puolet vastaajista oli eri mieltä ja kapellimestareiden mielipiteet jakaantuivat sekä puolesta että vastaan.

Väitteen 'orkesterin tulee pyrkiä erikoistumaan ja löytämään oma ilmeensä' taakse asettui lähes 85 % vastaajista ja vain 9 % oli eri mieltä. Kapellimestareistakin suurin osa koki sen tärkeäksi, mutta kaksi oli jokseenkin eri mieltä.

4.2 Uudet ideat konserttitoimintaan

Kysymyksen, minkälaisia uusia ideoita kapellimestareilla on konserttitoiminnan kehittämiseksi, vastaukset hajautuivat laajasti. Vastauksissa käsiteltiin mm. konserttitilanteen kehittämistä, säveltäjätoimintaa, ohjelmiston uudistamista, lisävakanssien saamista orkesteriin, aluetoimintaa ja uusia, suunnitteilla olevia produktioita.

Eräs kapellimestari totesi, että "konsertti ... voitais tehdä ihan kaikkina viikonpäivinä eri aikoihin ja mennä pois sieltä konserttisalista kansan keskelle". Tällä tavalla olisi hänen mielestään mahdollista saavuttaa uutta yleisöä. Yhtenä mahdollisuutena hän näki myös orkesterin hajauttamisen pienempiin yksiköihin, jolloin orkesteri pääsisi tekemään eri tyyppisiä konsertteja. Yksi haastateltavista korosti yleisön reaktioiden seuraamista ohjelmistovalintoja tehtäessä ja hänellä olikin tarkoitus toteuttaa lähiaikoina kysely konserttilyeisön keskuudessa. Lisäksi hänellä oli suunnitelmissaan muutamia suurempia poikkitaiteellisia produktioita. Erästä kapellimestaria kiinnosti erityisesti musiikin esittämiseen sisältyvä dramaturgia:

”Ei ainoastaan miten orkesteri soittaa vaan millä tavalla ne ilmentää ja käyttäytyy ne läpi. Eli just ihan alkaen yksinkertaisista yksityiskohdista kuin millä tavalla tapahtuu siivun käännöt, koska nostetaan soittimet pitkän tauon jälkeen. Siis tää, joka monella tapaa jää vaan visuaaliseksi puoleksi, mutta vaikuttaa kauheesti siihen suoritukseen ja myöskin yleisön vastaanottoon.”

Kyseinen kapellimestari haluaisi myös muuttaa orkesterin ulkoista kuvaa kapellimestarin johtamasta ensemblestä siihen suuntaan, että jokainen muusikko olisi yleisön mielestä yksilönä mielenkiintoinen.

Eräs haastateltava mainitsi orkesterin kehityspyrkimyksenä aluetoiminnan laajentamisen ja musikaalisuuden lisäämisen, koska ne ovat tuottavia ja siten orkesterilla on mahdollisuus saada varoja lisäsoittajien palkkaamiseen. Yksi kapellimestareista sanoi päätavoitteenaan olevan uusien virkojen hankkimisen orkesteriin:

”Tää on mun sellainen päätavoite, että saatais paikalliset päättäjät ja myöskin veronmaksajat vakuuttumaan, että tää on hyvä investointi ja että tänne pitäis pikkusen investoida lisää, että tulos paranee sitten huomattavasti.”

Kaksi kapellimestaria toi esille yhteistyön säveltäjien kanssa ja toinen haastateltavista mainitsi käyntiin lähteneestä orkestereiden nimikkosäveltäjätoiminnasta.

4.3 Pienten orkestereiden tulevaisuus

Kysymys pienten orkestereiden tulevaisuudesta jakoi kapellimestareiden mielipiteitä. Yksi haastateltavista oli sitä mieltä, että Suomessa on liikaa orkestereita. Hän ihmetteli, miksi kaupungit ovat halunneet perustaa sinfoniaorkestereita, mutta sen jälkeen niillä ei ole kuitenkaan ollut enää varaa perustaa tarpeellista määrää vakansseja. Hänen mielestään kamariorkesterikoonpano olisikin hyvä vaihtoehto pienille orkestereille. Haastateltava näki yhtenä vaihtoehtona tilanteen korjaamiseen pienten orkestereiden yhdistämisen johonkin isompaan orkesteriin: "Kasattas resursseja yhteen ja toimittas niiden yksiköiden puitteissa, mitkä voi toimii, niin laajemmalla alueella". Hänen mielestään orkesterin kotipaikka ei ole tärkeä vaan:

”Jos me ajatellaan, mikä orkesterin tehtävä on, sen tehtävä on soittaa konsertti. No siis jos meidän paikkakunta tarvitsee yhden konsertin tässä viikossa... niin eiks se tarvitse orkesterin, joka soittaa sen konsertin. Sillähän ei ole väliä, mikä on sen kotipaikka. Jos se tulee muualta ja se tekee tehtävänsä, niin ei se oo yhtään sen vähempiarvonen kuin se, että ne on siellä ja saavat palkkansa juuri tältä kunnalta. Että semmosta koordinaatioita...”

Kaksi haastateltavista oli sitä mieltä, että pienten orkestereiden yhdistäminen ei välttämättä merkitse laadun kohoamista. Toisen kapellimestarin mielestä orkestereita voisi olla paljon, mutta hän ennusti lähitulevaisuudessa käyvän niin, että on olemassa vain muutama iso orkesteri. Toinen luonnehti pieniä orkestereita hyvin erilaisiksi ja eritasoisiksi:

”Jos on pieni kokoonpano ja jos ei tingitä mitenkään taiteellisesta tasosta, niin sitten se on mun mielestä paikalliselle elämälle erittäin tärkeä lisäys ja tekee koko tämän alueen, missä se orkesteri toimii, tekee elämisen huomattavasti arvokkaammaksi. Mutta on myöskin sellaisia orkestereita, joissa on vähän soittajia, siksi on ohjelmistovaikeuk-

sia ... soittotaso on heikko... Niiden orkestereiden ylläpitotarkoitusta minun on hieman vaikea ymmärtää.”

Muut haastateltavista pitivät pieniä orkestereita tarpeellisina:

”Jos jollain paikkakunnalla ei oo orkesteria, niin ei ne sit niin kauheasti kävis kuunteleen jonkun muunkaan paikkakunnan orkesterii.”

Yksi haastateltavista oli sitä mieltä, että kun pahin lamakeskustelu on ohitettu, ei olekaan enää kysymys siitä, mitkä orkesterit lakkautetaan, vaan alkaa orkestereiden kasvu "koska väistämättä pitää kyllä levitä senkin näkemyksen yleisesti, että orkesterimusiisointi ei oo kovin kallista ..." .

Erään kapellimestarin mielestä orkestereiden runsas määrä on rikkaus:

”Tietynlaisia puutteita tulee sitten, just niinku puhuttiin, ohjelmiston suhteen saattaa tulla pitemmällä aikavälillä, että tulee vähän semmosta puuduttavaa, samantoistoista musiikkia, mutt että kyllähän se minusta on hieno asia, että Suomen maassa löytyy ja on ymmärretty, että orkesteri on yks tärkeä palvelulaitos kunnassa.”

Yksi haastateltavista pohti orkestereiden merkitystä laajemmin kulttuurin kehittymisen kannalta:

”...Ja sitten ois lyhytnäköistä jotenki alasajaa niitä juttuja sen takii, ett nyt on jotenki tiukkaa. Ett sitt jos esimerkiks 50 vuoden päästä ei oookkaan tiukkaa, niin sitt täytys ruveta alust asti luomaan jotain kulttuuri. Siis kulttuurin kehittyminen vie pitkii aikoja. Jossain Keski-Euroopassa mitä joku klassinen musiikki niille merkitsee... Se on ollu siellä niinku voimassa, ett tääll viel hädistettiin susia nuotiolla. Ero on se, että jos sitä nyt ruvetaan niinku katkasemaan niitä asioita, niin taas niiden muokkaaminen vie niin kauan aikaa...”

4.4 Yhteistyö säveltäjien kanssa

Suurin osa kyselyyn vastanneista piti yhteistyötä säveltäjien kanssa tärkeänä ja vain kahden vastaajan mielestä se ei ollut kovin tärkeää. Yhteistyö säveltäjien kanssa onkin viime aikoina lisääntynyt, mistä on osoituksena mm. se, että kuluneen vuoden aikana monet orkesterit valitsivat itselleen nimikkosäveltäjän. Kalevi Aho on ollut Lahden orkesterin nimikkosäveltäjänä jo useita

vuosia ja työ on ollut hedelmällistä. Orkesterin kapellimestari luonnehti haastattelussa yhteistyötä näin:

”Aho on nyt ollu 5 vuotta Lahden orkesterin ”composer im residence”, joka on termi muualta. Hän on säveltäjä ja hän on paitsi säveltänyt teoksia meille, vierailut kouluissa vierailut erilaisissa paikoissa kertomassa säveltäjän työstä. Siis pelkästään se, että säveltäjä on niinku muuta kuin kuva museon seinällä tai, tai Fazerin,.. se on elävä ihminen, niin se hirveen tärkeä asia, varsinkin lapsille, että se tuo musiikin lähemmäksi tätä päivää. Me ollaan kantaesitetty hänen teoksiaan nyt neljä kappaletta ja kymmenes sinfonia tulee helmikuussa. Se on jo erittäin hyvin...myöskin menestyksekkäs yhteistyö monell tapaa, yleisö on pitänyt.”

”...se ois ihan hyvä saada joku kotisäveltäjä, joka just vois tota tehdä asioita jotka sopii just sille orkesterille. Aho on sanonut, että se ajattelee meidän tiettyy soittajaa.. Se on ollu pitkän aikaa jo sillai että, hän tuntee sen orkesterin niin hyvin, että hän voi kirjoittaa tonne tommosta ja tonne tommosta...”

Aho puolestaan kuvasi Helsingin Sanomien haastattelussa yhteistyötä näin:

”Esittelen teoksia ennen konsertteja yleisölle, ja konsertin jälkeen on myös tilaisuuksia, joissa teoksesta on voitu keskustella. Kirjoitan lahtelaisille kolumneja Etelä-Suomen Sanomiin, ja sitten on näitä koululaisprojekteja.” (HS 6.2.1997)

Nimikkosäveltäjätoiminnan kautta säveltäjät tulevat paitsi lähelle muusikoita niin myös laajemman yleisön tietoisuuteen. Aho on kokenut yhteistyön orkesterin nimikkosäveltäjänä hyvin palkitsevaksi:

”Säveltäjän pitää olla yhteisönsä osa. Hän ei saa eristäytyä norsunluutorniin. Lahdessa tämä työ on äärimmäisen palkitsevaa. Yleisö on ennakkoluulotonta, ja sillä on varma vaisto siitä, mikä on merkittävää...Täällä toimii aito, sydämestä tuleva musiikki.” (HS 6.2.1997).

Nimikkosäveltäjätoiminnan tavoitteena on mm. kasvattaa orkesterille uutta yleisöä. Lahdessa koululaisprojektit ovat olleet tärkeä osa toimintaa. Aho on vierailut kouluissa ja pannut lapset säveltämään ilman nuotteja keksityn tarinan pohjalta ja teos on lopulta esitetty yleisölle. (HS 6.2.1997)

Viime kevään aikana nimikkosäveltäjätoiminta alkoi laajentua muihinkin orkestereihin. Nimikkosäveltäjä tulee kaikkiaan 14 orkesteriin (HS 24.7.1997). Tutkimuksessa mukana olleista orkestereista oman säveltäjän valitsivat Jyväskylän Sinfonia (Tapani Länsiö), Oulun kaupunginorkesteri (Olli Kortekangas) ja Vaasan kaupunginorkesteri (Markus Fagerrud). Jokainen orkesteri etsii itse yhteistyön muodot. (HS 6.2.1997). Hankkeen taustalla on Suomen Sinfoniaorkesterit ry ja Suomalaisen Musiikin tiedotuskeskus. Sen eräänä tarkoituksena on päästä eroon "kantaesityshysteriasta" ja rakentaa toimivampi yhteys säveltäjän ja orkesterin välille. Säveltäjä myös vieraillee puhumassa omasta ja muiden musiikista, ohjaa muusikoita uuden musiikin soittamisessa ja osallistuu ohjelmiston suunnitteluun tullen näin osaksi orkesteria "ikään kuin yhdeksi sen muusikoista". (HS 24.7.1997). Nimikkosäveltäjätoiminnan leviäminen näinkin laajalle herätti myös epäilyksiä joissakin musiikkipiireissä. Seppo Heikinheimo mm. kritisoi toimintaa epäillen säveltäjien tuotannon taiteellista tasoa (HS 20.3.1997), johon Heiniö vastasi, että: "On parempi soittaa sitäkin nykymusiikkia, joka ei ole 'maailman parasta', kuin olla soittamatta nykymusiikkia lainkaan". Heiniön mukaan nimikkosäveltäjän teokset eivät ole vaihtoehto "maailman parhaalle" uudelle musiikille vaan klassis-romanttiselle standardiohjelmistolle ja kysymys on siitä "soitetaanko Brahmsin sinfonia tuhannennen kerran vai Matti Virtasen sinfonia ensimmäisen kerran". (HS 21.3.1997). Heiniön mukaan "nimikkosäveltäjä voi onnellisessa tapauksessa vaikuttaa orkesteriin siten, että asenne nykymusiikkia kohtaan muuttuu myönteisemmäksi". Hän myös kysyy artikkelissaan, että miksi juuri ne suomalaisorkesterit, joilla on pitkään ollut nimikkosäveltäjät, ovat tulleet kansainvälisestikin kuuluisiksi ohjelmistaan, soittonsa tasosta ja levytyksistä.

"Meidän aikanamme ja meidän maassamme on suomalaisten soitettava uutta ja kotimaista musiikkia, meillä ei ole muuta omaa aikaa eikä muuta omaa maata." (HS 21.3.1997)

5 PÄÄTÄNTÖ

Nykyajan orkesterirepertoari koostuu useiden vuosisatojen aikana syntyneestä musiikista ja soitettavia teoksia on saatavilla enemmän kuin koskaan aikaisemmin. Ohjelmiston suunnittelun pääkysymyksiä onkin, miten valita kaikesta mahdollisesta teosmäärästä orkesterille sopivaa ohjelmistoa ja huomioida eri tahoilta orkestereihin kohdistuvat paineet. (Longyear 1970, 167). Nykysäveltäjien on kilpailtava perinteisen orkesterirepertoarin kanssa saadakseen teoksiaan ohjelmistoihin ja yleisön mielenkiinnon heräämään sävellyksiään kohtaan. (Burkholder 1986, 410). Voidaan kuitenkin olettaa, että yksittäinen säveltäjä ei enää koskaan pääse niin hallitsevaan asemaan sinfoniaorkestereiden ohjelmistoissa kuin suuret klassikot. (Mark 1979, 60).

Ohjelmiston ydin muuttuu hitaasti, jos ollenkaan, ja uudet teokset jäävät harvoin pysyvästi ohjelmistoon. Ohjelmiston ytimen muodostavat perinteiset klassikot ja uudet teokset vain ”käyvät” ohjelmistoissa. Ne jäävät ”marginaalialueelle”, jossa sävellykset vaihtuvat tiheään. (Burkholder 1986, 413). Kuten tämänkin analyysin tulokset osoittavat, tällä vuosisadalla syntyneiden säveltäjien teosten esityskerrat jäivät hyvin alhaisiksi. Suurin osa teoksista oli ohjelmistoissa vain yksi tai kaksi kertaa. Mitä kauemmaksi musiikin historiassa siirryttiin, sitä enemmän sävellysten esityskerrat keskittyivät tietyille säveltäjille.

Sinfoniaorkestereiden ohjelmistojen perusrakenteessa on yhtäläisyyksiä eri maiden välillä. Eurooppalainen musiikkiperinne on levinnyt ympäri maailmaa muodostaen ohjelmistojen ytimen myös amerikkalaisten ja kanadalaisten orkestereiden ohjelmistoissa. Kansallisuuksista ja maantieteellisistä rajoista riippumatta orkesterit toimivat kuitenkin tietyiltä peruslähtökohdiltaan samalla tavalla. Ne vaalivat klassisen musiikin traditioita ja siirtävät sitä sukupolvilta toisille. Toisaalta niiden toiminnassa on havaittavissa myös paikallisia, kulttuurista ja ympäristöstä johtuvia eroja. Oman maan säveltaiteen edistäminen nähdään yleisesti yhtenä tärkeänä tehtävänä. Suomessa oman maan säveltäjien tilanne ei ole kuitenkaan niin huolestuttava kuin monissa muissa maissa, sillä suomalaisten säveltäjien osuus suomalaisten orkestereiden ohjelmistoissa on suhteellisen hyvällä tasolla.

Orkesterin ohjelmiston suunnittelu on hyvin moniulotteinen prosessi. Tarkasteltaessa tämän tutkimuksen tuloksia voidaan todeta, että suunnittelussa kapellimestarilla on keskeinen rooli ja hänen vaikutusvaltaansa ollaan valmiita jopa vielä lisäämään. Voidaan myös todeta, että taloudellisten resurssien niukkuus on vaikeuttanut orkestereiden toimintaa monilla eri tavoilla, mutta siitäkin orkesterit ovat pyrkineet luomaan vaihtelevaa ohjelmistoa. Tiukka talous on vaikuttanut myös siten, että ohjelmiston suunnittelu on tarkentunut ja on jouduttu pohtimaan uusia toimintamuotoja. Ohjelmiston suunnittelun kulmakysymyksiä onkin löytää balanssi ulkoisten reunaehtojen ja taiteellisten päämäärien välillä.

Tässä tutkimisessa voidaan erottaa kaksi eri lähestymistapaa orkestereiden ohjelmistopolitiikan tarkastelussa: soitettun ohjelmiston analyysi ja ohjelmiston suunnittelijoiden taiteellisten päämäärien ja arvostusten kartoitus. Ohjelmistoanalyysi paljasti, että orkestereiden soittamat ohjelmistot poikkesivat toisistaan joiltakin osin huomattavastikin. Myös ohjelmistoista vastaavien henkilöiden taiteellisten päämäärien väliltä löytyi hienoisia painotuseroja. Tutkimus osoitti niinikään, että arvostukset ja soitettu ohjelmisto eivät kaikilta osin vastanneet toisiaan.

Saman kokoluokan orkestereidenkin on mahdollista kehittää persoonallinen ohjelmisto ja siten luoda muista erottuvaa ohjelmistopolitiikkaa. Tämä kuitenkin vaatii ohjelmiston suunnittelijoilta näkemystä, visioita ja lujaa tahtoa toteuttaa päämäärät. Visiot eivät kuitenkaan aina välttämättä toteudu, sillä käytännön toimintaa ja ohjelmistovalintoja rajoittavat monet ulkoiset tekijät ja toiminnan realiteetit. Soitettu ohjelmisto on kuitenkin se, mikä jää historian kirjoihin. Ne ovat toteutuneita suunnitelmia.

Orkesterit ovat kehittäneet keinoja vastata yhteiskunnan asettamiin muutospainaisiin. Ne pyrkivät kehittämään toimintaansa yhä monipuolisemmaksi, suuntautumaan ulospäin ja hakemaan uusia yhteistyökumppaneita. Yksi viime aikojen merkittävimmistä hankkeista orkestereiden keskuudessa on ollut nimikkosäveltäjätoiminnan laajentuminen. Nähtäväksi myös jää, miten pienet orkesterit pystyvät vastaamaan tulevaisuuden asettamiin haasteisiin.

LÄHTEET

- Aho, Kalevi. 1994. Tarvitaanko sinfoniaorkestereita? Näkökulmia suomalaisen orkesterilaitoksen tehtäviin ja merkitykseen, orkesterin ohjelmistoon ja suomalaisen musiikin asemaan ohjelmistoissa. Esitelmä Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n orkesteripäivillä Jyväskylässä 6.5.1994.
- Amberla, Kai - Hako, Kalevi 1997. Nimikkosäveltäjien tähtien sota. Helsingin Sanomat 24.3.1997.
- Baumol, William J. - Bowen, William G. 1966. Performing arts-the economic dilemma. New York: The Twentieth Century Fund.
- Burkholder, Peter J. 1986. The Twentieth Century and the Orchestra as Museum. Teoksessa The Orchestra - Origins and Transformations. Toim. Joan Peyser. New York: Charles Scribner's Sons s. 409-433.
- Dahlström, Fabian - Salmenhaara, Erkki: suomen musiikin historia I. Ruotsin vallan ajasta roman tiikkaan. Keskiaika - 1899. Porvoo: Wsoy.
- Dimaggio, Paul 1987. Nonprofit organisations in the production and distribution of culture. Teoksessa The nonprofit sector. A research handbook. Toim. W.W. Powell. Yale: Yale University Press s.195-220.
- Frisk, Ritva 1991. Kuka johtaa kaupunginorkesteria? Tutkimus johtamisesta ja vallasta, professioista ja konflikteista. Kunnallispolitiikan pro gradu - tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Heikinheimo, Seppo 1997. Väärää säveltämistä. Helsingin Sanomat 20.3.1997.
- Heikinheimo, Seppo 1997. Ei tasoituksia säveltäjille. Helsingin Sanomat 24.3.1997.
- Heininen, Paavo 1975. Orkestereidemme ohjelmistosta. Esitelmä Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n orkesteripäivillä Lahdessa.
- Heiniö, Mikko 1995. Orkestereiden tuloksellisuus ja aikamme musiikki. Esitelmä Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n orkesteripäivillä Lahdessa 5.5.1995. Rondo 6/1995.
- Heiniö, Mikko 1997. Heikinheimollako musiikin kristallopallo. Helsingin Sanomat 21.3.1997.
- Heino, Anni 1995. Traditioon on tungosta. Muusikko 11/1995.
- Häyrynen, Antti 1997. Orkesterien kultamaa. Rondo 1/1997.
- Jyväskylän sinfoniaorkesteri - Jyväskylä Sinfonia 1993. Moniste (27.9.1993).
- Kangas, Anita 1995. Eurooppalainen kulttuuripolitiikka. Luentosarja kevätkaudella 1995 Jyväskylän yliopistossa.
- Kokkonen, Joonas 1992. Ihminen ja musiikki. Valittuja kirjoituksia, esitelmiä, puheita ja arvosteluja. Toim. Kalevi Aho. Jyväskylä: Gummerus.
- Konserttikalenterit, kaudet syksy 1986 - kevät 1996. Suomen sinfoniaorkesterit ry.

- Kupoli 1992. Kulttuuripolitiikan linjat. Komitean mietintö 1992:36. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Larsson, Gunnar 1971. De svenska orkesterföreningarnas repertoarpolitik under 1960-talet. Teoksessa Svenska Musikperspektiv. Strängnäs: Strängnäs Tryckeri Ab. s.316-322.
- Longyear, Rey M. 1970. Principles of Neglected Musical Repertoire. Journal of Resaerch in Music Education. Vol. XVIII/2.
- Mark, Desmond 1979. Zur Bestansaufnahme des Wiener Orchesterrepertoires. Ein soziographischer Versuch nach der Methode von John H. Mueller. Wien: Universal edition A.G.
- Mueller, John H. 1951. The american symphony orchestra - a social history of musical taste. Bloomington: Indiana University Press.
- Mueller, Kate Hevner 1973. Twenty-seven major American symphony orchestras: A history and analysis of their repertoires seasons 1842-43 through 1969-70. Bloomington: Indiana University Press.
- Musiikki merkitsee 1989. Näkökohtia musiikki- ja orkesteritoiminnan kehityksestä Suomessa. Suomen Muusikkojen Liitto ry.
- Mäkelä, Tomi 1992. Suomalainen säveltäjä ja orkesteri. Musiikki 2/1992.
- Nironen, Terhi 1991. Suomalaisen nykysäveltäjän ammattikuva. Tutkimus taidemusiikin säveltäjien ammatti-identiteetistä. Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A:25.
- Orkesteripoliittinen ohjelma 1980. Orkesteripoliittinen työryhmä 1978-1979. Suomen muusikkojen liitto ry.
- Orkesterityöryhmän muistio 1983. Opetusministeriön työryhmien muistioita 1983: 3. Helsinki.
- Price, Harry E. 1990. Orchestral Programming 1982-1987: An Indication of Musical Taste. Bulletin of the Council for Research in Music Education nro 106, s.23-36.
- Salmenhaara, Erkki 1975. Sinfoniaorkesterin tehtävistä. Teoksessa Suomen sinfoniaorkesterit. Toim. Anna-Maija Poussa - Anja Salmenhaara. Jyväskylä.
- Salmenhaara, Erkki 1990. Tarvitaanko sinfoniaorkesteria? Teoksessa Suomalainen sinfoniaorkesteri 200 vuotta - Suomen Sinfoniaorkesterit ry 25 vuotta. Vastaava toimittaja Alarik Repo. Grafia Oy
- Salmenhaara, Erkki 1995. Säveltäjänä Suomessa. Suomen Säveltäjät 50 vuotta. Helsinki: Otava.
- Salonen, Esa-Pekka - Otonkiski, Lauri 1987. Puhetta musiikista. Helsinki: Tammi.
- Salonen, Timo K. 1990. Konserttimusiikin yleisö makujen kentällä. Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja, nro 23. Jyväskylä.
- Siren, Vesa 1997. Tärykalvot täräjää, kauneus koskettaa. 6.2.1997.

- Sorjonen, Hilppa 1984. Sinfoniaorkesterin markkinoinnin suunnittelu. Helsingin kauppakorkea koulun julkaisu B:71. Helsinki.
- Sulkunen, Pekka 1989. Johdatus sosiologiaan. Juva: WSOY.
- Toimintakertomukset. Tietoja jäsenorkestereista, kalenterivuodet 1986-1996.
Suomen sinfoniaorkesterit ry
- Vainio, Matti 1992. Orkesteri etsii tietään. Tutkielmia Suomen orkesterihistorian vaiheilta. Jyväskylä Studies in the arts 40. Jyväskylän yliopisto.
- Wahl-Zieger, Erika 1980. The performing arts and the market: Anglo-American and German Approaches to Theater and Orchestra in Market Economies. Teoksessa *Economic policy for the arts*. Toim. W.S. Hendon, J.L. Shanahan, A.J. Mac Donald. Cambridge, Massachusetts: Abt Associates Inc., 224-235.
- Wallin, Nils L. 1977. Har vi råd med symphoniorkestrar. Motala.
- Weber, William 1984. The contemporaneity of Eighteenth Century Musical Taste. *The Musical Quarterly* Vol. LXX Nr 2.
- Weber, William 1986. The Rise of the Classical Repertoire in Nineteenth-Century Orchestral Concerts Teoksessa Peyser, J. (Ed.) *The Orchestra. Origins and Transformations*. Charles Schibner's Sons. USA. (361-385).

HAASTATTELUT

Almila, Atso 10.6.1996
Kantorow, Jean-Jaques 16.4.1997
Lamminmäki, Juhani 30.6.1996
Pekkanen, Pertti 16.4.1997
Rasilainen, Ari 12.12.1996
Volmer, Arvo 15.4.1997
Vänskä, Osmo 18.11.1996

KYSELYLOMAKKEET

Kysely: Orkesterin organisaatio (liite 17)
Kysely: Intendnetti (liite 18)
Kysely: Kysely ohjelmatoimikunnan tai muun vastaavan elimen jäsenille, jotka käsittelevät ohjelmistoon liittyviä kysymyksiä (liite 19)
Kysely: Kapellimestari (liite 20)

LIITELUETTELO

- LIITE 1 Taulukko 21. Eri aikakausien musiikki orkestereiden ohjelmistoissa syksy 86 - kevät 96.
- LIITE 2 Taulukko 22. Eri maiden musiikki orkestereiden ohjelmistoissa syksy 86 - kevät 96.
Taulukko 23. Kahdeksan soitetuimman maan musiikki orkestereiden ohjelmistoissa kausina syksy 86 - kevät 96.
- LIITE 3 Taulukko 24. Eri maiden musiikki orkestereittäin tarkasteltuna syksy 86 - kevät 96.
- LIITE 4 Kuvio 14. Uuden musiikin osuus orkestereiden omasta ohjelmistosta syksy 86 - kevät 96.
Kuvio 15. Uuden musiikin esitysten jakaantuminen orkestereiden kesken syksy 86 - kevät 96.
- LIITE 5 Taulukko 25. Soitetuimmat 1900-luvulla syntyneet säveltäjät eri orkestereiden ohjelmistoissa syksy 86 - kevät 96.
- LIITE 6 Kuvio 16. Suomalaisen musiikin osuus uudesta musiikista tarkasteltuna orkesterin omasta ohjelmistosta syksy 86 - kevät 96.
Kuvio 17. Suomalaisen uuden musiikin esitysten jakaantuminen orkestereiden kesken syksy 86 - kevät 96.
- LIITE 7 Kuvio 18. Suomalaisten uuden musiikin osuus muusta suomalaisesta musiikista tarkasteltuna orkesterin omasta ohjelmistosta syksy 86 - kevät 96.
- LIITE 8 Kuvio 19. Suomalaisen musiikin osuus orkestereiden omasta ohjelmistosta syksy 86 - kevät 96.
Kuvio 20. Suomalaisen musiikin jakaantuminen orkestereiden kesken syksy 86 - kevät 96.
- LIITE 9 Taulukko 26. Soitetuimmat suomalaiset säveltäjät eri orkestereiden ohjelmistoissa syksy 86 - kevät 96.
- LIITE 10 Säveltäjien elinkaaria.
- LIITE 11 Taulukko 27. Soitetuimpien säveltäjien esitetyimmät teokset syksy 86 - kevät 96.
- LIITE 12 Kuvio 21. Orkestereiden konserttityypit syksy 86 - kevät 96.
Taulukko 28. Orkestereiden konserttityypit syksy 86 - kevät 96.
- LIITE 13 Taulukko 29. Soitetuimmat säveltäjät eri orkestereiden ohjelmistoissa syksy 86 - kevät 96.
- LIITE 14 Taulukko 30. Yhteenvedoa ohjelmistoanalyysin tuloksista.
- LIITE 15 Taulukko 31. Kyselylomakkeiden suljettujen kysymysten vastausvaihtoehtojen jakautuminen.
- LIITE 16 Kapellimestarihaastattelun runko.
- LIITE 17 Kysely: Orkesterin organisaatio.
- LIITE 18 Kysely: Intendentti.
- LIITE 19 Kysely ohjelmatoimikunnan tai muun vastaavan elimen jäsenille, jotka käsittelevät ohjelmistoon liittyviä kysymyksiä.
- LIITE 20 Kysely: Kapellimestari.

TAULUKKO 21. Eri aikakausien musiikki orkestereiden ohjelmistoissa syksy 86- kevät 96.

JOENSUUN KAUPUNGINORKESTERI					
	BAROKKI	KLASSISMI	ROMANTIikka	MODERNISMI	
SÄVELTÄJÄT %	7.1 %	12.3 %	31.2 %	49.4 %	100 %
SÄVELTÄJÄT f	11	19	48	76	154
ESITYSKERRAT %	10.7 %	29.6 %	35.7 %	24 %	100 %
ESITYSKERRAT f	63	175	211	142	591
ESITYS / SÄVELTÄJÄ	5.7	9.2	4.4	1.9	

JYVÄSKYLÄ SINFONIA					
	BAROKKI	KLASSISMI	ROMANTIikka	MODERNISMI	
SÄVELTÄJÄT %	4.4 %	8.2 %	29.6 %	57.8 %	100 %
SÄVELTÄJÄT f	6	11	40	78	135
ESITYSKERRAT %	3.9 %	28.3 %	40.7 %	27.1 %	100 %
ESITYSKERRAT f	27	195	281	187	690
ESITYS / SÄVELTÄJÄ	4.5	17.7	7.0	2.4	

KUOPION KAUPUNGINORKESTERI					
	BAROKKI	KLASSISMI	ROMANTIikka	MODERNISMI	
SÄVELTÄJÄT %	5.8 %	5.8 %	36.1 %	52.3 %	100 %
SÄVELTÄJÄT f	9	9	56	81	155
ESITYSKERRAT %	5.8 %	20.7 %	47.4 %	26.1 %	100 %
ESITYSKERRAT f	41	145	332	183	701
ESITYS / SÄVELTÄJÄ	4.6	16.1	5.9	2.3	

SINFONIA LAHTI					
	BAROKKI	KLASSISMI	ROMANTIikka	MODERNISMI	
SÄVELTÄJÄT %	5.6 %	7.4 %	29.0 %	58.0 %	100 %
SÄVELTÄJÄT f	9	12	47	94	162
ESITYSKERRAT %	4.4 %	19.2 %	40.3 %	36.1 %	100 %
ESITYSKERRAT f	35	154	323	289	801
ESITYS / SÄVELTÄJÄ	3.9	12.8	6.9	3.1	

OULUN KAUPUNGINORKESTERI					
	BAROKKI	KLASSISMI	ROMANTIikka	MODERNISMI	
SÄVELTÄJÄT %	6.5 %	5.8 %	32.9 %	54.8 %	100 %
SÄVELTÄJÄT f	10	9	51	85	155
ESITYSKERRAT %	3.1 %	21.3 %	43.5 %	32.1 %	100 %
ESITYSKERRAT f	22	153	313	231	719
ESITYS / SÄVELTÄJÄ	2.2	17	6.1	2.7	

PORI SINFONIETTA					
	BAROKKI	KLASSISMI	ROMANTIikka	MODERNISMI	
SÄVELTÄJÄT %	5.6 %	7.2 %	28.0 %	59.2 %	100 %
SÄVELTÄJÄT f	7	9	35	74	125
ESITYSKERRAT %	10.0 %	26.2 %	31.5 %	32.3 %	100 %
ESITYSKERRAT f	46	120	144	148	458
ESITYS / SÄVELTÄJÄ	6.6	13.3	4.1	2	

TAPIOLA SINFONIETTA					
	BAROKKI	KLASSISMI	ROMANTIikka	MODERNISMI	
SÄVELTÄJÄT %	6.2 %	11.6 %	27.4 %	54.8 %	100 %
SÄVELTÄJÄT f	9	17	40	80	146
ESITYSKERRAT %	11.2 %	30.4 %	26.0 %	32.4 %	100 %
ESITYSKERRAT f	70	190	163	203	626
ESITYS / SÄVELTÄJÄ	7.8	11.1	4.1	2.5	

VAASAN KAUPUNGINORKESTERI					
	BAROKKI	KLASSISMI	ROMANTIikka	MODERNISMI	
SÄVELTÄJÄT %	6.0 %	7.7 %	42.7 %	43.6 %	100 %
SÄVELTÄJÄT f	7	9	50	51	117
ESITYSKERRAT %	7.5 %	25.3 %	39.2 %	28 %	100 %
ESITYSKERRAT f	28	94	146	104	372
ESITYS / SÄVELTÄJÄ	4	10.4	2.9	2.04	

TAULUKKO 22. Eri maiden musiikki orkestereiden ohjelmistoissa syksy 86 - kevät 96.

	MAA	f	%		MAA	f	%
1	SAKSA	1108	22,4	16	RUOTSI	31	0,6
2	ITÄVALTA	1059	21,4	17	BRASILIA	7	0,1
3	SUOMI	838	16,8	18	UUSI SEELANTI	7	0,1
4	VENÄJÄ,NL	569	11,5	19	KREIKKA	6	0,1
5	RANSKA	331	6,7	20	ARGENTIINA	6	0,1
6	ITALIA	248	5,0	21	SVEITSI	5	0,1
7	ISO-BRITANNIA	163	3,3	22	ISLANTI	4	0,1
8	TSHEKKOSLOVAKIA	149	3,0	23	BELGIA	4	0,1
9	YHDYSVALLAT	80	1,6	24	ROMANIA	4	0,1
10	UNKARI	73	1,5	25	SERBIA	3	0,1
11	PUOLA	58	1,2	26	KOREA	2	0,0
12	NORJA	52	1,1	27	KYPROS	1	0,0
13	TANSKA	49	1,0	28	JAPANI	1	0,0
14	BALTTIA	48	1,0	29	KIINA	1	0,0
15	ESPANJA	40	0,8	30	AUSTRALIA	1	0,0

TAULUKKO 23. Kahdeksan soitetuimman maan musiikki orkestereiden ohjelmistoissa kausina syksy 86 - kevät 96.

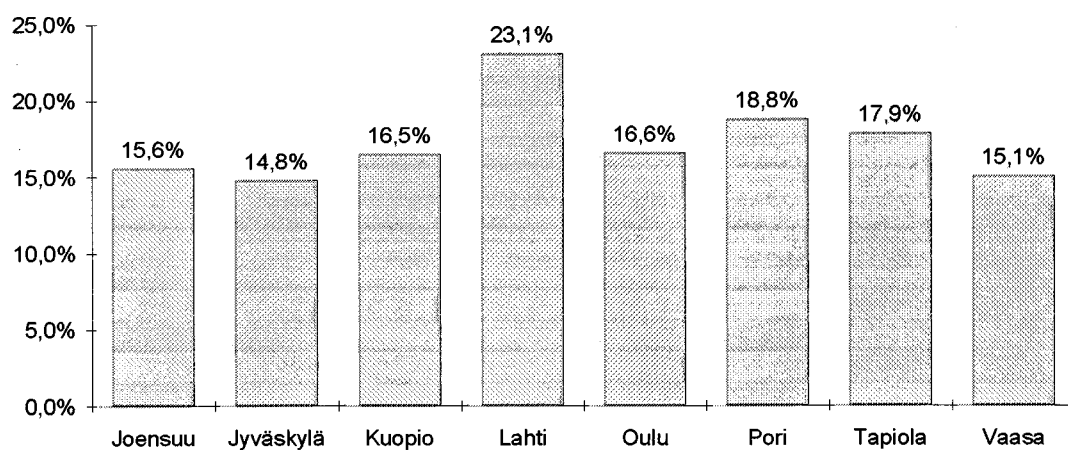
MAA	86-87	87-88	88-89	89-90	90-91	91-92	92-93	93-94	94-95	95-96
SAKSA	25.2	19.7	22.6	22.1	21.8	20.1	26.3	23.7	22.8	20.1
SUOMI	19.6	25.8	13.2	15.7	16.2	10.9	17.1	17.8	15.3	20.1
ITÄVALTA	16.9	19.4	23.2	20.6	26.3	31.3	16.3	20.6	17.9	19.7
VENÄJÄ / NL	11.6	8.2	13.2	11.0	12.9	14.5	9.6	9.6	13.6	10.2
RANSKA	5.0	8.0	6.3	8.1	6.1	5.5	7.5	4.9	9.4	5.6
ISO-BRITANNIA	4.5	3.3	2.4	4.9	2.2	3.9	4.3	1.0	3.5	2.9
TSHEKKOSLOVAKIA	4.3	2.8	3.7	3.2	2.5	2.5	3.5	4.1	2.0	1.9
ITALIA	3.5	2.8	4.1	5.2	4.3	2.0	6.5	9.0	6.3	6.0

TAULUKKO 24. Eri maiden musiikki orkestereittain tarkasteltuna syksy 86 - kevät 96.

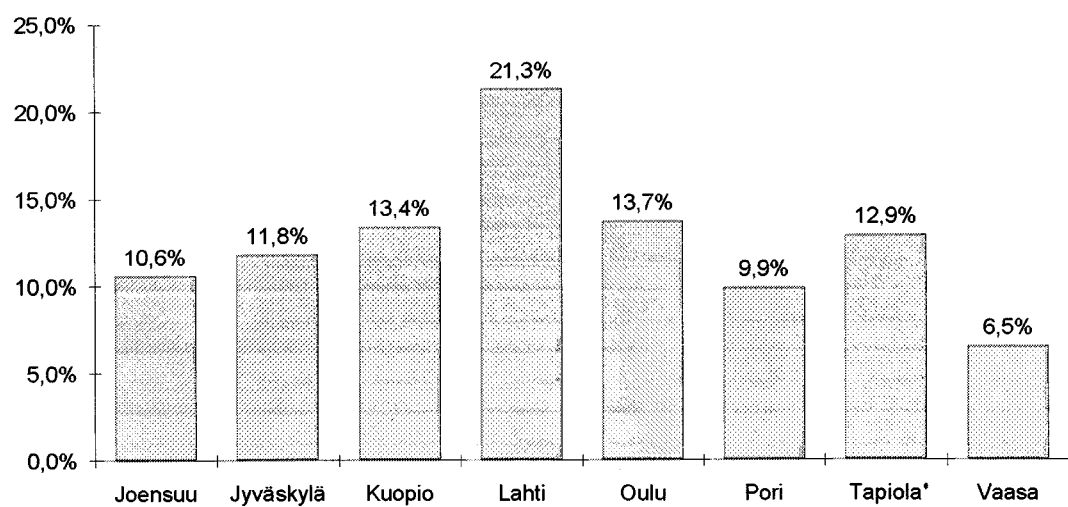
	JOENSUU	f	%	JYVÄSKYLÄ	f	%	KUOPIO	f	%	LAHTI	f	%
1	SAKSA	144	24.4	SAKSA	176	25.5	SAKSA	165	23.5	SUOMI	213	26.6
2	ITÄVALTA	142	24.1	ITÄVALTA	156	22.6	ITÄVALTA	126	18.0	SAKSA	150	18.8
3	SUOMI	92	15.6	SUOMI	91	13.2	VENÄJÄ / NL	109	15.5	ITÄVALTA	126	15.8
4	ITALIA	52	8.8	VENÄJÄ / NL	79	11.5	SUOMI	102	14.6	VENÄJÄ / NL	108	13.5
5	VENÄJÄ / NL	47	8.0	RANSKA	43	6.2	RANSKA	46	6.6	RANSKA	55	6.9
6	RANSKA	29	4.9	ISO-BRITANNIA	35	5.1	ITALIA	39	5.6	ISO-BRITANNIA	33	4.1
7	TSHEKKOSLOVAKIA	18	3.1	TSHEKKOSLOVAKIA	27	3.9	ISO-BRITANNIA	20	2.9	YHDYSVALLAT	23	2.9
8	ISO-BRITANNIA	16	2.7	ITALIA	21	3.0	TSHEKKOSLOVAKIA	18	2.6	ITALIA	22	2.8
9	PUOLA	10	1.7	PUOLA	13	1.9	YHDYSVALLAT	17	2.4	TSHEKKOSLOVAKIA	17	2.1
10	NORJA	6	1.0	UNKARI	12	1.7	BALTTIA	14	2.0	TANSKA	11	1.4
11	TANSKA	6	1.0	YHDYSVALLAT	8	1.2	TANSKA	9	1.3	NORJA	7	0.9
12	UNKARI	6	1.0	NORJA	7	1.0	PUOLA	9	1.3	RUOTSI	6	0.8
13	ESPANJA	3	0.5	ESPANJA	7	1.0	NORJA	7	1.0	ESPANJA	6	0.8
14	BALTTIA	3	0.5	BALTTIA	4	0.6	UNKARI	7	1.0	UNKARI	5	0.6
15	RUOTSI	2	0.3	UUSI SEELANTI	3	0.4	ESPANJA	5	0.7	BALTTIA	5	0.6
16	BELGIA	2	0.3	TANSKA	2	0.3	RUOTSI	2	0.3	PUOLA	5	0.6
17	ROMANIA	2	0.3	BRASILIA	2	0.3	UUSI SEELANTI	2	0.3	ISLANTI	3	0.4
18	KREIKKA	2	0.3	ARGENTIINA	2	0.3	ISLANTI	1	0.1	BRASILIA	2	0.3
19	YHDYSVALLAT	2	0.3	SVEITSI	1	0.1	ROMANIA	1	0.1	BELGIA	1	0.1
20	SVEITSI	1	0.2				KREIKKA	1	0.1	ARGENTIINA	1	0.1
21	KYPROS	1	0.2				AUSTRALIA	1	0.1	KIINA	1	0.1
22	ARGENTIINA	1	0.2									
23	JAPANI	1	0.2									
24	UUSI SEELANTI	1	0.2									

	OULU	f	%	PORI	f	%	TAPIOLA	f	%	VAASA	f	%
1	SAKSA	150	20.9	ITÄVALTA	105	22.9	ITÄVALTA	186	30.0	SAKSA	90	24.2
2	ITÄVALTA	140	19.5	SAKSA	92	20.1	SAKSA	141	22.7	ITÄVALTA	78	21.0
3	SUOMI	133	18.5	SUOMI	89	19.4	SUOMI	62	10.0	SUOMI	56	15.1
4	VENÄJÄ / NL	98	13.6	VENÄJÄ / NL	38	8.3	VENÄJÄ / NL	56	9.0	VENÄJÄ / NL	34	9.1
5	RANSKA	47	6.5	RANSKA	36	7.9	RANSKA	51	8.2	RANSKA	24	6.5
6	TSHEKKOSLOVAKIA	25	3.5	ITALIA	33	7.2	ITALIA	36	5.8	ITALIA	24	6.5
7	UNKARI	21	2.9	TSHEKKOSLOVAKIA	16	3.5	ISO-BRITANNIA	26	4.2	TSHEKKOSLOVAKIA	17	4.6
8	ITALIA	21	2.9	ISO-BRITANNIA	12	2.6	UNKARI	12	1.9	ISO-BRITANNIA	8	2.2
9	TANSKA	13	1.8	UNKARI	7	1.5	TSHEKKOSLOVAKIA	11	1.8	RUOTSI	7	1.9
10	ISO-BRITANNIA	13	1.8	YHDYSVALLAT	7	1.5	YHDYSVALLAT	9	1.4	NORJA	6	1.6
11	NORJA	12	1.7	NORJA	5	1.1	RUOTSI	7	1.1	YHDYSVALLAT	6	1.6
12	BALTTIA	11	1.5	TANSKA	4	0.9	PUOLA	7	1.1	ESPANJA	5	1.3
13	PUOLA	9	1.3	ESPANJA	4	0.9	BALTTIA	6	1.0	PUOLA	4	1.1
14	ESPANJA	8	1.1	BALTTIA	4	0.9	TANSKA	3	0.5	UNKARI	3	0.8
15	YHDYSVALLAT	8	1.1	BRASILIA	2	0.4	NORJA	2	0.3	SERBIA	3	0.8
16	RUOTSI	6	0.8	RUOTSI	1	0.2	ESPANJA	2	0.3	ARGENTIINA	2	0.5
17	SVEITSI	1	0.1	SVEITSI	1	0.2	KOREA	2	0.3	TANSKA	1	0.3
18	KREIKKA	1	0.1	KREIKA	1	0.2	BELGIA	1	0.2	SVEITSI	1	0.3
19	UUSI SEELANTI	1	0.1	PUOLA	1	0.2	ROMANIA	1	0.2	KREIKKA	1	0.3
20										BALTTIA	1	0.3
21										BRASILIA	1	0.3

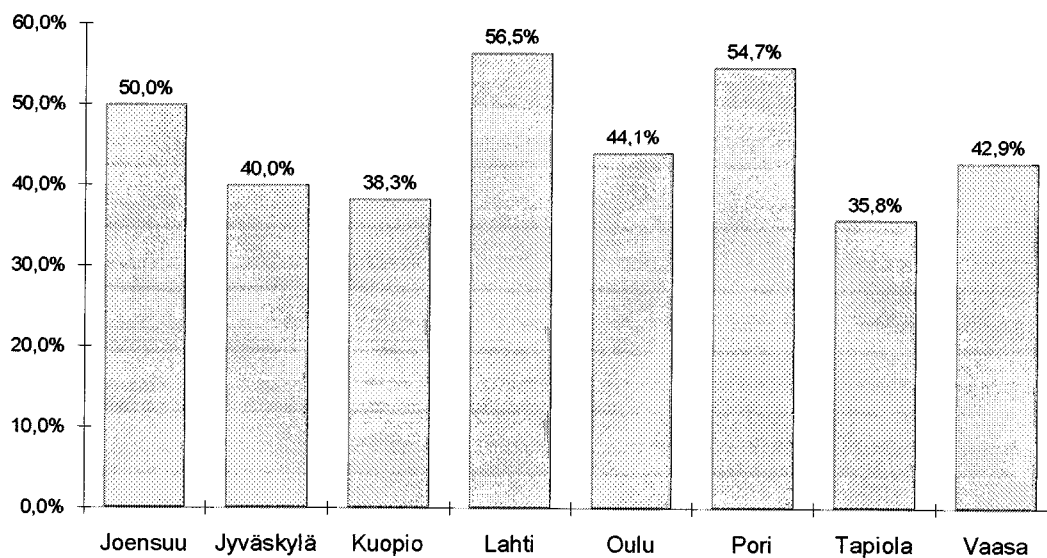
KUVIO 14. Uuden musiikin osuus orkestereiden omasta ohjelmistosta syksy 86 - kevät 96.



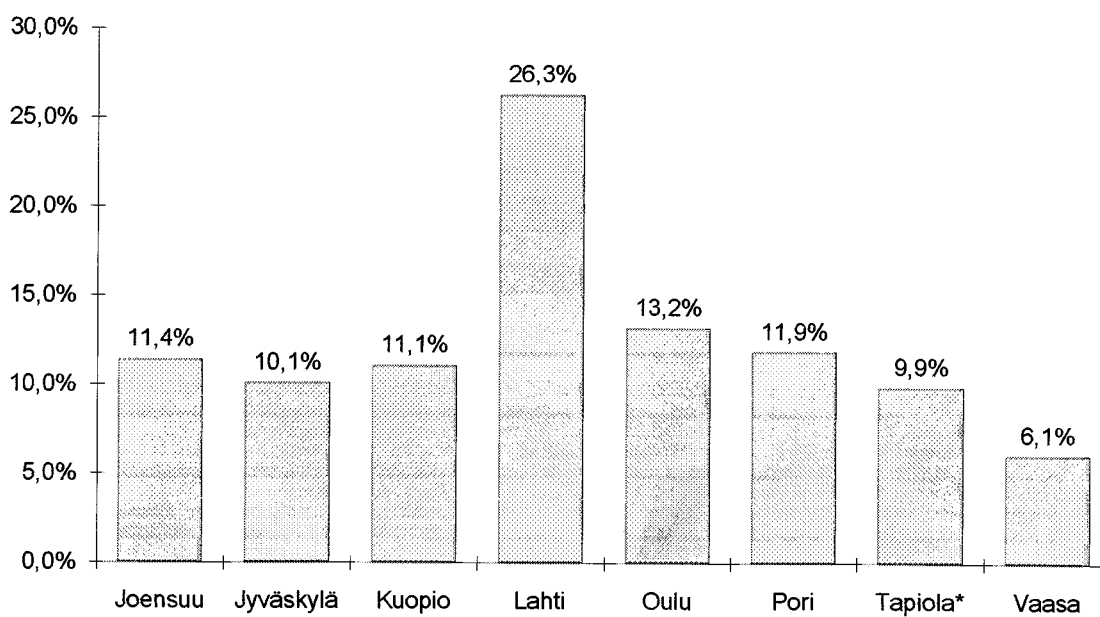
KUVIO 15. Uuden musiikin esitysten jakaantuminen orkestereiden kesken syksy 86 - kevät 96.



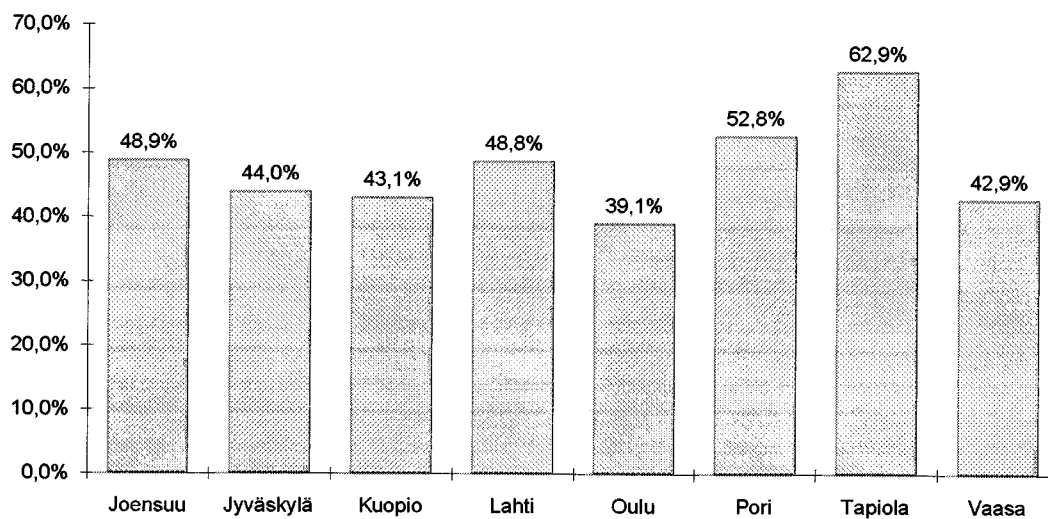
KUVIO 16. Suomalaisen musiikin osuus uudesta musiikista tarkasteltuna orkesterin omasta ohjelmistosta syksy 86 - kevät 96.



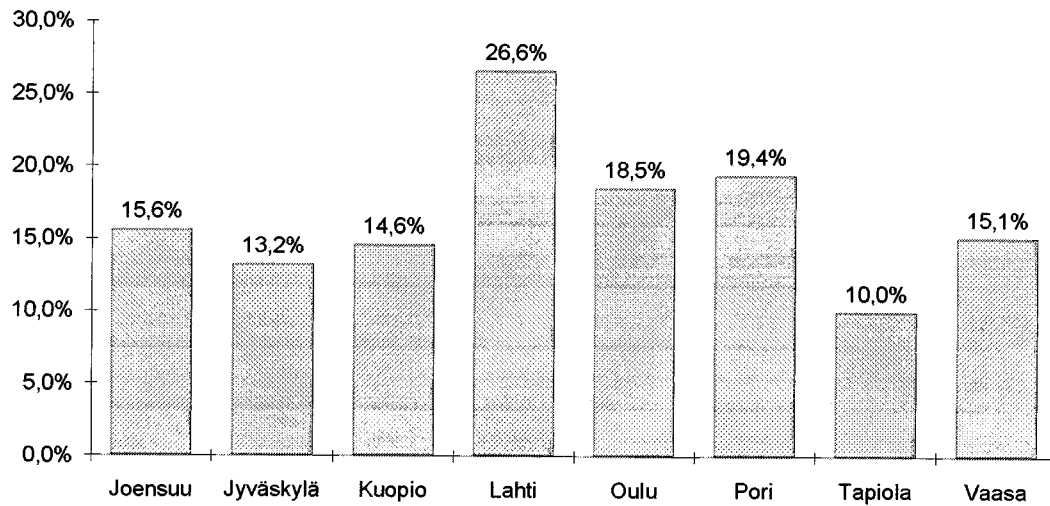
KUVIO 17. Suomalaisen uuden musiikin esitysten jakaantuminen orkestereiden kesken syksy 86 - kevät 96.



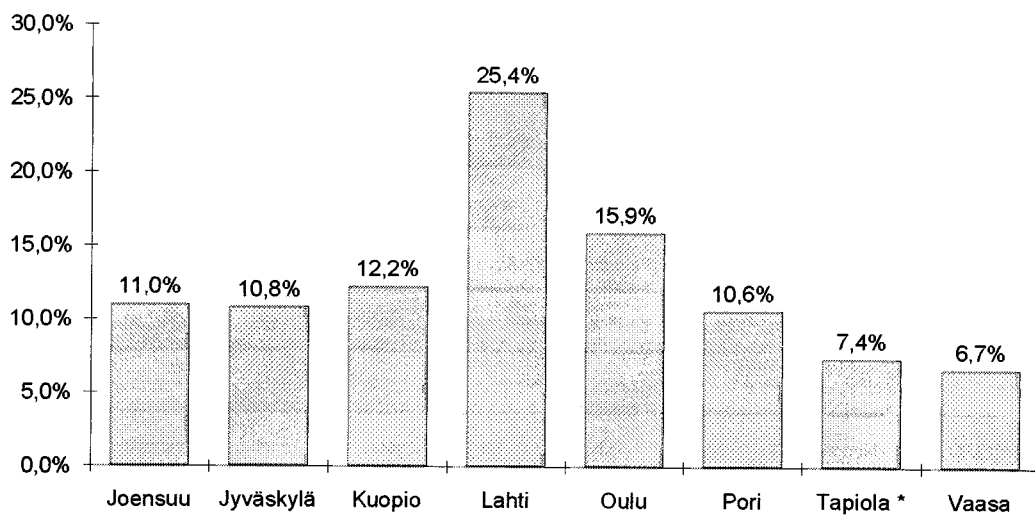
KUVIO 18. Suomalaisen uuden musiikin osuus muusta suomalaisesta musiikista tarkasteltuna orkesterin omasta ohjelmistosta syksy 86 - kevät 96.



KUVIO 19. Suomalaisen musiikin osuus orkestereiden omasta ohjelmistosta syksy 86 - kevät 96.

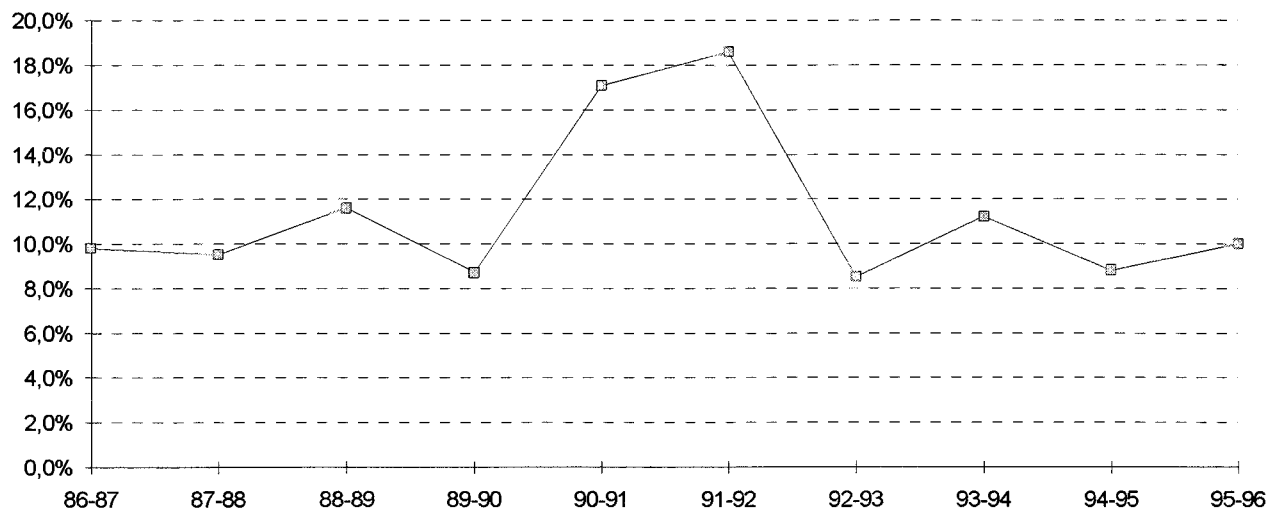


KUVIO 20. Suomalaisen musiikin jakaantuminen orkestereiden kesken syksy 86 - kevät 96.

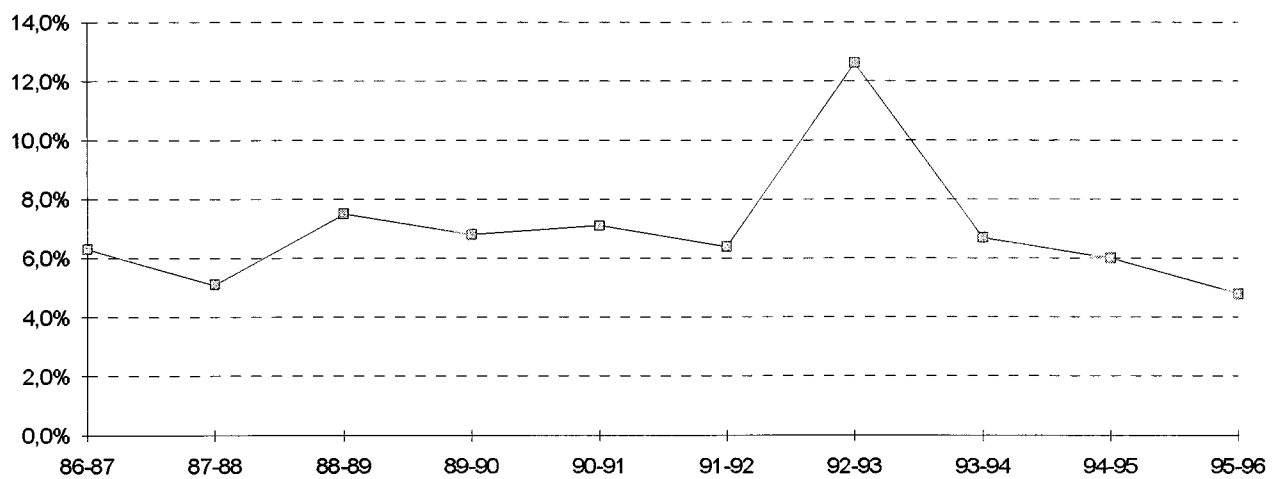


SÄVELTÄJIEN ELINKAARIA

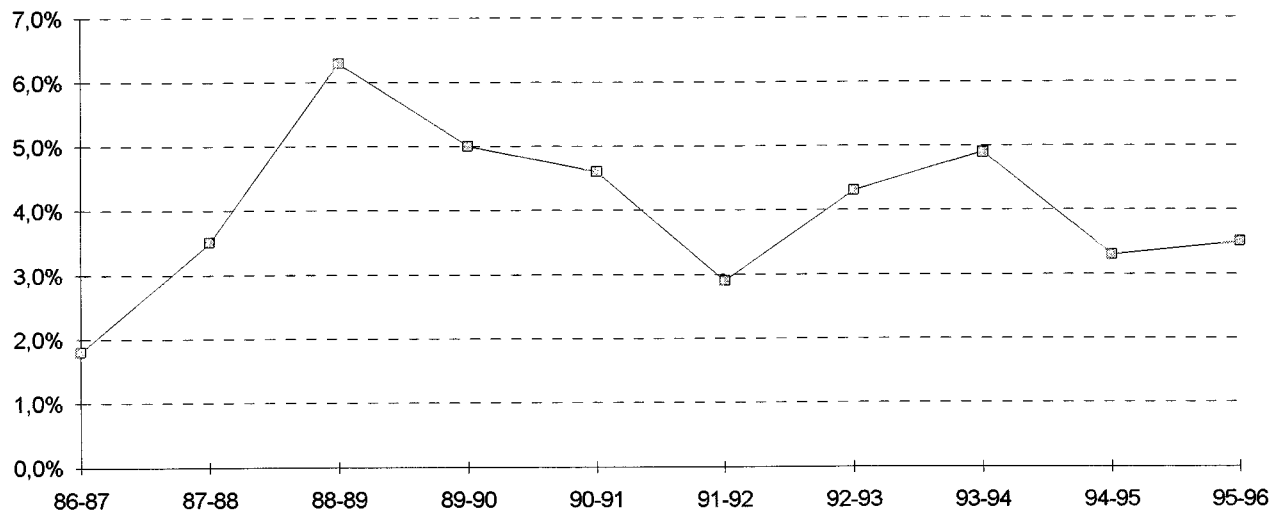
MOZART



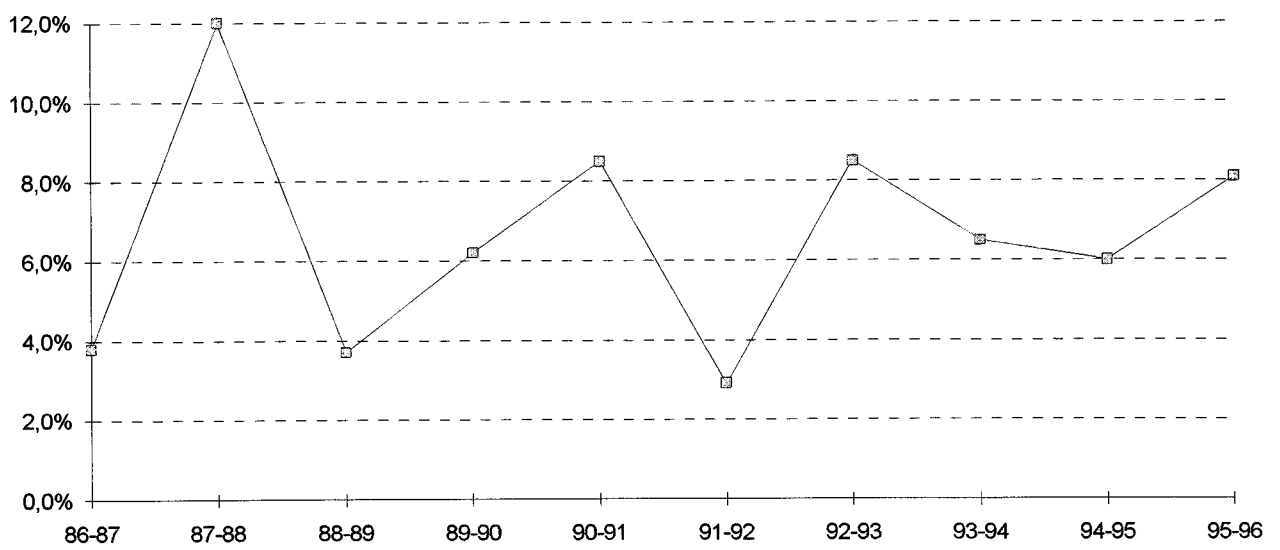
BEETHOVEN



HAYDN

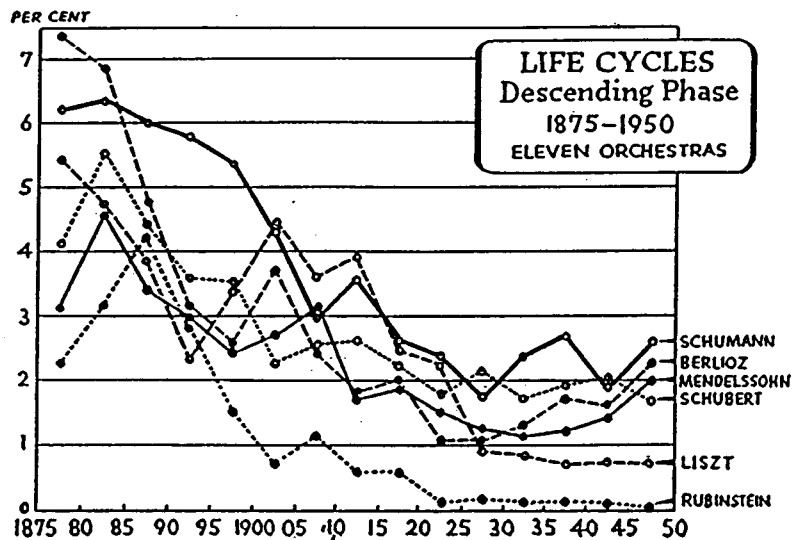


SIBELIUS

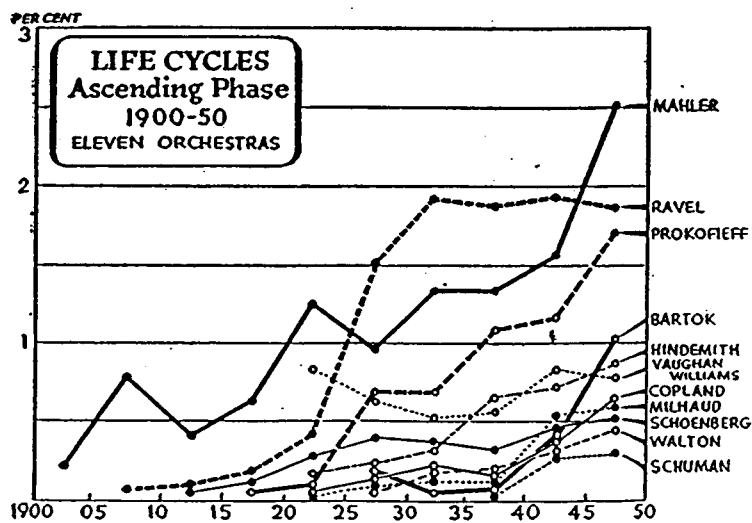


John H. Mueller (1951): The American Symphony Orchestra: A Social History of Taste

Säveltäjät, joiden elinkaari on laskevassa vaiheessa
(Mueller 1951, 235)

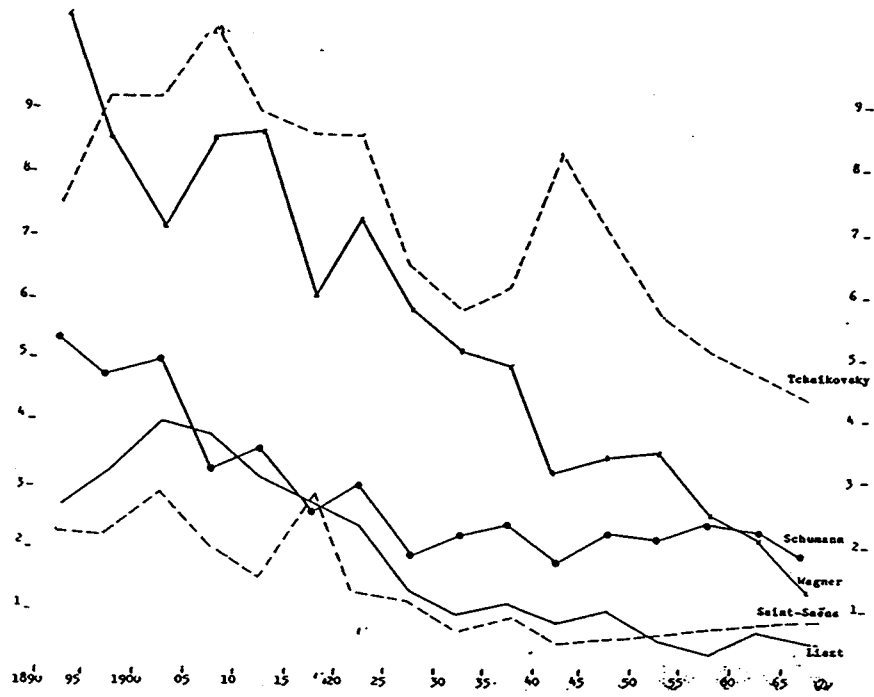


Säveltäjät, joiden elinkaari on nousevassa vaiheessa
(Mueller 1951, 227)

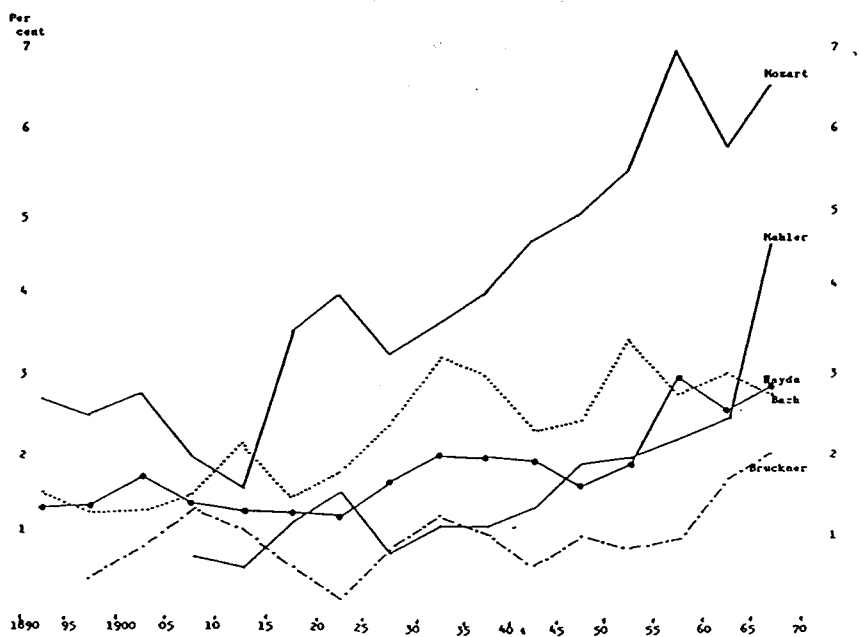


Kate Hevner Mueller (1973): Twenty-Seven Major Symphony Orchestras: A History and Analysis of their Repertoires Seasons 1842-43 through 1969-70

Säveltäjät, joilla on laskeva elinkaari
(Hevner Mueller 1973, xxxiii)



Säveltäjät, joilla on nouseva elinkaari
(Hevner Mueller 1973, xxvii)

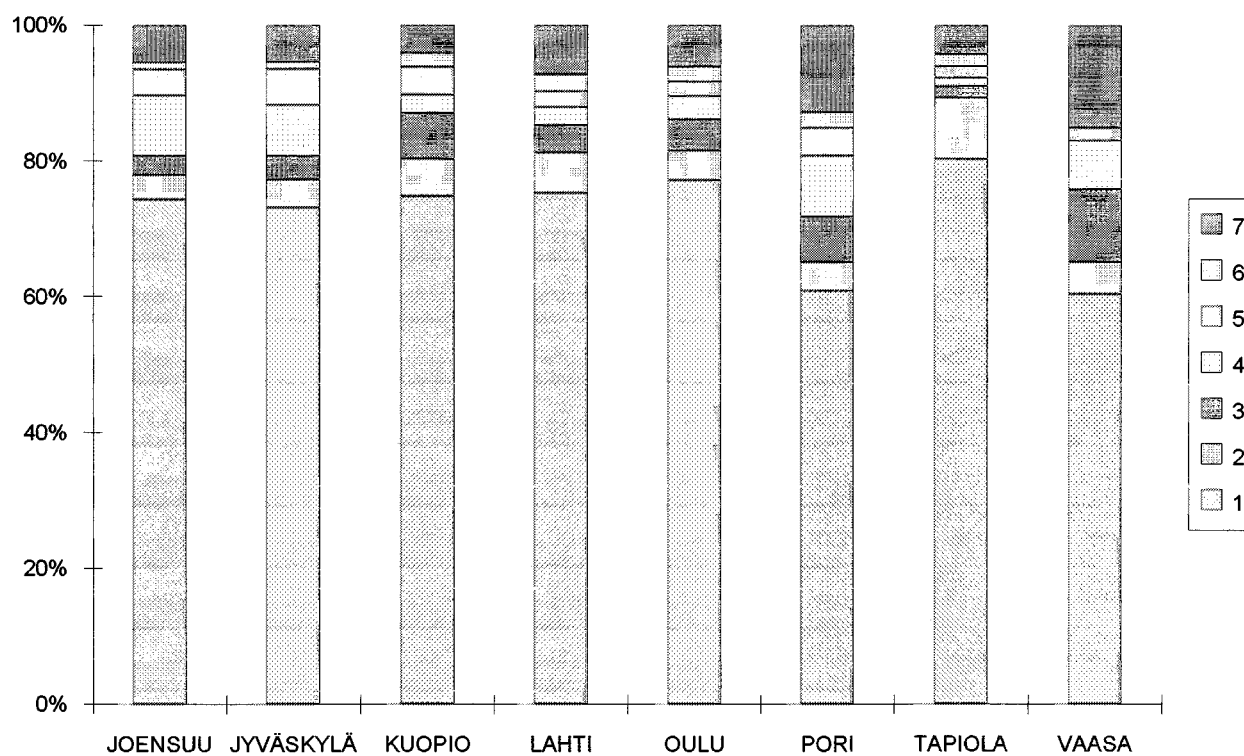


TAULUKKO 27. Soitettuihin säveltäjien esitetyimmät teokset syksy 86 - kevät 96.

BACH	f	HAYDN	f	BRAHMS	f
Brandenburgil.konsertto nro 3	14	Sinfonia nro 104	18	Viulukonsertto	20
Johannespassio	11	Sellokonsertto C	10	Sinfonia nro 2	16
Jouluoratorio, kantaatit 1-3	10	Sellokonsertto D	10	Pianokonsertto nro 2	13
Brandenburgil.konsertto nro 1	8	Sinfonia nro 49	10	Sinfonia nro 1	13
Brandenburgil.konsertto nro 2	8	Sinfonia nro 45	9	Sinfonia nro 4	12
Brandenburgil.konsertto nro 5	8	Luominen	8	Konsertto viululle ja alttoviululle	10
Brandenburgil.konsertto nro 6	8	Pianokonsertto D	8	Pianokonsertto nro 1	10
Brandenburgil.konsertto nro 4	7	Sinfonia concertante	8	Traaginen alkusoitto	9
Konsertto 2 viululle d	7	Trumpettikonsertto	8	Sinfonia nro 3	8
Matteuspassio	6	Sinfonia nro 100	7	Serenadi nro 1 D	5
Orkesterisarja nro 3	6	Sinfonia nro 101	7	Ein deutsches Requiem	4
Jouluoratorio, kantaatit 4-6	5	Sinfonia nro 83	6	Serenadi nro 2 A	4
Konsertto viululle ja oboelle	4	Sinfonia nro 94	6	Akateeminen juhla-alkusoitto	3
Orkesterisarja nro 1	4	Sinfonia nro 99	5	Klarinettkvintetto	3
Orkesterisarja nro 2	4	Sinfonia nro 103	5	Muunnelmia Haydnin teemasta	3
BEETHOVEN		Vapahtajan 7 sanaa	5	SCHUBERT	
Sinfonia nro 4	21	MOZART		Sinfonia nro 5	19
Sinfonia nro 8	21	Sinfonia nro 41	21	Sinfonia nro 8	15
Viulukonsertto	21	Sinfonia nro 29	17	Sinfonia nro 4	9
Sinfonia nro 7	20	Sinfonia nro 39	17	Sinfonia nro 3	8
Pianokonsertto nro 3	18	Sinfonia nro 40	17	Sinfonia nro 6	8
Sinfonia nro 1	18	Sinfonia nro 36	16	Sinfonia nro 2	6
Sinfonia nro 2	18	Klarinettkonsertto	15	Sinfonia nro 7	6
Sinfonia nro 3	17	Requiem	15	Fünf Menuetten und Sechs Trios	5
Pianokonsertto nro 4	16	Pianokonsertto nro 24	13	Tyttö ja kuolema	7
Sinfonia nro 5	16	Sinfonia concertante	13	Alkusoitto italialaiseen tyyliin C,	12
Pianokonsertto nro 1	15	Viulukonsertto nro 5	13	Sinfonia nro 1	4
Sinfonia nro 6	14	Alkusoitto oopp. Figaron häät	12	MENDELSSOHN	
Egmond-alkusoitto	12	Sinfonia nro 35	12	Sinfonia nro 4	19
Coriolan-alkusoitto	11	Sinfonia nro 38	11	Sinfonia nro 3	12
Kolmoiskonsertto C	11	Alkusoitto oopp. Taikahuilu	10	Hebridit-alkusoitto	8
Pianokonsertto nro 5	11	Alkusoitto oopp. Don Giovanni	9	Sinfonia nro 5	8
SIBELIUS		Eine kleine Nachtmusik	9	Viulukonsertto e	6*
Finlandia	29	Pianokonsertto nro 20	9	Das Märchen von der schönen..	5
Sinfonia nro 5	25	TSHAIKOVSKI		Oktetto Es	5
Viulukonsertto	25	Viulukonsertto D	19	Sinfonia nro 1	5
Sinfonia nro 2	18	Rokokoo-muun. sellolle ja ork.	14	Pianokonsertto nro 2	4
Sinfonia nro 1	17	Sinfonia nro 5	13	SHOSTAKOVITSH	
Sinfonia nro 4	15	Sinfonia nro 6	13	Sellokonsertto nro 1	11
Sinfonia nro 3	13	Serenadi jousiorkesterille C	12	Kamarisinfonia	10
Sinfonia nro 7	12	Pianokonsertto nro 1	10	Pianokonsertto nro 1	9*
Sinfonia nro 6	11	Sinfonia nro 4	9	Sinfonia nro 9	8
Pelleas ja Melisande	10	Muistoja Firenzestä	6	Sinfonia nro 1	7
Rakastava-sarja	9	Sinfonia nro 1	5	Pianokonsertto nro 2	5*
Kurkikohtaus	8	Sinfonia nro 2	5	Sinfonia nro 14	5
Satu	8	Sarja nro 4 op 61	3	Sinfonia nro 15	5
Valse triste	8	Sinfonia nro 3	3	Sinfonia nro 5	4
Lauluja	8			Viulukonsertto nro 2	4*

*) Teoksen esityskerrat voivat olla hiukan suurempia, koska konserttikalentereista ei löytynyt kaikkien konserttojen kohdalla säveltäjiä tai numeroa.

KUVIO 21. Orkestereiden konserttityypit syksy 86 - kevät 96.



TAULUKKO 28. Orkestereiden konserttityypit syksy 86 - kevät 96.

	TYYPPI	JOENSUU	JYVÄSK	KUOPIO	LAHTI	OULU	PORI	TAPIOLA	VAASA
1	SINF./KAM.KONS	74,3 %	73,1 %	74,8 %	75,3 %	77,2 %	60,9 %	80,3 %	60,4 %
2	MESSUT	3,6 %	4,2 %	5,5 %	5,9 %	4,3 %	4,1 %	9,0 %	4,7 %
3	NÄYTTÄMÖMUS.	2,9 %	3,5 %	6,8 %	4,1 %	4,6 %	6,8 %	1,7 %	10,8 %
4	VIIHDEKONS.	8,8 %	7,4 %	2,6 %	2,6 %	3,4 %	9,0 %	1,3 %	7,1 %
5	LASTENKONS.	3,9 %	5,4 %	4,2 %	2,4 %	2,2 %	4,1 %	1,7 %	1,9 %
6	MUUT KONS.	1,0 %	1,0 %	1,9 %	2,4 %	2,2 %	2,3 %	1,7 %	0,0 %
7	EI-LUOKIT.	5,5 %	5,4 %	4,2 %	7,3 %	6,1 %	12,8 %	4,3 %	15,1 %

TAULUKKO 29. Soitetuimmat säveltäjät eri orkestereiden ohjelmistoissa syksy 86 - kevät 96.

	JOENSUU	f	%	JYVÄSKYLÄ	f	%	KUOPIO	f	%	LAHTI	f	%
1	MOZART	83	14.0	BEETHOVEN	75	10.8	MOZART	72	10.2	SIBELIUS	90	11.2
2	BEETHOVEN	41	6.9	MOZART	72	10.3	SIBELIUS	53	7.5	MOZART	73	9.1
3	SIBELIUS	39	6.6	SIBELIUS	46	6.6	BEETHOVEN	50	7.1	BEETHOVEN	44	5.5
4	HAYDN	28	4.7	HAYDN	39	5.6	TSHAIKOVSKI	33	4.7	TSHAIKOVSKI	29	3.6
5	BACH	23	3.9	MENDELSSOHN	28	4.0	BRAHMS	28	4.0	BRAHMS	26	3.2
6	SCHUBERT	18	3.0	TSHAIKOVSKI	25	3.6	BACH	22	3.1	KOKKONEN	24	3.0
7	BRAHMS	17	2.9	SCHUBERT	20	2.9	SHOSTAKOVITS	21	3.0	HAYDN	23	2.9
8	VIVALDI	14	2.4	BRAHMS	18	2.6	HAYDN	17	2.4	BACH	18	2.2
9	MENDELSSOHN	13	2.2	DVORÁK	18	2.6	SCHUBERT	17	2.4	KLAMI	16	2.0
10	TSHAIKOVSKI	13	2.2	BACH	17	2.4	DVORÁK	15	2.1	STRAVINSKY	16	2.0
11							STRAVINSKY	15	2.1			

	OULU	f	%	PORI	f	%	TAPIOLA	f	%	VAASA	f	%
1	MOZART	75	10.4	MOZART	59	12.8	MOZART	97	15.5	MOZART	40	10.6
2	SIBELIUS	58	8.0	BEETHOVEN	26	5.7	BEETHOVEN	36	5.7	BEETHOVEN	31	8.2
3	BEETHOVEN	44	6.1	HAYDN	26	5.7	HAYDN	36	5.7	BACH	16	4.3
4	BRAHMS	27	3.7	SIBELIUS	24	5.2	BACH	35	5.6	HAYDN	15	4.0
5	HAYDN	27	3.7	BACH	16	3.5	SCHUBERT	28	4.5	SIBELIUS	15	4.0
6	PROKOFJEV	22	3.0	HÄNDEL	13	2.8	MENDELSSOHN	17	2.7	BRAHMS	11	2.9
7	DVORÁK	21	2.9	SCHUBERT	13	2.8	SIBELIUS	15	2.4	DVORÁK	10	2.7
8	TSHAIKOVSKI	20	2.8	BRAHMS	11	2.4	STRAVINSKY	14	2.2	MENDELSSOHN	10	2.7
9	SHOSTAKOVITS	17	2.4	VIVALDI	11	2.4	BRITTEN	12	1.9	SCHUBERT	9	2.4
10	STRAUSS R.	16	2.2	DVORÁK	10	2.2	PROKOFJEV	12	1.9	KUULA	8	2.1
11				MENDELSSOHN	10	2.2				PROKOFJEV	8	2.1
12				PALMGREN	10	2.2				SHOSTAKOVITS	8	2.1

TAULUKKO 30. Yhteenvetoa ohjelmistoanalyysin tuloksista.

	JOENSUU	JYVÄSK	KUOPIO	LAHTI	OULU	PORI	TAPIOLA	VAASA
BAROKKI	10.7 %	3.9 %	5.8 %	4.4 %	3.1 %	10.0 %	11.2 %	7.5 %
KLASSISMI	29.6 %	28.3 %	20.7 %	19.2 %	21.3 %	26.2 %	30.4 %	25.3 %
ROMANTIikka	35.7 %	40.7 %	47.4 %	40.3 %	43.5 %	31.5 %	26.0 %	39.2 %
MODERNISMI	24.0 %	27.1 %	26.1 %	36.1 %	32.1 %	32.3 %	32.4 %	28.0 %
3 SOITETUINTA SÄVELTÄJÄÄ	Mozart Beethoven Sibelius	Beethoven Mozart Sibelius	Mozart Sibelius Beethoven	Sibelius Mozart Beethoven	Mozart Sibelius Beethoven	Mozart Beethoven Haydn	Mozart Beethoven Haydn	Mozart Beethoven Bach
SÄVELTÄJIEN ERI KANSALLISUUDET	24 kpl	19 kpl	21 kpl	21 kpl	19 kpl	19 kpl	19 kpl	21 kpl
3 SOITETUINTA KANSALLISUUTTA	Saksa Itävalta Suomi	Saksa Itävalta Suomi	Saksa Itävalta Venäjä/NL	Suomi Saksa Itävalta	Saksa Itävalta Suomi	Itävalta Saksi Suomi	Itävalta Saksa Suomi	Saksa Itävalta Suomi
1900-l synt. SÄVELTÄJIEN MUSIIKKI	15.6 %	14.8 %	16.5 %	23.1 %	16.6 %	18.8 %	17.9 %	15.1 %
3 SOITETUINTA 1900-l synt. SÄVELT.	Shostakov. Almila Eerola Rautavaar.	Shostakov. Britten Klami	Shostakov. Klami Pärt	Kokkonen Klami Shostakov.	Shostakov. Kokkonen Rautavaar.	Shostakov. Sallinen Britten Klami	Britten Shostakov 5 säveltäj.	Shostakov. Klami Larsson
ELOSSA OLEVIEN SÄVELT. MUSIIKKI	12.0 %	9.1 %	11.4 %	16.5 %	12.0 %	12.9 %	12.6 %	9.7 %
KONSERTIT, väh. 1 UUDEN MUS TEOS	29.3 %	31.1 %	32.8 %	46.9 %	36.4 %	39.5 %	36.3 %	37.3 %
SUOMALAINEN MUSIIKKI	15.6 %	13.2 %	14.6 %	26.6 %	18.5 %	19.4 %	10.0 %	15.1 %
3 SOITETUINTA SUOMALAISTA SÄVELT.	Sibelius Almila Eerola Rautavaar	Sibelius Klami Sallinen	Sibelius Klami Englund Sallinen	Sibelius Kokkonen Klami	Sibelius Kokkonen Madetoja Rautavaar	Sibelius Palmgren Sallinen	Sibelius Klami Rautavaar Sallinen	Sibelius Kuula Klami
KONSERTIT, väh. 1 SUOMAL. TEOS	26.0 %	24.1 %	26.6 %	44.9 %	29.9 %	31.1 %	20.1 %	28.4 %
SUOMALAISEN MUSIIKIN KONSERTIT	6.5 %	4.5 %	6.5 %	9.1 %	7.1 %	5.3 %	3.0 %	5.2 %
KANTAESITYSTEN MÄÄRÄ	12 kpl	5 kpl	7 kpl	23 kpl	8 kpl	5 kpl	9 kpl	4 kpl
SINFONIAKONSERTIT	74.3 %	73.1 %	74.8 %	75.3 %	77.2 %	60.9 %	80.3 %	60.4 %
KIRKKOMUSIIKKIKONSERTIT	3.6 %	4.2 %	5.5 %	5.9 %	4.3 %	4.1 %	9.0 %	4.7 %
NÄYTTÄMÖMUSIIKKIA SIS. KONSERTIT	2.9 %	3.5 %	6.8 %	4.1 %	4.6 %	6.8 %	1.7 %	10.8 %
VIIHDEKONSERTIT	8.8 %	7.4 %	2.6 %	2.6 %	3.4 %	9.0 %	1.3 %	7.1 %
LASTENKONSERTIT	3.9 %	5.4 %	4.2 %	2.4 %	2.2 %	4.1 %	1.7 %	1.9 %
ALUEKONSERTIT, KOTIMAAN VIERAILUT	16 kpl	19 kpl	11 kpl	18 kpl	15 kpl	11 kpl	34 kpl	18 kpl
ULKOMAAN VIERAILUT	2 kpl	1 kpl	1 kpl	6 kpl	1 kpl	1 kpl	7 kpl	1 kpl
YHTEISKONSERTIT	8 kpl	41 kpl	14 kpl	3 kpl	5 kpl	8 kpl	6 kpl	16 kpl
VAKINAISET KAPELIMESTARIT	3 kpl	3 kpl	4 kpl	2 kpl	3 kpl	3 kpl	3 kpl	4 kpl

Huom! Prosenttiosuudet on laskettu orkesterin omasta ohjelmistosta.

TAULUKKO 31. Kyselylomakkeiden suljettujen kysymysten vastausten jakautuminen.

VASTAUKSET:	Kapellimestarit	8
	Intendentit	6
	<u>Ohjelmatoimikunnan muut jäsenet</u>	<u>20</u>
	Yhteensä:	34

	säännöllisesti	silloin tällöin	en koskaan		
Saatko ohjelmaehdotuksia välitettäväksi toimikunnan kokouksiin (33)*	36,4 %	57,6 %	6,1 %		
	tyytyväinen	melko tyytyväinen	melko tyytymätön	tyytymätön	
Tyytyväisyys ohjelmistopolitiikkaan (33)	21,2 %	69,7 %	3,0 %	6,1 %	
	ideoiva	muodollinen
Ohjelmatoimikunnan luonne (34)	52,9 %	23,5 %	17,6 %	5,9 %	
	kyllä	ei			
Koetko omat vaikutusmahd.riittävinä toimikunnan työskentelyssä (26)**	73,1 %	26,9 %			
KUINKA TÄRKEÄNÄ PIDÄT SEURAAVIA SEIKKOJA ORKESTERINNE TOIMINNASSA?	erittäin tärkeänä	melko tärkeänä	en osaa sanoa	en kovin tärkeänä	en lainkaan tärkeänä
Suomalaisten sävellysten esittäminen (34)	58,8 %	26,5 %	8,8 %	5,9 %	
Suomalaisen uuden musiikin esitt. (34)	41,2 %	32,4 %	14,7 %	11,8 %	
Nyky musiikin esittäminen (33)	21,2 %	51,5 %	15,2 %	9,1 %	3,0 %
Perinteisen repertoarin esittäminen (34)	58,8 %	41,2 %			
Lastenkonserdit (34)	55,9 %	41,2 %	2,9 %		
Koululaiskonserdit (34)	55,9 %	23,5 %	14,7 %	5,9 %	
Viihdekonserdit (34)	11,8 %	44,1 %	26,5 %	11,8 %	5,9 %
Kantaohjelmiston kehittäminen (34)	64,7 %	17,6 %	2,9 %	11,8 %	2,9 %
Huippukapellimestareiden- ja solistien vierailut (34)	47,1 %	38,2 %	8,8 %	5,9 %	
Paikallisten säveltäjien teosten esitt. (34)	5,9 %	29,4 %	32,4 %	29,4 %	2,9 %
Paikallisten solistien käyttäminen (34)	8,8 %	41,2 %	26,5 %	23,5 %	
Oman orkesterin jäsenet solisteina (34)	17,6 %	50,0 %	20,6 %	11,8 %	
Yhteistyö säveltäjien kanssa (34)	29,4 %	55,9 %	8,8 %	5,9 %	
Orkesterin hajauttaminen pienemmiksi kokoonpanoiksi (34)	17,6 %	61,8 %	8,8 %	11,8 %	
Uusien vaihtoehtojen tuominen konserttirakenteeseen (34)	44,1 %	41,2 %	5,9 %	5,9 %	2,9 %
Keskittyminen tiettyyn teemaan kauden aikana (34)	23,5 %	38,2 %	5,9 %	23,5 %	8,8 %
Vierailukonsertit kotimaassa (34)	38,2 %	52,9 %	5,9 %	2,9 %	
Esiintymismatkat ulkomaille (34)	41,2 %	41,2 %	5,9 %	8,8 %	2,9 %
Levytykset (34)	58,8 %	41,2 %			
MITÄ MIELTÄ OLET SEURAAVISTA VÄITTÄMISTÄ OMAN ORKESTERIN KANNALTA?	täysin samaa mieltä	jokseenkin samaa mieltä	en osaa sanoa	jokseenkin eri mieltä	täysin eri mieltä
Orkesterin tekninen taso ei rajoita ohjelmiston suunnittelua (34)	35,3 %	50,0 %	8,8 %	2,9 %	2,9 %
Orkesterin harjoitusaika riittävä myös vaativien teosten harjoittamiseen (34)	47,1 %	38,2 %	2,9 %	8,8 %	2,9 %
Orkesterin koko aiheuttaa ongelmia ohjelmiston valinnoissa (34)	70,6 %	23,5 %		5,9 %	
Kapellimestari osaa valita orkesterille sopivaa ohjelmistoa (25)**	24,0 %	64,0 %	8,0 %		4,0 %
ARVIO OMASTA ORKESTERISTA:	hyvin	melko hyvin	melko huonosti	huonosti	
Orkesteri selviytyy taiteellisesta tehtävästään (33)	42,4 %	57,6 %			

KUINKA MERKITTÄVÄ VAIKUTUS SEURAAVILLA TAHOILLA ON OHJELMISTON SUUNNITTELUSSA?	erittäin merkittävä	melko merkittävä	en osaa sanoa	ei kovin merkittävä	ei lainkaan merkittävä
Kapellimestarin vaikutus suunnitt. (33)	90,9 %	6,1 %			3,0 %
Intendentin vaikutus suunnitt. (33)	18,2 %	39,4 %	9,1 %	24,2 %	9,1 %
Orkesterimuusikon vaikutus suunnitt. (33)	6,1 %	24,2 %	21,2 %	36,4 %	12,1 %
Ohjelmatoimikunnan vaikutus suunn. (33)	39,4 %	45,5 %	6,1 %	6,1 %	3,0 %
Luottamushenkilöiden vaikutus suunn.(32)		23,1 %	6,3 %	28,1 %	53,1 %
Orkesterin valtuuskunnan vaikutus (32)	3,1 %	9,4 %	18,8 %	31,3 %	37,5 %
KUINKA MERKITTÄVÄ VAIKUTUS SEURAAVILLA TAHOILLA TULISI OLLA OHJELMISTON SUUNNITTELUSSA?	erittäin merkittävä	melko merkittävä	en osaa sanoa	ei kovin merkittävä	ei lainkaan merkittävä
Kapellimestarin vaikutus tulisi olla (34)	94,1 %	5,9 %			
Intendentin vaikutus tulisi olla (34)	26,5 %	41,2 %	2,9 %	17,6 %	11,8 %
Orkesterimuusikon vaikutus tulisi olla (34)	20,6 %	52,9 %	11,8 %	14,7 %	
Ohjelmatoimik. vaikutus tulisi olla (34)	70,6 %	29,4 %			
Luottamushenkil. vaikutus tulisi olla (32)	3,1 %	15,6 %	9,4 %	31,3 %	40,6 %
Ork. valtuuskunnan vaikutus tulisi olla (33)	6,1 %	18,2 %	12,1 %	30,3 %	33,3 %
MITÄ MIELTÄ OLET SEURAAVISTA VÄITTÄMISTÄ YLEENSÄ?	täysin samaa mieltä	jokseenkin samaa mieltä	en osaa sanoa	jokseenkin eri mieltä	täysin eri mieltä
Orkesterin tehtävänä tarjota jokaiselle jotakin (32)	40,6 %	43,8 %	6,3 %	6,3 %	3,1 %
Sinf.orkesterin tehtävänä on soittaa ainoastaan sinf.mus. ja kehittyä siinä mahd.korkealle tasolle (33)	6,1 %	12,1 %	6,1 %	45,5 %	30,3 %
Orkesterin tehtävänä kasvattaa uutta yleisöä ja soittaa myös vähemmän tunnettuja teoksia (33)	57,6 %	39,4 %			3,0 %
Orkesterin tehtävänä on soittaa perinteisiä,tuttuja suosikkiteoksia (33)	6,1 %	12,1 %	3,0 %	51,5 %	27,3 %
Ohjelmistossa oltava myös pelkästään nykymusiikkikonsertteja (33)	9,1 %	30,3 %	9,1 %	18,2 %	33,3 %
Hyvä konsertti sisältää teoksia eri aikakausilta (33)	33,3 %	21,2 %	27,3 %	12,1 %	6,1 %
Orkesterin tulisi soittaa myös viihdemusiikkia (33)	51,5 %	27,3 %	12,1 %	6,1 %	3,0 %
Suomalaisen musiikin osuutta orkesterin ohjelmistossa tulisi lisätä (33)	15,2 %	39,4 %	30,3 %	12,1 %	3,0 %
Uuden musiikin osuutta orkesterin ohjelmistossa tulisi lisätä (32)	15,6 %	46,9 %	18,8 %	15,6 %	3,1 %
Orkesterin tulisi pyrkiä erikoistumaan ja löytämään oma ilmeensä (33)	63,6 %	21,2 %	6,1 %	9,1 %	

*) suluissa kysymykseen vastanneiden lukumäärä

**) kysymystä ei esitetty kapellimestarille

KAPELLIMESTARIHAASTATTELUN RUNKO

1. **Ohjelmiston suunnittelun lähtökohdat.** Kuinka aloitat kauden ohjelmiston rakentamisen? Onko rungossa kiintopisteitä (esim. merkivuodet, juhlapyhät)? Ketkä osallistuvat suunnittelutyöhön? Kuinka valmis ohjelmistorunko on ennen ohjelmatoimikunnan kokousta?
2. **Työskentely ohjelmatoimikunnassa.** Miten työskentely ohjelmatoimikunnassa tapahtuu?
3. **Ohjelmatoimikunnan rooli.** Mikä on ohjelmatoimikunnan rooli?
4. **Yhteistyö intendentin kanssa.** Miten yhteistyö intendentin kanssa tapahtuu? Onko teillä selkeä työnjako?
5. **Vierailevat kapellimestarit ja solistit.** Miten vierailevien kapellimestareiden ja solistien ohjelmisto valitaan?
6. **Paikalliset solistit ja säveltäjät.** Käytetäänkö paikallisia solisteja ja säveltäjiä konserteissa?
7. **Ohjelmaehdotukset.** Saatto ohjelmaehdotuksia orkesterin muilta muusikoilta, yleisöltä tai muilta tahoilta?
8. **Suomalaisen ja suomalaisen uuden musiikin asema ohjelmistoissa.** Miten tärkeänä pidät suomalaista musiikkia ja suomalaista uutta musiikkia?
9. **Nykymusiikin asema orkesterin ohjelmistossa.** Miten tärkeänä pidät uutta musiikkia?
10. **Eri aikakausien musiikki orkesterin ohjelmistossa.** Miten otat huomioon eri aikakausien musiikin huomioon kauden ohjelmiston suunnittelussa?
11. **Eri konserttityypit orkesterin ohjelmistossa.** Miten huomioit eri konserttityypit, kuten lasten-, koululais- ja viihdekonsertit kauden ohjelmiston suunnittelussa?
12. **Teemojen käyttö ohjelmiston suunnittelussa.** Rakennatko ohjelmistoja teemojen varaan?
13. **Perinteisen konserttirakenteen muuttaminen.** Miten suhtaudut perinteisen konserttirakenteen rikkomiseen?
14. **Orkesterin taiteelliset päämäärät.** Miten kiteyttäisit orkesterinne taiteelliset päämäärät?
15. **Orkesterin ohjelmistopolitiikka.** Miten luonnehtisit orkesterinne ohjelmistopolitiikkaa?
16. **Orkesteri ja kiristynyt taloudellinen tilanne.** Miten yleinen kiristynyt taloudellinen tilanne on vaikuttanut orkesterinne toimintaan?
17. **Orkesterin koko.** Vaikuttaako ja kuinka paljon orkesteri koko ohjelmistovalintoihin?
18. **Orkesterin harjoitusaikojen riittävyys.** Onko orkesterilla tarpeeksi harjoitusaikaa esim. uusien ja vaikeiden teosten harjoitteluun?
19. **Kapellimestarin mielirepertoaari.** Onko Sinulla omaa mielirepertoaaria, jota haluat esittää?
20. **Orkesterin kantaohjelmisto.** Onko orkesterilla kantaohjelmistoa?
21. **Yleisön merkitys ohjelmiston suunnittelussa.** Kuinka yleisö huomioidaan ohjelmiston suunnittelussa?
22. **Suunnittelun aikaväli.** Miten pitkälle ajanjaksolle ohjelmistot suunnitellaan?
23. **Konserttitoiminnan uudet ideat.** Onko Sinulla uusia konserttitoimintaan liittyviä ideoita?
24. **Pienten orkestereiden tulevaisuus.** Millaiseksi koet pienten orkestereiden tulevaisuuden?

KYSELY: ORKESTERIN ORGANISAATIO

Vastauksia voit tarvittaessa jatkaa lomakkeen kääntöpuolelle

ORKESTERIN ASEMA KAUPUNGIN PÄÄTÖKSENTEKORAKENTEES

1. Mitkä ovat hierarkkiset, organisatoriset suhteet orkesterista kaupunginvaltuustoon? Mitkä ovat ne toimielimet kaupunginhallinnossa, joiden alaisuudessa orkesterinne toimii? _____

2. Keitä orkesterin henkilöstöstä kuhunkin edellä mainittuun elimeen kuuluu, ja mikä on heidän asemansa näissä elimissä? _____

3. Mistä orkesteriin liittyvistä asioista nämä elimet päättävät? _____

4. Mitä *orkesterin ohjelmistoon* liittyviä kysymyksiä kyseessä olevissa elimissä käsitellään? _____

5. Onko teidän kuntanne päätöksenteko-organisaatiossa tapahtunut viime vuosina orkesterin kannalta oleellisia muutoksia (esimerkiksi vapaakuntakokeilut, uusi kuntalaki)? _____

6. Miten orkesterilaki on vaikuttanut orkesterinne toimintaan? _____

7. Miten valtiosuus uudistus on vaikuttanut orkesterinne toimintaan? _____

ORKESTERIN ORGANISAATIO

8. Mitä eri toimikuntia tms. orkesterinne organisaatiossa on? Keitä niihin kuuluu ja mitkä ovat niiden tehtävät pääpiirteittäin?
 - A. Toimikunnan / työryhmän / jaoston tms. nimi:
Perustamisvuosi:
Jäsenet (asema):
Tehtävät:
 - B. Toimikunnan / työryhmän / jaoston tms. nimi:
Perustamisvuosi:
Jäsenet (asema):
Tehtävät:
 - C. Toimikunnan / työryhmän / jaoston tms. nimi:
Perustamisvuosi:
Jäsenet (asema):
Tehtävät:
9. Olemme erityisen kiinnostuneita ohjelmiston suunnitteluun vaikuttavista tahoista. Mitkä edellä mainitsemistasi orkesterin elimistä vaikuttavat ohjelmistovalintoihin? _____

KIITOS VASTAUKSISTASI!

KYSELY: INTENDENTTI**A. Ohjelmiston suunnittelusta****B. Ohjelmatoimikunnan jäsenenä työskentelystä****C. Orkesterin toimintaan liittyviä kysymyksiä**

Vastauksia voit tarvittaessa jatkaa lomakkeen kääntöpuolelle.

1. Mikä on koulutuksesi? _____

2. Minkälainen on musiikillinen taustasi? _____

3. Kuinka kauan nykyinen työsuhteesi on kestänyt? _____
4. Mihin orkesterin toimielimiin kuulut ja mikä on asemasi niissä? _____

A. Ohjelmiston suunnittelusta

5. Onko intendentille määritelty erityisesti ohjelmiston suunnitteluun liittyviä tehtäviä? Mitä ne ovat? _____

6. Millä eri tavoilla osallistut orkesterin ohjelmiston suunnitteluun? (Ohjelmatoimikunta, yhteistyö kapellimestarin kanssa jne.) _____

7. Kuinka yhteistyönne kapellimestarin kanssa tapahtuu ohjelmiston suunnitteluun liittyvissä kysymyksissä? _____

8. Kuinka paljon pystyt vaikuttamaan teosvalintoihin? _____

9. Kuinka paljon pystyt vaikuttamaan solistien ja vierailevien kapellimestareiden valintaan? _____

10. Miten määrittelisit orkesterinne ohjelmistopolitiikkaa? _____

11. Miten yleinen kiristynyt taloudellinen tilanne on vaikuttanut orkesterinne toimintaan? _____

12. Minkälaisia uusia taloudellisia ratkaisuja orkesterissanne on jouduttu kehittämään? _____

13. Miten taloudelliset seikat ovat ohjanneet ohjelmistovalintoja? Mainitse esimerkkejä. _____

14. Oletko tyytyväinen orkesterinne tämänhetkiseen ohjelmistopolitiikkaan?
1 tyytyväinen 2 melko tyytyväinen 3 melko tyytymätön 4 tyytymätön

15. Mihin suuntaan Sinun mielestäsi orkesterinne ohjelmistopolitiikkaa pitäisi jatkossa kehittää? _____

16. Miten tärkeinä pidät seuraavia asioita *orkesterinne konserttitoiminnassa*?
1 = erittäin tärkeänä, 2 = melko tärkeänä, 3 = en osaa sanoa, 4 = en kovin tärkeänä,
5 = en lainkaan tärkeänä. Ympyröi mielestäsi sopivin vaihtoehto.

	Erittäin tärkeä				Ei lainkaan tärkeä
a. Suomalaisten sävellysten esittäminen	1	2	3	4	5
b. Suomalaisen uuden musiikin esittäminen	1	2	3	4	5
c. Nykymusiikin esittäminen	1	2	3	4	5
d. Perinteisen orkesterirepertuaarin esittäminen	1	2	3	4	5
e. Lastenkonsertit	1	2	3	4	5
f. Koululaiskonsertit	1	2	3	4	5
g. Viihdekonsertit	1	2	3	4	5
h. Oman orkesterin kantaohjelmiston kehittäminen	1	2	3	4	5
i. Huippukapellimestareiden ja -solistien vierailut	1	2	3	4	5
j. Paikallisten säveltäjien teosten esittäminen	1	2	3	4	5
k. Paikallisten solistien käyttäminen konserteissa	1	2	3	4	5
l. Oman orkesterin jäsenten käyttäminen solisteina	1	2	3	4	5
m. Yhteistyö säveltäjien kanssa	1	2	3	4	5
n. Orkesterin hajauttaminen pienemmiksi esiintymiskokoonpanoiksi konserttien monipuolistamiseksi	1	2	3	4	5
o. Uusien vaihtoehtojen tuominen perinteisen konserttirakenteen (alkusoiitto-konserto-sinfonia) rinnalle	1	2	3	4	5
p. Keskittyminen ohjelmistossa tiettyyn teemaan soitantokauden aikana (esim. säveltäjään, aikakauteen yms.)	1	2	3	4	5
q. Vierailukonsertit kotimaassa	1	2	3	4	5
r. Esiintymismatkat ulkomaille	1	2	3	4	5
s. Levytykset	1	2	3	4	5

17. Mitä mieltä olet seuraavista väittämistä *orkesterinne toiminnan* kannalta?
1 = täysin samaa mieltä, 2 = jokseenkin samaa mieltä, 3 = en osaa sanoa, 4 = jokseenkin eri mieltä,
5 = täysin eri mieltä. Ympyröi mielestäsi sopivin vaihtoehto.

	Täysin samaa mieltä				Täysin eri mieltä
a. Orkesterimme tekninen taso ei ole rajoittavana tekijänä ohjelmistoa suunniteltaessa	1	2	3	4	5
b. Orkesterimme harjoitusaika on riittävä myös vaativien teosten valmistamiseen	1	2	3	4	5
c. Orkesterimme koko aiheuttaa ongelmia ohjelmistovalinnoissa	1	2	3	4	5
d. Kapellimestari osaa valita orkesterillemme sopivaa ohjelmistoa	1	2	3	4	5

18. Orkesterimme selviytyy taiteellisesta tehtävästään:
1 hyvin 2 melko hyvin 3 melko huonosti 4 huonosti

19. Onko orkesterillanne oma kantaohjelmisto? Millainen se on? _____

20. Onko orkesterillanne suosikkisäveltäjiä? Keitä? _____

21. Miten arvioisit orkesterinne viime vuosien ohjelmistovalintoja? Tuleeko mieleesi joitakin "täysosumia" tai "fiaskoja" ohjelmistovalintojen suhteen? _____

22. Miten arvioisit seuraavien tahojen vaikutusmahdollisuudet *orkesterinne ohjelmiston suunnittelussa*?
1 = erittäin merkittävä, 2 = melko merkittävä, 3 = en osaa sanoa, 4 = ei kovin merkittävä, 5 = ei lainkaan merkittävä. Ympyröi mielestäsi sopivin vaihtoehto.

	Erittäin merkittävä					Ei lainkaan merkittävä
kapellimestari	1	2	3	4	5	
intendentti	1	2	3	4	5	
orkesterimuusikko	1	2	3	4	5	
ohjelmatoimikunta (tai muu vastaava)	1	2	3	4	5	
luottamushenkilöt	1	2	3	4	5	
orkesterin valtuuskunta	1	2	3	4	5	

23. Millaiset vaikutusmahdollisuudet edellä mainituilla tahoilla tulisi olla *orkesterinne ohjelmiston suunnittelussa*?
1 = erittäin merkittävä, 2 = melko merkittävä, 3 = en osaa sanoa, 4 = ei kovin merkittävä, 5 = ei lainkaan merkittävä. Ympyröi mielestäsi sopivin vaihtoehto.

	Erittäin merkittävä					Ei lainkaan merkittävä
kapellimestari	1	2	3	4	5	
intendentti	1	2	3	4	5	
orkesterimuusikko	1	2	3	4	5	
ohjelmatoimikunta (tai muu vastaava)	1	2	3	4	5	
luottamushenkilöt	1	2	3	4	5	
orkesterin valtuuskunta	1	2	3	4	5	

B. Ohjelmatoimikunnan jäsenenä työskentelystä

24. Milloin orkesterinne perustettiin ohjelmatoimikunta? _____

25. Keitä ohjelmatoimikuntaan kuuluu, kuka on sen puheenjohtaja? _____

26. Kuinka kauan itse olet kuulunut ohjelmatoimikuntaan? _____

27. Miten ohjelmatoimikunnan puheenjohtaja ja muut jäsenet valitaan? _____

28. Kuinka pitkä toimikausi ohjelmatoimikunnalla on? _____

29. Kuinka usein ohjelmatoimikunta kokoontuu? _____

30. Mitä asioita ohjelmatoimikunnassa käsitellään? Onko sille erityisesti määritellyt tehtävät? _____

31. Kuinka pitkälle ajanjaksolle konserttiohjelmat suunnitellaan? _____

32. Onko ohjelmatoimikunnan kokouksen pohjana etukäteen valmisteltu ohjelmaehdotus? Jos on, niin miten se on syntynyt ja kuinka valmiiksi se on suunniteltu? Ketkä ovat sen tehneet? _____

33. Mikäli kokouksen pohjana on valmis ohjelmaehdotus, kuinka paljon ja minkälaisia muutoksia siihen on mahdollista tehdä? _____

34. Kuvaa ohjelmatoimikunnan työskentelyä. Miten ohjelmistoon liittyviä kysymyksiä kokouksessa käsitellään? _____

35. Kuvaa omaa toimintaasi ohjelmatoimikunnan työskentelyssä. Tuotko kokoukseen esimerkiksi omia ohjelmaehdotuksiasi, minkälaisia? _____

36. Saatko ohjelmaehdotuksia välitettäväksesi ohjelmatoimikunnan kokoukseen ulkopuolisilta, esimerkiksi orkesterin muusikoilta tai yleisöltä? Ympyröi mielestäsi sopivin vaihtoehto.
 1 säännöllisesti 2 silloin tällöin 3 en koskaan
 Keittä: _____
37. Onko kokouksissa syntynyt ongelmatilanteita ohjelmiston suunnitteluun liittyvissä asioissa? Millaisia ja miten ne on ratkaistu? _____

38. Miten lopullinen päätös ohjelmistosta kokouksessa syntyy? _____

39. Mihin elimiin ja millaiseen käsittelyyn seuraavan soitantokauden ohjelmistoehdotus yleensä viedään (tiedoksi / hyväksyttäväksi)? _____

40. Onko ohjelmatoimikunta luonteeltaan enemmän ideoiva kuin muodollinen päätäntäelin? Kumpaa vaihtoehtoa lähempänä arvioisi on? Ympyröi mielestäsi sopivin vaihtoehto.
 ideoiva 1 2 3 4 5 muodollinen
41. Miten arvioisit ohjelmatoimikunnan ja taiteellisen johtajan välistä suhdetta: miten ohjelmatoimikunnan vaikutusmahdollisuudet ovat vaihdelleet eri kapellimestareiden aikana? _____

42. Miten paljon ohjelmatoimikunnan jäsen voi vaikuttaa toimikunnan päätöksiin? Kenen / keiden vaikutusmahdollisuudet ovat mielestäsi
 1 erittäin merkittävät: _____
 2 melko merkittävät: _____
 3 ei juuri merkitystä: _____
43. Koetko omat vaikutusmahdollisuutesi ohjelmatoimikunnan työskentelyssä riittävinä?
 1 kyllä 2 en
44. Mitä muutoksia tai parannuksia haluaisit ohjelmatoimikunnan työskentelyyn? _____

C. Seuraavaksi vielä muutamia yleensä orkesterin toimintaan liittyviä asioita

45. Oletko seuraavista *orkesterin toimintaan* liittyvistä väittämistä:

1 = täysin samaa mieltä, 2 = jokseenkin samaa mieltä, 3 = en osaa sanoa, 4 = jokseenkin eri mieltä, 5 = täysin eri mieltä? Ympyröi mielestäsi sopivin vaihtoehto.

	Täysin samaa mieltä				Täysin eri mieltä
a. Orkesterin tehtävänä on tarjota jokaiselle jotakin, viihteestä klassiseen	1	2	3	4	5
b. Sinfoniaorkesterin tehtävänä on soittaa ainoastaan sinfonia-musiikkia ja kehittyä siinä mahdollisimman korkealle tasolle	1	2	3	4	5
c. Orkesterin tehtävänä on soittaa perinteisiä, "tuttuja ja turvallisia" yleisön suosikkiteoksia	1	2	3	4	5
d. Orkesterin tehtävänä on kasvattaa uutta konserttiyleisöä soittamalla myös vähemmän tunnettuja teoksia	1	2	3	4	5
e. Orkesterin ohjelmistossa olisi oltava myös pelkästään nykymusiikkia sisältäviä konserteja	1	2	3	4	5
f. Hyvä konserttiohjelma sisältää teoksia eri aikakausilta	1	2	3	4	5
g. Orkesterin tulisi soittaa myös viihdemusiikkia	1	2	3	4	5
h. Suomalaisen musiikin osuutta orkesterin ohjelmistossa tulisi lisätä	1	2	3	4	5
i. Uuden musiikin osuutta orkesterin ohjelmistossa tulisi lisätä	1	2	3	4	5
j. Orkesterin tulee pyrkiä erikoistumaan ja löytämään oma ilmeensä	1	2	3	4	5

46. Millainen olisi ihanneohjelmistosi, jos suunnittelisit itse konsertin?! _____

47. Jos meiltä jäi vielä jotakin olennaista kysymättä, niin voit lisätä sen tähän. _____

KIITOS VAIVANNÄÖSTÄSI!

KYSELY ohjelmatoimikunnan tai muun vastaavan elimen jäsenille, jotka käsittelevät ohjelmistoon liittyviä kysymyksiä

A. Ohjelmatoimikunnan jäsenenä työskentelystä

B. Orkesterin toimintaan liittyviä kysymyksiä

Vastauksia voit tarvittaessa jatkaa lomakkeen kääntöpuolelle.

A. Ohjelmatoimikunnan jäsenenä työskentelystä

1. Mikä on asemasi orkesterissa / orkesterin organisaatiossa? Mikäli olet muusikkojäsen, kerro myös soittimesi. _____
2. Kuinka kauan olet toiminut tässä orkesterissa? _____
3. Kuinka kauan olet kuulunut ohjelmatoimikuntaan? _____
4. Onko ohjelmatoimikunnan kokouksen pohjana etukäteen valmisteltu ohjelmaehdotus? Jos on, niin miten se on syntynyt ja kuinka valmiiksi se on suunniteltu? Ketkä ovat sen tehneet? _____

5. Mikäli kokouksen pohjana on valmis ohjelmaehdotus, kuinka paljon ja minkälaisia muutoksia siihen on mahdollista tehdä? _____

6. Kuvaa ohjelmatoimikunnan työskentelyä. Miten ohjelmistoon liittyviä kysymyksiä kokouksessa käsitellään? _____

7. Kuvaa omaa toimintaasi ohjelmatoimikunnan työskentelyssä. Tuotko kokoukseen esimerkiksi omia ohjelmaehdotuksiasi, minkälaisia? _____

8. Saatko ohjelmaehdotuksia välitettäväksesi ohjelmatoimikunnan kokoukseen ulkopuolisilta, esimerkiksi orkesterin muusikoilta tai yleisöltä?
1 Säännöllisesti 2 Silloin tällöin 3 En koskaan
Keittä? _____
9. Miten määrittelisit orkesterinne ohjelmistopolitiikkaa? _____

10. Oletko tyytyväinen orkesterinne tämänhetkiseen ohjelmistopolitiikkaan?
1 tyytyväinen 2 melko tyytyväinen 3 melko tyytymätön 4 tyytymätön
11. Mihin suuntaan Sinun mielestäsi orkesterinne ohjelmistopolitiikkaa pitäisi jatkossa kehittää? _____

12. Miten taloudelliset seikat ovat ohjannet ohjelmistovalintoja? Mainitse esimerkkejä. _____

13. Onko ohjelmatoimikunta luonteeltaan enemmän ideoiva kuin muodollinen elin? Kumpaa vaihtoehtoa lähempänä arvioisi on? Ympäroi mielestäsi sopivin vaihtoehto.
ideoiva 1 2 3 4 5 muodollinen
14. Miten arvioisit ohjelmatoimikunnan ja taiteellisen johtajan välistä suhdetta: miten ohjelmatoimikunnan vaikutusmahdollisuudet ovat vaihdelleet eri kapellimestareiden aikana? _____

15. Miten paljon ohjelmatoimikunnan jäsen voi vaikuttaa toimikunnan päätöksiin? Kenen/ keiden vaikutusmahdollisuudet ovat mielestäsi
1 erittäin merkittävät: _____
2 melko merkittävät: _____
3 ei juuri merkitystä: _____

16. Koetko omat vaikutusmahdollisuutesi ohjelmatoimikunnan työskentelyssä riittävinä?
1 Kyllä 2 En

17. Mitä muutoksia tai parannuksia haluaisit ohjelmatoimikunnan työskentelyyn? _____

18. Millä muilla tavoilla voit vaikuttaa ohjelmiston suunnitteluun kuin toimimalla ohjelmatoimikunnassa?

B1. Miten arvioisit seuraavia orkesterinne toimintaan liittyviä asioita?

19. Miten tärkeinä pidät seuraavia asioita *orkesterinne konserttitoiminnassa*?

1 = erittäin tärkeänä, 2 = melko tärkeänä, 3 = en osaa sanoa, 4 = en kovin tärkeänä, 5 = en lainkaan tärkeänä. Ympäri mielestäsi sopivin vaihtoehto.

	erittäin tärkeä				ei lainkaan tärkeä
a. Suomalaisten sävellysten esittäminen	1	2	3	4	5
b. Suomalaisen uuden musiikin esittäminen	1	2	3	4	5
c. Nykymusiikin esittäminen	1	2	3	4	5
d. Perinteisen orkesterirepertuaarin esittäminen	1	2	3	4	5
e. Lastenkonsertit	1	2	3	4	5
f. Koululaiskonsertit	1	2	3	4	5
g. Viihdekonsertit	1	2	3	4	5
h. Oman orkesterin kantaohjelmiston kehittäminen	1	2	3	4	5
i. Huippukapellimestareiden ja -solistien vierailut	1	2	3	4	5
j. Paikallisten säveltäjien teosten esittäminen	1	2	3	4	5
k. Paikallisten solistien käyttäminen konserteissa	1	2	3	4	5
l. Oman orkesterin jäsenten käyttäminen solisteina	1	2	3	4	5
m. Yhteistyö säveltäjien kanssa	1	2	3	4	5
n. Orkesterin hajauttaminen pienemmiksi esiintymiskokoonpanoiksi konserttien monipuolistamiseksi	1	2	3	4	5
o. Uusien vaihtoehtojen tuominen perinteisen konserttirakenteen (alkusoitto-konsertto-sinfonia) rinnalle	1	2	3	4	5
p. Keskittyminen ohjelmistossa tiettyyn teemaan soitantokauden aikana (esim. säveltäjään, aikakauteen yms.)	1	2	3	4	5
q. Vierailukonsertit kotimaassa	1	2	3	4	5
r. Esiintymismatkat ulkomaille	1	2	3	4	5
s. Levytykset	1	2	3	4	5

20. Mitä mieltä olet seuraavista väittämistä *orkesterinne toiminnan kannalta*?

1 = täysin samaa mieltä, 2 = jokseenkin samaa mieltä, 3 = en osaa sanoa, 4 = jokseenkin eri mieltä, 5 = täysin eri mieltä. Ympäri mielestäsi sopivin vaihtoehto.

	Täysin samaa mieltä				Täysin eri mieltä
a. Orkesterimme tekninen taso ei ole rajoittavana tekijänä ohjelmistojen suunniteltaessa	1	2	3	4	5
b. Orkesterimme harjoitusaika on riittävä myös vaativien teosten valmistamiseen	1	2	3	4	5
c. Orkesterimme koko aiheuttaa ongelmia ohjelmistovalinnoissa	1	2	3	4	5
d. Kapellimestari osaa valita orkesterillemme sopivaa ohjelmistoa	1	2	3	4	5

21. Orkesterimme selviytyy taiteellisesta tehtävästään:

1 hyvin 2 melko hyvin 3 melko huonosti 4 huonosti

22. Onko orkesterillanne kantaohjelmisto? Millainen se on? _____

23. Onko orkesterillanne suosikkisäveltäjiä? Keitä? _____

24. Miten arvioisit orkesterinne viime vuosien ohjelmistovalintoja? Tuleeko mieleesi joitakin "täysosumia" tai "fiaskoja" ohjelmistovalintojen suhteen? _____

25. Miten arvioisit seuraavien tahojen vaikutusmahdollisuudet *orkesterinne ohjelmiston suunnittelussa*?
1 = erittäin merkittävä, 2 = melko merkittävä, 3 = en osaa sanoa, 4 = ei kovin merkittävä, 5 = ei lainkaan merkittävä. Ympäröi mielestäsi sopivin vaihtoehto.

	Erittäin merkittävä					Ei lainkaan merkittävä				
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
kapellimestari										
intendentti										
orkesterimuusikko										
ohjelmatoimikunta (tai muu vastaava)										
luottamushenkilöt										
orkesterin valtuuskunta										

26. Millaiset vaikutusmahdollisuudet edellä mainituilla tahoilla tulisi olla *orkesterinne ohjelmiston suunnittelussa*? 1 = erittäin merkittävä, 2 = melko merkittävä, 3 = en osaa sanoa, 4 = ei kovin merkittävä, 5 = ei lainkaan merkittävä. Ympäröi mielestäsi sopivin vaihtoehto.

	Erittäin merkittävä					Ei lainkaan merkittävä				
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
kapellimestari										
intendentti										
orkesterimuusikko										
ohjelmatoimikunta (tai muu vastaava)										
luottamushenkilöt										
orkesterin valtuuskunta										

B2. Mitä mieltä olet seuraavista yleensä orkesterin toimintaan liittyvistä asioista?

27. Oletko seuraavista *orkesterin toimintaan* liittyvistä väittämistä:
1 = täysin samaa mieltä, 2 = jokseenkin samaa mieltä, 3 = en osaa sanoa, 4 = jokseenkin eri mieltä, 5 = täysin eri mieltä? Ympäröi mielestäsi sopivin vaihtoehto.

	Täysin samaa mieltä					Täysin eri mieltä				
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
a. Orkesterin tehtävänä on tarjota jokaiselle jotakin, viihteestä klassiseen										
b. Sinfoniaorkesterin tehtävänä on soittaa ainoastaan sinfoni musiikkia ja kehittyä siinä mahdollisimman korkealle tasolle										
c. Orkesterin tehtävänä on soittaa perinteisiä, "tuttuja ja turvallisia" yleisön suosikkiteoksia										
d. Orkesterin tehtävänä on kasvattaa uutta konserttiyleisöä soittamalla myös vähemmän tunnettuja teoksia										
e. Orkesterin ohjelmistossa olisi oltava myös pelkästään nykymusiikkia sisältäviä konsertteja										
f. Hyvä konserttiohjelma sisältää teoksia eri aikakausilta										
g. Orkesterin tulisi soittaa myös viihdemusiikkia										
h. Suomalaisen musiikin osuutta orkesterin ohjelmistossa tulisi lisätä										
i. Uuden musiikin osuutta orkesterin ohjelmistossa tulisi lisätä										
j. Orkesterin tulee pyrkiä erikoistumaan ja löytämään oma ilmeensä										

28. Millainen olisi ihanneohjelmistosi, jos suunnittelisit itse konsertin?! _____

Jos meiltä jäi vielä jotakin olennaista kysymättä, niin voit lisätä sen tähän: _____

Jatka toiselle puolelle...

KIITOS VAIVANÄÖSTÄSI!

KYSELY: KAPELLIMESTARI

1. Miten tärkeinä pidät seuraavia asioita *orkesterinne konserttitoiminnassa*?

1 = erittäin tärkeänä, 2 = melko tärkeänä, 3 = en osaa sanoa, 4 = ei kovin tärkeänä, 5 = ei lainkaan tärkeänä.
Ympäröi mielestäsi sopivin vaihtoehto.

	erittäin tärkeä				ei lainkaan tärkeä					
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
a. Suomalaisten sävellysten esittäminen	1	2	3	4	5					
b. Suomalaisen uuden musiikin esittäminen	1	2	3	4	5					
c. Nykymusiikin esittäminen	1	2	3	4	5					
d. Perinteisen orkesterirepertuaarin esittäminen	1	2	3	4	5					
e. Lastenkonsertit	1	2	3	4	5					
f. Koululaiskonsertit	1	2	3	4	5					
g. Viihdekonsertit	1	2	3	4	5					
h. Oman orkesterin kantaohjelmiston kehittäminen	1	2	3	4	5					
i. Huippukapellimestareiden ja -solistien vierailut	1	2	3	4	5					
j. Paikallisten säveltäjien teosten esittäminen	1	2	3	4	5					
k. Paikallisten solistien käyttäminen konserteissa	1	2	3	4	5					
l. Oman orkesterin jäsenten käyttäminen solisteina	1	2	3	4	5					
m. Yhteistyö säveltäjien kanssa	1	2	3	4	5					
n. Orkesterin hajauttaminen pienemmiksi esiintymiskokoonpanoiksi konserttien monipuolistamiseksi	1	2	3	4	5					
o. Uusien vaihtoehtojen tuominen perinteisen konserttirakenteen (alkusoitto-konsertto-sinfonia) rinnalle	1	2	3	4	5					
p. Keskittyminen ohjelmistossa tiettyyn teemaan soitantokauden aikana (esim. säveltäjään, aikakauteen yms.)	1	2	3	4	5					
q. Vierailukonsertit kotimaassa	1	2	3	4	5					
r. Esiintymismatkat ulkomaille	1	2	3	4	5					
s. Levytykset	1	2	3	4	5					

2. Oletko tyytyväinen orkesterinne tämänhetkiseen ohjelmistopolitiikkaan? Ympäröi mielestäsi sopivin vaihtoehto.

1 tyytyväinen 2 melko tyytyväinen 3 melko tyytymätön 4 tyytymätön

3. Mitä mieltä olet seuraavista väittämistä *orkesterinne toiminnan* kannalta? 1 = täysin samaa mieltä, 2 = jokseenkin samaa mieltä, 3 = en osaa sanoa, 4 = jokseenkin eri mieltä, 5 = täysin eri mieltä. Ympäröi mielestäsi sopivin vaihtoehto.

	Täysin samaa mieltä				Täysin eri mieltä					
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
a. Orkesterimme tekninen taso ei ole rajoittavana tekijänä ohjelmistoja suunniteltaessa	1	2	3	4	5					
b. Orkesterimme harjoitusaika on riittävä myös vaativien teosten valmistamiseen	1	2	3	4	5					
c. Orkesterimme koko aiheuttaa ongelmia ohjelmistovalinnoissa	1	2	3	4	5					

4. Orkesterimme selviytyy taiteellisesta tehtävästään:

1 hyvin 2 melko hyvin 3 melko huonosti 4 huonosti

5. Miten arvioisit seuraavien tahojen vaikutusmahdollisuudet *orkesterinne ohjelmiston suunnittelussa*?

1 = erittäin merkittävä, 2 = melko merkittävä, 3 = en osaa sanoa, 4 = ei kovin merkittävä, 5 = ei lainkaan merkittävä. Ympäröi mielestäsi sopivin vaihtoehto.

	Erittäin merkittävä				Ei lainkaan merkittävä					
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
kapellimestari	1	2	3	4	5					
intendentti	1	2	3	4	5					
orkesterimuusikko	1	2	3	4	5					
ohjelmatoimikunta (tai muu vastaava)	1	2	3	4	5					
luottamushenkilöt	1	2	3	4	5					
orkesterin valtuuskunta	1	2	3	4	5					

6. Millaiset vaikutusmahdollisuudet edellä mainituilla tahoilla tulisi olla orkesterinne ohjelmiston suunnittelussa? 1 = erittäin merkittävä, 2 = melko merkittävä, 3 = en osaa sanoa, 4 = ei kovin merkittävä, 5 = ei lainkaan merkittävä. Ympäri mielestäsi sopivin vaihtoehto.

	Erittäin merkittävä			Ei lainkaan merkittävä	
	1	2	3	4	5
kapellimestari	1	2	3	4	5
intendentti	1	2	3	4	5
orkesterimuusikko	1	2	3	4	5
ohjelmatoimikunta (tai muu vastaava)	1	2	3	4	5
luottamushenkilöt	1	2	3	4	5
orkesterin valtuuskunta	1	2	3	4	5

Ohjelmatoimikunnasta

7. Onko ohjelmatoimikunta luonteeltaan enemmän ideoiva kuin muodollinen elin? Kumpaa vaihtoehtoa lähempänä arvioisi on? Ympäri mielestäsi sopivin vaihtoehto.

ideoiva 1 2 3 4 5 muodollinen

8. Saatko ohjelmaehdotuksia välitettäväksesi ohjelmatoimikunnan kokoukseen ulkopuolisilta, esimerkiksi orkesterin muusikoilta tai yleisöltä? Ympäri mielestäsi sopivin vaihtoehto.

1 säännöllisesti 2 silloin tällöin 3 en koskaan

Keiltä: _____

9. Arvioi ohjelmatoimikunnan eri jäsenten vaikutusmahdollisuuksia toimikunnan työskentelyssä. Kenen/ keiden vaikutusmahdollisuudet ovat mielestäsi

1 erittäin merkittävät: _____

2 melko merkittävät: _____

3 ei juuri merkitystä: _____

Seuraavaksi vielä muutamia yleensä orkesterin toimintaan liittyviä kysymyksiä

10. Oletko seuraavista orkesterin toimintaan liittyvistä väittämistä:

1 = täysin samaa mieltä, 2 = jokseenkin samaa mieltä, 3 = en osaa sanoa, 4 = jokseenkin eri mieltä, 5 = täysin eri mieltä. Ympäri mielestäsi sopivin vaihtoehto

	Täysin samaa mieltä					Täysin eri mieltä				
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
a. Orkesterin tehtävänä on tarjota jokaiselle jotakin, viihteestä klassiseen	1	2	3	4	5					
b. Sinfoniaorkesterin tehtävänä on soittaa ainoastaan sinfonia-musiikkia ja kehittyä siinä mahdollisimman korkealle tasolle	1	2	3	4	5					
c. Orkesterin tehtävänä on soittaa perinteisiä, "tuttuja ja turvallisia" yleisön suosikkiteoksia	1	2	3	4	5					
d. Orkesterin tehtävänä on kasvattaa uutta konserttiyleisöä soittamalla myös vähemmän tunnettuja teoksia	1	2	3	4	5					
e. Orkesterin ohjelmistossa olisi oltava myös pelkästään nykymusiikkia sisältäviä konsertteja	1	2	3	4	5					
f. Hyvä konserttiohjelma sisältää teoksia eri aikakausilta	1	2	3	4	5					
g. Orkesterin tulisi soittaa myös viihdemusiikkia	1	2	3	4	5					
h. Suomalaisen musiikin osuutta orkesterin ohjelmistossa tulisi lisätä	1	2	3	4	5					
i. Uuden musiikin osuutta orkesterin ohjelmistossa tulisi lisätä	1	2	3	4	5					
j. Orkesterin tulee pyrkiä erikoistumaan ja löytämään oma ilmeensä	1	2	3	4	5					

KIITOS VAIVANNÄÖSTÄSI!

QUESTIONNAIRE : CONDUCTOR

1. How important you think the next things are in the orchestra concerning Tapiola Sinfonietta?
 1 = very important, 2 = quite important, 3 = I don't know, 4 = not so important, 5 = not important at all

- | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| a. To perform finnish compositions | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| b. To perform new finnish music | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| c. To perform contemporary music | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| d. To perform traditional orchestral repertoire | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| e. Concerts for children | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| f. Concerts in the schools | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| g. Entertainment concerts (light music) | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| h. To develop standard repertoire for the orchestra | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| i. Visits of star conductors and star soloists | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| j. To perform compositions of local composers | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| k. To use local soloists in the concerts | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| l. To use a member of the orchestra as a soloist | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| m. Co-operation with the composers | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| n. To split the orchestra into smaller groups to have different kind of concerts | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| o. To try new alternatives in the concert structure instead of the typical structure (overture - concerto - symphony) | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| p. To concentrate on a special theme during the season (f.ex. a certain composer or period of music) | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| q. Visits in home country | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| r. Concert tours to foreign countries | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| s. Recordings | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |

2. Are you contented with the programming policy of Tapiola Sinfonietta? Please, circle the most suitable alternative.
 1 contented 2 quite contented 3 quite discontented 4 didcontented

3. What do you think about next statements concerning Tapiola Sinfonietta? 1 = I agree completely, 2 = I almost agree, 3 = I don't know, 4 = I almost disagree, 5 = I disagree completely

- | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| a. The technical level of the orchestra doesn't restrict programming | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| b. There is enough or rehearsal time to prepare also difficult works | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| c. The size of the orchestra causes problems in choosing the concert programmes | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |

4. Our orchestra copes with the artistic task
 1 well 2 quite well 3 quite badly 4 badly

5. How much does the next person/group influence on programming in the orchestra concerning Tapiola Sinfonietta? How influential they are?
 1 = very remarkable, 2 = quite remarkable, 3 = I don't know, 4 = not so remarkable, 5 = not remarkable at all.

- | | | | | | |
|-----------------------------|---|---|---|---|---|
| conductor | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| general manager | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| musician | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| programming committee | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| local politicians | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| delegation of the orchestra | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |

6. How much should they influence on programming concerning Tapiola Sinfonietta? How influential they should be? 1 = very remarkable, 2 = quite remarkable, 3 = I don't know, 4 = not so remarkable, 5 = not remarkable at all.

- | | | | | | |
|-----------------------------|---|---|---|---|---|
| conductor | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| general manager | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| musician | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| programming committee | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| local politicians | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| delegation of the orchestra | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |

Programming committee

7. What is the character of the programming committee? Please, estimate it between the next alternatives. Which one is closer?

lots of ideas 1 2 3 4 5 very "formal"

8. Do you get proposals, concerning programming, from persons who don't belong to the programming committee (f.ex. from other musicians or audience)?

1 regularly 2 occasionally 3 never

From who? _____

9. How much can the members of the programming committee influence in the programming committee? Whose influence is:

- a) very remarkable _____
- b) quite remarkable: _____
- c) not very remarkable: _____

Few questions concerning the function of the orchestra generally.

10. What is your opinion of next statements?
1 = I agree completely, 2 = I almost agree, 3 = I don't know, 4 = I almost disagree, 5 = I disagree completely

- a. Orchestra's task is to play all kind of music (entertainment and classical music) 1 2 3 4 5
- b. Symphony orchestra's task is to play only symphony music and try to reach as high level as possible. 1 2 3 4 5
- c. Orchestra's task is to play traditional works, which are very popular with the audience. 1 2 3 4 5
- d. Orchestra's task is to play also less known works in order to get new audience 1 2 3 4 5
- e. Orchestra should play also concerts consisting only of contemporary music 1 2 3 4 5
- f. Good concert consists of works from different periods 1 2 3 4 5
- g. Orchestra should play also entertaining music 1 2 3 4 5
- h. Orchestra should play more finnish music 1 2 3 4 5
- i. Orchestra should play more contemporary music 1 2 3 4 5
- j. Orchestra must try to specialize and try to find its own character 1 2 3 4 5

THANK YOU VERY MUCH!