

KONSERTTIMUSIIKKI – mennyttä historiaa nykypäivässä

Artikkelini kysymyksenä on, miten konserttimusiikki on ilmiönä yhä mahdollinen nykyaikana. Väitteeni on, että konserttimusiikin säilyminen tähän päivään saakka riippuu tietyistä poissulkemisstrategioista ajassa, paikassa sekä musiikin sosiaalisissa tekijöissä. Näille tekijöille on olemassa rakenteita, jotka uusintavat ja ylläpitävät vallitsevia yhteiskunnallisia ja sitä kautta kulttuurisia ja musiikillisia suhteita.

Poissulkemisstrategioiden avulla konserttimusiikki ilmiönä paitsi rajaa muut tekijät ulkopuolelleen, myös rakentaa sisäistä identiteettiään. Poissulkemisen tärkein tehtävä on ollut vallitsevien suhteiden ylläpito ja erityisesti viime vuosikymmeninä jaon säilyttäminen korkea- ja populaarikulttuurin välillä.

1. Musiikki ja aika

Konserttimusiikin ja sen institutionalisoitumisen synnyn ajoittaminen

Konserttimusiikki on ajallisesti ja paikallisesti spesifi ilmiö, jonka kehityshistoria on luettavissa teollis-kapitalistisen yhteiskunnan syntyhistoriasta.

Näin ollen kyseessä ei ole vailla historiaa tai maantieteellistä paikkaa oleva kulttuurinen ilmenemismuoto, vaan sosiologian yhteen keskeiseen tutkimuskohteeseen – modernisaatioprosessiin – liittyvä ilmiö. Tällöin tarkasteltavaksi tulevat väistämättä myös musiikin sosiaaliset kytkennot ja ilmenemismuodot.

Ymmärrän konserttimusiikin kulttuuriseksi ja sosiaaliseksi ilmiöksi, joka sijoittuu historiallisesti modernisaatiokehityksen alkuvaiheesta modernin projektin uudelleen orientoitumiseen saakka eli noin 250 vuoden aikajaksolle 1700-luvulta 1900-luvun puoleen väliin saakka. Ilmiölle on siis määriteltävissä alun ohella myös sen kehityskaaren loppu eli tilanne, jolloin sen yhteiskunnalliset edellytykset muuttuivat olennaisesti. Muutosta kuvastaa ohjelmiston rajautuminen lähinnä 1700- ja 1800-luvuilla sävellettyyn musiikkiin. Termi "klassinen" tuo mieleen tiettyjä mielikuvia, joihin "konserttimusiikki" helposti rinnastuu. Uskon, että näiden termien rinnastaminen ei ole sattumanvaraista, vaan tietoinen valinta.

Kuvailen seuraavaksi musiikin sosiohistoriallista kehitystä kokoamalla yhteen Jacques Attalin (1985) ja Johan Fornäsin (1982) näkemyksiä. He sitovat musiikin historian olennaiseksi osaksi kokonaisyhteiskunnallista kehitystä.

Musiikin historiassa tärkeä murrosvaihe tapahtui keskiajalla. Musiikki oli siihen saakka ollut hyvin pitkälti samanlaista niin maalaiskylissä, toreilla kuin hoveissakin. Sama musiikki kuului kaikille sosiaaliryhmille joitakin poikkeuksia lukuunottamatta.

1300-1500-luvuilla tilanne muuttui, sillä osa kirkkomusiikkia maallistui ja erottui omaksi ryhmäkseen käyttäen hyväkseen populaareja sävelmiä ja erkaantuen gregoriaanisista juuristaan. Toisaalta kirjoitettu (nuotintettu) ja polyfoninen musiikki levisi hovista toiseen ja erkani tavallisen kansan musiikista. Samalla muusikoista tuli ammattilaisia, jotka asettuivat aloilleen palvelen vain yhtä herraa ja hänen hoviaan.

Uusi muutos koettiin 1700-luvulla, kun musiikin suhde valtaan järjestyi uudelleen ja siitä tuli hovin ja kuninkaallisten vallankäytön sijaan osa porvariston valtakoodistoa. Konsertit edustivat sitä historiallisen kehityksen vaihetta, jolloin kuninkaalliset hovit luopuivat omista orkestereistaan ja muusikoilta alettiin ostaa palveluksia, tässä tapauksessa konsertteja. Konsertit eivät olleet enää suljettuja tilaisuuksia vaan ainakin periaatteessa kaikille avoimia. Avoimuuden takasi rahan mukaantulo välittäjänä, jolloin musiikkipalveluiden maksaminen jakaantui kaikkien konserttiin osallistuneiden kesken päinvastoin kuin aiemmin. Musiikin ymmärrettiin siis edustavan jotakin, jolla on tietty arvo ja joka voidaan vaihtaa muihin abstraktin arvon omaaviin hyödykkeisiin rahan välityksellä.

Attali sitoo musiikin kehityksen osaksi kamppailua vallasta ja eri yhteiskunnallisten ryhmien pyrkimystä legitimoida asemansa musiikin kautta. Hän jakaa edellä esitellyn musiikin kehityskaaren eri vaiheisiin sen mukaan, miten ja mihin tarkoituksiin kulloinenkin valtarakenne on musiikkia käyttänyt. Näitä ovat uhraamisen, edustamisen ja toiston vaiheet.

Ensimmäisessä, uhraamisen vaiheessa valta pyrki siihen, että alamaiset unohtaisivat asemansa perustana olevan väkivallan. Uhraamisrituaalien avulla – joissa musiikilla oli keskeinen rooli – ylläpidettiin rituaaleista, myyteistä koostuvaa yhteiskuntaa. Toiseksi siirryttiin edustamisen, representaation aikaan, jolloin ihmisiä opetettiin uskomaan vallitsevaan järjestelmään ja sen valtasuhteiden loogisuuteen ja harmonisuuteen. Tämän takana oli representoiva, edustava valta. Tämä alkoi 1700-luvulla ja huipentui 1800-luvulla. (Attali 1985, 19; luvut 2 ja 3).

Kolmatta vaihetta, jolloin byrokraattinen valta hiljensi ihmiset melun ja musiikin kontrollin avulla Attali kutsuu toiston aikakaudeksi. Tämä alkoi 1800-luvun lopulla teknologian kehittyttyä niin pitkälle, että musiikin äänittäminen ja äänilevyjen valmistaminen tuli mahdolliseksi. Musiikin kulutus individualisoitui, musiikki ei niinkään tuonut ihmisiä yhteen kuin mahdollisesti musiikillisten tuotteiden henkilökohtaisen laajamittaisen keräämisen ja säilömisin. Tässä vaiheessa Attali näkee sosiaalisten suhteiden massatuotannon piirteitä, joita musiikki ennakoi. (Mt., 19; luku 4).

Edellä esiteltyjen vaiheiden lisäksi Attali hahmottelee tulevaisuuden vaiheen, jota hän kuvaa säveltämiseksi. Tälle on erityisen tyypillistä, että irtaudutaan tuotannosta ja kulutuksesta, sosiaalisten suhteiden sitovuudesta. Musiikista tulee muusikon oma nautinnon lähde, itsekommunikaation muoto, egoistinen ja ei-kaupallinen tila, joka on vielä saavuttamatta, mutta jonka tuloa musiikki Attalin mukaan ennustaa. (Mt., 20; luku 5).

Fornäs puolestaan ymmärtää musiikin saaneen kulloisenkin kehitysmuotonsa julkisuuden piiristä. Kun talonpoikien musiikki myöhäisfeodalismien aikana liittyi kiinteästi työhön, niin hallitsevien kerrosten musiikki vastaavasti heijasteli heidän edustuksellisia tehtäviään. Tämän vuoksi Fornäs nimittää tätä edustuksellisen julkisuuden vaiheeksi. (Fornäs 1982, 5-6).

Kapitalismin läpimurron ja syvällisten yhteiskunnallisten muutosten myötä edustuksellinen julkisuusmuoto romahti. Tuotantoprosessi privatisoitui, työvoima muuttui tavaraksi, pääoma marssi voimakkaasti esiin, ja samalla perheet eristyivät omiksi yksiköikseen. Syntyi porvarillinen julkisuus, joka oli lyömäase feodalismien rakenteita vastaan. (Mt., 5-7).

Kolmas julkisuuden muoto, lukuisat modernit tuotantojulkisuudet, syntyivät 1800-luvun lopulla ja ne ovat huipentuneet 1900-luvulla. Keskeiseen rooliin ovat nousseet lehdistö, radio, televisio ja mainonta, jotka ky-

kenevät tavoittamaan väestön hyvin laajalti ja tehokkaammin kuin porvarillinen julkisuus. Fornsäsin mielestä uudeksi potentiaaliseksi massayleisöksi on siten muodostunut nimenomaan työväenluokka. (Mt., 11).

Poissulkemisstrategia ajassa

Huomiota herättävä piirre konserttimusiikin kehityksessä on se, että sille on tiettyyn historialliseen aikaan sidotun alun ohella kirjoitettu myös kehityskaaren loppusanat. Konserttimusiikin säilymisen kannalta olennaista myös on, että se on sulkeutunut ajallisesti hyvin rajattuun jaksoon. Tämä jakso voidaan Attalin termein paikantaa representatiivisen vaiheeseen. Tuolloin sävellettiin alan klassinen musiikkikirjallisuus, josta on sittemmin muodostunut varsin itseriittoinen ja rajallinen, toinen toistaan useammin esitettävä ohjelmisto.

Ehkä kattavimman tutkimuksen orkesteriohjelmistoista on tehnyt Kate Hevner Mueller (1973), joka tutki 27 yhdysvaltalaisen orkesterin konserttiohjelmistoja vuosina 1942-1970. Mueller havaitsi, että konserteissa soitettava ohjelmisto koostuu pääosin jo edesmenneen, lukumäärältään suhteellisen harvan säveltäjäjoukon tuotannosta.

Orkestereiden kantaohjelmisto sisältää yleensä vain muutaman kymmenen säveltäjän teoksia, joita toistetaan vuosi toisensa jälkeen. Esimerkiksi vuonna 1965 yhdysvaltalaisten orkesterien ohjelmistosta puolet koostui vain 28 säveltäjän tuotannosta. Säveltäjien suosio vaihtelee jossakin määrin, mutta Muellerin havaintojen mukaan Bachin, Beethovenin, Brahmsin, Tsaikovskin ja Wagnerin asema on vankkumaton. (Mueller 1973, lii, xliv-xlix). Huomiota herättää Mozartin puuttuminen, mutta on ilmeistä, että hän on noussut edellä mainittujen suuruuksien joukkoon. Suomessa mukaan on laskettava myös Sibelius.

Historiallisesti ajatellen konserttiohjelmisto koostuu korkeintaan kahden ja puolen vuosisadan ikäisistä töistä. Siihen nähden on ristiriitaista, että monia sävellyksiä pidetään ajattomina ja kuolemattomina mestaritöinä, joissa ei juuri nähdä historian painolastia. Vaikka säveltäjät ja heidän työnsä on tutkittu yksityiskohtaisen tarkasti, ei kuitenkaan juurikaan tunneta tai haluta tarkastella niitä yhteiskunnallisia ja sosiaalisia olosuhteita, joissa "mestarit" ovat vaikuttaneet. Vielä vähemmän tunnetaan tai halutaan tuntea niitä olosuhteita ja prosesseja, joiden vallitessa säveltäjät ja heidän sävellyksensä ovat valikoituneet "kuolemattomiksi".

Siinä missä konserttimusiikin kantaohjelmisto nähdään ajattomana ja yleisinhimillisenä, ei tulevaisuuteen juurikaan kurkotella. Orkestereiden kantaohjelmisto on pysähtynyt sävellyksiin, jotka on tehty viimeistään en-

simmäisen maailmansodan aikana. Sen jälkeinen tuotanto on saanut kohtuuttoman vähän huomiota osakseen ottaen huomioon, kuinka paljon musiikkia sittemmin on sävelletty.

2. Musiikki ja paikka

Kuten jo konserttimusiikin aikatarkastelu paljastaa, kysymyksessä on maantieteellisesti länsimaihin rajoittuva ilmiö. Konserttimusiikin maantieteelliset rajat on luettavissa ns. länsimaisen sivistyksen rajoista.

Musiikin rationaalisia ja sosiaalisia ehtoja käsittelevässä teoksessaan sosiologian klassikko Max Weber (1958) kysyy, miksi polyfoninen, harmonis-homofoninen ja moderni säveljärjestelmä syntyi hyvin laajalle levinneiden moniäänisyyden edellytysten pohjalta vain länsimaissa, sillä hänen mukaansa vähintään samanlaiset edellytykset olivat olemassa myös muualla maailmassa.

Weber löytää vastauksen rationalisoitumisprosessista, joka on leimallista länsimaille ja jonka puitteissa länsimaille tyypillinen musiikki kehittyi. Tällöin musiikin teorian, harmonian ja melodian sekä myös instrumenttien kehitys on keskeisesti osa sitä rationalisoitumista, joka koettiin siirryttäessä feodalismista kapitalismiin. Vaikka kyseessä ei ole varsinaisen poissulkemisstrategia, on yhtenä keskeisenä konserttimusiikin ehtona nähtävä juuri sen sidoksellisuus kapitalismin kehitykseen.

Konserttitila, mytologian temppeeli

Poissulkeminen paikassa tapahtuu lähinnä konserttien esitystilojen, konserttisalien kautta. Sinfoniakonsertille on tyypillistä, että se on tiukasti määrittynyt paitsi ajassa myös paikassa. Tämä konkretisoituu konserttisaaleissa. Ne voidaan nähdä maallisina temppeleinä, jotka on varattu tietyn yhteiskunnallisen kerrostuman tarpeisiin.

Christopher Smallin mukaan sinfoniakonsertti on nimenomaisesti länsimaisen keskiluokan "pyhän historian" juhlintaa ja sen uskon vahvistamista omiin elämän perustaksi katsottuihin arvoihin. Konserttisaalilla on tässä tradition säilyttämisessä erittäin keskeinen rooli, koska siinä voidaan eristäytyä (sulkeutua pois) ulkoisesta maailmasta ja antautua täysipainoisesti oman rituaalin läpiviemiseen. (Ks. tarkemmin Small 1987).

Ajan ja paikan tarkka rajaaminen ja niistä kiinnipitäminen on keskeinen osa koko konserttimusiikin instituution säilymistä. Small selittää tämän mytologian ja rituaalien kautta. Hän painottaa sitä, että konserttimu-

siikin säilyminen tähän päivään on pitkälti kiinni konserttien salatun rituaalisesta luonteesta, josta keskiluokka pitää kiinni säilyttääkseen edes symbolisesti asemansa vahvana, kun se todellisuudessa on jo pahasti horjunut. Tämä selittää samalla myös sen, miksi ohjelmisto on rajattu niinkin kapeaksi, kuin se nykyisin on ja miksi konserttitaloilla rituaalin ylläpidossa on edelleen hyvin keskeinen merkitys. Keskiluokka kokee asemansa uhatuksi ja yksi – joskin tiedostamaton – keino vastata tähän on sulkeutua konserttimusiikin rituaaliin.

Small pitää orkesteriohjelmistojen pysähtyneisyyttä tärkeänä ilmiönä; se on hänen mielestään länsimaisen keskiluokan "pyhän historian" juhlintaa ja uskon vahvistamista tämän luokan omiin elämän perustaksi katsottuihin arvoihin. Arvojen muuttuessa ja korkeakulttuurin joutuessa arvostelun kohteeksi konserteista tulee Smallin (1987, 19) mukaan yhä tärkeämpi "stabiiliuden rituaali epästabiilissa maailmassa", jonka vuoksi keskiluokka pyrkii pitämään instituutiota yllä voidakseen siten edes jollain tavoin osoittaa olevansa edelleen merkittävä luokka muuttuneesta asemastaan huolimatta. Tai juuri sen takia.

Fyysinen poissulkemisstrategia

Fyysisesti poissulkeminen tapahtuu konserttitalojen avulla. Niissä rajaudutaan pois ulkopuolisen maailman ääniltä ja keskitytään legitiimiksi määritellyn musiikin pariin. Jo pelkästään tällä tavoin konserttimusiikin kenttä sulkee itsensä tehokkaasti ja sen ovien aukaiseminen vaatii useanlaisten kontrollipisteiden ohittamista. Missä muualla kontrolloidaan ylimääräisen melun tuottamista tarkemmin ja kiivaammin kuin juuri konserttisalissa? Missä muualla pieninkin ylimääräinen ääni tuntuu sietämättömältä häirinnältä? Missä muualla vallan näkymätön käsi on tehokkaimmassa muodossa läsnä?

Hiljaisuus konserttisalissa on selvin vallan läsnäolon merkki. Symbolisessa mielessä hiljaisuuden avulla saavutetun harmonian rikkominen on pahimpia mahdollisia rikoksia. Muun muassa juuri tämän takia lapsia ei saa tuoda konserttiin, vallan ytimeen (esim. englantilaisen tradition mukaan "children should be seen, not heard"). Konserttisalissa musiikki, legitiimi vallan hyväksymä ja hyväksikäyttämä kohde nostetaan uuteen ulottuvuuteen, ja tämän palvelun kohteen rikkominen pienimmälläkään poikkeavalla äänellä on vallan häpäisemistä, harmonisen maailmanjärjestyksen horjuttamista.

Siten käyttäytymissääntöjen puutteellinen osaaminen konserttitilanteissa on ehkä selkein merkki kulttuurisen ja sosiaalisen pääoman puutteesta.

Tämä pääoma on juuri keskeisesti keskustelua vallan kanssa ja oman paikan määrittelemistä siihen. Sen takia musiikin sosiaalisten kytkentöjen huomioinnottaminen on tärkeää.

3. Musiikki ja sosiaaliset kytkennät

Ajassa ja paikassa tapahtuva poissulkeminen liittyy läheisesti konserttimusiikin sosiaalisten kytkentöjen kieltämiseen. Tällöin arvostelun kohteeksi joutuu perinteisen musiikkitieteen historiakäsitys, joka ymmärtää konserttimusiikin ylihistorialliseksi ja yleismaailmalliseksi vailla sosiaalisia siteitä.

Musiikkitiede ei perinteisesti ole tarkastellut taidemusiikkia sen sosiaalisten aspektien kautta. Musiikin tuotantoon, välittämiseen ja kuluttamiseen liittyvät tekijät – joiden kautta esimerkiksi Howard S. Becker (1982) on kuvannut taidemaaailmaa – ovat alalle vieraita. Pikemminkin nämä kytkennät halutaan sulkea keskustelusta pois ja korostaa esimerkiksi klassisen musiikin suuria nimiä, neroja, jotka olisivat oletusten mukaan missä tahansa olosuhteissa raivanneet itsensä suuruuksien joukkoon. Tällaista tapaa "unohtaa", itse asiassa kieltää, musiikin sosiaalisuus on erityisesti arvostellut John Shepherd, jonka mukaan tämä johtaa siihen, että musiikkitieteilijät saattavat pian joutua toteamaan tutkivansa alaa, jota Shepherd (1991, 5) kutsuu "museoksi ilman turisteja".

Juuri sosiaalisiin aspekteihin kiteytyy musiikin tilanne ajassa ja paikassa ja siinä tapahtuu poissulkeminen kaikkein konkreettisimmillaan. Attalin ja Fornäsin teorioiden mukaan olemme siirtyneet toiston tai modernien julkisuuksien kauteen ja representaatio sekä porvarillinen julkisuus ovat taaksejäänyttä aikaa. Minkä vuoksi konserttimusiikki tästä huolimatta yhä elää, yleisö seuraa sitä varsin aktiivisesti ja uusia orkestereita perustetaan? Kyseessä on ikään kuin historiallinen jatkumo, joka on säilynyt tähän päivään saakka yhteiskunnallisista muutoksista huolimatta. Onhan huomioitava se, että murrokset eivät tapahdu selkeinä katkoksina ja että representaation ajasta ja kaudesta on yhä edelleen runsaasti merkkejä jäljellä.

Konserttimusiikkiin liittyvät tahot ovat kyenneet luomaan niin voimakkaat tuki- ja suojamekanismit, että sen toiminnan jatkuminen on ollut mahdollista. Hyvin keskeistä on ollut suhde julkiseen valtaan, joka hyvin määrittelee, ylläpitää ja tukee musiikkia, jonka se katsoo legitimiiksi. Määritelmän ulkopuolelle jätetään meluksi katsottavat musiikin lajit. Tämä näky konkreettisesti eri musiikinlajien saaman julkisen tuen suhteesta.

Koulutuksellinen poissulkemisstrategia

Konserttimusiikki-instituution ylläpidossa on ollut hyvin keskeistä koulutuksen korostunut merkitys, jonka avulla poissulkemista on voitu tehokkaasti harjoittaa. Koulutuksellisesti poissulkemisstrategiat jakaantuvat lähinnä kahtaalle, toisaalta ammattimuusikoiden tuottamiseen, toisaalta yleisön kouluttamiseen.

Koulutuksen perimmäisenä tarkoituksena on välittää alan perinnettä mahdollisimman tehokkaasti sukupolvelta toiselle. Beckerin (1982, 78) mukaan taidemaailman yksi tärkeimpiä tehtäviä on varmistaa se, että alan harrastajat ja ammattilaiset voidaan korvata toisilla yhtä koulutetuilla ja kompetenteilla ihmisillä, sillä tämän kautta lopulta määritellään taidemaailman rajat. Täytyy siis olla varmuus siitä, että tradition välittyminen tapahtuu alan perinteiden mukaisesti, kontrolloidusti, eikä se ole yhden ihmisen varassa. Tämän vuoksi koulutukseen on kiinnitettävä erityistä huomiota.

Suomessa ja monissa muissakin maissa musiikki on taiteenala, joka on kenties kaikkein tehokkaimmin organisoitunut ja byrokratisoitunut. Oikean ja väärän, eli musiikin ja melun erottaminen, ja näiden erojen ymmärryksen legitiimi tuottaminen on juuri koulutuksen keskeisimpiä tavoitteita. Kurssitutkintojärjestelmää voi pitää kehityksen huippuna, rationalisoinnin yhtenä huippuasteena weberiläisittäin ajateltuna.

Kurssivaatimuksissa osoitetaan konkreettisesti kunkin instrumentin legitiimi repertoaari, soittotavat ja määritellään hyvin pitkälti myös sointi-ihanne. Kurssijärjestelmä on edennyt myös ns. kevyen musiikin puolelle, mikä on loogista jatkoa tapahtuneelle kehitykselle. Myös kevyessä musiikissa poissulkemismekanismit toimivat tehokkaasti alalle tyypillisestä "kapinasta" ja "vapaudesta" huolimatta. Kentällä toimiminen edellyttää alistumista tutkintovaatimuksiin (tai esim. levy-yhtiöiden intresseihin) ja sitä kautta vallankäytön alle.

Taiteenalan jatkuvuuden kannalta on myös tärkeää, että sitä seuraava yleisö on omaksunut alalla vallitsevan kielen ja tulkintasäännöt. Tässä suhteessa klassisen musiikin taidemaailma on yksi pisimmälle kehittyneitä. Tutkiessani konserttimusiikin yleisöä havaitsin, että sitä luonnehtii "taidemusiikillinen korva", jäsentynyt kyky kuunnella ja analysoida taidemusiikkia, joka on välittynyt omakohtaisten musiikkiopintojen kautta (Salonen 1990, 66-67). Uskoakseni missään muussa taiteen lajissa sitä seuraava yleisö ei ole niin valikoitunut omakohtaisen alan harrastuksen suhteen kuin on tilanne konserttimusiikkiyleisön kohdalla. Poikkeuksen saattaa tehdä vain jokin hyvin rajatun ja valikoidun – yleensä kokeilevan – piirin harras-

tusala.

Koulutuksen tiukka kontrollointi on läheisesti yhteydessä myös sosiaalisiin tekijöihin. Huomattavaa on, että peruskoulutus eivätkä edes yliopistotutkinnot sinänsä takaa (ainakaan Suomessa) herkkää erojen tajua musiikissa ilman erityiskoulutusta. Konserttimusiikin kentälle valikoidutaan pitkän erikoistumisen jälkeen. Sekä ammattimusiikot, alan harrastajat että yleisö joutuvat käymään läpi pitkän koulutuksen, opintien, jotta konserttimusiikin kieli ja kielioppi tulisivat tutuiksi. Tälle opintielle ei hakeuduta sattumanvaraisesti, vaan se on sosiaalisesti kontrolloitua. Omakehtainen kosketus musiikkiin saadaan monesti jo omassa kodissa, joten samalla omaksutaan kulttuurista ja sosiaalista pääomaa, jota täydennetään musiikkioppilaitoksissa.

Vasta tavanomaisen koulutusjärjestelmän ulkopuolella saatu koulutus takaa legitimiin kulttuurisen maun musiikissa. Tämä on tehokas keino torjua mahdollista peruskoulutuksen tuomaa kulttuurisen pääoman kasvua eri sosiaaliryhmien parissa.

Sosiaalinen ja kulttuurinen poissulkemisstrategia

Sosiaalinen erottautuminen ja yleisön valikoituminen on nähtävissä parhaiten yleisön koostumuksessa. Konserttisaleissa valta on konkreettisesti läsnä ja havaittavissa, mutta sen ei kuitenkaan tarvitse olla näkyvää. Kuka tahan- sa pääsee konserttisaliin, joten poissulkemisen täytyy tapahtua jo tätä ennen.

Olen havainnut, että konserttimusiikin yleisö on sosiaalisesti hyvin valikoitunutta, sillä se on korkeasti koulutettua ja sillä on poikkeuksellisen korkea sosioekonominen asema (Salonen 1990, 41-45). Tukea tälle antavat myös muut klassisen musiikin tai oopperan parissa tehdyt yleisötutkimukset (Takala 1980a; Takala 1980b; Kivekäs-Lepola 1987; Sairanen 1988; Kivekäs 1991).

Juuri koulutuksellisen ja sosiaalisen poissulkemisen kohdalla tulee esiin kulttuurisosiologian merkittävä vaikuttaja Pierre Bourdieu. Hänen teorioidensa mukaisesti on juuri selitettävissä se, että eri yhteiskunnalliset ryhmät erottuvat toisistaan paitsi taloudellisten edellytystensä suhteen, myös yhä enemmän muilla seikoilla, erityisesti juuri kulttuurisen ja sosiaalisen pääoman kautta.

Kulttuuriseen pääomaan liittyvät korostetusti maut ja yhteiskunnallisten ryhmien erilainen kyky valita "oikein". Bourdieu esittää makujen pohjalta kolmijaottelun, joka kuvastaa samalla hierarkkista yhteiskunnallista asemaa. Makujen suhteen on löydettävissä erottelutietoiset eli makujen

määrääjät (esim. taiteilijat, kriitikot, tietyt kulttuurityöntekijät), hyvää kulttuuritahtoa omaavat (opettajat, keskiluokkaan kuuluvat) ja ne, joiden on tyytyminen välttämättömän valitsemiseen (työväestöön kuuluvat). (Ks. esim. Bourdieu 1984).

Konserttimusiikki edustaa sellaista kulttuurin lajia, jolla on huomattavaa distinktiivistä merkitystä. Hyvä maku tässä suhteessa paljastaa henkilön taustan ja sosiaalisen aseman. Itse asiassa mikään ei Bourdieun (1984, 18) mielestä kerro tarkemmin ja selkeämmin henkilön yhteiskunnallisesta luokasta kuin juuri hänen musiikkimakunsa.

Konserttiyleisö on siis sosiaalisesti poikkeuksellisen valikoitunutta, mutta kulttuurisen pääoman suhteen se edustaa pikemminkin hyvää kulttuuritahtoa omaavia kuin kovin erottelutietoista ja makujen kentällä voimakasta kamppailua käyvää makujen määrääjien ryhmää. Jo senkin vuoksi konsertteja voi pitää nimenomaan länsimaisen keskiluokan rituaalina.

Hyvän kulttuuritahdon omaavat ovat onnistuneet varsin tehokkaasti rahvaan poissulkemisen ohella myös siinä, kuinka erottelu- eli distinktiotietoiset ryhmät, esimerkiksi avantgarde-yleisö pidetään poissa. Tässä suhteessa ilmeisesti juuri ohjelmiston sulkeutuminen yhdistettynä konserttisaalien tai kirkkojen johdonmukaiseen käyttöön on ollut tehokkain keino. Uskon, että avantgarde-yleisön kannalta on distinktiotietoisempaa jäädä tavanomaisista konserteista pois kuin näyttäytyä niissä. Modernin musiikin ystäviä vartenhan on olemassa erillisiä ja eristettyjä uuden musiikin konserttisarjoja (esimerkiksi Radion sinfoniaorkesterin järjestämä *Musica nova* -sarja). Näissä tilaisuuksissa ei juurikaan uusinneta keskiluokan myyntejä muuten kuin korkeintaan osoittamalla niiden poissaolo.

Taloudellinen poissulkemisstrategia

Poissulkeminen taloudellisesti ei edellä mainittujen seikkojen jälkeen ole enää strategia, jota tarvitsisi kovinkaan tehokkaasti harjoittaa. Valikoituminen alan harrastajaksi on tapahtunut monasti jo ennen taloudellisten realiteettien huomioonottamista. On kuitenkin huomioitava, että tässä suhteessa koko alan kenttä on pelannut pelinsä taitavasti.

Suomessa konserttien tuottamisen todellisista kustannuksista kattavat yleisön lunastamat liput vain murto-osan. Todelliset kustannukset maksavat orkesterikaupungit ja niiden veronmaksajat, jossain määrin myös valtio. Ahkeralla konserteissa käymisellä kuulija voi saavuttaa tuhansien markkojen "kulttuuripoliittisen tulonsiirron" itselleen. Kuten arvata saattaa, tulonsiirrosta nauttivat poissulkemismekanismiin läpäisseet harvat ja valitut kuulijat. (Salonen 1990, 37, 92).

Kun ottaa huomioon edellisen lisäksi musiikkikoulutuksen kustannusten lepäämisen julkisen rahoituksen varassa, voi sanoa musiikin kentän aseman ja sen valtasuhteiden ylläpidon olevan julkisen vallan korkeimmasa suojeluksessa.

Lähteet

Attali, Jacques

1985. *Noise. The political economy of music.* Minneapolis: University of Minneapolis Press.

Becker, Howard S.

1982. *Art worlds.* Berkeley: University of California Press.

Bourdieu, Pierre

1984. *Distinction. A social critique of the judgement of taste.* Cambridge: Harvard University Press.

Fornäs, Johan

1982. "Musiikki porvarillisessa julkisuudessa." *Tiede & edistys* 7(1982):1, 4-14.

Kivekäs-Lepola, Kyllikki

1987. *Suomen kansallisoopperan yleisö.* Tiedotusopin pro gradu -työ. Tampereen yliopisto.

Kivekäs, Kyllikki

1991. *Alueoopperat ja yleisöt.* Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, tilastotietoa taiteesta 5A.

Mueller, Kate Hevner

1973. *Twenty-seven major American symphony orchestras: a history and analysis of their repertoires.* Seasons 1942-43 through 1969-79. Bloomington: Indiana University Press.

Sairanen, Kristiina

1988. *Tutkimus Savonlinnan oopperajuhlista 1988.* Savonlinna: Matkailun koulutus- ja tutkimuskeskus, sarja A:6.

Salonen, Timo K.

1990. *Konserttimusiikin yleisö makujen kentällä.* Jyväskylän yliopisto, nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 23.

Shepherd, John

1991. *Music as social text.* Worcester: Polity Press.

Small, Christopher

1987. "Performance as ritual: sketch for an enquiry into the true nature of a symphony concert." Teoksessa White, Avron

Levinen (ed.) *Lost in music: culture, style and the musical event*. Sociological Review Monograph 34.

Takala, Jukka-Pekka

1980a. *Teatteri- ja sinfoniakonserttiyleisö Helsingissä syksyllä 1979*. Helsinki: Pääkaupunkiseudun yhteistyövaltuuskunta. Pääkaupunkiseudun julkaisusarja A 1980:E 2.

Takala, Jukka-Pekka

1980b. *Helsingin Juhlaviikkojen yleisö 1980*. Helsinki: Pääkaupunkiseudun yhteistyövaltuuskunta. Pääkaupunkiseudun julkaisusarja A 1980:E 3.

Weber, Max

1958 [1921].

The rational and social foundations of music. New York: Southern Illinois University Press.