

Ann-Sofie Ailovuo

KONSERTTIOHJELMAN ULOTTUVUUDET

Näkemyksiä ja kokemuksia konserttiohjelmien synnystä ja toimivuudesta

KONSERTTIOHJELMAN ULOTTUVUUDET

Näkemyksiä ja kokemuksia konserttiohjelmien synnystä ja toimivuudesta

Ann-Sofie Ailovuo
Opinnäytetyö
Kevät 2014
Musiikin koulutusohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu

Tekijä: Ann-Sofie Ailovuo

Opinnäytetyön nimi: Konserttiohjelman ulottuvuudet. Näkemyksiä ja kokemuksia konserttiohjelmien synnystä ja toimivuudesta

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2014 Sivumäärä: 42 + 5

Opinnäytetyö käsittelee sitä, mitkä tekijät vaikuttavat konserttiohjelman laatimiseen. Työssä perehdytään kolmeen peruselementtiin: prosessiin, kommunikaatioon ja estetiikkaan. Opinnäytetyössä selvitetään näiden teoreettista taustaa ja tutkitaan aiheesta kirjoitettua musiikkikirjallisuutta.

Painopiste on neljän musiikin ammattilaisen haastatteluista saadussa aineistossa. Nämä muusikot toimivat esiintyvinä taiteilijoina sekä musiikinopettajina Pohjois-Suomessa. Tutkimus toteutettiin laadullisena tapaustutkimuksena. Haastattelut tehtiin kahden kesken ja on äänitetty ja litteroitu. Kyselyillä pyrin kartoittamaan heidän kokemuksiaan musiikkiesityksien ohjelmien eri prosesseista sekä niihin vaikuttavista tekijöistä.

Konserttiohjelman vaikutus on suurempi kuin luullaan ja erittäin monisäikeinen. Ohjelman konstruomisessa on monta eri vaihetta, ja eri intressit painottavat eri asioita. Esiintyjien oma prosessi ohjelman luomistyössä on monivaiheinen. Siinä otetaan huomioon muusikkojen oma harjoittelu, sekä konsertin parissa työskentelevien edellytykset, valmiudet ja pyrkimykset.

Ohjelman avulla muusikot kommunikoivat musiikkinsa, kollegojensa ja yleisönsä kanssa. Ohjelman on oltava kiehtova ja vaikuttava, jotta musiikkiesitykseen saadaan yleisöä ja ennen kaikkea uutta yleisöä. Jopa naseva nimi houkuttelee. Konserttiohjelman vaikutus alkaa jo ennen konserttia, ja se antaa ihmisille kielen markkinoimiseen. Se ei luo pelkästään järjestystä musiikkitalaisuuteen, vaan se luo myös odotuksia. Onnistunut konsertti antaa uusia elämyksiä sekä yleisölle että esiintyjille, ja se pitää yleisön tietoisena konsertin aikana.

Ohjelmakokonaisuus on myös valmis keskusteluperusta ja tuki konsertin jälkeen. Ohjelman tekeminen vaatii teknistä, esteettistä ja pragmaattista kommunikatiivista huippuosaamista. Se luo oman kielensä muusikkojen välillä, muusikkojen ja yleisön välillä, joskus jopa niidenkin ihmisten välillä, jotka eivät tulleet konserttiin.

Asiasanat: konserttiohjelma, esiintyminen, prosessi, kommunikaatio, estetiikka

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree programme in Music, Option of Music Pedagogue

Author: Ann-Sofie Ailovu

Title of thesis: Dimensions of the Music Programme

Supervisor: Jouko Tötterström

Term and year when thesis was submitted: Spring 2014 Number of pages: 42

The aim of the Bachelor's thesis was to study factors affecting the making of a music programme. The concentration is on three basic elements: process, communication and aesthetics. The theoretical background and the literature of this theme are referred.

The interviews of four professional musicians and the material of these interviews are used as study material. These musicians work as performing artists and music teachers in Northern Finland. The study was implemented as a qualitative case study. The interviews were recorded and transcribed. With the help of these inquires the experiences of the different processes of planning a music programme and factors affecting them are described.

The effect of the music programme is much wider than one can imagine and it is extremely complex. There are many various stages in working with the concert programme and separate interests emphasize different factors. The performers' own process is considered when creating the programme as well as the musicians' own practice as well as the skills, qualifications and efforts of those working with the programme.

With the help of the programme musicians communicate through their music with colleagues and the audience. The programme must be captivating and spectacular in order to persuade audience to come and, above all, new audience. Even a witty name tempts audience and its influence already starts before the concert by giving people the language for marketing. It creates the order for the concert and even expectations. A successful concert gives new experiences to both the audience and the performers, and it keeps the audience conscious during the concert. The programme package is a complete discussion basis and a support after the concert.

Creating a music programme demands technical, aesthetic and pragmatic communicative excellence. It creates a language of its own between the musicians and the audience even with those people who did not come to the concert.

Keywords: concert programme, performance, process, communication, aesthetic

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	6
2 OHJELMAN TEKEMISEN PROSESSI	10
2.1 Ammattilaisen valmistelut	10
2.2 Ohjelma - taideteos sinänsä	11
2.3 Kaksi ohjelmamallia	12
3 KOMMUNIKAATIO	14
4 DESKRIPTIIVINEN ESTETIIKKA	17
4.1 Mimeettisen estetiikan teoria	17
4.2 Ekspressiivisen estetiikan teoria	18
4.3 Tranformatiivisen estetiikan teoria	19
5 HAASTATTELUT	21
5.1 Kommunikaation ulottuvuudet	21
5.1.1 Konserttiohjelman ja esittäjän suhde	21
5.1.2 Konserttiohjelman ja yleisön suhde	25
5.1.3 Konserttiohjelman ja tilaajien/järjestäjien suhde sekä muut tekijät	30
6 POHDINTA	35
7 JOHTOPÄÄTÖKSET	39
LÄHTEET	

LIITE 1 Amerikkalaisen kamaritrioin konsertin ohjelma

LIITE 2 Kamarimusiikkikonsertti Brooklyn-museossa

LIITE 3 Haastattelukysymykset

LIITE 4 Mindmap - Konserttiohjelman vaikuttavat tekijät

1 JOHDANTO

Eräällä kesäkurssilla seisoin monistuskoneen vieressä ja kyselin kurssin johtajalta, mitä hän oli tekemässä. Oli kysymys kurssin loppukonsertin ohjelmasta. Hän puuskutti itsekseen: ”Ei tuo toimi, ei noita säveltäjiä voida soittaa peräkkäin, ei ole oikein, että hän aloittelijana laulaa ensin, miksi hän on ottanut vaikeimman laulun ensimmäisenä tai miksi hän ottaa yleensäkin noin vaikeita lauluja, eivät-hän ne ole valmiita. Pianisti ei jaksa soittaa niin kauan ilman taukoa.” Kahdenkymmenen laulajan esiintymisjärjestys oli lopulta selvä, ja konsertti voi alkaa.

Tässä on kokemusta, ammattitaitoista prosessoimista, kommunikaatiota ja esteetiikkaa. Alitajuntainen, hiljainen tieto ja kokemus ja ohjelmantekijän kokonaisuuden luominen on vastuullista ja herkkää toimintaa, jossa kaikki pienet osat on liitettävä toisiinsa niin, että yleisö voi kokea jotakin uutta, elämyksellistä, jotta kommentit konsertin jälkeen ovat myönteisiä. Esiintyjät ja yleisö ovat tyytyväisiä ja lähtevät iloisina ja positiivisina todeten: ”Olipa hyvä konsertti, kyllä kannatti tulla!”

Opinnäytetyöni aihe on konserttiohjelman laatiminen. Kiinnostuin aiheesta, koska olen kuullut loistavia konsertteja, mutta olen myös ollut todistamassa joitakin pohjanoteerauksia. Asia kiinnostaa minua erityisesti laulajana ja laulupedagogina. Käsittelen aihetta teemahaastattelujen ja teorian tiedon pohjalta. Saadakseni aineistoa lopputyöhöni olen lukenut kansainvälisiä artikkeleita ja pedagogista kirjallisuutta. Olen hakenut tietoa ja ymmärrystä filosofiasta musiikin perspektiivistä.

Gerald Klickstein, klassinen kitaristi, musiikin professori USA:ssa antaa ohjelman konstruoimisesta perusteellisia neuvoja. Hän prosessoii askel askeleelta musiikkiohjelmaa ja esityksen valmisteluvaiheita eri tilanteissa. Hän painottaa muusikon henkilökohtaisen valmistautumisen tärkeyttä ja sitä, kuinka konserttiohjelmaan valitaan sopivaa musiikkia sopivaan tilanteeseen ja paikkaan. Ammattilaisen on tunnettava yleisönsä, mutta hän ei saa yliarvoida eikä aliarvioida sitä. Gerald Klickstein käsittelee perusteellisesti ohjelman tekemisen eri vaiheita. Hän huo-

mioi ja muistuttaa kaikista mahdollisista detaljeista, joita on ajateltava ennen musiikkiesitystä. Konserttiin on usein valmistauduttava sekä esiintyjänä, järjestäjänä että yleisönä. (2009, 209.)

Filosofi John Dewey on sitä mieltä, että taide kokemuksena on ainutlaatuista, ja teoksen taiteellinen tuotos voidaan ottaa vastaan henkilökohtaisena kokemuksena. Teos on tulkittava henkilökohtaisesti ja jotta Deweyn taide kokemuksena toteutuisi, on hyvä käyttää lauluprofessori Dorothy Irvingin ammattikentältä saatua tekniikkaa ja asennetta. Irvingin tarkkuus ja vilpittömyys ovat hämmästyttäviä, kun on kysymyksessä musiikkiohjelman kokoonpano, elämyksen vuorovaikutus ja sen dynamiikka. (Irving 2004, 148; Väkevä 2004, 83.)

Tutkimus on laadullinen tapaustutkimus. Laadullisen tutkimuksen lähtökohtana on todellisuus ja todellisten tapahtumien kuvaaminen. Laadullinen tutkimus haluaa tulkita ja pyrkiä eri toimintojen ymmärtämiseen. Tutkija on lähellä tutkittavaa, ja heidän keskenäinen vuorovaikutuksensa mahdollistaa kokemusten ja mielipiteiden tulkinnan. (Hirsijärvi & Hurme 2001, 48.) Teemahaastatteluilla haetaan merkityksellisiä vastauksia tutkimustehtävän mukaisesti. Laadullinen tutkimus on aina subjektiivinen, ja sen kohderyhmä valitaan tarkoituksenmukaisesti. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 75.)

”Rutiinit tekevät meidät vähemmän kriittisiksi ja sen johdosta omien kehityskohdeiden tutkiskelu jää tekemättä”, toteaa Eliasson. Hänen mukaansa on hyvä pohdita omaa asennettaan maailmaan, tieteeseen ja taiteeseen. On vaikea katsoa asioita objektiivisesti, jos asiat ovat liian tuttuja. (Eliasson 2005, 11.)

”On surullista, että musiikkia on pitkään määritelty ja tutkittu lähes pelkästään pintapuolisella ilmiötasolla. Myös musiikkitieteen alueella on pitkään vallinnut koulumainen musiikkianalyysi, joka sivuuttaa musiikin primaarit ominaisuudet ja pakottaa sen geometriisiin, visuaalisen alueelta lainattuihin kaavoihin”. (Lehtonen 1998, 32.)

Neljä haastattelua antavat kuvan ammattilaisten rutiineista, käytännönläheisen konserttiohjelman työstämistavoista sekä arvokasta empiiristä tietoa. Neljä haastattelua, neljä persoonallisuutta, neljä muusikkoa ja musiikkipedagogia jakavat kokemuksiaan ja mielipiteitään ohjelman tekemisestä ja omista tavoistaan työstää ohjelmaprosessia.

Olen valinnut kolme käsitettä; **prosessin**, **kommunikaation** ja **estetiikan**, joita kartoitan erityisesti. Teen teemahaastattelujen perusteella eri kommunikaatiokategorioita.

Tästä tutkimuksesta on hyötyä minulle ja toivottavasti muillekin. Se todistaa, kuinka paljon työtä ohjelman rakentamisessa on ja kuinka monta intressiryhmää on vuorovaikutuksessa. Lisäksi se kertoo, kuinka paljon detaljeja täytyy ottaa huomioon ennen kuin koko paketti on kasassa. Tärkeintä on kuitenkin ohjelman sisältö ja sen eri elementit.

Ensimmäisenä johtopäätökseni antavat uutta syvempää tietoa itselleni, jota voin käyttää hyväkseni tulevassa työssäni sekä laulajana että myös laulupedagogina. Toiseksi työni on tueksi ja pohjana etsittäessä yhteistä välikieltä yleisön ja muusikon välillä. Klassisen musiikin tulevaisuuden turvaamiseksi tarvitaan mahdollisimman hyvät yhteiset keinot löytääksemme tulevaisuuden kommunikaation klassisen musiikin yleisön, harrastajien ja ammattilaisten välillä. Siihen kuuluu yhteinen kieli ja yhteinen sfääri, joka huokuu inkluusiota ja todellista yhteisymmärrystä. Yhteinen kieli ei vaadi oman kielen hylkäämistä vaan toimii ”välikielenä”, niin kuin silta, mikä mahdollistaa kommunikaatiota, vuorovaikutusta ja kontaktia molempien ehdoin ja molempaan suuntaan. Yhteisen kielen löytäminen vaatii yleisön ja muusikoiden arkiasenteiden kartoittamista. Tämän työn tavoite on olla avuksi tässä haasteessa.

Kolmas tämän työn käytännön sovellutus on nostaa muusikoiden käytännölliset näkökulmat ja strategiat aktiiviselle keskustelutasolle ja se avulla saada ne mukaan päiväjärjestykseen.

Neljäs sovellutus on olla avuksi, kun muusikoiden koulutusohjelmassa vahvistetaan teoreettista taustaa. Kartoitukset voi toimia tukena käytännön ratkaisuihin konserttiohjelman laadittaessa. Sitä voi myös käyttää simuloivia opetusmenetelmiä kehitettäessä.

2 OHJELMAN TEKEMISEN PROSESSI

”Jotta päästäisiin esityksen sydämeen, olisi paikallaan määritellä, mikä on musiikkiesitys”, toteaa Klickstein (2007, 153). Kun taiteilija laulaa jollekin, hän esittää ohjelmaa, hän luo esityksen. Ammatillaisen mittapuu on siinä, miten hyvin hän laulaa tai soittaa. Virallisen suuren konsertin tai syntymäpäivien musiikkiesityksen valmistelut ovat suunnilleen samanlaiset. Esityksen sydän, ydin on kuitenkin aina musiikin jakaminen jonkun toisen kanssa. (Klickstein 2007, 154.)

Melkein jokaisella on halu jakaa musiikkia toisten kanssa. Esimerkiksi hyvä konsertti ilahduttaa, ja kertominen siitä ystäville on itsestään selvää. Musiikki on kommunikaatiota. Konsertti on kovan työn ja valmistelujen huipentuma. Tällaista elämystä ja vuorovaikutusta ei yleisö voi saada missään muualla. Konserttisali on kuin pyhättö, se on paikka, jossa esiintyjät ja kuuntelijat voivat kokea musiikkia yhteisellä, henkilökohtaisella, ennalta arvaamattomalla tavalla. Konsertin spontaanisuus ja yhteinen energia jättävät unohtumattomia muistoja sekä esiintyjille että yleisölle. On mahdollista tehdä loistavia konsertteja, mutta ennen sitä on opittava hallitsemaan lukematon määrä tietoja ja taitoja ja ymmärrettävä, mitä kaikkea ohjelman prosessiin sisältyy. (ibid.)

2.1 Ammattilaisten valmistelut

Harjoitteluun keskittyminen on tärkeää, mutta onnistuneen musiikkiesityksen prosessiin kuuluu paljon muutakin. Teosten valinta on tehtävä, esiintymisvaatteet hankittava. On päätettävä, miten esiintymislava on järjestettävä. Kun ammattilaisen esitys on läpikäynyt kaikki mahdolliset valmistelut ja esiintyjästä tuntuu, että hän on todella tehnyt kaikkensa, itsevarmuus pitää kurissa hermoilun ja ramppikuumeen. Prosessin kulmakivet ovat paikallaan. (ibid, 155.)

Ammattilaisen ohjelman musiikin pitää olla korkealaatuista, muusikon kapasiteettiin sopivaa, ja esitysjärjestystä on harkittava tarkkaan. Musiikkiesityksen pitää

innostaa, herättää ja kiihottaa kuulijoita. Musiikin syvälinen tulkinta antaa vasta-kaikua ja vuorovaikutusta ja sekä esiintyjät että yleisö elävät musiikin mukana emotionaalisesti. Esitettävän musiikin esittely pitää olla hyvin valmisteltua niin että muusikko ja kuulijat odottavat innolla yhteistä, molemminpuolista musiikkikokemusta. (Klickstein 2007, 155.)

Laulajan tai instrumentalistin tekninen valmistautuminen on tehtävä ajoissa. Klickstein sanoo, että vaikka taiteilija itse ei olekaan vastuussa valoista, lavasta tai akustiikasta, on esiintyjän oltava tietoisia edellytyksistä ennen musiikkiesityksen alkua. Se antaa itsevarmuutta ja luottamusta ja taiteilija voi keskittyä olennaiseen, omaan esitykseensä. (ibid, 156.)

Kun esityspäivä lähestyy, musiikin ammattilaisen pitäisi tuntea innostusta ja odotusta. Jos valmistelut ja valmistautuminen ovat kunnossa, emotionaalinen, positiivinen jännitys laukeaa lavalle astuttaessa. Musiikkiesitys vaatii voimaa ja sen edellytyksenä on hyvä fyysinen kunto ja terveys aivan samalla tavalla kuin eliittiturheilijalla. Esiintyvän taiteilijan on hyvä muistaa, että hän kuuluu musiikin eliittiin ja sen ylläpitäminen kaikkine kulmakivineen on edellytys, että taiteilija pysyy siinä joukossa. Taiteilijan täytyy olla myös hyvä organisaattori. Logistiset järjestelyt on ratkaistava ja tarkistettava, että matkat ja majoitus on kunnossa. Puvusto, varavaatteet, varakengät ja ennen kaikkea oman instrumentin korjauskampeet on oltava mukana jonkin haaverin sattuessa. (ibid, 157.)

2.2 Ohjelma – taideteos sinänsä

”Musiikkiesityksen ohjelma on kuin ylenpalttinen ateria”, toteaa Klickstein. Ohjelman alkuun pienen alkupalan on oltava helposti sulavaa. Sen täytyy toivottaa yleisö tervetulleeksi ja luoda innostunutta odotusta. Musiikkiesityksen keskiosa on pääruoka; pitempiä teoksia, jotka ovat rauhallisia ja emotionaalisia ja konsertti päättyy jälkiruokaan; makeaan, voimakkaaseen elämykseen, jonka jälkeen lisänumerot. (ibid, 158.)

Ohjelmaa konstruoidessa on tiedettävä, minkälainen yleisö on. Klickstein tekee karkean kahtiajaon; yleisö on joko kokeneita musiikinkuulijoita tai sitten vähemmän kokeneita. Hän kuitenkin varoittaa, että yleisöä ei kannata koskaan yliarvioida. On viisasta ottaa ohjelmaan ennen esitettyä ja jotakin uutta, mutta aina voi houkutella yleisöä ylittämään rajoja, mutta silloin se tarvitsee innostusta ja ohjausta. Konsertin nimi pitää olla naseva ja houkutella myös vähemmän kokeneita kuuntelijoita konserttiin. Tärkeintä on, että esiintyjän on hallittava esitettävä musiikki ja annettava parhaansa. (Klickstein 2007, 209.)

Jos konsertti on kaksiosainen, sen ensimmäinen huippu on juuri ennen väliaikaa. Toisen osan lopussa on sitten kaiken huipennus ja Klicksteinin mielestä (2007, 201) konsertti pitää lopettaa voimakkaasti ja osattava lopettaa ajoissa. ”On parempi jättää yleisö sen halutessa lisää, eikä silloin kun se haukottelee lähtiesään”, hän toteaa.

Klicksteinin seitsemänkohtainen ohjelista antaa selkeän raamin sen tekemisen prosessista. 1. Tunne yleisösi, 2. Valitse musiikkia jota osaat, 3. Aloita miellyttävällä musiikilla, 4. Vaihteleva energiataso, 5. Helli ja yllätä, 6. Lopeta voimakkaasti, 7. Arvioi ja punnitse valintojasi (ibid, 209.)

2.3 Kaksi ohjelmamallia

Klickstein esittelee esimerkkejä ohjelman konstruoinnin avuksi. Yhtenä esimerkkinä hän esittelee amerikkalaisen kamaritrioin ohjelman, josta New Yorkin klassisen musiikin ystävät pitäisivät. Se alkaa melodisella Shostakovitshin musiikilla ja päättyy Bramsin Finalella ennen väliaikaa. Toisessa osassa Mendelssohnin romanttisen musiikin vastakohtaksi on Rydenin ragtime-tyylistä musiikkia. Ohjelma viettelee, mutta Ryden yllättää ja konsertti loppuu hauskaasti ja nasevasti. (ks. liite 1) (ibid, 213.)

Malli numero 2 on sunnuntai-iltapäivän kamarimusiikkikonsertista Brooklynin Muuseossa, jossa musiikki ja virtuaalinen taide refleктоivat yhteenkuuluvuutta ja vuorovaikutusta. Kontrastina on ”amerikkalainen kouluttamaton individualismi ja eurooppalaisittain koulutettu internationalismi”. Konsertti on yksiosainen ilman taukoa ja informaatio konsertista annetaan suullisesti (ks. liite 2). (Klickstein 2007, 214.)

”Ohjelman konstruoimismahdollisuuksia on paljon, ja uusiutumiseen on aina tilaa”, Klickstein sanoo. Vain taiteilijan oma mielikuvitus on rajallinen, mutta taiteilijan on aina hyvä pitää listaa teoksista, joita esittää ja joita haluaisi esittää. Hyvän, mielenkiintoisen, mukaansa tempaisevan ohjelman tekeminen voi vaikuttaa siihen, kuinka paljon esiinnyt. (ibid, 216.)

3 KOMMUNIKAATIO

”Musiikkiesityksessä on muutakin yhteistä kuin ääniaistimukset. Musiikissa on olennaista sen soinnillinen kauneus, mutta myös, mitä esitys tuo esiin ja mitä se ilmentää”, toteaa Lehtonen (1998, 32).

Kommunikaatio voidaan ymmärtää kokonaistapahtumana, jossa sekä välittyy että ei välity viestejä ja tätä kautta rakentuu merkityksiä. Toisaalta kommunikaatioon ei välttämättä aina liity intentionaalisuutta tai järjestelmällisyyttä, vaikka viestit eivät kulkisikaan selvärajaisesti lähettäjältä vastaanottajalle, systeemi voi olla kommunikatiivisesti elävä.” (Rautiainen 2005, 207; viittaa Ketola & al 2002: 15–16)

Nonkommunikaation merkitystä on korostanut erityisesti antropologi Gregory Bateson (1987, 137). Musiikin kannalta kiinnostava on Batesonin näkemys siitä, että sellaiset ihmisluonteen kokemuksen osatekijät, kuten usko, spontaanisuus ja viattomuus, ovat määritelmällisesti nonkommunikaatiolle rakentuvia ominaisuuksia, koska ne pyrkivät ohittamaan epäilyn, tietoisuuden sekä kokemuksen perustuvan tiedon. Sekä musiikin kuunteluun että tuottamiseen, säveltämiseen ja soittamiseen liitetään positiivisina arvoina usko taideteokseen tai taiteen todellisuuteen, mutta myös autenttisuuteen. Taiteilija toimii spontaanisti totutun ilmaisun rajat rikkoen ja luo näin originellää tietoa ja kokemusta. Musiikin nonkommunikaatio voidaan ymmärtää tietyissä tilanteissa aktualisoituvana kehyksenä, joka viittaa luovan toiminnan piirteisiin ja ominaisuuksiin, mutta ei eksplikoii niitä. (Rautiainen 2005, 208.)

Dorothy Irving kuvailee muusikon eri rooleista ja korostaa keskinäisen kommunikoinnin merkitystä. Hänen mukaansa konsertilla, luennolla tai teatteriesityksellä on samankaltainen päämäärä. Esittäjä haluaa välittää jotain itse ihmiselle. Viestissä on tunteita tai ajatuksia, mutta monta kertaa molempia. Tilanne voidaan muotoilla niin, että viesti otetaan vastaan useiden aistien avulla samanaikaisesti. (Irving 2004, 26.)

Irving korostaa kommunikaation tärkeyttä esittäjän ja ohjelman sekä vastaanottajan välillä. Kommunikaatiomusiikki ei aina puhu itsensä puolesta tottumattomalle korvalle. Tahto kommunikoida on ratkaiseva lähtökohta ja kokemukset auttavat löytämään ohjelmalle oikean kokonaisuuden. Hän korostaa ennen kaikkea kokonaisuutta, jossa musiikin tulkinta on yhtä tärkeää kuin ohjelman ulkoiset puitteet. On tärkeää kommunikoida yleisön kanssa ja täytyy tietää, miten kommunikoidaan. On tärkeää, että esittäjällä on jotain sanottavaa – ennen kaikkea musiikin kautta, mutta mahdollisesti myös sanoilla ja kehon kielellä. (Irving 2004, 21.)

Irvingin mielestä muusikot harjoittelevat teknistä osaamista ja musiikin tulkintaa innokkaasti, mutta ulkoisiin puitteisiin kiinnitetään liian vähän huomiota. Jokainen konsertti on uniikki, ja jokaisella konsertilla on oma yleisönsä. Nämä asiat pitää ottaa huomioon ja olla tietoinen siitä, että vastaanottaja on tullut kokemaan elämyksen. Kontakti yleisöön pitää aistia, ja ohjelman esittelyn avulla voidaan vahvistaa konsertin onnistumista. Jokaisen muusikon pitää nauttia tilanteesta. Miksi me tekisimme musiikkia, jos emme halua välittää sitä muille. (ibid, 90.)

Keskittyminen Irvingin mukaan on sisäistä aktiivisuutta, joka on suunnattu yhteen asiaan tai ideaan. Ilman keskittymistä ei voi syntyä mitään arvokasta. Hänen mielestään kommunikaatioon kuuluu myös musiikin esitleminen, ja on tärkeää, että esiintyvä taiteilija prosessoi myös musiikin esittelyn oikealla tavalla. Esittelijän täytyy tietää, mitä haluaa sanoa. Ajatukset pitää pukea sanoiksi ja ne on esitettävä tietyssä järjestyksessä ja ymmärrettävällä tavalla. Yleisö ottaa vastaan esittelyn silmillään ja korvillaan ja vastaavat eri viestein, että sanat ovat menneet perille. Irvingin mielestä viestintätaidoissa myös lahjakkaan puhujan on hankittava tietoa ja panostettava puhetekniikkaansa. Muusikon täytyy haluta saada yhteys yleisöön, antaa informaatiota ja samalla luoda lämmintä ja avointa tunnelmaa. (ibid, 90.)

Mikä on kiinnostavaa? Irving toteaa, että yleisölle voi kertoa säveltäjästä, tuotannosta, teoksesta, musiikkityylistä. Hänen mielestään voi kertoa esiintyjistä ja miten ja milloin teos on syntynyt. ”Teos menee d-mollissa” ei juuri palvele tottumattontaa yleisöä. Hänen mielestään ohjeiden antaminen yleisölle on todella vaaral-

lista: ”Kuunnelkaa toista osaa, siinä vesi solisee ja linnut laulavat!”. Hänen mielestään jokaisella on oikeus kokea musiikki omalla tavallaan, omin eväin. (Irving 2004, 93.)

Kontaktin luominen ja syventävän tiedon jakaminen yleisön kanssa on kaksisuuntaista kommunikaatiota, mutta myös muusikkojen välinen kanssakäyminen ja vuorovaikutus aistitaan yleisön keskuudessa. Taiteilijoiden yhteinen innokkuus, esiintymisen ja esittämisen ilo ja itsevarmuus heijastuvat yleisön tietoisuuteen. He nauttivat yhtä paljon elämyksestä, koska se on hyvin valmisteltu, harjoiteltu kokonaisuus. Yleisö toteaa: ”Olipa hyvä konsertti!” Muusikolle tulkattuna se tarkoittaa, että ohjelman eri komponentit olivat paikoillaan, sen kokoonpano oli onnistunut, ohjelma sopi hyvin tilaan, muusikot osasivat asiansa, he tulkitsivat musiikkia persoonallisesti, vuorovaikutus eri instrumenttien välillä toimi, yleisöä kunnioitettiin, annettiin riittävästi syventävää tietoa, mutta ei liikaa, välipuheet täydensivät ”koko pakettia”. Kaikki oli harjoiteltua, he halusivat yleisön viihtyvän. (ibid, 97.)

4 DESKRIPTIIVINEN ESTETIIKKA

”Kaunis”, ”traaginen”, ”koominen”, ”hämmästyttävä” elämys voidaan erottaa muista elämyksistä. Deskriptiivinen estetiikka tutkii esteettisen elämyksen luonnetta ja kuinka psykologiset elämykset toimivat ja mitä ne sisältävät. (Stensmo 1994, 38–39.)

Lars Lövlén, norjalaisen filosofin ja pedagogin mielestä esteettinen elämys sisältää irrationaalisia piirteitä. Esteettinen elämys sisältää tunteen, intuition ja tulkinnan. Lövli kuvaa kolme teoriaa esteettisestä elämyksestä; mimeettisen, ekspressiivisen ja transformatiivisen teorian. (ibid.)

4.1 Mimeettisen estetiikan teoria

Antiikin Kreikassa ”musiikkiin” kuuluivat kaikki muusain taidot; sana- ja soittotaidot. ”Ilias ja Odysseia” (750 - 650 eKr.) esitettiin lausumalla ja laulamalla kielisoittimen säästyksellä. Tärkeintä oli kuitenkin elämyksen avulla saatu tieto kansakunnan historiasta. Ateenassa puhuttiin musikaalisista elementeistä, esimerkiksi kuoro-osuuksista, mutta sanallinen viesti, esityksen toiminta oli tärkeämpää kuin musiikki. Runous, draama ja maalaustaito olivat mimeettistä jäljittelyä, ja teosten tiedollinen sisältö - totta vai ei, uskottavia vai ei, oli tärkeintä. Instrumentaalisen musiikin arvo voidaan määritellä kreikkalaisen musiikinteorian termin harmonian avulla. Vastakohtaisuus voi synnyttää erilaisuudesta. Musiikissa se tarkoitti yhteensopivaa sekä yhteensointuvaa säveljärjestelmää. (Kuisma, 2005, 27.)

Aristoteleen (384–322 eaa.) mukaan taide jäljittelee, ja eri taiteet jäljittelevät eri tavalla. Kuvataiteen mimesis perustuu muotoon ja väreihin, runouden mimesis perustuu kieleen. Eri runouden alueilla tämä jäljittely painottuu eri tavalla kielen sisällä, myös rytmin ja melodian mimesikseen. Aristoteleelle mimesis merkitsee yleensä hahmottamista. Samalla kun ihminen havaitsee jonkin metallisen ympy-

rän, hän hahmottaa sen kolikoksi. Mimesis merkitsee ihmisten oppimaa havainnointitapaa, tapaa löytää järjestys ja hahmot eikä maailmaa havaita kaoottisena. Mimesis tarkoittaa hahmojen löytämistä. (Stensmo 1994, 38.)

Mimeettinen teoria on klassinen esteettinen teoria, jonka Aristoteles esittelee Runousopissaan. Sen mukaan taide on käsityötä, ei subjektiivista inspiraatiota. Taiteessa, kuten arkkitehtuurissa, kuvanveistossa ja taidemaalauksessa ja muissa muusisissa taidelajeissa; tragediassa, komediassa, elegiassa, retoriikassa ja musiikissa on esitettävä alkukuvia ja ideaalikuvia. Teoksen aihe ja muoto olivat kiistattomia. Ne kuvaavat ideaalimuotoa, miltä teos pitäisi näyttää tai kuulostaa ihanteellisessa muodossa. Mimeettinen taide ilmaisee tunnetta, mutta seuraa tiettyjä taiteellisia sääntöjä. Mimeettinen taide ei luo uutta, ei ylitä rajoja eikä mahdollista uusien aspektien löytämistä teoksesta. (ibid.)

4.2 Ekspressiivisen estetiikan teoria

Subjektiivinen taiteellinen ilmaisu lähtökohtana edustaa ekspressiivistä teoriaa. Fröbel ja Rousseau ovat sen edustajia ja se perustuu romanttiseen filosofiaan. Taiteilijan mielikuvat, genus ja unelmat saavat aikaan taiteellisen ilmaisun, joka tulee sisältä päin. Taiteilija ilmaisee todellista minäänsä teoksessa, jossa inspiraatio ja visio ovat olennaisia. Teos tai runollinen kieli ilmaisevat inhimillistä tietoisuutta, teoksen katsoja ja runon lukija voi aistia tunteet ja elämykset, mitkä taiteilija tai runoilija ilmaisee teoksessaan. Vastaanottaja siirtyy omasta olotilastaan taiteilijan olotilaan. Se mahdollistaa taideteoksen muokkaamisen ja tuottamisen, missä intuitio on vaikuttava tekijä. Ohjelmaprosessin vuorovaikutteisuus ei ole tärkeää, vaan aitous ja tekijän tai esittäjän unelmamaailma, inspiraatiolähde on se tärkein. (Lövli 1990, 3.)

4.3 Transformatiivisen estetiikan teoria

Taiteilijan, teoksen ja vastaanottajan välistä suhdetta käsittelee transformatiivinen teoria. Ihminen toteuttaa sisäistä tunnetilaansa ulkoisen välityksellä. Taiteilija toteuttaa sisäistä tunnetilaansa luovien tuotosten kautta. Ulkoinen muoto ja kokemus vaikuttavat vastaanottajaan. Hän ymmärtää teoksen omasta perspektiivistään, ei taiteilijan. Vastaanottaja on kriittinen subjekti, joka voi samaistua taiteilijan ideaalin kanssa, samanaikaisesti hänellä on distanssi tutustuessaan teokseen. Vastaanottaja luo oman teoksen hänelle esitetystä teoksesta. Transformatiivinen elämys on täten kommunikatiivinen prosessi. (Lövlie 1990, 10.)

Taiteellisen viestinnän muotoja on monia; tanssi, musiikki, kuvanveisto, taide-maalaus, kirjallisuus jne. John Dewey (1859 - 1952) amerikkalainen filosofi ja pedagogi sanoo, että taiteita pitää tutkia ympäristön ja ihmisten välisenä vuorovaikutuksena. Käytännön syistä on puhe kuitenkin viestinnän tärkein muoto. Logikot kutsuvat tätä triadiseksi suhteeksi, johon kuuluvat puhuja, sanottu asia ja puheen vastaanottaja. Ilman näitä komponentteja Deweyn mielestä puheella ei ole mitään arvoa. (Dewey 2010, 132.)

Kun puhutaan taiteesta yleensä, puhe muuttaa sitä jollakin tavalla. Kuulija tai näkijä on korvaamaton osapuoli taide-elämyksessä. Teos on täydellinen vasta, kun se on vuorovaikutuksessa yleisön kanssa. Taiteilija toimii sijaisyleisönä itselleen luodessaan teosta, koska nämä kolme komponenttia ovat aina läsnä. Hänen mukaansa jokaisen teoksen viesti kertoo jotakin sellaista, eikä sitä voida tuoda esiin millään muulla kielellä. Vaikka teos on vanha ja klassinen, se syntyy uudelleen edellyttäen, että se on esteettinen. Ne teokset jotka eivät pysty uusiintumaan, ovat vanhentuneita ja katoavat itsestään. (ibid, 133.)

Dewey tekee myös suuren eron taideteoksen ja taidetuotoksen välillä. Taideteos on se, mitä taidetuotos tekee ja saa aikaan. Se on siis havainto. Koska taideobjektit ilmaisevat jotakin, niillä on niille muodostunut kieli eikä sitä voida korvata millään muulla ilmaisumuodolla tai puheella. (ibid, 136.)

Muoto ohjaa meitä kohtaamaan, tuntemaan ja tuomaan esiin kokemaamme sisällöllistä ainesta sillä tavoin, että sen alkuperäistä luojaa vähälahjaisemmatkin voivat saada siitä valmista ja vaikuttavaa materiaalia tyydyttävän kokemuksen rakentamiseen. (Dewey 2010, 136.)

5 HAASTATTELUT

Haastattelut tehtiin neljän musiikin ammattilaisen kanssa. He kuulivat kysymykset haastattelutilanteessa, mutta olivat tietoisia, että teemana oli musiikkiohjelman laatiminen. Haastattelut olivat anonyymeja ja kestivät yhteensä noin 4–5 tuntia, ja ne tehtiin jokaisen kanssa erikseen. Haastattelut toteutettiin huhtikuussa 2014, ja ne äänitettiin. Litteroiminen ne kirjalliseen asuun antoi paremman kokonaiskuvan haastateltavien ajatuksista ja mielipiteistä. Äänitteet ja litteroitu materiaali on tarvittaessa saatavilla.

5.1 Kommunikaation ulottuvuudet

Musiikkiohjelman laatimisessa on monta ulottuvuutta. Muusikoille itsestään selvät asiat eivät ole itsestään selviä tilaajalle ja yleisölle. Haastatteluista tulee ilmi kolme kommunikaatiosuuntaa, jotka ohjelmantekijän on otettava huomioon. (H1-4.)

- **Konserttiohjelman ja esittäjien** välinen kommunikaatio, vuorovaikutus ja huomioon ottaminen
- **Konserttiohjelman ja yleisön** välinen kommunikaatio, vuorovaikutus ja huomioon ottaminen
- **Konserttiohjelman ja tilaajien tai järjestäjien** välinen kommunikaatio, vuorovaikutus ja huomioon ottaminen, ja **muut vaikuttavat tekijät**

Yhden kokonaisen konserttiohjelman tekeminen alusta loppuun ihan tyhjästä on aika iso prosessi. (H4.)

5.1.1 Konserttiohjelman ja esittäjän suhde

Ohjelman laatimisessa pitää ottaa huomioon muusikoiden keskinäinen vuorovaikutus.

Musiikki on kommunikaatiota ja hyvä konserttiohjelma on kommunikaatiota. Se kommunikoi. Se kommunikoi kuulijoitten kanssa, mutta hyvin tärkeää on myös, että se kommunikoi esittäjien kanssa ja kesken. Jos esittäjät eivät ole ikäänkuin musiikin takana, ei konserttiohjelmasta tule millään hyvä. (H2.)

On tärkeää, että muusikot voivat seistä uskottavasti ohjelman takana. Sen on kommunikoitava muusikoiden kesken ja heidän täytyy tuntea musiikki omakseen voidakseen välittää se aidosti eteenpäin. Jos kappaleen valinta konserttiohjelmaan ei tunnu muusikoista sopivalta, se jää ohjelmasta pois tai jää hautumaan tulevaisuutta varten. Arvio on henkilökohtainen ja muusikon sisäisen prosessin tulos. Ne kappaleet, jotka säilyvät ohjelmakarsinnassa jatkavat yhteismusisoimisen karsintaan. Uskottavuus on tiiviisti liitetty muusikon identiteettiin ja tulkintakykyyn, mikä mahdollistaa ohjelman ja kappaleiden omaksi muodostumisen. Jos muusikot eivät ota huomioon tällaista alkuarviointia, esitys voi tiedostamattakin jäädä pinnalliseksi. (H1–4.)

Puhuttaessa ohjelmistovalinnasta haastateltavilla oli erilainen toleranssi siihen, kuinka paljon ohjelman pitää edustaa esittäjää, esittäjän arvopohjaa, ulkonäköä, sukupuolta, äänellisiä ja instrumentaalisia ominaisuuksia tai yleensä sopivuutta.

Sen on oltava minun näköinen ja että se on sellainen, jonka takana minä voin seisoa ja että sisältö on mielenkiintoinen. (H1.)

Musiikillisen tason määrittelee kuuliija, mutta muusikoilla on oma vastuu esittää kappale siten, että se kommunikoi yleisön kanssa.(H3.) Ohjelman ohjelmistovalinnassa ovat yleisö, sisältö ja esittäjät tärkeimmät ulottuvuudet. Muuten arvio ohjelman kommunikatiivisuudesta ontuu. (H3.)

Vaikka olisi samat laulut kahdella esiintyjällä, eivät ne ole samanlaisia. Mitä siitä tulee ja minkä takia tulee on siitä kiinni, miten hän pystyy sen tuomaan yleisölle, mikä fiilis siellä syntyy paikan päällä. Ihan samaa itselläkin jos esittää. Jos samaa ohjelmaa esittää niin jokainen tilanne on erilainen eli miten saa kontaktin yleisöön. Viime kädessä se on vaikuttavaa. (H3.)

Ohjelman luomisprosessiin ei saisi kuulua liian suuri yleisön huomioiminen. Yleisön poissulkeminen luomisprosessin aikana ei tarkoita kommunikaation puuttumista ohjelmaa esitettäessä, päinvastoin. (H4.)

Taiteilijalla pitää olla riittävä vapaus, muuten voi olla kamalan vaikeaa tavoittaa sitä aitoutta ja uskottavuutta jos sen ohjelman takana ei pysty olemaan. (H4.)

Jos ulkoiset odotukset ovat suuret esim. konsertin teemoissa, on esittäjien joustettava voidakseen kommunikoida yleisönsä kanssa. Haastateltavat vetävät kompromissirajansa yksilöllisesti. He voivat toimia oman kiinnostustensa ulkopuolella, jos yleisö niin vaatii. Jouluna yleisö haluaa kuulla joululauluja ja niitä lauluja, jotka omien odotusten mukaisesti pitäisi kuulua joulumusiikkiesitykseen. Sen voi tehdä, koska tällöin muu kommunikoi kuin itse musiikki. (H1-H3.)

On siis tämmöisiä kaanoniin nousseita lauluja, jotka ovat sinänsä kauniita, mutta jos ottaa joulun pois ja menee ihan karkeasti rakenteeseen, niin se on huonosti tehtyä musiikkia, alkeellisesti tehtyä musiikkia, missä fraasi ei etene. Tämä on se ristiriita. Totta kai nämä joululaulutraditiot ovat tärkeitä ja jotkut joululaulut ovat arvokkaita sinänsä, koska ne ovat osa tavallaan sen ihmisen kokemusmaailmaa lapsuudesta lähtien. (H2.)

Toinen haastateltava oli sitä mieltä, että ammattilaiselle odotukset painavat enemmän kuin omat mieltymykset. (H1.)

Että tilaisuuteen sopivasta ohjelmasta löytää sellaista joka sopii esiintyjille, itselle tai muille, niin välillä on tietenkin vedettävä kompromissejä siinäkin asiassa. Ja jos noista pitää jompaa arvottaa, niin minä arvotan aina sitä tilaisuuteen sopivaa ohjelmistoa. Itse voi joustaa. Itse voi tehdä sellaista ohjelmistoa, joka ei ole just minun. Mutta jos se kuitenkin on sellainen, joka sopii siihen tilaisuuteen, niin se on niin kuin se ykkös asia. (H1.)

Oman osaamisen rajat on otettava huomioon ja mietittävä, onko tekninen, emotionaalinen ja kiinnostuksen toteuttaminen mahdollista. Joustamisen tarve on tilausesityksissä suurempi kuin jos kyseessä on sisälähtöinen oma konsertti, jossa esittäjä tuo oman musiikillisen näkemyksensä esille. (H2.)

Kun tarvitsen uutta konserttiohjelmää, niin ensimmäisenä otan selvää, olenko minä oikeasti kiinnostunut siitä ohjelmasta, jota haetaan; on se sitten ulkopuolinen tilaus tai sisältä lähtöinen motivaatio. Kiinnostaako se minua itseäni ylipäänsä ja onko se jotenkin emotionaalisesti ja teknisesti sen tasoinen, että pystyisin toteuttamaan sen hyvin. Jos mennään osa-alueille, jotka ovat teknisesti tai emotionaalisesti joko omien taitojen ulkopuolella täysin tai sitten ne ovat niin kaukana omasta sisäisestä motivaatiosta, todennäköisesti lopputulos ei ole hyvä. (H2.)

Esittäjän oma elämäntilanne on otettava huomioon ohjelmaa konstruoidessa. Jos esittäjän oma elämänvaihe tukee ohjelman sanomaa, siitä on hyötyä ohjelman vaikuttavuuteen ja kommunikaatioon. Esittäjän on jakettava kantaa ohjelma loppuun asti. Ohjelman lepovaiheita ja lepolauluja tarvitsevat sekä yleisö että esittäjät, ja niiden avulla saadaan ohjelmaan dynaamista vaihtelevuutta ja luodaan kontrasteja. Lepolaulut tai lepovaiheet voimistavat ponnistelukappaleiden vaikutusta. Levon ja ponnistelun balanssi on ohjelmassa suosittava. (H2.) Esittäjien omien musiikilliset resurssien yli- ja alimitoitukset ovat usein syy ohjelman epäonnistumiseen. (H4.)

Pitää ottaa myös huomioon, vaikka ammattilaisia ollaan, esittäjien kestävyys. Laadin aina pikkuisen turvamarginaalin, ja valitsen mieluummin vähemmän kappaleita. Ei ole hyvää laittaa voimaa vaativia teoksia aivan peräkkäin, vaan esittäjän on saatava lepovaiheita soittaessa tai laulaessa. (H2.)

Ohjelman konstruointi tarvitsee yhteisen tekijän, mikä selkeyttää myös esittäjille itselleen ohjelman ydintä ja auttaa prosessityön hahmottamisessa. Muusikon pitää löytää keinoja, miten ohjelmassa oma osaaminen näyttää parhaimmalta ja että ohjelma vaikuttaa voimakkaalta luonteeltaan. (H2.) Muusikon identiteetti on osa esittämisen kokonaisuutta, minkä kanssa pitää tehdä työtä saadakseen vaikuttavan ohjelmatuloksen. Esittäjien taitotason ulkoisten rajojen säännöllinen kartoittaminen on suotavaa. Erikoisalojen rajoja ja niiden taitovaatimuksia ei kannata liian kevyesti ylittää ohjelmanteossa etenkin, jos ala ei ole hyvin tuttu. (H1.)

Meidän esityksessämme on usein raakaa emotiota. Siinä on akateemisuutta ja sivistystä aika vähän. Se on raaka emotiota, jota ei ole tuotettu vaan se on aito emotionaalinen kokemus, ikään kuin sen persoonan identi-

teetti. Muusikon identiteettiin kuuluu emootio, joka hipoo jopa omalaatuisuutta, mutta me saimme vahvat puolemmes esille, juuri sen voiman, karsimalla paljon sellaista mikä kuluttaa. (H2.)

On olemassa ohjelmaprosessi, missä ohjelmistosta ei tingitä. Ohjelman on oltava sellainen kuin sen luoja on kokonaispakettina säveltänyt. Kappaleita ei vaihdeta yleisön kommunikatiivisuuden takia vaan etsitään uutta tai erilaista kanavaa tai yleisöä. (H1.)

Jos esiintyminen on tilattu, täytyy ottaa huomioon toivomukset, mutta ohjelman pitää olla kuitenkin minun näköinen. Idea voi tulla myös toisin päin. Tämä pitää nyt toteuttaa ja sitten etsitään sen kanavat.(H1.)

Musiikkiohjelman teossa, missä on monta muusikkoa tai esittäjää, kommunikation tarve ohjelmistovalinnassa moninkertaistuu ja sen on noustava sisäisestä prosessista myös ulkoiseksi. Ohjelmisto joutuu uudelleen arvioitavaksi. Kommunikaatio ohjelmistosta kaikkien esittäjien välillä on saatava aikaan, jotta ohjelmisto löytää paikkaansa ohjelmassa. (H3.)

Sitten jos ajatellaan kamarimusiikkia niin kamarimusiikissa on aina useampia esittäjiä. Kamarimusiikki on musiikin tekemisen muoto, joka vaatii sosiaalisia valmiuksia kaikilta osapuolilta.(H4.)

5.1.2 Konserttiohjelman ja yleisön suhde

Kun puhutaan musiikkiesityksen kommunikaatiosta, tarkoitetaan vähän epämääräisesti, miten esitys välittyy yleisölle. Yleisön identifioiminen helpottaa oikean ohjelman valinnassa. On myös hyvä tietää, minkälainen paikka ja olosuhteet ovat, jotta kommunikaatio yleisön kanssa on mahdollista.

Jos tehdään konserttiohjelma, on oltava käsitys, kenelle sitä viedään tai myydään. Minun pitäisi tehdä galluppi mahdollisesta konserttiyleisöstä. (H2.)

Ohjelmaa laatiessa otetaan jo huomioon yleisön odotukset ja mieltymykset. Sisälähtöisen konsertin ominaisuudet eivät ole rajattu, mutta kuitenkin yleisön kiinnostus on ajatuksissa. (H2) Esiintyjien omien mieltymysten kappalevalinnoissa

yleisö on mukana sijaisyleisönä ja oma arvioinnin tuloksena kappale valitaan mukaan tai ei valita. Ohjelmistoon valittu kappale, joka kovan karsinnan jälkeen on saanut paikan ja se kommunikoi ja vaikuttaa. (H1, H2, H3, H4.)

Syntymäpäiville pitää olla syntymäpäiville sopivaa ja konserttisaliin sopivaa. Hautajaisissa ei voi mennä häämusiikkia esittämään. Jos tekee konsertin sitten on taas vähän erilainen. Se on paljon vapaampaa. Hakeeko jostakin, ottaako joku niin kuin nimenomaisen teeman, jonka ympärilleen sitten hakee sen musiikin. Kyllähän totta kai täytyy ajatella kuulijaa. Siinä mielessä, että kiinnostaako tää ketään. Voiko se olla mielenkiintoinen? Haluaako kuulla kuulla tuota? Mutta jos minä haluan sitä kuulla niin sitten sitä tietysti voi ajatella että ehkä joku muukin haluaa. (H1.)

Onnistunut konserttiohjelma on useamman haastateltavan mielestä sellainen, jonka puitteissa yleisö saa levätä ja nauttia konsertista, eikä sen tarvitse olla epävarma laadusta ja uskottavuudesta missään vaiheessa. Kuuntelu on sujuvaa, mikä puolestaan mahdollistaa nimenomaan musiikin hahmottamisen antamatta ulkoisen ympäristön vaikuttaa. Kuuntelu-fokus ja -sujuvuus varmistavat ja mahdollistavat musiikin sisäistämisen ja musiikilliseen kokonaisuuteen eläytymisen. (H1, H2.)

Parhaissa konserteissa on ollut joku semmoinen, että on päässyt musiikin sisälle. Minusta paras kokemus on, kun kuulijana on ollut semmoinen musiikillinen flow. (H1.)

Ohjelmaa laatiessa on otettava huomioon kuuntelukyvyn rajoitukset. Yleisö on jo ottanut vastaan suuren määrän informaatioita päivän aikana ennen konserttia. Määrä on ikäänkuin syönyt pitkäjännitteisyyden. Jo heti ohjelman alusta alkaen yleisö vaatii nopeaa kommunikaatiota. (H2.)

Ihmisten tapa syventyä asioihin on lyhytjänteisempää kuin aikaisemmin. Meillä on tavallaan tämä youtube-idioottien aikakausi. Viisi minuuttia on jo aika pitkä aika jonkun asian äärellä, oikeastaan todella pitkä aika että informaatio pitää tulla sekunneissa tai korkeintaan minuutin parin sisään. Niin on otettava huomioon se, että ei tee loputtoman pitkä. (H2.)

Hajanainen ohjelma aiheuttaa hämminkiä ja sen vastaanottaminen on vaikeampaa ja kokonaisuus katoaa. Toisaalta haastateltavat toteavat, että vaikka ohjelma

paperilla voi näyttää sekavalta, se ei välttämättä estä yleisöä kokemaan konsertti kokonaisuuteena. (H1.)

On ollut sitten hyvinkin sillisalaatti kirjavaa. Siihen on hankalampi orientoitua. (H1.)

Liiallinen yleisöön kohdistuva kommunikaation hakeminen voi tehdä ohjelmasta sapluunamaisen eikä yleisö saa uutta musiikillista ravintoa. Ohjelmaa ei saa myöskään työstää liikaa, koska se voi sulkea pois syvälliset aistimukset. Vaikka yleisö ei ole tullut konserttiin suuren syvällisen ja vaikuttavan tarinan vuoksi, se ei tarkoita sitä, että yleisö ei sitä tarvitse ja halua. (H2.)

Ohjelmaa laatiessa pitää ottaa huomioon, mikä on yleisön tämänhetkinen tarttumapinta, mutta samanaikaisesti tarjota mahdollisuus kokea uutta, syvempää ja suurempaa, joka ei vain ole tämänpäiväisen tarttumapinnan mukainen. Ohjelmassa pitää ikään kuin löytää tie yleisön odotuksiin ja sen lisäksi antaa lisää, mikä mahdollistaa kasvua ja ihmisen muuttumista. Syvän vaikutuksen ja odotusten samanaikaistaminen on suuri haaste. Kuinka kauan ohjelma jää yleisön mieleen riippuu siitä, kuinka syvälle sen avulla päästään.(H4.)

Ehkä se ohjelmisto suunnittelun suhteen olisi edelleenkin kohti kokonaisuuksia. Joskus voisi helposti ajatella, että semmoiset kollaasit, kollaasiohjelmat, joissa on vähän kaikkea kaikille, että ne olisi kuulijaystävällisempiä. Siinä törmätään kysymykseen, että onko se kuulijan väheksymistä, jos ajatellaan sitten tämmöistä syvää kokemusta, syvää myötäelämistä ja tämmöistä ehkä eteenpäin vaikuttavaa kokemusta. Niin suurimmat tarinakokonaisuuudet jää pitemmäksi aikaa joka tapauksessa ihmisen mieleen ja kokemusmaailmaan elämään.(H4.)

Ohjelmiston laadinnan tavoite on aina minun mielestäni se, että kuulijaa saa lähteä konserttitilanteesta yhtä kokemusta rikkaamana. Oikeastaan tässä on kaikki. (H4.)

Yleisön kuuntelukykyä voi hyvällä ohjelmalla pidentää ja herättää uudelleen konsertin aikana, mutta se vaatii vaihtelevuutta, kokonaisuutta, tarinallisuutta ja jotain joka herättää jotain uutta. (H2.)

Mutta aivoilla semmoinen vastaanottokyky on jo rajallinen. Myöskin kuulijalla. Liian suurta tykitystä minä en jaksaa kuunnella koko ajan. Semmoista kokotykytystä, tai pitää olla semmoinen balanssi siinäkin asiassa. (H1.)

Jos laulaa viisi minuuttia forte, ihmisen psyyke ja korvat kaipaavat lepoa. Sen pitää olla tasapainossa myös dynaamisesti. (H4.)

Kommunikaatio yleisön kanssa alkaa jo ennen varsinaista konserttia. Jos kommunikaatio esittäjän ja tilaajan kesken ei toimi, seuraukset voivat vaikuttaa konsertin kokonaisuuteen negatiivisesti. Ohjelma esitetään ikäänkuin väärälle yleisölle. Selkeä yhteinen kieli muusikoiden ja tilaajien tai yleisön kanssa voi aikaisessa vaiheessa jo torjua sellaiset erimielisyydet. Yhteisen kielen avulla on mahdollista löytää enemmän yleisöä konsertteihin. Konsertin ulkopuolella käytävä kommunikaatio sekä konserttiohjelmasta että esityksistä on klassisen musiikin tulevaisuuden suurimpia haasteita. Musiikin paketoiminen ja tarjoaminen missä kieli musiikista, eikä musiikin kieli, karsii yleisöä pois, on harmillista. (H2.)

Suomalainen hyvin keskeinen yritys oli tilannut uutta suomalaista harmoniikkamusiikkia yrityksen tilaisuuteen. He varmaan käsittivät sen, että ei ihan sota-aikojen schlagereita; metsäkukkia, vaan viime vuosina tehtyjä iskelmiä tai kultainen harmoniikka ja muista kilpailuista tuttua ohjelmaa. Esittäjä ymmärsi sen tarkoittavan Jukka Tiensuuta tai muuta modernia taidemusiikkia. Tässä voi todeta, että siinä ei ollut minkäänlaista kommunikaatiota kuulijan ja esittäjän välillä. Voi sanoa, että konserttiohjelma oli vähintäänkin epäonnistunut. (H2.)

Yleisön tottumukset ja kuuntelukyky edellyttävät erilaisia vaatimuksia ja odotuksia ohjelmasta. Yleisön aliarvioiminen ohjelmaa tehdessä heikentää keskittymistä itse musiikilliseen viestiin. (H4.)

Ehkä pahin epäonnistumisen paikka on, että lähdetään jollakin tavalla aliarvioimaan kuulijoita. Huomioi se, että ihmisten vastaanottokyky on hämmästyttävä. Että kuulijakuntaa ei saa koskaan väheksyä ohjelmalaadinnassa. (H4.)

Ohjelmassa on oltava jotakin houkuttelevaa, joka on jo yleisön tarttumapinnassa, jotta yleisö löytää konserttitilaisuuteen. Jos ohjelma yliarvioi yleisöä, se jättää konsertin väliin. (H2.)

Kovin modernia tai kovin monimutkaista ei kannata tarjota. Merikanto myy aina ja ikuisesti ja yleisö ymmärtää, mistä on kysymys. Madetoja myös, erityin hyvä ja sitten jotkut tutut. (H2.)

Tämänhetkinen kuulijakunta, on liian homogeeninen ja sitä täytyy laajentaa ajateltaessa klassisen musiikin tulevaisuutta. Tämän huomioon ottaminen on hyvin tärkeä ohjelmaprosessissa. Ei riitä, että jo aktiivinen yleisöryhmä saa uutta ravintoa klassisesta musiikista, vaan kohderyhmän on laajennuttava. (H4.)

Aina pitää olettaa että kuulijakunta on ainakin jossakin määrin heterogeeninen... Ajatellaan, että klassisen musiikin suurkuluttaja kohderyhmä on keski-ikäiset tai sen ylittäneet naiset niin, jos me lähdetään vaan sille kohderyhmälle tekemään musiikkia, silloin puhutaan liian kapeasta kuulijakunnasta. Että klassinen musiikki tämän ajan virtauksessa säilyisi, niin kyllä ohjelmiston laadinnassa pitää lähteä olettamus että kohderyhmä on paljon laajempi, koska silloin on myös tämmöinen jonkunlainen kasvatustehtävä ohjelmiston laadinnassa, perehdytään kuulijoita klassiseen musiikkiin. (H4.)

Jos yleisö on hyvin heterogeeninen, se täytyy näkyä ohjelmassa. Yleisön erilaiset odotukset musiikin esittämisestä ja esiintyjien esittämisestä tai esiintymisestä on otettava huomioon tinkimättä laadusta. (H4)

Se ei herätä minkäänlaisia tunteita, jos siitä paistaa läpi, että laulaja esittelee vain itseään eikä hän oikeastaan välitä yleisöstä. Valitettavasti kyllä on paljon yleisöä, joka siitä huolimatta fanittaa. Fanittaa jotakin, joka voi tehdä ohjelmaa alta riman. Kyllä minä odotan, että se ohjelma koskettaa. (H3.)

Yleisö tulee konserttiin kuuntelemaan esitettyä musiikkia ja samalla esittäjien esiintymistä. Kokeneemmalla yleisöllä on todennäköisesti pienemmät odotukset esiintymisestä ja he tulevat konserttiin kuuntelemaan esitettyä musiikkia. Tämä selkeä ilmiö on löytänyt tien myös klassiseen musiikkiin ja vaatii esittäjiltä ja ohjelmanlaatijalta vielä selkeämpää yleisön kartoittamista. (H3.)

Että mä ajattelen sillä tavalla, että laulaja ei ole se, joka menee sinne lavalle, että katsokaa ja kuunnelkaa, kun mä olen hieno, vaan että näin ihana musiikki. (H3.)

Yleisön ja esittäjän keskinäinen kommunikaatio vaatii yhteistä paikkaa. Esittäjien on saatava ihmiset konserttisaleihin tai mennä sinne, missä ihmiset ovat. Tämän päivän tekniikka mahdollistaa suurien instrumenttien siirtämisen, joten musiikin

kokeminen erilaisessa, erikoisissakin paikoissa on uusi ja kasvava elementti. (H2.)

Ja siis tänä päivänä klassistenkin muusikoitten pitää niin kuin tottua ja hyväksyä se, että musiikkia on vietävä koko ajan sinne, missä on ihmisiä. Meillä ei välttämättä tulla konserttitiloihin tai kirkkoihin vaan mennään kävelykaduille, veneisiin, olohuoneisiin ja jopa tehdashalleihin, jossa joudutaan sähköisesti vahvistamaan - - ja klassista musiikkia ja minusta se on tätä päivää. (H2.)

5.1.3 Konserttiohjelman ja tilaajien tai järjestäjien suhde sekä muut tekijät

Ulkoiset tekijät on kartoitettava tarkasti, koska ne vaikuttavat ohjelman laatimisprosessiin ja siten vältytään väärinkäsityksiltä. Järjestäjien odotukset heijastuvat ohjelman kokonaisuuteen tai suurempaan kokonaisuuteen, esimerkiksi teemafestivaaliin tai konserttisarjaan. Ohjelmaa laadittaessa on tunnettava näkymätön kulttuuri ja on vain tiedettävä, mitä siihen kuuluu ja vielä tarkemmin, mitä siihen ei kuulu. Odotukset voivat koskea musiikkityyliä, tyylilajia tai sanomaa. (H1, H2.)

Että on vaikka joku festivaali tai konsertti ja järjestäjä, joka nimenomaan haluaa jotakin teemaa, jotakin säveltäjää, joku säveltäjän juhlavuosi tai joku muu vallitseva kulttuurijuhla, tai joku muu teema esillä, barokki- musiikki, uusi musiikki. Onhan näitä mutta sitten tietysti on näitä sisäänlähtöisiä, että syntyy vaan joku kiinnostus. (H2.)

Konserttiohjelman pituutta on harkittava tarkasti. Se ei saa olla liian pitkä eikä liian lyhyt. Esitettävän kappaleen kesto ei välttämättä ole sama kuin henkinen kokemus kappaleesta. (H2) Aika on subjektiivinen käsitys, joten tilanteen kokonaisvaltainen analyysi on hyödyksi ohjelmaa laadittaessa. Konsertin muoto vaikuttaa kappaleiden sijaintiin ja järjestykseen. Puoliajallisessa konsertissa osat ovat erilaiset, jotta yleisön kiinnostus voitaisiin pitää yllä. (H4) On myös otettava huomioon kappaleiden väliset siirtymät tai juonnot. Soiva musiikillinen kesto on eri asia kuin konsertin kesto. Jos puoliajallinen konsertti kestää 45 minuuttia, on musiikin soiva kesto 30 minuuttia. Puoliajaton konsertti on noin 60 minuuttia. (H2.)

Varsinaisen konsertin kesto ja sen kokemuksellinen kesto ovat kaksi eri asiaa. Yleisön mielestä konsertti on joko liian pitkä tai liian lyhyt. Yleisöllä ei saisi koskaan olla tunnetta, että aika on mennyt hukkaan.(H1-3.) Muusikon pitää jo konserttiohjelmalla laatiessaan ymmärtää konserttikeston ulkoiset rajat ja samalla niitä voi olla hyvinkin vaikeaa määritellä. (H1.)

Kuusikymmentä minuuttia tarkoittaa käytännössä kuusitoista laulua se on jostakin syystä semmoinen kaava, mikä on tähän menneessä vuosien saatu aikana. Se on aina pitänyt paikkaansa jos tehdään laulumusiikkia. (H2.)

Tätä minä kysyn itse, että enhän varasta kuulijoiden aikaa millään tavalla. (H2.)

Se on tietysti ymmärrettävä, että konsertin kesto on maltillinen. Mielummin niin kuin hiukkasen jopa liian lyhyt ja että jää semmoinen olo, että voiku saisin kuunnella lisää, kuin että milloin tämä konsertti loppuu. (H2.)

Myös soittimien ominaisuudet ja esiintymispaikka ja sen akustiikka on tiedettävä. Näiden yhteisten tekijöiden saaminen tasapainoisiksi helpottaa ohjelman prosessoimista. Jos paikkaa ei ole akustisesti suunniteltu konserttitiloiksi, voidaan tarvita äänenvahvistimia. Konserttitilassa on ehkä liikaa kaikua tai ei ollenkaan. Jos laulutekstistä ei saa selvää, on valittava sellaisia lauluja, jotka sopivat tilanteeseen. Kappaleet konserttiohjelmassa voivat siinä tapauksessa olla yksinkertaisempia. (H1, H2, H3.)

Olen soittanut erittäin huonoilla soittimilla niin en yritäkään tehdä siitä tietenkään vaativinta mahdollista ohjelmistoa vaan ihan kylmän viileä sitten yksinkertaista ohjelmistoa. Sitten houkuttelen sen tilan ja sen soittimen parhaat ominaisuudet siihen affektioon, mihin se pystyy. (H2.)

Jos se akustiikka on joko vain joku halli, joka kaikuu, tai ulkona jossain missä ei ole muuta kuin se ulkoilman tila. Jos on kannettavia sähköpiano-soittimia tai erittäin huonoja paikalla olevia soittimia tai muuta. Se aina tarkoittaa sitä että se muuttuu yksinkertaisemmaksi. Sieltä lähtee pois mikridynamiikkaa ja siinä tulee karkea dynamiikka, hiljaa tai kovaa. Sitten valitaan semmoisia kappaleita, jossa voidaan niin kuin ikään kuin uskottavasti toteuttaa. (H2.)

Kun paikka ja soittimet on suunniteltu klassiselle musikille ja ne ovat hyvässä kunnossa, musiikkivalinta konserttiohjelmaan on erilainen ja voi keskittyä vain musiikin tekemiseen. (H2.)

Schubertin lied tai klassinen sakalainen lied on erittäin hyvä esimerkki tämmöisestä mikrodynamiikasta, ja on tehtykin tämmöisiin kamaritiloihin. Aikanaan olohuoneessa tehtiin sitä ja niitä on turha viedä halleihin. Sitten tehdään suoraviivaisempaa ja olen tottunut siihen. Minusta se on mukavaa tehdä myöskin semmoisissa omaalatuudessa paikoissa. Musiikkia, mutta se tehdään sitten vähän omaalaatuisesti ja eikä yritä tavoitella sellaisia finessejä. (H2.)

Sitten konserttisaleissa voi, jos on erittäin hyvät soittimet ja hyvät salit se ainoastaan, mikä tulee ikään kuin vajavaksi rajoittavaksi tekijäksi on niin kuin esittäjät itse. Taito, osaaminen ja kiinnostus. (H1.)

Konserttiohjelmaan haetaan kokonaisuuksia jonkun yhteisen johtoajatuksen avulla. Se voi olla temaattinen läpi konsertin eikä välttämättä saman säveltäjän tuotoksia. Kronologisesti se voi olla hyvinkin erilainen, kunhan johtoajatus nivoo ne yhteen. (H3.)

Minä en semmoista varsinaista sillisalattia halua koskaan. Täytyy olla joku punainen lanka niissä lauluissa. Silloin se on onnistunut, jos yleisö ymmärtää, mikä se juoni oli. (H3.)

On todella yllättävää, että vielä tänä päivänä voi nuottien saatavuus vaikuttaa konserttiohjelman sisältöön, koska nuotteja ei löydy tai niitä ei saada ajoissa tai ne maksavat liikaa. (H1.)

Säestyssoittaja tai yhteissoittaja, ja säestysmahdollisuudetkin vaikuttavat siihen, mitä otetaan ohjelmaan mukaan. (H1) Konserttiohjelman täytyy olla vaihtelevaa, että kaikki ei tarvitse olla yhdessä harmoniassa. Silloin täytyy tehdä joku kontrasti tai poikkeama. (H3.)

Olen ollut konserttissa, jossa orkesterin solisti soitti hyvin maineekkaan konsertin ja hän tykkää siitä pianodynamiikasta. Hän soitti pianissimossa koko ajan. No, siitä tulee semmoinen olo, että jäi tapahtumatta jotakin. Että se lakkas merkitsemästä se pianissimo jossakin vaiheessa. Mutta jos se tapahtuu

niin kuin vuorovaikutuksessa ja jos sinä annat hyvän fortin jaa sen vierelle huikean pianissimon. Se on niin kuin ohjelmassa sama asia. (H2.)

Sävellajit ja sävellajien suhteet vaikuttavat sisältöön ja järjestykseen. Joku harmonia alkaa jostakin ja loppuu johonkin. (H3.)

Se voi olla joku näkyvä tarina, mutta ei tarvitse olla ihan selvä. (H3) On myös otettava huomioon, että kaikki kappaleet eivät vaan sovi yhteen. Samalla on tänä päivänä ehkä liian paljon sitä samaa. (H3.)

Samat kappaleet kiertää vaan, vaikka lauluja on tuhansittain. Sitä uskallusta enemmän, ottaa, mitä ei välttämättä kukaan ole kuullut, mutta joskus. (H3.)

Konserttiohjelma, joka on yhdistelmä erilaisia lauluja, jotka sattuvat olemaan esiintyjien repertuaarissa, vaan kokonaisuuteen täytyy sisältyä muutakin. (H4.) Vuodenajat vaikuttavat paljon laulumusiikin konserttiohjelmaan. Konserttien teemat ja odotukset ovat erilaisia, mutta vuodenajat vaikuttavat myös ihmisten mielialoihin. (H4.)

Talven konsertti on todennäköisesti vähän erilainen kuin kesän konsertti. (H4.)

Laulusarjat ovat usein kirjoitettu kuuluvaan yhteen ja esitettävä määrättyssä järjestyksessä. On suotavaa, että runo- ja ohjelmakokonaisuudet säilyvät sellaisina. (H4.)

Jos säveltäjä on kirjoittanut laulusarjan niin todennäköisesti säveltäjä on tarkoittanut sen esittäväksi laulusarja kokonaisuuten. - - Niitä ei pidä mennä murtamaan edes äänillisistä syistä. - - Ei ole oikeen perusteltavissa se että lähettäis rikkomaan säveltäjien määrittämä sävellajisuhteet. (H4.)

Laulujen dynamiikka ja tempot on otettava huomioon konserttiohjelmassa. Sarjoissa on valmiiksi ajateltu dynamiikan ja tempojen suhteet. Yksittäisistä lauluista rakennetun ohjelman dynamiikka ja tempot jäävät konserttiohjelman tekijän vastuulle ja siten, että esittäjät ja kuulijat kulkevat yhdestä tunnetilasta toiseen ja sytyttävät erilaisia emootioita kesken prosessia. (H4.)

Tuskin mielenkiintoista, jos laulaja esittää viisitoista minuttia adante cantabile ja mezzoforte. (H4.)

Konserttiohjelman tekeminen vie aikaa ja on onnistumisen kannalta hyvin tärkeä. (H2) Tekijällä on sapluunat ja arkisto aikaisemmin esitetystä musiikista. Näiden avulla rakennetaan uusia kokonaisuuksia. Parhaat konsertit syntyvät jo ennen esitetyn ja uuden ohjelmiston löytäessä tasapainon. (H2.)

Jos aihe on tiedossa, voidaan hakea ja hankkia siihen sopivia kappaleita. Se voi olla tunne tai runo, joka saa prosessin käyntiin ja johtaa eteenpäin. (H3.)

Minulla koko ajan intuitio sanoo, että tämä ei ole lukittu vielä. Minä annan sen vaan prosessoitua ja minä luulen, että siinä syntyi jollakin tavalla niin kuin rytmiä niin, että saadaan niin ne vahvat puolet esitettyä, niin me karsittiin paljon sitä. mikä kuluttaa. - - Hyvä konserttiohjelma on se, mitä on karsittu aika paljon. (H2.)

Se tehdään minun mielestä aina riittävän hyvissä ajoin ja se tarkoittaa, paitsi sitä musiikillista valmista käytännön työtä, harjoittelemista yhdessä, myös että jos ei aikaväli ole riittävä niin silloin täytyy tehdä muutoksia ja sitä saadaan kaikessa rauhassa kypsyttellä. (H4.)

Kappaleiden järjestystä työstetään ja karsitaan. Tämän jälkeen ohjelma jätetään lepäämään. (H2) Ammattitasolla voi mielessä olla draaman kaari, joka alkaa kutsuvasti ja vuorovaikutus ja vuoropuhelu musiikkikappaleiden välillä toimii. Keski-vaiheelle tulee hiljaisempia ja rauhallisempia jaksoja ja draaman kaari nousee loppua kohti. (H2.)

Ehkä olen hieman niin kuin konserttiohjelman laatiessa kommunikoinut niiden kanssa ja olen miettinyt ja ehkä tapaillut omalla instrumentilla niitä sillä tavalla. Tavallaan muistellut sitä, että onko se vanha taito vielä tallella tai jos jossakin ei ole ollut ihan tallella, niin vähän muistellut sitä takaisin. (H2.)

Ei ole vaan paahtamista tai pelkästään hiljaisuutta alusta loppuun. Tämä on niin kuin iso sapluuna ja niin kuin palapelin osia. (H2.)

6 POHDINTA

Konserttiohjelman laatiminen on prosessi, joka etenee askel askeleelta kappaleiden valinnasta useiden vaiheiden kautta lopulliseen esitettävään muotoonsa. Ohjelmassa haetaan kokonaisuutta, vuorovaikutusta ja elämyksien antamista yleisölle.

Kokonaisuus on musiikillisesti toimivaa, rytmillisesti etenevää, ja sen on kommunikointava eri suuntiin. Ohjelmaa rakennetaan intuitiivisesti ja eri ratkaisumalleja löydetään ammattilaisen tavoin, mutta intuitiolla ei ole teoreettista vastapainoa. Niin kauan kun intuitio toimii, ei ole ongelmia, mutta jos taas teoreettinen pohja ei ole vakaa, ei myöskään ole tietolähdettä, mihin nojata, kun intuitio ei toimi. Ammattilaisiin luotetaan ohjelman tekemisessä, sillä he tietävät, mikä toimii. Työkulttuuriin kuuluu, että ohjelma tehdään kaikessa hiljaisuudessa. Keskustellaan konserttiohjelman onnistumisesta ja sitä arvioidaan taiteellisuuden ja toimivuuden näkökulmista, mutta ohjelman tekemisen prosessista ei puhuta. Tietoa on, ratkaisumalleja ja strategioita on, mutta mistä tieto on saatu, on hämärää. Se on intuition ja pinnallisen tiedon välimaastoa. Prosessia ei identifioida, vaikka joitakin teoreettisia käsitteitä käytetään löysästi selittämään päätöksiä ohjelman prosessissa.

Kommunikaatio on tehdä asiat yhteisiksi; yhteinen paikka, aika ja kuuntelu, mutta kun puhumme vuorovaikutuksesta, yleisön reagoimisesta, vastakommunikaatiolle ja vastareaktioille ei ole tilaa. Yleisöllä on vain yksi tapa taputtaa, tulla tai olla tulematta. Tällainen vastareaktio, joka kuuluu toimivan vuorovaikutuksen perusominaisuuksiin, ei ole tarpeeksi kattava saadaksemme tarpeeksi informaatiota siitä, miten me teimme ja mitä me voisimme muuttaa konserttiohjelmassa. Tällaisessa mustavalkoisessa vuorovaikutussuhteessa sävyt, nyanssit ja ulottuvuudet jäävät kommunikoida. Tämä on harmillista, koska tämä monisäikeinen informaatio on ehdottoman tarpeellista kehitettäessä uusia toimivia ohjelmia. Kun tieto yleisöltä ei palaudu, ohjelman tekijöiden on turvauduttava yleistoimiviin ohjelmiin. Tämä voi olla yksi syy, miksi onnistuneet ohjelmat toistavat itseään, ja

ennen pitkää yleisön vastaanottokyky vesittyy. Jos vuorovaikutus on toimiva, sävykkäämpi ja kaksisuuntainen, se voi luoda edellytykset laajempaan ohjelmistoon ja muotoon myös tottumattomalle korvalle. Toimiva klassisen musiikin kieli ja sen monivivahteisuus ovat tärkeitä yleisölle ja kulttuurimaailmalle, jotta nämä tuntevat olevansa osa koko prosessia.

Klickstein käsittelee ohjelmantekoprosessin järjestystä kuin ruoka-ateriaa. Tavaltaan se on kiinnostava ja kuvaileva vertaus. Klassisen musiikin konserttiohjelmat eivät kuitenkaan ole välttämättömyys niin kuin ruoka on. Ihminen voi elää koko elämänsä ilman klassista musiikkia, mutta ei ilman ruokaa. Kun konserttiohjelma yrittää löytää tarttumapintaa yleisössä, etenkin vähemmän tottuneessa, on puhuttava syvällisemmistä tekijöistä kuin valinta ja tarjonta. Klassisen musiikin olemassaolo ei ole ainoastaan riippuvainen tarjonnasta ja kysynnästä. Suurin osa ihmisistä ei kuitenkaan tänä päivänä käy klassisissa konserteissa. Kun yleisön tarttumapinta pienenee, on havaittavissa, että klassinen musiikkikulttuuri yrittää joko pienentää repertuaariaan ja sulkea pois musiikkia löytääkseen tyytyväisyyttä yleisöltä. Toinen tendessi on sulkea pois yleisö, joka ei näytä kiinnostusta klassiseen musiikkiin. Esitetään niille, joka haluavat tulla konserttiin. Klicksteinkin jakaa yleisö raa´asti kahteen ryhmään: tottuneeseen ja vähemmän tottuneeseen. Tämä voi olla oire välikielen puuttumisesta. Jos verrataan konserttia lahjaan, voimme todeta, että onnistuneen lahjan hankkiminen voi olla vaikeaa, vaikka tietyt lahjat toimivat joka tilanteessa. Aina-toimiva-lahja-syndrooma on löytänyt tiensä myös klassiseen musiikkiin ja aiheuttaa repertuaarin suppeutumista ja jättää vielä pienemmän tarttumapinnan tottumattomalle yleisölle. Voisi puhua mieltymysten inflaatiosta.

Deweyn ”Taide kokemuksena” teoria vahvistaa, kuinka tärkeää on tietää, mitä tekee ja mikä vaikuttaa tekemiseen. Mihin fokus pohjautuu konserttiohjelman laatimisessa? Kun vaikuttavia tekijöitä on runsaasti, niiden tiedostaminen ensin on tärkeää. Vaikuttavien tekijöiden tiedostaminen selkeyttää konserttiohjelman luonnehdintaa, esiintuomista ja muokkaamista toimivaksi ja kommunikatiiviseksi. Jos konserttiohjelman tekijä ei ole niistä itse tietoinen, on vaikeaa toteuttaa kypsää ja tasapainoista konserttiohjelmaa. Huomion kohdistaminen ei välttämättä tarkoita sopeutumista kaikkien intressien toivomuksiin. Fokus on pohja konserttiohjelman tekijälle, jotta hän tietää, mikä tässä ohjelmassa on tärkeää, tai mikä vaikuttava

tekijä saa jäädä sivuun. Jotta luovan prosessin arviointi olisi luotettava ja kommunikatiivinen, tekijän on oltava tietoinen, mitkä elementit otetaan huomioon. Jos näitä elementtejä ei tiedetä, syntyy turhia väärinkäsityksiä.

Muusikoiden ja vastaanottajien välisen yhteisymmärryksen ei pitäisi pohjautua keskinäiseen kiistaan siitä, mitä joku haluaa ja voi kuunnella ja mitä halutaan soittaa. Tämä ei tarkoita, että mahdollisten elementtien huomioiminen vähentäisi taiteellista integriteettiä ja populismin uhriksi joutumista. Pikemminkin tämä on mahdollisuus laajentaa keskinäistä kommunikaatiota ja vuorovaikutusta vastaanottajan ja lähettäjän välillä. Taiteellinen integriteetti ei rakennu vastaanottajan pois-sulkemiseen vaan päinvastoin vahvistuu uusia kontaktimuotoja etsittäessä.

Konserttiohjelmaa katsottaessa Lövlin teorian deskriptiivisen estetiikan näkökulmasta, voidaan nähdä, mihin teoriaan nämä vaikuttavat tekijät kuuluvat. Tasapainoinen ohjelma sisältää elementtejä kaikista kolmesta teoriasta. Haastateltavat liikkuvat sujuvasti yhdestä teoriasta toiseen, taitotasosta, tyyliästä, omasta sisäisestä inspiraatiosta kommunikaatioon. Musiikin osaaminen ja kyky tehdä siitä omannäköistä ja samalla muotoilla se kommunikoivaksi ja vuorovaikutukselliseksi yleisön kanssa oli kaikkien päämäärä. Vaikka haastateltavat nojasivat eri teoriohin, he käyttivät kaikkia elementtejä omassa konserttiohjelman laatimisprosessissaan. Ammatti-identiteetin vakautteen kuuluu olla tietoinen, milloin mihinkin teoriaan painopiste nojautuu. Mimesinen, ekspressiivinen ja transformatiivinen teoria voi olla käytännöllinen näkökulma ja teoreettinen pohja konserttiohjelmaa laatiessa.

Katsottaessa sitä, mihin muusikot aikansa ja huomionsa ja energiansa käyttävät, voi todeta, että ekspressiivinen ja transformatiivinen näkökulma ovat teoreettisesti arat ja niiden käyttäminen tulee aika myöhään vaikuttavaksi osaksi muusiikon identiteetin kasvamisessa. Se on ansaittava vasta sitten, kun taitotaso on riittävä. Kun puhutaan muiden vaikuttavien tekijöiden ansioista, haastateltavat ovat niistä tietoisia, mutta selviytymismallit ovat henkilökohtaisia ratkaisumalleja, ja niiden avulla on pärjättävä olkoon olosuhteet mitkä vain. Ammattilaisuuteen kuuluu, että tämän hoitaa, mutta ei tee sen tekemisen prosessista suurta numeroa, ei tuota vaikeuksia. Tästä ei ole puhuttu, kukaan ei ole ollut kiinnostunut siitä

ja kaikki tämä tehdään kulissien takana ja yleisö ei kuulu siihen. Itsestään selvät asiat on unohdettu nostaa keskustelutasolle.

Konserttiohjelma on musiikin kasvot ulospäin ennen itse konserttia, konsertin aikana ja konsertin jälkeen. Se herättää kiinnostusta ja antaa raamit yleisölle valmistautua konserttiin, se herättää odotuksia, joita voidaan toivoa tulevalta konsertilta.

Mindmap ei ole monitasoinen mutta lineaarisesti kattava. Näiden vaikuttavien tekijöiden tiedostaminen on välttämätöntä löytääksemme kommunikaatiomalleja tottumattoman yleisön kanssa, koska usein ei ole yhteistä kieltä, eivätkä he tunne konserttilannetta tutuksi, minkä vuoksi he hakeutuvat populaarimusiikin pariin. Yleisön roolia osallistujana Deweyn triadin yhtenä ehdottomana osana voidaan kutsua aktiiviseksi suggestiivisuudeksi. Sen ei tarvitse olla kulttuuriradioita rikkoa vaan toimia lisäelementtinä. Klassisen musiikin turvaamiseksi, etenkin kamarimusiikin, tätä yhteiskieltä on kehitettävä, koska on ikävää, jos klassisen musiikin ammattilaiset kuuntelevat vain toisia ammatilaisia ja siten piirit vain pienevät. Yhteinen kieli ei pelkästään käsittele musiikin kieltä, vain kieltä musiikista. Yleinen klassisen musiikin tottumattomuus yleisön suunnalta pitää tasapainottaa myös muilla keinoilla kuin musiikin ymmärtämisellä. Deweyn ”taide kokemuksesta” avaa ovia uusille ulottuvuuksille, kun ymmärtää, että vasta silloin, kun ihmisellä on henkilökohtainen, subjektiivinen kokemus ja elämys musiikista, jonka hän itse omistaa, voidaan sulkea pois musiikin kieli klassisen musiikin ympäriltä. ”En minä klassisesta musiikista tykkää, mutta tuo oli vain ihana” on kommentti tottumattoman yleisön kokemuksesta olevansa klassisen musiikin kulttuurin ulkopuolella. (Ks. Liite 4)

7 JOHTOPÄÄTÖKSET

Tästä tutkimuksesta on hyötyä minulle ja toivottavasti muillekin. Se todistaa, kuinka paljon työtä ohjelman rakentamisessa on ja kuinka monta intressiryhmää on vuorovaikutuksessa. Lisäksi se kertoo, kuinka paljon detaljeja täytyy ottaa huomioon ennen kuin koko paketti on kasassa. Tärkeintä on kuitenkin ohjelman sisältö ja sen eri elementit.

Ensimmäisenä johtopäätökseni antavat uutta syvempää tietoa itselleni, jota voin käyttää hyväkseni tulevassa työssäni sekä laulajana että myös laulopedagogina. Johtopäätöksien sovellutus laadullisessa tutkimuksessa on aina oltava nimenomaan laadullinen. Kun kuitenkin puhutaan Muusikoiden – Yleisön – Järjestäjien mahdollisuudesta puhua keskenään samanarvoisesti ja yhtä aktiivisesti, on löydettävä yhteiskieli. Tässä työssä on yritetty löytää kokonaiskuvaa konserttiohjelman vaikuttavista tekijöistä ja ulottuvuuksista. Toki haastateltavat ovat muusikoita ja yleisöä ei tässä työssä ole haastateltu. Silti ovat vaikuttavat tekijät konserttiohjelman laatimisessa kaikkien kolmen perspektiivistä. Välikieli vaati tavallisten ja joillekin itsestään selvien asioiden karkoittamista. Tämä on tapahduttava molempiin suuntiin. Kun puhutaan välikielestä, sen on kattava ja oltava selkeä myös oman toimintaryhmänsä ulkopuolelle. Työn tavoite olla välikielen muodostamisen apuna on osaksi täytynyt.

Muusikot osaavat paljon sellaista, mistä ei puhuta. Koska siitä ei puhuta, siitä työstä on vaikea saada arvosta, ja siitä ei usein edes saa palkkaa. Kun on kyse hiljaisesta tiedosta ja intuitiivisista arviosta, on aina riski, että oikeaa osamista ei pueta sanoiksi. Konserttiohjelman laatiminen on vaikeaa ja vaatii ammattiosaamista ja siksi on tärkeää, että sen tekemisestä puhutaan. Välikieli voi auttaa tässä tehtävässä. Musiikinopetuksessa konserttiohjelman tekemisen strategioita pitäisi nostaa seuraavalle tasolle.

Musiikinkoulutuksessa missä halutaan didaktisesti opettaa konserttiohjelman tekemisen mahdollisuudet, on hyvä olla karkoitettu siihen vaikuttavat tekijät. Kommunikatiivisuuden osaminen kehittyy jos oppilas saa usean otteeseen simuloida ammattimuusikoiden työtä konserttiohjelman tekemisessä.

Jos musiikkikoulutuksessa saa jokainen oppilas usean otteeseen simuloida ammattimuusikoiden työtä, se voi nostaa kommunikatiivisuuden osaamista. Simuloivia konserttiohjelmaa voi mind-mapin avulla saada aikaan.

Vahvistettu teoreettinen pohja ei voi koskaan olla haitaksi konserttiohjelman tekijälle. Sen avulla ei tarvitse harjoittaa trial and error strategiaa selveytyäkseen.

LÄHTEET

Bateson, G. 1987. *An Investigation Into the Nature and Meaning of the Sacred*. New York: Rider.

Dewey, J. 1980. *Individ, skola och samhälle*, Stockholm: Natur och Kultur.

Dewey, J. 2010. *Taide kokemuksena*, Suom. A. Immonen, J.S. Tuusvuori & Eurooppalaisen filosofian seura ry, Tampere: niin & näin. Alkuperäisjulkaisu 1934.

Eliasson, R. 1991. *Forskningsetik och perspektivval*. Lund: Studentlitteratur.

Irving, D. 2002. *Ammatti: muusikko*. Helsinki: Yliopistopaino.

Ketola, K., Knuuttila, S., Mattila, A. & Vesala, K. M. 2002. *Mitä enkelit pelkäävät?* Teoksessa K. Ketola, S. Knuuttila, A. Mattila & K. M. Vesala (toim.) *Puuttuvat viestit. Nonkommunikaatio inhimillisessä vuorovaikutuksessa*. Helsinki: Gaudeamus, 7–42.

Klickstein, G. 2009. *The Musicians's Way*. New York: Oxford University Press.

Kuisma, O. 2005. *Musiikin kolme muotoa antiikin platonismissa*. Teoksessa J. Torvinen & A. Padilla (toim.) *Musiikin filosofia ja estetiikka*. Helsinki: Yliopistopaino, 25–40.

Lehtonen, K. 1998. *Musiikki, kieli ja kommunikaatio*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 17.

Lövlie, L. 1990. *Den estetiske erfaring*, Nordisk Pedagogik 1-2, Vol. 10, 1–18. Oslo.

Rautiainen, T. 2005. *Aspekteja musiikillisesta kommunikaatiosta ja nonkommunikaatiosta*. Teoksessa J. Torvinen & A. Padilla (toim.) *Musiikin filosofia ja estetiikka*. Helsinki: Yliopistopaino, 205–231.

Stensmo, C. 1994. Pedagogisk filosofi. Lund: Studentlitteratur.

Tuomi, J. Sarajärvi, A. 2009. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Jyväskylä: Gummeruksen Kirjapaino OY.

Väkevä, L. 2004. Kasvatuksen taide ja taidekasvatus. Oulu: Oulu University Press.

AMERIKKALAISEN KAMARITRION KONSERTIN OHJELMA

Model Program 1*(A traditional chamber music concert with a twist)***THE AMERICAN CHAMBER TRIO***Eric Larsen, piano • Daniel Morgenstern, cello • June DeForest, violin*

Saturday, June 9, 2007, 8.30 P.M

Weill Recital Hall at Carnegie Hall, New York City

Trio no. 1 in C minor, op.8 (1923)	<i>Dmitri Shostakovich (13 min.)</i>
Andante-Molto più mosso	<i>(1906-1975)</i>

Trio no 2 in C Major, op.87 (1880-1882)	<i>Johannes Brahms (29 min.)</i>
Allegro	<i>(1833-1897)</i>
Andante con moto	
Scherzo: Presto	
Finale: Allegro giocoso	

-INTERMISSION-

Trio no1 in D Minor, op. 49 (1838)	<i>Felix Mendelssohn (27 min.)</i>
Molto allegroed agitato	<i>(1809-1847)</i>
Andante con moto tranquillo	
Scherzo: Leggiero e vivace	
Finale: Allegro assai appassionato	

Three Rags Piano Trio	<i>William Ryden (14 min.)</i>
Irish Stew (1989)	<i>(b. 1939)</i>
Lisa's Stew (1992)	
You're Grand Old Rag (2000)	

KAMARIMUSIIKKIKONSERTTI BROOKLYNIN MUSEOSSA

Model Program 2

(An innovative program organized around a themed event)

The Brooklyn Philharmonic presents

MUSIC OFF THE WALLS**“AMERICAN IDENTITIES”**

Sunday, April 29, 2007, at 3:00 P.M

Iris B. Cantor Auditorium, Brooklyn Museum, Brooklyn, New York

Paul Garment, clarinet • Katherine Hannauer, violin • Peter Vinograd, piano

Chris Nappi, percussion • Guillermo Cardenas, solo percussion

Jerome Kitzke, vocalist and composer

Evocations: Four Chants for piano (1937–1954)	<i>Carl Ruggles (10 min.)</i>
Largo	<i>(1876–1971)</i>
Andante con fantasia	
Moderato appassionato	
Adagio sostenuto	
Violin Sonata (1930)	<i>Virgil Thomson (13 min.)</i>
Allegro	<i>(1896–1989)</i>
Andante nobile	
Tempo di valzer	
Andante-Dropo movimento	
A, B, C Identity Songs (2007) World Premiere (violin, clarinet, piano, percussion)	<i>Christian Amigo (13 min.)</i> <i>(b. 1963)</i>
Haunted America (2002) (violin/vocals, clarinet/vocals, piano/vocals, percussion/vocals)	<i>Jerome Kitzke (18 min.)</i> <i>(b. 1955)</i>

HAASTATTELUKYSYMYKSET

Haastattelun toteutus

Tein teemahaastatteluni nauhatallenteena ja sen jälkeen työstin ne kirjalliseen muotoon. Haastattelutilanteet olivat luontevia ja vapaita. Arvioitu haastattelu-aika oli yhteensä noin 4-5 tuntia. Haastattelumonisteet ja litterointidokumentit ovat minun hallussani.

Haastattelijat tiesivät aineiston sisällöstä, mutta kysymyksiä en antanut etukäteen neljälle haastateltavalle.

KYSYMYKSIÄ

1. Mitä ajatuksia sinussa herää, kun sinä tarvitset uuden konserttiohjelman?
2. Miten sinun mielestäsi hyvä konserttiohjelma syntyy? Mitä asioita pitää ottaa huomioon?
 - 2.1 Voitko kuvata, miten ohjelman teko etenee alusta loppuun?
 - 2.2 Mitkä asiat mielestäsi vaikuttavat siihen, että ohjelmasta tulee semmoinen kuin siitä tulee.
 - 2.3 Minkälainen on mielestäsi ohjelman prosessi? (Sisältö)
3. Mitä seikkoja pidät tärkeänä konserttiohjelmassa?
 - 3.1 Mikä on mielestäsi vähemmän tärkeää ohjelmassa?
4. Voitko kuvata erityisesti hyvin onnistunutta ohjelmaa? Mikä sai sen onnistumaan?
 - 4.1 Mitkä asiat ovat tärkeitä onnistuneessa ohjelmassa?
 - 4.2 Voitko kuvata huonosti onnistunutta ohjelmaa?
 - 4.3 Mitkä tekijät vaikuttivat epäonnistumiseen?

5. Voitko antaa esimerkkejä keskenään erilaisista mutta toimivista malliohjelmista.
 - 5.1 Kuka tekee ohjelma?
 - 5.2 Kuka voi vaikuttaa ohjelmaan?
 - 5.3 Miten se tehdään?
 - 5.4 Milloin se tehdään?
 - 5.5 Missä se tehdään?

6. Ovatko-ohjelmat muuttuneet/kehittyneet ajan mukana?
 - 6.1 Mikä se on joka on kehittynyt?
 - 6.2 Mikä on säilynyt?
 - 6.3 Mikä vielä pitäisi kehittyä?
 - 6.4 Mikä pitäisi säilyä?

7. Miten mielestäsi yhteiskuntavirtaukset näkyvät ohjelmissa?
 - 7.1 Kenelle ohjelma tehdään?
 - 7.2 Mikä on sinun suhteesi ohjelmaan muusikkona?
 - 7.3 Mikä on sinun suhteesi ohjelmaan opettajana?
 - 7.4 Mikä on sinun suhteesi ohjelmaan kuuntelijana/yleisönä?
 - 7.5 Mikä on oppilaan suhde ohjelmaan?

MINDMAP - KONSERTTIOHJELMAN VAIKUTTAVAT TEKIJÄT

