

**MODERNI JA POSTMODERNI POPULAARIMUSIIKIN
ESTETIIKASSA**

**LAADULLINEN TUTKIMUS SUOMALAISTEN ROCK- JA HIPHOP-
KRIITIKOIDEN ESTETIIKKAKÄSITYKSISTÄ**

Johanna Emilia Laitinen
Musiikkitieteen Pro Gradu -
tutkielma
Kevät 2007

Jyväskylän yliopisto
Musiikin laitos
Jyväskylä

Jyväskylän yliopisto

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos MUSIIKIN
Tekijä Laitinen, Johanna	
Työn nimi Moderni ja postmoderni populaarimusiikin estetiikassa – Laadullinen tutkimus suomalaisten rock- ja hiphop-kriitikoiden nykypäivän estetiikkakäsityksistä	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Pro Gradu
Aika Kevät 2007	Sivumäärä 73
<p>Tiivistelmä</p> <p>Tässä tutkimuksessa kartoitan populaarimusiikin nykyestetiikkaa ja sen muuttumista ja liikkumista modernin ja postmodernin käsitteiden sisällä. Tieteellisessä kirjallisuudessa modernina pidetty rock ja postmoderniksi määritelty hiphop ovat mielenkiintoni kohteina verrattaessa 2000-luvun tilanteeseen, jossa kaupallisuus ja alagenrejen voimakkaasti kasvava lukumäärä sekoittavat alkuperäisiä ideologioita uusiin muotoihin.</p> <p>Tutkimuksen tarkoituksena on etsiä vastauksia populaarimusiikin nykyestetiikkaan suomalaisilta rock- ja hiphop-kriitikoilta, joiden kriitikkoasema on populaarikulttuurissa olennainen osa estetiikan määrittelemistä. Käytin tutkimusmenetelmänä laadullista teemahaastattelua, jonka avulla pystyin selvittämään levyarvioiden ja artistihaastattelujen taustalla olevia estetiikan metakäsityksiä.</p> <p>Tutkimus esittää, että vanhoihin käsityksiin verrattuna ja näiden tulosten valossa sekä rock- että hiphop-estetiikka sisältävät nykyestetiikassa ulottuvuuksia sekä postmodernista mielihyvän estetiikasta että modernista ideologian estetiikasta. Merkittävää on, että rock saattaa olla siirtymässä ideologisesti perinnettietoisuuden ja tyyli-ilmailun estetiikallaan postmodernimpaan suuntaan. Myös suurten ja pienten levy-yhtiöiden arvoarvostelman hämärtyminen ja hälveneminen pois esteettisestä arvottamisesta tuntuu tukevan molempien genrejen kohdella postmodernia näkökulmaa. Myös ulkomusiikillisten ja sosiaalisten arvoarvostelmien hälveneminen kriitikkojen vastauksissa voi olla merkki modernin ideologian hälvenemisestä. Erityisesti rock on saattanut pikkuhiljaa siirtyä modernin edistyksellisyyden ja ainutlaatuisuuden kentästä yhä enemmän postmodernimmalle puolelle.</p> <p>On mahdollista, että nykyisessä kulttuurien pluralisoitumisen tilassa sateenvarjogenrejen rajat ja ideologiat hälvenevät kokonaan ja lähinnä koskettavat löyhästi enää vain tiettyjä musiikillisia tai soundillisia piirteitä. Täten populaarimusiikin tutkimuksessa valloillaan ollut sosiologinen tutkimusote populaarimusiikin kokonaisestetiikan määrittelyyn voi pian tuntua kattamattomalta.</p>	
<p>Asiasanat</p> <p>populaarimusiikki, estetiikka, musiikkikritiikki</p>	

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	4
2 POPULAARIMUSIIKIN ESTETIIKAN TEORIAA	6
2.1 Tie klassisesta estetiikkakäsityksestä populaarimusiikin estetiikkaan	6
2.2 Populaarimusiikin estetiikan teorian erityispiirteitä	9
2.3 Moderni ja postmoderni populaarimusiikin estetiikassa	11
2.3.1 Onko populaarimusiikki edes taidetta?	11
2.3.2 Moderni näkökulma populaarimusiikin estetiikkaan	13
2.3.3 Postmoderni näkökulma populaarimusiikin estetiikkaan	15
2.4 Rockin ideologia ja estetiikka	18
2.5 Hip hopin ideologia ja estetiikka	22
3 POPULAARIMUSIIKIN KRITIIKKI	30
3.1 Kriitikko portinvartijana	31
3.2 Kriitikon kompetenssi	33
4 TUTKIMUSMENETELMÄT	37
4.1 Tutkimuksen tarkoitus ja tutkimuskysymykset	37
4.2 Teemahaastattelu tutkimusmenetelmänä	39
5 TULOKSET	41
5.1 Kriitikon kompetenssi	41
5.2 Ideologiset ulottuvuudet	46
5.3 Perinnetietoisuuden ja innovatiivisuuden suhde	48
5.4 Autenttisuuden ja kaupallisuuden suhde	51
5.5 Teknologian käyttö musiikissa	53
5.6 Musiikilliset piirteet ja lyriikka	55
5.7 Sosiaaliset ja ulkomusiikilliset piirteet	57
6 PÄÄTÄNTÖ	59

LÄHTEET

63

LIITE 1

71

1 JOHDANTO

Mitä on aito rock? Mitä on aito hiphop? Miksi rockfanit eivät pidä hiphopista? Miksi hiphop-artisti kertoo lyriikoissaan aina elämäntarinaansa?

Musiikkilehtien intohimoisena lukijana ja populaarikulttuurin harrastajana olen jatkuvasti lukenut levyarvioita ja artistihaastatteluja, joissa vilisee käsityksiä hyvästä ja huonosta, omaehtoisesta ja kaupallisuudesta, oikeasta ja väärästä. Toisaalta on tuntunut, ettei yhtenäisiä esteettisiä kriteerejä suurien genrejen sisällä enää olekaan. Kuitenkin erityisesti musiikkilehtien ja musiikkifanien puheet katu-uskottavuudesta tänä tuhansien eri genrejen aikana saivat minut tämän aiheen ääreen. Onko rockideologia kuollut alistuttuaan kaupallisuudelle? Onko hiphop enää aitoa, jos se ei tule kaduilta?

Valitsin tutkimukseni kohteeksi populaarimusiikin kokonaiskentästä rockin, jota on tieteellisessä kirjallisuudessa pidetty klassisesti modernina taiteena (mm. Gracyk 1996) sekä hiphopin, joka pidetty ominaisuuksiltaan postmodernina taiteena (mm. Shusterman 1992, Goodwin 1988 & 1991). Tämän tutkimuksen tarkoituksena on pohtia, miten populaarimusiikin nykyestetiikka liikkuu ja muuttuu näiden modernin ja postmodernin käsitteiden sisällä. Vaikka käsittelen tutkimuksessani vastakkain kahta täysin erilaista populaarimusiikin muotoa joita ei välttämättä edes voi musiikillisesti verrata toisiinsa, niiden määrittely, varsinkin hiphopin osalta on valkoisessa, länsimaisessa kulttuurissa ollut arkipuheessa usein verrattuna valkoiseen rockmusiikkiin. Rock ja hiphop on jopa nähty toisilleen niin vastakkaisina, että rockfanit, rockkriitikot, musiikkibisneksen instituutiot ja taidemaailma ovat miettineet, voiko hiphopia kutsua musiikiksi lainkaan (Goodwin 1991, 185). Vaikka nykypäivänä ei ehkä näin ajatellekaan, on silti näiden, toisilleen arkielämässä vastakkaisina koettujen populaarimusiikin muotojen yhteneväisyyksiä ja eroavaisuuksia estetiikan suhteen ja nähdä, miten nykypäivän käsitykset hyvästä rockista ja hiphopista ovat muuttaneet esteettistä kenttää joko modernin ideologiaestetiikan tai postmodernin mielihyväestetiikan suuntaan.

Tällä tutkimuksella on kolme tavoitetta, joista ensimmäisenä on kartoittaa populaarimusiikin nykyestetiikkaa suomalaisten rock- ja hiphop-kriitikoiden näkökulmasta. Toisena

tavoitteenani on miettiä, millä tavalla moderni ja postmoderni esiintyvät nykypäivän käsityksissä populaarimusiikin estetiikasta. Kolmantena tavoitteenani on tutkia populaarimusiikin kriitikon nykyistä roolia ja asemaa populaarimusiikin estetiikan määrittämisessä. Aihepiiriä kartoittavana tutkimusmenetelmänä käytän suoria musiikkikriitikkojen teemahaastatteluja, joiden avulla pyrin pääsemään kirjoitettuja levyarvioita tai artistihaastatteluja syvemmälle.

Tutkimuksen teoreettinen viitekehys koostuu a) populaarimusiikin estetiikan eri teoreettisista näkökulmista ja niiden kehityksestä ajan myötä sekä b) populaarimusiikin kritiikin teoriasta portinvartijuuden ja kompetenssin teorioiden kautta.

2 POPULAARIMUSIIKIN ESTETIIKAN TEORIAA

2.1 Tie klassisesta estetiikkakäsityksestä populaarimusiikin estetiikkaan

Alkuun on hyvä kertoa, mitä tässä tutkimuksessa tarkoitan estetiikalla ja missä mielessä termiä käytän. Vaikka objektien kauneudesta ja hyvydestä on klassisessa estetiikassa puhuttu filosofian alkuajoilta lähtien, estetiikka-termi on otettu varsinaisesti käyttöön vasta 1700-luvun lopulla. Estetiikan käsitteen isänä pidetään Alexander Baumgartenia, joka kirjoitti pääteoksensa *Aesthetica* vuonna 1750 (Dickie 1981, 17; Padilla & Torvinen 2005, 10; Shusterman 1997, 38). Klassiset filosofit kirjoittavat esteettisesti arvokkaista asioista ja kauneudesta sinänsä, eivät erityisesti siis aina taiteesta.

Antiikin ajattelija Platonin (noin 428-348 eKr.) kauneus on ideamaailman filosofian mukaisesti aistimaailman havaitsemattomissa. Koska tällainen kauneus kuuluu maailmaan, joka on meille aistikokemuksen kautta välittyvän maailman tuolla puolen, kokemus kauneudesta ei platonilaisittain juurikaan muistuta sitä, mitä nykyisin kutsuttaisiin taideteoksesta tai objektista saatavaksi esteettiseksi kokemukseksi. Platonin lisäksi Plotinos (204-269 eKr.) painottaa aistimaailman illusorisuutta ja sitä, että kauneus on järkeilyn perusteella saatu kokemus. Tässä mielessä tarkasteltuna objektin kauneus on tiukasti järjen asia, jossa esteettinen elämys liittyy kontemplaatioon. (Dickie 1981, 13-14.) Rationalistit eivät siis uskoneet suorien aistiemme kertovan kohteestaan yhtään mitään.

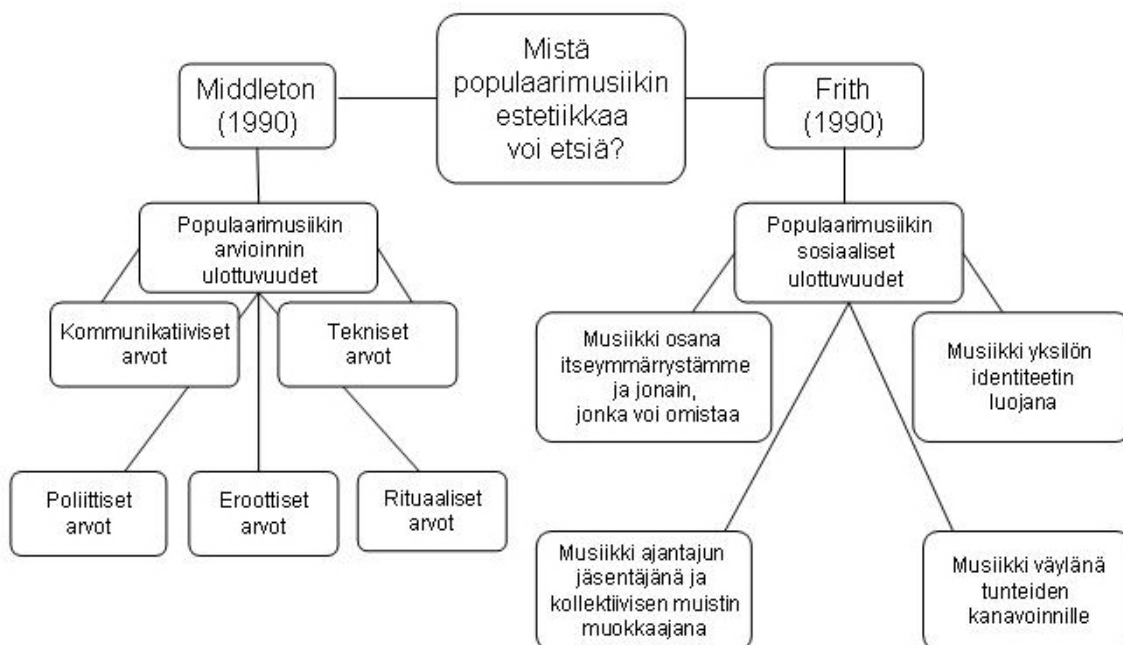
Aistimaailmaan täysin luottavilla empiristeillä on kauneudesta rationalismin vastainen käsitys. Brittiläinen esteetikko Francis Hutcheson (1694-1746) jätti ensimmäisenä platonilaisen transsendentalismin ja keskittyi aistein havaittaviin ilmiöihin, jolloin kauneuden havaitseminen subjektivoitui täysin (Dickie 1981, 21-22). Varsinainen empirismin isä David Hume (1711-1776) hylkää myös apriorisen järkeilyn, koska emme kykene hänen näkemyksensä mukaan oivaltamaan kauneutta järjen kautta, vaan ennemminkin intuitiivisesti (Dickie 1981, 27).

Rationalisteilla ja empiristeillä ei kauneuden käsittämiseen kuulu kuitenkaan mielihyvän tai esteettisen kokemuksen käsitteitä. Ensimmäistä kertaa nämä käsitteet erotti toisistaan

Immanuel Kant (1724-1804), joka toisaalta käyttää sanaa 'esteettinen' kummassakin merkityksessä: sekä kohteen objektista kauneutta että suoraa subjektin kokemaa mielihyvää tarkasteltaessa (Dickie 1981, 29). Kantin estetiikkakäsitystä luonnehditaan dialektiseksi, koska kaunis ja miellyttävä ovat molemmat objektin esteettisiä ominaisuuksia, mutta 'miellyttävä musiikki' ei ole sama asia kuin 'kaunis musiikki' (Dahlhaus 1980, 45). Musiikkia Kant pitää alempiarvoisena viihteenä, joka on toki miellyttävää, mutta ei usein viritä henkeä alttiiksi ideoille. Jos musiikki sen sijaan yhdistyy tekstiin, musiikki voi kadottaa varsinaisen luonteensa, mutta se voi kohota samalla arvossa nautinnosta kulttuuriksi. Musiikillisesti kaunista voi sen sijaan olla Kantin mukaan sävelsuhteiden matemaattinen muoto. (Dahlhaus 1980, 45-46.) Dahlhausin (1980, 49) mielestä Kantin teorian estetiikasta tulee ymmärrettävä, jos toisistaan erotetaan käsitteet 'taidearvostelma' (muotoa ja säveltekniisiä asioita arvioiva arvostelma) ja 'makuarvostelma' (mielihyvää arvottava arvostelma).

Musiikin estetiikalla tarkoitetaan Padillan ja Torvisen (2005, 11) mukaan nykyisin kenttää, joka koostuu kaikista musiikin lajeista, muodoista, aistittavuuksista ja elämyksellisistä vaikuttavuuksista sekä näiden sosiaalisista, yhteiskunnallisista ja kulttuurisista yhteyksistä. Tämän tutkimuksen oletuksena on, että populaarimusiikin estetiikka koostuu tietoisesti tai tiedostamatta kaikista näistä puolista. Populaarimusiikin tutkimus on ollut hyvin pitkälle sosiologien mielimaastoa, koska monien tutkijoiden mielestä populaarimusiikkia ei voi erottaa täysin sosiaalisista yhteyksistään. Musiikkimakuakin sosiaalisena erottautumiskriteerinä tutkinut Pierre Bourdieu (1984) on sosiologian klassikkona ollut osaltaan myös muokkaamassa käsitystä musiikin täydestä sosiaalisesta roolista. Bourdieu ei varsinaisesti ota kantaa musiikin hyvyteen tai kauneuteen, vaan esittää teorian, joka sotii Kantin esteettistä idealismia vastaan. Bourdieun järjestyksessään esteettisimmästä vähemmän esteettiseen taiteeseen esittämät makuarvostelmat, 1) legitiimi maku (legitimate taste), 2) keskiluokkainen kevyt maku (middle-brow taste) ja 3) populaari maku (popular taste) ovat hänen tutkimuksensa mukaan riippuvaisia ihmisten sosiaalisesta asemasta ja koulutustasosta (Bourdieu 1984, 16). Bourdieulaisittain ajateltuna kaiken taiteen ja kaiken musiikin estetiikka olisi siis riippuvaista sosiaalisista yhteyksistään ja erityisesti luokka-eroistaan. Tämän modernin ja porvarillisen ajan näkemyksen mukaan musiikilla itsellään ei välttämättä olisi samanlaista itseisarvoa muodon ja struktuurin kautta, kuten Kantin dualistisen esteettisyyden mukainen taidearvostelma vaatisi.

Populaarimusiikin oman estetiikan on tieteellisessä kirjallisuudessa lähinnä koettu olevan riippuvaista sosiaalisista yhteyksistään tai identiteetin ja yhteisöllisyyden rakentamiseen liittyvistä asioista (mm. Middleton 1990, 252; Frith 1990, 68-73). Eräät keskeisimmät populaarimusiikin teoretikot, Frith (1990) ja Middleton (1990) ovat luokitelleet asioita, jotka ovat mahdollisesti populaarimusiikin estetiikan niitä ulottuvuuksia, joiden pohjalta arviointia tehdään. Nämä teoriat havainnollistuvat kuviossa 1.



Kuvio 1: Middletonin (1990) ja Frithin (1990) teoriat populaarimusiikin estetiikan ulottuvuuksista.

Middletonin teoriassa kommunikatiiviset arvot yrittävät määritellä sitä, sanooko musiikki jotain ja onko se ymmärrettävää yleisölle. Rituaalisilla arvoilla voidaan taas etsiä sitä, representoiko musiikki kulttuurissa olevia tosiasioita. Tekniset arvot liittyvät diskursseihin muusikon virtuoosisuudesta ja taitavuudesta, eroottiset arvot voivat taas määritellä musiikin aiheuttamia fyysisiä reaktioita ja poliittiset arvot musiikissa olevia yhteiskunnallisia ulottuvuuksia. (Middleton 1990, 253.) Frithin (1990, 73) sosiaalisissa ulottuvuuksissa populaarimusiikilla nähdään olevan arvonsa sosiaalisten funktioiden kautta, jotka ovat löydettävissä a) yksilötasolla identiteetin luomisesta, b) tunteiden kanavoinnista, c) ajan organisoinnista sekä d) musiikista jonakin, jota voi omistaa.

Frithin ja Middletonin kategorisoimat arvoarvostelmat painottavat siis lähinnä pelkästään suoraa musiikista saatavaa mielihyvää tai sosiaalisia aspekteja sen sijaan, että musiikin skruktuuriin ja muotoon liittyvät asiat koettaisiin osaksi populaarimusiikin arvottamista ja estetiikkaa. Mielihyvän merkityksestä populaarikulttuurissa kirjoittanut pragmatisti Richard Shusterman (1992; 1997) vahvistaa käsitystä populaarimusiikin subjektiivisuudesta ja ns. säännöttömyydestä selvien esteettisten kriteerien suhteen. Koska populaarikulttuurin tuotteilla ei välttämättä ole mitään yhteisiä esteettisiä ihanteita, esteettinen kokemus välittömänä mielihyvänä puolustaa populaarikulttuurin taiteellista oikeutusta kuin mikään muu (Shusterman 1997, 50). Shusterman (1997, 38) myöntää kuitenkin toisaalta esteettisen kokemuksen olevan riippuvainen aiemmista havainnoista, esistrukturoivasta suuntautumisesta ja omaksutuista merkityksistä, jotka puolestaan itse edellyttävät taustakäytäntöjä. Täten voitaisiin Shustermanin käsitykseen tukeutuen väittää, ettei edes välitöntä mielihyvää synny ilman muita tekijöitä, joihin sosiaalisten yhteyksienkin voidaan lukea kuuluvan.

2.2 Populaarimusiikin estetiikan teorian erityispiirteitä

Yksi tieteellisessä lähdekirjallisuudessa usein mainittu populaarimusiikin erityispiirre on soundin eli sointiväriin estetiikassa. Ajatus välittömästä mielihyvästä on saanut monet populaarimusiikista kirjoittaneet tukeutumaan sosiaalisten yhteyksien sekä muodon ja struktuurin ulkopuolella sijaitseviin soundeihin. Tätä oletusta vasten onkin usein ajateltu, että äänilevyteknologialle 1900-luvulta lähtien perustunut populaarimusiikin tuotanto olisi syrjäyttänyt perinteisen notaation ensisijaisena musiikin lähteenä (Tagg 1979, 20-31; Gracyk 1999, 206). Taggin (1979, 29-31) oletuksen mukaan tämän takia populaarimusiikin analyysissa ei voida jättää huomioimatta tulkintaa, sointiväriä/soundia, laulutekniikkaa, akustiikkaa ja teknologian käyttöä toisin kuin länsimaisessa klassisessa perinteessä, jossa musiikin tekeminen ja sen levitys on perustunut notaatioon ja nuottien myymiseen.

Myös Frithin (1990, 75; 1996, 99) väitteen mukaan populaarimusiikin kehitys on lisääntyvässä määrin keskittynyt äänen, soundin käyttöön. Soundien estetiikka on erityisen tärkeää Mooren (2001, 17) mukaan, jonka mielestä havaitsemme ensin musiikin äänen eli

soundin ja vasta tämän jälkeen kykenisimme itse musiikin ulkopuolisiin representaatioiden ja samuuden löytämiseen. Mooren tapaan Gracyk (1999, 208) esittää pelkkää sosiologista näkökulmaa vastaan argumentin siitä, että populaarimusiikin mielihyvä ja kauneus paljastuvat suoraan havainnosta ja symbolisesta mielenkiinnosta, koska soundit ovat juuri niitä, joihin kuulija kiinnittää ensimmäisenä huomionsa. Myös musiikillisten perinteiden ymmärtäminen vaihtelee sen mukaan ja riippuu siitä, miltä soundit kuulostavat (Gracyk 1999, 208). Sekä Tagg, Moore, Frith että Gracyk ovat yhtä mieltä soundien merkityksestä populaarimusiikille, mutta eivät pysty tarkemmin analysoimaan, mikä soundi itse asiassa on. Soundien estetiikka on siis ainakin toistaiseksi käsitykseni mukaan hyvin subjektiivista, kuulijastaan riippuvaa.

Toinen usein mainittu populaarimusiikissa on genrejen, eli yhteisesti sovittujen musiikillisten kategorioiden moninaisuus ja niiden erilaiset estetiikat. Populaarimusiikin genrejen määrittämisessä tulee Frithin (1996, 88) mielestä ymmärtää ensisijaisesti kaupalliset ja kulttuuriset prosessit sen sijaan, että ajattelisimme genrejen olevan pelkästään akateemisesti määriteltyjä, musiikkianalyttisiä luokitteluja. Täten musiikin arvoarvostelma on välttämättä myös sosiaalinen ja kulttuurinen arvoarvostelma, kuten esimerkiksi ”onko musiikki uskollista genrensä säännöille vai ei” (Frith 1996, 89). Genret ovat tärkeitä havaintovälineitä myös Kempin (2004, 12) mukaan siksi, että ne toimivat kielenä ja levittäjinä musiikillisissa, taloudellisissa, teknologisissa ja kulttuurisissa yhteisöissä, ja niitä käyttäen yhteisön jäsenet kommunikoivat tehokkaammin itse musiikista.

Fabbrin (1982) mukaan genren määrittämiseen vaikuttavat 1) muotoon ja tekniikkaan (eli itse musiikkiin), 2) semiotikkaan, 3) sosiaaliseen käyttäytymiseen, 4) sosiaalis-ideologisiin aspekteihin sekä 5) kaupallisiin ja juridisiin asioihin liittyvät säännöt (Frith 1996, 91). Tässä tutkimuksessa käsittelen siis rockia ja hiphopia selvästi toisistaan erillään olevina sateenvarjogenreinä. Koska genrejä ja niiden alagenrejä tulee aina vain lisää ja niiden määrä nousee koko ajan (Kemp 2004, 20), ei yksittäisen sateenvarjogenrenkään (kuten rock tai hiphop, joilla molemmilla on takuulla satoja alagenrejä) kohdalla voi välttämättä puhua yhtenäisistä esteettisistä säännöistä. Jokaisella genrellä on täten oma esteettinen normistonsa ja juuri sen takia on vaikea määritellä tarkkoja esteettisiä kriteerejä sateenvarjogenreille.

2.3 Moderni ja postmoderni populaarimusiikin estetiikassa

2.3.1 Onko populaarimusiikki edes taidetta?

Modernismin ajan ajattelussa populaarikulttuuri, samaten siis populaarimusiikki, on asetettu varsinaista taidetta vastaan ollessaan massakulttuuria ja myytäväksi tehtyä. Populaarimusiikin itseisarvoa kritisoiti tiedettävästi ensimmäistä kertaa Frankfurtin filosofisen koulukunnan suuri nimi, Theodor W. Adorno. Artikkelissaan *On Popular Music* (1990 [1941]) Adorno arvostelee aikansa populaarimusiikkia (Tin Pan Alley –lauluntekijöiden viihdejazz) massateollisuuden tuotteena, jonka tarkoituksena on hänen näkemyksensä mukaan vain formuloida musiikki tiettyyn ennalta tunnistettavaan kaavaan. Tämän näkökulman mukaan massakulttuuri synnyttää pseudoindividualisointia, jonka mukaan luulemme valitsevamme kuuntelemamme musiikin itse, mutta massakulttuurin leviämisen takia kuuntelemme kuitenkin ennalta pureskeltua ja standardisoitua tuotetta (Adorno 1990 [1941], 312). Tällä argumentilla Adorno perustelee populaarimusiikin asemaa ns. oikean taiteen rinnalla. Kapitalistisen järjestelmän ja markkinatalouden synnyttämän massakulttuurin tärkeys on Adornolle kuitenkin siinä, että ilman sen tunnistamista emme voisi erottaa siitä eroavaa, ehkä idealististakin autonomista taidetta. On silti selvää, ettei adornolaisittain aito ja autonominen taide voi täysin erottautua kapitalistisesta kulttuuriteollisuudesta, mutta tärkeintä on joka tapauksessa pyrkimys autonomiaan. (Carroll 1998, 72.) Marxistinen näkemys kulttuurista välineellisenä ja tuotannollisena hyödykkeenä on kuitenkin Adornon kulttuuriteollisuuden kriitikin tärkein arvottava peruste, josta hahmottelemani taidemusiikin ja populaarimusiikin välinen dikotomia on saanut alkunsa. Adornon näkemykset ovat myös lähellä kantilaista taide-estetiikkaa, kuten muutkin massakulttuuria kritisoivien filosofien näkemykset (Carroll 1998, 89-90).

Frankfurtin koulukunnalle vastakkaista näkemystä edustavat ne saman ajan filosofit, jotka näkivät massakulttuurissa mahdollisuuden ja oman esteettisen arvonsa. Tunnetuin näistä filosofeista on Walter Benjamin, jonka ajatuksia on luonnehdittu uus-hegeliläisiksi (Carroll 1998, 114-115). Vaikka Benjamin ei koskaan kirjoittanutkaan varsinaisesti musiikista, hänen modernin ajan massakulttuurin tekstinsä *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* on tärkeä tukipilari taiteen arvottamisen historiassa (mm. Middleton 1990;

Carroll 1998). Taiteen autonomiaestetiikan vastapainona Benjamin näkee uuden teknologian sekä kulttuurituotannon muuttuneiden sosiaalisten kontekstien mahdollisuudet uutta kehittävinä muotoina (Middleton 1990, 64). Adornon autonomiaestetiikan sijaan Benjamin sallii sen, että kappale taidetta olisi suunniteltu tuotantoa varten ja tuotannon ehdoilla. Itse asiassa Benjaminin mielestä jokainen yksittäinen taideteos on aikojen saatossa ollut jäljennettävissä, vaikka teollistuminen ja tekniikan kehitys onkin tehnyt mittavan muutoksen taideteoksen jäljennösten määriin ja muotoon. (Benjamin 1992.) Pääasia Adornon ja Benjaminin ajattelun eroissa onkin siinä, että Adornon puolustaessa taiteen autonomiaestetiikkaa, Benjamin kokee massatuotannosta syntyneillä tuotteilla olevan oman merkityksensä ja arvonsa sinänsä.

Ruuskan (2006, 56) mukaan modernismin ja jälkimodernismin jälkeisen ajan ominaispiirteisiin kuuluu kulttuuristen muotojen pluralisointi ja niiden naturalisoiminen pysyvänä tilana. Joka tapauksessa Ruuskan (2006, 56) mielestä jokainen kulttuurimuoto pyrkii legitimoimaan oman asemansa toisten muotojen kustannuksella. Taidemusiikin neromyytti ja neron asema ”jumalallisena tradition uudistajana” vastaa Ruuskan (2006, 136) mielestä populaarimusiikin omaa auteur-myyttiä, jolloin molemmat, klassisesti vastakkaisina nähdyt taidemuodot noudattaisivat adornolaista, vastakkainasetteluihin perustuvaa estetiikkaa. Tästä voitaisiin päätellä, etteivät kahtia jaottelut ole poistuneet nykykulttuurin arvotusperusteista – jotta voisi olla jotain erityistä, täytyy tietää, mistä erottautua. Ehkä vastakkain aseteltavia kulttuurimuotoja on nykyään vaan huomattavasti enemmän kuin ennen.

Adornon näkemysten heikkoutena voi olla, ettei hän arvota populaarimusiikkia sen omasta kontekstista käsin. Middletonin (1990, 55) väitteen mukaan Adornon näkökulma perustuu eurooppalais- ja luokkakeskeiseen musiikin kehityksen estetiikkaan. Täten Adornon länsimaiseen musiikin historiaan perustuva absolutismi jättää huomioimatta esimerkiksi muille musiikkikulttuureille tunnusomaisen elävän musiikin ja improvisoinnin sekä nuotittomuuden traditiot (Middleton 1990, 56). Nykyisessä, voimakkaasti pluralisoituneessa kulttuurisessa ja yhteiskunnallisessa kentässä on edelleen toki vastakohtia joihin verrata toinen toistaan, mutta väitän, ettei populaarimusiikin arvottamisessa ole enää kysymys pelkästään massateollisuuden vertaamisesta ’aitoon taiteeseen’. Länsimainen populaarimusiikki on luonut omaa estetiikkaansa jo vuosikymmenten ajan.

2.3.2 Moderni näkökulma populaarimusiikin estetiikkaan

I don't want to write for people anymore you know, be a spokesman. From now on I want to write from inside me.

Bob Dylan haastattelussaan vuonna 1964. (Campbell 1996, 218.)

Lainaus laulaja-lauluntekijä Bob Dylanin haastattelusta on kuvaava esimerkki siitä asenteesta, joka levisi viihdekulttuurin loistokauden jälkeen länsimaiseen rockkulttuuriin 1960-luvun puolivälissä. Tällainen populaarimusiikkiin liittyvä hyvinkin adornolainen käsitys autenttisesta, hyvästä rockmusiikista verrattuna kaupalliseen, huonoon popmusiikkiin on historiallisesti populaarimusiikin estetiikan kehityksessä tärkeitä kulmakiviä. Porvarillinen, romantiikasta lähtöisin oleva käsitys artistin tai taiteentekijän itsenäisestä ja autenttisesta ilmaisusta siirtyi selkeästi rockmusiikin arviointiin. Tässä luvussa kuvailen tätä populaarimusiikin, ja erityisesti rockin autenttisuuden ja aitouden ihannetta, joka on jyllännyt sekä alakulttuureiden arvoissa että sitä kautta myös populaarimusiikin tutkijoiden piirissä vuosikymmenten ajan.

Moderniin nerousmyyttiin kuuluva autenttisuus on yksi tärkeimmistä esteettisistä argumenteista länsimaisen populaarimusiikin ja erityisesti rockin historiassa. Shukerin (1998, 20) määritelmän mukaan autenttisuudella populaarimusiikin yhteydessä tarkoitetaan arkikielessä oletusta siitä, että musiikkia tekevät ja tuottavat ihmiset sitoutuvat itse henkilökohtaisesti työnsä luovaan puoleen, ja että ilmaisussa on tarpeeksi originaalisuutta ja luovuutta ja konnotaatioita vakavasti otettavuuteen, rehellisyyteen ja ainutlaatuisuuteen. Käsite on vaikea, koska autenttisuudesta puhuttaessa, ja nimenomaan juuri musiikin kohdalla termi voidaan käsittää hyvin monella tavalla. Mooren (2002, 210) mukaan autenttisuus ei ole musiikin tai soundien ominaisuus, vaan se kulminoituu vasta yleisön kulttuurisessa ja historiallisessa käsityskyvyssä: sen sijaan että kysyttäisiin *mitä*, tulisi mieluummin kysyä *ketä* voidaan kutsua autenttiseksi ja miettiä, miten nämä arvotukset syntyvät. Moni tutkija painottaakin populaarimusiikin estetiikan ja autenttisuuden käsittämisen syntyvän artistin ja yleisön vuorovaikutuksessa, eikä missään muussa (mm. Butler 2003, 1; Negus 1992).

Leonardin ja Strachanin (2003, 164) mukaan populaarimusiikin tutkimuksessa autenttisuudesta on puhuttu ja kirjoitettu kiteytettynä suhteessa a) historialliseen jatkuvuuteen, b) artistin itseilmaisuuksiin ja rehellisyyteen, c) kaupallisuuteen, d) teknologian murrokseen ja tuottamiseen sekä e) yhteisökulttuurien syntymiseen. Samassa yhteydessä myös väitetään, että autenttisuuteen liittyvät esteettiset arvostelmat eivät oikeastaan liity aina musiikkiin itseensä, vaan kaikkeen muuhun sen ympärillä pyörivään todellisuuteen aina identiteetin ja alakulttuurin syntymisen kautta markkinointiin ja välillisiin vaikutuksiin asti (Leonard et al. 2003, 165). Myös Mooren (2002) artikkelissa *Authenticity as Authentication* erityisesti rockin autenttisuuden koetaan rakentuvan perinteisestä ajattelusta poiketen kolmella tavalla: a) artisti on rehellinen, innovatiivinen ja ilmaiseva, b) artisti onnistuu välittämään toisen artistin tai aikakauden ideat autenttisesti tai c) kuulija pystyy eläytymään tai samaistumaan artistiin tai hänen tuotoksiinsa omalla tavallaan. Mooren käsitys autenttisuudesta on mielestäni päivitetty versio rockestetiikan sisällä pyörivästä aitouskypsestä: koska pyörää ei voida keksiä täysin uudelleen, täytyy nykyisin turvautua myös hyvään rockmusiikin perinteen tuntemiseen ollakseen autenttinen rockesiintyjä tai tehdäkseen autenttista rockmusiikkia. Toisaalta perusasiat eivät ole Mooren teorian mukaan kadonneet minnekään. Rockmusiikolle on edelleen tärkeää tehdä musiikkinsa mahdollisimman omaehtoisesti ja rehellisesti ja toisaalta myös niin, että kuulija pystyy nappaamaan siitä itselleen samaistumisen ja eläytymisen kohteita itselleen.

Jostain syystä autenttisuudesta on kasvanut suuri arvottava argumentti nimenomaan rockin estetiikassa, ja väitetään jopa, että se on siitä keskeisesti riippuvainen (mm. Frith 1990, 63; Regev 1994, 95). Rockmusiikin kontekstissa Theodore Gracykin (1996, 175) mukaan musiikki käsitetään romanttisen estetiikan manifestina, joka ylistää artistin originaalisuuden, emotionaalisuuden ja spontaanisuuden koodeja. Toisin sanoen, muutama vuosikymmen sitten populaarimusiikin kenttään väitetään rakentuneen korkeakulttuurista tutun korkea-matala – jaottelun, jolloin populaarimusiikki jaoteltiin ”kaupalliseen popiin” ja ”edistykselliseen rockiin” (Järviluoma & Rautiainen 2003, 172). Edistyksellisyys liitettiin rockiin nimenomaan siksi, koska se pyrki edistyksellisenä, omaehtoisena ja autenttisenä eroamaan aiemmista populaarikulttuurin muodoista ja erityisesti ns. hittitehtaista, jotka suolsivat kaupallista popmusiikkia. Myöhemmin tällaista jakoa autenttisuuden suhteen on ollut yhä vaikeampi tehdä: populaarimusiikki on niin pitkään ollut talouden ja tuotteistamisen piirissä, ettei

kaupallisuutta voi varsinaisesti enää pitää epäautenttisuuden merkinä (Kohl 1997, 1). Varsinkin rockideologiaan kuuluu myös kaupallisuuden vastustaminen, jota ei tietenkään voi kukaan menestykseen hamuava muusikko välttää. Nykyisin tyypillisin ratkaisu tähän pulmaan on pienten ”ei-kaupallisten” levy-yhtiöiden suosiminen, jolloin ei oikeastaan vastusteta kaupallisuutta sinänsä, vaan lähinnä suurten mediakonsernien valtaa. (Kurkela 2005, 304.)

2.3.3 Postmoderni näkökulma populaarimusiikin estetiikkaan

Postmoderni taide heijastaa tiedollisia ja materiaalisia muutoksia erilaisuuden juhlinnallaan, imagojen, pintojen ja todellisuuden simulaation hurmiollaan, korkean ja matalan sekoittamisella keskenään ja kieltämällä historian, moraaliset tuomiot ja sentimentaalisuuden.¹ (Manuel 1995, 229).

Kun moderni, varsinkin rockille tärkeä autenttisuus- ja nerousestetiikka edusti populaarikulttuurin sisällä taidetta ja ylevyyttä, sen vastakohtaksi luokiteltavat asiat, kuten kaupallisuus, toisenlaiset tekijyyden tavat tai ironia voitiin käsittää postmodernistiseksi ideologiaksi. Alan Stanbridgen (2003) mukaan modernismi populaarimusiikissa ilmentää avantgardistista, edistyksellistä ja autonomista teosta, kun taas postmodernistisen estetiikan mukaan voi sallia taiteeksi ja kauniiksi aivan mitä vain sosiaalisesta sattumanvaraisuudesta, esteettisestä hybridisyydestä, monimuotoisuudesta tai intertekstuaalisuudesta huolimatta (Standbridge 2003, 106; myös Nehring 1997, 5). Kun modernistiseen estetiikkaan luetaan kuuluvan ideologinen ulottuvuus, postmodernin populaarimusiikin estetiikan voi käsittää pelkäksi affektin ja mielihalun estetiikaksi (Grossberg 1992, 223). Lyotard (1986, 155-156) käsittää modernin ja postmodernin taiteen eron nostalgian ja innovatiivisuuden taisteluksi. Näin ollen oletetaan, että postmoderni käsitystapa kumoaa kaiken sen, mikä on modernille estetiikalle luonteenomaista.

Kun tekijyyden näkökulmasta moderni populaarimusiikin estetiikka korostaa autenttisuutta ja omaehtoisuutta, postmodernin estetiikan voidaan käsittää sitä vastoin korostavan

¹ Postmodern art reflects these epistemological and material changes by its celebration of difference, its exaltation of images, surfaces and simulacra, its eclectic mixing of high and low, and its denial of historicity, moral judgmentalism and sentimentality.

epäautenttisuutta ja toisenlaisen tekemisen tapoja. Grossberg (1992) erottelee autenttisen ja epäautenttisen populaarimusiikin toisistaan nimittämällä epäautenttista musiikkia kaupalliseksi ja tuotteistetuksi. Tuotteistettu ja epäaito, tai esimerkiksi teatraalinen tai viihteellinen musiikki ei kuitenkaan ole Grossbergin mielestä käsiteltävissä modernin estetiikan sääntöjen mukaisesti, vaan se voidaan käsittää postmodernismin ajatuksen mukaan ”autenttiseksi epäautenttisuudeksi” tai esimerkiksi ironiseksi nihilismiksi. Kun todellisuus on itsessään kliseinen ja epäautenttinen, kliseet voivatkin näin olla todellisia, ja siten autenttisia. (Grossberg 1992, 206-207; 224-225; 234-235.) Poptaiteilija Andy Warholia ja hänen töistään inspiroituneita The Velvet Undergroundia ja David Bowieta pidetään ensimmäisinä populaarimusiikin historian postmodernisteina juuri tässä Grossbergin esittämässä, ironis-nihilistisessä mielessä.

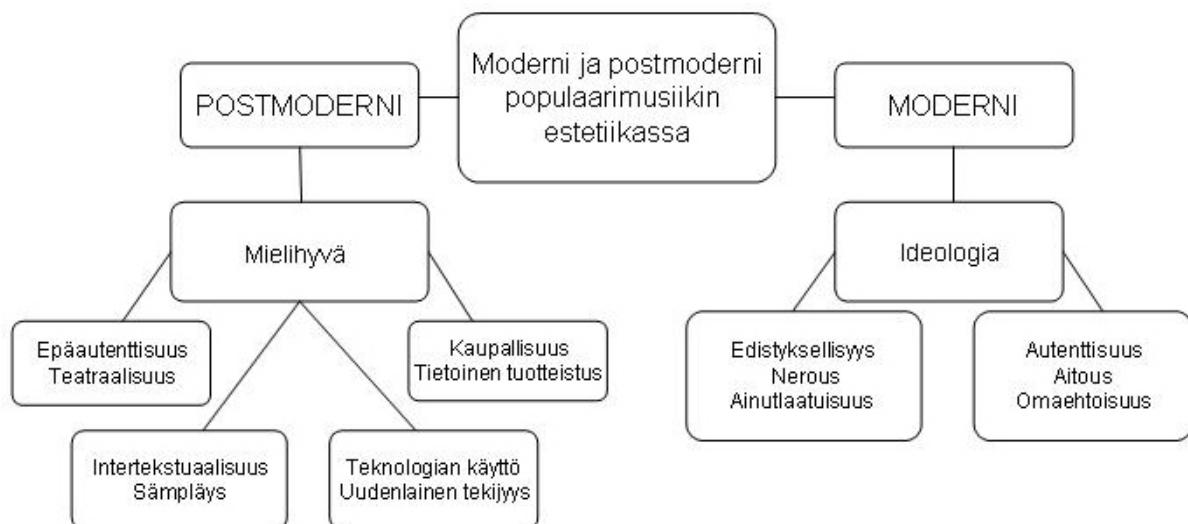
Yksi postmoderniksi tekijäksi luokiteltu ulottuvuus on intertekstuaalisuus, toisista taidekappaleista tai oikeastaan mistä tahansa tietoisesti lainaaminen. Intertekstuaalisuuden ja autenttisuuden suhdetta Pet Shop Boysin cover-kappaleista tutkinut Mark Butler (2003) pitää yhtyettä arvossaan nimenomaan postmodernin ilmaisumuodon sisällä, jossa nimenomaan tietoinen kaupallisuus ja tietoinen intertekstuaalisuus erottaa Pet Shop Boysin tuotokset esteettistä ajatusta vailla olevista pop-akteista. Samankaltaiseen lopputulokseen tietoisesta kaupallisuudesta päätyy myös Spice Girlsin autenttisuutta pohtiva Elizabeth Eva Leach (2001). Näinpä voidaan olettaa, että musiikin ja taiteen itsensä tasolla postmodernismi voi olla melkein mitä tahansa rajoja rikkovaa toimintaa, kunhan rajoja rikotaan tietoisesti.

Myös sämpläystekniikka tukee voimakkaasti intertekstuaalisuutta. Shusterman (1992, 204-205) vertaa sämpläystekniikan käyttöä postmoderneihin kuvateknikoihin ja muiden muassa Andy Warholin töihin, joissa hän käytti aiempia kuvia, mainoksia ja teoksia muokaten niistä uusia teoksia. Myös hiphopin sämpläysperinteessä rikotaan kaavoja ja tehdään palasista kollaaseja (Shusterman 1992, 206). Tällainen tuottamisen ja tekemisen tapa haastaa Shustermanin (1992, 205) mielestä modernin estetiikan ideaalin uuteen valoon: postmodernit taiteet kuten hiphop asettavat kyseenalaiseksi sen, etteivätkö lainaaminen ja uuden luominen voisi kulkea käsi kädessä toistensa kanssa. Toisaalta Shusterman (1995) väittää, ettei hiphopia tulisi käsittää ironistiseksi ja kyyniseksi muun postmodernistisen tulkinnan mukaan, koska hiphopin juurten afroamerikkalainen perinne on nimenomaan sellaisenaan autenttista ja

omaehtoista ilmaisua. Olisi siis väärin pitää alkuperäistä hiphopia ironiana. Postmodernina se voidaan luokitella mielestäni vain suhteessa valkoiseen rockkulttuuriin, joka käsitetään modernin estetiikan manifestiksi ja jossa jossa tekotavat ovat tyystin erilaiset, mitä DJ-, sämpläys- ja puhelauluvetoisessa hiphopissa.

Yhdeksi modernin ja postmodernin populaaritaiteen eroiksi on usein esitetty uuden teknologian käyttöä verrattuna modernin estetiikan orgaanisten soitinten ihannointiin. Syntetisaattoreita, rumpukoneita tai digitaalisia sämplereitä ei usein liitetä moderniin populaarimusiikkiin, jossa aidoilla soittimilla on tilaa: sen sijaan monet tanssiin ja teknologian käyttöön perustuvat genret, kuten hiphop, käsitetään modernista eroaviksi taidemuodoiksi (Goodwin 1988, 263). Siksi sämpläysperinteestä kumpuavan voimakkaan teknologian hyödyntämisen takia hiphop käsitetään tämän jaon mukaan postmoderniksi ilmaisumuodoksi. Vaikka 2000-luvulla kaikki hiphop-genret eivät käytä sämpläystekniikkaa, sen voidaan kuitenkin luonnehtia olevan yksi klassisimmista ja käytetyimmistä hiphopin tekotavoista.

Yhteenvetona postmodernin ja modernin näkökulman ominaispiirteitä ja eroja havainnollistaa kuvio 2. Olen erottanut kuviossa modernin näkökulman ideologiseksi estetiikaksi (a priori) ja postmodernin estetiikan mielihyvän estetiikaksi (a posteriori). Kuviossa kootaan tässä luvussa esitetyt teoreettiset luonnehdinnat modernista ja postmodernista yhteen.



Kuvio 2: Teoreettinen yhteenveto modernista ja postmodernista näkökulmasta populaarimusiikin estetiikassa.

2.4 Rockin ideologia ja estetiikka

Rock on suuri sateenvarjogenre, joka käsittää nykyisin hyvinkin erilaisia alagenrejä. Rockin etymologisten juurien kerrotaan polveutuneen 1950-luvun rock'n'rollista, joka taas polveutui toisen maailmansodan jälkeisistä, afroamerikkalaisista tyyleistä, kuten bluesista, rhythm and bluesista sekä boogie woogiesta (Campbell 1996, 199). Termiä 'rock' käytettiin ensimmäisiä kertoja termin 'rock'n'roll' sijaan 1960-luvulla kuvailemaan uudenlaisia yhtyeitä Pohjois-Amerikassa ja Iso-Britanniassa. Rock liittyi tällöin tiiviisti nuorisokulttuuriin ja sen syntymiseen, ja pyrki erityisesti erottumaan kaupallisesta popista. (Middleton 2007.) Saariston (2003,11) mukaan julkisessa keskustelussa rockia on syytetty milloin moraalittomuudesta, milloin taas yhteiskuntaa uhkaavan käyttäytymisen suosimisesta. Totuus nykyään on kuitenkin se, että rock on kasvanut alakulttuurisesta nuorisokapinasta ulos jo aikoja sitten.

Musiikillisilta piirteiltään rock on vaikeaa yleistettävää, koska rockiksi voidaan lukea niin monenlaisia kitaravetoisia tyylejä. Koska rockia on tehty niin musiikillisesti kuin ideologisestikin jo vuosikymmeniä, olisi täysin mahdotonta ryhtyä etsimään tiettyjä musiikillisia, yhdistäviä piirteitä koko sateenvarjogenressä. Myös rockin estetiikasta kirjoitetuissa tutkimuksissa ja teksteissä keskitytään ennemminkin rockin ideologisiin kuin varsinaisiin yleistäviin musiikillisiin parametreihin. Tässä alaluvussa pyrin erottelemaan juuri niitä piirteitä, jotka on koettu aikojen kuluessa tärkeiksi rockmusiikkia arvioidessa ja arvotettaessa.

Middletonin (2007) mukaan rockia voidaan kuvailla kolmen eri ulottuvuuden kautta: sosiologisin, musiikillisin tai ideologisin perustein. Näistä vahvimaksi on noussut oletettavasti ideologinen ulottuvuus, koska sosiologiset ja musiikilliset ulottuvuudet ovat rockin genren kohdalla niin vaihtelevia (Middleton 2007). Grossbergin (1992, 132) luokittelun mukaan rockkulttuuri koostuu musiikillisten tekijöiden lisäksi myös ulkonäköön liittyvistä asioista, sosioekonomisista rakenteista, esteettisistä konventioista, puhutusta kielestä, historiallisista tekijöistä, esiintymisistä, ideologiasta sekä median representaatioista. Näiden huomioiden kautta on oletettavissa, ettei pelkkä sosiologinen analyysi riitä tutkimaan

rockin kenttää, kuten ei puhtaasti musiikillinen analyysikaan. Ilmiötä havainnollistaessa on otettava huomioon hyvin monenlaisia ulottuvuuksia.

Historiallisesti katsottuna rockista tuli autenttisuusiideologian myötä osa romanttisen, adornolaisen taiteilijakuvan mukaista, omaehtoisen nerouden manifestia. Amerikkalaisen Tin Pan Alley –iskelmätuotantokulttuurin vastapainona rock toi esiin individualistista taiteilijakulttia tukevan laulaja-lauluntekijä –perinteen, joka erotti siis rockin ideologisella tasolla aiemmasta populaarimusiikin perinteestä (Frith 1988, 58). Gracykin (1996, 220-221) mukaan subjektiivisen autenttisuuden ihannoiminen on kytköksissä vanhaan porvarillis-romanttiseen kahtiajakoon hyvästä ja huonosta statuksen mittarina. Rock on siis puhtaimmillaan heijastumaa romanttisesta estetiikasta, joka korostaa artistin subjektiivisen originaalisuuden, emotionaalisuuden ja spontaanisuuden koodeja (Gracyk 1996, 175).

Rockin kohdalla autenttisuuden käsitettä käytettiin alun perin kuvailemaan tekemisen ja esiintymisen tapaa ja erityisesti mitä tahansa liittyen laulaja-lauluntekijä –käytäntöihin, joissa intiimiyden ja välittömyyden tunteet olivat jotenkin liitettävissä autenttisuuteen (Moore 2001, 200). Autenttisuuden ja luovuuden on uskottu osaltaan nostavan rockmuusikon artistista tai sosiaalista statusta rockkulttuurin sisällä (Regev 1994, 92; Moore 2001, 199). Shukerin (1998, 20) mielestä rockin musiikillisessa arvottamisessa autenttisuuden käsite on ollut myös keskeinen argumentti esimerkiksi väiteltäessä studiomuusikoiden, sämpläyksen ja muiden vastaavien tuotantotapojen käytöstä musiikissa. Autenttisuuden suhde teknologian käyttämiseen orgaanisten soittimien ja live-estetiikan vastapainona onkin yksi ulottuvuus rockin estetiikassa, joka on herättänyt usein keskustelua rockfanien ja –muusikoiden piirissä. Orgaanisuus eli aidoilla soittimilla soittaminen onkin yksi rockin estetiikan ominaisimpia piirteitä, joka kumpuaa modernista realismin ihanteesta vastapainona tanssiorientoituneen popin ja sen teknologian käyttöön (Goodwin 1988, 272).

Kuten aiemminkin olen tässä työssä maininnut, autenttisuudesta on kasvanut oletettavasti suurin arvottava argumentti rockin ideologiassa, joka taas on yksi keskeisimmistä asioista siinä, mitä rock on ja miten se käsitetään. Vaikka rock ei kulttuurina ole selvästikään enää 2000-luvulla yhtä murskaavaa ja kapinallista kuin vuosikymmeniä sitten, sen myytti kapinasta ja edistyksestä on lähes koko sateenvarjogenren poikkeamaton sääntö. Leachin (2001,

48) mukaan rockin autenttisuusiideologian piirteitä ovat mm. lahjakkaan yksilön tai pienen yhtyeen muodostuminen luonnollisesti toisensa tuntien, laulujen kirjoittaminen omista tunteistaan tai poliittista näkökulmistaan käsin sekä kappaleiden itsenäinen soittaminen. Rockkappaleista tehtyjä covereita tutkinut Deena Weinstein (1998, 138) olettaa perinteisestä autenttisuusiideologiasta huolimatta kuitenkin rockin viittaavan aina menneeseen rockmusiikkiin, ja uuden musiikin tekemiseen liittyvän ideologisen langan kulkevan aiemman rockperinteen tuntemisessa. Näin ollen rock on päässyt jo oletettavasti siihen asemaan, jossa perinteen tunteminen on uusille muusikoille tärkeää, jotta uskottavuus ja alkuperäinen ideologia voitaisiin säilyttää.

Perinnetietoisuus tai autenttisuus eivät kuitenkaan ole ainoita tekijöitä, jota hyvältä rockilta toivotaan. Von Appenin ja Doehringin (2006) levyarviotutkimuksen mukaan maailman parhaimmiksi luokitelluista rockmusiikin levyistä The Beatlesin *Revolveria*, The Beach Boysin *Pet Soundsia* ja Nirvanan *Nevermindia* yhdistää erityinen innovatiivisuus musiikissa ja tuotannossa. Edellä käyminen ja rajojen rikkominen on tutkimuksessa käytettyjen levyarvioiden mukaan siis mahdollisesti yksi tärkeimmistä asioista levyn klassikkostatuksen saavuttamisessa. Von Appen ja Doehring (2006, 31) listaavat tärkeimmiksi klassikkostatuslevyjen esteettisiksi hyveiksi innovatiivisuuden, tulkinnan, autenttisuuden ja itse laulukirjoittamisen tason, kun taas esimerkiksi soitannallista virtuoosisuutta ei pidetty niin tärkeänä esteettisenä hyveenä. Näin ollen on oletettavissa, että rockin klassikkostatuksen kriitikoiden silmissä saaneet levyt ovat olleet paljon muutakin kuin pelkästään omaehtoisia ja autenttisia sinänsä.

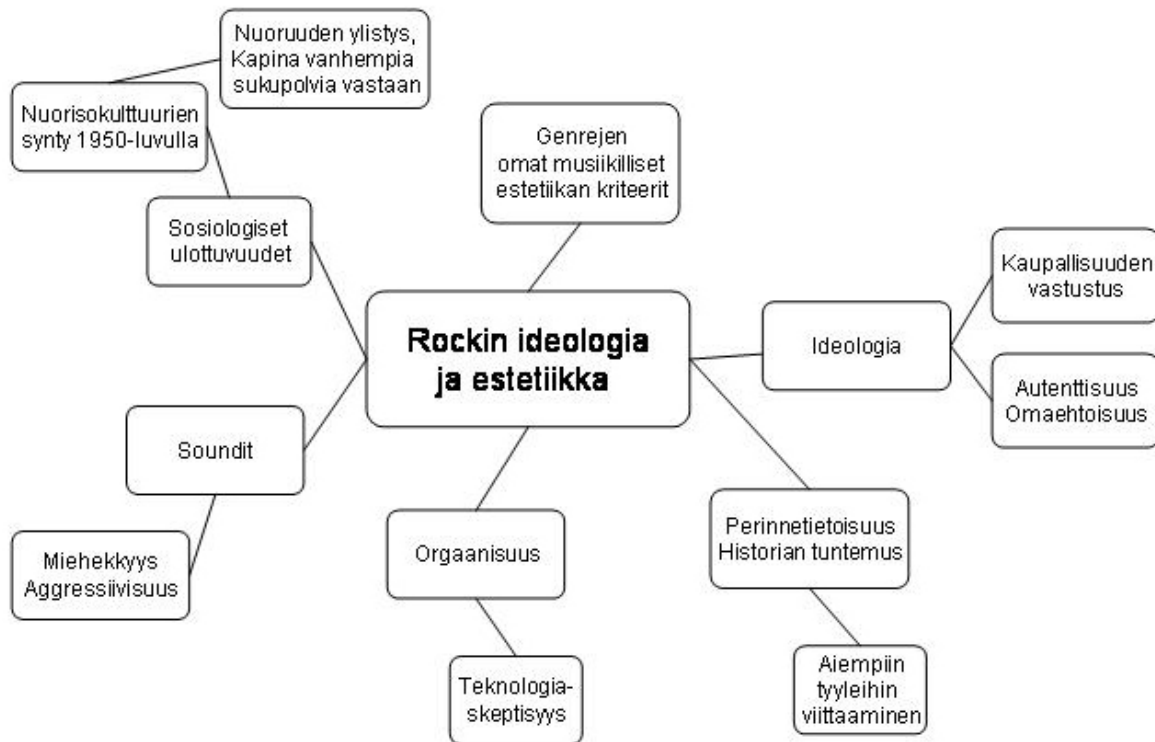
McLeodin (2002) tutkimus amerikkalaisten rocklehtien rockia arvottavista argumenteista tukee osaltaan Von Appenin ja Doehringin tutkimustuloksia. McLeodin (2002, 108) mukaan rockarvioissa tunnuttiin arvostavan miehisiä ominaisuuksia, kuten aggressiivisuutta, väkivaltaa, raakuutta, yksinkertaisuutta, henkilökohtaista ilmaisua, vakavasti otettavuutta, perinteen tuntemusta, autenttisuutta ja aitoutta. Sen sijaan naisellisemmat piirteet, kuten pehmeys, sentimentaalisuus, imelyys, rakenteellinen ennakoitavuus ja kaupallisuus ilmenivät kritiikeissä rockin arvoa huonontavina tekijöinä (McLeod 2002, 108). Sinänsä huomiot maskuliinisuudesta eivät ole rockin tutkimukselle ennestäänkään vieraita. Muiden muassa Shepherdin (1991) mukaan rock on pitkälti heijastumaa miesten hegemoniasta (Regev 1994,

94). Krusen (1999, 86) mukaan myös populaarimusiikin tutkimus on voimakkaasti keskittynyt miesten tekemän rockin tutkimukseen. Näin ollen on yleisesti oletettu, että rock on hyvin pitkälti miehistä ilmaisua miehille.

Puhtaasti musiikillisista seikoista ei populaarimusiikin tieteellisessä kirjallisuudessa juurikaan puhuta. Kuitenkin Kurkelan (2005, 292-293) mukaan suomalaiset rockjournalistit viittaavat useimmin rocklevyarvioissaan rytmikkaan ja kitaran sointiin jättäen muut musiikilliset seikat vähemmälle. Kuten jo luvussa 2.1 otin esiin, soundeilla on tärkeä osa populaarimusiikin ja myös rockin estetiikassa. McLeodin (2002) tutkimustuloksia mukaillen voitaisiin olettaa, että rockin soundeilta odotetaan miehisiä, rankkoja ominaisuuksia.

Rockin estetiikasta kirjoittavat ulkomaiset tutkijat eivät puhu juuri mitään sanoituksista tai niiden merkityksestä rockmusiikissa. Sen sijaan suomenkielisessä rockmusiikissa sanoituksilla on ollut kautta aikojen jostain syystä erityisen suuri merkitys. 1970-luvun suomalaisen rockin ja erityisesti punkin ja uuden aallon kohdalla yksi selitys kyseiseen sanoitusestetiikkaan oli tyyli tehdä ajan underground-henkisten runoilijoiden tapaan progressiivisia sanoituksia, joissa ei pyritty noudattamaan tiukkaa riimiä ja vaikka loppusointua olisi noudatettu, tekstin käsittely ja sijoittelu laulumelodiaan oli iskelmätyyliä vapaampaa (Jalkanen & Kurkela 2003, 595). Ehkäpä suomenkielisessä rockissa erottautuvuutta iskelmä- ja popkulttuurista on etsitty nimenomaan sanoitusten kautta. Suomen kieli ja sen vahva asema on voinut osaltaan myös tuoda suomalaiseen rockkulttuuriin sitä omaehtoisuutta ja autenttisuutta, jota rockideologia nimenomaan vaatii.

Yhteenvetona tässä luvussa esitettyä rockin ideologian ja estetiikan teoriaa havainnollistaa kuvio 3. Teoriapohjaan on lisätty luvussa 2.1 esiintyvä huomio rockin genrejen valtavasta määrästä ja niiden omista, musiikillisista arvoarvostelmista, joita ei voi yleistämään koskemaan koko genreä.



Kuvio 3: Yhteenveto rockin ideologian ja estetiikan teoriasta.

2.5 Hiphopin ideologia ja estetiikka

Hiphop on populaarikulttuurin muotona rockiin verrattuna suhteellisen tuore. Vaikka hiphop on jo rockin tapaan suuri sateenvarjogenre, sen varsinainen oma historia on parikymmentä vuotta nuorempi kuin rockin vastaava historia. Näin ollen sen tiettyjä musiikillisia piirteitä on toistaiseksi helpompi yleistää, vaikka tietenkään kaikki nykyinen hiphop ei ole afroamerikkalaisten tekemää, poliittisesti valveutunutta tai ylipäätään kuulosta keskenään samalta. Hiphop liitetään kuitenkin jostain syystä rockia herkemmin ruumiillisuuteen ja tanssimiseen, joka onkin ehkä tärkein osa sitä, miksi hiphop on sitä mitä se on. Ruumiillisuuteen ja tanssimiseen viittaavat myös englannin kielen sanat *hip* (lanne) ja *hop* (hyppiä, hypätä).

Kuitenkaan Keyesin (1996, 246) mukaan hiphop ei ole pelkkää tanssimusiikkia, vaan sen lisäksi kulttuuristen arvoarvostelmien ja estetiikan näyttämö, sosiaalisen kontrollin ja koheesion väline afroamerikkalaisessa kulttuurissa, poliittinen foorumi sekä tärkeä poliittisen tiedostavuuden ilmiö. Tässä luvussa pyrin esittelemään näitä kaikkia Keyesin lajittelemia ulottuvuuksia afroamerikkalaisen hiphop-kulttuurin ja musiikin pohjalta, ottaen kuitenkin huomioon hiphopin globalisoitumiseen liittyvät kulttuuriset tekijät. Otan myös rinnalle havaintoja suomalaisesta hiphop-kulttuurista sen ollessa vielä suhteellisen nuori ilmiö, varsinkin verrattuna rockin eri alalajeihin ja pidempiin perinteisiin.

Hiphop on alun pitäen termi afroamerikkalaiselle, urbaanille taidemuodolle, jonka alkujuuret löytyvät 1970-luvun lopulta. Koska hiphop voidaan käsittää kaikkiaan kulttuurina, johon kuuluu perinteisesti niin rapin [emceeing] ja DJ-kulttuurin [deejaying, turntablism] lisäksi myös graffitien tekemistä ja breakdancea [b-boying] (Toob 2007a; Nieminen 2003, 168), on termin käyttämisessä oltava musiikista puhuttaessa tarkkana. Kuitenkin *hiphop* käsitteenä on muokkautunut suomalaisessa puhekielessä tarkoittamaan ensisijaisesti musiikkia, joten käytän tässä tutkimuksessa selvytyden vuoksi musiikista kirjoittaessani kyseessä olevaa termiä *rapin* ohella. Silloin kun otan kantaa koko kulttuurimuotoon, käytän sanaa *hiphop-kulttuuri*.

Hiphopin syntyyn kuuluu olennaisena osana rytmipuhe (rap) sekä sämpläys (sampling), jolla tarkoitetaan aiempien levytysten sekoittelua ja muokkausta uuteen muotoon (Fulford-Jones 2005). Niemisen (2003, 168-169) mukaan hiphopin varsinainen vaikutepohja löytyy 1950-60-lukujen jamaikalaisesta sound system -illoista, joissa näiden ulkoilmatapahtumien DJ:t alkoivat huudella levyjen väliin sekä niiden päälle riimejä ja erilaisia sanontoja. Tämä toastaukseksi kutsuttu tapa siirtyi myöhemmin New Yorkin ghettoihin (Nieminen 2003, 169). Rap sai ensimmäistä kertaa suurempaa julkista huomiota vuonna 1979, kun Sugarhill Gangin *Rapper's delight* ilmestyi (Shusterman 1992, 204; Toob 2007b). Rapin historialliset juuret voidaan löytää a) 1960-luvun lopusta ja 1970-luvun alusta, kun mustat runoilijaryhmittymät New Yorkissa ja Los Angelesissa käyttivät jazzia ja afrikkalaistyylistä perkussiomusiikkia tapana tavoittaa sanomalleen suurempaa yleisöä sekä b) mustilta koomikoilta, aikansa DJ:iltä ja mustilta soul-artisteilta, jotka käyttivät puhetta musiikkinsa osansa, kuten Isaac Hayes, Dr. Horse, Millie Jackson tai Barry White. 1990-luvun alusta lähtien hiphopia

afroamerikkalaisessa kulttuurissa dominoi gangsta rap, jonka tarkoituksena on ollut osaltaan esittää provokatiivisia vastalauseita yhteiskuntaa kohtaan. (Toop 2007b.)

Suomessa hiphop musiikkityylinä on suhteellisen nuori, kokiessaan ensimmäisen varsinaisen buuminsa 2000-luvun alussa. Suomalaisen hiphopin suurempi nousu ja kaupallinen hyödyntäminen ajoittuvat Niemisen (2003, 172) mukaan vuoteen 1999, josta lähtien parin vuoden sisällä ilmestyi valtava määrä suomalaista hiphopia niin suurten kuin pientenkin levy-yhtiöiden julkaisemana. Mikkosen (2004, 77-78) mukaan suomalainen hiphop nousi myyntilistoille tilanteessa, jossa suomalaisen rockmusiikin tärkeimmät asiat tuntuivat mm. HIM-yhtyeen myötä tapahtuvan ulkomailla ja huippumenestykseen Euroopassa yltänyt, konemusiikkia ja hiphopia yhdistelevä Bomfunk Mc's sai levy-yhtiöt miettimään 2000-luvun taitteessa suomenkielisen rapin myyntimahdollisuuksia. Suomalaista hiphopia voidaan kuitenkin sanoa tehdyn koko 1990-luvun ajan, vaikka pinnalla oli 1980-luvun lopulla ja 1990-luvun alussa lähinnä hetkellisen tähdenlennon tehneitä huumoriräppääjiä, kuten Raptori tai Rapatti (Nieminen 2003, 169). Kuivaksen (2003, 21-22) mukaan suomalaisesta hiphopista on kasvanut ajan kuluessa ja varsinaisen buumin hälventyessä näkyvä ja tärkeä nuorisoliike, jonka piirissä syntyntä musiikkia voidaan hyvällä syyllä kutsua uudeksi suomalaiseksi laululiikkeeksi, 70-luvun poliittisen laululiikkeen perinteen jatkajaksi.

Yksi hiphopin tärkeimmistä esteettisistä argumenteista on ruumiillisuudessa suhteutettuna musiikkiin. Dimitriadisin (1996, 180) mukaan afrikkalaisperäisessä musiikissa tanssilla ja musiikilla on niin selvä yhteys, ettei sitä voida olla huomioimatta. Rosen (1994, 65) mukaan eroavaisuudet länsimaisessa klassisessa musiikin estetiikkaan verrattuna mustaan, afrikkalaisperäiseen estetiikkaan selittävät sitä, miksi myös hiphopin estetiikassa tanssilla ja rytmillisyydellä on tärkeä osa. Kun valkoisessa länsimaisessa musiikissa pääpaino on melodioissa ja harmoniassa, afrikkalaisessa ja afro diasporisessa musiikissa huomio on rytmisissä ja perkussiivisissa taajuuksissa. Myös afrikkalaisperäisen musiikin vokaalit ja melodiafraasit ovat usein lyhyitä ja toistettavia. Toiston käsitetään muutenkin olevan yksi luonteenomainen piirre afrikkalaisperäisessä musiikissa. (Rose 1994, 64-66.) Usein hiphopissa rytmi ei ole järin nopea, vaan suositaan hitaampaa rytmiä, 'downbeatia', joka tarkoittaa hitaimmillaan 80-85 lyöntiä minuutissa nousten kohtuulliseen 92-132 lyöntiin

minuutissa (Keyes 1996, 236). Rytmien kohtuullisen tempon ymmärtää, koska hiphop on luotu rentoa tanssimista varten.

On täysin selvää, että sanojen ja puhutun riimin merkitys hiphopissa on erityisen suuri. Muiden muassa Gladneyn (1995, 298-299) ja Keyesin (1996, 225) ja Smithermanin (1997, 7) mukaan ihmisäänen ja musiikki-instrumenttien yhteen liittäminen on etymologisilta juuriltaan osa afrikkalaista kulttuuriperimää tarinankertojien ja griottien, länsiafrikkalaisten runonlaulajien myötä. Tästä perinteestä kumpunneet tarinankertojat, blues-laulajat, saarnaajat ja toastaajat ovat osa sitä ylistettyjen artististen taitajien ketjua, jotka ovat kautta aikojen pystyneet välittämään kulttuurin tapoja ja tunteita esiintymisiensä kautta (Keyes 1996, 225). Södermanin ja Folkestadin (2004) tutkimus ruotsalaisten hiphop-muusikkojen, ts. räppääjäryhmien erilaisista tavoista tehdä vokaaleita saman musiikkitaustan, ”biitin” päälle todistaa osaltaan, miten tärkeä rooli puhutulla riimillä on hiphopissa. Tässä tutkimuksessa todettiin, että jatkuvasta samasta ”biitistä” huolimatta hiphop-ryhmät loivat kautta omanlaisensa kappaleen riimien ja sanojen kautta. Taustalla olleella musiikilla ei siis ollut niin suurta väliä kuin itse puhutulla riimillä, joita ryhmien jäsenet loivat yhdessä. (Söderman et al. 2004, 322-323.)

Hiphopin sanoituksilla on luonnollisesti oma estetiikkansa, joka koostuu mm. Salaamin (1995) mukaan yhdistelmästä sanoitusta (lyrics), tyyliä (style), flow’ta sekä soundia. Salaamin käsityksen mukaan hiphop-kriitikot arvostavat sanoituksissa samoja asioita kuin hyvässä runoudessa arvostetaan: niin vertauksia, metaforia ja alkusointuja kuin luovaa ilmaisua, aitoutta ja tunteiden välittämistäkin. Hyvässä tyyliä arvostetaan rap-artistin äänenväriä ja aitoutta sen ulosannissa, kun taas flow’lla taas tarkoitetaan rap-artistin tuntumaa sanojen rytmitykseen ja ajoittamiseen. Vaikeasti määriteltävä rap-artistin oma soundi on myös osa sitä arvottamista, joka voi erottaa rap-artistin toisista. (Salaam 1995, 305-306.) On toki vaikea sanoa, mitä hyvät sanoitukset ovat, millainen on hyvä tyyli tai flow ja millainen on hyvän rap-artistin soundi. Tärkeää on kuitenkin myös tässä tutkimuksessa ymmärtää, miten eri tavalla sanoitusten estetiikka nousee hiphopissa esille rocklyriikkaan verrattuna.

Yksi musiikillisesti tärkeä osa hiphopissa rytmien ja sanoitusten ohella on sämpläys (sampling) tai yleisesti teknologian käyttö. Rosen (1994, 89) mukaan sämpläys rapissa on

kulttuuristen viittauksien prosessi, jossa on paljon intertekstuaalisuutta: sen tarkoituksena on ollut alun perin esitellä mustan musiikin historiaa ja tuoda menneet soundit nykyisyyteen. Erityisesti 1990- ja 2000-lukujen afroamerikkalaiset hip hop –muusikot ovat Demersin (2003) mukaan pyrkineet lainaamaan samplejaan 1970-luvun mustilta soul- ja funkkartisteilta, joiden luoma blaxploitation-filmikulttuuri ja siinä käytetty musiikki loivat osaltaan aikansa mustaa identiteettiä. Täten tämän perinnetietoisesti viittaamisen on uskottu lisäävän nykyartistien katu-uskottavuutta (Demers 2002, 53). Amerikkalaisessa hip hopissa ollaan perinteisesti myös viitattu vanhemman musiikin sämpläyksen lisäksi myös mustien, poliittisten vaikuttajien, kuten Malcolm X:n tai Martin Luther Kingin puheisiin (Decker 1993, 62). 1980-luvun puolivälistä lähtien digitaalisen sämpläystekniikan kehitys sai hip hopin DJ:t sämpläämään myös mustan musiikin ulkopuolelta tulevia äänityksiä heavy metallista aina kantriin saakka (Demers 2003, 41). Merkille pantavaa on, että yleensä hip hopissa lainaillaan sampleja sen kummemmin tekijänoikeuslaeista välittämättä. (Decker 1993, 62.) Nykyään on toki hiphop-artistejä, joiden taustalla on pelkkiä orgaanisia soittimia. Ulkomaisista hiphop-artisteista mainittakoon tässä yhteydessä tunnetuimpana The Roots. Suomalaisista hiphop-artisteista pelkkiä orgaanisia soittimia taustallaan ovat käyttäneet esimerkiksi rovaniemeläinen Tulenkantajat sekä tamperelainen Leijonamieli & Putkimiehet.

Sosiaalisen kontrollin välineenä hiphop on muihin populaarikulttuurin muotoihin hyvinkin omaperäinen kokonaisuus ollessaan lähtöisin alun perin New Yorkin ghetoista, joissa rotusyrjintä ja köyhät olot loivat mustille sosiaalista yhtenäisyyttä (mm. Decker 1993). Hiphopissa yksi tärkeimmistä sosiaalisista, musiikkiin vaikuttavista asioista on ryhmän, eli hiphopin sanaston mukaan *possen* merkitys. Formanin (2000, 71) määritelmän mukaan posse on varsinaisen rap-muusikon ja hänen muun tuotantoryhmänsä luoma sosiaalinen yksikkö, jonka tarkoituksena luoda ryhmään kollektiivisuutta ja josta koko luomisprosessi saa alkunsa. Myös suurimmilla amerikkalaisilla raptähdillä, kuten Eminemillä ja 50 Centillä on omat possensa, jotka he ovat tuoneet oman uransa ohella julkisuuteen. Suomessa kaupallisesti tunnetuimpia posseja ovat 2000-luvulla olleet Rähinä Recordsin posse Fintelligens-yhtyeen vanavedessä sekä Royal Family, johon kuului mm. suurta mainstream-suosiota nauttinut Pikku G.

Rosen (1994, 34) käsitys hiphop-kulttuurin sosiaalisesta identiteetistä on tiukasti yhteydessä kollektiivisiin posseihin ja lokaalisiin, eli olinpaikkaan liittyviin kokemuksiin. Posset siis pyrkivät varsinkin afroamerikkalaisessa kulttuurissa erottautumaan toisistaan asuinpaikkojen tai kaupunginosien mukaan. Myös Suomessa tällaista erottautumista on havaittavissa pienemmässä mittakaavassa esimerkiksi pääkaupunkiseudun possejen olinpaikoissa (Itä-Helsinki, Espoon Olari) tai laajemmin eri kaupunkien välisten possejen erottautuessa omiksi yksiköikseen. Havaintojeni mukaan hiphopista kirjoitettaessa muistetaan aina mainita, onko hiphop-akti Helsingistä (esim. Rähinä, Royal Family), Tampereelta (esim. Lietsu-Posse) vai kenties Lappeenrannasta.

Poliittisesti hiphop on juuriltaan hyvinkin kantaa ottava taiteen ja kulttuurin muoto. Smithermanin (1997, 5) mukaan afroamerikkalaisessa kontekstissa rap on nykyajan vastausta yhteiskunnan ongelmiin kuten työttömyyteen, köyhyyteen ja voimattomuuteen. Rap ja hiphop Amerikassa eivät ole kuitenkaan pelkkää tätä, vaan myös mustan kansanosan vastaus valkoisen Amerikan rasismiin ja eurooppalaiskeskeiseen valtakulttuuriin (Smitherman 1997, 7). Myös suomalaisessa hiphop-kulttuurissa poliittisella kantaaottavuudella on ollut omat perinteensä, jotka Kuivas (2003) näkee 1970-luvun suomalaisen protestilaulun nykypäivän jatkajina. Levyttäneiksi vasemmiston 'protestilaulajaksi' voi suomalaisen hiphopin puolelta ainakin luokitella MC Avaimen, joka esiintyy nykyään nimellä Asa, sekä eduskuntavaalien ehdokkaanakin nähdyn Steenl:en.

Kulttuurisesti hiphop ei ole pelkästään afroamerikkalaista ilmaisua, vaan on onnistunut puhuttelemaan ihmisiä ympäri maailman ja myös kannustamaan muita kulttuureita oman hiphop-maailmansa luomiseen. Afroamerikkalaisperäisen hiphopin esteettiset piirteet, kuten ihonvärin kautta erottautuminen vallitsevasta kulttuurista ei tietenkään ole jokaisessa maailmankolkassa olennaista eri hiphop-kulttuureissa, mutta sen sijaan muut kulttuurit lainaavat esimerkiksi Osumaren (2001) oletuksen mukaan diskursseja erottautumisesta ja marginaalisuudesta suhteessa oman maansa vallitsevaan kulttuuriin. Kuten myös Rose (1994) puhuu lokaalisuudesta yhtenä hiphopin tärkeänä arvottavana, sosiaalisena tekijänä, myös Osumare (2001) ymmärtää lokaalisuuden yhdeksi tärkeäksi esteettiseksi hiphopin argumentiksi. Solomonin (2005) tutkimus turkkilaisten hiphoppareiden kulttuurista ja musiikista osoitti myös, että turkkilaisille on tärkeää muokata hiphop-kulttuurista omansa

omine erottautumisineen ja yhteiskunnallisine ongelmineen. Tällaisen toisesta kulttuurista alun perin välittyneiden (mediated) musiikki- ja nuorisokulttuurien omaan estetiikkaan ei siis kuulu alkuperäisen kulttuurin täydellinen matkiminen, vaan jotkut esteettiset kriteerit sulautetaan luontevasti omaan kulttuuriin niissä rajoissa kuin ne siihen sopivat.

Kuten rockmusiikista puhuttaessa, myös hiphopissa tärkeimmäksi esteettiseksi kriteeriksi luokitellaan usein autenttisuus. Yksi rockin kanssa yhtenevästä vastinpareista hiphopin estetiikassa on autenttisuuden ja kaupallisuuden vastakkainasettelu, joka luo Gladneyn (1995, 296) mielestä eroa mainstream-hiphopin ja underground-hiphopin välille ja täten asettaa ruohonjuuritason materiaalin esteettisemmäksi maamerkiksi, niin sanotuksi paremmaksi musiikiksi hiphopin kontekstissa. Myös McLeodin (1999) lukuisat huomiot autenttisuuden käsitteen käytöstä hiphop-musiikista puhuttaessa – kuten *Keepin' it real* –tyyliset iskulauseet – ovat omiaan todistamaan sitä, ettei hiphop ole postmodernia taidetta ainakaan pinnallisuuden tai siitä tehtävän ironian kautta, vaikka teknologian käytön kautta se rockiin verrattuna sitä olisikin. McLeodin (1999, 139) kokoama teoria 'oikeasta' ja 'valheellisesta' afroamerikkalaisen hiphop-kulttuurin esittää sen, mistä kaikesta hiphop-genren autenttisuusdiskurssi voi rakentua.

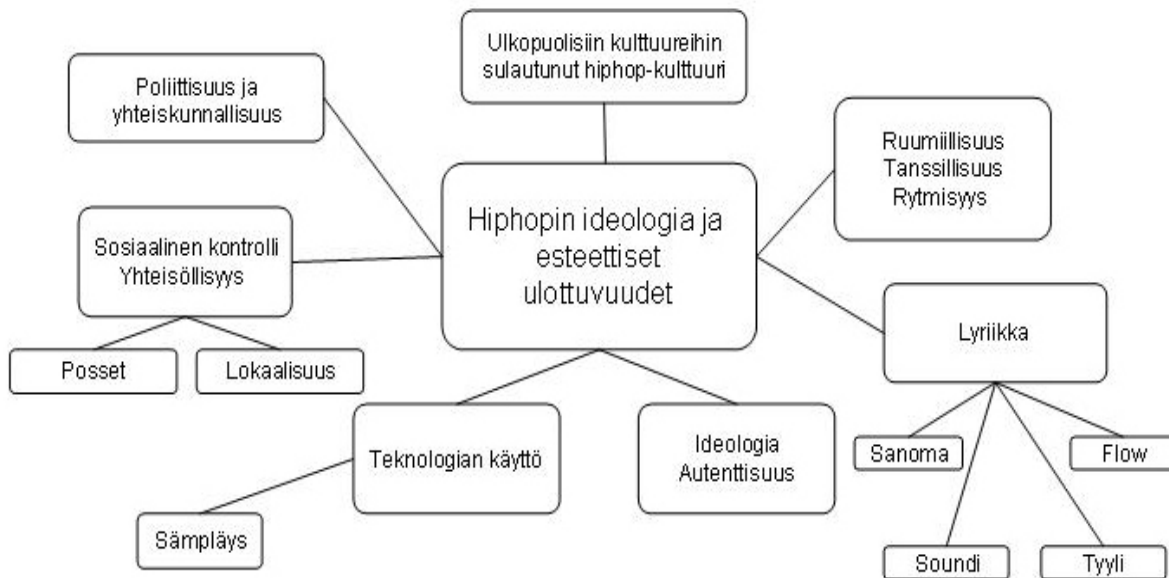
Semanttinen ulottuvuus	'Oikea'	'Valheellinen'
Sosiaalis-psykologinen	omaehtoisuus	massatrendien seuraaminen
Rodullinen	musta	valkoinen
Poliittis-ekonominen	'underground', vaihtoehtoinen	kaupallinen
Sukupuolis-seksuaalinen	kova	pehmeä
Sosiaalis-lokaalinen	kadut	lähiöt, esikaupunkialue
Kulttuurinen	'Old-school', perinnetietoisuus	Mainstream-kulttuuri

Taulukko 1: Autenttisuuden tuetut väittämät hiphopin kontekstissa. (McLeod 1999, 139.)

McLeodin (1999, 146-148) käsityksen mukaan hiphop-kulttuurissa määritellään oma kulttuuri vahvasti alakulttuurisen identiteetin mukaan, mutta piirre ei ole luonteinen ainoastaan

afroamerikkalaiselle hiphopille. Muiden muassa Thornton (1996) on McLeodin (1999, 146-147) mukaan löytänyt samantyyppisiä autenttisuuden ja hyvyyden määritelmiä brittiläiselle rave-alakulttuurille ja täten myös sen genren autenttiselle ja hyvälle musiikille. On siis varsin ilmeistä, että monet alakulttuurit määrittelevät itsensä lähes samojen ulottuvuuksien ja varsinkin kaupallisuuden vastustamisen ja valtavirrasta erottautumisen keinoin.

Yhteenvedona hiphopin ideologian ja estetiikasta tässä tutkimuksessa esitellyn teorian kokoa kuvio 4. Koska hiphop-kulttuurilla on muutaman kymmenen vuotta lyhyemmät perinteet kuin rock-kulttuurilla, hiphopista kirjoitettu teoreettinen kirjallisuus käsittelee hiphopia vielä rockia suppeampana, alakulttuurisena muotona. Uskon, että juuri siksi hiphopista esitetyt huomiot tämän tutkimuksen teoriassa ovat yksityiskohtaisempia kuin rockin vastaavat vallalla olevat teoriat.



Kuvio 4: Yhteenvedo hiphopin ideologian ja estetiikan teoriasta.

3 POPULAARIMUSIIKIN KRITIIKKI

Populaarimusiikin lehdistö ja siellä harjoitettu kritiikki on mitä parhain esteettisten diskurssien näyttämö. Siksi esittelen tässä luvussa populaarimusiikin lehdistöstä ja erityisesti kriitikirjoitettua tutkimustietoa. Näiden lähteiden kautta on hyvä miettiä, millainen valta kriitikolla on populaarimusiikin yleisessä arvottamisessa ja täten estetiikan määrittämisessä, sekä etsiä yleisiä arvioita siitä, mitä populaarimusiikin kriitikon pitää tietää ollakseen hyvä kriitikko. Näkemykseni mukaan kunkin musiikinlajin kriitikon kompetenssivaatimuksia tarkastelemalla voi päästä lähelle myös sitä, mitä itse musiikkikulttuurissa milloinkin arvotetaan hyväksi. Tämän kompetenssin avulla kriitikko voi saada valtaa, jonka tunnistaminen voi myös olla osa kompetenssia.

Populaarimusiikin kriitikot ovat persoonina hyvin heterogeenisiä. Mitään formaalia koulutusta rock-, pop- tai hip hop –kriitikoksi ei tietenkään ole olemassa, vaan asiantuntijuus ja kompetenssi näiden musiikin lajien ymmärtämiseen syntyy jotain muuta kautta. Koska tämän tutkimuksen tarkoituksena on yrittää kartoittaa suomalaisten kriitikkojen käsitystä populaarimusiikin estetiikasta nyky-Suomessa, keskityn tarkastelemaan erityisesti suomalaisesta musiikkikriitikirjoitettua tutkimusta. Tässä luvussa pyrin kuvailemaan sitä musiikkitoimittajuuden prosessia, joka on pohjana populaarimusiikin estetiikan syntymiselle ja legitimoimiselle. Oletukseni on, että musiikkikriitikko tai –toimittaja on valta-asemansa ja oletetun kompetenssinsa takia yksi tärkeimmistä musiikin estetiikan määrittelijöistä, jolla on valtaa vaikuttaa suuren yleisön mielipiteisiin hyvästä musiikista ja näin luoda yleisiä arvostelmia estetiikalle. Myös Kurkelan (2005, 285) käsityksen mukaan ainakin rockin kohdalla rockjournalismi muodostaa varsin hyvän perustan sen oman estetiikan arvioimiseen.

Populaarimusiikin kriitikkoutta on Suomessa aiemmin tutkinut mm. Pekka Oesch teoksessaan *Levyarvostelun tuolla puolen – Neljä näkökulmaa rockkriittikkiin* (1989). Vaikka tutkimuksessa viitataan paljon populaarimusiikin kriitikon arkeen – esimerkiksi kahdella tapaustutkimuksella rockkriitikon työn käytännöstä – on Oeschin tutkimuksen pääpaino sen mekanismin selvittämisessä, miten levy-yhtiöiden julkaisemat äänitteet 1980-luvun lopulla suodattuvat suomalaisten rocklehtien levyarvostelusivuille (Oesch 1989, 15). Kimmo Jokinen taas ottaa selvää tutkimuksessaan *Arvostelijat – suomalaiset kriitikot ja heidän työnsä* (1988)

Suomessa toimivien, Suomen arvostelijain liiton jäsenistöön kuuluvien kriitikkojen toimenkuvaa sekä työn sisältöä. Jokisen raportti valaisee lisäksi sekä taide- että populaarimusiikin kriitikkojen koulutustaustaa ja muita sosioekonomisia tekijöitä. Musiikkikriittikoutta on tutkinut myös Tero Hautamäki Pro Gradu –tutkielmassaan *Kriitikki – Musiikkijournalismin keskiössä. Maakuntalehden kriitikko kenttänsä toimijana* (2002).

Yksi mielenkiintoisimmista ilmiöistä musiikkiteollisuuden ja musiikkilehdistön välillä on tietynlainen asteittainen portinvartijuus ja esivalintajärjestelmä, jota mm. Juha Lassila kuvaa tutkimuksessaan *Kultalevyn alkemia – Rockteollisuus musiikin suodattajana* (1987). Myös Merja Hurrin *Kulttuuriosasto* (1993a) valaisee sanomalehtien kulttuuriosastojen kritiikin kirjoittamisen kriteerejä sekä esivalintajärjestelmää.

Varsinaista musiikkikriittikien sisällönanalyysia ei populaarimusiikin kritiikin puolelta paljoa löydy. Juha Ruuska on kuitenkin tehnyt populaarimusiikin kritiikeistä diskurssianalyysia liseniaatintutkielmassaan *Aidon kosketus – äänitteen diskurssit suomalaisissa musiikin aikakauslehdissä* (2006) jossa etsitään kirjoitetuista musiikkiarvioista autenttisuuden argumentilla hyväksi arvotettuja esteettisiä kriteerejä populaarimusiikille. Taidemusiikin kritiikin puolella sen sijaan kriittikien estetiikan osasia esittelevää tietoa on luonnollisesti enemmän. Suomalaisista tutkijoista mm. Jukka Sarjala esittelee väitöskirjassaan (1994) taidemusiikin kritiikkiin liittyviä esteettisiä argumentteja. Myös Eija-Riitta Airo-Karttusen Pro Gradu –tutkielma (1996) tutkii länsimaista taidemusiikkia arvottavien esteettisten käsitteiden esiintymistä suomalaisissa päivälehdissä ilmestyvien musiikkikriittikien kielenkäytössä.

3.1 Kriitikko portinvartijana

Musiikkikriitikko tai –toimittaja voidaan nähdä eräänlaisena portinvartijana, joka valikoi lehtensä kautta julkisuutta saavat musiikkijulkaisut. Tämän vallan lisäksi populaarimusiikin lehdistön toimittajilla ja kriitikoilla on myös yleisön ostopäätösten helpottamiseksi räätälöity, musiikkia arvottava tehtävä. Populaarimusiikin kriitikoiden asemaa luonnehditaan

portinvartijamaiseksi musiikkiteollisuuden yhtenä osana, ja heidät nähdään mielipiteen muokkaajina ja esitulkitsijoina suuremmalle yleisölle (Negus 1992, 188; McLeod 2001, 47). Musiikkikriitikolla on siis epäsuoraa valtaa musiikkiteollisuudessa. Blum (1993, 165) toteaaakin musiikkikriitikon voivan luoda, auttaa, estää tai jopa tuhota muusikkojen uria, vaikuttaa uusien musiikkiteosten hyväksymiseen sekä saada joko yleisön joko puolustamaan tai vastustamaan musiikki-instituutioita.

McLeodin (2001, 47) näkemyksen mukaan on mahdollista, että kriitikosuosio antaa artistille varmemmin paikan musiikin kirjoitetussa historiassa kuin pelkästään tai ainoastaan kaupallinen suosio. Myös Oeschin (1989, 132) kriittikotutkimuksessa haastateltu Soundi-lehden kriitikko Seppo Pietikäinen arvelee kirjoittamansa myönteisen arvion jopa lisäävän myyntiä jonkin verran, ja varsinkin jos kyseessä on levy, jota ei muutoin myytäisi juuri lainkaan. Myynnin kannalta yksittäisillä arvosteluilla tuskin onkaan koko sopassa sen suurempaa vaikutusta, mutta mm. Frith (1988, 183) uskoo hyvistä arvosteluista voivan olla hyötyä julkisuudessa vielä tuntemattomille artisteille, koska ne voivat parantaa artistin asemaa levy-yhtiössä. Joka tapauksessa populaarimusiikin media on musiikkibisneksen armoilla: vaikka arviointi on koko ajan muuttunut yhä kriittisempään ja analyyttisempaan suuntaan, media on silti riippuvainen musiikkiteollisuuden tuottamasta materiaalista, eikä materiaalin sisältöön voi etukäteen vaikuttaa (Negus 1992, 118).

Kulttuuriteollisuudella on täten luonteensa mukainen esivalintajärjestelmä. Paul Hirsch on esittänyt esivalintajärjestelmäksi kuusiportaista mallia, jonka kautta jokainen kulttuurituote suodattuu, ennen kuin päätyy kuluttajan tietoisuuteen. Esivalinnan tasot ovat Hirschin mukaan a) taiteilija, joka antaa tuotteelle luovan panoksensa, b) agentti, joka saattaa tuottajan ja taiteilijan yhteen, c) tuottaja, joka auttaa tuotteen kehittämisessä, d) markkinoija, joka hankkii valmiille tuotteelle julkisuutta, e) portinvartija, joka on tuotteen kriittinen suodatin suurelle yleisölle sekä f) kuluttaja, joka valitsee ja arvottaa järjestelmän läpi suodattuneen tuotteen. (Lassila 1987, 28-29.) Lassilan (1987, 30) muokkaus Hirschin kuudesta portaasta suomalaisen, 80-luvun lopun rocklevyteollisuuteen suhteutettuna rakentuu a) artistista tai yhteestä, b) tuottajasta tai A&R-henkilöstä, c) levy-yhtiöstä, d) rocktoimittajista ja DJ:istä sekä e) äänitteiden ostajista. Lassilan (1987, 69) mielestä median portinvartijuus jakaantuu Suomessa rocklehdistön ideologiseen ja radion musiikilliseen portinvartijuuteen. Merkile

pantavaa on, että Lassilan käsityksen mukaan agenttiporras puuttuu suomalaisesta, 1980-luvun lopun populaarimusiikin teollisuudesta täysin. Nykyään 2000-luvulla tilanne voi kuitenkin olla toinen suomalaisen rockmusiikin kansainvälistyttyä.

Frith (1996, 68) väittää kriitikon auktoriteetin syntyvän kohdeyleisön ja sen tarpeiden tuntemisesta ja erityisesti siitä, että kriitikko ymmärtää viitata itse musiikillisen analyysin lisäksi myös yleisöönsä ja sen sosiologisiin аспекteihin. Kriitiikin sosiaaliset vaikutukset varsinkin populaarimusiikin kohdalla ovat jostain syystä niitä, jotka johtavat kriitikon valta-asemaan. Musiikin sosiologisen käsityksen mukaan myös yleisö pyrkii kritiikkien avulla hakemaan tietoja siitä, millaista musiikkia milloinkin olisi kuunneltava, jotta saavutetaan distinktiota, eli erilaistumista ja samaistumista suhteessa toisiin ihmisiin (Frith 1996, 16; vrt. Bourdieu 1984). Tätä käsitystä mukaillen voidaan siis olettaa, että musiikkikriitikolla voi olla myös valtaa ravisuttaa identiteettejä ja sosiologisia valtarakenteita toimimalla esitulkitsejana sille, mikä on tietyn ryhmän sisällä hyväksyttävää ja mikä ei.

3.2 Kriitikon kompetenssi

Koska musiikkikriitikolla tai –toimittajalla on oletettua valtaa suuren yleisön makutottumuksiin ja musiikin kulutuspäätöksiin, hänellä on myös vastuu asiantuntemuksestaan ja kompetenssistaan arvioida musiikkia mahdollisimman objektiivisin perustein. Myös toimittajan tai kriitikon työhön liittyvää kompetenssia ja asiantuntijuutta ei pidä unohtaa.

Yhteiskunnassamme musiikkikriitiikin harjoitus on musiikillisesta kompetenssista taidemusiikin kritiikissä kirjoittavan Gino Stefanin (1985) mukaan institutionalisoitu ja varattu nimenomaan asiantuntijoiden ryhmälle. Musiikkikriitikon pitäisi Stefanin (1985) mukaan muotoilla musiikista yleisesti ymmärrettävää analyysia ja osata selittää yleisölle musiikista käytävää keskustelua. Stefani kokee siis kriitikon kompetenssin olevan parhaimmillaan yleisön tarpeita palvellessa, toimittajan musiikillisten tietojen ollessa suurta yleisöä asiantuntevampia. Lehtirannan (1993) mukaan kriitikon tulee omata musiikillisen kompetenssin lisäksi journalistista kompetenssia, joka sisältää tiedonhankintakykyjä,

tiedonsaantikanavien tuntemusta ja käyttöä sekä journalistista pyrkimystä tasapuolisuuteen ja totuudellisuuteen. On myös tärkeää tavoittaa yleisö, koska muuten kritiikki ei palvele oikealla tavalla tehtäväänsä (Lehtiranta 1993).

Myös Oesch (1989, 157) pitää tärkeänä rocktoimittajan journalistista kompetenssia ja haluaa hyvän rocktoimittajan omaavan paljon kirjallista lahjakkuutta. On myös mahdollista, että ilmaisultaan lennokasta ja hauskaa rocktoimittajaa pidetään Suomessa usein ammattimuusikkoa suurempana musiikinauktoriteettina (Oesch 1989, 157). Hautamäki (2002) erottelee musiikillisen kompetenssin tulevan esiin musiikkiesityksen havainnoinnissa, kun taas journalistista kompetenssia tarvitaan jutun kirjoittamiseen, taittamiseen ja kuvittamiseen. On mahdollista, että näillä molemmilla kompetenssin tasoilla on yhtä suuri osa kritiikin vakuuttuneen vastaanoton kannalta.

Musiikkikritiikkiä voi kuitenkin olla hyvin monenlaista, riippuen lehden tai muun median tiedonvälityksen tavoitteista ja mediaa lukevan yleisön tarpeista. Nämä erilaiset tavoitteet määrittelevät myös osaltaan sitä, mitä kompetenssin tasoja hyvältä kritiikiltä milloinkin vaaditaan. Hurri (1993b, 79) lajittelee eri musiikkikritiikin lajit a) esteettiseen kritiikkiin, jossa kriitikko on sitoutunut edustamansa taiteenalan kenttään ja sen vallitsevaan normistoon, b) journalistiseen kritiikkiin, jossa kriitikko on sidoksissa poliittisesti tai journalistisesti edustamaansa lehteen sekä c) popularisoivaan kritiikkiin, jossa kriitikon lähimpänä viiteryhmänä on yleisö ja sen miellyttäminen. Hurri (1993b, 79) arvelee populaarimusiikin kritiikissä olevan eniten popularisoivan kritiikin piirteitä, kun taidemusiikin kritiikki keskittyy taas enemmän esteettiseen kritiikkiin. Uskon itse kuitenkin rajojen olevan sen verran häilyviä, ettei populaarimusiikin kritiikkiä voi mielestäni kokonaan heittää popularisoivan kritiikin piiriin. Kuitenkin Koironen (1993, 96) on tutkimuksessaan löytänyt populaarimusiikin konserttiarvosteluista taidemusiikin kritiikkiin verrattuna enemmän kielellisiä viittauksia yleisöön ja muihin sosiaalisiin aspekteihin, kuten artistin ja yleisön vaatetukseen ja ulkonäköön, artistien taloudelliseen tilanteeseen sekä heidän tuttavapiireihinsä. On siis mahdollista, että populaarimusiikin arvo voisi olla taidemusiikkiin verrattuna ennemminkin niissä vaikutuksissa, joita se saa yleisössä aikaan.

Klein (2005) osoittaa myös tutkimuksessaan populaarimusiikin kriitikoista, ettei taidemusiikin kriitikkoutta voi täysin verrata siihen, mitä kaikkea populaarimusiikin kriittikous vaatii. Kleinin mukaan kriitikko- ja kritiikkityyppisiä populaarimusiikissa ovat tietyt roolit, joista a) artistiksi luokiteltava kriitikko tekee omasta kritiikistään jollain tavalla omaehtoista taidetta, b) kuluttajia ohjaava ja palveleva kriitikko kokee roolinsa olevan oikean tiedon välittämisessä, c) tekstiä tuottava kriitikko kokee palvelevansa ensisijaisesti lehteä ja sen linjaa instituutiona, d) musiikkiteollisuutta kritiikittä suosiva kriitikko tekee työtä enemmän musiikkiteollisuuden markkinoinnin kuin oikean tiedonvälityksen hyväksi ja e) historiankirjoitusta tekevä kriitikko, joka pyrkii legitimoimaan tiettyjä ilmiöitä oman asemansa kautta historian kirjoihin (Klein 2005). Kleinin määritelmät eroavat jokseenkin Hurrin (1993b) kritiikin lajien määritelmistä ainakin siinä suhteessa, että Klein kokee yleisön palveluksi tehtävän kritiikin olevan positiivinen asia, kun taas Hurri kokee popularisoivan kritiikin vähentävän kritikon auktoriteettia ja kritiikin objektiivisuutta. Joka tapauksessa on selvää, että populaarimusiikin kritiikille yleisö on tärkeä asia ja iso osa koko arvioitavaa kenttää.

Kleinin (2005, 13) määrittelemä musiikkiteollisuutta kritiikittä suosiva kriitikko on kriittikotyypeistä kaikista kauimpana puolueettoman estetiikan ihannetta. Populaarimusiikin objektiivisen kritiikin uhkana voi hyvinkin olla se, että lehti tai muu media toimii liikaa yleisön tai mainoksia ostavien tahojen liikkeen mukaan. Muiden muassa Fenster (2002, 84) kokee yhdeksi populaarimusiikin kritiikin heikkoudeksi juuri levy-yhtiöiden vallan olla ostamatta mainostilaa lehdestä, jos lehden linja ei miellytä tai negatiivista kritiikkiä sataa liikaa. Vaikka tällainen uhka on olemassa, ei ole todistettu, voiko asia tosiaan olla jossain määrin näin.

Kuten olen edellä pohjustanut, musiikillinen kompetenssi populaarimusiikin kritiikissä ei monista syistä johtuen voi olla suoraan verrannollista taidemusiikin kritiikiltä vaadittavan kriittikokompetenssin kanssa. Kuitenkin David Blumin (1993) käsitys hyvän taidemusiikkikritiikon ominaisuuksista voi olla osin sovellettavissa muuhunkin musiikkikritiikkiin. Blumin (1993, 167) mukaan hyvä musiikkikritikko tuntee musiikin teoriaa ja hallitsee analyysimetodit, tuntee laajasti musiikin historiaa, hallitsee säveltäjien elämäkertoja ja lisäksi pystyy itsekin hallitsemaan instrumentteja ja ymmärtämään niiden

käytännön tai ainakin teorian. Populaarimusiikin journalismia ei tietenkään voi suoraan verrata taidemusiikin journalismiin sellaisenaan ainakaan musiikin teorian ja analyysimetodien osaamisen kohdalla: jo populaarimusiikin lehtiä lukemalla voi huomata, ettei niissä käytetä musiikkitieteellisiä termejä, joiden käyttö ja ymmärtäminen vaatisivat formaalia musiikin koulutusta.

Muodolliseksi ymmärrettävä musiikillinen koulutus puuttuu suurimmalta osalta populaarimusiikin muusikoita samoin kuin populaarimusiikista kirjoittaviltakin, tai ainakin niin on pitkään oletettu. Frithin (1988, 16) mukaan populaarimusiikin kriitikoilta puuttuu sanasto sekä musiikillisen analysoinnin tekniikka, ja jopa rockkriitikoiden ja -ihailijoiden käyttämät musiikkia kuvailevat sanat (esimerkiksi harmonia, melodia, riffi, beat) ymmärretään ja niitä käytetään vain väljästi. Rock ja muu populaarimusiikki käsitetäänkin usein vapaa-aikaluonteisina, eikä populaarimusiikin ymmärtämisessä ole olennaista, että sitä arvioitaisiin formaalin taidemusiikkianalyysin keinoin (Moore 2001, 15). On paljon olennaisempaa, että rockjournalisti on 'ammattimainen rockfani', jonka kompetenssi on oman alueensa ymmärtämisessä (Frith 1988, 58).

Lähtökohtaisesti nuottikuvaan perustuva taidemusiikki onkin eri tavalla tutkittavissa olevaa, toisin kuin kärjistetyksi sanottuna treenikämpiltä ja kaveripiireistä kumpuava, soundeihin ja yhteisöllisyyteen perustuva populaarimusiikki. Levytyksellä on näin ollen populaarimusiikissa hyvin merkittävä osuus musiikin alkutekstinä, kun taidemusiikissa alkutekstinä on yleensä paperille kirjattu nuottikuva. Gracyk (1996, 8) perustelee levyn suurta merkitystä populaarimusiikille myös sillä, että jos menestyksekkääksi rockmuusikoksi voisi tulla pelkän livekeikkailun kautta, yleisön koko olisi hyvin rajoitettu. Levytysten suuri rooli rockmusiikissa on huomattavissa siinä, että populaarimusiikista kirjoittavat lehdet arvioivat enimmäkseen levyjä, kun taas klassisesta musiikista näkee alan lehdissä ja sanomalehdissä lähinnä konserttiarvioita.

4 TUTKIMUSMENETELMÄT

4.1 Tutkimuksen tarkoitus ja tutkimuskysymykset

Tällä tutkimuksella on kolme tavoitetta, joista ensimmäisenä on kartoittaa populaarimusiikin nykyestetiikkaa suomalaisten rock- ja hiphop-kriitikoiden näkökulmasta. Toisena tavoitteenani on miettiä, millä tavalla moderni ja postmoderni esiintyvät nykypäivän käsityksissä populaarimusiikin estetiikasta. Kolmantena tavoitteenani on tutkia populaarimusiikin kriitikon nykyistä roolia ja asemaa populaarimusiikin estetiikan määrittämisessä.

Valitsin tutkimukseni kohteeksi populaarimusiikin kokonaiskentästä rockin, jota on tieteellisessä kirjallisuudessa pidetty klassisesti modernina taiteena (mm. Gracyk 1996) sekä hiphopin, joka pidetty ominaisuuksiltaan postmodernina taiteena (mm. Shusterman 1992, Goodwin 1988 & 1991). Tämän tutkimuksen tarkoituksena on pohtia, miten populaarimusiikin nykyestetiikka liikkuu ja muuttuu näiden modernin ja postmodernin käsitteiden sisällä.

On mielenkiintoista tutkia näiden, toisilleen arkielämässä vastakkaisina koettujen populaarimusiikin muotojen yhteneväisyyksiä ja eroavaisuuksia estetiikan suhteen ja nähdä, miten nykypäivän käsitykset hyvästä rockista ja hiphopista ovat muuttaneet esteettistä kenttää joko modernin ideologiaestetiikan tai postmodernin mielihyväestetiikan suuntaan. Pyrin täten kartoittamaan laadullisesti suomalaisten rock- ja hiphop-kriitikkojen käsityksiä oman alueensa esteettisestä kentästä ja arvotuksista, jotka lisäävät musiikin esteettistä hyvyttä. Tarkoituksena ei kuitenkaan ole tutkia varsinaisesti suomalaisen populaarimusiikin estetiikkaa, vaan koko arvioinnin alla olevaa kenttää yleisesti.

Tutkimuksen menetelmäksi valitsin suorat musiikkikriitikkojen temahaastattelut, joiden avulla pyrin pääsemään syvemmälle niihin motiiveihin, jotka ovat musiikkia arvotettaessa tärkeitä, mutta eivät kirjallisissa levyarvioissa tai vastaavissa kirjoituksissa välttämättä suoraan näkyviä asioita. Tarkoitukseni oli löytää ammatikseen toimivia populaarimusiikin

lehdistön ammattilaisia, joilla olisi vahva käsitys arvioimansa sateenvarjogenren, rockin tai hiphopin estetiikasta.

Rockista kirjoittavia tai median parissa muuten toimineita kirjoittajia löysin tutkimukseeni neljä kappaletta: Ilkka Mattila (rocktoimittaja, Helsingin Sanomat), Luca Gargano (kirjoittanut kirjan rockmusikko Maija Vilkkumaasta, entinen Radiomafian musiikkitoimittaja, muusikko), Tomi Tuomaala (muusikko, Keski-suomalaisen toimittaja) ja Juho Hämäläinen (muusikko, Keski-suomalaisen toimittaja). Suomessa vielä nuoren, hiphopin ja elektronisen musiikin median edustajina haastattelin Basso-lehden ja –konsernin toimitusjohtaja-päätoimittaja Jan Zapanikia sekä Basso-lehden toimituspäällikkö Tommi Melajokea. Rockin omaksi alueekseen tunnustavia kriitikkoja Suomessa on huomioni mukaan selvästi enemmän kuin marginaalisemmalla hiphopilla. Osaltaan tämä kertoo suomalaisen populaarimusiikin mediasta, jossa hiphopilla ja elektronisella musiikilla on vielä rockmusiikkia pienempi osuus kaikesta painetusta tekstistä. Täten jakauma näkyy myös omien haastateltavieni määrässä ja varsinkin siinä, että hiphopiin erikoistuneita toimittajia oli vaikeampi löytää.

Käsitän tutkimukseeni osallistuvat toimittajat asiantuntijoina, jotka eivät tietenkään voi täysin erottaa henkilökohtaista musiikkimakuaan vastauksistaan, mutta jotka esiintyvät kuitenkin tässä tutkimuksessa mahdollisimman objektiivisina, musiikista tietävinä ammattilaisina. On kuitenkin selvää, ettei täyteen objektiivisuuteen musiikista puhuttaessa tai sitä arvioidessa voida kokonaan päästä, koska kriitikoiden oma musiikkimaku ei voi olla vaikuttamatta myös itse arviointiin ylipäätään. Oletan kuitenkin ammattinaan populaarimusiikista kirjoittavien ihmisten valta-asemansa ja erilaisen kompetenssinsa takia pystyvän suurempaan objektiivisuuteen kuin suurta yleisöä haastatteleamalla pystyttäisiin. Ammattiasemansa takia kriitikoilla on oletettavasti myös työkalut oman työnsä ja mielipiteidensä perustelemiseen.

Tähän tutkimukseen haastateltujen ammatti- ja asiantuntija-asemat vaikuttavat siihen, ettei ole olennaista selvittää heidän mielipiteisiinsä tai tilanteeseensa mahdollisesti vaikuttavia sosioekonomisia taustatekijöitään niin tarkasti, kun musiikkimakututkimuksissa pyritään selvittämään. Myös haastateltavat olivat tietoisia siitä, että kyseessä on musiikkimakututkimuksen sijaan kokonaisvaltainen estetiikkatutkimus, jolloin heidän

oletetaan puhuvan ammattinsa ja oman esteettisen kenttensä puolesta. Tutkimushaastatteluisa käytiin myös läpi musiikkikriitikon kompetenssiin ja hyvän kriitikon ominaisuuksiin liittyviä asioita sekä kriitikoiden henkilökohtaista musiikkimakua, jotta pystyttiin haastattelutilanteessa ja tutkimusvaiheessa tuomaan esiin se, että haastateltava yrittää pyrkiä vastauksissaan mahdollisimman suureen objektiivisuuteen ammattinsa kautta.

Haastattelut nauhoitettiin keväällä 2006 henkilökohtaisissa tapaamisissa tai puhelimen välityksellä. Haastattelut litteroitiin ja teemoiteltiin haastattelurunkoa mukailleen. Itse tutkimustuloksissa haastateltavista asiantuntijoista käytetään kuitenkin selkeyden vuoksi lyhenteitä IM (Ilkka Mattila), LG (Luca Gargano), TT (Tomi Tuomaala), JH (Juho Hämäläinen), JZ (Jan Zapasnik) ja TM (Tommi Melajoki).

4.2 Teemahaastattelu tutkimusmenetelmänä

Haastattelumenetelmänä tässä tutkimuksessa käytin teemahaastattelua. Teemahaastattelulle on tyypillistä, että se kohdennetaan tiettyihin aihealueisiin eli teemoihin, joista keskustellaan (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 1997, 197). Teemahaastattelu on lomake- ja avoimen haastattelun välimuoto. Usein teemahaastattelun kohdalla puhutaan puolistrukturoidusta tai puolistandardoidusta haastattelusta, koska haastattelun aihepiirit ja teema-alueet ovat jo jollain tavoin etukäteen tiedossa. Menetelmästä puuttuu kuitenkin strukturoidulle haastattelulle tyypillinen kysymysten tarkka muoto ja järjestys. (Hirsjärvi 1988, 35–36.) Valitsin menetelmän tähän tutkimukseen siksi, koska arvelin sen avulla saavani tarpeeksi spesifiä tietoa kartoittavan tutkimuksen kysymyksiin.

Hirsjärven (1988, 15) mukaan haastattelun etu esimerkiksi kyselylomakkeeseen verrattuna on muun muassa se, että haastateltavaa pystytään motivoimaan ja aiheiden järjestystä voidaan muuttaa kesken haastattelun. Lisäksi haastattelu sallii täsmennykset ja siitä voidaan suorittaa validiustarkistus, esimerkiksi observoimalla. Haastattelua voidaan käyttää kartoitukseen, ja sillä saadaan muun tiedon ohella uusia hypoteeseja. Lisäksi se voi osoittaa muuttujien välisiä yhteyksiä. Haastattelun avulla saadaan myös kuvaavia esimerkkejä. (Hirsjärvi 1988, 15.)

Hirsjärven (1988, 40–41) mukaan tutkimusongelma ja sitä käsittelevät aiemmat tutkimustiedot sekä teoreettinen aineisto määräävät sen, mitä edellytyksiä on hypoteesien muodostamiseen. Koska tämän tutkimuksen luonne on kartoittava eikä aiempia tutkimuksia tai kirjoitettuja esimerkkejä vastaavasta tutkimustavasta ole, laadullinen ote sopii tähän tutkimukseen erityisen hyvin. Laadullista tutkimusmenetelmää puolustaa tässä tutkimuksessa myös se, että vaikka kyselylomake saattaakin tavoittaa haastateltavan vaivattomammin kuin haastattelija, kasvokkain tehty haastattelu antaa mahdollisuuden tehdä havaintoja myös haastateltavan nonverbaalisesta viestinnästä. Kasvokkain tehdyn laadullisen haastattelun haittapuolena voi olla kuitenkin anonyymiuden vähentyminen. (Hirsjärvi 1988, 16.) Tässä tutkimuksessa haastateltavat ovat kuitenkin oman alansa asiantuntijoita, jotka vastaavat haastattelukysymyksiin ammattinsa puolesta – he siis edustavat osin organisaationsa ja oman esteettisen kenttensä mielipidettä. Vastaukset voiva siis olla valmiiksi ajateltuja sen sijaan, että mentäisiin sen syvemmälle haastateltavan kaikista henkilökohtaisimpaan ajatusmaailmaan.

5 TULOKSET

Tämän tutkimuksen menetelmänä käytetyn teemahaastattelun haastattelurunko (Liite 1) rakentuu hyvin pitkälle teoreettisesta taustasta kummunneista aiheista. Myös raportoitujen tulosten laajemmat teemat noudattelevat haastattelurunkoa. Haastattelurungon teemoista suurin osa liittyy autenttisuuteen ja ideologiaan, joista populaarimusiikin estetiikan tutkimuksessa kirjoitetaan paljon. Myös populaarimusiikin kriitikon kompetenssin liitetyt kysymykset ovat mukana haastattelurungossa, koska kriitikoiden merkitys estetiikan määrittelyssä on niin suuri. Uskon kriitikkokompetenssin vaatimusten kertovan osaltaan siitä, mitä koko kulttuurissa pidetään tärkeinä asioina arvottaa.

Haastattelujen tulokset ovat teemoiteltuna aihepiireittäin:

- 1) kriitikon kompetenssiin,
- 2) ideologisiin ulottuvuuksiin,
- 3) perinnetietoisuuden ja innovatiivisuuden suhteeseen,
- 4) autenttisuuden ja kaupallisuuden suhteeseen,
- 5) teknologian käyttöön musiikissa,
- 6) musiikillisiin piirteisiin ja lyriikkaan sekä
- 7) sosiaalisiin ja ulkomusiikillisiin piirteisiin.

Pyrin ottamaan haastattelurungossa huomioon arvosteltavan musiikin kokonaisuutena. Näin ollen en halunnut alun perin teoriassa eniten esiintyvien ideologisten tai sosiaalisten näkökulmien dominoivan haastattelua liiaksi. Koska arvioinnin kohteena on musiikki, en halunnut missään nimessä erottaa musiikillisten piirteiden arviointia osana haastattelurunkoa. Kuitenkin noin tunnin mittaisissa, nauhoitetuissa haastatteluissa keskustelujen painopiste oli suurimmaksi osaksi ideologisissa kysymyksissä, kun keskustelujen annettiin edetä luontevasti ja omalla painollaan. Käsittelen kaikkien kriitikkojen vastaukset samojen teemojen alla, mutta pyrin kuitenkin erottelemaan tarvittaessa rock- ja hiphop-kriitikoiden vastauksia, mikäli se on aiheen kannalta tärkeää.

5.1 Kriitikon kompetenssi

Kaikkien kriitikkojen, sekä rock- että hiphop-kriitikoiden vastauksissa nousi esille tärkeimpänä kriitikon kompetenssia luovana asiana oman genrensä tuntemus, populaarikulttuurin tuntemus ja kyky asettaa arvioitava musiikki kontekstiinsa, jotta arvio pysyisi mahdollisimman objektiivisena.

IM: Pitää tuntee näitä erilaisia alatyylejä ja tavallaan sitä historiaa. [...] Kyl se ehkä tosiaan on se laaja-alaisuus, se on se mikä niinku eniten auttaa. [...] Kulttuurin tuntemusta joo, ja sit tietysti sitä, et se laaja-alaisuus laajenee sen musiikin ulkopuolelle. [...] Aina vähän väliä viitataan joissain levyissä ja yksittäisissä kappaleissa sinne sun tänne. Niin kaikki tällanen yleinen populaarikulttuurin ja korkeakulttuurin tietämys auttaa.

TT: Pyrin ajattelemaan sitä, että mikä sen teoksen merkitys on niinku yleensä ottaen laajemminkin, mikä sen teoksen merkitys on niinku sen oman genrensä tai niinku populaarimusiikin genren sisällä. [...] Ei sitä tarvii kirjottaa 1500:a merkkiä, että tämä on hyvää, kun tämä on minusta hyvää.

TM: Joo. Mä suosittelisin, et hyvä hiphopin tuntija, hänen täytyy olla soulin ja funkkin ja jazzin ja muiden tuntija. [...] Ja totta kai täytyy tietää, sillä hiphop on kuitenkin että tota... siinä on nää tietyt alagenret ja leirit, mistä mä puhuin äsken. Et tota täytyy myös tietää näiden piirien ja leirien tunnusomaiset piirteet, että osaa yhdistää nää eri musiikkityylit niihin porukoihin.

JH: Ois taivaallista, kun ois aina tietämystä länsimaisen populaarimusiikin genrestä, tai siis kentästä ja siitä genren kulmakivistä ja muusta. [...] Et se on hyvän kriitikon mun mielestä ehdoton vaatimus.

JZ: Kriitikon tulis tuntee se, mistä tää koko homma on lähteny. Et on vaikee arvioida hiphop-levyjä, jos ei ota huomioon tavallaan sen hiphopin historiaa. Se on sen verran lyhyt ja kompakti se historia, et sen ymmärtäminen ja käsittäminen ei pitäis olla hirveen vaikee asia. [...] Et kyl kriitikon on tunnettava niin kun ei ees pintapuolisesti vaan suht hyvin sen kulttuurin sellaset tietyt elementit. Kun sit se tärkein on se, että seuraa sitä myöskin, et ei vaan opettele ulkoo et aha, ai tällasta. Vaan tavallaan se, että elää siin mukana siinä virrassa.

LG: Ja tota totta kai ennen kuin voi arvioida mitään nykyistä, niin täytyy tuntea historiaa. [...] Jos siis rajataan vähän, jos nyt puhutaan populaarimusiikkikriitikosta, niin kyl sen täytyy populaarimusiikin historia tuntee, vähintään nyt tuolta 1900-luvun puolivälistä lähtien. Ja sitten mitä nyt tarkemmin rajataan sitä genree minkä puitteis toimitaan, niin sitä paremmin sen genren historia, siihen vaikuttaneet seikat, musiikilliset, poliittiset, taloudelliset sekä muiden alojen toimijat jotka on vaikuttaneet siihen. Sekä tietysti nykyisyys. Ja sit osata nähdä se osana laajempaa kontekstia, osata nähdä nää kaikki trendien kiertokulut, muoti niinku musiikissa. Ja sit tota täytyy jättää sitä omaa musiikkimakuansa vähän taka-alalle ja pyrkiä ees jonkinlaiseen objektiivisuuteen.

Kenenkään haastattelun mielestä musiikillinen muodollinen koulutus ei ole välttämätöntä tai edes tarpeellista populaarimusiikin kriitikolle. Erityisesti IM koki henkilökohtaisen innostuksen menevän muodollisen koulutuksen edelle.

IM: En mä usko (musiikillisella koulutuksella olevan merkitystä), kyl se on niinku omaan innostukseen ja omaan harrastukseen perustuvaa tommonen kriitikon identiteetti.

Kuitenkin osa rockkriitikoista painotti jonkin instrumentin hallinnan tärkeyttä osana laajempaa rockkulttuurin ymmärrystä. LG:n ja TT:n vastauksista kävi ilmi, että suuri osa populaarimusiikin kriitikoista tuntee myös muusikkosuolen omalta kohdaltaan.

LG: Valtaosa hyvistä kriitikoista ja valtaosa hyvistä toimittajista niin on jonkin asteisia muusikoita, tai on ainakin ollu jossain vaiheessa. On tutustunu niinku musiikkiin myös sen tekemisen kautta.

TT: Usein musiikkikriitikot ovat itse muusikkoja, ainakin jonkin tasoisia, joka on minusta äärimmäisen tärkeää. Koska se auttaa ymmärtämään sen vallan ja sen merkityksen ja sen, että ei niin kun käyttäydy eikä käytä sitä valtaansa väärin ja tee sellasia äkkipikaisia täystyrmäyksiä esmes aloittavien yhtyeiden levyille.

Toisaalta IM, JH ja TT arvioivat rockissa fanipohjaisen kriitikon olevan myös vahvoilla, kunhan muut kompetenssiasiat ovat kunnossa.

JH: Ei kriitikon tarvitse mun mielestä osata soittaa. Tietysti voihan se olla tervetullutta, että on jotakin edes peruskoulu/lukiotasosta tietämystä jostakin tahtilajeista.

TT: Fanipohjanen ehdottomasti (on myös ok).

IM: Auttaa myös, jos on jotakin kokemusta jonkinlaisesta soittamisesta, mut se ei oo sinänsä niinku välttämättömyys, koska toisaalta niinku se isompi ryhmä, jos aattelee niitä ihmisiä jotka on päätyyny tähän kriitikon työhön [...], niin on nää, jotka on valtavia musiikkifaneja ja kerää levyjä.

Hiphop-kriitikoiden vastauksissa painottui rockkriitikkoja enemmän kokonaisvaltaisempi hiphop-kulttuurin tunteminen ja siinä syvemmin itse mukana oleminen. Vaikka kaikki haastatteleman rockkriitikot ovat tai ovat olleet itsekkin muusikkoja, sekä JZ ja TM kokivat rockkriitikoista hieman enemmän poiketen, että runsaampi syventyminen omaan musiikkikulttuuriin musiikintekijänä tai –tuottajan on tärkeää arvostelukompetenssin kasvamisessa.

JZ: Mä lähdin sit tekemään musiikkii tietokonepohjalta, hiphop-musiikkia. Sit sen myötä tavallaan tää koko musiikkikulttuuri, varsinkin hiphop-puolella avautu kaikki ihan uusin silmin ja sitä kautta mä oon niinku askel askeleelta siirtyny oikeestaan tähän nykypäivään. Nykypäivän asemaan, eli oikeestaan oon käyny ne artistivaiheet, käyny ne fanitusvaiheet, käyny ne musiikkituotantovaiheet ja sävellysvaiheet, nähny levy-yhtiömaailmat ja musiikkibisneksen nurjat ja hyvät puolet ja oikeestaan sen myötä kasvanu tähän nykyiseen pisteeseen.

TM: Mulla on myös DJ-taustaa ja vähän tuottajataustaa, joten mä oon perehtyny, yli kymmenen vuoden ajan mä oon kuunnellu lukuisia eri musiikkityylejä. [...] Ja tietty se, et jos on kuunnellu 10 tai 15 vuotta musiikkia erittäin aktiivisesti, vaikka ollu DJ:nä, niin siinä on tullu sitä tutustumista.

Kaikki haastateltavat pitivät kirjoittajan taitoja kriitikolla erittäin tärkeinä. On siis selvää, että hyvä kriitikko on haastateltavien mielestä myös hyvä toimittaja. Hyvään toimittajuuteen kuuluu TM:n ja IM:n mielestä erityisesti hyvät kirjoittajan taidot.

TM: No totta kai kielellistä kompetenssia pitää olla, et pitää osata se tiettyyn kulttuuriin kuuluva lingo. [...] Henkilö, joka on hyvä kirjottaja, jolla on jonkinlaista toimituksellista kokemusta, ja tota vaikka on taitava esseisti ollu koulussa tai jotain... niin se on iso apu. [...] Journalistinen puoli on oikeestaan siinä, et mä pyrin saamaan mahdollisimman hyvällä rakenteella kirjoitettua tekstiä.

IM: Pitää tiettenkin hallita tuo kieli-ilmasu.

Hyvä toimittaja tuntee myös oman valta-asemansa ja käyttää sitä oikein. Varsinkin rocktoimittajat painottavat toimittajan vastuuta ja nöyryyttä, joka mitä ilmeisimmin myös kritiikin mahdollisimman objektiivisessa ja totuudenmukaisessa julkituonnissa.

LG: Kyl mä kaipaan niinku jonkinasteista journalistista kompetenssia, johon liittyy nyt niinku kyky arvioida omaa asemaa ja sen oman kirjoituksen seuraukset, oli niitä tai ei. Ja myös niinku kohtuullisen hyvä kielitaito. Ja journalistiseen kompetenssiin kuuluu myös se niinku käsitys siitä itsestä ja siitä niinku ettei nyt kuvittele olevansa joku jumala, jos saa kirjoittaa johonkin vitun ilmaisjakelulehteen ja kirjoittaa kolme riviä jonkun popparin uudesta sinkusta.

JH: Mä ainakin pyrin tekemään varsin nöyrästi omat kritiikkini. Että en siten, että kokisin olevani joku brändi, sellanen tunnettu tekijä, mielipidejohtaja tai muokkaaja, jotta koska sellasiakin tyyppejä löytyy tästä maasta ja tästä kaupungista ihan riittävästi.

TT: Sen pitää osata ymmärtää se oma asemansa julkisena sanojana, joka kuitenkin jossain määrin jossakin leimataan totuuden torveksi. Jotenkin, et tässä on kaveri joka niinku tietää. Elikkä sen pitää muistaa se suuri valta-asemansa.

Basso-lehden päätoimittajana toimiva JZ sen sijaan luottaa muista haastatelluista yllättäen eriävästi journalistiseen vapauteen ja kirjoittamistyylin vapauteen. Hän tuo myös muista haastatelluista kritikoista poiketen esiin mielipiteen toimittajapersoonallisuuksista, jotka ovat hänen mielestään kaikessa subjektiivisuudessaankin mielenkiintoisempia kuin itsensä takalalla pitävät, yleisöpalvelutehtävää toteuttavat toimittajat.

JZ: Mä oon aina tykänny sellasest suhteellisen... kirjoittamisen vapaudesta, et se on siisti jos jokainen tuo vaan niinku omaa kirjoitustyyliä esiin kriitikonakin. [...] Tavallaan viimeinen lähtökohta on mun mielest lähtee kirjottaa siit mitä yleisö haluaa. Koska yleisö ei oo se lähtökohta mistä pitäis lähtee, vaan se, et kuka tavallaan arvioi lehteen, on itsessään kiinnostava persoonallisuus. Koska joku henkilö arvioi levyn, niin se on tavallaan jo sen kiinnostuksen kohde, miks yleisö lukee sitä.

Muut haastatellut tuntuvat pitävän populaarimusiikin kriitikon tehtävää enemmänkin yleisöpalvelutehtävänä. Vaikka kritiikkiä ja juttuja tehdäänkin mahdollisimman objektiivisesti, asioita pyritään tarkastelemaan kohderyhmän kiinnostusta vasten ja journalistiset valinnat tekemään nimenomaan yleisön lähtökohdista.

JH: Kyllä mä jotenkin, mä niinku kirjotan yleisölle.

TT: Ei voi unohtaa sitä yleisöäkään, että jos on lehti, jonka Rumba, jonka pääasiallinen lukijakunta on 20-35-vuotiaita populaarikulttuurin aktiiviharrastajia, niin sen jälkeen jos esimerkiksi tehdään hauska arviokoe ja napataan metodit jostain klassisen musiikin arvioinneista ja puhutaan niinku kappaleen rakenteista... että tuota niinku samaan tapaan, kun vaikka klassisen musiikin sävellyksissä, niin voihan se olla hauskaa kerran, mutta se on niinku vähän pöljää pitemmän päälle.

LG: No aina kun on silleen kuitenkin yleisön palvelun kautta. Et mä en oo kokenu tarvetta tuoda itseäni siinä, jotain jotenkin niinku... esitellä omaa parempaa musiikkimakuani.

IM ja TM ottavat esiin Suomen pienten musiikkipiirien takia esiintyvän ongelman, joka voi osaltaan heikentää pahimmassa tapauksessa kritiikin uskottavuutta. Toisaalta pienet piirit ja 'kaikki tuntee kaikki' –mentaliteetti voi olla hyvä asia kulttuurin tuntemisen kautta, mutta toisaalta liian tiiviit suhteet arvioitaviin muusikkoihin voivat tuottaa kriitikolle jääviysongelman.

IM: No mä oon joskus sopinu ton Jimi Tenorin kanssa, et mä en kirjota siitä mitään, koska mä oon niin kauan sen kanssa ite soittanu.

TM: Hyvä hiphop-arvostelija, siis jos lähtee arvostelemaan suomalaista hiphoppia, niin mä katson sen eduks, että hän ei ole niin sanotusti syvällä pelissä siinä mielessä, että hän ei henkilökohtaisesti tunne artisteja, joita hän arvostelee. Koska se nakertaa aina sitä objektiivisuutta.

Kriitikon kompetenssi rakentuu siis haastateltavien mielestä oman arvostelemansa genren sekä yleisemmin populaarimusiikin ja –kulttuurin tuntemuksesta. Formaalia musiikillista koulutusta ei pidetä kriitikolle tärkeänä, mutta jonkin instrumentin hallinta tai muusikkouden kokemus auttaa ymmärtämään haastateltavien mukaan populaarimusiikin kenttää paremmin. Silti fanipohjainen kriitikkous on populaarimusiikin kritiikissä yhtä sallittua. Hiphop-kulttuurin erikoispiirteensä nousee kriitikollekin kokonaisvaltaisempi kulttuurin tunteminen ja itse syvällä kulttuurissa mukana oleminen musiikintekijänä tai jotenkin muuten.

Journalistiseen kompetenssiin nähtiin kuuluvan mm. hyvät kirjoittajan taidot ja yleisesti hyvä toimittajuus. Hyvä kriitikko tuntee haastateltavien mielestä myös oman valta-asemansa suhteessa suureen yleisöön. Suurin osa haastateltavista kokikin itsensä lähinnä yleisöpalvelutehtävässä olevana toimittajana. Kritiikin uskottavuuden uhkaksi koetaan suomalaisen musiikin kohdalla pienet piirit, joilta ei voi aina oikeastaan välttyä.

5.2 Ideologiset ulottuvuudet

Rockkriitikot kuvailevat vastauksissaan rockin alkuperäistä ideologiaa, joka sisältää vanhan sex, drugs and rock'n'roll -ihanteen, kapinallisuuden ja hedonismin kaikessa historiallisuudessaan. Silti moni on sitä mieltä, että nykypäivän rockissa ei enää tällaista ideologiaa ole, tai ainakin se on vain mallinnettua ideologiaa.

LG: Rockin alkuperäiset ideat oli tota seksuaalisuuden ylistys ja kapina edellisiä sukupolvia kohtaan. Ja tota vastaan. [...] Ja nyt nää on varmaankin aika pitkälti käytetty kaikki nää keinot. Kovempaa ei voi enää soittaa, typerimmistä tai shokeeravimmasta asioista ei voi enää laulaa, vanha kunnon kolmiyhteys seksi, uskonto ja politiikka on raiskattu aika moneen otteeseen.

JH: Hedonismi tulee mieleen ensimmäisenä. [...] Mutta onko ideologiaa nykypäivänä ollenkaan rockmusiikissa? Tietysti voi olla joku Rage against the machine, jossa on tiukka vasemmistolainen ideologia taustalla. Tai toisaalta ääripäästä joku AC/DC, jossa lauletaan panemisesta kaksimielisin, humoristisin tai ainakin siihen pyrkivien kuvin sitten.

TT: Rockin kapinallisuus on ollut vuoden 1955 jälkeen hyvin kyseenalaista.

Hiphop-kriitikoista varsinkin JZ ottaa kantaa alkuperäiseen hiphop-ideologiaan ja siihen, ettei nykypäivän hiphop ole enää välttämättä pelkkää afroamerikkalaista alakulttuuria kaikkine ulottuvuuksineen, vaan hiphopin levitessä ja globalisoituessa kasa erilaisia kulttuureja, joita yhdistää puhelaulu.

JZ: Siihen (hiphopiin) on aina kuulunu nää neljä elementtiä, josta yks on graffiti, toinen on breakdance, kolmas dj-kulttuuri ja neljäs on sitten hiphop, eli rap-musiikki. Ja nää neljä elementtiä on muodostanu sit hiphop-kulttuurin kokonaisuudessaan, joka pysy tossa perinteisessä muodossaan aina 90-luvun varmaan puoleen väliin asti. [...] Et hiphop on tällä hetkellä aika leijailleva käsite et nykyään ainut mistä sen osittain tunnistaa, niin on se puherytmimusiikki siinä.

Vaikka nykypäivänä rock ja hiphop eivät pysty olemaan kriitikoiden mielestä uskollisia alkuperäisille ideologioilleen, jokaisen haastatellun vastauksissa vilahtelee jatkuvasti viittauksia hyvän musiikin suhteesta artistin aitouteen, autenttisuuteen ja omaehtoisuuteen.

JH: Aitoa (uskottava rock). [...] Jos on vähän enemmän musiikkia kuunnellut niin kyllä sen kuulee. Tai ainakin luulee kuulevansa tekemisestä että onko siinä sydän mukana, ja tekeekö sitä intohimosta siihen esittämiseen. Jos se syntyy jonkinlaisesta sisäsyntyisestä pakosta.

TT: Aitous ja uskottavuus on minun mielestä siinä, ettei välitä niinku hevonpaskan vertaa. [...] Aitouden määritelmä on se, että musiikki on aitoa silloin, kun sitä tehtäessä lähtökohdista on karsittu pois pyrkimys ammatillisen toimeentulon saavuttamiseen sillä musiikilla. Täydellistä omaehtoisuutta.

IM: Yleisesti ottaen se on semmonen artisti, joka on jotenkin tullu omaehtosesti läpi ilman mitään kauheen voimakasta markkinointia.

JZ: Huonon musiikin kuulee yleensä siitä, et siihen ei oo välttämättä panostettu niin paljon, et musiikissa on kuitenkin niin hienovarasta, et kuulee et ihminen on todellakin laittanu siihen paljon aikaa, paljon rakkautta ja paljon niinku fiilistä. Et se yleensä paistaa sieltä musiikin läpi.

Kriitikot eivät kuitenkaan halua olla ehdottomia siinä, eikö lähtökohtaisesti epäautenttinen musiikki voisi kuulostaa hyvältä ja olla arvostettavaa sinänsä. Jostain syystä kuitenkin IM ja TT mainitsivat erikseen hyväksi, mutta epäautenttiseksi musiikiksi pop- tai iskelmäsävelmiä jättäen epäautenttisen rockin kokonaan hyvän viihteen puolelta pois.

IM: Hienoimmat popinnovaatiot, tunnetuimmat sävellykset joita käytetään esimerkkeinä, niinku tällasen popsäveltämisen prototyypistä [...], monet niistä on tehty joskus 60-luvulla semmosena liukuhinnatyönä, missä tota noin on ollu kahdeksast neljään säveltäviä ammattisäveltäjiä, joiden tarkoitus on ollu tehdä mahdollisimman myyviä biisejä.

TT: Kyllähän niin kun jotakin niin kun ajan jo kultaamaa hyvin tehtyä viihdettä niin sitä kuuntelee ilokseen. Vaikka Paul Ankaa tai tuommosta. Tai niin kun suomalaista vanhaa iskelmää, joka on ollut hyvin epäomaehtosta.

Vastauksissa korostuu, että alkuperäiset ideologiat tunnetaan hyvin, mutta niiden ei enää uskota pätevän sellaisinaan nykypäivän rock- tai hiphop-musiikissa. Silti yhtenä tärkeimmistä asioista esteettistä hyvää tavoitellessa pidetään artistin autenttisuutta, aitoutta ja omaehtoisuutta. Lähtökohtaisesti epäautenttista musiikkia ei kuitenkaan selvästi viihteeksi tehdyssä populaarimusiikissa teidata täysin. Sen sijaan oikea rock ja oikea hiphop eivät epäautenttisuutta kriitikkojen mukaan salli.

5.3 Perinnetietoisuuden ja innovatiivisuuden suhde

Kriitikkojen mielestä nykypäivän artistit eivät välttämättä pysty enää uskottavasti toteuttamaan alkuperäisiä genren ideologioita ja tyylejä. Koska rock ja hiphop kuitenkin kuulostavat tiettyjen musiikillisten piirteidensä takia aina tunnistettavasti itseltään, artistit eivät myöskään pyri keksimään pyörää uudelleen. Yksi nykypäivän tapa tänä päivänä luoda autenttisuutta on myös haastateltavien mielestä tietoisesti viitata tyyllisesti aiempien vuosikymmenien artisteihin. Vastauksista kuitenkin ilmenee, ettei uskottava artisti saa viitata mihin tahansa tyyliin, aikakauteen tai artistiin.

JH: Uniklubi ja Negative ja kaikki tää nyt kovasti valloilleen noussut tällanen niinku 80-luvun glamrockista ammentava 2000-luvun nuorten miesten musisointi, [...] mä en pääse siihen yhtään sisälle sillai. Se on... siellä kuuluu taustalla jotenkin, se on sellasta särökitaran verhottua iskelmää. [...] Mä en pidä kasarirokista enkä iskelmästä.

TT: Sitähän voi lainata niinku Raptorilta, tai vaikka Pääkkösiltä tai vaikka MC Nikke T:ltä. Mutta tota no henkilökohtanen näkemykseni on, että sitä on ehkä vaikea saada kuulostamaan niinku minun mielestä viehättävältä.

IM: Se on oma taitonsa se, että miten vaikutteita valitsee ja joskus menee metsään. Et ei niitä jaksaa loputtomiin kuunnella, esim. 80-luvun sellasta tukkaheviä, koska sitä ei jaksanu kuunnella 80-luvullakaan. Omalla kohdallani tuli hylkimisreaktio jo silloin.

TM: Mä pitäisin, et jos mä ite teen biisin, niin siinä on jotenkin... ehkä siinä on jotenkin sitä vanhakantasta hiphop-puritaanisuutta, mutta mä en lähtis sämpläämään niinku kappaleita, jotka on tehty 90-luvun jälkeen tai 90-luvulla.

TM ja JZ mainitsevat hiphopin perinnetietoisuudesta puhuessaan eri tyyliä 'räpätä'. Niiden kohdalla on erityisesti omat sääntönsä lainaamiseen ja toisiin rap-tyyleihin viittaamiseen. Erityisesti tässä mielessä esiin nousevat englannin kielellä ja aksenteilla räppäävät suomalaisartistit.

TM: Pitää osata sitä englantia. Itse pidän jostain englanninkielisistä artisteista, jotka kuulostaa autenttisilta. [...] Useimmat lähtee hakemaan sitä murretta (Yhdysvaltojen) itärannikolta ja pyrkii saamaan sellasta nykisoundia. Jotkut on saanu toimiin sen hyvin, jotkut ei. [...] Mut sit otetaan joku Ceebrolistics, joka sitten on esikuviansa tapaan niin hakenut tuota länsirannikolta ehkä. [...] Ceebrolisticsin jätkät, ne handlaa hommansa tosi hyvin ja on sen takia hyvin arvostettuja. He on niin paljon kuunnellu sitä ja niin paljon niinku analysoinu sitä, et he on päässy niinku ytimeen ja he ovat performanssisesti hyvin lahjakkaita ja heillä on tietty sävelkorva siihen, et he pystyy puhuu aksentilla.

JZ: No aikasemmin se oli tietenkin hirveen selvää, et piti lausua hirveen amerikkalaisittain about täydellistä amerikkaa tai amerikanenglantii piti osata, mikäli oli minkäänlaista kunnioitusta. Et Suomes oli aika harva sellanen, joka oli oikeesti silleen lahjakas. Niinku äänteellisesti. Niinku Redrama, Paleface, Ceebrologicsin Pijall ja myöskin Matti Pentikäinen on ollu sellasii, joita on niinku arvostettu hyvinä räppääjinä, englanninkielisinä räppääjinä. [...] Ei sillä perus mikahäkkis-englannilla, vähän vaikee lähtee hakee makeet räppi.

TM ja JZ puhuvat myös selvästi rockkriitikoista poiketen perinnetietoisuudesta kulttuurisin ja sosiaalisin perustein, kun taas rockkriitikot käsittävät saman asian lähinnä musiikillisten tyylilainauksien kautta. Hiphop-kriitikot karsastivat suomalaisessa hiphopissa varsinkin amerikkalaisen gangsta rap –musiikkityylin ja sitä kautta koko gangstakulttuurin (TM) tai yleisesti koko amerikkalaisen rap-kulttuurin (JZ) lainaamista tai siihen viittaamista.

TM: Kukaan ei lähde täällä noihin ghettojuttuihin, et suomalainen hiphop on aina justiin menny aina oman maansa ehdoilla.[...] Et sitä pystyy tekee ainoastaan huumorilla. Et Suomessa justiin tän takii on lähdey, et ei täällä varsinaisesti sellasia gangstaräppäreitä oo. Niit on pari, ja ne sit tietää mistä ne puhuu, koska ne on itekin niinku taparikollisia. [...] Mut on se niinku puuduttavaa ja kornin kuuloista ku joku 15-kesänen räbää justiin jostain, et hänellä on niin paljon huoria ja niin paljon rahaa. Et sitä kuuntelee et jaahas, ahaa. [...] Et se autenttisuus tulee siitä, et Suomessa on yleensä paljon kriittisempää sen suhteen, et jos joku artisti rupee jauhamaan Amerikan malliin, niin mitä hänellä on, niin kyl se pistetään testiin aika nopeesti.

JZ: Et se on oikeesti lievästi absurdii joskus, suomalainen hiphop-kulttuuri, niin pyrkii liian vahvasti matkimaan tota noin niinku vaikka afroamerikkalaista rytmiä elämään. Ni se tuntuu vähän silleen feikiltä. Että pyritään tekee samal taval ja pyritään elää samal taval, koska [...] maantieteellisesti tuntuu vähän höntiltä joskus, et niinku suomalaiset kävelee pussihousut jalassa, himalippis vinossa.

Oikeanlainen perinnetietoisuus ei kuitenkaan kriitikoiden mielestä riitä hyvän, uuden musiikin esteettiseksi kriteeriksi. Oikeanlaiset aiempien musiikkityylien ja tai alakulttuurien sekoitussuhteet ovat varsinkin rockkriitikkojen LG ja IM mielestä sitä oivallista innovatiivisuutta.

LG: Siinä vaiheessa kun mä en voinu laskee itteeni millään tavalla nuorisoon kuuluvaks, niin mä näin sellasia teinareita, joilla on hippivaatteita ja lävistyksiä ja jotain. Et ne on yhdistäny niinku tollasen 70-luvun luomuideologian ja punkestetiikan. [...] Et nää poimii menneiltä aikakausilta ne jutut, jotka just sillä hetkellä tuntuu jostain syystä hyviltä ja yhdistelee niitä sumeilematta. Se on oivallista innovatiivisuutta. Ja musiikissa samalla tavalla.

IM: Tavallaan siinä on sellasta outoo tasapainoo siinä, et vanhoja asioita voi ja tavallaan pitääkin kierrättää, kun sitä tekee tavallaan oikeessa, tai kun se sekoitussuhde on oikea. Et siinä on monta astetta tavallaan siinä retroilussa ja siinä sen vanhan uudelleen käsittelyssä, ja kopioimisessa.

Rockkriitikoista JH koki perinnetietoisuuden ja vanhojen tyylien pastissoinnin arvon olevan lähinnä vinkeissä, joilla johdatetaan uudet kuulijat vanhoihin, hyviin aikoihin ja rockin aitoihin lähteisiin.

JH: Ehkä siinä retrorokissa on sellasesta, että se ammentaa kauheesti jostain aiemmasta tyyliä, koska niinku nyt on ollu kaiken maailman bändejä The Strokesista alkaen, jotka on selkeesti niinku uusia versioita jostain vanhasta. Niin jos se sitten saa ihmisiä kuuntelemaan näitä alkuperäisiä The Stoogesia ja muita vastaavia bändejä, niin se on ihan jees

LG:n ja IM:n tapaan myös JZ ja TM ottavat esille musiikkityylien ja alakulttuurien sekoittumisen toisiinsa. Haastateltujen mukaan mielenkiintoisin fuusio on Yhdysvaltojen sijaan Englannissa, jossa elektroninen musiikki ja hiphop ovat viime aikoina pyrkineet yhdistymään ja saamaan vaikutteita toisiltaan grime-tyylin muodossa.

JZ: Elektroninen musiikki ja hiphop-musiikki... ne on lähentyny toisiaan hirveän paljon, koska molemmat lähtökohtaisesti käyttää laitteita. [...] Mut nyt se on alkanu silleen fuusioitumaan, et kuulee jo paljon sellasii, et just niinku mä aikasemmin sanoin et ei voi tietää onks tää niinku silleen räppii vai teknoo. Koska tavallaan niissä on se räpin uskottavuus mut niis on myös sitten taas elektronisen musiikin soundi. Niinku grime on hyvä esimerkki, ihan sairaan kiinnostava asia.

TM: Mutta niin niin nykyään jos mä kuulen jotain tosi freesiä soundia, niin vaikka britti-grime-tyyliin, joka tavallaan muodostuu et se yhdistelee twostep-garagen, tanssimusiikin biittejä ja rikkovii rytmirakenteita. Ja sittenn drum'n'bassin paksuja, mureita rouheita bassolinjoja, jotka oikein tuntuu täällä asti. [...] Mut se että kun löytyy näitä uusia fuusioita, joissa niinku yhdistetään kaks hyvää puolta, niin ne aina hämmästyttää lähinnä siitä syystä, et se niinku on aina olettanu et nykyään me eletään niin post-post-modernia, et et ei enää pysty tekemään mitään uusia fuusioita. [...] Ja sit löytyykin joku, et mä oon silleen et mitä vittuu, et vielä löytyy jotain. Se herättää kiinnostusta.

Innovatiivisuus tuntuu olevan jostain syystä erittäin tärkeä kriteeri uuden hiphopin arvottamisessa JZ:n ja TM:n mielestä nimenomaan musiikillisella tasolla. Toisaalta perinnetietoista, pastissoivaa hiphopia ei pidetä automaattisesti huonona, mutta innovaatioihin suhtaudutaan hyvin suurella mielenkiinnolla. Molempien hiphop-kriitikoiden vastauksissa puhuttiin useaan otteeseen innovatiivisena ja täten esteettisenä valiona kohdellusta, helsinkiläisestä Ceebrolistics-yhtyeestä.

TM: Henkilökohtaisesti mä tykkään avantgarde-tyyppisistä artisteista, koska nykyään kun kuulee niin paljon musiikkia niin sitä kyllästyy ja haluaa kuulla jotain freesiä. Mutta välillä on kiva kuulla joitain artisteja, jotka odottaa tiettyjä perinteitä ja pystyy saamaan sellasta autenttista 90-lukulaista soundia, tällasta orgaanisempaa.

JZ: Mä arvostan ny tosi paljon sellasii artisteja, jotka uskaltaa viedä niin sanottuu hiphoppia eteenpäin omista lähtökohdistaan. [...] Ceebrolistics on ollu musta uskomattoman rohkeee, et niiden uus levy, niinku mun mielestä periaatteessa ei oo mitään tekemistä hiphopin kanssa mut ne on selkeesti kuitenkin

hiphop-bändi. Mut ne on vieny niin elektroniselle tasolle sen musiikin et mun mielest se rikkoo sen rajan upeesti, et se voi olla elektronista musaa, se voi olla hiphop-musaa, siinä yhdistetään kaks eri genre. [...] Et tavallaan tällaset rajanrikkajat ja pioneerit on hirveen tärkeitä. [...] Koska ei oo mitään pahempaa kun se jatkuva kokeileminen vuodesta toiseen, joka tarkoittaa sitä, ettei oma kulttuuri kehity mihinkään, koska ei oo enää sellasta yhtä suurta käsitettä kuin hiphop maailmassa.

Koska rockin tai hiphopin alkuperäisiä ideologioita ei enää pystytä sellaisinaan toteuttamaan, haastateltavien mielestä autenttisuutta voidaan saavuttaa tyyliviitauksilla aiempiin aikakausiin, tyyleihin tai artisteihin. Joka tapauksessa suoraa lainaamista tai pastisointia ei kaivata, vaan lähinnä arvostetaan innovatiivisella tavalla pastissoivia, oikeita asioita sekoittavia uusia artisteja tai tyylejä. Rockissa tällaisen perinnetietoisuuden koetaan olevan lähinnä musiikillisella tasolla, kun taas hiphopissa perinnetietoisuutta kaivataan myös kulttuurisessa ja sosiaalisessa mielessä. Hiphop suhtautuu kuitenkin periaatteellisesti täysin uusiin innovaatioihin musiikkituotannossa haastateltavien mukaan suopeammin kuin rockissa.

5.4 Autenttisuuden ja kaupallisuuden suhde

Kriitikot tuntuivat ymmärtävän, että jokainen myytäväksi tehty levy on periaatteessa aina kaupallinen. Vastauksissaan haastateltavat asettavat kuitenkin useaan otteeseen perinteisellä tavalla autenttisuuden ja omaehtoisuuden vastakohtaksi epäautenttisuuden, jota ruokkii nimenomaan kaupallisuus. Kaupallisista lähtökohdista tehdyt levyt tai niistä pelkästään kumpuava esteettinen kehittäminen koetaan rockissa ja hiphopissa automaattiseksi huonoiksi ja epäesteettisiksi. Kaupallisuutta sinänsä, eli sitä että hyväksi todettu rock- tai hiphop-levy oikeasti myy, ei mollattu täysin. Kriitikot tuntuivat ajattelevan, että lähtökohtaisesti markkinoita tai jotain kohderyhmää varten tietoisesti tehty musiikki olisi siis huonoa. Lähtökohtaisesti omaehtoisesti ja markkinavoimista riippumattomasti tehty musiikki taas saa kriitikoiden mielestä myydä, jos näin käy.

IM: Tulee omasta historiasta mieleen tää punk-aika, jolloin kaupallisuus nähtiin ihan hirvittävän vaarallisena ihan ylipäänsä. [...] Jos sitä ajattelee tämmösissä mainstream-yhteyksissä, niin mis vaiheessa kaupallisuus alkaa olla joku rasite [...], niin ehkä just sit se, et jos artisti silleen avoimesti katkasee kaikki ne sellaset omaan aiempaan musiikilliseen historiaan liittyvät yhteydet ja yhtäkkiä lähtee tekemään musiikkia, jonka se tietää olleen kaupallisesti potentiaalista vaikkapa viime talvena.

LG: Se on jossain kaupallisen musiikin rajoilla eli mitä mä en enää siedä. [...] Radio Novalta kuulee aika paljon luokatonta paskaa. [...] Esimerkiksi metallimusiikissa taiteellinen omaehtoisuus on ehkä edellytys kaupalliselle menestykselle.

JZ: Yks hyvä esimerkki on Black Eyed Peas, joka on niinku täl hetkel hirveen suosittu bändi. Mut se on jotenkin absurdia, et ne teki just niiden ensimmäisen tai toisen levyn teki just tommosen niinku biisin, joka dissas just tällasii feikkiräppäreitä jotka on ollu ennen ug ja nyt alkanu tekee silleen semmosta helpompaa musiikkia, jota pystyy myymään laajemmin. [...] Et tuotannollisesti ja visuaalisesti Black Eyed Peas näyttää tosi hyvältä, mut siit puuttuu se sielu. [...] Kyl se tietty sellanen omalähtöisyys ja se sielu on tärkeä siinä musiikissa.

TT: Aitous ja uskottavuus on siinä, et mikäli se menee kaupaksi niinku populaarimusiikin kuuluu määritelmänsä mukaan mennä kaupaksi, niin olokee hyvä, mutta mikäli ruvetaan... se ei voi olla niinku... aitouden määritelmä on se, että musiikki on aitoa silloin, kun sitä tehtäessä lähtökohdista on karsittu pyrkimys ammatillisen toimeentulon saavuttamiseen sillä musiikilla.

TM: Mun mielestä huono hiphop on konformistista. Et sitä, et konformismi hiphopissa näkyy taipuvaisuutena, kompromisseina ja suostumisena isojen levy-yhtiöiden päätöksiin. [...] Se paistaa siel läpi, siis lyriikoissa ja soundeissa, et kaupallisen soundin ja kaupallisen sisällön, sen kuulee aina.

JH: Niin siis sehän on tuote, mitä tehdään. Ja jota pyritään kauppaamaan, et totta kai se siinä mielessä on kaupallista musiikkia (rock). Mut että sitten taas tehdään aina musiikkia, jos se nyt rupee vaikuttamaan niin biisien tekemiseen, et onko tällä levyllä tarpeeksi radiohittejä, niin semmonen paine tulee monesti myös levy-yhtiön suunnasta. [...] Niin totta kai se on ikävää, mut tai jotenkin niinku se ei oo katu-uskottavaa tai sopivaa.

LG, IM ja JZ mainitsevat erityisesti, ettei heitä juurikaan kiinnosta nykyään suurten ja pienten levy-yhtiöiden vastakkainasettelu. Enää ei siis ajatella mustavalkoisesti, että suuret levy-yhtiöt olisivat automaattisesti kaupallisia ja pahoja ja vain pienet levy-yhtiöt niitä hyviä.

LG: Se ei oo kiinnostavaa (vastakkainasettelu) eikä suuri yleisökään oo kiinnostunu asiasta. [...] Eikä se muuta mun suhtautumista: se ei tee siitä parempaa tai huonompaa.

JZ: Mä en oo hirveen kiinnostunut ite mistään indie vastaan isot kaupalliset levy-yhtiöt – vastakkainasettelusta, koska se on... vähän niinku alkaa olla ohi se aika jo.

IM: No ei se ehkä kauheesti mulla vaikuta siihen kiinnostukseen. No tietysti sit se, jos joku iso levy-yhtiö julkasee jonkun levyn, niin totta kai mulla on semmonen käsitys, et sieltä todennäköisesti ei tule mitään kauheen radikaalia ja yllättävää, vaan mä voin aika paljon niinku levyä kuulematta hahmottaa et minkä tyypistä musiikkia sieltä on suurin piirtein tulossa. Mut sit tietysti pienempien levy-yhtiöiden julkaisuissa tää ei ole ollenkaan niin varmaa, et sillon on todennäköisempää et joskus tuovat yllättäviä levyjä. Hyvässä ja huonossa. Mut tota en mä oikeestaan sen enempiä siihen julkasusasiaan kiinnitä huomiota.

TM ja JH taas näkevät enemmän vastakkainasettelua suurten ja pienten levy-yhtiöiden välillä ainakin siinä mielessä, ettei pienistä levy-yhtiöistä suuriin siirtyminen ole aina välttämättä esteettisessä mielessä hyvä asia. JH taas kokee kriitikkojen arvostuksen Suomessa kulkeneen

yhä enemmän pienten levy-yhtiöiden suuntaan, kun muutamia vuosia sitten omakustannelevyjä on pidetty lähinnä 'jämämateriaalina'.

TM: Sillon ku hiphop muuttu marginaali-ilmiöstä populaari-ilmiöks niin se jotain menetti siinä. Sai paljon lisää myös, mut sellanen arvostelukyky alko katoamaan siinä, et suurin osa hiphopista, mitä isot levy-yhtiöt tuottaa, tekee sitä tarkoin harkittuu, eikä se oo aina hiphoppii. Se on poppii mun mielestä, mut siitä ei puhuta poppina. [...] Saadakseen taloudellista voittoa niin pitää tavallaan alistua tekemään sitä soundia, mitä ne isot pamput odottaa ja mitä ne uskoo että myy. Ja omakustanneartistit ei tähän taivu.

JH: On niiden julkaisupolitiikan sanelemia juttuja, että levy-yhtiöille yleensäkin, että se on ollu aina et jokaisen pitää päästä tahkoomaan sitä kulloinkin muodissa olevaa hommaa. Sen takia taas nää pienet levy-yhtiöt tai omakustanteet, niin ne on hirveen tärkeitä. [...]Mut sinänsä hauskaa, että se voi mennä niin päin jo, että jos tulee isolta levy-yhtiöltä, niin se saa nyrpeyttä osakseen kritiikkokunnassa, kun ennen on ollu sellanen, että niin kun omakustanteisiin on suhtauduttu hirveen nuivasti. Se on ollu jämämatskuu, joka ei oo kelvannu kellekään muulle. Sillä tavalla tää kenttä on muuttunu kymmenessä vuodessa erittäin paljon Suomessa.

Kaupallisuuden ja autenttisuuden suhde on esillä haastateltavien mukaan siis asenteessa musiikin tekemiseen sekä suurten ja pienten levy-yhtiöiden vastakkainasettelussa. Eroja vastauksissa syntyi suhtautumisessa suuriin levy-yhtiöihin tai ylipäättään koko vastakkainasetteluun nykypäivän musiikkibisneksessä.

5.5 Teknologian käyttö musiikissa

Teknologian käyttö musiikissa, kuten sämpläys, tietokoneet tai live-tilanteessa taustanauhojen käyttö voidaan ajatella olevan vastakohtana orgaanisten soittimien ja puhtaan live-soundin käytölle. Hiphop-kriitikot kokevat teknologian käytön olevan niin olennainen ja tärkeä osa hiphopia, etteivät he edes kyseenalaistaneet sitä sen ollessa genren yksi perustekijä.

Haastattelija: Suhtaudutaanko teknologiaan nopeammin kuin rokkikulttuurissa?
 TM: Joo totta kai, et se on ihan perustavan laatunen juttu, koska se perustuu siihen.

JZ: Sanotaan, että hiphopin ja rokin ero on suuri sen takia, että koska tota hiphop pohjimmiltaan pohjautuu rytmiin. Ja ehkä rock enemmän melodioihin. [...] Niin sen takii ehkä tota sanotaan, et se rytmi niinku kuitenkin tänä päivänä synnytetään just laitteilla. [...] Se on niinku mistä hiphoppi on aina tehty ja tullaan tekemäänkin.

Sen sijaan hiphopin sisälle on JZ:n ja TM:n mukaan syntynyt teknologisia koulukuntia, joista yhdet luottavat analogisiin rumpukoneisiin ja nämpereihin, toiset taas uusimpaan teknologiaan.

TM: On tietty puritaaninen koulukunta, joka edellyttää sitä, et pitää käyttää vinyyliltä nämpätyjä juttuja. On sit koulukunta, joka tekee niin et ne käyttää vaan rumpukoneita, mutta siis just näitä perinteikkäitä analogisia rumpukoneita, kasinollakasia, kasinollaysiä. [...] Niin tota siinä viel jakautuu ne, jotka käyttää viel näitä nämpereitä, fyysisiä nämpereitä ja ne, jotka tekee sitten kokonaan tietokoneella. Et monen silmissä alinta kastia hiphop-tuottajana vois olla just sellanen henkilö, joka nämpää mp3:siä koneillaan ja tekee kaiken alusta loppuun ihan tietokoneella.

JZ: Koska hiphop on nimenomaan niin sanotusti tuottajalähtöstä, hiphopissa harvemmin ihmisiä sanotaan säveltäjiks vaan enemmän tuottajiks, niin hiphopis on pitkään ollu sellanen laitehifistely, et niinku joidenkin mielest joku tietty rumpukone on sairaan siisti ja toisten mielest joku mikki on siisti.

Rockkriitikot puhuivat rockin kohdalla teknologiasta joko äänitysteknologian tai levytyksessä käytetyn tietokoneavusteisuuden muodossa. Heidän mielestään tällaisen teknologian käyttäminen äänitystilanteessa ja levyllä ei ole rockissa esteettisyyttä uhkaava asia.

IM: Kun ajatellaan, et joku rockbändi, joka soittaa rummuilla, sähkökitaroilla ja bassoilla, olis jotenkin organisoimempi, kuin se levy, joka on tehty ohjelmalla, nämpäällä, ja elektronisesti, koska käytännössä kaikki tota noin niin kitararock, se noin niin käsitellään kaikki soitetut äänet tietokoneella. Niin sitä korjaillaan, sitä rytmiä tiukennetaan ja laulajan äänitaajuutta korjaillaan jopa keikkatilanteessa. Eli siis se on niinku täysin menny se ajatus niinku siitä, että et olis olemassa joku semmonen yleinen idea käsin soitetusta rockmusiikista, joka olis aidompaa ja johon niinku teknologialla ei koskettaisi.

JH: Jotkut Nine Inch Nailsin jutut niin ne on aika kylmän kuulosia, mikä on tarkoituksenakin, koska hän tekee itse ne kaikki. [...] Mut toistaseks kyllä musta sekvensserit niin niin mausteena on ihan jees. Mutta jos ajattelee kriitikkona, niin ihan yks paskanhailee miten ne äänet on tehty, jos se jytisee.

LG: Nykyaikana julkaistuissa pop- ja rocklevyissä ei siellä oo yhtään liveä laulettua lead-raitaa. Tai semmosta, ettei niit ois jotenkin korjailtu. Et sen takia on mun mielestä vähän niinku tekopyhää haihattelua jotain niinku koneita vastustaa.

TT: Minun mielestä kaikkia vitkuttimia sellosta huiluun ja Commodore 64:sta mihin tahansa sopii käyttää.

Vaikka levytystilanteessa saakin rockkriitikoiden mielestä käyttää kaikenlaista teknologiaa hyväkseen, livetilanteelta TT ja LG toivovat yhä organisuutta ja instrumenttien soittamista.

TT: Livetilanteissa niin on oleellista se, että siellä soitetaan.

LG: Se on mun mielestä naurettavaa (taustanauhojen käyttö), koska silloin puhutaan vähemmän livestä. Silloin vois laittaa vaikka levyn soimaan ja soittaa playbackina. [...] Että mä en näe mitään järkea siinä, että rockmusiikissa käytetään semmosia taustoja, et se kuulostas samalta kuin levyllä.

IM sen sijaan ajattelee taustanauhojen käytön olevan jo osa nykyistä rockestetiikkaa eikä koe niiden käytön livetilanteessa olevan lainkaan huono tai ärsyttävä asia.

IM: Jos joku on keksiny jonkun loistavan jutun tai jonkun tuotannollisen idean eikä sitä voi keikalla toteuttaa muuten kuin että pannaan soimaan se joko nauhalta tai ohjelmoidusti, niin ei siinä mun mielest mitään kauheeta ongelmaa oo. Jos se on oleellinen osa sitä biisiä ja soundia, niin tuokoon sit nauhalta. Et tota mun mielest se ei oo mikään kauhee itseisarvo.

Kriitikoiden vastauksista siis ilmenee, että hiphopissa teknologian käyttö orgaanisten soittimien sijaan on niin perustavanlaatuinen osa estetiikkaa, ettei sen käyttöä edes kyseenalaisteta. Rockkriitikot kääntävät teknologian käytöstä kysyttäessä pallon äänitysteknologian puolelle ja vertaavat äänitettyä levyä helposti rockin live-estetiikan vaatimuksiin. Joka tapauksessa rockkriitikoiden näkemyksissä teknologian käyttö koettiin ristiriitaisemmaksi, mutta siihen ei kuitenkaan suhtauduttu teilaavasti.

5.6 Musiikilliset piirteet ja lyriikka

Musiikillisista piirteistä puhuttaessa kriitikoiden vastaukset hajautuvat merkittävästi. Jotkut puhuvat soundeista, joku soittoteknisistä asioista ja jotkut pelkästä tunnelmasta, jolloin erityisiä musiikillisiä piirteitä ei juuri tuoda ilmi. Hiphop-kriitikot puhuvat vastauksissaan arvostelemastaan hiphopista usein soundia kuvailevin termein, kun rockkriitikot taas yhdistelevät musiikillisiin piirteisiin kuuluviksi sekä soundeja, soittotekniikkaa sekä tunnelmaa.

JZ: Niin tota grime on tota niinku ultraväkivaltaisen kuulosta musiikkii, et se on niinku niin hektistä, et sitä on niinku vaikee suhtautua ensimmäisen kerran kun kuulee. [...] Et siin on semmonen niinku tosi tosi paljon käytetty rumpufillejä, et se on ihan puhtaasti rumpupohjasta. [...] Et siin toistetaan hirveesti samoi asioita, sit se on tavallaan äärimmäisen väkivaltaista, hektistä, mikä toimii klubeil tosi hyvin, koska se on niin hektistä et ihmisten on pakko olla mukana siinä.

TM: Nykyään jos mä kuulen jotain tosi freesiä soundia, niin vaikka britti-grime-tyyliin, joka tavallaan muodostuu et se yhdistelee twostep-garagen, tanssimusiikin biittejä ja rikkovii rytmirakenteita ja sitten drum'n'bassin paksuja, mureita, rouheita bassolinjoja, jotka oikein tuntuu täällä asti. Lyriikaltaanhan se on aivan tyhjänpäivästä gangstarappia, et se lähtee muuten näistä soundeista.

LG: Mä oon aina arvostanu paljon Dave Grohlin (Foo Fighters) biisejä.[...] Sillä on mainio melodiantaju, sillä on tota noin...mä pidän siitä sen beatlesiaanisesta harmoniantajusta ja toisaalta sen rockriffeistä ja sit helvetinmoisesta sovitustyöstä. [...] Sitä paitsi niitä on aika raskas vetää livenä, eli se

soitto on jotain niin jumalaista kun ne vaan paahtoo menemään. Siinä oli rosoa, siinä oli sekoilua, mut silti äärimmäiseen tiukkaa, timmiä rocksoitanta.

IM: Just tällasta The Strokes –tyyppistä, joka loihti sen oman soundinsa mallin just jostain 1970-luvun lopun amerikkalaisesta rockista [...], joka kuulostikin yhtäkkiä aika tyylikkäältä ja raikkaalta ja makeelta, sellaselta kompaktilta ja siinä oli sellasta lakonisuutta, mikä just sen ajan musiikista puuttu.

TT: Tämmönen tuota liian tiukkoihin raidallisiin trikoihin sonnustautunut nuorehko leijona, joka soittaa flying wave –kitaralla armottomalla nopeudella ja teknisellä taituruudella asteikkoja ja vailla minkäänlaista näkemystä, tyylitajua... niin ja sanottavaa, niin ensinnä pitäis olla se sanottava sekä siellä musiikissa että siellä tekstissä.

Lyriikan puolelta sen sijaan rockkriitikot arvostivat kovasti hyvää suomenkielistä lyriikkaa ja vaativat sitä hyvältä, suomalaiselta rockmusiikilta. Hyvä suomenkielinen lyriikka edellyttää kriitikoiden mielestä artistin omaa käsialaa tai tyyliä eli hyvin tiukasti autenttisuutta imitoinnin tai turhanpäiväisen, ulkokohtaisen tai formalistisen lyriikan sijaan

TT: Se on vähän sama juttu kuin siinä musiikissa, et se jotenkin kierittää ne kliseet. Se, että sekin jollakin tavalla niinku omaehtosta toimintaa. [...] Sitten mä oon niin eri linjalla kuin tällaset Vexi Salmi –tyyppiset, vanhan liiton iskelmäammattilaiset, että aina pitää niinku rimmata ja tavujen pitää mennä rytmiin ja tälleen näin, koska se syö sitten taas siitä, että kun mennään liian täydellisen ammattimaiseks niissä tekstiasioissa, niin se syö sitten sen rockmusiikille olennaisen tärkeän piirteen nimittäin sen rouheisuuden ja semmosen niinku viimeistelemättömyyden tunnelman.

LG: Sit mitä tulee tähän suomirockin kaanoniin, niin täällähän on luotu ihan omanlaisensa kulttuuri, jotka jatkuvana on ruokkineet toisiaan. [...] Et nehän on sit jo, no riippuu tekstistä, no jotkut on niinku runoutta tai jotain tai mitä tahansa maalailua. [...] Ismo (Alanko) taas on ottanu tän vähän suuremman vaihteen päälle, mut silläkin on vaan niin käsittämätön kyky löytää juuri ne oikeet ilmaukset ja keksiä niitä lisää. Ja se on tota mielikuvituksellisuus, joka sillä on sekä sävellystyössä että tekstityksissä.

IM: Kun aattelee niitä, jotka on tässä viime vuosina tai viimesen kymmenen vuoden aikana kuitenkin nousseet silleen arvostetuiks... et just esimerkiksi Yrjänä ja Martikainen, Samuli Putro tai joitain muita tällasii, niin kyllähän nää kaikki selvästi poikkeaa toisistaan ja on sellanen oma käsiala tai ääni. [...] Et se lauluntekijä, niinku perinteinen suomalainen rocklauluntekijä, se on just semmonen tekstinikkari.

Hiphop-kriitikot puhuvat lyriikasta ennemminkin omaehtoisen, henkilökohtaisen ilmaisun kanavana kuin rockkriitikoiden tapaan käsialana tai tapana tuottaa tekstiä jonkin oman tyylin mukaan.

JZ: No sanomapuoli on se, mihin mä niinku kiinnitän huomioo. Hyvä on semmonen, missä tuodaan tavallaan ehkä pintaa syvemmältä itseään esille.

TM: Suomalaista hiphoppia on pitkään vaivannut ja tulee varmaan vaivaamaan justiin se, et se on niin teini-ikäistä musiikkia. Et siel on se, et kundit, joil on äänenmurros tai ei oo alkanukaan vielä, niin kovaan ääneen pohtii syntyjä syviä, et se vähän aiheuttaa myötähäpeää.

JZ ja TM puhuvat useaan otteeseen lyriikan kohdalla myös siltä, miltä artistin flow, intonaatio tai muut äänenmuodostukseen liittyvät seikat kuulostavat ja luovat musiikkiin esteettistä hyvää. JZ kuitenkin mainitsee, ettei häntä henkilökohtaisesti kiinnosta flow, koska jokaisen artistin pitäisi tuoda ääntään esille omaehtoisella, itselleen autenttisella tavalla.

TM: No se on se teknisyyks, eli tietysti hyvä mc on aina sellanen, jolla on tietty luonnollinen flow. Et tota se ei vaadi millisekunnin tarkkoja painotuksia, tai hankalia monitavuriimejä, vaan ettet... otetaan vaikka esimerkiksi Rudy, Ruudolf. Kundi on freestyle-lahjakkuus. [...] Flow, intonaatio, kaikki nää liittyy siihen, et sen täytyy soundata hyvältä. Ja sen pitää olla tosiaan soljuvaa, ettei se töksähtele.

JZ: No mua ei henkilökohtaisesti flow kiinnosta niinku yhtään. Et mun puolesta se on ihan sama et miten. Et jokainenhan on kuitenkin yksilöllinen persoona, joka tuo itseensä esiin tietyllä tyylillä.

Musiikillisista piirteistä puhuttaessa haastateltavat kuvailevat useimmiten soundia, teknistä virtuositeettia tai yleisesti tunnelmaa ja käyttävät termejä hyvin väljästi. Rockkriitikot käsittävät rocklyriikan erityisesti suomalaisessa kontekstissa olevan olennainen asia rockilmaisua. Hyvältä rocklyriikalta vaaditaan omaa käsialaa tai tyyliä. Hiphop-kriitikot painottavat vastauksissaan lähinnä lyriikoiden sisältöä, joka on hyvää ollessaan omaehtoista ja henkilökohtaista tunteen ilmaisua. Myös äänenmuodostukseen ja äänen ulosantiin liittyvät tekijät olivat esillä hiphopin lyriikasta puhuttaessa.

5.7 Sosiaaliset ja ulkomusiikilliset piirteet

Sosiaalisesti hiphop-kriitikot kokevat oman musiikkinsa ja alakulttuurinsa sosiaaliset koodit ja lähtökohdat vahvoiksi. Rockkriitikkojen vastauksissa ei tällaisia huomioita vastaavista alakulttuurin yhteisöllisyyksistä ollut. Hiphopin kohdalla TM:n mukaan posset, eli erilaiset hiphop-ryhmittymät, ovat ainakin olleet uudessa suomalaisessa hiphop-kulttuurissa tärkeitä asioita musiikin tekemisenkin tasolla, vaikka rajat ovatkin pikkuhiljaa alkaneet häilyä.

TM: 2000-luvulle tultaessa esimerkiksi oli ihan selkeitä leirejä. Oli Rähinän oma leiri, oli Murmurin oma leiri, oli Rockin' Da Northin oma leiri, ja tota harvemmin nää tota tuli toimeen keskenään. Mutta sitten niinku nää kundit on vanhentunu ja alkanu sitten tota tulemaan vastaan toisiaan.

Kun puhutaan ulkomusiikillisista asioista, otetaan esille lähinnä ulkonäkö. Kukaan haastateltavista ei kuitenkaan arvellut ulkoisilla avuilla, kuten oletetun mukaisella

pukeutumisella tai muilla tyylikeinoilla olevan niin suurta merkitystä enää kuin sillä on ennen oletettavasti ollut.

TM: . Jos on kundi niinku, tiäksä niinku seisoo lavalla pillifarkuissa ja vaikka jossain Pantera-t-paidassa ja Karhun lätsässä, niin tota jos se on taitava mc ja osaa ottaa yleisönsä vähän niinku itseironisestikin, niin mä arvostan sitä enemmän. Kun on sit taas joku kundi, joka on viimeeseen asti stailattu jollain hiphop-liikkeen muotikrääsällä ja varsinkin siis mua itseäni tää nykyinen hiphop-muoti ällöttää suoraan sanoen.

IM: Nykyään kun se vanhempi yleisökin on aika iso joukko, tällanen yli 30- yli 35-vuotias väki, niin niitä saattaa enemmän vierastaa se, et jos joku on hyvin sellanen poseeraava ja näyttää siltä, et se imago on kauheen tärkeä.

TT: Mikäpä siinä, jos nyt tykkää meikata niin meikatsoon. Ulkomusiikillisilla tekijöillä ja musiikilla ei ole merkitystä. [...] Toki sikäli esiintymisellä on hirveän suuri painoarvo, mut se on vaan niinku siinä, että mieluummin kattoo hyvää esiintyjää kattoo mieluummin.

JZ: 90-luvun alussa, et en mä ois voinu kuvitellakaan et mä oisin käyttäny pillei farkkuja. Nykyään osa räppäreistä on sellasii, näyttää ehkä enemmän joltain hipeiltä ja toiset näyttää enemmän sellasilt niinku ihan överiräppääjilt, kolmannet näyttää joiltain skeittaaajilta. Ei oo enää sellasta tiettyy genree, et se on vaan niinku laajempi käsite.

JH: Artistit on näyttäny niin naurettavilta, että nykypäivänä kajali ei tunnu yhtään missään. En ole sellasta Peer Günt -jäärätyyppiä myöskään, että kokisin sen jotenkin heteroseksuaalisuuttani uhmaavaksi.

Vastauksissaan kriitikot eivät juuri puhu tai halua puhua musiikin ulkopuolisista, ulkomusiikillisista aiheista tai ainakin ohittavat ne turhanpäiväisinä. Joka tapauksessa kummatkin populaarimusiikin muodot, hiphop ja rock halutaan kokea vastauksissa ensisijaisesti musiikin itsensä ehdoilla, vaikka ideologia alun perin saattaa määrittääkin yhteisöllisyyteen, alakulttuurisuuteen ja ulkonäköön liittyviä koodeja. Kukaan haastateltavista ei ota jostain syystä esille yhteiskunnallisia tai poliittisia ulottuvuuksia.

6 PÄÄTÄNTÖ

Tällä tutkimuksella oli kolme tavoitetta, joista ensimmäisenä oli kartoittaa populaarimusiikin nykyestetiikkaa suomalaisten rock- ja hiphop-kriitikoiden näkökulmasta, toisena miettiä, millä tavalla moderni ja postmoderni esiintyvät nykypäivän käsityksissä populaarimusiikin estetiikasta ja tutkia populaarimusiikin kriitikon nykyistä roolia ja asemaa populaarimusiikin estetiikan määrittämisessä.

Tulosten perusteella voidaan varovasti arvioida nykypäivän sateenvarjogenrejen, sosiaalisista alakulttuureista kasvaneiden rockin ja hiphopin muuttuneen vieläkin enemmän sateenvarjogenreiksi. Näiden alagenreillä ei välttämättä ole enää muita yhteisiä kriteerejä kuin löyhä ideologinen perusta. Selvä ideologinen linkki sekä rockin että hiphopin nykyestetiikassa oli kuitenkin autenttisuudella, joka esiintyi kriitikoiden puheissa useasti. Tulos tukee siis yleistä käsitystä siitä, että varsinkin rockin estetiikassa autenttisuuden käsitteestä ollaan yhä keskeisesti riippuvaisia (Frith 1990; Regev 1994). Näiltä osin molemmat genret tukevat modernia käsitystä taiteilijasta omaehtoisena ja autenttisena sielunsa ilmaisijana.

Yksi keskeisimmistä tuloksista tässä tutkimuksessa oli mielestäni sekä rockista että hiphopista puhuttaessa uudenlainen autenttisuutta luova ulottuvuus, josta jo Moore (2002) kirjoittaa ominaisuutena, jossa artisti onnistuu välittämään toisen artistin, tyylin tai aikakauden ideat autenttisesti. Puhun tästä ulottuvuudesta jo haastattelurungossa perinnetietoisuuden autenttisuutena. Tuloksista kuitenkin Mooren (2002) määrittelyä vastaan ilmenee, ettei suora imitointi tai autenttinen pastisointi ole välttämättä esteettistä, vaan sekä rockilta että hiphopilta kaivataan vanhojen tyylien innovatiivista sekoittamista. Uskallan tulosten perusteella arvioida, että tämän kaltainen, 'tyylejä pastissoiva ja niitä innovatiivisesti sekoitteleva musiikillinen perinnetietoisuus' on varsinkin rockille sen pitkässä historiassa uutta. Näin rock ilmaisumuotona tuntuu uudella tavalla lähentelevän postmodernin käsitystä lainailevasta, intertekstuaalisesta ja lähteensä tiedostavasta taiteesta.

Merkille pantavaa mielestäni on myös tässä tutkimuksessa ilmennyt suurten ja pienten levy-yhtiöiden välisen vastakkainasettelun hälveneminen arvoarvostelmana. Vaikka kaupallisuuden tai 'sielunsa myymiseen' suhtauduttiinkin sekä rockissa että hiphopissa

vähemmän suopeasti, ei silti haluttu nähdä suurten levy-yhtiöiden massatuotantoja isoina ja pahoina, jotka rikkovat kaiken esteettisyyden. Kaupallisuuden koettiin lähinnä olevan artistin itsensä ja hänen omien motiiviansa tasolla. Myös Ruuska (2004, 59) arvelee massakulttuurin kritiikin populaarimusiikin mediassa loiventuneen 2000-luvulle tultaessa, joten uskon tämän kehityksen vaikuttaneen myös haastateltavieni mielipiteisiin. Voidaan ehkä varovasti olettaa, että vastakkainasettelu kaupallisuuden ja autenttisuuden välillä musiikkibisneksen tasolla ja täten myös populaarimusiikin estetiikassa alkaa olla pikkuhiljaa murenemassa estetiikan tasolla.

Hiphop-kriitikoiden ja rock-kriitikoiden välisiä ideologia eroja ei juuri löytynyt muuten kuin teknologian käyttöön ja hyvän lyriikkaan liittyvien aiheiden kohdalla. Hiphop-kriitikoiden käsitykset hyvästä lyriikasta ja ulosannista noudattivat Salaamin (1995) jakoa sanoitusten estetiikan ulottuvuuksista. Teknologian käyttöön suhtauduttiin hiphopissa suopeammin sen lähtökohtaisesti ollessa osa genren estetiikkaa. Rockissa taas teknologian käyttöä ei koettu varsinaisesti esteettisyyttä heikentävänä tekijänä muuten kuin ehkä live-estetiikan kohdalla, jolta yhä toivotaan organisuutta ja autenttisuutta. Näin ollen rock voidaan käsittää himpun verran modernimmaksi, kun taas hiphop näyttäytyy samassa mielessä postmodernina. Joka tapauksessa levytysvaiheessa myös rockille sallittiin teknologian käyttö, mutta kriitikot kokivat teknologian käsitteen siitä puhuttaessa hyvin väljästi verrattuna hiphop-kriitikkoihin, jotka ymmärsivät teknologian liittyvän tiiviimmin musiikin esittämiseen.

Rock- ja hiphop-kriitikot eivät erityisesti tuntuneet välittävän ulkomusiikillisista asioista musiikkia arvotettaessa, eivätkä myöskään ottaneet esille musiikista puhuessaan yhteiskunnallisia tai poliittisia arvoarvostelmia. Toisaalta nämä huomiot voivat enemmän kertoa haastateltavistani kuin oikeasta tilanteesta kentällä. Uskallan siis epäillä tuloksissani ilmenevän välinpitämättömyyden yleistettävyyttä. Toisaalta valloillaan voi olla uudenlainen postmoderni tila, jossa sosiaalisia tai alakulttuurisia tekijöitä ei haluta sekoittaa musiikin arviointiin niin vahvasti kuin ennen.

Kuvioon 2 verraten näiden tulosten valossa sekä rock- että hiphop-estetiikka sisältävät ulottuvuuksia sekä postmodernista mielihyvän estetiikasta että modernista ideologian estetiikasta. Merkittävää oli, että rock olisi siirtymässä perinnetietoisuuden ja tyyllilainailun

estetiikallaan postmodernin piiriin aiempaan käsitykseen verrattuna, jossa rockia on pidetty edistyksellisenä ja originellina (mm. Gracyk 1996, Järviluoma & Rautiainen 2003). Myös levy-yhtiörajojen hämärtyminen ja hälveneminen pois esteettisestä arvottamisesta tuntuu tukevan postmodernia näkökulmaa. Ainoastaan postmoderniksi luokiteltavat epäautenttisuus ja teatraalisuus eivät tuntuneet edelleenkaan olevan kummankaan genren nykyestetiikan mukaista. Sen sijaan rock on saattanut pikkuhiljaa siirtyä modernin edistyksellisyyden ja ainutlaatuisuuden kentästä postmodernimmalle puolelle, intertekstuaalisuuden kenttään. Myös ulkomusiikillisten ja sosiaalisten arvoarvostelmien hälveneminen kriitikkojen vastauksissa voi olla merkki modernin ideologian hälvenemisestä.

Kartoitin haastateltavieni avulla kriitikon asemaa populaarimusiikin estetiikan määrittämisessä. Selvä havainto oli se, että kriitikot ymmärsivät oman valta-asemansa ja ulottuvuudet, joiden kautta kriitikkouskompetenssit rakentuvat. Rockin kriitikkouteen verrattuna hiphopin kriitikkous saattaa vaatia tulosten mukaan syvempää olemista kulttuurin sisällä tekijänä tai osallistujana. Osaltaan uskon tämän johtuvan varsinkin Suomessa piirien pienuudesta ja siitä, että hiphop on yhä pienehkö alakulttuuri verrattuna rockiin, jolla ei enää ole mitään mainittavaa, sosiaalisesti ja kulttuurisesti määräytyvää erityisestetiikkaa. Joka tapauksessa tuloksissa sekä rockin että hiphopin kriitikkous koettiin suhteellisen samanlaisiksi ainakin populaarimusiikin ja kulttuurintuntemuksen, formaalin musiikillisen koulutuksen tarpeettomuuden, journalistisen kompetenssin, kriitikon valta-aseman tuntemisen sekä yleisöpalvelutehtävän suhteen. Tulos tukee mielestäni hyvin luvun 3 huomioita populaarimusiikin kriitikkoudesta. Yksi tärkeä päätelmä näistä tuloksista on mielestäni se, että kriitikot ovat ymmärtäneet, missä populaarimusiikin estetiikka on ja mitä yleisö haluaa populaarimusiikin kritiikin olevan. Toisaalta voidaan portinvartijusmallin mukaan ajatella, että yleisö tekee, mitä kriitikot haluavat heidän tekevän. Niin tai näin, yleisö on populaarimusiikin elinehto, jota ei voi ohittaa juuri minkään muun kustannuksella.

Omana tavoitteenani tässä tutkimuksessa oli selvittää musiikkimediasta, Internetin musiikkikeskustelupalstoilta ja arkipäivän keskusteluista jatkuvasti kumpuavien esteettisten argumenttien yleistettävyyttä populaarimusiikin estetiikkaan. Onnistuin mielestäni tässä tutkimuksessa ratkaisemaan tutkimusongelmat kohtuullisesti. Koska tutkimuksen aiheena olivat niin abstraktin tason ongelmat, päätelmät ovat vain varovaisia arvioita yleistyksien

sijaan. Tutkimusmenetelmänä kriitikoiden teemahaastattelut antoivat vinkkejä siitä, mihin suuntaan populaarimusiikin estetiikan painotukset ja ulottuvuudet ovat menossa. Mielestäni kriitikoiden laadulliset teemahaastattelut sopivat tutkimusongelmien kartoittamiseen varsin hyvin. Henkilökohtaisissa haastatteluissa oli myös se etu kirjoitettujen arvioiden tutkimisen sijaan siinä, että niissä pystyttiin etsimään kirjoitetun kritiikin takana olevia mielipiteitä ja arvoja. Menetelmän ongelmana on kuitenkin siitä saatavien tulosten huono yleistettävyyys ja aiheen abstraktius. Haastateltavilta ei olisi voinut kysyä suoraan metaestetiikasta, kuten modernin tai postmodernin käsitteistä, koska termit koetaan arkipuheessa hyvin vaikeina. Näin ollen modernin ja postmodernin kulttuurin liikkeet jäivät tutkijan analysoitaviksi.

Tämän tyyppisellä estetiikkatutkimuksella voi olla paikkansa nykykulttuurin tutkimuksessa ja aikamme populaarikulttuurin käsitteellistämässä. Lisäksi koen populaarimusiikin tutkimukselle tärkeäksi sen saavan muutakin kuin sosiologista huomiota. Sosiologia on toki tärkeä ja erottamaton osa populaarimusiikkia ja sen arvottamista. Silti uskallan väittää, ettei sosiologia silti ole enää ainoa merkittävä estetiikkaa luova tekijä populaarimusiikissa. Myös tämän tutkimuksen tulokset osoittavat sormella myös muihin suuntiin.

Jatkossa aihetta voisi tutkia myös muidenkin musiikin tuotantovaiheiden ja portaiden näkökulmasta aina lauluntekijästä ja muusikosta tuottajan ja levy-yhtiön kautta kuluttajaan saakka. Olisi mielenkiintoista ja tarpeellista tietää, miten eri tuotantoketjun portaavat käsittävät estetiikan ja miten se vaikuttaa heidän toimintaansa. Näin ollen voitaisiin päästä kriittikotutkimusta pidemmälle kokonaisestetiikan etsimisessä. Tällainen tutkimustapa saattaisi olla arvokas populaarimusiikin metaestetiikan tutkimisena ja eroaisi ainakin jokseenkin yleisistä musiikkimakututkimuksista, joiden pääpaino on subjektiivisessa mielihyvän kokemisessa.

On mahdollista, että nykyisessä kulttuurien pluralisoitumisen tilassa sateenvarjogenrejen rajat ja ideologiat hälvenevät kokonaan ja lähinnä koskettavat löyhästi enää vain tiettyjä musiikillisia tai soundillisia piirteitä. Täten populaarimusiikin tutkimuksessa valloillaan ollut sosiologinen tutkimusote populaarimusiikin kokonaisestetiikan määrittelyyn voi pian tuntua liian kattamattomalta.

LÄHTEET

- Adorno, Theodor W. (1990 [1941]). On Popular Music. Teoksesta *On record: Rock, Pop, and the Written Word*. (toim. Frith, Simon & Goodwin, Andrew). 301-304. Routledge.
- Airo-Karttunen, Eija-Riitta (1996). Hienostunut hurmio. Musiikkikritiikin esteettiset arvot 1990-luvun alussa. Musiikkitieteen Pro Gradu –tutkielma, Jyväskylän yliopisto.
- von Appen, Ralf & Doehring, André (2006). Nevermind The Beatles, here's Exile 61 and Nico: 'The top 100 records of all time' – a canon of pop and rock albums from a sociological and an aesthetic perspective. *Popular Music* 25:1, s. 21-39.
- Benjamin, Walter (1992). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Teoksesta *Illuminations* (toim. Arendt, Hannah). London: Fontana Press.
- Blum, David (1993). Musiikkijournalismi ja vallanvietti. (suom. Lehtiranta, Erkki; Saalonen, Kristiina.) Teoksesta *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia*. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisu 9.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Alkuperäinen teos *La Distinction: Critique Sociale du Jugement* (1979), engl. Richard Nice. Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press.
- Butler, Mark (2003). Taking it seriously: intertextuality and authenticity in two covers by the Pet Shop Boys. *Popular Music* 22, s. 1-19.
- Campbell, Michael (1996). *And the Beat Goes On. An Introduction to Popular Music in America, 1840 to Today*. Schirmer – Thomson Learning.
- Carroll, Noël (1998). *A Philosophy of Mass Art*. Oxford: Oxford University Press.

- Dahlhaus, Carl (1980). Musiikin estetiikka. Suom. Ilkka Oramo. Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Decker, Jeffrey Louis (1993). The State of Rap: Time and Place in Hip Hop Nationalism. *Social Text* 34, s. 53-84.
- Demers, Joanna (2003). Sampling the 1970's in hip-hop. *Popular Music* 22:1, s. 41-56.
- Dickie, George (1981). Estetiikka. Tutkimusalue, käsitteitä ja ongelmia. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Dimitriadis, Greg (1996). Hip Hop: From Live Performance to Mediated Narrative. *Popular Music* 15:2, s.179-194.
- Fenster, Mark (2002). Consumer's Guides. The Political Economy of the Music Press and the Democracy of Critical Discourse. Teoksesta *Pop Music and the Press* (toim. Jones, Steve.) s. 81-92. Philadelphia: Temple University Press.
- Forman, Murray (2000). 'Represent': Race, Space and Place in Rap Music. *Popular Music* 19:1, s. 65-90.
- Frith, Simon (1988). Rockin potku. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus. Alkuteos *Sound Effects*. Suom. Hannu Tolvanen. Suomen etnomusikologinen seura ry:n julkaisuja.
- Frith, Simon (1990). Kohti populaarimusiikin estetiikkaa. Alkuperäinen artikkeli *Towards an aesthetic of popular music*. *Etnomusikologian vuosikirja 1989-1990*, s. 59-80. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Frith, Simon (1996). *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford University Press.
- Fulford-Jones, Will (2007). Sampling [WWW-dokumentti]. Grove Music Online, Oxford University Press. www.grovemusic.com Luettu 28.2.2007.

- Gladney, Marvin J. (1995). The Black Arts Movement and Hip-Hop. *African American Review* 29:2, Special Issues on the Music. s. 291-301.
- Goodwin, Andrew (1988). *Sample and Hold. Pop Music in the Digital Age of Reproduction. Teoksesta On Record: Rock, Pop and the Written Word* (toim. Frith, Simon; Goodwin, Andrew). s. 258-273. London: Routledge.
- Goodwin, Andrew (1991). Popular Music and Postmodern Theory. *Cultural Studies* 5:2, s. 174-190.
- Gracyk, Theodore (1996). *Rhythm and Noise. The Aesthetics of Rock*. Duke University Press.
- Gracyk, Theodore (1999). Valuing and evaluating popular music. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57/2, s. 205-218.
- Grossberg, Lawrence (1992). *We Gotta Get Out of This Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture*. Routledge.
- Hirsjärvi, Sirkka (1988). *Teemahaastattelu*. 6. painos. Helsinki: Gaudeamus.
- Hirsjärvi, Sirkka; Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula (1997). *Tutki ja kirjoita*. Helsinki: Tammi.
- Hurri, Merja (1993a). *Kulttuuriosasto: symboliset taistelut, sukupuolikonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945-1980*. Tampereen yliopisto.
- Hurri, Merja (1993b). *Musiikkijournalismi tutkimuskohteena. Teoksesta Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia*. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisu 9.

- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa (2003). Suomen musiikin historia: populaarimusiikki. WSOY.
- Jokinen, Kimmo (1988). Arvostelijat. Suomalaiset kriitikot ja heidän työnsä. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 12, Jyväskylän yliopisto.
- Järviluoma, Helmi & Rautiainen, Tarja (2003). Populaarimusiikin tutkimus. Teoksesta Johdatus musiikintutkimukseen. (toim. Eerola, Louhivuori & Moisala). s. 169-184. Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Kemp, Chris (2004). Towards a Holistic Interpretation of Musical Genre Classification. Jyväskylä Studies in Humanities 16. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House.
- Keyes, Cheryl L. (1996). At the Crossroads: Rap Music and Its African Nexus. Ethnomusicology 40:2, s. 223-248.
- Klein, Bethany (2005). Dancing About Architecture: Popular Music Criticism and the Negotiation of Authority. Popular Communication 3:1, s. 1-20.
- Koironen, Sirpa (1993). Musiikkiarvostelijan kielenkäyttö kulttuuriarvojen heijastajana. Teoksesta Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9.
- Kruse, Holly (1994). Gender. Teoksesta Key Terms in Popular Music and Culture (toim. Horner & Swiss). s. 85-100. Oxford: Blackwell.
- Kuivas, Saija (2003). Avainkokemuksesta Avaimeen. Suomalaisen hiphop-genren mannheimilainen sukupolviaalyysi. Nuorisotutkimus 1/2003, s. 21-36.
- Kurkela, Vesa (2005). Hittilistat ja rock-asenne. Rockin ja popin estetiikkaa etsimässä. Teoksesta Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä (toim. Torvinen & Padilla). s. 283-313. Helsinki: Yliopistopaino.

- Lassila, Juha (1987). Kultalevyn alkemia. Rockteollisuus musiikin suodattajana. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 6, Jyväskylän yliopisto.
- Leach, Elizabeth Eva (2001). Vicars of 'Wannabe': authenticity and the Spice Girls. *Popular Music* 20:2, s. 143-167.
- Leonard, Marian & Strachan, Robert (2003). Authenticity. Teoksesta *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World Volume I: Media, Industry and Society*. Continuum.
- Lyotard, Jean-Francois (1986). Vastaus kysymykseen: mitä postmoderni on? (suom. Berger, Martti) Teoksesta *Moderni/Postmoderni* (toim. Kotkavirta & Sironen). Tutkijaliiton julkaisusarja 44.
- Manuel, Peter (1995). Music as Symbol, Music as Simuclarum: Postmodern, Pre-modern and Modern Aesthetics in Subcultural Popular Musics. *Popular Music* 14:2, s. 227-239.
- McLeod, Kembrew (1999). Authenticity Within Hiphop and Other Cultures Threatened with Assimilation. *Journal of Communication* 49:4, s. 134-150.
- McLeod, Kembrew (2001). '* ½': a Critique of Rock Criticism in North America. *Popular Music* 20:1, s. 47-60.
- McLeod, Kembrew (2002). Between Rock and a Hard Place. *Gender and Rock Criticism*. Teoksesta *Pop Music and the Press* (toim. Jones, Steve). s. 93-113. Philadelphia: Temple University Press.
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Middleton, Richard (2007). Rock [WWW-dokumentti]. Grove Music Online, Oxford University Press. Luettu 24.2.2007. <http://www.grovemusic.com>

- Mikkonen, Jani (2004). Riimi riimistä. Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho. Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Moore, Allan F. (2001). Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock. Second Edition. Aldershot, Hants, England: Ashgate Brookfield.
- Moore, Allan F. (2002). Authenticity as Authentication. *Popular Music* 21:2, s.209-223.
- Negus, Keith (1992). Producing Pop. Culture Conflict in the Popular Music Industry. Routledge.
- Nehring, Neil (1997). Popular Music, Gender and Postmodernism. Anger Is an Energy. Sage Publications.
- Nieminen, Matti (2003). Ei ghettoja, ei ees kunnan katuja. Hiphop suomalaisessa kontekstissa. Teoksesta Hyvää pahaa rock'n'roll – sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista (toim. Saaristo). Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Oesch, Pekka (1989). Levyarvostelun tuolla puolen. Neljä näkökulmaa rockkriittikkiin. Työväenmusiikki-instituutin julkaisuja 8.
- Osumare, Halifi (2001). Beat Streets in the Global Hood: Connective Marginalities of the Hip Hop Globe. *Journal of American and Comparative Cultures* 24:1-2, s. 171-181.
- Padilla, Alfonso & Torvinen Juha (2005). Johdanto. Teoksesta Musiikin filosofia ja estetiikka – Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä. s. 9-21. Helsinki: Yliopistopaino.
- Regev, Motti (1994). Producing Artistic Value: The Case of Rock Music. *The Sociological Quarterly* 35:1, s. 83-102.

- Rose, Tricia (1994). *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover & London: Wesleyan University Press
- Ruuska, Juha (2004). *Autenttisuus ja sen representaatiot Rumban, Rytmin ja Soundin levyarvosteluissa. Musiikkitieteen Pro Gradu –tutkielma, Jyväskylän yliopisto.*
- Ruuska, Juha (2006). *Aidon kosketus – äänitteen diskurssit suomalaisissa musiikin aikakauslehdissä. Musiikkitieteen lisensiaattitutkielma. Jyväskylän yliopisto, musiikin laitos.*
- Saaristo, Kimmo (2003). *Sittenkin vain rock'n'rollia. Teoksesta Hyvää pahaa rock'n'roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista (toim. Saaristo, Kimmo). s. 7-18. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.*
- Salaam, Mtume ya (1995). *The Aesthetics of Rap. African American Review 29:2, Special Issues in the Music. s. 303-315.*
- Sarjala, Jukka (1994). *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdissä 1860-1888. Turun yliopiston julkaisuja.*
- Shuker, Roy (1998). *Key Concepts in Popular Music. Routledge.*
- Shusterman, Richard (1992). *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art. Oxford: Blackwell.*
- Shusterman, Richard (1995). *Critical Response – Rap Remix: Pragmatism, Postmodernism and Other Issues in the House. Cultural Inquiry 22, s. 150-158.*
- Shusterman, Richard (1997). *Taide, elämä ja estetiikka: pragmatistisen filosofian näkökulma estetiikkaan. Suom. Vesa Mujunen. Helsinki: Gaudeamus.*

- Smitherman, Geneva (1997). 'The Chain Remain the Same': Communicative Practices in the Hip Hop Nation. *Journal of Black Studies* 28:1, s. 3-25.
- Solomon, Thomas (2005). 'Living underground is tough': authenticity and locality in the hip-hop community in Istanbul, Turkey. *Popular Music* 24:1, s. 1-20.
- Stanbridge, Alan (2003). Postmodernism. *Teoksesta Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume I: Media, Industry and Society*. Continuum.
- Stefani, Gino (1985). *Musiikillinen kompetenssi: miten ymmärrämme ja tuotamme musiikkia.* (suom. Nylund, Heikki.) Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Söderman, Johan & Folkestad, Göran (2004). How hip-hop musicians learn: strategies in informal creative music making. *Music Education Research* 6:3, s. 313-326.
- Tagg, Philip (1979). *Kojak. 50 Seconds of Television Music: Towards the Analysis of Affect in Popular Music.* *Skrifter från musikvetenskapliga institutionen, Göteborg No.2.*
- Toop, David (2007a). Hip hop [WWW-dokumentti]. Grove Music Online, Oxford University Press. www.grovemusic.com Luettu 28.2.2007.
- Toop, David (2007b). Rap [WWW-dokumentti]. Grove Music Online, Oxford University Press. www.grovemusic.com Luettu 28.2.2007.
- Weinstein, Deena (1998). *The History of Rocks Past through Rock Covers.* *Teoksesta Mapping the Beat.* (toim. Swiss, Sloop & Herman). Blackwell.

LIITE 1

Haastattelurunko

1. Kriitikkous ja kriitikon kompetenssi
 - a. Mitä populaarimusiikin kriitikon pitää osata ja tietää ollakseen hyvä kriitikko?
 - b. Mitkä kompetenssin lajit ovat kriitikolle tärkeitä ja miksi: 1) musiikillinen, 2) sosiaalinen, 3) journalistinen?
 - c. Millaisena koet kriitikon aseman?
 - d. Onko alasi kriitikolle tärkeää arvioida musiikkia esteettisin tai journalistin perustein vai enemmän yleisön ehdoilla?
2. Musiikin ideologia ja autenttisuus
 - a. Millainen ideologia vallitsee arvostelemassasi genressä? Mitkä tekijät ovat tärkeitä hyvälle musiikille arvostelemassasi genressä?
 - b. Miten käsität autenttisuuden määritelmän arvostelemassasi genressä?
 - c. Mitkä tekijät luovat autenttisuutta arvostelemassasi genressä?
 - d. Onko hyvä musiikki aina autenttista tai ideologista?
3. Perinnetietoisuuden ja innovatiivisuuden suhde
 - a. Onko perinnetietoisuus musiikissa tärkeä asia?
 - b. Onko perinnetietoisuus kuultavissa musiikista?
 - c. Mitä mieltä olet aiempien tyylien lainaamisesta tai intertekstuaalisuudesta?
 - d. Onko innovatiivisuus tärkeää arvostelemassasi genressä? Miksi/miksi ei?
4. Autenttisuuden ja kaupallisuuden suhde
 - a. Sopiiko kaupallisuus arvostelemasi genren ideologiaan?
 - b. Mikä on kaupallista musiikkia, mikä ei? Mistä kaupallisuuden mielestäsi huomaa?
 - c. Miten koet esteettisen suhteen pienten ja suurten levy-yhtiöiden tuotannon välillä?
5. Teknologian käyttö musiikissa
 - a. Millaista teknologiaa arvostelemasi genren sisällä käytetään?
 - b. Miten arvostelemassasi genressä suhtaudutaan ko. teknologian käyttöön?
6. Musiikilliset piirteet ja lyriikka

- a. Mitä musiikillisia piirteitä pidät tärkeinä musiikkia arvosteltaessa? Miksi?
 - b. Mikä on hyvää lyriikkaa? Miksi?
7. Sosiaaliset ja ulkomusiikilliset piirteet
 - a. Mitkä sosiaaliset tekijät ovat tärkeitä arvostelemassasi genressä? Miksi?
 - b. Mitkä ulkomusiikilliset tekijät ovat tärkeitä arvostelemassasi genressä? Miksi?