

**AUTENTTISUUS JA SEN REPRESENTAATIO  
RUMBAN, RYTMIN JA SOUNDIN  
LEVYARVOSTELUISSA**

Musiikkitieteen pro-gradu –tutkielma

Jyväskylän yliopisto, musiikin laitos

Kesä 2004

Juha Ruuska

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta <b>HUMANISTINEN</b>	Laitos Musiikin laitos
Tekijä Juha Ruuska	
Työn nimi Autenttisuus ja sen representaatiot Rumban, Rytmin ja Soundin levyarvosteluissa	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Pro gradu -tutkielma
Aika Kesä 2004	Sivumäärä 64
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Rock-kritiikin perustan voidaan sanoa olevan 1960-luvun amerikkalaisessa underground-lehdistössä ja erityisesti pienlehdissä. Suomalainen populaarimusiikin aikakauslehdistö kehittyi 1970-luvulla käyttäen esikuvanaan amerikkalaista traditiota. Tutkimukseni kiinnostuksen kohteena ovat levyarvostelut, jotka ovat kuuluneet keskeisenä osana lehtien sisältöön.</p> <p>Tutkimukseni kohteena ovat vuosien 1988, 1995 ja 2002 Rumban, Rytmin ja Soundin levyarvostelut. Arvosteluiden tyypillisen rakenteen ja sisällön lisäksi tarkastelen erityisesti niissä esiintyviä autenttisuuden representaatioita.</p> <p>Tutkimuksen menetelmä on ollut adaptiivinen, ja siten tutkimuksen yhtenä erityispiirteenä on ollut aineiston ja teoreettisen viitekehyksen jatkuva vuorovaikutus. Tutkimuksen orientaatio on laadullinen, ja se kytkeytyy läheisesti kulttuurisen tekstintutkimuksen perinteeseen.</p> <p>Tutkimus esittää, että 1960-luvulla kehittynyt rock- ja populaarimusiikin arvosteluperinne elää suhteellisen muuttumattomana myös nykypäivänä aineiston lehdissä. Eri vuosikymmenillä syntyneet esteettis-ideologiset arvokerrostumat eivät ole kumonneet toisiaan, vaan ne elävät rinnakkain kiinnittyneinä musiikin eri genreihin.</p> <p>Nykyinen rockin ja jazzin autenttisuuskäsite on muodostunut yhdistelemällä sekä pop-, folk-, punk- ja taide-estetiikan arvoja. Siten autenttisuudelle ei ole olemassa vain yhtä merkitystä, vaan joukko merkityksiä. Hyvälle musiikille voidaan siten antaa tunnuspiirteet vain sen noudattamansa estetiikan mukaisesti - jokaisella genrellä on omat norminsa, joita arvostelijat yksilöllisesti soveltavat.</p>	
Asiasanat Autenttisuus, musiikkikritiikki, levy-arvostelu, tekstintutkimus	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto, musiikin laitoksen kirjasto	
Muita tietoja	

## SISÄLLYS

<b>1</b>	<b>JOHDANTO .....</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>MUSIIKKIJOURNALISMIN KENTTÄ JA KRIITIKON ASEMA.....</b>	<b>7</b>
	2.1. MUSIIKKIJOURNALISMIN KENTTÄ SUOMESSA .....	7
	2.2. KRIITIKON ASEMA.....	8
<b>3</b>	<b>ROCK-IDEOLOGIAN JA –KRIITIKIN LYHYT HISTORIA.....</b>	<b>12</b>
	3.1 AUTENTTISUUS JA ROCK-IDEOLOGIA.....	12
	3.2. ROCK-KRIITIKIN LÄHTÖKOHDAT .....	16
<b>4</b>	<b>TUTKIMUSTEHTÄVÄ JA TUTKIMUKSEN KULKU .....</b>	<b>20</b>
	4.1. AINEISTO .....	20
	4.1.1. <i>Soundi</i> .....	21
	4.1.2. <i>Rumba</i> .....	22
	4.1.3. <i>Rytmi</i> .....	23
	4.2. MENETELMÄ .....	24
	4.2.1. <i>Tekstianalyysin oppihistoriallista taustaa</i> .....	24
	4.2.2. <i>Representaatio, diskurssi ja ideologia</i> .....	28
<b>5</b>	<b>KRITIIKKIEN RAKENNE JA SISÄLTÖ.....</b>	<b>31</b>
	5.1. KRITIIKKIEN RAKENNE.....	31
	5.1.2. <i>Artistin esittely</i> .....	33
	5.1.3. <i>Kategorisointi ja genre</i> .....	34
	5.1.4. <i>Tuntemukset ja assosiaatiot</i> .....	39
	5.1.5. <i>Vertaileminen työkaluna ja intertekstuaalisuus</i> .....	41
	5.1.6. <i>Arviointi ja musiikkimaku</i> .....	42
	5.2. AUTENTTISUUDEN REPRESENTAATIOIOT .....	46
	5.2.1. <i>Autenttisuus vs. kaupallisuus ja massakulttuuri</i> .....	46
	5.2.2. <i>Tunne vs. järki</i> .....	50
	5.2.3. <i>Uudistuminen, traditio ja konservatismi</i> .....	54
<b>6</b>	<b>PÄÄTÄNTÖ .....</b>	<b>58</b>

<b>LÄHTEET .....</b>	<b>61</b>
----------------------	-----------

## 1 JOHDANTO

Musiikkiharrastukseni myötä aloin seurata musiikin aikakauslehdistöä 1980-luvun lopulla. En epäile, etteivätkö lehdet vaikuttaneet jo alusta lähtien käsityksiini ja asenteisiini musiikista. En myöskään epäile, etteivätkö musiikkilehdet olleet eräitä myötävaikuttajia siihen, mitä musiikkia minä tai kaveripiirini kuunteli. Vaikka tätä seikkaa en silloin koskaan tiedostanutkaan, oli se varmasti yhtenä syynä tutkielmani aiheen valintaan. Toisena syynä lienee oma satunnainen levyarvosteluiden kirjoittaminen, ja siten traditioon liittyvä henkilökohtainen mielenkiinto.

Alun perin tutkimuksen aiheena oli tutkia rockin estetiikkaa, arvoja ja siten ehtoja hyvän musiikin tekemiselle. Tämän myötä autenttisuusproblematiikasta kehittyi tutkimuksen punainen lanka. Aineistonani ovat vuosien 1988, 1995 ja 2002 Rumban, Rytmien ja Soundin levyarvostelut - aikaperiodi joka on ajallisesti samankaltainen kuin oma henkilökohtainen kontaktini levyarvosteluihin.

Levyarvosteluita ja musiikkiarvosteluita julkaistaan kaikissa tiedotusvälineissä. Niitä voidaan lukea niin sanomalehdistä, aikakauslehdistä kuin internetistäkin. Myös televisio arvostelee musiikkiesityksiä. Hyvänä esimerkkinä voidaan pitää levyraatia, jonka pitkä taival 1960-luvulta jatkuu edelleen pienen tauon jälkeen. Se, miksi musiikkia arvostellaan näinkin yleisesti, kertoo osaltaan sekä yleisestä ja erityisestä kiinnostuksesta paitsi musiikkia myös sen arvostelemista kohtaan.

Musiikkiarvosteluiden tarkoituksesta ollaan montaa mieltä. Yhden näkökulman mukaan sen ensisijainen merkitys on tiedottaa musiikista ja siten edistää levyjen myyntiä. Mielestäni ei kuitenkaan voida olettaa, ettei journalistisella sisällöllä olisi merkitystä levyarvosteluiden kohdalla. Voidaan ajatella, että musiikkiarvostelun tarkoitus ja siten merkitys riippuu suuresti arvostelun lukijasta. Tutkimuksen aineistona ovat populaarimusiikista kirjoittavat erikoislehdet, joiden säännöllisten lukijoiden voidaan olettaa olevan pääasiassa musiikin aktiivisia kuluttajia ja harrastajia. Musiikkiarvosteluja voidaan pitää niiden tiedottavan luonteensa vuoksi myös keskustelun herättäjänä, musiikkielämän edustajana ja -edistäjänä.

Arvosteluiden sisällöistä ja erityisesti arvottamisesta keskusteltaessa viitataan yleensä musiikkimakuun ja sen taustalla vaikuttaviin sosiaalisiin syihin. Tämä viittaa siihen, että ei ole olemassa yhtä totuutta, vaan kuten arkikielessäkin sanotaan - ”makuja on monia”.

Tutkimuksen lehtien arvosteluperinne on lähtöisin 1960-lukujen amerikkalaisista underground-lehdistä, joiden perustamisen syy oli pikemminkin ideologinen kuin taloudellinen. Ne välittivät paitsi tiettyjä ideologisia, myös esteettisiä arvoja. Nykyinen populaarimusiikin estetiikka ja ideologia on palapeli, joka on saanut vaikutteita niin folk-, rock-, pop-, punk-, kuin taide-estetiikastakin.

Tutkimustani voitaisiin luonnehtia adaptiiviseksi, ja siten ennalta määrättyjä tutkimuskysymyksiä ei aluksi määritelty. Aloitin tutkimukseni tutustumalla aineistoon; tarkoitukseni oli selvittää, mistä levyarvosteluissa puhutaan ja mikä on niiden tyypillinen sisältö. Tutkimuksen orientaatio on laadullinen, ja se kytkeytyy läheisesti kulttuurisen tekstintutkimuksen perinteeseen.

Rakenteeltaan tutkimus jakautuu kuuteen päälukuun. Toisessa luvussa luon lyhyen katsauksen musiikkijournalismin kenttään ja kriitikon asemaan. Kolmannessa luvussa puhutaan autenttisuudesta, rock-ideologiasta sekä rock-kritiikin lähtökohdista, josta siirrytään neljännen, aineistoa ja menetelmää käsittelevän luvun myötä päälukuun (5.), kritiikkien rakenteeseen, sisältöön ja autenttisuuden representaatioiden tarkastelemiseen.

## 2 MUSIIKKIJOURNALISMIN KENTTÄ JA KRIITIKON ASEMA

### 2.1. Musiikkijournalismin kenttä Suomessa

Musiikin ammattimainen arvostelu on kehittynyt samanaikaisesti sanomalehdistön kehittyessä. 1800-luvun puolessavälissä Suomessa alkoivat toimia ensimmäiset ammattimaiset musiikin arvostelijat. Merja Hurrin (1983) mukaan sanomalehtiosastojen yleisin kirjoitustyyppe oli teatteriuutinen musiikkiarvostelun ollessa neljännellä sijalla. Suosituin taidelaji oli kuitenkin musiikki: siihen liittyi 21% kaikista kulttuuriosastolle sijoitetuista kirjoituksista. Sanomalehdissä julkaistuista arvosteluista suurin osa käsitteli konserttimusiikki-esityksiä. Näiden taidekulttuuriksi määriteltävien kirjoitusten osuus oli 16,6%, kun populaarikulttuuriin katsottavalle musiikille tilaa riitti vain 1,3% verran. Vaikka sanomalehdet ovat aina arvostelleet myös populaarikulttuuriksi katsottavia levyjä, populaarikulttuuria edustavien levyjen tms. arvosteluista vastasivat usein tapauskohtaisesti erilliset avustajat, kun taidemusiikiksi katsottavan musiikin kirjoittamisesta vastasivat yleensä vakituiset toimittajat. Ensimmäiset rock-musiikin levyarvostelut nähtiin 1960-luvun sanomalehdissä, jolloin arvosteleminen tapahtui aluksi taidemusiikkikriitikoiden toimesta. Arvosteluiden näkökulma ei välttämättä tavoittanut musiikin olennaisia piirteitä, koska kirjoittajien käsittelytapa ja traditio tuli taidemusiikin puolelta. Rock-lehdistön kehittyessä alalle tuli enemmän populaarimusiikin genreihin perehtyneitä kirjoittajia (Oesch 1989, 36-37.)

Hurrin (1991, 74-75) mukaan sanomalehdet kirjoittavat runsaasti musiikista myös perinteisten kulttuuriosastojen ulkopuolella. Ajanviete-, kuva- ja ääni- tai levyosastosivujen (vrt. viihde) aineisto käsittelee valtaosaltaan populaarimusiikkia ja äänilevytuotantoa. Tämä kertoo sanomalehtien kulttuuriosastojen taide- ja korkeakulttuurikeskeisyydestä. Vuosina 1945-1985 kulttuuriosastoissa julkaistuista musiikkikirjoituksista 87% käsitteli klassista musiikkia tai taidemusiikkia. Tyypillisesti sanomalehden musiikkiarvostelu käsittelee ammattimaisten esittäjien suorittamaa klassisen musiikin konserttia, joka on pidetty pääkaupunkiseudulla tai

jossakin muussa suuressa kaupungissa. Jukka Sarjalan (1994, 26) mukaan suomalainen kriitikko-instituutio onkin kehittynyt nimenomaan konsertti-instituution tarpeisiin ja palvelemaan sen intressejä.

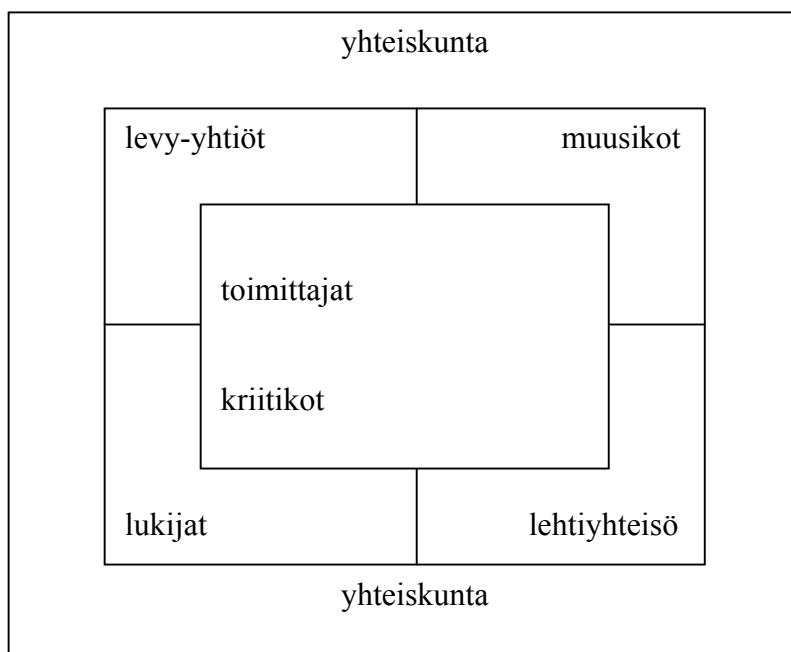
Populaarimusiikin seuraamiseen tarkoitettu media on ollut ja on ensisijaisesti edelleenkin populaarimusiikin aikakauslehdistö. Hurrin (1993, 17) mukaan populaarimusiikki on saanut kasvavasti palstatilaa sanomalehdissäkin aikavälillä 1945-1985, joskaan tutkimus ei tarjoa tietoja vuosittaisista kasvuprosenteista. Populaarikulttuurin osuus lehtikirjoituksista tällä aikavälillä oli 6,5% - luku joka on oletettavasti edelleen kasvanut vuoden 1985 jälkeen. Tätä olettamusta tukee populaarimusiikin arvostuksen nousu, koulutuksen lisääntyminen sekä siitä kiinnostuneen yleisön lisääntyminen. Toisaalta myös postmoderniin aikaan liittyvänä ilmiönä voitaisiin esittää, että korkea ja populaari ovat sekoittuneet ja viihteellistyneet (Lehtonen 1999, 11). Postmodernille ominaista on kaiken kauppatavaraksi muuttuminen, individualismi, sirpaloituminen, konkretisoituminen ja kulutuskulttuuri (Kellner 1998, 291). Toisaalta postmoderni ei kumoa modernia kulttuuria, joka on luonut edellytykset myös institutionalisoituneelle taiteelle ja kulttuurille.

Jokisen (1988, 59-60) mukaan Suomen Arvostelijain liittoon kuuluvista musiikkikriitikoista n. 2/3 arvostelee taidemusiikkia ja 1/3 populaarimusiikkia. Vuonna 1988 85% arvostelijoista oli miehiä ja 15% naisia. Todennäköisimmin arvostelun on kirjoittanut keski-ikäinen miespuolinen henkilö (keski-ikä 38 vuotta). Kaikkien taiteenlajien kirjoittelusta musiikkiarvostelu on ylivoimaisesti miesvoittoisin.

## **2.2. Kriitikon asema**

Kriitikko toimii musiikin/taiteen tuottajien ja kuluttajien välissä. Kriitikot välittävät taidetta koskevaa tietoa ja samalla myös omia (esteettisiä) arvojaan musiikin kuuntelijoille. Oeschin (1989, 34-35) mukaan toimittajat, kriitikot ja avustajat työskentelevät levy-yhtiöiden, muusikoiden lukijoiden ja lehtiyleisön muodostaman nelikentän keskellä (KUVIO 1).





KUVIO 1. Toimittajan, avustajan ja kriitikon toimintakenttä

Oeschin mukaan kriitikko on eniten vuorovaikutuksessa lehtiyhteisön kanssa. Lehtiyhteisö toimii portinvartijan roolissa päätettäessä mitä levyjä arvostellaan ja kuka arvostelut kirjoittaa. Erityisesti toimittajiksi tai levyarvostelijoiksi pyrkivät törmäävät ensin päätoimittajaan.

Simon Frithin mukaan (Oesch 1989, 34) levy-yhtiöt kontrolloivat kriitikoiden työtä. Perusteena tälle on se, että kriitikot saavat levy-yhtiöiden välityksellä artisteja koskevat uutiset, haastattelumahdollisuudet ja arvosteltavat levyt. Frith näkee toimittajan vaikutusmahdollisuudet pieniksi. Uusien ja tuntemattomien artistien kohdalla vaikutusmahdollisuuksia tosin on enemmän, koska uusista artisteista ei ole vielä olemassa vakiintuneita mielipiteitä tai levy-yhtiöt ovat heistä epävarmoja.

USA:ssa on tavallista, että arvostusta saanut kriitikko on myös levy-yhtiöiden palkkalistoilla mainoskirjeiden ja levyjen kansitekstien kirjoittajana. Toisaalta levy-

yhtiöiden kannalta hyvä kriitikko on itsenäinen, koska siten levyjen arvosteluista saadaan uskottavampia (Oesch 1989, 35.)

Vaikka levyn arvostelulla ei olisikaan välitöntä vaikutusta myyntilukuihin, musiikkiarvostelut voivat vaikeuttaa levyn markkinointia. Joka tapauksessa yleisön reaktiot ovat vaikeasti ennustettavissa. Populaarimusiikissa tehtävä lienee vielä vaikeampi kuin taidemusiikissa. Levy-yhtiöiden musiikkitoimittajia kohtaan harrastama korruptio ei liene kuitenkaan kovin yleistä. Luultavasti suurempi vaikutus on kriitikon omilla henkilökohtaisilla suhteilla musiikin tekijöihin (Oesch 1989, 35.)

Oeschin mukaan arvostelijat eivät pidä yleensä vaikutusmahdollisuuksiaan merkittävänä. Denisoffin mukaan arvostelun ensisijaiseksi määrittelyksi jää sen mainosarvo. Tärkeää ei siis ole se mitä kirjoitetaan, vaan äänitteen saama julkisuus. Julkisuuden ja mainosarvon kannalta on merkitystä, kuka arvostelun kirjoittaa ja missä lehdessä arvostelu julkaistaan. Levyn saaman julkisuuden määrä riippuu monista yhteiskunnassa kulloinkin vallitsevista arvoista. Viime kädessä levyarvostelusivujen sisällöistä vastaa lehti ja arvostelun kirjoittaja (Oesch 1989, 35-36.)

Frith (1988, 174) näkee ammattimaisen rock-kirjoittamisen tärkeänä erityisesti rock-faneille. Heille rock on yhteisöllisistä painotuksistaan huolimatta aina yksilöllinen kokemus - ihmiset kuuntelevat levyjä kotonaan ja kehittävät itse tarpeen artisteista kirjoittaville lehdille. Rockfanit saattavat toimia omassa yhteisössään asiantuntijoina ja mielipidejohtajina, rockin arvojen välittäjinä ja ideologisina portinvartijoina.

Kriitikot ovat omaa instituutiotaan ylläpitävä voima, ja heillä on kirjoitustensa kautta kontakti aktiivisiin musiikin kuuntelijoihin ja sitä kautta mielipidevaikuttajiin. Vaikka esitettyjen lähteiden valossa kriitikoiden vaikutusmahdollisuuksia ei pidetäkään merkittävänä, uskon niillä silti olevan oma merkityksensä. Musiikkiarvostelun kaikkia vaikutuksia ja vaikutusten laajuutta ei ole helppo arvioida. Vaikka musiikkiarvostelija itse epäilisi omia vaikutusmahdollisuuksiaan, voi hänen kirjoituksillaan olla laajaakin vaikutusta. Vaikka levyarvostelun merkitys pelkistettäisiinkin vain mainosarvoksi, olisi

kummallista, mikäli mainoksen sisältö ei merkitsisi mitään. Tässä tapauksessa mainostoimistot olisivat tarpeettomia. Kuten edellä mainittiin, musiikin aktiivisemmat kuuntelijat, harrastajat ja ammattilaiset lukevat erikoistuneita musiikkilehtiä, ja oletettavasti toimivat omissa yhteisöissään asiantuntijoina ja mielipidevaikuttajina. Siten heidän mielipiteillään, asenteillaan ja arvoillaan on myös seurannaisvaikutuksia. Myös populaarikulttuurin arvostuksen nousu sen kasvavan kulutuksen, koulutuksen ja kulttuurin hegemonioiden romahtamisen (korkean ja matalan taiteen rajojen hälveneminen) myötä populaarimusiikkia on syytä arvioida erilaisista lähtökohdista kuin aikaisemmin. Tosin on mahdollista, että postmoderni ja siihen liittyvä uudelleenarviointi syö pohjaa nykymuotoisilta musiikkiarvosteluilta ja niiden noudattamilta arvoilta.

### 3 ROCK-IDEOLOGIAN JA –KRITIIKIN LYHYT HISTORIA

#### 3.1 Autenttisuus ja rock-ideologia

Autenttisuuden käsite on populaarimusiikille keskeinen. Erityisesti autenttisuus ja sen vaatiminen on keskeistä musiikin arvottamisen yhteydessä. Autenttisuuden merkitys on ennen kaikkea symbolinen, ja kuten Shuker (1998, 20-21) autenttisuuden määritelmässään toteaa, autenttisuudella on tärkeä ideologinen funktio erotellessaan musiikin muotoja toisistaan kulttuurisena pääomana. Shuker kirjoittaa:

”In its common sense usage, authenticity assumes that the producers of music texts undertook the ‘creative’ work themselves; that there is an element of originality or creativity present, along with connotations of seriousness, sincerity and uniqueness; and that while the input of others is recognized, it is the **musicians’** role which is regarded as pivotal.

Autenttisuus sisältää vaatimuksen yksilöllisyydestä luovan artistin toimiessa subjektina. Käsitteeseen liittyy kiinteästi myös ”vakavuuden”, ”rehellisyyden” ja ”omaperäisyyden” konnotaatioita. Myös musiikin tuottamisen ympäristö on myös olennainen osa autenttisuusproblematiikkaa. Erottelu Independent-levy-yhtiöihin (vähemmän kaupallista, enemmän autenttista) ja suuriin (*majors*) ylikansallisiin yhtiöihin (enemmän kaupallista, vähemmän autenttista) on käsitteen ymmärtämisen kannalta tärkeää, ja liittyy sen myös osaksi Frankfurtin koulukunnan aloittamaa massakulttuurikeskustelua ja –kritiikkiä (kts. Adorno 1979; Hautamäki 1999, 27-40).

Autenttisuuden merkitykset rakentuvat ennen kaikkea kulttuuri- ja yhteisösidonnaisesti. Toisin sanoen samalla tavalla ajatteleva yhteisö määrittelee ja legitimoii autenttisuuteen liittyvät normit. Perinteisesti autenttisuus on ollut sidoksissa konserttitilanteeseen (*live*) alkuperäisyyden ja ”aitouden” lähteenä, jota esimerkiksi myöhemmin kehittynyt disco- ja klubikulttuuri ei korosta. Siten ”koneilla” tehtyä elektronista tai ”samplattua” (myös plagioitu) musiikkia on pidetty vähemmän autenttisena ja siten vastakkaisena ”inhimillisyydelle” ja

”rehellisuudelle”. Shuker esittelee kaksi autenttisuuden lajia: toisen, joka pitää sisällään vaatimuksen alkuperäisyydestä (*originality*) ja omaperäisyydestä ja toisen joka on olennainen, vitaali ja luonnollinen osa yhteisöä/kulttuuria ja sen olemisen tapaa.

Autenttisuuden käsite on keskeinen osa rock-ideologiaa ja sen arvottavaa diskurssia. 1960-luvulla ”folkherätyksen” ja vasemmistoradikalismien (kts. Frith 1988, 31-36) myötä pienlehtien<sup>1</sup> musiikkikriitikot alkoivat erottaa kaupallisen popin ja autenttisen rockin. Tässä murroksessa rock omaksui folk- ja taide-estetiikan arvoja (Frith 1988, 31-36, 53-60). Pop jätettiin vastarannalle ja sen tuomiona oli ikonisoida kaupallisuutta ja sen mädännäisyyttä.

Musiikkikritiikki omaksui folkherätyksen myötä osin Frankfurtin koulukunnan esteettiset arvot, jotka olivat yhteneväiset taide-estetiikan arvojen kanssa. Vasemmistolaisten arvojen pohjalta rock kehitti vaatimuksensa itsestään ”arvokkaana” taidemuotona. Simon Frith toteaa osuvasti rock-kriitikoiden arvottavan levyjä niiden taiteellisen intensiteetin ja totuudellisuuden pohjalta. Frithin mukaan rockideologian ydin on uskomus musiikin ja kaupallisuuden jatkuvasta taistelusta (Frith 1988, 34-35, 45).

Taide- ja folkestetiikan arvojen siirtyminen osaltaan rock-kritiikkiin merkitsi tekijän, *auteurin* (säveltäjä, laulaja, soittaja, tuottaja) astumista valokeilaan. *Auteur* luo musiikin muiden ollessa vain kommunikaatitavan osia. Se tosiasia, että Beatles kirjoitti omat laulunsa vapautti fanit Tin Pan Alleysta niin ideologisesti kuin taloudellisestikin. Kuten Frith (1988, 58) toteaa, 1970-luvulle tultaessa oli tullut käytännöksi yhdistää taide henkilökohtaiseen ripittäytymiseen. Musiikillinen äly, rehellisyys, ironian ja paradoksien käyttö olivat muusikoiden arvomerkkejä - tällainen itsetutkiskelu paljasti *auteurin* koneiston sisältä. Vain harjaantunut kuulija kykeni tunnistamaan *auteurin*, ja tästä tulikin levyarvostelijoiden ammattityötä.

---

<sup>1</sup> Tärkeä arvojen ylläpitäjä ja levittäjä oli etenkin vuonna 1967 perustettu Rolling Stone -lehti.

Rockin tehtävä viihteenä oli ristiriidassa uusien arvojen kanssa. Kuten Adorno ja Horkheimer alustivat jo 1944 ilmestyneessä *Valistuksen dialektiikassa*, rockin ”viihdyttäjät” tuomittiin siitä, että he eivät antaneet yleisölleen ”haasteita”. Adornolaisessa massakulttuurin kritiikissä todellisen taiteen tuli haastaa - yleisön tuli siten työskennellä ymmärtääkseen taiteen sisällön.

Massakulttuurikeskustelulle ominaista on ollut taiteen ja massakulttuurin välisten vastakkaisuuksien korostaminen. Keskustelussa massakulttuuri ja viihde on nähty pelkkänä kokemuksen simulointina tai sen korvikkeena, ja pakenemisena kehittymisen ja sivistämisen sijasta. ”Sitoutuminen tai uhka” puuttuvat popmusiikista joka vain hivelee yleisöään standardoiduilla ja tavanomaisilla muodoillaan. Rocktaide puolestaan sisältää monimutkaisia symbolisia rakenteita, jotka kumpuavat muusikoiden omista kokemuksista ja muodostavat aitoja haasteita kuulijoille (Frith 1988, 58).

Frith sanoo, että Leavesilaisessa kritiikissä massataiteen kaupallinen perusta selittää sen olemassaolon ja ominaisuuden. Voiton tavoittelu määrää siten taiteen muodon ja sisällön. Ongelmana Frith pitää sitä, miten selittää kansantaiteen korvautumista suurelta osin massataiteella viimeisen sadan vuoden aikana. Frithin mukaan vetoaminen mainostamisen voimaan ei riitä; massakulttuurin tuottamat taiteelliset ratkaisut voivat olla vääriä, mutta tarpeet joihin ne ovat vastaus, ovat todellisia. Tosin sanoen Frithin mukaan Leavesiläisen massakulttuurikritiikin ongelmana on erityisesti se, että se ei selitä miksi ihmiset nauttivat ”väärästä” taiteesta. (Frith 1988, 47.)

Punk ja uusi aalto vaikuttivat seuraavana vastakulttuurisena muotona rockin ideologiaan 1970-luvun puolesta välistä lähtien. Punkin ideologinen ajatus oli sinänsä verrattavissa folk-ideologiaan, joskin punkin estetiikka oli erilaista. Punk oli soinniltaan hyvin pelkistettyä, kovaäänistä ja rujoa, ja sen esittäjät Sex Pistols eturivissään nostattivat konservatiivien niskakarvoja myös ulkonäöllään ja laulunteksteillään. Musiikin esittämiseen kuului tietynlainen ”tee-se-itse” – ideologia, jonka mukaan kuka tahansa saattoi soittaa punkia, eikä soittotaito ollut este bändiin kuulumiselle.

Kuten folkliikekin, punk oli nuorison vastakulttuuria; toisaalta vallitsevaa yhteiskuntajärjestystä, sen porvarillisuutta ja kaupallisuutta vastaan, toisaalta myös vallitsevaa musiikkiestetiikkaa vastaan. Rockin taiteellisuuteen liittyvät arvot olivat punkkareiden kritiikin kohteena etenkin amerikkalaisessa punk-ilmiossä, vaikka kyse oli myös hauskanpidosta ja huumorista. Siten voidaan erotella amerikkalainen ja brittiläinen punk, koska brittiläisessä ilmiössä korostui sen poliittisuus ja yhteiskuntakriittisyys. Tämä tuli esiin yleisenä järjestelmänvastaisuutena, kaiken pilkkaamisena ja anarkia-teemoina. Lauluteksteissä keskeisiä sisältöjä olivat nuorisotyöttömyys sekä militarismien ja rasismien vastaisuus (Saaristo 2003, 94.)

Punkin vaikutuksista rockin arvoihin kertonee jotain Soundin Waldemar Walleniuksen arvio vuonna 1978 ilmestyneestä punk-kokoelmasta ”Pohjalla” (Saaristo 2003, 96) :

”Olen niin iloinen rock’n rollista. On niin riemastuttavaa kuunnella näin puhdasta ja aitoa rockia. (...) Tämä on todellisin, aidoin ja urhein suomalainen rock-levy kautta aikojen.”

Uuden aallon rock syntyi sekä rockin sisäisenä kritiikkinä että yleisempänä yhteiskuntakritiikkinä. Protesti kohdistui sekä rockmusiikin kaupallisuutta että sen teknistymistä vastaan. Teknistymisen kritiikki kohdistui etenkin dinosaurus-luokkaan nousseisiin progebändeihin, ja muihin rockin taiteellisuuden arvojen kannattajiin. Kaupallisuuden vastustaminen kiteytyi discomusiikin vastustamisessa. Vastustuksen kohteena olivat myös 50-luvun rock’n rollia kuuntelevat ”teddyt” (mts, 96.)

Punk-ilmio ei ainoastaan kritisoinut vallitsevia musiikin tuottamisen käytäntöjä, vaan sen myötä syntyivät useat pienlehdet sekä riippumattomat independent-levy-yhtiöt. Tämän kautta kritisoitiin siten edelleen myös suuria monikansallisia levy-yhtiöitä ja musiikin tuottamisen käytäntöjä. Suomalainen punk tuli myös osaksi laajempaa intellektuaalia vaihtoehtoliikettä. Punkin kantaottavuus kävi hyvin yhteen uusien yhteiskunnallisten liikkeiden vaatimusten kanssa (mts, 96).

Kuten Saaristo toteaa, 1970-luvun loppu oli täynnä jakoja meihin ja muihin, meihin ja ”niihin”: energia vastaan apatia, rauhanliike vastaan ydinaseet, nuoret vastaan

vanhat, punk vastaan taidemusiikki ja proge, punk vastaan rockabilly, ”ajatteleva nuoriso” (punkkarit) vastaan ”vanhat pierut”. Punk ja uusi aalto pitivät yllä näitä eroja laulunteksteissä ja pienlehdissä. Tärkeää oli olla erilainen vaikka paradoksaalisesti se merkitsikin samanlaista erilaisuutta. Tärkeintä me-ajattelussa on huomata, että vastustus kohdistui pysähtyneisyyttä, tavallisuutta, aikuisuutta ja keskiluokkaisuutta vastaan. Vanhuutta ei kritisoitu ainoastaan fyysisenä vanhentumisena vain myös ajatusten vanhentuneisuutena, ja siten kritiikin kohteeksi joutuivat kaikki ”jämähtäneet” ajatukset ja keskiluokka. Punkkareiden tehtävänä oli herättää, ravistaa ja uudistaa yhteiskuntaa (mts, 100-101.)

Punkin ajatusten tuloksena syntyi uusi estetiikka, joka arvosti primitiivistä ja raakaa sointia haluten ”palata rockin alkujuurille”. Rockin 1970-luvun kompleksisempi ja ”taiteellisempi” suuntaus, kuten myös viihde ja disco olivat kuin kiro sanoja punkin ja uuden aallon kannattajille, ja ne myös edustivat vanhentuneita musiikin muotoja. ”Aito” perusrock syntyi kolmesta soinnusta, oli soinniltaan ja habitukseltaan energistä ja erityisesti se oli jotain uutta.

”Punksukupolvi” oli tavallaan viimeinen jokseenkin yhtenäinen laajempi nuorisoryhmittymä. Sen jälkeen elämäntavat ovat erkaantuneet ja erilaistuneet (Saaristo 2003, 93). Silti on syytä mielummin puhua sukupolven fraktiosta, eli sosiaalisesta ryhmästä sukupolven sisällä (mts, 109).

Rytmi-lehteä lukuun ottamatta Soundin ja eritoten Rumban synty sijoittui punkin ja uuden aallon aikaan. Viittauksena levy-arvosteluihin ja tutkittuun aineistoon voidaan huomata, että niin punk-estetiikka kuin taide-, folk- kuin popestetiikkakin elävät rinnakkain lehtien kirjoituksissa.

### **3.2. Rock-kritiikin lähtökohdat**

Rock-kritiikin perustan voidaan sanoa olevan 1960-luvun amerikkalaisessa underground-lehdistössä ja erityisesti pienlehdissä, joita kutsuttiin *fanzineiksi*. Tätä ennen populaarimusiikkiin erikoistuneet lehdet olivat joko *Billboardin* (1894) kaltaisia ammattilehtiä tai iskelmä- tai elokuvatähdistä kirjoittavia runsaasti



kuvitettuja nuortenlehtiä (vrt. Suosikki). 1950-luvun amerikkalainen underground-lehdistön sisältö ei keskittynyt niinkään paljon musiikin sisältöön kuin yhteiskunnassa vallitsevien normien rikkomiseen (vastakulttuurinen luonne) ja vaihtoehtoisten elämäntapojen esittämiseen. Musiikkia arvostettiin vain silloin, jos se sisälsi tällaisen näkökulman (Oesch 1989, 38.)

Pienlehtiä rahoittivat sekä mainostajat (levy-yhtiöt) että yksityiset lahjoittajat (muusikot). Rockmusiikista tuli underground-kulttuurin keskeisin sisältö. Ero tehtiin ennen kaikkea rockin ja popin välille. Rockin kantamat poliittiset konnotaatiot kuten vapaus, avoin seksuaalisuus ja myönteinen suhde kulttuurin muutokseen (uudistuminen) liitettiin osaksi rock-musiikin uusia arvoja. Jo edellisessä luvussa mainittu kaupallisuuden ja tällä tavalla menestyvän pop-musiikin halveksuminen oli osa nousevaa vasemmistolaista liikettä. Underground-lehdistön suosion kasvaessa uuden ideologian ajatukset levisivät laajasti toimien esikuvana myös suomalaisille pienlehdille (Oesch 1989, 38.)

Ensimmäinen omakustanteinen *fanzine* *Crawdaddy: The Magazine of Rock* perustettiin vuonna 1966. Pienlehdille ominaisella tavalla kirjoittajat olivat opiskelijoita ja musiikkifriikkejä, ja sen vapaasti assosioivaa kirjoittamista saattoi ymmärtää vain asiaan vihkiytynyt lukija. Levyarvosteluiden kirjoitustyyliille oli tyypillistä tajunnanvirtatekniikka, filosofointi, levyn arviointi historiallisesta näkökulmasta ja etenkin 1970-luvulla yleistynyt analysoiva kirjoitustapa. Lehti ei niinkään kehittänyt määrättyä kirjoitustyyliä vaan pikemminkin ennakoி ja antoi mallin useille pienjulkaisuille, joita etenkin USA:n länsirannikolla tehtiin 1960-luvun puolivälissä (mts, 39.)

Pienlehdet syntyivät vastapainoksi kaupalliselle musiikkilehdistölle, ja nimensä mukaisesti ne olivat usein vain yhden tai pienen ryhmän toimittamia ja kustantamia julkaisuja. Tunnusomaisia piirteitä niille olivat epäsäännöllisyys, pieni levikki ja lyhytikäisyys. Joistakin kuitenkin kehittyi ammattimaisia ja hyvin toimitettuja aikakauslehtiä. *Fanzinet* omaksuivat rockin uuden estetiikan pienlehdiltä, kuten myös rinnalle perustetut *prozinet*, joiden lähtökohtana oli taloudellisen voiton

tuottaminen yhdistämällä rockjournalismi perinteisiin lehdenteko- ja markkinointikeinoihin (mts, 39.)

*Rolling Stone* (1967-) oli merkittävin 1960-luvulla perustetuista *prozineista*. Se yhdisti *fanzinen* ideologisen taustan ja *prozin* lehden tekemisen ammattitaidon. Lehti ilmestyy edelleen ja on vakiinnuttanut asemansa - se ei ole enää pelkkä rocklehti, vaan yleisaikakauslehti joka on suunnattu päätoimittajansa edustamalle sukupolvelle. Kuten Oesch toteaa, lehden painopiste on amerikkalaisessa rockkulttuurissa ja siihen liittyvässä kulutusideologiassa (mts, 40.)

Englantilaiset populaarimusiikin valtalehdet *Melody Maker* (1926-) ja *New Musical Express* (1952-) eivät olleet ennen 1960-1970-lukujen vaihdetta lainkaan kiinnostuneita rockmusiikista vaan suhtautuivat siihen pikemminkin kielteisesti. Lehtien kannalta olennainen sisällöllinen muutos tapahtui, kun lehdet alkoivat palkata kirjoittajia underground-lehtien piiristä. LP- ja konserttiarvostelut pitenevät, ja muuttuivat vakavimmiksi. Mallia otettiin amerikkalaisista rocklehdistä (mts, 40.)

Suomalainen populaarimusiikkilehdistö seurasi kansainvälisiä trendejä hieman jäljessä, ja ennen rocklehtien perustamista lehtien kirjoittelua ei kriittisyys juuri leimannut. 1950-luvulla kirjoitettiin pääasiassa jazzista ja swingistä. Vuonna 1960 perustettu *Iskelmä* ja vuonna 1961 *Suosikiksi* nimensä vaihtanut *Musiikki-Viesti* olivat ensisijaisesti pop-lehtiä. Vuosikymmenen puolen välin jälkeen pop-termi korvasi iskelmä-termin popmusiikin syrjäyttäessä tangon ja siten myös iskelmätähdistä kirjoittaminen väheni.

Ominaista 1960-luvun levyarvosteluille oli niiden toisarvoinen asema lehtien sisällössä. 1960-luvun lehtien pop-estetiikan rakennusaineina olivat ”kapinoiva” nuorisokulttuuri, jossa sensaatiohakuiset otsikot ja raportit tähtien yksityiselämästä olivat keskeinen osa lehtien sisältöä. Räväkistä otsikoista huolimatta lehtien arvomaailma oli konservatiivinen esimerkiksi välittäessään stereotyyppisiä roolimalleja ja asenteita. *Suosikki* oli ennen kaikkea nuortenlehti ja vältti tietoisesti kaikenlaista ”syvällisyyttä” ja korosti ”hauskanpitoa”. 1960-luvun pop-lehtien estetiikassa hyvää musiikkia oli se, mikä oli suosittua (Oesch 1989, 42-58.)

Suomalainen underground-lehdistö syntyi 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa. Tämän myötä syntyivät myös Soundi ja Rumba, joita käsitellään tarkemmin seuraavassa luvussa.

## 4 TUTKIMUSTEHTÄVÄ JA TUTKIMUKSEN KULKU

Tutkimukselle ei asetettu varsinaista tutkimusongelmaa etukäteen, vaan lähtökohta oli adaptiivinen. Puhdas aineistolähtöisyys lienee kuitenkin mahdollisuus, sillä tutkija ei ole ”tabula rasa”, vaan hänen kokemusmaailmansa ja aiheeseen liittyvä tietonsa vaikuttavat myös tutkimuksen lopputulokseen. Varsinaisena syynä tutkimuskohteen valintaan oli kuitenkin vielä sinänsä jäsentymätön, henkilökohtainen mielenkiinto levyarvostelujen arvomaailmaa ja mahdollisesti myös estetiikkaa kohtaan. ”Hyvän musiikin tekemisen ehdot” olivat myös tietynlainen alustava tutkimustehtävä, jonka avulla aluksi pyrin erittelemään aineiston sisältöjä.

Tätä taustaa vasten autenttisuusproblematiikka nousi keskeiseksi mielenkiinnon kohteeksi, joskin minua kiinnosti myös ylipäätään levyarvosteluiden sisältö. Aineistoanalyysi kulki prosessina yleisestä yksityiseen. Prosessin alussa analyysi oli mahdollisimman kattavaa, jotta pystyttäisiin luomaan yleiskuva aineistosta ja sen erilaisista sisällöistä. Työn edetessä mielenkiintoni kohdistui erityisesti autenttisuuteen ja sen ilmenemiseen aineistossa.

Tutkimusprosessille on ollut ominaista aineiston ja teoreettisen viitekehyksen vuorovaikutus. Toisin sanoen olen hakenut tukea ja tietoa aineistosta nousseisiin kysymyksiin olemassa olevasta tutkimuskirjallisuudesta muodostaakseni johdonmukaisen viitekehyksen tutkimuksen ympärille. Vuoroin olen tehnyt tutkimusta kirjallisuuden, vuoroin aineiston kanssa.

### 4.1. Aineisto

Aineistonani ovat Rumban, Rytmien ja Soundin vuosien 1988, 1995 ja 2002 vuosikerrat. Rumba ilmestyy 24 kertaa vuodessa ja Soundi 12 kertaa vuodessa. Vuonna 1988 ja 1995 Rytmii ilmestyi yhdeksän kertaa ja vuonna 2002 seitsemän kertaa.

Tyypillisesti jokainen lehti sisältää levyarvostelusivut. Arvosteluiden määrä lehdittäin vaihtelee luonnollisesti suhteessa lehden ilmestymisen ajankohtana julkaistujen levyjen määrään. Oeschin (1989, 102) mukaan Rumbassa arvosteltiin vuonna 1986 702 LP-levyä ja Soundissa kappalemäärä oli 523. Omassa aineistossani yksittäisen lehden numeroiden arvosteluiden kappalemäärä vaihtelee Rumban n. 40 arvostelusta vuoden 2002 Rytmin jopa yli sataan arvosteluun/lehti. Vuosina 1988 ja 1995 Rytmissä ei varsinaisesti ollut levyarvostelusivuja, vaan vuonna 1988 lehdessä esiteltiin vain kuukauden levy ja vuonna 1995 uusista levyistä tiedotettiin omalla palstallaan.

Arvostelukohtaiset laajuudet vaihtelevat jonkin verran. Arvosteluille on olemassa selvä formaatti, ja suosituspituuksia lehdissäkin luultavasti annetaan. Tyypillisesti arvostelun laajuus on 700-1500 merkkiä, joskin jotkut arvostelut voivat olla laajempiakin.

#### 4.1.1. Soundi

Syksyllä 1974 Jukka Wallenius, Pekka Markkula ja Timo Kanerva perustivat Kustannusyhtiö T:mi Soundin alkaakseen julkaista Soundi-lehteä vuoden 1975 alusta. Soundin perustamisen syy oli enemmänkin ideologinen kuin taloudellinen. Lähtökohtana uuden lehden aloittamiselle saattoi olla se, että perustajien mielestä jo olemassa olevista lehdistä puuttui jotain, tai niiden kirjoitukset musiikista eivät miellyttäneet. Toisaalta Suomen rock-lehdistöä ei ollut 1970-luvulla oikeastaan olemassa, ja olemassa olevat lehdet perustuivat ulkomaisten julkaisujen traditioihin (Englanti, Yhdysvallat). Timo Kanervan mukaan Soundi edusti sisällöllisestikin rockiin kuuluvaa kapinallisuutta, ja uuteen lehteen suhtauduttiinkin aluksi penseästi levy-yhtiöiden taholta. (Oesch 1989, 69-70.)

Lehden levikki vuonna 1987 oli 32000 kpl, joista n 60% meni lehden tilaajille. Vuonna 1985 suoritetun levikkitutkimuksen mukaan Soundilla oli 165 000 17-35 – vuotiasta lukijaa. Tutkimuksessa mukana olleista 1000:sta vuosina 1940-1969 syntyneistä henkilöistä 5,8% luki säännöllisesti Soundia. Vuonna 1987 päätoimittaja

Kanerva piti tyypillistä lukijaa ylioppilastasoisena 15-35-vuotiaana, miespuolisena ja taajamassa asuvana. Heiskasen ja Mitchellin (1985) mukaan Soundin lukijat ovat ”ammattillisempia” nuorison alakulttuuriin samaistujia, ”erityisesti hämyjä ja punkkareita jotka itse soittavat rockmusiikkia”. Lehden suosio on suurin keski- ja yläluokkaisissa (tässä järjestyksessä) koulu- ja lähiympäristöissä. Tämän tutkimuksen kohteena olivat vain koululaiset (Oesch 1989 70-71.)

Kuten yleensäkin lehdissä, päätoimittaja toimii kirjoitusten portinvartijana. Tie musiikkilehden kirjoittajaksi käy yleensä oma-aloitteisuuden kautta. Soundissa otetaan huomioon myös imagoiseikat. Tämä otetaan huomioon mm. kirjoitustyylien kautta, Soundissa ei esimerkiksi haluta julkaista ”sanomalehtityylisiä” juttuja. Tähän, ja muihinkin vaikeasti määriteltäviin tyyliseikkoihin on vaikea vetää rajoja, koska rajat lienevät melko subjektiivisia. Tyylin lisäksi julkaisukynnyksen saavuttamiseksi kirjoittajan on kyettävä osoittamaan riittävää osaamista sisällön sekä kirjoitustaidon suhteen. On siis olemassa tietyt kirjoittamattomat säännöt, miten levyarvosteluissa asiat tulee esittää. Pekka Oeschin sanoin ”Ei liian asiallisesti mutta kuitenkin asiantuntevasti ja kieliopillisesti oikein.” (mts, 74-76.)

#### 4.1.2. Rumba

Rumban ensimmäinen näytenumero ilmestyi syksyllä 1983. Lehden perustajilla, Kimmo Miettisellä ja Rami Kuusisella oli jo kokemusta pienlehtien tekemisestä ja kustantamisesta 1970-1980-luvuilla. Tabloidikokoinen, sanomalehtipaperille painettu Rumba lanseerattiin alusta alkaen rockin ajankohtaislehtenä, joka pyrki kertomaan rock-uutisia kahden viikon välein, 24 kertaa vuodessa. Motiivit lehden perustamiselle olivat Soundin lailla pikemminkin ideologiset kuin taloudelliset. Rockfanit Kuusinen ja Miettinen kokivat myös että rockista kirjoittamisesta puuttui jotain, ja lehti halusi erityisesti tuoda vastapainoa Soundille, jolla oli 1980-luvun alussa jo suhteellisen vakiintunut asema. Kuten Kuusinen on sanonut, hän näki Rumban Suomen kriittisimpänä rocklehtenä, vaikka levy-yhtiöiden suhteen ”joudutaan luovimaan diplomaattisesti eli välttämään konfliktia niiden kanssa.” Rockin ajankohtaislehdelle oli tilausta, ja Rumba löysikin itselleen nopeasti erillisen

lukijakunnan, joka oli ainakin osittain vieraantunut Soundista. Lehden menestystä voitaneen pitää osittain myös punkin ja sitä seuranneen uuden aallon vaikutuksena (Oesch 1989, 79-81.)

Virallisia tietoja Rumban levikistä ei ole, mutta vuonna 1987 Kuusinen arvioi levikin olevan noin 13000, joista puolet tyttöjä ja puolet poikia. Nuorin tilaaja oli 8-vuotias ja vanhin yli 30-vuotias. Varsinaista kohderyhmää lehdellä ei perustettaessa ollut, mutta Kuusisen mukaan lukijat ovat osittain Soundin lukijakunnan kanssa päällekkäisiä. Rumban lukija on keskimääräistä valistuneempi rockin kuluttaja, jos verrataan esimerkiksi Suosikkiin. Kuusinen uskoi Soundin lukijoiden olevan ”keskiluokkaisempia.” Tässä voidaan nähdä selvin ideologinen ero Soundin ja Rumban välillä. Vaikka arvot eivät näkyisivätkään juuri lehden sisällössä, Rumba identifioi itsensä mielellään independent-lehdeksi. Independent-termi on sinänsä mielenkiintoinen, että se on liitoksissa erityisesti rockin ideologiaan ja massakulttuurin kritiikkiin (kts. luku 3.). Kyseessä ei siis ole musiikillinen, vaan ideologinen distinktio joka on liitoksissa paitsi musiikkiteollisuuden rakenteeseen myös autenttisuuskäsitteeseen liitettäviin arvoihin. ”Keskiluokkaisuus” on tässä tapauksessa myös liitettävissä ikään. Soundin toimituskunta oli vuonna 1987 lähempänä 30 vuotta, kun Rumbassa se oli noin 25 vuotta. Lehteä lukivat eniten 18-24 –vuotiaat, yli 25-vuotiaita lukijoita Rumballa on oletettavasti vähemmän kuin Soundilla (Oesch 1987, 84-85.)

#### 4.1.3. Rytmi

Rytmi on Suomen vanhin yhtäjaksoisesti ilmestynyt musiikkilehti, aloittaen toimintansa jo vuonna 1934. Rytmi oli pitkään jazz-painotteinen lehti, mutta vuonna 1991 lehti joutui osittain taloudellisista syistä laajentamaan käsittelemiensä musiikkityylien kirjoa. Tämä laajensi lehden Rytmi-musiikin lehdeksi, ja sen myötä se alkoi käsitellä laajemmin myös pop- ja rock-musiikkia.

Vuosina 1988 ja 1995 Rytmi ei vielä sisältänyt laajoja levyarvostelusivuja, mutta vuonna 2002 levyarvosteluja kirjoitettiin jo huomattavan laajasti ja monipuolisesti

useiden avustajien voimin. Rytmä poikkeaa sisällöltään Soundista ja Rumbasta siinä, että sitä kirjoitetaan musiikin kuuntelijoiden lisäksi myös musiikin tuottajille ja muusikoille. Se käsittelee myös laajasti eri musiikin genrejä popista jazziin ja sisältää myös paljon juttuja musiikkiteknologiasta ja musiikin tekemisen prosesseista, joka ei ole tavallista *fanzine*-lehdissä.

## 4.2. Menetelmä

### 4.2.1. Tekstianalyysin oppihistoriallista taustaa

Esa Väliiverroksen mukaan tekstistä tuli 1980-luvulla yksi tärkeimmistä ihmistieteiden taikasanoista. Myös ”diskurssi” –termin käyttö yleistyi tekstien tutkimuksen alueella. Tekstien tutkimus ei silti ole mikään uusi ilmiö, joskin aiemmin sitä on harjoitettu yleensä sisällön erittelyn<sup>2</sup> tai sisällönanalyysin nimillä, jonka valtakausi sijoittuu jotakuinkin 1930-luvulta 1970-luvun alkuun. Sen jälkeen vallalla ovat olleet erilaiset kulttuurintutkimuksen suuntaukset kuten diskurssianalyysi tai siihen kiinteästi liittyvät semiotiikka, sosiosemiotikka, keskusteluanalyysi, narratologia, kehysanalyysi, metafora-analyysi ja retoriikan tutkimus (Väliverronen 1998, 15; kts. myös Jokinen 1999, 37-53)

Sisällön erittelyn suosion hiipumiseen vaikutti ennen kaikkea taustalla olleen teoreettis-metodologisen projektin eli positivismin/ empirismin purkautuminen. Objektiivisuuden sijasta alettiin korostaa sitä, miten teoreettinen viitekehys ja tutkijan tekemät rajaukset vaikuttavat ratkaisevasti siihen, mitä päätelmiä tekstistä voidaan tehdä. ”Tekstit ja sen sisältämät sanat tai lauseet ovat harvoin sillä tavoin yksiselitteisiä, että niiden sisältämät merkitykset voidaan lukea esiin ilman tulkintaa. Määrällisten menetelmien sijasta on siirrytty laadullisiin ja tekstien kuvailusta

---

<sup>2</sup> Sisällönanalyysi tai sisällön erittely on Berelsonin klassisen määritelmän mukaan ”viestinnän ilmisisällön objektiivista, systemaattista ja määrällistä kuvailua varten sopiva tutkimustekniikka. Tutkimuksen kohteena on se, mitä teksti esittää, miten se kuvaa maailmaa tai millaisia asenteita se välittää.” Sisällön erittelyn avulla voidaan mm. luokitella ja laskea tekstin sisältämiä aiheita, asenteita, mielipiteitä tai siinä esiintyviä toimijoita ja näiden välisiä suhteita. Sisällön erittely voi olla laadullista siinä missä määrällistäkin, mutta useimmiten termillä viitataan määrälliseen tutkimustapaan (Väliverronen 1998, 15.)



tulkintaan. Yksittäisten tekstien sijasta on alettu tutkia tekstejä suhteessa kontekstiinsa”. Sisällön erittely perustui ajalleen tyypilliselle käsitykselle viestinnästä informaation siirtäjä ja kielestä todellisuuden kuvaajana; ajatus joka on sittemmin kyseenalaistettu. Tämän sijasta tekstit nähdään pikemminkin tiettyinä tapoina tulkita todellisuutta ja puhutella vastaanottajiaan (Väliverronen 1998, 15-16.)

Uudet lähestymistavat eivät silti ole täysin syrjäyttäneet sisällön erittelyä, ja määrällinen sisällön erittely on edelleen käyttökelpoinen tapa luoda yleiskuva jostakin suhteellisen laajasta dokumenttiaineistosta. Sitä käytetään myös usein jonkin havainnon tai teoreettisesti perustellun väitteen ”tieteelliseen todistamiseen”. Joskus sisällönanalyysillä tarkoitetaan mitä tahansa määrällistä tekstintutkimusta, ja sitä käytetään myös yhdistellen sitä laadullisiin menetelmiin. Laadullisten ja määrällisten menetelmien vastakkainasettelu on viime vuosina vähentynyt ja siten myös menetelmiä on yhä enemmän alettu käyttää rinnakkain (mts, 16.)

Jos tekstintutkimuksen ja diskurssianalyysin juuret ovat antiikin retoriikassa, strukturalismin isän, Ferdinand de Saussuren (1857-1913) kielitieteen kritiikillä oli ratkaiseva vaikutus kielen tutkimukseen, semiotiikan kehitykseen ja ”yhteiskuntatieteen lingvistiseen käänteeseen.” Saussure näki kielen todellisuuden rakentajana, kun aikaisemmin sitä oli pidetty sen heijastajana. Saussuren mukaan kielen tuottamat merkitykset olivat sosiaalisia: ihmisten välisen vuorovaikutuksen tuottamia ja historiallisesti muuttuvia. Saussure puhui semiologiasta, jonka hän määritteli tieteeksi, joka tutki merkkien elämää. Saussure jaotteli merkin kahteen osaan, ”merkitsijään” ja ”merkittyy”: ”merkitsijällä” hän tarkoitti merkin materiaalista olomuotoa eli äännettä tai kirjoitusasua ja ”merkityllä” sitä käsitettä johon ”merkitsijä” viittaa. Näiden kahden välillä ei ole luonnollista yhteyttä, vaan suhde on sopimuksenvarainen ja kulttuurisidonnainen. Tämän pohjalta Saussure korosti, että todellisuus ei itsessään sisällä merkityksiä, vaan ne tuotetaan kielen avulla eroina toisiin merkkeihin. (mts, 23.)

Saussuren ideoita välitti ja kehitti mm. Roland Barthes, jonka teoria merkityksellistämisen kahdesta tasosta<sup>3</sup> loi mahdollisuuksia ja työkaluja mm. median tutkimukseen. ”Denotaation” tasolla Barthes tarkoitti jokseenkin samaa kuin Saussurekin, mutta merkityksellistämisen toinen taso toi mukaan vuorovaikutuksellisuuden, konnotaatioksi nimetyn hetken jolloin merkki kohtaa käyttäjiensä tuntemukset, asenteet ja arvot. Tässä tilanteessa subjektiivisuus ja kulttuurisidonnaisuus korostuvat. Tällöin tulkinnan tulos riippuu ainakin yhtä paljon tulkitsijasta kuin itse kohteesta tai merkistä.

Barthes valitsi termin ”myytti” kuvaamaan yhtä merkityksellistämisen tapaa. Syy oli se, että arkikielessä myytillä on tarkoitettu uskomusta, legenda (esim. jumalmyytit) tai jotain sellaista tarinaa mikä ei ole ”totta”. Barthesin mukaan myytin pääasiallinen toiminta on naturalisoida historia ja esittää se kuin luonnolliseksi tosiasiaksi. Myytit ovat tämän mukaan historian tiettyssä vaiheessa hallitsevan aseman saavuttaneen yhteiskuntaluokan tuotetta. Myyttien tutkija paljastaa myytin yhteiskunnallis-poliittisen sisällön ja pyrkii ”demystifioimaan” myytin sisällön. Barthesin mukaan myytti on kulttuurin tapa ajatella jotakin, ymmärtää ja käsitteellistää se. Siten myytti on kertomus, jonka avulla kulttuuri selittää tai ymmärtää luonnon tai todellisuuden joitain puolia. (Fiske 1990, 113-121.)

Myös aineiston representoimaa autenttisuus -käsitettä voidaan pitää osana rockiin ja koko musiikkikulttuuriimme liittyviä myyttejä, joiden sisällöt ovat paitsi historiallisesti rakentuneita, laajoja ja toisiinsa sekoittuneita ja kytkeytyneitä käsitteketjuja. Myytti voidaan myös liittää osaksi diskurssin, representaation ja ideologian käsitteitä. Yhdessä termit voivat täydentää toisiaan ja toimia osana tutkijan ”työkalupakkia”.

---

<sup>3</sup> Saussuren tutkimus rajoittui merkityksellistämisen ensimmäiseen tasoon. Tähän tasoon Barthes viittaa denotaation käsitteellä, ja se tarkoittaa merkin yleisemmin hyväksytyä ja siksi selvintä merkitystä. Esimerkiksi kaksi valokuvaa eri ”taloista” denotoivat taloa huolimatta kuvien eroista. Ero on kuvien konnotaatioissa. Konnotaatio on merkityksellistämisen toinen taso. Denotaatio tarkoittaa sitä, mitä on kuvattu ja konnotaatio sitä, miten on kuvattu. Merkityksellistämisen toinen taso jakaantuu edelleen kolmeen tasoon: konnotaatioon, myyttiin ja symboliikkaan (Fiske 1990, 112-121.)

Stuart Hallin mukaan kulttuurissa on kyse jaetuista merkityksistä ja kieli puolestaan on se väline jonka avulla teemme asioita, ajatuksia ja tunteitamme ymmärrettäviksi itsellemme ja toisillemme. Kielen kautta asioista ja ajatuksista ja samalla koko kulttuurista tulee siten yhteisesti jaettua, että me ymmärrämme osapuulleen sen, mitä toiset meille viestivät. Ajatus viittaa sosiaaliseen konstruktionismiin, ts. siihen että kaikki tieto on sidoksissa kieleen ja kulttuuriin. Sosiologi Emile Durkheimin ”kollektiiviset representaatiot” ovat lähellä ajatusta kulttuurista jaettuina merkityksinä. Durkheimin mukaan ihmiset ilmaisevat yhteenkuuluvuuttaan, yhteisiä arvoja ja normeja sosiaalisessa kanssakäymisessä, niiden ympärille rakentuneissa instituutioissa ja muissa kulttuurisissa käytännöissä ja rituaaleissa. Nämä arvot ja normit kiinnittävät yksilön yhteisöön ja yhteiskuntaan. Stuart Hall ei tee eroa yhteiskunnan ja kulttuurin tutkimisen välille; kulttuurin ja sen sisältämien merkitysten ja viestinnän tutkiminen on siten samalla yhteiskunnan tutkimista (Väliaverron 1998,18.)

Tätä taustaa vasten kieli on vain väline, jonka avulla erilaiset kulttuurit ja alakulttuurit tuottavat erilaisia merkityksiä omissa sosiaalisissa konteksteissaan. Siten ei ole olemassa yksisuuntaista, yksiselitteistä ja ongelmattomaa tapaa tuottaa ja vastaanottaa viestejä. Kielellinen viestintä voi onnistua vain, jos viestin lähettäjällä ja vastaanottajalla on jo valmiiksi yhteistä tietoa, jonka nojalla he voivat ymmärtää toisiaan. Termin ’kommunikaatio’ juuret ovat latinan adjektiivissa ”communis”, joka tarkoittaa yhteistä. Kommunikaatio on siten aina paitsi viestintää, myös yhteisyyttä. (Lehtonen 1996, 29-30.)

Nykyinen kulttuurintutkimus lähtee ajatuksesta, että millään asialla tai esineellä ei ole mitään itsestään selvää ja muuttumatonta merkitystä. Tämä johtuu siitä, että kielenkäyttö ja merkitysten tuottaminen ovat aina tiettyyn sosiaalisesti ja historiallisesti muuttuvaan kontekstiin sidottuja. Lähtökohta on konstruktiivinen ja korostaa kulttuurista moninaisuutta ja kulttuurisidonnaisuutta. Konstruktionismi ei sinänsä kiellä materiaalisen todellisuuden olemassaoloa vaan lähinnä problematisoi merkityksiä (Väliaverron 1998, 18-19.)

Kielen voidaan katsoa myös tuottavan identiteettejä. Tässä mielessä sosiaalinen kerrostuminen tuottaa erilaisia kielenkäyttötapoja ja identiteettejä. Siten kieli ja sen erilaiset käyttötavat ja sanastot voidaan hyvin herkästi liittää myös sosiaaliseen asemaan, asuinpaikkaan tai sosiaaliseen ryhmään tai sen ominaisuuteen liittyviin piirteisiin. Kielen voidaan näin sanoa olevan tärkeä sosiaalisen kerrostumisen osoitin ja väline. Kielellä on tärkeä merkitys sekä ihmisten yhteisöllisyyden että erottautumisen kannalta.

#### 4.2.2. Representaatio, diskurssi ja ideologia

Sanan ”representaatio” merkitys ei ole yksiselitteinen, ja se voi tarkoittaa monia asioita käyttöyhteydestään riippuen. Etymologisesti voidaan ajatella, että ”representoiminen” on jonkin saattamista uudelleen läsnäolevaksi, joskin representaatio voidaan nähdä myös fyysisenä edustamisena (esimerkiksi eduskunta ”representoi” Suomen kansaa). Toisaalta representoiminen voi olla jonkin symboloimista tai kuvaamista. Tältä kannalta representaatio on ”jonkin esittämistä jonkinlaiseksi.” Kielessä representoiminen korostaa sitä, että kielen symboli esittää representoitavan asian uudelleen tai toisin, ei sellaisenaan. Sosiaalinen todellisuus ja sen tavat, normit ja konventiot muovaavat sitä, mitä mistäkin voidaan (tai halutaan) kulloinkin sanoa. Uudelleen esittämisen kohteena ei niinkään ole ”todellisuus itse” vaan toiset sitä koskevat representaatiot. (Lehtonen 1996, 45-46.)

Tässä mielessä representaatioiden muokkaamassa maailmassamme elää sosiaalinen todellisuutemme valtarakenteineen; representaationa kieli on osa inhimillistä toimintaa. Erityisesti musiikista kirjoitettaessa on aina kyse jonkinlaisesta representaatiosta, sillä musiikin abstrakti luonne ei itsessään ole yhteneväinen puhutun kielen kanssa. Siten oletan autenttisuudenkin musiikissa olevan aina representatiivista.

”Diskurssin” käsite täydentää representaation ideaa; diskurssin avulla voimme hahmottaa erilaisia tapoja jäsentää ja kuvata todellisuutta. Tavanomaisimmillaan diskurssi on yksinkertaisesti koherentti tai rationaalinen puheen tai kirjoituksen

kokonaisuus - puhe tai saarna. Laajimmillaan diskurssilla tarkoitetaan kaikkea puhuttua ja kirjoitettua kieltä (Väliverronen 1998, 20; Hall 1999, 98.)

Rajatummassa merkityksessään ”diskurssi” on ryhmä lausumia, jotka tarjoavat kielen sitä varten, että voitaisiin puhua tietynlaisesta jotakin aihetta koskevasta tiedosta - toisin sanoen representoida tätä tietoa. Diskurssi myös rajoittaa muita tapoja, joilla aihe voitaisiin esittää. Toisin sanoen diskurssit ovat puhe- ja ajattelutapoja; tapoja esittää eli representoida jokin kohde tai aihe (Hall 1999, 98.) Voimme siis puhua ”autenttisuuden diskurssista” (tai vähintäänkin representaatioista), mikäli kokonaisuus on määriteltävissä koherentiksi kokonaisuudeksi.

Tietty diskursiivinen käytäntö säätelee diskurssin muodostavia ilmauksia. Käytäntö synnyttää joukon pakottavia lausumattomia historiallisia sääntöjä, jotka puolestaan määrittävät tietyllä sosiaalisella, taloudellisella, maantieteellisellä tai kielellisellä alueella sen, mitä voidaan sanoa, kuinka se voidaan esittää, kuka voi puhua, missä ja minkä ehtojen vallitessa. Diskursiivinen käytäntö valvoo tiedon jakautumista ja hierarkisoi tietyt diskurssit (Lehtonen 1996, 68.) Siten diskursseista puhuttaessa puhutaan aina myös vallasta.

Hallin mukaan diskurssi rinnastuu sosiologien ”ideologiaksi” kutsumaan ilmiöön: ”se on joukko lausumia tai uskomuksia, jotka tuottavat tietoa, joka palvelee tietyn ryhmän etuja.” Hall kysyy, miksi ”diskurssi” -termiä on parempi käyttää ”ideologian” sijasta. ’Diskurssi’ -termin isä Michel Foucault esittää yhdeksi perusteeksi sen, että ideologia perustuu jaottelulle ”tosiin” (tiede) ja ”epätosiin” (ideologia) maailmaa koskeviin lausumiin sekä uskomukseen, jonka mukaan maailmaa koskevat tosiseikat auttavat meitä erottamaan todet lausumat epätosista. Foucault kuitenkin väittää, että sosiaalista, poliittista tai moraalista maailmaa koskevat lausumat ovat tuskin koskaan yksinkertaisesti tosia tai epätosia ja että ”faktat” eivät auta meitä päättämään vailla epäilyksen häivää lausumien totuudellisuudesta tai eittotuudellisuudesta – osin siksi, että ”faktat” voidaan konstruoida monin eri tavoin. Foucaultin tapa käyttää diskurssin käsitettä on siten yritys ottaa askel sivuun tästä pulmasta, joka näyttää ratkeamattomalta; sen selvittämisestä, mitkä sosiaaliset

diskurssit ovat tosia tai tieteellisiä, mitkä taas epätosia tai ideologisia (Hall 1999, 100-101.)

Mediatutkimuksessa ideologiasta puhuttaessa tärkeää on se, miten kieli toimii ideologisesti. Kysymykseen vastaamisen kannalta olennaisia ovat representaatiot, identiteetit ja suhteet. Oletettavasti median ja sen kautta levyarvosteluidenkin kielen ideologisuuteen sisältyy tiettyjä tapoja, joilla maailma esitetään. Siten levyarvosteluissakin on kysymys myös valtasuhteista - ideologiat ovat valintoja hyvän ja pahan, oikean ja väärän sekä meidän ja muiden väliltä. Nämä valinnat ovat sosiokulttuurisesti motivoituja, ja tekstien kautta niitä on mahdollista tarkastella merkityksinä (Fairclough 1997, 23.)

Oma teoreettinen orientaationi korostaa sosiaali- ja yhteiskuntatieteisiin useammin liitettävää konstruktivistista tutkimusotetta kielen tutkimisen sijasta. Siten en keskity tutkimuksessani pelkästään kielen tasoon, vaan olen adaptiiviseen tutkimustapaan viitaten pyrkinyt rakentamaan sosiaalista viitekehystä ja siten selittää aineistosta nousevia diskursseja. Yleensä diskurssianalyysissä tutkitaan nimenomaan kielen tasoa; sitä, miten kielessä tuotetaan merkityksiä. Sosiaalisessa konstruktionismissa kielestä puhutaan pikemminkin todellisuuden rakentamisen yhteydessä, ja koetaan kieli osaksi itse todellisuutta, ei niinkään kieltä osana todellisuuden tavoittamista. Nykyisin laadulliset menetelmät ovat saaneet kuitenkin vaikutteita toisiltaan ja sekoittuneet, ja siten diskurssianalyysin ja merkityksistä kiinnostuneen kulttuurintutkimuksen rajat ovat sumentuneet (Eskola & Suoranta 1999, 195.)

Kuten Väliverronen toteaa, nykyiselle tekstintutkimukselle on ominaista eri metodeja ja näkökulmia yhdistelevä ”työkalupakki-ajattelu”. Tämä on korostanut paitsi tulkitsijan roolia sekä lisännyt tutkijan vastuuta. Siten teksteille ei ole olemassa oikeita tulkintoja, ainoastaan paremmin tai huonommin perusteltuja (Väliverronen 1998, 36.)

## 5 KRITIIKKIEN RAKENNE JA SISÄLTÖ

### 5.1. Kritiikkien rakenne

Viiden seuraavan luvun tarkoituksena on esitellä arvosteluiden tyypillinen rakenne ja kuvailla esimerkkien avulla niiden sisältöä. Artistin esittelyä, genreä/kategorisointia, intertekstuaalisuutta, arviointia ja tuntemuksia/assosiaatioita voidaan pitää levyarvosteluiden tyypillisimpinä diskurssityyppinä ja ne muodostavat levyarvosteluiden diskurssijärjestyksen.

Aineiston pohjalta luotu tyypittely ja rakenne tukee osin Steven Feldin (1994, 81-86) esittämää tyypittelyä tulkinnallisista toimenpiteistä. Tällaisiksi toimenpiteiksi Feld mainitsee paikallistamisen, kategorisoinnin, arvioinnin sekä assosiaatiot ja heijastukset. Feldin mukaan paikallistamisessa on kyse siitä kenelle musiikki saattaa kuulua, eli kuka tai mitkä ihmisryhmät mahdollisesti käyttävät musiikkia. Kategorisoinnilla puolestaan viitataan, mihin luokkaan tai kategoriaan musiikki kuuluu (esim. rock, jazz tai folk). Kun musiikillinen kokemus herättää erilaisia mielikuvia pohjautuen aikaisemmin koettuihin tilanteisiin, on kyse assosiaatiosta. Arvio sen sijaan muistuttaa assosiaatiota, mutta Feldin mukaan se on äkillisempi toimenpide. Heijastukset puolestaan kuvaavat musiikkiin liittyviä sosiaalisia tai poliittisia asenteita ja henkilökohtaisia kokemuksia, jotka saavat aikaan tuttuja tai uusia mielikuvia (Hautamäki 2002, 44.)

Feldin mukaan (1994, 88-93) musiikin ja kielen erilaiset syntaksit tekevät käänösprosessista mahdolloman. Siten ihmisen puhe musiikista on aina tulkinta. Toisaalta tulkinnasta ja representaatiosta voidaan puhua aina myös perinteisen tiedonvälityksen yhteydessä.

Artistin esittelyn tehtävänä on sanan mukaisesti esitellä artisti yhdistämällä biografisia ja diskografisia tietoja (kuka on, mitä on tehnyt, kenen kanssa). Kategorisoinnin avulla musiikkia puolestaan luokitellaan. Kategorisoinnin funktio on tiedon hallinta ja sen välittäminen ihmisille ymmärrettävässä ja siten usein myös

pelkistetyssä muodossa. Intertekstuaalisuutta esiintyy runsaasti aineistossa ja siihen liittyy olennaisena osana vertaileva funktio. Tätä Feld kutsuu assosiaatioiksi, jotka ovat hänen mukaansa mielikuvia suhteessa aikaisemmin koettuihin kokemuksiin. Oma määritelmäni assosiaatiosta on laajempi ja pitää sisällään ajatuksen luovasta ja vapaasta assosiaatiosta, jossa kuulija kuvailee subjektiivisia tuntemuksiaan musiikista. Assosiativisuus painottuu henkilökohtaisiin kokemuksiin ja tuntemuksiin, aikaan, paikkaan, toimintaan ja tapahtumiin erittelemättä pohjautuuko assosiaatio aikaisemmin koettuun vai onko se kenties yhdistelmä koettua ja kokemattomaa (tiedostettua ja tiedostamatonta). Ominaista diskurssille on ärsykkeen (musiikin) avulla syntynyt kuvaileva tulkinta, joka pitää sisällään emotionaalisia ja kuvailun kautta myös musiikkia kategorisoivia elementtejä.

Vaikka musiikilla akustisten ominaisuuksiensa muodostamana kokonaisuutena ei voi ollakaan täydellistä yhtenevyyttä minkään kuulomaailman ulkopuolisen kohteen kanssa, se voidaan kuitenkin assosoida kohteisiin, joilla ”on tietty määrä samanlaisiksi tai samantapaisiksi koettuja ominaisuuksia kuin musiikissa havaitaan olevaksi.” ”Konkreettinen” musiikki on Kurkelan mukaan sellaista, joka rajaa sen ulkopuolelle tehtävien assosiaatioiden joukon pieneksi. Tällaisessa tilanteessa musiikilla voidaan olettaa olevan jokin spesifimpi merkitys. ”Abstraktiksi” musiikiksi Kurkela kutsuu taas sellaista musiikkia, jolla ei ole olemassa selviä assosiaatioita ulkomaailmaan (Kurkela 1994, 417.)

Arviointiin liittyvää diskurssia käsitellen sekä luvussa 5.1.6 että autenttisuutta käsittelevässä luvussa 5.2. Arviointia ja erityisesti sen perusteita voidaan selittää sosiaalis-kulttuurisilla syillä, joihin on myös viitattu edellä.

Seuraavissa luvuissa käsitellyt diskurssityypit kietoutuvat toisiinsa teksteissä, ja useat tekstinäytteet pitävät sisällään useita diskursiivisia kokonaisuuksia. Arvosteluille luontaista jo rajoitetusta merkkimäärästä johtuen on tiivistäminen, ja siten erilaista diskursiivista tietoa pyritään sisällyttämään samojen lauseiden sisälle. Diskurssityypit ovat myös tietyissä tilanteissa päällekkäisiä tai toisensa sisältäviä. Esimerkkeinä voidaan mainita artistia esittelevä diskurssi, johon sisältyy usein



arvottavia ja kategorisoivia aineksia. Arviointia harjoitetaan puolestaan usein vertailun ja intertekstuaalisuuden keinoin.

### 5.1.2. Artistin esittely

”Harry Nilssonin uudelleenjulkaisusarja tulee nyt loogiseen päätökseen. Pari vuotta sitten julkaistiin hänen naiivi ja parhaimmillaan nerokas varhaistuotantonsa jymymenestyneisiin Nilsson Schmilsson- ja The Son On Schmilsson -levyihin saakka. Little Bit of Schmilsson In The Night julkaistiin vuonna 1973, jolloin Harrylla oli jo kaksi Grammya plakkarissa ja seinät täynnä kultalevyjä. Niinpä 20- ja –30-luvun nyhkyiskelmälevy oli jokseenkin omituinen veto Nilssonilta. Vuonna 1973 oli Harry-paralla kiirettä. Avioliitto oli päreinä, uusi tyttöystävä karkasi Irlantiin, Ringo Starrin kanssa puuhattu Dracula-elokuva floppasi pahemman kerran ja janojuomat maistuivat hyvälle. Eräänä kankkusaamujen lähteenä oli eräs John Winston Lennon, joka rälläsi poikamiespäiviään erossa Yokosta. Nilsson ja Lennon muodostivat kavereineen (Keith Moon, Alice Cooper ym.) lämpimästi alkoholijuomiin ja bolivialaiseen marssijauheeseen suhtautuvan veljespiirin, jonka saavutuksiin kuului mm. kuuluisa välikohtaus Troubadour-klubilla 1974, josta duo Nilsson/Lennon poistettiin tukevalla niskaotteella. No, se ei kuulu Pussy Cats -levyyn. Tai kuuluupahan. Kyseessä on nimittäin Lennonin tuottama bailu-albumi (tai jotakin sinne päin), joka on epätasaisuudestaan huolimatta kelpo työtä.

(Nilsson: Little Bit of Schmilsson In The Night, Pussy Cats, Duit On Mon Dei/Sandman, Knills-sonn/... That's the way it is, Rytmi 7/02, 57)

Artistin esitleminen toimii usein kehyksenä useimmille levyarvosteluille. Kirjoittaja kuitenkin arvioi esittelyn tarpeen artistikohtaisessa kontekstissa, joka muodostuu hänen omasta tietämyksestään artistista ja subjektiivisesta arviosta lukijoiden tietämyksestä kyseisestä artistista (vrt. uusi artisti/ pitkän linjan artisti). Paitsi arvosteluiden rajoitetun merkkimäärän vuoksi kirjoittajat tiivistävät usein biografiset/diskografiset tiedot muutama lauseeseen, ja siten myös olettavat lukijoiden tuntevan enemmän varsinkin tunnetumpien artistien taustoista. Laajempia biografisia tietoja löytyy useimmin kokoelmalevyjen arvosteluista, kuten edellä oleva esimerkki osoittaa.

Esittelylle keskeistä on myös artistin aikaisemman tuotannon esittely ja arvosteltavana olevan levyn arvottaminen verrattuna omaan ja muiden artistien tuotantoon. Artistin tarinaan liitän myös ulkomusiikilliset asiat - tarinat aina artistin henkilökohtaisesta elämästä ja luonteenpiirteistä ulkonäköön sekä imagoon ja tyyliin. Siten en puhu artistin tarinasta vain biografiana, vaan representaationa, jonka

muodostamiseen osallistuvat artistin lisäksi kaikki artistista puhuvat, kirjoittavat ja lukevat.<sup>4</sup>

Artistin tarina on kytkeytynyt genrediskursseihin. Toisin sanoen artistin tarina kerrotaan tiettyjen genrediskurssien normein. Artistikohtaista tarinaa ja myyttejä luodaan, ylläpidetään ja muutetaan myös levyarvosteluissa, ja kyseessä on usein melko stereotyyppinen tai yleisesti tunnettu representaatio, jolle ominaista on intertekstuaalisuus ja kategorisointi. Yhteistä esittelyille ovat kuitenkin niiden informatiivinen luonne - niiden perimmäisenä ideaalina on välittää ”faktoja” artistista lukijoille.

“Kokonaisuutena tämä paketti on huumaava: Madison Square Gardenin valtavalta lavalta Memphisin legendaarisen Sun-studion intiimiin lämpöön. Tuolla skaalalla U2 osoittaa suuruutensa. Kymmenvuotinen sykli on kypsynyt, 70-luvun lopun vihaisista teinipojista on kasvanut erehdyksien ja onnistumisien myötä omilla aivoillaan ajattelevia miehiä 1990-luvun kynnykselle.”

(U2: Rattle and Hum, Soundi 11/88, 86)

Artistin esittelyllä on julkaisukynnyksen ylitettyään luonnollisesti tiedottava luonne, joskin tiedon välittämisen voi katsoa myös legitimointipyrkimyksi, kuten yllä oleva esimerkki osoittaa. Artistin menneisyydestä, nykyhetkestä ja tulevasta kerrottaessa usein painotetaan artistin parhaimpia saavutuksia, joskin myös mahalaskuja. Siten esittely ei ole useinkaan vain informatiivista vaan siihen kytkeytyy välittömästi myös arvottavia konnotaatioita.

### 5.1.3. Kategorisointi ja genre

Eräs levyarvosteluiden tärkeistä tehtävistä on luokitella eli kategorisoida musiikkia. Kategorisointi lienee myös ihmisille luonnollinen tapa yleensäkin luokitella tietoa. Levyarvostelijat jakavat musiikin genreihin eli lajityyppeihin, tarkoituksenaan vastata *minkälä(j)isestä* musiikista kulloinkin on kyse. Tämän tarkoituksena on

---

<sup>4</sup> Artisti ja heitä edustavat levy-yhtiöt osallistuvat artistin tarinan kertomiseen liittäessään kriitikoille lähetettävien arvostelulevyjen mukaan usein artistia esittelevää ja hänestä kertovaa materiaalia.

oletettavasti helpottaa lukijaa ymmärtämään arvosteltavana olevan musiikin luonne ja siten auttaa lukijaa itse arvioimaan, onko hän mahdollisesti kiinnostunut levyistä. Musiikki ei kuitenkaan abstraktin luonteensa vuoksi taivu helposti kategorisoitavaksi. Omalla tavallaan autenttisuuden vaatimus on ristiriidassa kategorisoinnin kanssa, jonka taipumuksena on pienentää eroja artistien välillä. Taide- ja rock-estetiikassahan autenttisen taiteen tulisi uusiutua ja olla omaperäistä. Musiikin kohdalla kategorisoiminen on hyvin usein tiedon yleistämistä ja siten sen tekemistä helpommin lähestyttäväksi lukijalle. Ongelma on aina olemassa, vaikka lukija ei tätä luultavasti tiedostakaan. Mikäli arvosteltava musiikki ei taivu olemassa olevien genrejen alle tuloksena tästä saattaa olla pitkäkin luettelo erilaisista ”vaikutteista” musiikissa, jotka perustuvat kirjoittajan omaan musiikilliseen sekä kulttuuriseen tietämykseen ja kirjoitustaitoon. Kategorisointi tapahtuu oletettavasti assosiatiiivisesti levyn kuuntelemisen yhteydessä ja siten assosiaatiot useisiin eri lajityyppeihin ovat tavallisia, vaikka musiikki edustaisikin hyväksytysti hyvin jotain tiettyä genreä. Kategorisoinnin tavoitteena ja tuloksena on arvosteltavana olevan levyn sijoittaminen sekä tiettyyn traditioon että genreen.

Seuraavassa esimerkissä arvostelu alkaa sekä arvioimalla ja kategorisoimalla levyä:

”Kukas muistaa mitä on kunnan groove ja miltä se tuntuu? Siis se tunne, kun paita on märkä, pää on sekaisin ja maailma se on kuin silkkiä vaan. Ai, ette muista? Kokeilkaapa tätä kiekkoa, se nimittäin sisältää tuota ihmeainetta. Trey Anastasion levy soi viime kesänä eniten Rytmien toimituksessa. Kiekon svengi on varovasti sanottuna rajatonta. Tämä musiikki on saanut aikuiset miehet pomppimaan sohvilla ja käyttäytymään täysin vastuuttomasti (ei, emme ole taas juoneet toimituksen kuuluisaa ylikäynyttä kotisahtia).

(Trey Anastasio: Trey Anastasio, Rythmi 5/02, 54)

”Groovella” arvostelija viittaa mustan rytmimusiikin muotojen, kuten esimerkiksi discon, funkin soulin ja jazzin yhdistelmään. Rytmimusiikin kohdalla arvosteluissa usein viitataan ”svengiin” ja ”haluun tanssia”. Tällä tavalla arvosteluissa näkyy myös mustan musiikin ”ruumiillisuus” ja spontaanisuuden perinne (vrt. länsimainen tiedostava, älyllinen ja muodollinen musiikkikulttuuri). Teksti jatkuu tämän jälkeen esittelemällä ja edelleen kategorisoimalla tehden eron artistin aikaisempaan tuotantoon. Vertailemista myös käytetään kategorisoinnin työkaluna:

”Mutta kuka on Trey Anastasio? Hän on amerikkalainen noin kolmikymppinen kitaristilaulaja, joka tähän mennessä on soittanut uusprogeen päin kumartavissa Phish- ja Oysterhead –bändeissä. Lisäksi hän on tehnyt yhden freejazz-levyn sekalaisten jazzareiden kanssa sekä pari matalaprofiilista akustispainotteista soolokiekkoa. Miehen uusi soololevy on kuitenkin jotakin muuta, ja proge- ja jazz-vaikutteet ovat nyt toisaalla. Kiekon sisältämä musiikki risteilee jossakin Sly Stonen, Funkadelicin, Booker T:n, Steely Danin, Sergio Mendesin ja King Sunny Aden välimaastossa.”

(Trey Anastasio: Trey Anastasio, Rytmi 5/02, 54)

Genre määritellään paitsi musiikillisin perustein, myös suurelta osin sosiaalis-kulttuurisesti. Kuten olemme huomanneet, popin ja rockin välillä ei välttämättä ole musiikillisesti havaittavia lajityypillisiä eroja, vaan ero rakentuu ennen kaikkea sosiaalisesti. Genret voivat siten toimia myös toistensa vastakulttuureina. Genret voivat rakentua erilaisten ideologioiden, konventioiden ja myyttien ympärille - kuten ovat syntyneet suurelta osin myös aineistona olevat lehdet.

”Coldplayn soittajien on pakko olla vanhoja sieluja, sillä muuten toista näin vaikuttavaa melankolia-annosta nuorilta kavereilta on vaikea ymmärtää. Vasta toisen albuminsa julkaissut yhtye niputetaan kotimaassaan britpop -kategoriaan, mutta Coldplayn musiikki tuntuu olevan peräisin täysin toisesta maailmasta kuin monien sen kollegojen rock ja pop. A Rush of Blood To The Head ei juurikaan rokkaa, vaan se hurmaa kuulijansa muilla keinoilla. Hallitsevan melankolian lisäksi musiikista huokuu myös vangitsevaa ja vastaanpanematonta voimaa. Tästä kaihosta on kotimainen kaljatuoppiin vetistely kaukana, enkä menisi levyä aivan ensimmäisenä ”nuorisomusiikiksikaan” kutsumaan, tai sitten täällä tosiaan vaarina syntyvät sylilapset”.

(Coldplay: A Rush of Blood To The Head, Soundi 9/2002, 63)

Yllä olevassa esimerkissä genren erääksi lisämääreeksi nousee ikä. Tässä ”aikuisuus” ei edusta pysähtyneisyyttä ja saa siten erityisesti punk-estetiikasta peräisin olevaa negatiivista latausta, vaan musiikkia vain kategorisoidaan iän avulla sekä vertaamalla musiikkia genren muihin edustajiin. Kategorisoiminen viittaamalla ikään on jälleen yksi esimerkki ”sosiaalisesta kategorisoinnista”. Seuraavassa esimerkissä epäillään iän vaikuttavan myös musiikin laatuun:

”Toivon itsekkäistä syistä, että uhkaavasti lähestyvä aikuisuus on Rovaniemen pojille armollinen. Tahdon ainakin yhden levylautasellisen lisää.”

(Absoluuttinen Nollapiste: Muovi antaa periksi, Rumba 20/95, 20)

Rock ja pop esiintyvät usein limittäin teksteissä, ja siten osoittavat merkityksellistä päällekkäisyyttä. Ideologisen latauksen lisäksi pop lienee rockiin verrattuna soinniltaan ”kevyempää”. Rock ja pop ovat ns. sateenvarjogenrejä, joiden alle asettuvat mm. country-, folk-, hard-, heavy- (metal), ja punkrock. Popin ja rockin lisäksi aineiston lehtien arvosteluissa käsitellään yleensä elektronista tai konemusiikkia (useine alalajeineen) etnoa, (maailmanmusiikki) jazzia, bluesia, funkia, soulia ja reggaeta. Vuoden 2002 Rytmeissä omaksi palstakseen on nimetty ”Suomi-levyt”, jossa arvostellaan Suomessa julkaistuja levyjä. Lisäksi genreen voidaan liittää joko sen jotakin ominaisuutta kuvaava adjektiivi/ määre tai vaihtoehtoisesti voidaan viitata genreen myös sosiaalista ryhmää tai paikkaa osoittavalla lisämääreellä (skater-punk, klubimusiikki). Kaiken kaikkiaan käytettävä kieli on monimuotoista, joskin kieli sisältää paljon yleisiä kategorioita ja kuvauksia.

Vuoden 2002 Rytmi-lehtien arvostelujen alussa käytetään yhden lauseen tiivistelmiä joissa usein kategorisoidaan musiikkia. Tämän tarkoituksena on tiivistää lukijalle otsikon avulla, mitä levy sisältää. Seuraavassa esimerkissä yhdistyy tavallisesti käytetty adjektiivi-genre -yhdistelmä:

”Vaikeaa hip-hopia.”

(Murmurecordings: Selkä kohti maailmaa, Rytmi 2/02,56)

Eri genreillä näyttää aineistossa olevan omat norminsa ja diskurssinsa, jotka voidaan johtaa niiden noudattamastansa estetiikasta ja sen myötä autenttisuuden vaatimuksensa laadusta. Tässä vaiheessa kategorisointi muuttuu usein myös kuvailevaksi ja arvottavaksi. Esimerkiksi heavyrockista tai metal-genrestä

kirjoitettaessa musiikkia kategorisoidaan (ja siten arvotetaan) edelleen genren sisällä arvioimalla sen ”raskautta”. Musiikin ”rankkuus” tai ”rajuus” toimivat vastakohtana ”pehmeydelle”, joka ei saa positiivista arvoa.

”Ikävä kyllä tämä Victoryn kolmas levy jatkaa suuntausta alaspäin. Riffit ovat suunnilleen yhtä hyviä kuin edellisellä levyllä, mutta sovituksiin on tullut jenkkirockia, eli siis pehmeyttä. Edellisellä levyllä oli yksi liki klassikko; tällä kaikki kappaleet ovat vain hyviä.”

(Victory: Hungry Hearts, Rumba 4/1988, 30)

Toisaalta alla olevassa esimerkissä metal-genren sisällä sallitaan myös ”tunnelmointia”, joskin ero seesteisyyden välille tehdään. Mikäli yhtye olisi ”seestynyt” olisi tässä kontekstissa sen musiikkia kohtaan luultavimmin suhtauduttu penseästi (vrt. aikuisuus - seestyneisyys). Tämän valossa voi esittää genren määrittelevän rajansa estetiikkansa puitteissa.

“..brooklyniläiskvartetti on heittäytynyt kakkosalbumillaan tunnelmalliseksi, mutta se ei tarkoita sitä, että yhtye olisi seestynyt. Ei; lähinnä bändin ulosantiin on tullut enemmän sävyjä, minkä ansiosta kokonaisuus on entistä vaikuttavampi.”

(Life of Agony: Ugly, Rumba 20/95, 23)

Eri genreihin voidaan myös liittää sukupuolisia myyttejä - musiikista voidaan puhua ”maskuliinisena” tai ”feminiinisena” viitaten tiettyyn alakulttuuriin ja sen olemisen tapaan tai musiikin lajin soinnillisiin ominaisuuksiin. Rock on alun perin ollut hyvin miehistä, naisten tehtävänä on lähinnä ollut toimia vain taustajoukoissa (Cohen 1997, 17-36). Vaikka rock-kulttuuri on ollut muutoksen tilassa ja naisia on mukana yhä enemmän, reilusti yli 90% aineiston arvostelujen kirjoittajista on edelleen miehiä.

Kategorisoiminen liittyy olennaisesti myös levy-yhtiöihin, joilla on suuri valta julkaistavien levyjen diversiteettiin. Varsinkin suurten levy-yhtiöiden intresseissä on ensisijaisesti myydä mahdollisimman paljon levyjä, ja helposti kategorisoitava musiikki on levy-yhtiöiden ajattelutavan mukaisesti helpompaa myydä. Uuden,

varsinkin omaperäisen musiikin tuominen markkinoille on aina kaupallinen riski, ja siten jo entuudestaan tuttua ja ”standardoitua” musiikkia on helpompaa myydä jo olemassa oleville yleisöille. Tämä asettaa osaltaan rajoja musiikin uudistumiselle ja monimuotoisuudelle.

#### 5.1.4. Tuntemukset ja assosiaatiot

Erilaiset tuntemukset ja assosiaatiot kuuluvat myös tyypillisesti levyarvosteluiden sisältöön. Kirjoittajat usein ”kuvailevat” musiikkia ja kirjoittavat levyn kuuntelemisen yhteydessä kokemistaan assosiaatioista. Tälle diskurssityypille keskeistä on subjektiivinen kokemuksellisuus. Vapaa assosiativisuus on luonteeltaan luovaa ja voi siten liittyä mm. henkilökohtaisiin tuntemuksiin, aikaan, paikkaan, toimintaan ja tapahtumiin. Assosiaatioihin sekoittuu usein myös intertekstuaalisuutta.

”Uuden levyn myötä ollaan palattu takaisin juurille, raskaamman ja rosoisemman äänimaailman pariin. Ja millä tavalla! Tästä tulee mieleen vuosisadan vaihteen maalaustaide, suomalaisuuden etsiminen, Akseli Gallen-Kallelan nuoruuden työt lisättynä reilulla kädellä Hugo Simbergin unimaailmaa ja hehkuvia värejä. Kareliaanisuus tunkee läpi sekä rytmiikassa että sanoituksissa.”

(CMX:Isohaara, Rytmi 5/02, 64)

Kirjoittajan assosiaatiot tukevat usein musiikin tyylillistä määrittelyä (vrt. kategorisointi). Tunteita kuvaavat ja tyyliä määrittelevät adjektiivit ovat siten hyvin yleisiä ja tyypillisiä assosioinnin sisältöjä. Tämänkaltaisiin assosiaatioihin liittyy tietynlainen affektisuusaspekti:

”Vaikka analogisesti äänitetty *Out Of Season* –albumi alkaa ”God knows how I adore life” –säkeellä, on se erittäin alakuloinen levy; toiveikas, lohduttava ja lämmin myös, mutta erityisesti syksyinen ja alakuloinen.”

(Beth Gibbons & Rustin’ Man: *Out of Season*, Soundi 12/02, 59)

Myös musiikillisten tapahtumien (soinnillisten, rytmillisten jne.) sanallinen tulkinta voidaan määritellä assosiatiiviseksi:

”*Sunrisen* avaava *Nopeuskuningas* vastaa kysymykseen paahtamalla ääreensä pelkistettyä vaakalentoa Mika Rätön kiljuessa manifestiaan kuin nuori Robert Plant hapoissa. Janne Westerlundin ja Jyrki Laihon kitarat sahaavat perimmäisestä riffistä milliäkään lipsumatta Jussin basson tykyttäessä vakaassa etunojassa kuin aortta vähän ennen räjähtämistään. Meno ei sovi heikkohermoisille. Lähes sietämätöntä jännitettä helpotetaan loppupuolella päästämällä kitaristit avaruuteen puhumattakaan oudosta oheistoiminnasta, joka suhisee ja kirskuu kaiken takana kuulorajalla.”

(Circle: Sunrise, Soundi 8/2002, 76)

On myös selvää, että erilaiset musiikin genret synnyttävät toisistaan erilaisia assosiaatioita ja käyttävät siten eri sanastoa. Hyvin usein musiikkia kuvailevat assosiaatiot ja tunteukset korostuvat instrumentaali- ja ambientmusiikin arvosteluissa:

”Mitä syntyy, kun niukkoja ambient-levyjä solkenaan ulos suoltava suhinamestari Namlook Kölnistä kohtaa minimalistisen acid-tyylin kruununprinssin Kanadan Windsorista? Tietysti stereotrippi soundimaailmaan, joka on kuin sairaalan nukutuseläinlääkärin ketamiiniharhoista syntynyt; unohtamatta reilua tujausta lysergiinihappoa, jolla nuori herra Hawtin keitosta maustaa. Iloista psykedeliaa!”

(Pete Namlook & Richie Hawtin: From Within, Soundi 10/95, 76)

Alla olevassa esimerkissä musiikki assosioidaan aikaan ja paikkaan sisältämällä samalla kategorisoimisen tukena olevaa tarkentavaa kielenkäyttöä. Tällä tarkoitan musiikin ”sopivuutta” tiettyyn käyttötarkoitukseen ja tilanteeseen :

“Tämä on musiikkia tummiin syysiltoihin, kun lehdet tippuvat hiljalleen puusta ja maailma on ahdistavan kaunis paikka elää.”

(Beck: Sea Change, Rytmä 6/02, 46)



### 5.1.5. Vertaileminen työkaluna ja intertekstuaalisuus

Vertaileminen on arvosteluiden kirjoittajien keskeinen työkalu. Vertailemista käytetään sekä kategorisoinnin että arvottamisen työkaluna. Kun musiikkia kategorisoidaan, tyylipiirteiden lisäksi artisteja verrataan useimmiten johonkin saman tyyllilajin artistiin. Hyvin yleistä on etenkin vertailu lajityypin ”klassikoihin” sekä ”legendoihin” ja ”mestareihin”. ”Klassikot” tai ”mestarit” ovat eräänlaisia populaarikulttuurin myyttisiä ikoneja - tälle tasolle uusi musiikki voi harvoin yltyä, vaikka saakin ”kunnian tulla verratuksi” klassikoihin.

“The Great Escapen on Kinks-fiksaatiosta huolimatta mitä myönteisimmällä tavalla eklektinen albumi. 60-luvun popin lisäksi Blur ammentaa muiltakin vuosikymmeniltä; ränsistyneiden rannikkokaupunkien menneiden vuosikymmenten music hall -tunnelmista, punkin energiasta ja Madnessin ja Squeezen mestaroimasta lontoolaisesta esikaupunkilaisuudesta. Siinä ei ole mitään pahaa, jos Lennonilla ja McCartneylla olisi ollut 30 vuoden rikas pop-perinne saatavillaan, olisivat The Beatlesinkin levyt kuulostaneet toisenlaiselta kuin ne nyt tekevät. Sekä Oasiksen että Blurin voima on siinä, että ne molemmat ovat innoissaan itsestään, kuten ensi kertaa oman sukupuolensa tajunnut poikalapsi.”

(Blur: The Great Escape, Soundi 9/95, 69)

Arvottava vertailu voi olla sekä negatiivista tai positiivista. Kuten alla olevassa esimerkissä, uudistumishaluisuus ja omaperäisyys (autenttisuus) lähtökohtanaan vertailu on positiivisesti arvottavaa:

”Harvaa kevyen musiikin artistia on yhtä hankala määritellä kuin Reykjavikissa 1965 syntynyttä Björk Gudmundsdottiria. Jo nyt näyttääkin selvältä, että hänestä tulee meidän sukupolvemme David Bowie: uudistumishaluinen ja –kykyinen taiteen moniottelija, joka ei edes epäonnistumisten uhatessa kavahda mitään.”

Björk: Family Tree/ Greatest Hits, Soundi 11/02, 57

Seuraavassa esimerkissä vertailu on puolestaan negatiivista:

”Bändin jäsenet ovat kehittyneet soittajina, mutta ilmeisesti he näkevät Sueden pop-orkesterina, jonka ei tule pyrkiäkään mihinkään muuhun kuin tekemään melko pinnallisia radiohittejä. Brett Anderson voisi muistella idoliaan Bowieta, joka kymmenen vuotta rokattuaan siirtyi Berliiniin levyttämään ”Lowta” ja ”Heroesia”.”

(Suede: A New Morning, Rytmi 7/02, 48)

Kritiikkien intertekstuaalisuus kertoo myös osaltaan arvosteltavan musiikin samankaltaisesta traditiosta. Toisaalta kirjoittaja saattaa musiikin kuuntelemisen lisäksi lukea muiden lehtien julkaisemia arvosteluita samasta levystä sekä viitata myös levy-yhtiöltä saamaansa saatekirjeeseen. Mikäli levyarvostelun kirjoittamiseen käytetään vain vähän aikaa, on oletettavaa että kirjoittaja tyytyy konventionaalisempiin ratkaisuihin.

#### 5.1.6. Arviointi ja musiikkimaku

Levyarvosteluiden keskeisenä funktiona on luonnollisesti myös musiikin arviointi. Tämän tutkimuksen keskiössä oleva autenttisuuden representointi on keskeinen osa arviointia, ja siten tämän luvun tarkoituksena onkin alustaa luvun 5.2. esitystä.

Yleensä kaikkien lajityyppien arvoissa musiikkia myös ”arvostellaan”. Arvostelijalla on levystä kirjoittaessaan tiettyjä odotuksia, joita hän usein tuo myös julki tekstissä. Tämän lisäksi arvosteltavana ei usein olekaan vain levy, vaan artistin koko ura sosiaalis-kulttuurisessa kontekstissaan. Lisäksi arvot ovat genresidonnaisia. Esimerkiksi jazzista kirjoitettaessa esittelyn viitekehyksessä esittelyyn liittyy usein taide-estetiikkaan liittyvä ”tekninen diskurssi”, joka korostuu usein arvottavana (kts. luku 5.2.2.).

Jokaisen arvioinnin taustalla vaikuttaa kirjoittajan oma musiikillinen kompetenssi ja musiikkimaku, ja näiden taustavaikutuksella syntyy myös hänen arvionsa. Tätä taustaa vasten kirjoittaja arvioi levyt yleensä huonoiksi, keskinkertaisiksi, hyviksi tai erinomaisiksi. Genrestä riippuen arvosteluissa esiintyy värikäs määrä erilaisia ”mielipiteitä” ja esteettisiä perusteita. Kirjoittajat tuovat myös usein julki oman henkilökohtaisen positionsa arvioitavaan musiikkiin nähden (on/ei kyseisen artistin/genren ystävä). Kirjoittaja voi kirjoittaa ennakkoluuloistaan, odotuksistaan, suhteestaan tai asenteestaan tai joko kyseistä artistia tai musiikkityyliä kohtaan.

Kuten Oesch (1989, 120-123) kirjoittaa, levyt päätyvät arvostelijoille usein henkilökohtaisten mieltymysten ja siten myös asiantuntemuksen perusteella. Levyn arvostelija saa useimmiten myös pitää arvostelemansa levyn. Lehtien vakituiset avustajat valitsevat ensin haluamansa levyt arvosteltavikseen, kun ”pinon pohjimmaisat” jäävät uusille tai satunnaisemmin kirjoittaville avustajille. Mikäli levy-yhtiö ei ole lähettänyt arvosteltavaksi haluttavaa levyä automaattisesti toimitukseen, arvostelija pyytää sitä suoraan levy-yhtiöstä. Koska arvostelijat preferoivat levyjä, joista ovat itse kiinnostuneet, tuloksena on yleensä enemmän positiivisia kuin negatiivisia arvosteluja. Oeschin tutkimuksen pohjalta myönteisten arvioiden määrä (Rumba/Soundi) on karkeasti 60%, neutraalien ja kielteisten kummankin 20%. (Oesch 1989, 105).

Arvosteluasteikon käyttö on arvostelijan keskeinen työkalu. Jos arvosteluasteikkoa käytetään, se on yleensä viisi- tai kuusiportainen. Vuoden 1988 lehdistä vain Rumba käytti arvosteluasteikkoa; vuonna 1995 näin tekivät Rumba ja Rytmi vuoden 2002 kaikkien lehtien kritiikkien saadessa arvosanan.

Arvosteluasteikot lehden ja vuoden mukaan:

1988

Rumba: (Lp-levyjen pisteytys) \*\*\*\*\* Kiitettävä \*\*\*\*\* Hyvä \*\*\* Tyydyttävä  
 \*\* Välttävä \* Ala-arvoinen (†) Pohjat  
 Rytmi: ei arvosteluasteikkoa, sanallinen arvio  
 Soundi: ei arvosteluasteikkoa, sanallinen arvio

1995

Rumba: (Levyt: asteikko) \*\*\*\*\* Paras \*\*\*\*\* Hyvä \*\*\* Ei huono \*\* Ei Hyvä  
 \* Huono † Huonoin  
 Rytmi: ei arvosteluasteikkoa, sanallinen arvio  
 Soundi: (Arviot) 1-5 makkaraa/nakkia

2002

Rumba: (Arvostelut) \*\*\*\*\* Klassikko \*\*\*\*\* Loistava \*\*\* Hyvä \*\* Keskinertainen  
 \* Huono  
 Rytmi: (Kiekkorinki) \*\*\*\*\* ME (Lippu salkoon) \*\*\*\*\* Kisakonekiskaisu

\*\*\* Tyyliä muttei voimaa/ Voimaa muttei tyyliä \*\* Ehkä ensi vuonna

\* Ohi sektorin/yliastuttu

Soundi: (Arviot) 1- 5 tähteä

Teksteissä arvioidaan yleensä lauluntekstejä ja musiikkia, (kokonaisuus ja kappalekohtainen taso) levyllä soittavia muusikkoja/ tuotantoa ja ulkomusiikillisia asioita. Kuten edellisessä luvussa jo esitettiin, musiikin vertaaminen artistin aikaisempaan tuotantoon ja traditioon on tavallista.

Lauluntekstien arvioiminen tapahtuu yleensä ottamalla esiin näytteitä teksteistä ja pohtimalla niiden merkitystä ja autenttisuutta. Tekstien sopivuutta musiikkiin saatetaan arvioida, joskin yleisintä on arvioida, ”onko artistilla jotain sanottavaa”.

”Tasapainossa keskenään ovat ”oikeat” biisit ja instrumentaaliosuudet, mahtipontiset sovitukset ja riisutut toteutukset, sekä yksittäiset laulut suhteessa levykokonaisuuteen. Harvinaisen onnistuneesti levyllä ovat keskenään tasapainossa myös musiikillinen ja kielellinen sisältö. Wayne Coynen tapa käsitellä teknologiaa teksteissään näkyy hyvin jo levyn nimessä ja kansikuvassa, jossa pieni Yoshimi kohtaa Robotin, joka on yhtä aikaa hallitsemattoman iso ja suloisen vaaleanpunainen. Käsittämätön hirviö ja kuitenkin selvästi luojansa ihmisen oloinen. ”Those evil-natured robots/they programmed to destroy us”, Coyne osoittaa saman ristiriidan myös teksteissä. Koneissa on inhimillisiä ja ihmisissä mekaanisia piirteitä: ”In the morning I’d awake/ and I couldn’t remember what is love and what is hate/the calculations error.”

(The Flaming Lips: Yoshimi Battles The Pink Robots, Soundi 8/02, 66)

Levyn kappalekohtainen arvio päätetään usein kokonaisarvioon levystä. Esimerkissä arvioon liitetään myös tuotannollisia huomioita, kappalekohtaista kategorisointia ja arviointia sekä kokonaisuuden arviointia:

”Kalle Ahola on sen verran hyvä suomalaisen rockyhtyeen vokalisti, että kyllä häntä kuuntelisi, vaikka laulusoundi ei ajoittain olisikaan kuin 1920-luvun hajonneesta grammarintorvesta karannut. Synti yleistyi U2:n muinaisen Achtung Baby:n jälkeen kaikkialla, ja pikkuhiljaa juuri tämä studiomaneeri alkaa kyllästyttää. Brianenomaisesti vääristetystä laulusoundista kärsii varsinkin kaunis päätösräita *Jos huomenna on toisin*. Suorempaa sointimaailmaa tarjoaa esimerkiksi ensimmäinen single *Merirosvoradio*, jossa Ahola operoi äänialueensa ylärajoilla, ja kuulija joutuu jännittämään hänen puolestaan. Se ei haitanne singlen hittipotentialia. *Don Huonot* on levynä tarpeeksi monipuolinen: *Herää!* ja *Käärmeet* ovat suomalaista Red Hot Chili Peppersiä, *Musiikkia lehmille* on juttimaista paahtoa mukavin lisämausteina ja *Keltainen satama* sekä *Näkymättömään kaupunkiin* perinteisen sävykästä Don Huonot –materiaalia. *Kaksoisolento* peräti seitsemän vuoden takaa on edelleen Don Huonotien vahvin levykokonaisuus, mutta uutuus osoittaa, että yhtye ei ole lainkaan palanut loppuun. Hyvä levy, ja toiveet vieläkin paremmasta elävät.”

(Don Huonot: Don Huonot, Soundi 8/02, 64)

Musiikkia arvioitaessa diskurssin painopiste vaihtelee ”teknisen” ja ”emotionaalisen” välillä (kts. luku 5.2.2.) . Tekninen diskurssi keskittyy artistin/ muusikoiden taitojen arvioimiseen :

”Pelkästään tämän rumpubassoyhdistelmän kuuleminen kannattaa. Umpituntemattomat Tony Markellis (b) ja Russ Lawton (dr) ovat samaa tasoa kuin Jackson/Dunn, Sly/Robbie, Sting/Copeland, Helm/Danko ja kumppanit (tosin Lawton on niin julmetun tarkka, että monille mustille mestareille tyypillinen laidback puuttuu iskusta). Muutkin muusikot ovat tuntemattomia, ainoa tuttu nimi levyn kannessa on perkussioita soittava Cyro Baptista (Paquito D’Rivera, John Zorn, Laurie Anderson, Herbie Mann) .”

(Trey Anastasio:Trey Anastasio, Rytmi 5/02, 54)

Esimerkissä kiinnitetään huomiota myös muusikoiden ”tuntemattomuuteen”. Kirjoittaja tunnistaa kuitenkin yhden muusikon, jonka yhteydessä mainitaan kenen kanssa kyseinen muusikko on työskennellyt. Jazz-genressä tällä on usein legitimoiva ja arvottava funktio.

## 5.2. Autenttisuuden representaatiot

### 5.2.1. Autenttisuus vs. kaupallisuus ja massakulttuuri

Massakulttuurin kritiikki näkyy aineistossa keskeisenä teemana, ja Simon Frithin (1988, 45) ajatus rockideologian uskomuksesta musiikin ja kaupallisuuden jatkuvasta taistelusta saa edelleen tukea läpi aineiston. Vuonna 1988 kirjoitustyö ja vastakkainasettelu kaikissa lehdissä oli jyrkkää, joskin vastapoolit ovat vuonna 2002 edelleen vahvasti olemassa. Esimerkissä näkyy myös osaltaan populaarimusiikin visualisoituminen ja samalla kaupallistuminen kansainvälisten musiikkikanavien, eritoten MTV:n kautta, ja siten kritiikki kohdistuu osaltaan myös tätä todellisuutta vastaan.

Määrätietoinen potku jatkuu This Note's For Youlla Youngin vakuuttaessa, ettei hän laula Pepsille eikä Cokelle vaan sinulle. Oikea ja valitettavasti yhä harvinaisemmaksi käyvä asenne, mutta tuskinpa Youngille prostituutitarjouksia liiemmin tuleekaan. Youngin olemuksesta kun saattaa mainosmiesten mielestä puuttua joitakin myynninedistämisen kannalta olennaisia piirteitä.”

(Neil Young & The Bluenotes: This Note's for You, Soundi 6/1988, 94)

Neil Young edustaa kirjoittajalle autenttista artistia, joka ”ei myy itseään”. Ajatus liittyy siten vastapoolien keskiöön, jossa ”autenttiset” ja ”kaupalliset” artistit taistelevat. Ajatus on edelleen yhteensopiva 1960-luvun folk-liikkeen taustalla vaikuttaneisiin ajatuksiin, ja näihin arvoihin Young singer-songwriter-artistina liitetään. ”Itsensä myymistä” kutsutaan kirjoituksessa ”huoraamiseksi”, joka ilmaisee selvästi mustavalkoisen ja jyrkän asenteen kaupallisuutta kohtaan.

Arvostelijoiden kirjoituksissa kaupallinen musiikki nähdään muzakina, ei ”oikeana” musiikkina:

”Kiekko nimittäin paranee enemmän kuuntelun myötä. siitä välittyä selvänä ainakin Ziggyn tinkimättömyys olla muuttumatta tyhjäpäiväiseksi pepsi-neekeriksi, jonka ainoa funktio on rikastua ja tuottaa turvalliseksi havaittua ilmapiiriä turhien tuotteiden kuluttamiselle.”

(Ziggy Marley & Melody Makers: Concious Party, Soundi 6/1988, 97)

”Hyvää ja laadukasta” musiikkia arvostellessaan kirjoittajat usein liittävät tiettyjä fraaseja jotka kertovat lukijalle levyn “paranevan vanhetessaan” sekä ”kestävän kuuntelua”. Kaupallisista lähtökohdista tuotettu äänite on vain tuote, jonka tekemisen motiivina on ollut keino rikastua sekä turruttaa kuulija tuttuun, turvalliseen ja miellyttävään mielentilaan ilman suuria ponnisteluja. Ajatus on yhtenäinen Adornon ja Frankfurtin koulukunnan arvojen kanssa, joiden mukaan meidät haastava ”oikea” taide erotetaan kasvottomasta, tylsistytävästä ja siten arvottomasta, turmelevasta ja manipuloivasta massakulttuurista.

“On ensinnäkin vaikea uskoa, että moisia kliseitä laulava yhtye on kovinkaan tosissaan. Sanat ovat heille vain yksi väline saada addiktio aikaan. Ollaan ikään kuin railakoita rokkareita mutta mitään ei sanota, ettei kukaan ärtyisi. Tämä on kuin huonointa suomalaista iskelmää, jota soittavat siistit ja rikkaat Knackin tai Carsin äpäralapset miljoonan dollarin studiossa..minusta tuntuu siltä kuin olisin jonkinlaisen manipuloinnin kohteena.”

(Jimmy Eat World: Bleed American, Rumba 5/ 2002, 27)

Esimerkissä näkyy myös kirjoittajan suhde suomalaiseen iskelmään. Yleensä ottaen iskelmämusiikkia ei käsitellä minkään lehden arvosteluissa. Iskelmämusiikki edustaa kirjoittajille jotain sellaista, jonka kanssa ei haluta olla tekemisissä. Sosiaalisesti iskelmämusiikki edustaa keskiluokkaisuutta, konservatismia, pysyvyyttä ja on usein sidoksissa myös ikään. Oletettavasti kirjoittajien vanhemmat kuuntelevat useammin iskelmää kuin rockia, ja myös sosiaalinen erottautuminen tästä lienee tärkeää. Toisaalta useat cross-over -artistit Rauli Badding Somerjoen, Topi Sorsakosken ja Agentsien johdolla ovat onnistuneet yhdistämään iskelmäperinteen rockiin myös rockyleisön hyväksymällä tavalla. Iskelmällisyys hyväksytään tietyn ehdoin, kuten seuraavassa esimerkissä, jossa viitataan musiikin ”laatuun” ja muusikoiden kykyihin.

”Levyllä painopiste siirtyy kohti iskelmää ja poppia, mutta ei kohtalokkaasti. Fuusio toimii, koska materiaali on hyvää ja muusikot viihtyvät sen parissa.”

(Aki Sirkesalo: Mielenrauhaa, Rumba 2/95, 19)

Varsinkin vuoden 1988 arvioiden kirjoitustyyli sisältää tietynlaista julistamista, johon nykylukijan on vaikea adaptoitua. Henkilökohtaisesti en tiedä, kokisinko seuraavan esimerkin ironisena vai en, joka tapauksessa esimerkki kertoo paljon kirjoittajansa arvomaailmasta:

“Hänen lauluäänensä ja fraseerauksensa muuttuivat persoonattommaksi hänen kätkeytyä tyttömäisen olemuksensa Love Blonde –poptähden muoviseen kuoreen..Eikö hän sittenkin tee siitä muzakkia? Eikö hänen laulunsa olekin kylmää? Eikö hän laulakin Four Letter Wordin ja Love’s A Non tapaisia tekstejä koska uskoo eleettömän äänensä ilmentävän petetyksi tulemisen tuskaa, vaikka siinä ei todellisuudessa ole mitään tunnetta? Ei hän ole niin kauniskaan kuin ennen..se (levy) on tehty digitaalisesti muutamalla koneella ja kitaralla. Sellaisessa on jotakin arveluttavaa..Ja kuitenkin, kaiken tämän tietäen, myönnän soittavani tuon tuostakin jokaista Kim Wilden Lp-levyä..Näinkö tuhoutuu länsimainen kulttuuri?”

(Kim Wilde: Close, Soundi 8/1988, 88)

Epäaitouteen ja kaupallisuuteen liitetään usein adjektiiveja kuten ”kylmä”, ”tunteeton” ja ”valheellinen” joiden autenttinen vastakohta liittyy rehellisyyteen, koskettavuuteen, lämminhenkisyyteen ja inhimillisyyteen. ”Totuus” on sitä, mitä autenttisen musiikin tulisi välittää. Nämä vaatimukset henkivät niin 1960-luvun folk-herätyksen kuin punkin ja uuden aallonkin arvoja. Yllä olevassa esimerkissä näkyy hyvin myös 1980-luvun lopulla rockin vahvasti alkanut vastarinta digitalisoitumista ja musiikin teknologisoitumista vastaan. Musiikki jota ”tehdään koneilla” kohdeltiin varsinkin vuoden 1988 aineistossa helposti epäaitona. Koneiden käyttö liitettiin myös tiiviisti massakulttuuriin ja kaupallisuuteen. Voimme ajatella, että tässä ”kone” asetetaan ihmisen ja inhimillisyyden vastakohtaksi. Lisäksi 1980-luvun lopulla soinniltaan ”silotellummat” ja koneita hyödyntävät disco- ja new age -genret eivät olleet rock-lehtien arvostelijoiden mieleen ja heidän arvoihinsa sekoittuneen, primitiivisyyttä, aggressiivisuutta ja energiaa ihannoivan rock- ja punkestetiikan suuntaista. Punkin ja uuden aallon ajatukset ja sen myötä syntyneet arvot tosin vaikuttivat laajemminkin vastustaen kaupallistumista ja rockin teknistymistä. Seuraava näyte on hyvä esimerkki tämän arvomaailman elinvoimaisuudesta vuonna 2002:



”Pidän bändin rehellisyydestä. Turhat kikkailut ja soundien hiomiset on jätetty toisten housujen taskuun ja korvattu ne rankalla perusrytmillä ja vieläpä trion ehdoilla. Päällekkäissoittoja on vältely loppuun saakka..Jokainen voima tarvitsee vastavoiman, ja tässä on oma annoksensa taistelussa musiikin menettämistä tietokoneille, efekteille, tisseille ja perseenheiluttamiselle. Vielä löytyy suoraselkäisiä räminäukkoja..tätä levyä voin suositella kaikille niille jotka haluavat pitää kiinni aidoista ja oikeista asioista. ROK.”

(Sweatmaster: Sharp Cut, Rytmii 7/02, 51)

Aineiston suhde massakulttuuriin ja etenkin Adornon ajatuksiin on samalla mielenkiintoinen ja ongelmallinen. Oletan että tämä johtunee aineistossa ilmenevistä ja rockiin sekoittuneista vastakkaisista arvokerrostumista. Toisaalta aineistossa esiin nousee massakulttuurin ja standardisoinnin vastustus, ja toisaalta kirjoittajien itse asettamat taiteellisen ilmaisun rajat, jotka asetetaan eri lajityypeille eri tavalla. Tämä sinänsä muistuttaa tapaa, joilla kaupalliset levy-yhtiöt yleensä itse valitsevat levyttävät artistinsa.

Raja kaupallisuuden ja ”totuudellisuuden” välillä on kuitenkin häilyvä. Joka tapauksessa on oletettavaa, että tämä raja piiryy musiikillisten ominaisuuksien ohella sosiaalisesti. Kuten alla olevasta esimerkistä voidaan todeta, korvaantarttuvuuden ja (kaupallisen) hittipotentialin ei sinänsä tarvitse olla tuomittavaa, kunhan musiikissa on ”sitä jotain”. Kuten esimerkissä mainitaan, ”jäljelle on jätetty henki” :

”Kyllä hittilevyn tunnistaa, kun sellaisen näkee..Monipuolista, varmaa musiikkia. Kaikki hiottu kiiltäväksi kuin kromi, mutta studiossa jäljelle on kuitenkin jätetty henki. Korvaantarttuvaa, koukkuja pursuavaa kamaa..onneksi bändi ei myy itseään halvalla. Kaikki tehdään sittenkin tarpeeksi sympaattisesti, uskottavaksi..Mitä tämän jälkeen?..suurin toive on, että Jon Bongiovi pitää selkäranssa eikä taivu liikaa amerikkalaisten viihdemarkkinoiden suuntaan. Pieni kumartelu on sallittua, jos sen tekee tyylillä ja reippaalla mielellä, mutta kenenkään matka markkinapelleksi ei ole pitkä.”

(Bon Jovi: New Jersey, Soundi 10/1988, 72)

Huomattavaa on, että ”kaupallisiksi” artisteiksi nimetyt voivat saada arvostusta aineistossa suomalaisuutensa tai pitkän uransa vuoksi. Pop- ja rock-estetiikka ovat myös mielenkiintoisesti ottaneet vaikutteita toisiltaan. Siinä missä rock pyrkii

korostamaan taide-estetiikan ja siten taiteellisen uudistumisen arvoa, pop-estetiikka ja –todellisuus asettaa rajat uudistumiselle.

### 5.2.2. Tunne vs. järki

Tämän luvun tarkoituksena on paitsi nostaa esiin ”autenttinen” musiikki, esitellä keskeinen arvodikotomia, joka nousee esiin aineistosta. Keskeinen linkki voidaan piirtää 1970-luvulla esiin nousseeseen vastustukseen musiikin teknistymistä vastaan.

Aineistosta on luettavissa, että autenttisuudessa musiikissa tulee olla ”särmää”, eikä se saa kuulostaa ”sieluttomalta”, ”steriililtä”, ”kliiniseltä” tai ”akateemiselta”. Näiden ajatusten vastakohtana autenttinen musiikki on ”aitoa”, ”rehellistä”, ”koskettavaa”, ”elävää” ja ”inhimillistä”. Tämänkaltaiset arvot voidaan liittää kiinteästi paitsi folk-, myös punkestetiikkaan. Vaikka seuraava esimerkki onkin kirjoitettu folkrockista, ovat tämänkaltaiset arvot sekoittuneet populaarimusiikin eri genreihin.

”Miltä kuulostaa folkmusiikki jossa on voimaa? Miten lauletaan unelmista, pakenemisesta, rakkaudesta, epäoikeudenmukaisuudesta, ilmassa leijuvasta vallankumouksesta? Miten tehdään lauluja jotka merkitsevät jotakin? Miten tehdään koskettavaa, kaunista, oikeaa musiikkia? Tracy Chapman tietää vastaukset.”

(Tracy Chapman: Tracy Chapman, Soundi 6/1988, 104)

Seuraavassa esimerkissä puhutaan musiikin perimmäisestä tehtävästä, joka viittaa mahdollisesti samalla myös arvostelijan henkilökohtaiseen kokemukseen. Lisäksi kirjoittaja viittaa hyveenä huumoriin ja itseironiaan. Tärkeää näyttää olevan myös se, että musiikki ei ole ”liian vakavaa” tai ”otsa rypyssä” tehtyä. Tämä lienee osa populaarimusiikin tietynlaista identiteettiongelmia, jossa toisaalta hyveenä ovat folkin ”vakavat” arvot ja toisaalta nuorisokulttuuriin ja pop-estetiikkaan liitettävät hauskanpidon ja huumorin ajatukset. Liiallisen ”vakavuuden” vastustaminen voidaan liittää myös aineistosta nousevaan arvodikotomiaan, johon palaan myöhemmin.

”..mutta lauluntekijänä miehen potentiaali on lähes rajaton. Don’t breathe a word on huimaava näyttö: sokerikuorrutettu kunnianosoitus rakkaudelle ja kauneudelle terästettynä terveellä annoksella huumoria ja itseironiaa..Käsillä on ehta klassikkoalbumi, joka välittää kuumemittarikaupalla enemmän lämpöä kuin Ed Hartcourtilla ja mies on sisäistänyt musiikin perimmäisen tehtävän, liikuttamisen ja koskettamisen.”

(Kevin Tihista’s Red Terror: Don’t Breathe a Word, Rumba 4/02, 25)

Voidaan sanoa, että tämänkaltaisen arvomaailman substanssi liittyy ”inhimillisen koskettamisen osaamiseen.” Perimmäiseltä tarkoitukseltaan tämänkaltaisen arvomaailma voidaan liittää keskusteluun taiteen merkityksestä. Sanotaan, että taide kertoo meille itsestämme heijastaen myös yhteiskunnan arvoja.

”Älkää sanoko minulle, että ne ovat vain sanoituksia. Sillä ilman Jarvis Cockerin tarinoita Different Class olisi vain hyvä levy..Mutta kun yhtälöön lisää Cockerin arkipäivän tragediat ja työväenluokan komedian, tulos on jotakin aivan muuta. Cocker metsästää samoilla mailla kuin Blurin Damon Albarn, mutta siinä missä ylenkatsova Albarn halveksii hahmojaan latistamalla nämä stereotyypeiksi tarpeettomaan satiiriinsa, Pulp pistää henkilönsä hengittämään, sykkimään, vuotamaan verta.”

(Pulp: Different Class, Rumba 22/95, 20)

Aineistossa totuudellisuus on usein tunteeseen viittaavaa. Tämä on mielenkiintoinen ja merkittävä ero suhteessa Adornon taide-esteettiseen musiikin filosofiaan. Vaikka rock-kriitikot arvottavat musiikkia ensisilmäyksellä adornolaisin arvoin, ero on totuuden erilaisissa määritelmässä. Kun Adorno (vrt. Hanslick 1973) tarkoittaa totuudella musiikin itsensä liikettä ja muotoa, viittaavat aineiston musiikkiarvostelijat usein tunteisiin ja kokemuksellisuuteen. Tämän autenttisuuden lajin voisi olettaa olevan kietoutunut omaan kokemukseen ja mielihyvään musiikista. Samanlaisia piirteitä edustavat myös erot spontaanissa afroamerikkalaisessa ja kansanmusiikkikulttuureissa verrattuna länsimaiseen muodollisempaan taidemusiikin traditioon ja sen estetiikkaan.

Seuraavassa esimerkissä kirjoittajan positio suhteessa musiikkiin on hyvin asiallinen ja informatiivinen. Se on myös luvun aikaisempia esimerkkejä etäisempi pitäytyessään levyn tekijän biografian esittelyssä ja informatiivisella tasolla. Tietynlainen etäisyys on ominaista erityisesti jazz-genren arvosteluille, jotka usein liikkuvat informatiivisella tasolla ja rock-arvosteluista poiketen kirjoittajan suhde

musiikkiin on vähemmän henkilökohtainen. Kyseessä on tietynlainen asiantuntijatyö, joka pyrkii biografisten faktojen lisäksi lähinnä kategorisoimaan musiikkia miltei välttämättä muodostamaan henkilökohtaista suhdetta siihen. Toisaalta tämänkaltaiset kirjoitukset ovat myös hyvin usein ”mainosmaisia”, ja niiden tapa arvottaa musiikkia liittyy teknisen substanssin ja musiikillisen professionalismin korostamiseen. Jazzin ja populaarimusiikin arvosteluiden erilaisuus näkyykin usein tämän painopiste-eron kautta tarkasteltuna.

”Jarmo Savolainen on suomalainen musiikintekijä säveltäjä-sovittaja-kosketinsoittaja, joka voidaan lukea Suomen jazz-eliittiin. Hän on lähtöisin Keski-Suomesta ja on hakenut vaikutteensa mm. Chick Corealta ja Keith Jarrettilta. Oppinsa hän on hakenut Berklee College of Musicista Berkeleystä Bostonista. Säveltäjänä Jarmo Savolainen on monipuolinen: hän on säveltänyt musiikkia niin soolopianolle kuin big-bandeillekin sekä tehnyt musiikkia näyttämöille, tanssiryhmille ja televisioon. Myös kosketinsoittajana hän on omaa luokkaansa: monipuolinen soittaja, joka taitaa niin rockin kuin modernin konserttimusan puhumattakaan jazzista. Yhteissoundi on hienonhieno ja kokonaisuus tyylikä. Nämä jazz-äijät osaavat hommansa ja se takaa kuulijalle miellyttävän kuuntelukokemuksen.”

(Jarmo Savolainen Trio with Eric Vloeimans: Times Like These, Rytmi 7/02, 60)

Ilmeisimmin Dave Lindholmin tokaisema ”fiilis voittaa virityksen” –fraasi johtaa keskeisen arvodikotomian äärelle. Vastakkain tässä ovat ”tunne ja taito”, ”sydän ja järki”, tiedostamaton ja tiedostava”, ”sielukas ja sieluton”, ”primitiivinen ja sivistynyt”, ”eloisa ja kliininen” ja lopulta ”ihminen ja kone”. Joka tapauksessa näkis, että kaikki nämä käsiteparit voidaan liittää saman dikotomian ympärille.

”High Noonin kokonaisuuden kruunaa kontrabasisti Kevin Smith, joka on kontrabasson slap-tyylin evoluution huipulla. Släppäyksessähän yksi naksaus syntyy, kun kieltä vedetään soittaessa ylöspäin ja kieli osuu otelautaan ja kämmenellä lyödään päälle toinen napsaus. Näiden lisäksi Smith saa aikaan tripla- ja peräti neloisnakutusta ja hän soittaa kautta linjan erinomaisella itseluottamuksella sekä tyylillä. Bassoäänistäkin saa selvää, kun joillakin muilla alan yhtyeillä pelkkä lätinä ja nakutus ovat sävelpuhtauden kustannuksella pääosassa.”

(High Noon: What Are You Waiting For ?, Rytmi 4/2002, 64)

Edellisestä esimerkistä on hyvä mainita, että arvostelija antoi levyille täydet viisi tähteä. Arvostelu on hyvä esimerkki ”teknisestä diskurssista” ja sen arvostuksesta eritoten jazzia arvosteltaessa. Tämä arvotuksien ero tiettyjen genrejen (rock vs. jazz) ja siten myös lehtien (Rytmi vs. Soundi/ Rumba) välillä on selvästi nähtävissä, ja se kertonee myös Rytmin osittain erilaisesta lukijakunnasta verrattuna Soundiin ja

Rytmiin. Rytmin lukijat ovat selvästi aktiivisemmin mukana myös musiikin tekemisessä (ovat harrastelija- ja ammattimuusikkoja). Tästä kertoo myös lehden ”teknisemmin orientoitunut” sisältö, kuten musiikkiteknologiaan ja soittimiin liittyvät esittelyt ja jutut lehdessä. Tällaisesta, myös teknisen sanaston asiantuntemusta vaativasta sisällöstä eivät musiikin kuuntelijat oletettavasti ole juuri kiinnostuneita. Siten lehden kielellinen konteksti poikkeaa olennaisesti Soundin ja Rumban vastaavasta.

”Mc Ferrinissä henkilöityy teknisten uutuuksien ja aidosti kiinnostavan taiteen välinen problematiikka..Mc Ferrinin aikaisemmat albumit ovat olleet hieman epävarmaa tasapainoilua kikkailun ja musiikillisten pyrkimyksien välillä. Tässä mielessä Simple Pleasures on selvä askel eteenpäin..Soiva lopputulos on vihdoinkin itse suoritusta tärkeämpi.”

(Bobby McFerrin: Simple Pleasures, Soundi 9/1988, 100)

”Kikkailun” vastustaminen on osa punk-ideologiaa. 1970-luvun aikana vahvistuneen vastustuksen taide-esteettisiä arvoja omaksuneita rock- ja proge-bändejä kohtaan näkyy edelleen aineistossa. Jazz saa saman tuomion punkin ja ”perusrockin” kannattajilta. Sinänsä ei ole aina tarpeellista erottaa folkin ja punkin arvoja, koska alun perin niiden vastakulttuurinen luonne ja arvot olivat hyvin samankaltaisia arvostaessaan primitiivisyyttä (eri tavoin tosin), luonnollisuutta ja rehellisyyttä sekä vastustaessaan kaupallisuutta.

”Koko soundissa on aluksi jotain hyvin kummallista, se on omituinen...luonnollinen! Siinä se tuli: avainsana. Maalauksen merkitys alkoi hahmottua. Mitä enemmän Instinctiä kuuntelee, sitä selvemmin tajuaa sen ”ristiretkimäisen” luonteen. Koko homma on harkitusti vedetty takaisin lähtöviivalle. Unohdetaan rytmikoneet, syntikat ja studiopöydän mittavat vippiarsenaalit..Onko meillä jotain todellista annettavaa kun teknologian ja sofistikoituneen tuotannon meikit riisutaan pois?”

(Iggy Pop: Instinct, Soundi 8/1988, 80)

Punkin erona folkiin lienee punkin vastarinta rockin teknistymistä ja taiteellistumista vastaan. Jokamiehen ”perusrock” toimi punkin ja uuden aallon myötä myös vaikutteena Suomi-rockin kehitykselle. ”Perusrock” lienee limittäinen ”työläisrock”-termille (punk osittain työttömien työläisnuorten kulttuuria), jonka tyyliin on

sekoittunut ainakin 1970-luvun valkoisen miehen hard-rockia ja heavyä, rhythm and bluesia sekä punkia. Perusrockin ”ohjeellisina” arvoina on ollut soinniltaan pelkistetty primitiivisyys (ihanteena usein trio-yhtyeet, joissa soittimina kitara, basso ja rummut) ja pitäytyminen kolmeen sointuun (I, IV ja V sointuasteet). 1990-luvun kaupallinen post-punk piti kiinni noista ihanteista, joskin sen kapinallinen luonne oli muuttunut pikemminkin kaupalliseksi. ”Uusio-punk” -genre onkin saanut myös kritiikkiä osakseen, sillä uusiopunk-genrelle ominaisesta ”poplaulumaisuudesta” ja tarttuvuudesta puuttuu usein punkin soinnillinen primitiivisyys. Silti tällaisenakin genre nauttii rocklehtien arvostusta, se sisältää parhaimmillaan soinnillista energiaa, aggressiivisuutta ja paljon peräänkuulutettua ”munaa ja särmää.”

“Tanakkaa, mutta jäykkää paahtoa ilman vaahtoa suupielissä tarjoaa saksalainen Beatsteaks. Punkkiin, poppiin, grungeen ja garageen perustuva meininki toimii paikoitellen hyvin, muttei svengaa juuri lainkaan eikä pelkkä soiton tiukkuus ja energia riitä peittämään sen perimmäistä yhdentekevyyttä.”

(Beatsteaks: Living Targets, Rumba 4/2002, 25)

Kuten Saaristo (2003, 93) kirjoittaa, punkia voidaan pitää viimeisenä jokseenkin yhtenäisenä nuorisokulttuurin muotona. Viimeistään 1990-luvulla erilaisten alakulttuurien, musiikkikulttuurien ja lajityyppien sekoittuminen on ollut voimakasta, ja tämä vaikeuttaa erilaisiin ideologioihin perustuvien arvojen hahmottamista. Rockilla ei ole arvoja, vaan joukko arvoja. Aina kun musiikilliset genret sekoittuvat, myöskin arvot sekoittuvat ja pirstaloituvat. Siten musiikillisista arvoista on tullut viime kädessä huonosti yleistettäviä, pelkästään individuaaliin arvostelijaan palautuvia arvokokonaisuuksista.

### 5.2.3. Uudistuminen, traditio ja konservatismi

Taide-estetiikan arvoja noudattaen taiteellista uudistumista arvostetaan korkealle. Todellisuus ei kuitenkaan ole näin mustavalkoinen. Uudistumisen vaatimukset eivät ole yhtenäisiä, vaan arvioinnin kohteena usein on artistin koko ura eikä ainoastaan

levytys josta kirjoitetaan. Siten uudet artistit, pidemmän linjan artistit ja ”klassikot” saavat erilaisen kohtelun.

“Fabulous Thunderbirds –levyt ovat jo pitkään olleet varmapoljentoista leipäbluusia, joka täyttää tehtävänsä ammattimaisesti mutta melko lailla hohdottomasti. Roll Of The Dice kuulostaa ihan samasta tuubista puristetulta kuin pari aiempaakin.”

(The Fabulous Thunderbirds: Roll of the Dice, Soundi 9/95, 72)

Uudistumista arvioidaan sekä suhteessa artistin omiin aikaisempiin levytyksiin, myös mahdollisesti muihin lajityypin samana aikana ilmestyneisiin tai lajityypin klassikoihin. Kuten luvussa 5.1.3. on jo mainittu, klassikoihin vertaaminen kategorisoinnin ja arvottamisen työkaluna on hyvin yleistä. Täten klassikot toimivat laatustandardeina ja arvottamisen mittapuuna uuden musiikin juuri koskaan yltämättä samalle tasolle ”mestareiden” kanssa. Tämä on yksi esimerkki arvojen tietynlaisesta ”neuroottisuudesta”. Uudistumisen vaatimuksen takaa nouseekin helposti vaatimus konservatiivisuuteen ja ajatukseen kultaisesta ajasta jolloin ”musiikki oli parempaa kuin nykyisin.” Tässä kohdassa nykyaika ja traditio kohtaavat sekoittuen mahdollisesti myös nostalgiaan. ”Mestarit” tai ”legendat” ovat artisteja (ja klassikot heidän levytyksiään), jotka ovat omalla uralla saavuttaneet jotain merkittävää. Heitä pidetään yleisesti autenttisuuden ikoneina jotka ovat onnistuneet luomaan jotain ainutkertaista. Sen kautta nämä esikuvat ovat olennainen osa olemassa olevaa populaarikulttuurin traditiota, estetiikkaa ja arvoja - he ovat objekteja joita kirjoittajat käyttävät työkaluina arvioidessaan uutta musiikkia:

”Bändin jäsenet ovat kehittyneet soittajina, mutta ilmeisesti he näkevät Sueden pop-orkesterina, jonka ei tule pyrkiäkään mihinkään muuhun kuin tekemään melko pinnallisia radiohittejä. Brett Anderson voisi muistella idoliaan Bowieta, joka kymmenen vuotta rokattuaan siirtyi Berliiniin levyttämään ”Lowta” ja ”Heroesia”.”

(Suede: A New Morning, Rytmi 7/02, 48)

Hyvä esimerkki tietynlaisesta konservatiivisuudesta lienee myös lajityyppeihin liittyvät vaatimukset ”linjakkuudesta” ja esimerkiksi liiallisen musiikillisen

”vaikeuden” vastustamisesta. Näyttää siltä, että genreillä on omat, genreä ylläpitävät ja siten konservatiivisetkin rajansa.

“..vaikka kappaleisiin on upotettu uskomattomasti elementtejä ja äänikokeiluja, ei bändi luiskahda liian vaikeaksi. Kyllä tätä voi kuunnella silkkana rockina, tuikeana menona.”

(Iron Maiden: Seventh Son of A Seventh Son, Soundi 5/88, 92)

Uudistumisen vaatimukset ovat hyvin lajityyppisidonnaisia. Näyttää siltä, että rockin uudistumiselle (varsinkin heavyrockille/metallille) asetetaan usein melko tarkat rajat. Toisin sanoen uudistumisen ei tule olla liian voimakasta, vaan sen tulisi perustua traditioon ja tarjoilla uudistumista kuvitellun kuulijajoukon kompetenssin mukaisesti. Tässä esiin tulee usein myös musiikin, musiikkiarvostelijoiden ja musiikkiteollisuuden välisten suhteiden ongelmallisempi puoli. Rockin arvostelijat asettavat helposti hiemankin valtavirrasta poikkeavan musiikin marginaaliin samalla kun he epäilevät sen mahdollisuuksia markkinoilla. Näissä tapauksissa arvioinnin kohteena ei olekaan enää musiikki, vaan sen markkina-asema. Näissä tapauksissa arvostelija myös asettuu helposti asemaan, jossa hän näkee kuviteltujen yleisöjen musiikkimaut unohtaen mm. musiikkiteollisuuden keskeisen vaikutuksen musiikilliselle diversiteetille. Täten kirjoittajat ylläpitävät musiikillisten kategorioiden lisäksi myös sosiaalisia kategorioita.

Jazzista kirjoitettaessa markkina-aseman määrittely ei ole vahvasti esillä. Tämä liittyy oletettavasti genren jo taustaoletuksena olemassa olevaan kaupalliseen marginaaliasemaan.

Kuten aikaisemminkin on mainuttu, rock pyrkii korostamaan taide-estetiikan ja siten taiteellisen uudistumisen arvoja. Pop-estetiikka ja –todellisuus asettaa kuitenkin rajat uudistumiselle, ja siten myös kontrolloi taiteellista uudistumista. Seuraavassa esimerkissä Eppu Normaali esitetään ”alan” ihannetapaukseksi ja ”kiteytykseksi”:



“Eppu Normaalin laulujen uskoisi olevan lähellä jonkinlaista alan ihmeellistä kiteytystä: ne syntyvät heidän henkilökohtaisista persoonallisuuksistaan mutta ovat koettavissa yhteiseksi omaisuudeksi, ne koskettavat suurta yleisöä kosiskelematta sitä, ne ovat helppoja olematta latteita.

(Eppu Normaali: Imperiumin Vastaisku, Soundi 8/1988, 80)

## 6 PÄÄTÄNTÖ

Tulosten valossa voidaan nähdä suora yhteys sekä luvussa 3 esiteltyyn autenttisuuskäsitteeseen sekä rock-kritiikin perinteeseen. Siten 1960-luvulla kehittynyt rock- ja populaarimusiikin arvosteluperinne elää suhteellisen muuttumattomana myös nykypäivänä. Popin, folkin, punkin ja uuden aallon myötä syntyneet ideologiset esteettiset arvokerrostumat eivät ole kumonnet toisiaan vaan näyttävät muodostavan eräänlaisen arvostelijan ”työkalupakin”, joilla arvotetaan suhteellisen konventionaalisella tavalla uutta musiikkia.

Aitous ja siihen liitettävät luonnonmukaisuuden ja spontaanisuuden vaatimukset näyttävät olevan myös konserttimusiikin arvosteluiden keskiössä (kts. Airo-Karttunen 1996). Jos autenttisuushanteen periaatteet ovat samankaltaisia sekä taidemusiikissa että rockissa, eroja muodostavat erilaiset ideologiset ja esteettiset määreet. Arvostelija muodostaa kirjoitustensa sisällön suhteessa hänen ideologisesti esteettiseen statukseensa ja musiikilliseen kompetenssiin. Tämä selittää osin arvosteluiden samankaltaisen tavan arvottaa ja esittää asioita. Mahdolliset vaihtelut arvottamisessa johtuvat sekoittuneista ja limittäisistä piirteistä erilaisten esteettis-ideologisten muodostumien sisällä. Toisin sanoen arvostelut palautuvat aina viime arvostelun kirjoittajan musiikkimakuun ja kompetenssiin, eikä yhtenäisiä arvoja siten ole olemassa. Nykyinen rockin ja jazzin autenttisuuskäsite on muodostunut yhdistelemällä sekä pop-, folk-, punk- ja taide-estetiikan arvoja. Siten autenttisuudelle ei ole olemassa vain yhtä merkitystä, vaan joukko merkityksiä. Hyvälle musiikille voidaan siten antaa tunnuspiirteet vain sen noudattamansa estetiikan mukaisesti - jokaisella genrellä on omat norminsa, joita arvostelijat yksilöllisesti soveltavat.

Yhteisöt säätelevät ja ylläpitävät tiettyjä arvoja, ja levyarvostelut esittelevät arvomaailmat monimuotoisuudessaan. Estetiikka määräytyy enemmänkin lajityypin mukaan, eikä eri lehtien levyarvosteluista siten löydy merkittäviä eroja. Lisäksi levyarvosteluja kirjoittavat usein avustajat ja freelancerit, jotka saattavat kirjoittaa

saman lajityypin arvosteluja useampaankin lehteen. Lehti on silti yhteisö, ja tällä voi yhteisöllisyyden asteesta riippuen olla vaikutusta.

Koska erilaiset ideologiset-esteettiset arvomaailmat ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa, ne näyttävät aika ajoin sekoittuvan keskenään. Tiettyjen autenttisuuteen liittyvien normien avulla ne kuitenkin distinktoituvat, ja osoittavat siten elinvoimaisuutensa.

Merkittävää sisällöllistä tai rakenteellista muutosta aikavälillä 1988-2002 ei ole havaittavissa. Vaikka yleistettävyyttä tällä en haekaan, käsitykseni mukaan massakulttuurin kritiikki ei näy aineistossa vuonna 2002 yhtä jyrkkänä ja päällekkäyvästä kuin vuonna 1988. Ajatus lienee oikeansuuntainen, mikäli postmoderneihin teorioihin on uskomista. Tietynlainen staattisuus levyarvosteluiden sisällössä voi kertoa monestakin asiasta. Näyttää siltä, että useat arvostelijoiden kirjoittajista ovat olleet mukana lehtien perustamisesta lähtien. Tässä mielessä he ovat omien arvojensa ja estetiikkansa välittäjiä ja ylläpitäjiä. Lehdet ovat myös vakiinnuttaneet asemansa ja niiden lukijakuntakin, tai ainakin osa lukijakunnasta on vanhentunut lehtien mukana. Uusista lukijoista lehdet saavat mahdollisesti tradition jatkajia.

Omana tavoitteenani on ollut muodostaa käsitys levyarvosteluiden sisällöstä. Tässä olen mielestäni kohtuullisesti onnistunut, ja mielestäni laadullinen lähestymistapa on edesauttanut tiedon jäsentämisessä asiaan kuuluvalla tavalla. Toisaalta näinkin laajan aineiston käyttäminen laadullisessa tutkimuksessa ei välttämättä olisi ollut välttämätöntä, joskin koin sen mahdollisuutena nähdä kentän mahdolliset muutokset. Aineiston laajuus suhteessa valittuun menetelmään ei kuitenkaan soveltunut muutoksen yleistettävään tutkimiseen. Muutoksen tutkiminen tästä näkökulmasta voisi kuitenkin olla hedelmällinen jatkotutkimuksen aihe. Myös tämän tutkimuksen tulosten vertaaminen esimerkiksi 1960-luvun underground-lehtiin tai jonkin muun aikajakson levyarvosteluihin olisi mielenkiintoista. Tämän lisäksi populaarimusiikin arvosteluiden diskurssia ja autenttisuuskäsitettä olisi hedelmällistä verrata esimerkiksi taidemusiikista kirjoitettuun aineistoon. Taidemusiikin kritiikin

esteettisiä arvoja on tutkinut mm. Eija-Riitta Airo-Karttunen vuonna 1996 ilmestyneessä pro-gradussaan (Airo-Karttunen 1996).

Hyödyllistä musiikkiarvosteluiden kannalta olisivat myös erilaiset yleisötutkimukset. Esimerkiksi erilaisten yleisöjen odotuksia (arvosteluita kohtaan) mittaava tutkimus olisi mielenkiintoinen selvityskohde. Myös musiikkijournalismin kehittämistä koskeva tutkimus olisi hyödyllistä sekä sisällön kehittämisen että sen tarkoituksen selventämisen kannalta.

Kun kerroin erälle ystävälleni kirjoittavani opinnäytettäni levyarvosteluista, hän kysyi kirjoitinko kritiikin kritiikkiä. En osannut siihen silloin vastata, vaikka tiesin että tarkoitukseni ei sellaista ollut kirjoittaa. Ehkä silloin toivoin, että työstä olisi hyötyä itseni lisäksi myös kritiikin tekijöille ja lukijoille.

Frithin (1988, 13) mukaan rockin puhtaan sosiologisen määrittelyn ongelma on se, että määrittelyn kohde, musiikki itse, tahtoo häipyä näkyvistä. Liian helposti vetäydytään muihin tehtäviin -elämäkertaan, historiaan, kaupallisiin selvityksiin, nuoruuden kuvaukseen - kun keskeisenä tehtävänä on selvittää musiikillisen tekstin mielihyvä. Frithin mukaan rockin sosiologian tulee lopulta olla musiikillisten kokemusten sosiologiaa. Lawrence Grossbergin (Grossberg 1990, 113) mukaan musiikin voima ei ole siinä mitä se sanoo, vaan siinä miten se saa sinut liikkumaan ja tuntemaan.

Sama ongelma lienee myös tämän tutkimuksen kohdalla. Vaikka se kuvaakin erilaisia autenttisuuden representaatiota, se ei vastaa siihen, miksi näitä representaatioita esitetään. Sillä, arvostaako kirjoittaja levystä saamaansa kokemusta sen mielihyvän tai älyllisen haasteen vuoksi, ei pitäisi olla juuri merkitystä. Lopulta merkitystä on sillä, että taiteen tuottaja ja vastaanottaja voivat muodostaa kontaktipinnan ja saada siten yhteyden toisiinsa. Aitous näyttää olevan koskettamista, ymmärtämistä nimenomaan tunnetasolla. Lopuksi tämän tutkimuksen kannalta ulkopuolisena toiveena odotan sellaisen ideologian kehittymistä, joka arvostaa Bourdieulaisen (1984) distinktion tekemisen sijasta diversiteettiä.

## LÄHTEET

**Adorno, Theodor W & Horkheimer, Max 1979.** Dialectic of Enlightenment. ISBN 0-86091-713-4. London.

**Airo-Karttunen, Eija-Riitta 1996.** Hienostunut hurmio. Musiikkikritiikin esteettiset arvot 1990-luvun alussa. Pro-gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto, musiikkitieteen laitos.

**Bourdieu, Pierre 1984.** Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste. ISBN 0-674-21280-0. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts.

**Cohen, Sara 1997.** Men making a scene. Rock music and the production of gender. Teoksessa Whiteley, Sheila (toim). Sexing the Groove. Popular Music and Gender. ISBN 0-415-14671-2. Routledge, London. 17-36.

**Jokinen, Arja 1999.** Diskurssianalyysin suhde sukulaistraditioihin. Teoksessa Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi ja Suoninen, Eero (toim.). Diskurssianalyysi liikkeessä. ISBN 951-768-053-8. Vastapaino, Tampere. 37-53.

**Eskola, Jari & Suoranta, Juha 1998.** Johdatus laadulliseen tutkimukseen. ISBN 951-768-035-X. Vastapaino, Tampere.

**Fairclough, Norman 1997.** Miten media puhuu. ISBN 951-768-017-1. Vastapaino, Tampere.

**Feld, Steven 1994.** Communication, Music and Speech about Music. Teoksessa Music Grooves. ISBN 0-226-42956-3. The University of Chicago Press. 77-95.

**Fiske, John 1990.** Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen. ISBN 951-9066-55-1. Vastapaino, Tampere.

**Frith, Simon 1988.** Rockin Potku. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus. ISBN 951-9066-25-X. Suomen etnomusikologinen seura ry:n julkaisuja 1. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

**Grossberg Lawrence 1990.** Is There Rock after Punk?. Teoksessa Frith, Simon and Goodwin, Andrew (toim.). On Record. Rock, Pop, and the written word. ISBN 0-415-05306-4. Routledge, London. 111-123.

**Hall, Stuart 1999.** Identiteetti. Lehtonen Mikko ja Juha Herkman (Suom. ja toim.). ISBN 951-768-056-2. Vastapaino, Tampere.

**Hanslick, Eduard 1973.** The Beautiful in Music. ISBN 0-672-60211-3. Indianapolis.

**Hautamäki, Irmeli 1999.** Kulttuuriteollisuus ja sen kritiikki Adornon mukaan. Teoksessa Koivunen Hannele ja Kotro Tanja (toim.) Kulttuuriteollisuus. ISBN 951-37-2764-5. Edita, Helsinki. 27-40.

**Hautamäki, Tero 2002.** Kritiikki musiikkijournalismin keskiössä. Maakuntalehden kriitikko kenttensä toimijana. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, musiikintutkimuksen laitos.

**Heiskanen, Ilkka & Mitchell Ritva 1985.** Lättähatuista punkkareihin. Suomalaisen valtakulttuurin ja nuorisokulttuurien kohtaamisen kolme vuosikymmentä. ISBN 951-1-08243-4. Otava, Helsinki.

**Hurri, Merja 1983.** Kulttuuriosasto. Neljän puoluelehden ja yhden sitoutumattoman päivälehden kulttuuriosastojen sisältö ja kehitys. Lisensiaattityö. Valtiotieteellinen tiedekunta, Helsingin yliopisto.

**Hurri, Merja 1991.** Musiikkijournalismi tutkimuskohteena. Teoksessa Lehtiranta Erkki ja Kristiina Saalonen (toim.) Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia. ISBN 952-9658-15-X. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9. 74-86.

**Hurri, Merja 1993.** Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupolvikonfliktit ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945-80. ISBN 951-44-3456-0. Väitöskirja. Tiedotusopin laitos, Tampereen yliopisto.

**Jokinen, Kimmo 1988.** Arvostelijat. Suomalaiset kriitikot ja heidän työnsä. ISBN 951-680-054-8. Nykykulttuurin tutkimusyksikkö, Jyväskylän yliopisto.

**Kurkela, Kari 1994.** Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittäminen ja luovan asenteen psykodynamiikka. ISBN 952-9658-25-7. Sibelius-akatemia. Hakapaino Oy, Helsinki.

**Lehtonen, Mikko 1996.** Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia. ISBN 951-768-007-4. Vastapaino, Tampere.

**Oesch, Pekka 1989.** Levyarvostelun tuolla puolen. Neljä näkökulmaa rockkriittikkiin. ISBN 951-95603-8-6. Työväenmusiikki-instituutin julkaisuja 8. Hakapaino, Helsinki.

**Saaristo, Kimmo 2003.** Me noustiin kellareistamme. Suomalaisen rockin uusi aalto 1978-1981. Teoksessa Saaristo, Kimmo (toim.) Hyvää pahaa rock'n roll. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista. ISBN 951-746-498-3. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki.

**Sarjala, Jukka 1994.** Musiikimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikriittikki Helsingin sanomalehdistössä 1860-1888. ISBN 951-29-0158-7. Väitöskirja. Turun yliopisto.

**Shuker Roy 1998.** Key Concepts in Popular Music. ISBN 0-415-16103-5. Routledge, London.

**Väliverronen Esa 1998.** Mediatekstistä tulkintaan. Teoksessa Kantola, Anu, Moring, Inka ja Väliverronen, Esa (toim.). Media-analyysi. Tekstistä tulkintaan.

ISBN 951-45-7679-9. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 13-39.

### **Lehtiaineisto**

**Rumba: rockin ajankohtaislehti 1988.** Numerot 1-24. ISSN 0781-0326. Perusta ry, Helsinki

**Rumba: rockin ajankohtaislehti 1995.** Numerot 1-24. ISSN 0781-0326. Rumba Oy, Helsinki

**Rumba: rockin ajankohtaislehti 2002.** Numerot 1-24. ISSN 0781-0326. Rumbapress Oy, Helsinki

**Rytmi: jazzin ja rytmimusiikin erikoislehti 1988.** Numerot 1-4. ISSN 0789-1962. Novomedia, Helsinki

**Rytmimusiikki 1995.** Numerot 1-9. ISSN 0789-7200. Painatuskeskus Oy, Helsinki.

**Rytmi 2002.** Numerot 1-7. ISSN 1239-1204. Rytmimedia Oy, Helsinki.

**Soundi 1988.** Numerot 1-12. ISSN 0785-0891. Fanzine Oy, Tampere.

**Soundi 1995.** Numerot 1-12. ISSN 0785-0891. Soundi Oy, Tampere.

**Soundi 2002.** Numerot 1-12. ISSN 0785-0891. A-lehdet Oy, Helsinki.