

**AIDON KOSKETUS –
ÄÄNITTEEN DISKURSSIT SUOMALAISSA
MUSIIKIN AIKAKAUSLEHDISSÄ**

Musiikkitieteen lisensiaatintutkielma
Jyväskylän yliopisto, musiikin laitos
Kesä 2006
Juha Ruuska

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Musiikin laitos
Tekijä Juha Ruuska	
Työn nimi Aidon kosketus – äänitteen diskurssit suomalaisissa musiikin aikakauslehdissä	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Lisensiaatintutkielma
Aika Kesä 2006	Sivumäärä 148
<p>Tiivistelmä</p> <p>Tutkimukseni kohteena ovat suomalaiset musiikin aikakauslehdet <i>Rondo</i>, <i>Rumba</i>, <i>Rytmi</i> ja <i>Soundi</i> ja erityisesti niiden levyarvostelut (äänitearvot). Vaikka suomalaisia musiikkilehtiä kohtaan ei ole juuri osoitettu akateemista kiinnostusta, musiikkikritiikkiin ja -journalismiin on alettu kiinnittää kasvavasti huomiota 1980-luvulta lähtien kulttuurista tekstintutkimusta (kulttuurintutkimusta) kohtaan nousseen kiinnostuksen myötä. Historian valossa musiikkiarvostelut ovat vanhimpia lehdistön julkaisemia juttutyyppisiä. Musiikin arvostelu on aina ollut osa musiikin julkistamisprosessia ja olennaisessa osassa rakentamassa käsitystämme musiikista ja sen historiasta. Levyarvostelut käsittelevät levytyksiä kulttuurisina artefakteina ja teoksina; 100-400 sanaa sisältävää tekstigenreä voidaan tarkastella taloudellisena, musiikkikulttuurin mikrokosmosena.</p> <p>Tutkimuksen metodisena viitekehysenä käytetään Norman Faircloughin (2004;2002) <i>kriittistä diskurssianalyysiä</i> (<i>Critical Discourse Analysis, CDA</i>). Kriittinen diskurssianalyysi on erityisesti mediatekstien (tuottamisen, kuluttamisen) analysoimiseen kehitetty menetelmä, sen pyrkiessä tarkastelemaan tekstejä osana laajempaa sosiaalis-kulttuurista kontekstia. "Kriittinen" eroaa ei-kriittisestä siinä, että kriittinen ei pelkästään kuvaile diskurssikäytäntöjä, vaan se pyrkii liittämään ne osaksi laajempia sosiaalisia prosesseja pyrkien osoittamaan yhteyden tekstien ja erilaisten hegemonioiden ja ideologioiden välille.</p> <p>Työn laajin osuus on varsinainen tekstianalyysi (luku 5), jossa esitellään työn keskeiset tulokset. Luvussa 5.1. esitellään levyarvostelujen diskurssijärjestys (tyypillinen rakenne/diskurssit), jonka jälkeen tarkastellaan lehdissä rakentuvia (kirjoittaja)identiteettejä sekä autenttisuuden representaatioita.</p> <p><i>Koulutettu asiantuntija</i> kuvaa <i>Rondon</i> tyypillistä kirjoittajaidentiteettiä, jonka hallitsevia tunnuspiirteitä ovat muodollinen (koulutettu) eetos ja objektiivinen puheääni. <i>Rumban</i>, <i>Rytmin</i> ja <i>Soundin</i> asiantunteva fani identifioituu "yhdeksi meistä" subjektiivisen puheäänien korostuessa. Sekä taidemusiikin että populaarimusiikin diskurssikäytännöissä musiikkisuhteen ytimessä, niiden "toisina" toimii adornolainen massakulttuurin kritiikki. Sekä käsillä olevan tutkimuksen, että pro-gradu -työni (Ruuska 2004) valossa voidaan kuitenkin nähdä markkinoistumisen (ja teknologisoitumisen) prosessin eteneminen 1990-luvun musiikkilehdissä – siten kritiikki kaupallisuutta kohtaan on muuttunut refleksiivisemmäksi.</p> <p>Erilaisista genresidonnaisista eroista huolimatta tutkimuksen mielenkiintoisin löydös kytkeytyy diskurssikäytäntöjen yhteiseen arvoperustaan. Usein korostettaessa musiikin lajien välisiä esteettisiä eroja, autenttinen voidaan aineiston valossa nähdä usein samankaltaisena kokemuksena - <i>elämän kuvana</i>, jossa autenttisen musiikin ideaaleina toimivat erityisesti originaalisuuden ja orgaanisuuden myytit.</p>	
Asiasanat Autenttisuus, kriittinen diskurssianalyysi, levyarvostelu, musiikkijournalismi, musiikkikritiikki, musiikkilehdistö, musiikkiteollisuus, <i>Rondo</i> , <i>Rumba</i> , <i>Rytmi</i> , <i>Soundi</i>	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto, musiikin laitoksen kirjasto	

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	5
1.1.	ALUKSI	5
1.2.	TUTKIMUSAINEISTOSTA JA TUTKIMUKSEN KULUSTA	7
2	DISKURSSITEORIA	8
2.1.	TEKSTIANALYYSIN OPPIHISTORIAALLISTA TAUSTAA	8
2.2.	DISKURSSI, REPRESENTAATIO JA IDEOLOGIA.....	11
2.3.	KRIITTINEN DISKURSSIANALYYSI VIITEKEHYKSENÄ	13
2.3.1.	<i>Viestintätilanteiden analyysi</i>	14
3	MUSIIKKIJOURNALISMIN KENTTÄ JA KRIITIKON ASEMA	18
3.1.	MUSIIKKIKRITIIKKI SUOMALAISISSA SANOMALEHDISSÄ	19
3.2.	MUSIIKIN AIKAKAUSLEHTIEN HISTORIA OSANA ÄÄNITETEOLLISUUDEN HISTORIAA.....	22
3.3.	”UUDET” MUSIIKKILEHDET JA ROCK-KRITIIKIN LÄHTÖKOHDAT	24
3.4.	SUOMALAISEN POPULAARIMUSIIKKILEHDISTÖN KEHITYKSESTÄ	30
3.5.	MUSIIKKIJOURNALISMI JA KRIITIKKO OSANA MUSIIKIN MEDIOITUMISPROSESSIA.....	34
4	ESTETIIKASTA IDEOLOGIOIHIN	46
4.1.	ESTETIIKAN TRADITIOSTA	48
4.2.	ROMANTIikka JA NERON SYNTY	50
4.3.	ROMANTIikkaSTA ADORNOON	55
4.4.	POPULAARIMUSIIKKI JA AUTENTTISUUS.....	58
5	ANALYYSI	62
5.1.	LEVYARVOSTELUJEN DISKURSSIJÄRJESTYS (TYYPILLINEN SISÄLTÖ/RAKENNE)	62
5.1.1.	<i>Narratisoiva</i>	64
5.1.2.	<i>Kategorisoiva</i>	66
5.1.3.	<i>Emotionaalinen</i>	70
5.1.4.	<i>Arvioiva</i>	72
5.1.5.	<i>Intertekstuaalisuus merkinä traditiosta</i>	75
5.2.	IDENTITEETIT	77
5.2.1.	<i>Rondo, taidemusiikkitradition sanansaattaja</i>	79
5.2.2.	<i>Rondon suhde musiikkiin, artisteihin ja levy-yhtiöihin</i>	82
5.2.3.	<i>Rumba, Rytm ja Soundi ja populaarimusiikin traditio</i>	86
5.2.4.	<i>Populaarimusiikin lehtien suhde musiikkiin, artisteihin ja levy-yhtiöihin</i>	88
5.2.5.	<i>Musiikki ja genrerepresentaatiot – lehtien suhde yleisöön</i>	92
5.2.6.	<i>Yhteenveto ja johtopäätökset</i>	98
5.3.	AIDON KOSKETUS: AUTENTTISUUDEN REPRESENTAATIOIOT	98
5.3.1.	<i>Taiteen estetiikkaa: Jumala vai Ihminen?</i>	99
5.3.1.1.	<i>Ihminen ja kone</i>	109
5.3.2.	<i>Taidetta yleisölle: populaarimusiikin lehdet ja autenttisuus</i>	111
5.3.2.1.	<i>Epämuodollinen vs. muodollinen</i>	116
5.3.3.	<i>Traditio, genre ja innovaatio</i>	119
5.3.3.1.	<i>Rondo</i>	120
5.3.3.2.	<i>Rumba, Rytm ja Soundi</i>	125
5.3.4.	<i>Uusi autenttisuus?</i>	133

5.3.5. Yhteenveto.....	136
6 PÄÄTÄNTÖ	138
LÄHTEET	142

Kuviot

KUVIO 1. VIESTINTÄTILANTEEN KRIITTISEN DISKURSSIANALYYSIN VIIITEKEHYS	16
KUVIO 2. MUSIIKIN MEDIOITUMINEN.....	42
KUVIO 3: LEVYARVOSTELUIDEN DISKURSSIJÄRJESTYS.....	63

1 JOHDANTO

1.1. Aluksi

Vaikka suomalaisia musiikkilehtiä kohtaan ei ole juuri osoitettu akateemista kiinnostusta, musiikkikritiikkiin ja -journalismiin on alettu kiinnittää kasvavasti huomiota 1980-luvulta lähtien kulttuurista tekstintutkimusta (kulttuurintutkimusta) kohtaan nousseen kiinnostuksen myötä. Aikaisemmin suomalainen musiikkikritiikin tutkimus on kohdistunut useimmiten sanomalehtiaineistoihin ja konserttikritiikkiin. Lehdistötutkimus on usein ollut nimenomaan reseptiotutkimusta, kriittistä tai kulttuurintutkimuksellista otetta vastaanottotutkimukset eivät ole aina sisältäneet.

Oman tutkimukseni kohteena ovat vuoden 2004 Rondon, Rumban, Rytmin ja Soundin levyarvostelut (äänitearviot). Levyarvosteluita kohtaan ei ole osoitettu juurikaan akateemista kiinnostusta, alan pioneerityönä Suomessa voidaan pitää Pekka Oeschin tutkimusta *Levyarvostelun tuolla puolen*. (Oesch 1989). Vaikka erikoistunutta tutkimusta voidaankin luonnehtia vähäiseksi, levy-arvosteluja julkaistaan musiikin erikoislehtien lisäksi hyvin laajasti sanomalehdistä yleisaikauslehtiin. Nykyisin myös internet on täynnä niin ”asiantuntijoiden” kuin musiikin kuuntelijoidenkin kirjoittamia levyarvosteluja.

Miksi kuitenkin tutkia juuri levyarvosteluja, mitä eroa on levy- ja konserttiarvostelulla? Tietyiltä osin eroja ei välttämättä löydykään, perusajatukseltaan molemmat tekstigenret ovat musiikkikritiikkejä tai arvosteluja. Ensimmäiseksi tutkija voi tietysti onnitella itseään – lienee helpompaa tutkia usein olennaisestikin lyhyempiä levyarvosteluja, kuin usein puolet laajempia konserttikritiikkejä. Oikeaoppisesti metodiani soveltaen kuitenkin päättelen, että mikäli tekstigenren muodoissa on eroa, eroa täytyy löytyä myös sisällöistä.

Vaikka tämän tutkimuksen puitteissa en pyrikään vastaamaan siihen, miksi levyarvostelugenrestä on muodostunut sellainen kuin se usein on, varmana voi pitää sitä, että ennen ääniteteollisuuden kehittymistä ei ollut myöskään levyarvioita. Musiikin ammattilehdet, ja erityisesti 1920-luvulta kehittyneet harrastelehdet, etujoukoissaan vuonna 1923 Englannissa ensimmäistä kertaa julkaistu *The Gramophone* -lehti antoivat panoksensa levyarvostelun kehittymiselle. Lehtiä alettiin kirjoittaa entistä useammin harrastajille, faneille ja ylipäätään musiikin kuuntelijoille ammattilaisten sijasta. Levyarvostelut ovat edelleen keskeinen osa musiikkilehtien sisältöjä – niillä on oltava siten myös merkitystä.

Mitä tutkittavaa suppeissa levyarvosteluissa ylipäätään on? Voidaan sanoa että 100, tai edes 500 sanaa ei riitä kertomaan mitään olennaista musiikista. Voidaan

kuitenkin ajatella, että tekstigenrenä levyarvostelu on tehokas – parhaimmillaan sitä voidaan ajatella musiikkikulttuurimme mikrokosmoksena, joka ajallistaa, paikallistaa musiikin ja sen tekijät ja ehkä sen tärkeimpänä funktiona - esittää arvion lukijoidensa käyttöön.

Historian valossa musiikkiarvostelut ovat vanhimpia lehdistön julkaisemia juttutyyppejä – arvostelu on aina ollut osa musiikin julkistamisprosessia ja osaltaan olennaisessa roolissa rakentamassa käsitystämme musiikista ja sen historiasta. Levyarvostelu käsittelee levytyksiä teoksina ja kulttuurisina artefakteina. Uusi julkaisu on puolestaan aina uutinen tiedonvälityksen näkökulmasta, ja lukijat haluavat myös tietää mitä uutta musiikkia on saatavilla.

Tutkimuksen metodisena viitekehyksenä käytetään Norman Faircloughin (2002, 2004) mediatekstien analysointiin kehittämää *kriittistä diskurssianalyysiä* (CDA). Kriittisessä diskurssianalyysissä kieltä tarkastellaan sekä yhteiskunnallisena tuotoksena että vaikuttajana. Kielenkäytöstä puhutaan diskurssina koska kieltä halutaan tarkastella sosiaalisen käytännön muotona.

Kriittisyys tarkoittaa hieman yksinkertaistettuna median kriittistä luentaa. Kriittinen eroaa ei-kriittisestä kuitenkin siinä, että kriittinen ei pelkästään kuvaile, vaan se pyrkii liittämään tekstit/diskurssit osaksi laajempia sosiaalisia prosesseja ja pyrkii näyttämään miten hegemoniat ja erilaiset ideologiat muokkaavat diskurssikäytäntöjä. Diskurssin rakentuessa sosiaalisesti sillä on myös vaikutuksia tieto- ja uskomusjärjestelmien lisäksi myös sosiaalisiin identiteetteihin ja sosiaalisiin suhteisiin. (Fairclough 2004, 12.)

Tutkimusraportti jakaantuu johdannon ja päätännön lisäksi neljään päälukuun. Toisessa luvussa (Diskurssiteoria) perehdytään tutkimuksen teoreettisiin ja metodisiin lähtökohtiin, lukujen kolme (Musiikkijournalismin kenttä ja kriitikon asema) ja neljä (Estetiikasta ideologioihin) keskittyessä tutkimuksen (historiallisiin) kontekstitekijöihin. Tutkimuksen laajin, luku viisi sisältää varsinaisen tekstianalyysin sisältäen mallin levyarvosteluiden diskurssijärjestyksestä (tyypillinen rakenne), sekä (pää)luvut teksteissä rakentuvista (kirjoittaja)identiteeteistä sekä autenttisuuden representaatioista. Tämän lisensiaatintutkimuksen tarkoituksena on erityisesti tuottaa alustavia tuloksia, joita voidaan hyödyntää väitöskirjatyössä.

1.2. Tutkimusaineistosta ja tutkimuksen kulusta

Ensisijaisena tutkimusaineistona ovat vuoden 2004 Rondon, Rytmin, Rumban ja Soundin levy-arvostelut. Aineiston ensisijaisena valintaperusteena oli aineiston ajankohtaisuus – olin alun perinkin kiinnostunut juuri nykyisistä levyarvostelujen sisällöistä. Valinta mukaan otettavista lehdistä perustui niiden merkittävyyteen ja vakiintuneeseen asemaan suomalaisina musiikkilehtinä. Lisäksi halusin sisällyttää tutkimukseen niin populaari- kuin taidemusiikkiinkin erikoistuneita lehtiä saadakseni mahdollisimman laajan käsityksen levyarvosteluista suhteessa erilaisiin musiikin lajeihin.

Toissijaisena tutkimusaineistona voidaan pitää pro-graduuni liittyvää aineistoa (Ruuska 2004), johon sisältyvät vuosien 1988, 1995 ja 2002 Rumban, Rytmin ja Soundin vuosikerrat. Tällä selittyvät myös yksittäisinä käytetyt esimerkit mainituista vuosikerroista.

Tutkimusprosessille on ollut ominaista aineiston ja teoreettisen viitekehyksen vuorovaikutus. Toisin sanoen olen hakenut tukea ja tietoa aineistosta nousseisiin kysymyksiin olemassa olevasta tutkimuskirjallisuudesta muodostaakseni johdonmukaisen, aineiston kanssa keskusteleavan viitekehyksen tutkimuksen ympärille. Vuoroin olen tehnyt tutkimusta taustakirjallisuuden, vuoroin tutkimusaineiston kanssa. Kuten yleensäkin laadullista tutkimusta tehtäessä, analyysin tulisi olla mikro- ja makroanalyysin yhdistelmä. Tutkijan tulee pyrkiä ymmärtämään tutkittavaa ilmiötä mahdollisimman hyvin. Onnistunut tulkinta ei ole mahdollista ilman tietoa kontekstista, kontekstin ymmärtäminen siten on asettanut rajat myös omille tuloksilleni.

Olen käyttänyt analyysin aputyökaluina tutkimuspäiväkirjaa sekä analyysipäiväkirjaa, joihin olen kirjannut tarkasti ajatuksiani analyysiin liittyen. Näistä löydöksistä olen laatinut erilaisia metodiseen viitekehykseen perustuvia tyypittelyjä ja ajatuskulkuja, joiden lopputulokset ovat nähtävissä luvussa viisi.

2 DISKURSSITEORIA

2.1. Tekstianalyysin oppihistoriallista taustaa

Esa Väliiverosen 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 erittelyn¹ tai sisällönanalyysin nimillä, jonka valtakausi sijoittuu jotakuinkin 1930-luvulta 1970-luvun alkuun. Sen jälkeen vallalla ovat olleet erilaiset kulttuurintutkimuksen suuntauksena kuten diskursianalyysi 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. Objektiviisuuden sijasta alettiin korostaa sitä, miten teoreettinen viitekehys ja tutkijan tekemät rajaukset vaikuttavat ratkaisevasti siihen, mitä päätelmiä tekstistä voidaan tehdä. Uudessa lähestymistavassa konteksti ja tulkinta korostuivat. Sisällön erittely perustui ajalleen tyypilliselle käsitykselle viestinnästä informaation siirtona 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.)

¹ Sisällönanalyysi tai sisällön erittely on Berelsonin klassisen määritelmän mukaan ”viestinnän ilmissisällön 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.)

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. (Väliaverron 1998, 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 tieteenä, joka tutki merkkien elämää. Saussure jaotteli merkin kahteen osaan, "merkitsijään" ja "merkittyyn". "Merkitsijällä" hän tarkoitti merkin materiaalista olomuotoa eli äännettä tai kirjoitusasua, ja "merkityllä" puolestaan 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. (Väliaverron 1998, 23.)

Saussuren ideoita välitti ja kehitti mm. Roland Barthes, jonka teoria merkityksellistämisen kahdesta tasosta² loi mahdollisuuksia ja työkaluja mm. median tutkimukseen. Denotaation tasolla Barthes tarkoitti jokseenkin samaa kuin

² Saussuren tutkimus rajoittui merkityksellistämisen ensimmäiseen tasoon. Tähän tasoon Barthes viittaa *denotaation* käsitteellä, ja se tarkoittaa merkin yleisemmin hyväksyttyä 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 kolmeen tasoon: *konnotaatioon*, *myyttiin* ja *symboliikkaan*. (Fiske 1990, 112-121.)

Saussurekin, mutta merkityksellistämisen toinen taso toi mukaan vuorovaikutuksellisuuden, konnotaatioksi nimetyn hetken jolloin merkki kohtaa käyttäjänsä tuntemukset, asenteet ja arvot. Tässä tilanteessa subjektiivisuus ja kulttuurisidonaisuus korostuvat. Tällöin tulkinnan tulos riippuu ainakin yhtä paljon tulkitsijasta kuin itse kohteesta tai merkistä.

Barthes valitsi *myytin* 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 tietyssä 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.)

Stuart Hallin mukaan kulttuurissa on kyse jaetuista merkityksistä kielen ollessa 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 osapuullemme 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 jaetuina 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 ongelmatonta 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. Kommunikaatio -termin 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 sii-

tä, että kielenkäyttö ja merkitysten tuottaminen ovat aina tiettyyn sosiaalisesti ja historiallisesti muuttuvaan kontekstiin sidottuja. Lähtökohta on konstruktii-
nen ja korostaa kulttuurista moninaisuutta ja kulttuurisidonnaisuutta. Kon-
struktionismi 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 sosiaali-
seen asemaan, asuinpaikkaan tai sosiaaliseen ryhmään tai sen ominaisuuteen
liittyviin piirteisiin. Kielen voidaan näin sanoa olevan tärkeä sosiaalisen kerros-
tumisen osoitin ja väline. Kielellä on tärkeä merkitys sekä ihmisten yhteisölli-
syyden että erottautumisen kannalta.

2.2. Diskurssi, representaatio ja ideologia

Diskurssin avulla voimme hahmottaa erilaisia tapoja jäsentää ja kuvata todelli-
suutta. Tavanomaisimmillaan diskurssi on yksinkertaisesti koherentti tai ratio-
naalinen puheen tai kirjoituksen kokonaisuus - puhe tai saarna. Laajimmillaan
diskurssilla tarkoitetaan kaikkea puhuttua ja kirjoitettua kieltä. (Väliaverron
1998, 20; Hall 1999b, 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 ajatte-
lutapoja; tapoja esittää eli representoida jokin kohde tai aihe. (Hall 1999b, 98.)
Voimme siis puhua autenttisuuden diskurssista (ja representaatioista), mikäli
kokonaisuus on määriteltävissä koherentiksi kokonaisuudeksi.

Tietty diskursiivinen käytäntö säätelee diskurssin muodostavia ilmauksia. Käy-
täntö 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
diskurssista puhuttaessa puhutaan aina myös vallasta.

Hallin mukaan diskurssi rinnastuu sosiologien ideologiaksi kutsumaan ilmi-
öön: "se on joukko lausumia tai uskomuksia, jotka tuottavat tietoa, joka palve-
lee tietyn ryhmän etuja." Hall kysyy, miksi diskurssi -termiä on parempi käyt-
tää ideologian sijasta. Diskurssi -termin isä Michel Foucault esittää yhdeksi pe-
rusteeksi 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 ei-totuudellisuudesta – 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 1999b, 100-101.)

Representaation merkitys ei ole yksiselitteinen, ja se voi tarkoittaa monia asioita käyttöyhteydestään riippuen. Etymologisesti voidaan ajatella, että representoiminen on jonkin saattamista uudelleen läsnä olevaksi, 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.

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 2002, 23.)

Oma teoreettinen orientaationi korostaa sosiaali- ja yhteiskuntatieteisiin useammin liitettävää konstruktivistista tutkimusotetta lingvistisen 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 diskurssiana-

lyysissä 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 kulttuuritutkimuksen 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.)

2.3. Kriittinen diskurssianalyysi viitekehystenä

Käytän tutkimukseni metodisena viitekehystenä Norman Faircloughin (2004; 2002; kts. myös Heinonen 2005) kehittämää *kriittistä diskurssianalyysia* (*Critical Discourse Analysis*). Kriittinen diskurssianalyysi on erityisesti mediatekstien (tuottamisen, kuluttamisen) analysoimiseen kehitetty menetelmä. Kriittinen diskurssianalyysi näkee kielenkäytön sosiaalisena käytäntönä yksilöllisen toiminnan sijasta.

Faircloughin (2002, 75) mukaan ”kriittisyys” pyrkii erityisesti ottamaan huomioon sen, että sosiaaliset käytännöt ja kielenkäyttötavat ovat sidoksissa syy- ja seuraussuhteisiin, joita emme normaalioloissa juuri lainkaan huomaa. Erityisesti kielenkäytön ja vallankäytön yhteys on useimmille epäselvä, vaikka lähemmin tarkasteltuna kieli on vallankäytölle elintärkeä. Myös musiikkijournalistien käyttämissä diskursseissa ja niiden oletuksissa tieto esitetään usein itsestäänselvyyksinä. Tällaisissa käytännöissä on Faircloughin mukaan ideologista potentssia (esim. musiikkijournalismin käytännöt). Käytäntöihin sisältyvä ideologinen tausta ja valtasuhteet jäävät usein käytäntöihin osallistumattomille ihmisille näkymättömiksi, joka osaltaan ylläpitää valtasuhteita.

Fairclough ymmärtää kielen sosiaalisesti ja yhteiskunnalliseksi toiminnaksi. Tämä tarkoittaa sitä, että kieli on sosiaalisesti ja historiallisesti vaihteleva toimintamuoto, joka on dialektisessa (muovautunut yhteiskunnallisesti, on myös yhteiskunnallisesti vaikuttavaa) vuorovaikutuksessa yhteiskunnallisten alueiden kanssa. Kriittinen diskurssianalyysi tarkastelee kieltä sekä yhteiskunnallisena tuotoksena että vaikuttajana.

Jokainen teksti rakentaa aina yhtäaikaisesti sosiaalisia identiteettejä, sosiaalisia suhteita sekä tieto- ja uskomusjärjestelmiä (toisin sanottuna identiteettejä, suh-

teita ja representaatioita). Toisinaan jokin näistä aspekteista näyttää nousevan toisia merkittävimmitiksi, mutta yleisesti voidaan olettaa kaikkien kolmen aspektin toimivan kaikissa teksteissä.

Sen lisäksi, että kieli paitsi ylläpitää ja uusintaa näitä kolmea aspektia konventionaalisella tavalla, voi se myös muuttaa ja uudistaa niitä. Se, onko tekstissä hallitsevana konventionaalinen vai uusintava kielenkäyttö, riippuu yhteiskunnallisista olosuhteista ja siitä kuinka kieli toimii ympäristössään.

Jokaisessa kielenkäyttötapauksessa suhde käytettävissä oleviin diskurssityyppeihin voi olla hyvinkin monimutkainen tai luova. Joskus yhtä diskurssityyppiä voidaan käyttää hyvin yksiselitteisesti joissakin konventionaalisissa tilanteissa, mutta usein kyse on myös monimutkaisista sekoituksista.

Fairclough kutsuu yhteisön verkostoituneita diskursiivisia käytäntöjä eli sen tavanomaisia kielenkäyttötapoja diskurssijärjestyksiksi. Tietyn yhteisön tai instituution diskurssijärjestys rakentuu kaikista niistä diskurssityypeistä, joita yhteisö/ instituutio käyttää. Käyttämällä diskurssijärjestys –käsitettä Fairclough haluaa korostaa kokonaisuuden eri osa-alueitten keskinäisiä suhteita.

Levyarvostelu on oma musiikkikirjoittamisen genrensä, ja sen voidaan katsoa kuvastavan omaa sosiaalista käytäntöä, ja sillä voidaan sanoa myös olevan oma diskurssijärjestyksensä. Voidaan olettaa, että levyarvostelulta odotetaan tiettyä informatiivista ja arvottavaa sisältöä. Kirjoittajat ja lukijat ovat vuorovaikutuksessa keskenään ja he myös ylläpitävät voimassaolevaa diskurssijärjestystä. Levyarvostelun sisällä voidaan nähdä mm. erilaisia genrejä ja niiden diskursseja jotka ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Fairclough viittaakin genreihin ja diskursseihin diskurssijärjestyksen keskeisinä rakennusosina ja kategorioina. Diskurssi on se kieli, jolla tietty sosiaalinen käytäntö representoidaan tietystä näkökulmasta.

2.3.1. Viestintätilanteiden analyysi

Diskurssijärjestyksen ohella analyysissa tulisi kiinnittää huomioita viestintätilanteeseen. Viestintätilanteen kriittinen analyysi erittelee tilanteen kolmen eri puolen - *tekstin, diskurssikäytännön ja sosiokulttuurisen käytännön* keskinäisiä suhteita. Tekstianalyysiin kuuluu perinteisesti lingvistisiä analyysimuotoja, kuten sanaston ja semantiikan analyysia sekä kieliopin ja äänteiden analyysia. Tekstin analyysiin kuuluu kuitenkin myös laajempien kokonaisuuksien, kuten rakenteen analyysia. Tekstianalyysi kohdistuu sekä tekstien merkitykseen että muotoon. Todellisuudessa näitä kahta on vaikea erotella, sillä ne edellyttävät toisiaan. Tämä tarkoittaa sitä, että merkityksiä voi tuottaa vain muodoissa ja merki-

tysten eroavuus edellyttää muodollisia eroja. Työhypoteesina voidaan pitää sitä, että muotojen ollessa erilaiset myös merkityksissä täytyy olla eroja.

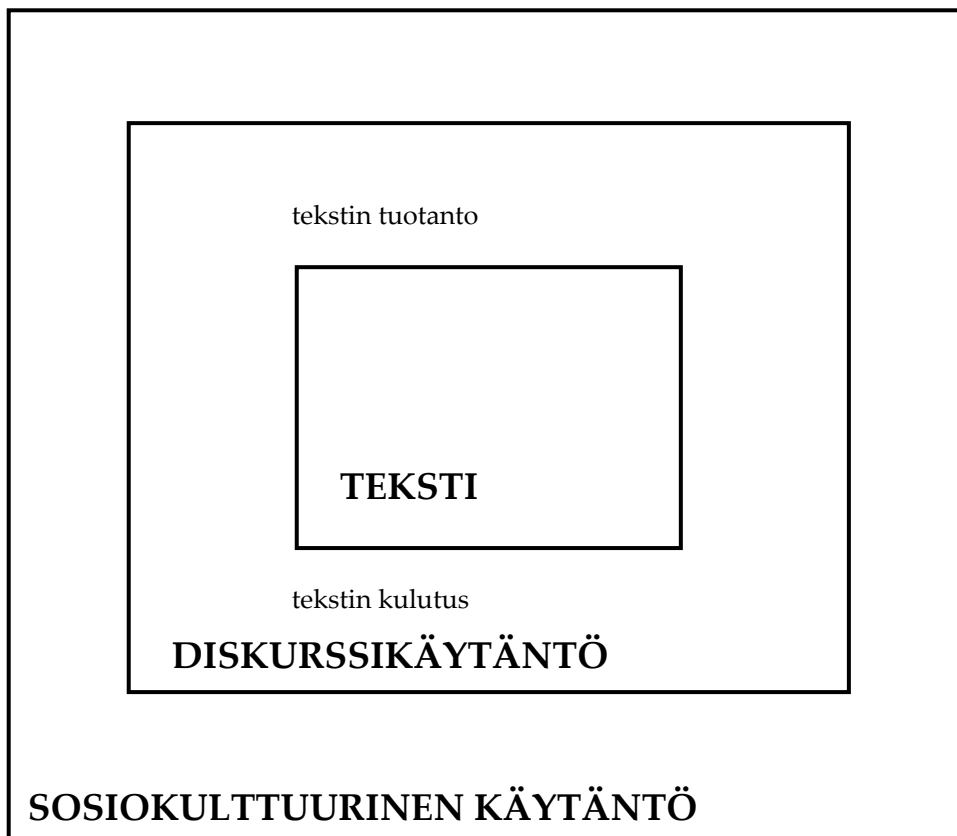
Menetelmä olettaa, että tekstissä on yhtäaikaisesti kolme funktionaalista pääkategoriaa: *ideationaalinen, interpersonaalinen ja tekstuaalinen*. Täten teksteistä voidaan tarkastella tieto- ja uskomusjärjestelmiä (ideationaalinen funktio; representaatiot ja niiden taustalla vaikuttavat ideologiat) sekä sosiaalisia suhteita ja identiteettejä (interpersonaalinen funktio). Siispä jo yhden virkkeen kohdalla voidaan tarkastella kuinka siinä tulevat esiin kolme eri aspektia:

- tietyn sosiaalisen käytännön representointi ja kontekstualisointi (ideationaalinen funktio) – mahdollisesti tietyn ideologian tapaan
- tietynlaisen kirjoittaja- ja lukijaidentiteetin konstruointi (esimerkiksi sen mukaan, korostuuko identiteeteissä status ja rooli vai yksilöllisyys ja persoonallisuus)
- kirjoittajan ja lukijan välisen suhteen tietynlainen konstruointi (onko se muodollinen/ epämuodollinen vai likeinen/etäinen)

(Fairclough 2002, 80)

Diskurssikäytännöllä Fairclough tarkoittaa tekstin tuotannon ja tekstin kulutuksen prosesseja. Diskurssikäytännöt hän jakaa edelleen *institutionaalisiin* ja *diskurssiprosesseihin*. Institutionaaliset prosessit ovat nimensä mukaisesti luonteeltaan vakiintuneita ja sitä kautta kehittyneet institutionaaliksi, kun taas diskurssiprosesseihin kuuluvat olennaisina (merkitysten) muuntumiset, joita teksteille tuotannon ja kulutuksen yhteydessä tapahtuu.

Faircloughin mukaan olennaista on se, kuinka viestintätilanteen kolmen ulottuvuuden suhde esitetään (KUVIO 1): diskurssikäytäntö toimii ikään kuin välittäjänä tekstin ja sosiokulttuurisen käytännön välillä. Siten sosiaaliset käytännöt muovaavat tekstejä muuttamalla diskurssikäytännön luonnetta, eli tekstin tuotannon ja kuluttamisen tapoja. Diskurssikäytännöllä on kaksijakoinen asema suhteessa sen ollessa kulttuurin/ yhteiskunnan ja diskurssien, kielen ja tekstien välissä. Tämä suhde tuottaa institutionaalisten prosessien ja diskurssiprosessien välisen eron. Diskurssikäytännön luonnetta selventää erityisesti jo aikaisemmin esitelty ero konventionaalisten ja luovien diskurssikäytäntöjen välillä. Diskursiivisyyteen (genrejen ja diskurssien muodostelmia) voidaan siis käyttää joko normatiivisesti toistaen tai luovasti sekoittaen.



KUVIO 1. Viestintätilanteen kriittisen diskurssianalyysin viitekehys

Tässä pisteessä kriittisen diskurssianalyysin kaksi perspektiiviä - viestintätilanne ja diskurssijärjestys kohtaavat. Kysymykseksi nousee se, perustuuko viestintätilanne normatiiviseen vai luovaan diskurssijärjestykseen ja mikä vaikutus sillä diskurssijärjestykseen - uusintaako se olemassa olevia rajoja ja suhteita vai muotoileeko se niitä uudella tavalla. Luovan diskurssikäytännön tapa sekoittaa eri genreja ja diskursseja on usein monimutkainen. Toisaalta monimutkainenkin diskurssikäytäntö saattaa muuttua konventionaaliseksi - näin voi katsoa tapahtuneen levyarvostelun tekstigenressä.

Fairclough sanoo konventionaalisen diskurssikäytännön toteutuvan yleensä tekstissä, joka on muodoltaan ja merkityksiltään suhteellisen yksiaineksinen, kun taas luova diskurssikäytäntö toteutuu muodoiltaan ja merkityksiltään moniaineksisissa teksteissä. Analyysin kannalta kiinnostavinta on usein luovan

moniaineksisen tekstin suhde sosiokulttuuriseen käytäntöön. Fairclough olettaa monimuotoisen ja luovan diskurssikäytännön syntyvän epävakaiden, vaihtelevien ja muutoksille alttiiden sosiokulttuuristen käytäntöjen parissa. Konventionaalisten käytäntöjen oletetaan puolestaan vallitsevan siellä, missä sosiokulttuurinen käytäntö on suhteellisen muuttumaton. Siten tiedotusvälineiden tekstit voivat olla yhteiskunnallisten muutosten herkkiä mittareita. Muutokset ovat usein luonteeltaan alustavia, sekavia, ja keskeneräisiä, ja tulevat esiin tekstien moniaineksisuudesta ja ristiriitaisuudesta. Yhteiskunnalliset ristiriidat tulevat usein esiin moniaineksisissä teksteissä, joten ne ovat merkittävää aineistoa tutkittaessa ristiriitoja ja sitä kautta muutosta. (Fairclough 2002, 83.)

Diskurssikäytännöissä luovuus edellyttää yleensä tiettyjä yhteiskunnallisia olosuhteita kuten muutosta ja epävakautta. Luovuus –termin individuaalisten konnotaatioiden ei pidä antaa johtaa harhaan - diskursiivinen luovuus johtuu yhteiskunnallisista olosuhteista yksilön luovien ominaisuuksien sijaan.

Fairclough (2002, 84) nostaa yleensä kuvailevan, lingvistisen analyysin rinnalle tulkitsevan intertekstuaalisen tekstianalyysin, jonka hän sijoittaa tekstin ja diskurssikäytännön rajalle. Intertekstuaalisessa analyysissä tekstiä tulkitaan korostaen diskurssikäytäntöä, etsien jälkiä diskurssikäytännöistä. Intertekstuaalisen analyysin tavoitteena on eritellä genrejä ja diskursseja, jotka artikuloituvat teksteissä samanaikaisesti. Analyysissä selvitetään, millaisia genrejä ja diskursseja tekstin taustalla on ja mitä jälkiä niistä on tekstissä.

Viestintätilanteen sosiokulttuurista ulottuvuutta voidaan tarkastella erilaisilla abstraktiotasoilla. Analyysi voi keskittyä tiettyyn tilannekontekstiin, tilannetta ympäröiviin institutionaalisiin konteksteihin tai jopa koko yhteiskunnan/kulttuurin kehykseen. Tilanteen ymmärtämiseksi joskus voi olla oleellista kaikkien tasojen kontekstien selvittäminen. Vaikka analyysiin voi sisällyttää mukaan useita sosiokulttuurisia näkökohtia, Faircloughin mukaan hyödyllistä on eritellä kolme aspektia, taloudellinen, poliittinen (vallan ja ideologian kysymykset) ja kulttuurinen (arvon ja identiteetin kysymykset).

Viitekehys on Faircloughin mukaan käyttökelpoinen monien erilaisten painotusten yhteydessä. Tutkimuksessa voidaan keskittyä diskurssikäytäntöön tekstin tuotanto – tai kulutusprosessien kannalta. Vaihtoehtoisesti voidaan keskittyä tekstiin tai sosiokulttuuriseen aspektiin. Vaikka analyyseissa keskityttäisiinkin ainoastaan johonkin aspektiin, on viestintätilanteisiin Faircloughin mukaan tärkeää syventyä monipuolisesti.

3 MUSIIKKIJOURNALISMIN KENTTÄ JA KRIITIKON ASEMA

Jos journalismin tärkeimpänä ja laajimpana tehtävänä on maailmaa koskeva tiedonvälitys, musiikkijournalismin laajin tehtävä koskee musiikkia koskevan tiedon välittämistä. Journalistin työn tarkoituksena on yleisesti ideoida, taustoittaa ja kirjoittaa juttuja kohteenaan mahdollisimman suuri yleisö. Musiikin erikoislehtien kohdalla lehdet pyrkivät kohdentamaan julkaisuaan toisistaan erilaisille yleisöille, tehden tämän usein erikoistumalla yhteen tai useampaan musiikin genreen.

Mihin musiikkijournalismia ja kritiikkiä ylipäättään tarvitaan? Musiikin ja musiikkilehtien suhde voidaan nähdä symbioottisena, joskin musiikkijournalismin, kuten journalisminkin yleisiin tehtäviin kuuluu tiedon välittämisen, ilmoitustilan myymisen ja elämysten tarjoamisen (viihdyttämisen) lisäksi keskustelun herättäminen. Keskustelun herättämisen yhteydessä journalisteista (journalismista) puhutaan yhteiskunnan vahtikoirina, tiedotusvälineiden valvoessa esimerkiksi talouselämän, poliitikkojen ja viranomaisten toimintaa. Tässä korostuu median rooli vaikuttajana ja vallankäyttäjänä, joskin se voidaan nähdä myös osana demokratian toteutumista (Huovila 2005, 7-9).

Journalismi nähdään yleisesti yleisön / lukijoiden palvelutehtävänä, joskin yleisön palveleminen yhdistettynä ammattietikkaan korostaa riippumattomuutta, jossa pyritään tuottamaan objektiivista tietoa useista eri näkökulmista. Lehtiranta (1993, 12) näkee musiikkijournalismin palvelevan yleisön lisäksi myös kehittyvää musiikkielämää: Lehtirannan mukaan musiikkijournalismin merkitys selviää kun vastaamme kysymykseen ”Jos musiikkijournalismia ei olisi, mitä sellaista emme tietäisi, jonka nyt tiedämme?”.

Kun musiikkijournalismia pyritään tarkastelemaan ilmiönä, sen historia ja nykypäivä osoittautuu värikkääksi erilaisten diskurssien kentäksi jonka pyrkimys objektiivisuuteen on aina suhteessa erilaisiin yhteiskunnallisiin liikkeisiin, kuten esteettisiin käytäntöihin ja ideologioihin. Musiikkijournalismin ”totuutta” voidaan etsiä vain sen välittämästä todellisuudesta – niistä representaatioista ja traditioista joihin intertekstit kiinnittyvät.

3.1. Musiikkikritiikki suomalaisissa sanomalehdissä

Musiikin arvostelu alkoi kehittyä omaksi eriytyneeksi instituutiokseen yhteiskunnan modernisaation myötä. Euroopan keskusmaissa modernisaatioon liittyvä työnjaon eriytyminen alkoi jo 1700-luvulla musiikkiarvostelun ammattimaistuesssa Suomessa vasta 1800-luvun lopulla. (kts. luku 4; Sevänen 1998, 23; Sarjala 1994.) 1800-luvun puolessavälissä Suomessa alkoivat toimia ensimmäiset ammattimaiset musiikin arvostelijat, joskin latinan- ja ruotsinkielistä kirjallisuuskritiikkiä kirjoitti mm. Henrik Gabriel Porthan jo 1700-luvulla (Hurri 1993a, 13; Sarjala 1994,50).

Nykyisen taidejärjestelmän perustukset rakennettiin Suomessa 1880-luvulla keskeisten kulttuuri-instituutioiden syntymisen myötä. Tämä vaikutti luonnollisesti myös sanomalehtien kulttuurijournalismin sisältöön. Helsinkiin oli myös syntynyt riittävä konserttimusiikista kiinnostunut taideyleisö, joka mahdollisti orkesteri-instituution synnyn. Sarjalan (1994, 26) mukaan yleisön kiinnostus oli osittain musiikkikritiikin harjoittaman makunormituksen seuraus. Helsinkiläisen musiikkiarvostelun esteettisiin perusarvoihin kuului oletus orkesterimusiikin ylempiarvoisuudesta suhteessa muuhun musiikkiin (Sarjala, 167-170). Orkesterimusiikin ollessa yksinomaan julkisen konserttielämän ylläpitämä musiikin laji, se tarvitsi tuekseen konserttikritiikkiä joka pyrki korostamaan sen merkitystä ja houkuttelemaan kuulijoita. Sarjalan mukaan suomalainen musiikkikritiikko-instituutio onkin kehittynyt nimenomaan konsertti-instituution tarpeisiin ja palvelemaan sen intressejä.

Merja Hurrin (1993b, 74) mukaan sanomalehtien kulttuuriosastojen yleisin kirjoitustyyppeiksi vuosina 1945-85 oli teatteri- ja musiikkiarvostelun ollessa neljännellä sijalla. Suosituin taidelaji oli kuitenkin musiikki: siihen liittyi keskimäärin viidennes (21%) kaikista kulttuuriosastolle sijoitetuista kirjoituksista. Hurrin mukaan tämä on vallitseva tilanne niin suomalaisissa kuin kansanvälisissäkin sanomalehdissä.

Kulttuuriosastojen sisältöjä hallitsevat taidekulttuuri ja sen perinteiset muodot (musiikki, teatteri, kirjallisuus ja kuvataide). Niiden osuus vuosina 1945-85 on ollut keskimäärin 68% kaikista kirjoituksista. Taidekulttuurin (kulttuuri taiteena) näkökulma on hallitseva (59 % kirjoituksista) kuten myös kirjoitukset ammattitaiteesta (70 %). Edelliset lienevät usein limittäisiä sisällöiltään, taide on usein juuri ammattitaidetta (vrt. harrastajataide). Lisäksi uutiset (59%), yleisötilaisuudet (56%) ja pääkaupungin kulttuuritarjonta (53%) olivat keskeisiä sisältöjä. (Hurri 1993a, 17.)

Tulostensa valossa Hurri esittääkin kulttuuriosastojen lehtien olevan taidekulttuuria, uutiskulttuuria, ammattilaiskulttuuria, pääkaupunkilaiskulttuuria³, lyhytaikaisten tapahtumien kulttuuria ja harvojen saavutettavissa olevaa kulttuuria. Se, että tulokset saattavat tuntua triviaaleilta liittyy koko kulttuurijournalismin vallitsevaan käytäntöön nähdä kulttuuri taiteena ja musiikki erityisesti taidemusiikkina. Hurrin mukaan myös muutokset ovat mahdollisia ja osin muutosta on myös tapahtunut. Populaarikulttuurin osuus on 1945-85 selvästi kasvanut. Hurrin mukaan voidaan myös ajatella toisenlaisiin käytäntöihin perustuvia kulttuuriosastoja, jotka voisivat rakentua esim. ei-taidekeskeisyyden ja populaari- tai harrastajakulttuurin arvojen varaan. Määrällisen analyysin valossa kulttuuriosastojen silmiinpistävin piirre on niiden sisällön staattisuus: vuosina 1945-80 niiden painotukset ovat muuttuneet hämmästyttävän vähän. Toinen piirre Hurrin mukaan on kulttuuriosastojen yhdenmukaisuus: lehden poliittisesta kannasta huolimatta painotukset ovat lehtien välillä muuttuneet hämmästyttävän vähän. Sosiaalisen käytännön yhdenmukaisuus ehdottaa sitä, että kulttuuriosastojen sisältöä ohjaavat esteettisen osakulttuurin arvot, joissa taidekeskeisyys, ammattitaide ja teoskeskeisyys näyttelevät hallitsevaa osaa. (Hurri 1993a, 17.)

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.

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 levyjä⁴, populaarikulttuuria edustavien levyjen tms. arvosteluista

³ Tutkimuksen aineistona pääkaupungin alueella ilmestyvät (ilmestyneet) sanomalehdet

⁴ Populaarikulttuuriin katsottavia levyjä arvostellaan usein perinteisten kulttuuriosastojen ulkopuolella. Ajanviete-, kuva ja ääni- tai levyosastosisuvien aineisto käsittelee useimmiten populaarimusiikkia ja äänilevytuotantoa. Lähtökohtaisesti se ottaa arvioinnin kohteeksi äänilevyn konserttitapahtuman sijasta. (Hurri 1993b, 74.)

ovat vastanneet 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 taidemusiikkikriitikoiden⁵ toimesta. Arvosteluiden näkökulma ei välttämättä tavoittanut musiikin olennaisia piirteitä, koska kirjoittajien käsittelytapa ja kritiikin traditio tuli perinteisen musiikkitieteen alueelta. Rock-lehdistön kehittyessä alalle tuli enemmän populaarimusiikin genreihin perehtyneitä kirjoittajia. (Oesch 1989, 36-37.)

Populaarimusiikin seuraamiseen tarkoitettu media on ollut ja on ensisijaisesti edelleenkin populaarimusiikin aikakauslehdistö. Hurrin (1993a, 17) mukaan populaarimusiikki on saanut kasvavasti palstatilaa sanomalehdissäkin aikavälillä 1945-1985. Populaarikulttuurin osuus lehtikirjoituksista tällä aikavälillä oli keskimäärin 6,5% - luku joka on oletettavasti edelleen kasvanut vuoden 1985 jälkeen (vuonna 1985 osuus oli jo 15,5 %). Tätä olettamusta tukee yleinen populaarimusiikin ja -kulttuurin arvostuksen nousu, koulutuksen lisääntyminen sekä siitä kiinnostuneen yleisön lisääntyminen. Toisaalta voidaan myös esittää, että perinteinen arvoasetelma korkean ja populaarin välillä on menettänyt merkitystään – postmodernit kulttuuriteoriat kertovat sanomaa korkean ja populaarin sekoittumisesta ja viihteellistymisestä (Lehtonen 1999, 11). Kulttuurintutkija Douglas Kellner ehdottaa ajallemme olevan ominaista kaiken kauppatavaraksi muuttuminen, individualismi, sirpaloituminen, konkretisoituminen ja kulutuskulttuuri (Kellner 1998, 291). Toisaalta postmoderni prosessi ei ole murtanut modernin yhteiskunnan tuottamaa taidekulttuuria ja sen asemaa virallisena korkeakulttuurina, joskin sen asemasta ja suhteesta populaarikulttuuriin keskustellaan yhä uudelleen ja uudelleen.

⁵ *The Timesin* kriitikko William Mann julkaisi ensimmäisten joukossa The Beatlesia koskevan arvostelun 1963. Kirjoitus oli ensimmäinen rock-musiikkia koskeva arvostelu sanomalehden kulttuurisivulla. Mann käytti arvostelussaan klassisen musiikkitieteen sanastoa ja estetiikkaa (Frith 1988, 177; Oesch 1989, 37.)

3.2. Musiikin aikakauslehtien historia osana ääniteteollisuuden historiaa

Viime vuosisadan aikana varsinkin populaarimusiikin aikakaus- ja erikoislehdet kehittyivät läheisessä suhteessa ääniteteollisuuteen. Nykyisenkaltaisen aikakauslehden formaatti kehittyi kuitenkin jo 1700-luvun alkupuolella⁶ ja toki myös musiikkiin erikoistuneita lehtiä oli ilmestynyt jo ennen 1920-lukua, jolloin ääniteteollisuuden markkinat merkittäväällä tavalla kasvoivat (kts. Gronow & Saunio 1990; Muikku 2001, 39-42). Kun 1800-luvulla nuotteja kauppaavan musiikkiteollisuuden ensisijainen kohderyhmä olivat porvarilliset naiset, viimeistään 1920-luvulla äänite syrjäytti nuotit⁷ suosituimpana musiikin välittämisen median ja siitä alkoi kehittyä konsertti-instituution rinnalle uusi teostyyppi, jonka myötä musiikkiesityksiä voitiin kuunnella ja arvioida kuten elävää konserttiesitystä.

Äänilevyä pidettiin 1900-luvun alkuvuosina pikemminkin leluna kuin vakavasti otettavana teostyyppinä. Vaikka populaarit levytykset kävivät jo tuolloin taidemusiikin levytyksiä paremmin kaupaksi, oli taidemusiikin levyttäminen tärkeää myös äänitallenteiden arvostuksen nostamisen vuoksi. Oopperalaulajat olivat tuon ajan suuria tähtiä, yhtenä heistä Milanon La Scalassa työskennellyt Enrico Caruso, josta tuli ensimmäinen menestynyt levytähti. (Gronow & Saunio 1990, 50-53.)

Vaikka Edison keksi fonografin jo vuonna 1877, se yleistyi kotikäytössä vasta 1900-luvun vaihteessa. Syy viiveeseen johtui teknologian puutteellisuudesta: Edisonin fonografin äänenlaatu oli huono eikä se kyennyt tallentamaan ääntä. Edisonin keskittyessä ”tärkeämpien” keksintöjen kehittämistyöhön, Charles

⁶ Edward Caven Englannista vuonna 1731 perustama *Gentleman's Magazine* oli aikakautensa vaikutusvaltaisimmista aikakauslehdistä. Lehtityyppi oli suunnattu yläluokkaisille herrasmiehille, ja se sisälsi ensisijaisesti kirjallisuuskritiikkejä ja tyyli- ja makukeskustelua, johon liittyi myös valistus- ja poliittishenkistä ajatustenvaihtoa kirjallisuuden ja taiteen tehtävistä. (Kallioniemi 1995, 36.)

⁷ Musiikkiteollisuus oli syntynyt 1800-luvulla harjoittamaan kustannusliiketoimintaa (erityisesti Tin Pan Alley). Nuottien myynti kolminkertaistui vuosina 1890-1909 huippuvuoden ollessa 1910, jonka jälkeen myynti väheni tasaisesti. (Gronow & Saunio 1990.)

Sumner Tainter ja Chisester Bell kehittivät 1885 fonografin pohjalta grafonin, jonka vahaliერიölle saatettiin tallentaa ääntä. 1888 Edison suoritti vastaiskun patentoimalla parannetun fonografin. Erinäisten vaiheiden jälkeen Edison osti oikeudet molempiin patentteihin ja toi markkinoille vuonna 1896 "Home Phonograph" -mallin, "konserttikoneen" joka oli nimensäkin mukaisesti suunnattu kuluttajamarkkinoille. (Gronow & Saunio 1990, 19-27.)

Kun äänitettä alettiin hyödyntää kaupallisesti 1900-luvun alussa, syntyi suurimpiin äänitealan tuottajamaihin äänilevyalan ammattilehtiä. *Billboard* alkoi ilmestyä Yhdysvalloissa 1894 ja *Music Hall* Isossa-Britanniassa jo 1877 (Leonard & Strachan 2003). *Phonographische Zeitschrift* alkoi ilmestyä Saksassa vuonna 1900. Yhdysvalloissa johtava julkaisu oli tuohon aikaan *Talking Machine News*. Lehden nimi on kuin pala äänilevyn teknologiahistoriaa - fonografia markkinoitiin aluksi erityisesti sanelukoneena. Vuonna 1924 Oxford University Press julkaisi Percy Sledgen kirjan *The first book of the gramophone record*, jossa kriitikko esitteli lukijoille 50 maailman parasta äänilevyä. (Gronow & Saunio 1990, 96.)

Markkinoilla oli tarjolla kuitenkin vain ammattilehtiä, eikä tavallisille levyharrastajille ollut tarjolla yhtäkään aikakauslehteä. Varakas englantilainen musiikin harrastaja Compton Mc Kenzie perusti edelleen ilmestyvän *The Gramophone* -lehden vuonna 1923 suunnattuna itsensä kaltaisille klassisen musiikin harrastajille. *Gramophone* -termi viittasi osaltaan myös 1920-luvulla käytettävään teknologiaan - gramfonin tultua markkinoille ja mikrofonitekniikan ja sähköisen vahvistamisen kehittymisen myötä myös äänentallennus ja -toisto kehittyivät huomattavasti. (Gronow & Saunio 1990, 96.)

Modernin populaarimusiikin aikakauslehdistö syntyi jazzin valta-aikana, ja vuonna 1926 perustettu *Melody Maker* (Iso-Britannia) oli jazzia käsittelevä yleislehti sekä muusikoille että jazz-yleisölle. Se aloitti ammattilehtenä kasvavalle jazz- ja tanssiyhtyeuusikoiden joukolle ja oli pitkään ainoa kattavan ja täsmällisen tiedon antaja jonka vuoksi sitä myös alettiin käyttää myös kuluttajalehtenä (Frith 1988, 175). Seuraavan 20 vuoden aikana eri maissa perustettiin samankaltaisia lehtiä: Yhdysvalloissa *Down Beat* (1934), Ranskassa *Jazz Hot* (1935), Iso-Britanniassa *Jazz Journal* (1948) ja Australiassa *The Beat* (1949). (Leonard & Strachan 2003.) Suomen vanhin yhtäjaksoisesti ilmestynyt lehti *Rytmi* aloitti vuonna 1934.

1950- ja 1960 -luvuilla Britanniassa alkoi ilmestyä teinipop-markkinoille suunnattuja poplehtiä. *New Musical Express* (NME, 1952) aloitti nimellä *Musical Express* (1946), muita vastaavia julkaisuja olivat *Record Mirror* (1953) ja *Disc* (1958). (Leonard & Strachan 2003.) Nykyvastineensa Brittiläiset teini-pop -lehdet saivat kotimaisesta *Suosikista*, joka aloitti Suomessa toimintansa vuonna 1953 *Musiikki-Viestin* nimellä. Vaikka *Musiikki-viestin* kirjoitustapa lähenikin nuortenlehtiä, se

oli yleismusiikkilehti joka käsitteli lähes kaikkia musiikinlajeja: viihdemusiikkia, iskelmää, jazzia ja taidemusiikkia. 1950-luvulla Suomessa ilmestyi myös *Ajan Sävel* (1955-1963), jonka kohderyhmänä olivat teini-ikäiset tytöt. 1950-luvulla ilmestyneet lehdet olivat musiikilliselta sisällöltään kevyitä, eikä musiikkia/artisteja kohtaan esitetty juuri kriittisiä puheenvuoroja (Oesch 1989, 42).

Frithin mukaan 1950-luvun musiikkilehdet olivat sisällöltään 1930-luvun elokuvafanien lehtien kaltaisia. Musiikkilehdistö oli musiikkiteollisuuden yksi osanen, ja lehdistön kasvu heijasteli yksinkertaisesti levyjen ja niiden myynnin kasvavaa merkitystä. Myös ammattilehtenä aloittanut *Melody Maker* kiinnostui levyjen julkisuudesta ja kohdensi lehteään pop-yleisölle. 1950-luvun poplehtien keskiössä olivat tähdet: lehdet uutisoivat siten viimeisimmistä levyttäneistä tähdistä, listoille nousijoista joiden huomioarvo perustui niiden suosioon. Kriittisiä näkökulmia musiikkiin ei esitetty – hyvä musiikki tarkoitti suosittua musiikkia. Lehtien sisältöihin kuuluivat myös artistien haastattelut korostettuna *human-interest* -yksityiskohdillaan. (Frith 1988, 175-176.)

1960-luvun aikana rock alkoi tuottaa ajatuksia itsestään taiteena - syntyi teini-popmarkkinoista ja mustasta ”kaupallisesta” discosta erottautumaan pyrkivä rockyleisö, jolla oli mielipiteitä musiikista. Tämän ideologian välittäminen tapahtui erityisesti amerikkalaisten underground-lehtien välityksellä, jotka pitivät rockia underground-kulttuurin perusmuotona. Underground-kulttuuri ei ollut kiinnostunut musiikista sellaisenaan vaan erityisesti siihen liittyvästä elämäntyylistä: ”huumeista, seksistä ja vallankumouksesta”. (Frith 1988, 177.)

3.3. ”Uudet” musiikkilehdet ja rock-kritiikin lähtökohdat

Nykyisen kaltaisen rock-kritiikin perustan sanotaan olevan 1960-luvun amerikkalaisessa underground-lehdistössä ja erityisesti pienlehdissä. Underground-kulttuuri oli osa vasemmistolaisista vastakulttuuria, ja sen suhtautuminen ”kaupalliseen” pop-musiikkiin oli osa laajempaa vastakulttuurista agenda, ja se sopi myös yhteen rockmuusikoiden ja -fanien itsemäärittelylliseen uudistumispyrkimykseen taiteena. Rock ”uuden” nuorison musiikkina saikin nopeasti sosiaalisia ja poliittisia merkityksiä ja soi hippiliikkeen pyrkimyksien taustalle sopivana ”soundtrackina” -merkkinä poliittisesta ja kulttuurisesta kritiikistä.

Frithin (1988, 177-178) mukaan amerikkalainen rocklehdistö kehittyi kahdesta lähteestä: todellisesta underground-lehdistöstä (1964 *LA Free Press*; *Berkeley Barb*; *Village Voice*) ja uusista erikoistuneista musiikkilehdistä. Underground-lehdissä rock ilmaisi nuorten uuden yhteisöllisyyden arvoja, jotka asettuivat vastakkaisiksi erityisesti teini-ikäisiä ensisijaisina markkinoinaan pitävää musiikkiteollisuutta vastaan. Vuonna 1967 perustetun *Underground Press Syndicaten* mukaan vuonna 1969 USA:ssa julkaistiin säännöllisesti 125 jäsenlehteä ja 200

satunnaisesti ilmestyvää lehteä. Tärkeää ei sinänsä ole lehtien määrä vaan underground-lehtien ideologinen vaikutus uusiin erikoistuneisiin musiikkilehtiin, *fanzineihin* joista *Crawdaddy* (*The Magazine of Rock: Crawdaddy*) alkoi ilmestyä vuonna 1966. Muutaman vuoden kuluessa alkoivat ilmestyä myös *Mojo-Navigator*, *Fusion* ja *Creem*. Lehtien muoto, tyyli ja kiinnostuksen kohteet vaihtelivat, mutta yhteistä niille oli rockin kohtelu vakavana kulttuurin muotona. Ne myös tekivät samat yhdistelyt rockin ja tietyn elämäntyylin välillä kuin underground-lehdet.

Pienlehdille ominaisella tavalla *Crawdaddy*n kirjoittajat olivat opiskelijoita ja musiikkifriikkejä, ja sen vapaasti assosioivaa kirjoittamista saattoi ymmärtää vain asiaan vihkiytynyt lukija. Levyarvosteluiden kirjoitustyyliä oli tyypillistä tajunnanvirtateknikka, filosofointi, levyn arviointi historiallisesta näkökulmasta ja etenkin 1970-luvulla yleistynyt analysoiva kirjoitustapa. Lehti ei niinkään kehittänyt määrättyä kirjoitustyyliä vaan pikemminkin ennakoiki ja antoi mallin useille pienjulkaisuille, joita etenkin USA:n länsirannikolla tehtiin 1960-luvun puolivälissä. (Oesch 1989, 39.) 1960-luvulla kehittynyt *uuden journalismin* suuntaus (*New Journalism*) kehitti journalistisia käytäntöjä asiapainotteisesta kirjoittamisesta fiktion suuntaan. Tämä vaikutti myös uusien musiikkilehtien imaisuun 1960-luvun lopulla. (Shuker 2001, 84-85.)

Pienlehdet (vrt. underground-lehdistö) 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 rock-journalismi perinteisiin lehdenteko- ja markkinointikeinoihin. (Oesch 1989, 39.)

Vuonna 1967 San Franciscossa ensimmäisen kerran julkaistu *Rolling Stone* oli tärkein uusista musiikkilehdistä (*prozineista*). Lehden perustaja Jann Wenner ”halusi julkaisun, joka keskittyisi rock-musiikkiin, mutta kattaisi nuorisokulttuurissa myös kaiken muun.” Lehden ensimmäiset vuodet osoittivat, että tehtävä ei olisi helppo – uuden rock-ideologian ja rockin myynninedistämisen vaatimusten välille oli syntynyt ristiriita. Vastakkain asettuivat taide ja talous, joiden vaatimusten ristituleen *Rolling Stone* joutui. Levy-yhtiöt olivat mainostajina tärkeimpiä lehtien rahoittajia, kun taas underground-lehdistä palkatut toimittajat edustivat uutta, kriittistä yleisöä. Levy-yhtiöt eivät vielä ymmärtäneet uuden yleisönsä ideologiaa mikä johti vastakkainasetteluihin ja journalistien erottamisiin. *Rolling Stonen* englantilaisen toimiston journalistit saivat potkut seuratessaan liian kirjaimellisesti undergroundin käytäntöjä ja politiikkaa – ruokkivan kättä ei tullut purra. (Frith 1988, 178-179.) Konfliktit olivat seurausta

negatiivisista arvioista ja kritiikistä levy-yhtiöiden toimintaa kohtaan – massakulttuurin kritiikistä oli yleisesti tulossa osa (myös) rock-kritiikkiä.

Yhdysvalloissa Rolling Stone vakiinnutti hiljalleen asemansa suosituimpana uutena julkaisuna. Se kehitti syvälle luotaavien reportaasien tyylin: esimerkiksi raportit Woodstockista ja Altamontin festivaaleilta olivat hyvin kattavia. Frithin (1988, 179) mukaan sekä rock-ideologioiden että ääniteteollisuuden toiveet kohdistuivat erityisesti Rolling Stoneen. Jännitteet näiden kahden välillä olivat kuitenkin edelleen olemassa. Vuonna 1971 lukuisten kriisien ja henkilövaihdosten myötä kävi selväksi, että ääniteyhtiöiden toiveet tulisivat tyydytetyiksi – Frithin mukaan Rolling Stone sitoutui amerikkalaiseen musiikkiteollisuuteen.

Musiikkilehdet eivät kuitenkaan missään tietyssä pisteessä vaihtaneet puolta. Niin Rolling Stonen kuin muidenkin musiikkilehtien toiminta on alusta asti ollut palvelua niin musiikin kuluttaja- kuin tuottajamarkkinoilla (levy-yhtiöt). Uudet musiikkilehdet eivät esittäneet mitään perustavanlaatuaista muutosta musiikkiteollisuuden tähtijärjestelmään. Lehdet olivat edelleenkin fanilehtiä, ja musiikkiteollisuuden ja -lehtien välillä on aina ollut riippuvuussuhde. Uudet lehdet erosivat aikaisemmista fanilehdistä kuitenkin siinä, että ne suhtautuivat musiikkiin vakavasti ja kriittisesti. Levy-yhtiöt alkoivat hiljalleen myöntyä uudelle käytännölle, joka voitiin katsoa myös merkiksi lehden uskottavuudesta. CBS:n Clive Davisin sanoin Rolling Stone kritisoi musiikkia suojellakseen itseään ”itsensä myymisen syyteiltä” niin kutsutun musiikkiteollisuudenvastaisen lukijakunnan taholta (Frith 1988, 180).

Huomattavaa on, että uudet musiikkilehdet eivät olleet levy-yhtiöiden omistamia monien 1950-luvun lehtien tapaan. Underground-lehdiltä peritty ideologinen voima oli sen yhteisöllisissä, ”autenttisissa” juurissa. Vaikka Rolling Stone ei ollut levy-yhtiöiden omistuksessa, sen riippuvuus musiikkiteollisuudesta ei 1970-luvun alussa ollut pelkästään välillistä: ääniteyhtiöt avustivat avokätisesti sitä sen alkuvuosien taloudellisissa vaikeuksissa.⁸ Vuonna 1973 lehti muuttui

⁸ WEA lainasi Rolling Stonelle 100 000 dollaria, CBS auttoi jakelussa ja hallinnossa. Lisäksi levy-yhtiöiltä tulivat käytännössä lähes kaikki lehden mainostulot. (Frith 1988, 180.)

yleisaikakauslehdiksi⁹, jollaiseksi sitä voidaan nykypäivänäkin kutsua. (Frith 1988,180.) Sen lukijakunta koostui 20-35 –vuotiaista (enimmäkseen valkoisista miehistä), samasta yleisöstä, josta ääniteyhtiöt olivat tulleet kiinnostuneeksi. Lehti ilmestyy edelleen ja on vakiinnuttanut asemansa päätoimittajansa edustaman sukupolven lehtenä. Kuten Oesch (1989,40) toteaa, lehden painopiste on amerikkalaisessa rockkulttuurissa ja siihen liittyvässä kulutusideologiassa.

”Ajatteleva ihailija” oli 1970-luvulla niin amerikkalaisen musiikkiteollisuuden kuin lehtienkin kiinnostuksen kohteena. Frithin mukaan brittiläinen musiikki-lehdistö ei ollut vuonna 1976 kehittynyt juurikaan kymmenen vuoden takaisesta. Markkinoilla pärjäsivät samat laajalevikkiset viikkolehdet kuin aikaisemminkin - vaihtoehtoiset julkaisut eivät olleet pärjänneet taloudellisesti. Amerikkalainen, vaihtoehtoinen lähestymistapa oli kuitenkin levinnyt viikkolehtiin. Englantilaiset populaarimusiikin valtalehdet *Melody Maker*¹⁰ (1926-2000) 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. (Frith 1988, 181; Oesch 1989, 40.) ”Vakavuuden” yhtenä merkinä voitaisiin pitää siirtymistä singlevetoisista markkinoista albumivetoisiin markkinoihin (kts. myynnin kehitys Gronow & Saunio 1990). Albumista tuli viimeistään 1970-luvun kuluessa se *teos*, jota lehdissä arvioitiin taiteellisena kokonaisuutena singlelevyjen sijasta.

Frith (1988, 181-187) on analysoinut myös uusien rock-lehtien välisiä eroja. Hänen mukaansa NME (*New Musical Express*) pyrkii sosiologiseen reaktioon rockista sen arvottaessa musiikkia enemmän sen yleisövaikutusten kuin musiikin luojien tarkoitusten tai taitojen perusteella. Kirjoittajille rockin merkitys ei rakennu musiikissa itsessään vaan erityisesti kuluttajien osallistumisessa tiettyyn kulttuurin muotoon. Frithin mukaan NME:n arvostelijat tulkitsevat yleisö-

⁹ ”Yleislehti joka kattaa modernin amerikkalaisen kulttuurin, politiikan ja taiteet ja jonka erityinen kiinnostuksen kohde on musiikki.” (Frith, 1988, 180).

¹⁰ *Melody Maker* menetti lukijoitaan 1990-luvulla. 1990-luvun lopulla lehti uudistui – sitä alettiin julkaisemaan kiiltävöpintaisena (*glossy*) aikakauslehtenä. Lehti lopetti toimintansa vuonna 2000, kun se yhdistyi NME:n kanssa (Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Melody_Maker. 6.4.2006.)

jä. Lehden kriitikot olettavat nuorisokulttuurin olevan edelleen olemassa, ja levyjä arvioidaan sen mukaan, kuinka hyvin levyt tukevat nuorisokulttuuria. Levyn arvo ei määräydy tekijän taidon tms. mukaan, vaan se saa arvonsa suhteessa nuorisokulttuuriin – sen tulee nousta nuorisokulttuurista ja ilmentää nuorisokulttuuria, olla autenttinen nuorisokulttuurin tuotteena.

Jos NME ylläpitää rockia nuorisokulttuurin muotona, Rolling Stone näkee rockin Frithin mukaan nostalgisesti – sille rock on vanhojen ihmisten nuorisomusiikkia. Rolling Stone arvioi levyjä sen mukaan, mikä niiden merkitys on rockyhteisölle, jota ei enää ole. 1960-luvun nuorisokulttuurin kadottua kysymyksessä on se, miten levy ilmentää tuota kulttuuria tai se, voiko taiteilija/levy tarjota autenttisen kokemuksen tuosta kadonneesta kulttuurista. Frithin sanoin tästä on peräisin ”painotus taiteellisiin tarkoituksiin ja taitoihin, emotionaalisen intensiteetin ja rockin erinomaisuuden yhtäläistäminen”.

Rolling Stone on tämän seurauksena konservatiivinen – lehdelle tärkeimmät rockkulttuurihahmot ovat nyt samat kuin sen aloittaessa. Pohjimmiltaan rock esitetään myyttisenä. Päätoimittaja Jann Wennerin sanoin se on ”magiaa joka voi sinut vapauttaa”. Romanttista taidekäsitystä muistuttaen rockin myyttisyys rakentuu taiteesta, ”magiasta” jota ei voida tyhjentävästi kuvailla. Nämä hetket koetaan Rolling Stonen kautta rock-nostalgiana, kaipuuna vanhoihin hyviin aikoihin.

Frith näkee rocklehdistön toimivan mielipidejohtajana kahdella tavalla. Tällä hän kaikessa yksinkertaisuudessaan tarkoittaa sitä, että jotkut lehdet toimivat kuluttajaoppaina aikuisille, toiset taas toimivat kuluttajalehtinä teini-ikäisille. Frith yhdistää Rolling Stonen rock-taiteena –ideologiaan (kts. Frith 1988, 57-60), jossa *taide takaa yhteisön*. NME vertautuu puolestaan rock kansanmusiikkina –ideologiaan (kts. Frith 1988, 53-57), jossa rock ilmaisee lukijoiden sen hetkisen tunteensa nuorena olemisesta jossa *yhteisö takaa taiteen*.

Rocklehdistön analyysiin Frith liittyy myös pienet *fanzinet*, jotka ovat kohdistettu massalukijakunnan sijaan pienille kultistien ryhmille. Nämä lehdet ovat soittaisia musiikkinsa puolesta - toiset lehdet ovat taantumuksellisia puolustaesseen ”musiikkiaan” toisten pyrkiessä edistyksellisyyteen. Jälkimmäiset pyrkivät erityisesti vaikuttamaan muihin – heidän musiikkinsa on parempaa kuin mistä useimmat pitävät ja he haluaisivat aktiivisesti vaikuttaa ihmisten musiikkimaailmiin. On huomattavaa, että rockin uusi journalismi kehittyi juuri underground-lehtien ja *fanzinejen* sivuilla. Näiden lehtien merkitys musiikkilehdistölle oli ennen kaikkea ideologinen. *Fanzinejen* kriitikoiden makuja Frith kuvaa samankaltaisiksi kuin massalehtien johtavien kriitikoiden makuja. *Fanzinejen* merkitys on siten erityisesti merkityksen luomisessa – ne ovat ensimmäisinä

rakentamassa tarinaa siitä musiikillisesta yhteisöstä josta halutaan kertoa. (Frith 1988,187.)

1980-luvulle tultaessa NME identifioitui yhä enemmän indie -lehdeksi. 1980 – luvun lopulla vanhat musiikkilehdet saivat Britanniassa rinnalleen tyyllittelevät, kiiltävápintaiset (*glossies*) elämäntapa- ja musiikkilehdet, joita Roy Shuker kutsumu *tyyliraamatuiksi* (*Style Bibles*). Uudet lehdet suunnattiin uusille markkinasegmenteille: nostalgiahakuisille ikääntyville faneille, nuoremmille jupeille ja tyyli-orientoituneille musiikin ammattilaisille. Nämä ryhmät eivät olleet kiinnostuneita indie-skenestä ja kilpailun myötä NME:n levikki laski lopulta 85000 kappaleeseen vuonna 1999, kun se oli 1970-luvulla uuden nousun aikaan ollut 200 000 kappaletta. (Shuker 2001, 92.)

Uudet tyylliraamatut suhtautuivat musiikkiin uudella tavalla – musiikki oli niille osa laajempaa kulttuurista ilmiötä, jossa *tyyli* näyttölee tärkeää osaa (esim. musiikki- ja muotilehti *The Face*) Lehdissä korostui visuaalisuus, kriitikoiden mielestä se jopa korvasi lehden sisällön. *The Face* –lehti oli suosituimmillaan vuonna 1987, jolloin sen levikki kohosi 350 000 kappaleeseen (1999 levikki on 38 000). Mielenkiintoinen esimerkki uusista lehdistä on myös 1986 perustettu *Q*-lehti, kiiltävápintainen musiikkilehti, joka on suunnattu vauraille parikymppisille kuluttajille, jotka ovat kiinnostuneita populaarimusiikista ja sen juurista. Jo 1990 *Q* saavutti 170 000 kappaleen myynnin, tehden siitä menestystarinan. Yhdeksi syyksi *Q*:n menestykseen on katsottu olevan sen puolueettomuudessa: se pyrkii välttämään turhaa kiihkeyttä ja taistelua tietyn musiikin puolesta. Tämä tarkoittaa toimituksellisen tyylin muutosta vanhoihin rock-lehtiin verrattuna – *Q*:n tyyliin eivät yleensä kuulu vastakkainasettelut haastateltavan ja toimittajan välillä. Uusien musiikkityylien, erityisesti elektronisen musiikin suosion nousu näkyi myös lehtimarkkinoilla. Shuker nostaa esiin Brittiläisen *Muzik* –lehden, joka näytti puolestaan omaksuneen vanhoja rock-lehtiä muistuttavan kriittisen asenteen. *Muzik* on myös ollut merkittävässä roolissa rakennettaessa tanssimusiikin genreä ja skeneä – tämä korostaa musiikkilehtien roolia merkitysten ja traditioiden tuottajina ja ylläpitäjinä. (Shuker 2001, 93-94.)

Populaarimusiikin lehdet ovat kehittyneet yhdessä kulutuskulttuurin kanssa. Voidaan myös sanoa, että markkinoistumisen prosessi näyttöytyy erilaisena nykyisissä musiikkilehdissä kuin vaikkapa 1970-luvun musiikkilehdissä. Lehtien tuotantoympäristöt ja omistussuhteet ovat muuttuneet – ideologisista ja yksilöllisistä lähtökohdista tuotetut pienlehdet ovat vakiinnutettuaan asemansa myyty osaksi suuria lehtitaloja tai suurempia mediakonserneja, joiden pääsiallisena tarkoituksena on tuottaa taloudellista voittoa. Musiikkilehdistä on myös osittain tämänkin kehityksen myötä tullut osa yleistä aikakauslehtikulttuuria. Aikaisemmin lehtien problematisoitu suhde musiikkiteollisuuteen, mainostajiin ja lukijoihin näyttöytyy kustantajien kielessä ongelmattomana – markkinoista

on tullut jokaiselle itsestäänselvyys ja sen kielestä hegemoniaa (ainakin) omistussuhteiden kautta.

Shukerin (2001, 95) mukaan musiikkilehdistö on hylännyt roolinsa yleisön valistajana tai ohjaajana ja siirtynyt kohti yleisön palvelua: asiapitoiseen sisältöön, juoruihin ja kuluttajapalveluun. Antagonismi musiikkiteollisuutta kohtaan on muuttunut suopeudeksi ja ymmärtämykseksi yhteisistä yleisöistä/ markkinoista. Markkinoiden ylläpito tapahtuu uusien trendien, skenejen ja esiintyjien kautta samalla aikaa yllä pitäen yhteyttä tradition juuriin ja vanhaan ja uuteen yleisöön.

Eamonn Forden (2001) mukaan kielen monimuotoisuus / yksilöllinen kirjoittaminen (*polyglottism*) ja kirjoittajien autonomia ovat vähentyneet brittiläisessä musiikkilehdistössä. Hänen mukaansa musiikkilehdistö on siirtynyt monimuotoisesta kirjoittamisesta kohti tuotemerkin rakentamista (*branding*). Tämä tukee ajatusta palvelukulttuurin yleistymisestä musiikkilehdistössä. Tämä ei kuitenkaan Forden mukaan tarkoita sitä, että uusi kulttuuri olisi syrjäyttänyt vanhat tyyllilliset keinot ja ideologiset lähestymistavat. Nämä lähestymistavat ovat edelleen yleisiä varsinkin marginaaleissa, valtavirtalehdistön ulkopuolella.

Brittiläiset musiikkilehdet ovat kuitenkin nähneet vaikeaksi uusien lukijoiden hankkimisen, ja näyttää siltä että nuoremmat lukijat ovat aikaisempaa vähemmän kiinnostuneita musiikista tai ainakin musiikkilehtien lukemisesta. Mielenkiintoinen huomio on myös se, että nykyiset lukijat eivät niinkään halua erottautua lukemansa lehden välityksellä muista, he pikemminkin haluavat olla osa yhteiskuntaa. Myös uusien, lahjakkaiden kirjoittajien värvääminen on vaikeutunut. Kun aikaisemmin lehdet saivat kirjoittajia erityisesti aktiivisista lukijoistaan, nykyinen valtavirtalehtien yksikielinen (*monoglottic*) käytäntö ei kannusta uusia kirjoittajia. Siten musiikkilehdistö ei enää houkuttele puoleensa hyviä kirjoittajia. Lehtien tavoite houkutella massoja merkitsee Forden mukaan myös erilaisten toimituksellisten linjojen ja tyylien puutosta - vastustavien lukijareaktioiden pelossa.

3.4. Suomalaisen populaarimusiikkilehdistön kehityksestä

Suomalainen populaarimusiikkilehdistö seurasi kansainvälisiä trendejä hieman jäljessä. 1950-luvulla kirjoitettiin pääasiassa jazzista ja swingistä. Vuonna 1960 perustettu *Iskelmä* ja vuonna 1961 *Suosikiksi* nimensä vaihtanut *Musiikki-Viesti* olivat ensisijaisesti pop-lehtiä (nuortenlehtiä). 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. Sensaatiohakuista otsikoista huolimatta lehtien arvomaailma oli konservatiivinen 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.)

Suomessa ei ollut underground- lehdistöä vielä 1950-luvulla, vaan ensimmäiset underground-julkaisut alkoivat ilmestyä vasta 1960- ja 1970 -luvun vaihteessa samanaikaisesti ensimmäisten rocklehtien kanssa. Oeschin mukaan ne olivat sisällöltään pikemminkin yhteiskuntaa kritisoivia kuin kokeilevaa musiikkijournalismia. Suomalaisten pienlehtien kukoistuskausi sijoittui kuitenkin vasta 1970-luvun lopulle (joka johti mm. *Rumban* syntymiseen), joten lehdenteon mallit olivat tuontitavaraa. Tähän muottiin lisättiin ”sopivassa määrin suomalaisuutta.” (Oesch 1989, 59.)

Blues News (1968) ja *Musa* (1972) olivat Suomen ensimmäiset ”kriittiset” musiikkilehdet, joista ensimmäistä julkaisi *Finnish Blues Society*. *Musaa* voidaan puolestaan sanoa Suomen ensimmäiseksi varsinaiseksi rock-lehdeksi. Lehden takana olivat *Blues Newsin* perustajien Jukka Walleniuksen ja Kari Kantalaisen lisäksi Pekka Markkula ja Tapio Korjus. Lehden perustamisen syynä oli se, että markkinoilta ei perustajiensa mukaan löytynyt lehteä joka ”pyrkisi levittämään tietoa musiikista ja suhtautuisi kaikkeen musiikkiin avoimesti.” *Musan* asemaa ei kuitenkaan kyetty vakiinnuttamaan ja se lopetti toimintansa 1978. *Musasta* jo aikaisemmin lähteneet Jukka Wallenius, Pekka Markkula ja Timo Kanerva perustivat 1974 *Soundin*. (Oesch 1989, 59-69.)

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 (edelleen päätoimittajana vuonna 2006) piti tyypillistä lukijaa ylioppilastasoisena 15-35-vuotiaana, miespuolisena ja taajamassa asuvana. Heiskasen ja Mitchellin (1985) mukaan Soundin lukijat ovat ammatillisempia 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.)

Vuonna 2006 lehti identifioi mediakortissaan¹¹ itseänsä lehtenä jolle ”musiikki ei ole pelkkää seinäpaperia.” Se identifioi itsensä myös rockin päääänenkannattajaksi, joka ”ei hae sensaatioita ja muotioikkuja vaan pureutuu musiikin ja sen tekijöiden ytimeen.” Vaikka se ottaakin musiikin vakavasti ”ei se milloinkaan ole tosikko, vaan usein hauska ja poikkeuksetta terävä ja värikkäs.” Lehden painosmääräksi ilmoitetaan 25 000 - 40 000 josta voidaan päätellä lehden säilyttäneen asemansa Suomen suurimpana rock-lehtenä. Lehden lukijamäärä vuonna 2005 oli kansallisen mediatutkimuksen (Kansallinen mediatutkimus 2005) tietoihin perustuen 140 000. *Soundia* lukevat monenikäiset: 31% lukijoista oli 12-19 -vuotiaita, 38% 20-29 -vuotiaita, 18% 30-39 -vuotiaita, 11% 40-49 -vuotiaita ja 3% 50+ -vuotiaita. Vaikka lukijoista valtaosa on nuoria ja nuoria aikuisia, myös osa lukijakunnasta on nähtävästi vanhentunut yhtäaikaista lehden mukana. *Soundia* lukevat tyypillisimmillään kaupunkilaiset ja taajamissa asuvat. Heistä sekä opiskelijat (36%) että johtavassa asemassa olevat, toimihenkilöt ja yksityisyrittäjät (31%) lukevat yleisimmin lehteä.

Rumba identifioi itsensä rockin ajankohtaislehdeksi, josta myös iltapäivälehdistä tuttu tabloid-kokoinen ulkoasu viestii. Tätä kirjoitettaessa *Rumba* on kuitenkin ilmoittanut uudistuvansa toukokuussa 2006, ensimmäisen uudistuneen lehden ilmestyessä 26.5.2006.¹² Uuden, *Melody Makerin* kanssa yhdistyneen NME:n kaltaisesti *Rumba* ilmestyy jatkossa kiiltäväpintaisena ”viikkolehtenä” tabloidiformaatin sijasta. Annetussa tiedotteessa ”Uusi *Rumba*” panostaa ”laadukkaampaan kuvajournalismiin”, kuvien ollessa suurempia ja laadukkaampia.

¹¹ Soundiweb 25.4.2006, <http://www.soundi.fi/mediakortti.html>

¹² <http://www.rumba.fi>, 25.4.2006

Oeschin tutkimuksen (Oesch 1989, 84-85) mukaan Rumban ensisijainen kohderyhmä 1980-luvun lopulla olivat alle 25-vuotiaat nuoret. Vuonna 2006 Rumba ilmoittaa kohderyhmäkseen 17-30-vuotiaat kaupunkilaisnuoret¹³ painosmäärän ollessa 10 000 kappaletta. Kansallisen mediatutkimuksen mukaan lehdellä on 47 000 lukijaa (Kansallinen mediatutkimus 2005).

Rumban ensimmäinen näytenumero ilmestyi syksyllä 1983. Lehden perustajilla, Kimmo Miettisellä ja Rami Kuusisella oli jo kokemusta pienlehtien tekemisestä ja kustantamisesta 1970-1980-luvuilla. Tabloid-kokoinen, 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.)

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. Rumba pyrki erottautumaan Soundista sitoutuessaan (NMEn kaltaisesti) independent-skeneen ja nuorempaan ikä/kohderyhmään. 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.)

¹³ Rumban mediatiedot 2006, <http://www.rumba.fi>, 25.4.2006

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 käsittelemisensä musiikkityylien kirjoa. Tämä laajensi lehden Rytmimusiikin lehdeksi, ja sen myötä se alkoi käsitellä laajemmin myös pop- ja rock-musiikkia.

Vuosina 1988 ja 1995 Rytmi ei vielä sisältänyt laajoja levyarvosteluvuoroja, mutta vuonna 2002 levyarvosteluja kirjoitettiin jo huomattavan laajasti ja monipuolisesti useiden avustajien voimin (Ruuska 2004). Rytmi poikkeaa sisällöltään Soundista ja Rumbasta siinä, että sen kohderyhmänä ovat olleet musiikkifanien lisäksi myös musiikin ammattilaiset ja muusikot. Se käsittelee laajasti eri musiikin genreja popista jazziin ja on sisältänyt myös paljon juttuja musiikkiteknologiasta ja musiikin tekemisen prosesseista tarkkuudella, joka ei ole tavallista *fan-zine* -lehdissä.

Rytmin painosmääräksi ilmoitetaan 8000 kappaletta, tarkkoja lukuja lukijamäärästä ei ole saatavilla. Heinäkuussa 2005 Rumba, Inferno ja Rytmi yhdistivät voimansa perustaessaan Popmedian, yhteisen kustannusyhtiön. Lehdistötiedotteessa uuden yhtiön hallituksen puheenjohtaja Jari Tuovinen totesi yhdistymisellä haettavan tehokkuutta myyntiin, levikkimarkkinointiin ja sisällöntuotantoon.

Vuonna 1963 perustettu *Rondo-Classica* on vanhin klassisen musiikin erikoislehti Suomessa. *Rondo* -nimisenä aloittanut lehti osti vuoden 2003 lopulla Yhtyneet kuvalehdet Oy:ltä aikakauslehti *Classican* jatkaen *Rondo-Classica* -nimisenä. *Rondo-Classica* julkaisee Musiikkikustannus Rondo Oy, omistajanaan Suomen Musiikinopettajien liitto. *Rondon* levikiksi ilmoitetaan 8250 kappaletta (painosmäärä?), lehden identifioituessa klassisen musiikin erikoislehdeksi niin suuren yleisön kuin musiikin ammattilaistenkin keskuudessa. (*Rondo-Classica* 2006.)

3.5. Musiikkijournalismi ja kriitikko osana musiikin medioitumisprosessia

Kirjoitukset ja keskustelut musiikkilehdistöstä, musiikkijournalismin ja kriitikon tehtävistä ja positiosta heijastelevat musiikkijournalismin asemaa sosiaalisena käytäntönä. Yleiset musiikkijournalistin etiikkaan liittyvät konfliktit pureutuvat usein siihen, kenen edustaja journalistin tulisi olla: itsensä, lukijan, taiteilijan vai musiikkielämän. Konflikteja erilaisten toimijoiden välillä aiheuttaa se, että lehtiyhteisöllä ja kriitikolla on tietyssä määrin mahdollisuus valita puolensa. Tästä esimerkkinä voidaan pitää Seppo Heikinheimoa, joka valitsi oman näkökulmansa (epäilemättä lukijoiden tukiessa) kieltäen musiikkijourna-

lismien palvelutehtävän kaksilla markkinoilla (yleisö & musiikkielämä)¹⁴. Silti ei voida sanoa, ettei Heikinheimo palvellut omalla tavallaan myös kehittyvää musiikkielämää. Hänen ottamansa positio ja journalisminsa kuitenkin aiheutti konflikteja musiikkielämän ja taiteilijoiden kanssa ainakin kahdesta syystä. Toinen syistä liittyi jyrkästi tuomitseviin kritiikkeihin, jotka liittyivät mm. taiteilijoiden puutteellisiin taitoihin ja suorituksiin. Toinen epäilemättä konfliktien voimaa ja laajuutta lisännyt tekijä oli Heikinheimon lisääntynyt valta-asema kriitikkona, joka osaltaan oli seurausta hänen raportointityylistään.

Perinteisen kulttuurilehden *Uuden Suomen* lopettamisen kynnyksellä Heikinheimoa (ja *Helsingin Sanomien* valta-asemaa) vastaan kerättiin 1990-luvulla jopa adressia, jonka allekirjoittivat useat nimekkäät taiteilijat ja kulttuurielämän vaikuttajat. Kapellimestari Esa-Pekka Salonen osallistui aktiivisesti ilmoituskampanjaan toisaalta *Uuden Suomen* puolesta ja *Helsingin Sanomien* musiikkikritiikoita, ja erityisesti Heikinheimoa vastaan kysymällä ”Entä jos Seppo Heikinheimo kohta on ainoa valtakunnallinen musiikkiarvostelija?” Tämä liittyi vaatimukseen ”ainakin kahdesta mielipiteestä”, ja kampanjassa Uusi-Suomi tarjosi sellaisen, epäilemättä taiteilijoita ja musiikkielämää enemmän miellyttävän mielipiteen (kts. Hurri 1993a, 297-298).

Hurrin (1993a, 299) mukaan mielenkiintoisinta 1990-luvun sanomalehtikritiikkiä koskevassa keskustelussa oli vaatimus palaamisesta journalistisesta/ popularisoivasta kritiikistä taide-elämän normiston säätelyyn kulttuuriarvosteluun ja -journalismiin – perinteiseen asiantuntija-arvosteluun. Heikinheimo symboloi epäilemättä vastapuolelleen journalistista ja popularisoivaa kritiikkiä. Kaksi toisistaan eriävää näkökantaa näyttäytyivät erityisesti Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen ja estetiikan apulaisprofessori Torsten Petterssonin ja Seppo Heikinheimon *Helsingin Sanomissa* käydyssä debatissa lokakuussa 1990.

Petterssonin mukaan ”tapaus Heikinheimossa” kärjistyi ”jatkuvasti voimistuva ristiriita, joka vallitsee kritiikkiä ja varsinkin päivälehti-arvostelua koskevien erilaisten käsitysten välillä.” Hänen mukaansa vastakkain ovat ”tekstilähtöi-

¹⁴ Lehtirannan (1993, 12) mukaan musiikkijournalismin voidaan katsoa palvelevan niin yleisöä kuin kehittyvää musiikkielämää (Lehtiranta 1993, 12).

nen”, ”pakinanomainen” ja ”subjektiivinen” tyyli ja perinteinen asiantuntija-arvio. Petterssonin puolustaman ”perinteisen” asiantuntija-arvion ei tule perustua vain kirjoittajan omaan mielipiteeseen ”vaan sen pitää olla taidemaailman normiston sisäistäneen, eräänlaisen edushenkilön asiantuntija-arvio.” Mikäli arviot Petterssonin mukaan jatkuvasti sijoittuvat ”sen marginaalin ulkopuolelle jota taidemaailma kohteeseen tutustuttuaan pitää mahdollisena, hänen asiantuntija-arvionsa joutuu vaakalaudalle.” (Hurri 1993a, 299.)

Heikinheimo sanoutui vastineessaan selkeästi irti Petterssonin näkemyksistä. Hänen mukaansa kritiikin ei tule olla taidemaailman normit sisäistäneen henkilön asiantuntija-arvio. Heikinheimon mukaan ”näin on Suomessakin tosin pääsääntöisesti ollut hyvin pitkään; arvostelijat ovat olleet jonkinlaisia oman alansa ”troijalaisia puuhevosia” lehdistössä. Näin on vieläkin laita monissa maaseutu-kaupungeissa, ja arvostelut ovat sen mukaisia.” Taidemaailman normien sijasta Heikinheimo korostaa kriitikon autonomiaa: ”otan työssäni vastaan ohjeita, mutta vain esimiehiltäni, en arvostelun kohteilta enkä lukijoilta. Viime kädessä jokaisen kriitikon majakka on kuitenkin hänen oma makunsa ja vakaumuksensa. Kriitikko joka alkaa kuunnella muita mielipiteitä ja neuvoja, on luisulla pinnalla.”

Edellisessä näyttäytyy Heikinheimon sitoutuminen ainoastaan lehtiyhteisöönsä. Mikäli tulkintaa viedään hieman pidemmälle, Heikinheimon valta-asemaa (Helsingin sanomien yleisen aseman lisäksi) voitaisiin pitää myös kritiikkejä lukevan yleisön ansiona – hänen musiikkikritiikkiään luki laajempi yleisö kuin yleisesti musiikkikritiikkien kohdalla. Tavanomaisista asiantuntija-arvioista ei käsitykseni mukaan olla yhtä laajasti kiinnostuneita.

”Tapaus” Heikinheimoa tarkasteltaessa tarkastellaan samalla suomalaista sanomalehtikritiikkiä, joka koskee useimmiten taidekulttuuria. Siirtyessämme keskustelemaan populaarimusiikista, myös diskurssi muuttuu: musiikkielämän sijasta keskustelemme todennäköisesti musiikkikriitikon suhteesta musiikkiteollisuuteen. Myös populaarimusiikkilehdistön kohdalla pätevät kuitenkin samat eettiset kysymykset kuin sanomalehtikritiikissäkin – kysymys kriitikon roolista ja asemasta musiikkijournalismin kentällä.

Populaarimusiikkia koskevassa tutkimuskirjallisuudessa populaarimusiikin aikakauslehdistö nähdään, jos ei osana musiikkiteollisuutta (*music industry*) vähintäänkin vahvassa riippuvuussuhteessa siihen (Denisoff 1997; Frith 1988; Negus 1992, 2001; Shuker 2001; Leonard & Strachan 2003; Theberge 1997). Tämä ajatus kyseenalaistaa kriitikon autonomian samalla tavoin kuin *musiikkielämän* vaatimukset ”taiteen” normeihin nojautumisesta.

Tutkimuskirjallisuudessa populaarimusiikkilehdistön eettisyys usein kyseenalaistetaan. Pessimistisimmillään, amerikkalaiseen musiikkilehdistöön viitattaessa R. Serge Denisoff näkee arvostelun ensisijaisesti mainoksena. 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, artistin huomioarvosta jne. (Denisoff 1997/1986; Oesch 1989, 35-36.)

Syynä Denisoffin kritiikkiin on kriitikon autonomian, ja siten uskottavuuden puute levy-yhtiöiden harrastaman korruption kautta. Denisoffin mukaan kriitikot ovat (taloudellisestikin) riippuvaisia levy-yhtiöiden tarjoamista ilmaisista levyistä, (konsertti/kiertue) matkoista, ruoasta, juomasta jne. Levy-yhtiöt palkkaavat kriitikoita tiedottajikseen ja PR-osastoille, joskin he voivat toimia myös freelance-kirjoittajina tuottaen samanaikaisesti arvosteluja ja juttuja lehtiin kuin kirjoittavat biografioita ja tiedotteita levy-yhtiöiden toimeksiannoista. Tämänkaltaisessa yhdistelmäroolissa kriitikko saattaa kirjoittaa ”kriitikkejä” myös edustamastaan artistista. (Denisoff 1997/1986, 304-316; Frith 1988, 182-183.) Oeschin (1989, 35) arvion mukaan Suomessa levy-yhtiöiden musiikkitoimittajia kohtaan harrastama korruptio ei liene kuitenkaan kovin yleistä. Luultavasti suurempi vaikutus on kriitikon omilla henkilökohtaisilla suhteilla musiikin tekijöihin.

Toisaalta uskottavat kriitikot ovat myös levy-yhtiöille arvokkaampia. Riippumattomuus tai ainakin illuusio autonomiasta on myös kriitikon tärkein ominaisuus ja yleisesti tärkeä osa journalistin etiikkaa. Lukijat - jos jotkut arvioivat kriitikkejä uskottavuuden näkökulmasta. Toisaalta pelkästään kritiikin varassa - ilman auditiivista vertailukohtaa he ovat ”sokeita” musiikille. Lehtien journalistit ovat tässä mielessä vain musiikin tulkitsijoita, radioiden välittäessä välitöntä musiikin virtaa yleisöille.

Vaikka tiedotusvälineitä pidetäänkin levy-yhtiöiden lailla portinvartijoina, voidaan musiikkilehdistöä ja kriitikkoja pitää portinvartijoina osittain alisteisina levy-yhtiöille. Simon Frithin mukaan (Frith 1988, 182) levy-yhtiöt kontrolloivat kriitikoiden työtä. Perusteena tälle on se, että kriitikot saavat levy-yhtiöiden välityksellä artisteja koskevat uutiset, haastattelumahdollisuudet ja arvosteltavat levyt.

Frithin mukaan musiikkiarvostelu on omaksunut kiinnostavimman aseman lehdistö-teollisuus yhteenliittymässä. Kun 1950-luvulla poplehdistön arvostelut olivat pikemminkin (vain) uutisia (vrt. mainoksia) uusista julkaisuista, rocklehdistön lukijoille levyjen valinta oli identiteetti- ja statuskysymys. Jos 1950-luvun poplehdistön arvostelijat eivät odottaneetkaan vaikuttavansa arvosteluil-

laan lukijoihinsa, rocklehdissä arvostelut herättivät selvästi suurimmat reaktiot lehtien kirjepalstoilla. (Frith 1988, 183.)

Vaikka levymyyntiin levyarvosteluilla ei arvioida olevan suoranaista vaikutusta levymyyntiin, niin sillä on erilaisia merkityksiä levy-yhtiöille, taiteilijoille ja lukijoille. Frithin (1988,183-184) mukaan ääniteyhtiöiden näkökulmasta musiikki-lehdet ovat markkinointivälineitä. Ne ovat kuitenkin myös osa rockin suodatusprosessia: levy-yhtiöt saavat lehtien kautta ennakkoviitteitä yleisön mausta ja hyödyllisiä neuvoja siitä, mihin julkaisuihin kannattaa panostaa ja mihin ei. Tämän mukaan lehdet ovat levy-yhtiöille paitsi markkinointivälineitä, niiden kautta on mahdollista kerätä markkinointitietoa osana tuotteiden markkinointisuunnittelua. Tämä voi olla hyvinkin tärkeää uusien artistien kohdalla. Tämän lisäksi positiivisia lehti-arvosteluja käytetään yleisesti niin musiikki- kuin elokuvateollisuudessakin osana levyjen markkinointikampanjaa ja osana yhtyeiden promootiomateriaalia. Yhtye lisää omaa näin arvoaan markkinoilla käyttäen (positiivisia) kritiikkejä suoraan hyväkseen.¹⁵

Vaikka toimittajien ja kriitikkojen vaikutusmahdollisuudet nähdäänkin pieniksi, kriitikko voi auttaa raottamaan porttia (tai sulkemaan sen) uusien ja tuntemattomien artistien kohdalla, koska heistä ei ole olemassa vakiintuneita mielipiteitä tai levy-yhtiöt ovat heistä epävarmoja. Joka tapauksessa arvostelut ovat tärkeämpiä tuntemattomille artisteille: tunnetut artistit eivät välttämättä tarvitse lehdistöä oman arvons nostamiseksi ja tietoisuuden korottamiseen, ja (yksittäisten) kielteisten arvostelujen vaikutukset eivät todennäköisesti kykene muuttamaan etabloituneen artistin statusta.

Myös artisti on luonnollisesti kiinnostunut musiikkinsa vastaanotosta. Kriitikot tarjoavat usein ensimmäisen ”riippumattoman”, julkisen mielipiteen artistin musiikista. Tällä epäilemättä on tiettyjä vaikutuksia artistin musiikkiin tulevaisuudessa. Epe Heleniuksen mukaan (Lassila 1987, 143-144) portinvartijat (lehdistö, radio ja tv) vaikuttavat tällä tavalla:

¹⁵ Joskin myös negatiivistakin mediakritiikkiäkin on käytetty promootiossa, esim. Mötley Crue.

”Ja tietysti ne portinvartijat vaikuttaa sillä tavalla, että vuonna 86 julkaistuun lp:seen ei yhtään mitään, mutta toki vuonna 87 julkaistavaan Iguana lp:seen niiden kritiikki on vaikuttanut. Bändin jätkät voi kiistää sen, mutta kuitenkin ne reaktiot, mitä yleisön taholta on tullut ja mitä kriitikoilta on tullut, ne tietysti vaikuttaa alitajuisesti siihen, mitä ne tekee ens vuonna.”

Koska edellisessäkin viitataan kriitikkoihin (ja yleisöön) *portinvartijoina*, pyrin selvittämään käsitettä ja sen merkityksiä. Siirryn aluksi tarkastelemaan usein esitettyä mallia musiikkitoimialan (tai -teollisuuden) arvoketjusta (*value chain*) (kts. esim. Pönni & Tuomola 2003), joka esittää musiikin tuotannon organisaatioteoreettisessa viitekehyksessä. Ketju pyrkii kuvaamaan yleisesti jonkin tuotteen tai palvelun (tässä musiikin) valmistamiseen tai palvelun tarjoamiseen liittyvää prosessia ja niitä osapuolia, jotka tarvitaan ”tuotteen tai palvelun luomiseksi kuluttajalle”. Jo diskurssin kautta voidaan nähdä arvoketjun organisaatioteoreettinen tausta ja musiikin esittäminen tavanomaisena tuotteena. Arvoketjun vaiheiksi Pönni nimeää:

1. Luomisen (Säveltäjät, sanoittajat, sovittajat, kääntäjät)
2. Esittämisen ja kehittämisen (Muusikot, solistit, kapellimestarit, taiteelliset tuottajat)
3. Tuottamisen ja pakkaamisen (Levy-yhtiöt, musiikkikustantajat, äänitysstudiot, äänitemonistamot, AV-tuottajat)
4. Markkinointi- ja jakeluvaiheen (maahantuonti, tukkukauppa, vähittäiskauppa, postimyynti, mekaaninen esittäminen (tv, radio, streaming, ravintolat, soittoaarten välittäjät, festivaali- ja konserttijärjestäjät ja ohjelmatoimistot)

Viimeisessä vaiheessa (5.) musiikkia ”käytetään” ts. kulutetaan. Pönnin (Pönni & Tuomola 2003) mukaan huomattava osa tarjottavasta musiikista on ns. ”valtavirtamusikkia”, eli kuluttajien ehdoilla tehtyä, riittävän kassavirran synnyttävää ja musiikkialan toimeentulon takaavaa musiikkia.” Ketjua edeltävänä vaiheena voidaan nähdä julkinen ja yksityinen koulutuspanos, jolla tarkoitetaan yleisesti musiikkikoulutusta, joka kouluttaa niin muusikkoja, harrastajia kuin yleisöjäkin.

Arvoketjun sukulaisena voidaan pitää Paul Hirschin (1990/ 1972) portinvartija-teoriaa (*systems model/ filter flow model*), jossa tuotteet kulkevat taitelijalta kuluttajalle vaiheittain tiettyjen portinvartijoiden kautta, jotka valitsevat (suodattavat) ne tuotteet, jotka pääsevät lopullisille kuluttajamarkkinoille. Hirsch vertasi Adornon (1990/1950) tapaisesti populaarimusiikin tuotantoa muuhun teollisuuden ja näki yhtäläisyyksiä mm. rakennusteollisuuteen. Hirschin mukaan prosessi alkaa sopivan ”raakamateriaalin” (*raw materials*) valinnalla, joka tarkoittaa ”potentiaalisia” levytyksiä kaikkien saatavilla olevien levytysten joukosta. Raakamateriaalit etenevät ”luovaan” alijärjestelmään (*creative subsystem*) jossa tuotteista valitaan edelleen sopivimmat tuotantoportaaseen ja lopulta markkinoita-

viksi yleisöille. Jokaisessa vaiheessa portinvartijat aktiivisesti valitsevat ja myös karsivat tuotteita ennen kuin ne siirtyvät seuraavaan vaiheeseen.

Neguksen (2001, 56) mukaan Hirschin yksisuuntaisen järjestelmän rajoittuneisuus näyttäytyy etenkin siinä, miten se kohtelee musiikkia vain raakamateriaalina, joka kulkee suodattajien läpi vaikuttumatta niistä millään tavalla. Siten A & R -henkilöstön, tuottajien, stailistien ja pr-osastojen henkilöstö ei mallin mukaan vaikuta itse sisältöön – heidän tehtäväkseen jää vain valita potentiaaliset tuotteet ei-potentiaalisten joukosta. Negus tekee myös huomion musiikkiteollisuuden kehityksestä sitten Hirschin. Nykyinen musiikkiteollisuus ei ole ainoastaan keskittynyt myymään tuotteita yleisölle, vaan se on enenevässä määrin keskittynyt keräämään tuottoja omistamallaan tekijänoikeuksilla, jotka kertyvät kun musiikkia esitetään tv:ssä, radiossa, elokuvissa ja mainoksissa.

Lassila (1987) on soveltanut Hirschin teoriaa esittelemässään *kulttuuriteollisuuden esivalintajärjestelmässä* ja sisällyttänyt malliin mukaan myös lehdistön ja musiikkijournalistit. Lassilan tutkimuksen mukaan lehdistö voidaan portinvartijana kuitenkin myös ohittaa, joskin siihen vaaditaan Lassilan mukaan ”ainutlaatuinen tuote ja valtava mainosbudjetti” (Lassila 1987, 31).

Negus (2001, 57-65) pyrkii tarjoamaan vaihtoehdon selittääkseen populaarimusiikin tuotantoa. Tätä tapaa hän kuvaa siirtymiseksi *kulttuurin tuotannosta (production of culture) tuotannon kulttuurin (culture of production)* tarkastelemiseen. Tässä näkökulmassa Negus korostaa yhteisöllisyyden ja kulttuurisen kontekstin merkitystä taiteellisten sisältöjen luomisessa yksilöllisen ”luojan” tai tuotannon erillisten vaiheiden sijaan. Negus pyrkii jo tehtyjen tutkimusten avulla lähestymään tuotantoprosessia pikemminkin kulttuurisena, vuorovaikutuksellisena, erilaisia vaiheita ja useita prosesseja sisältävänä, jonka myötä musiikkiin tehdään muutoksia - sitä tuotetaan ja kehitetään joka tuotannon vaiheessa. Siten koko tuotantoketju ja siihen osallistujat voidaan nähdä aktiivisina vaikuttajina, tuotantoprosessiin osallistuvina toimijoina. Eri vaiheissa musiikkia voidaan arvioida suhteessa yleisöön, ”tunnusteltaessa yleisön pulssia”. Vignolle on Neguksen mukaan pyrkinyt aktiivisesti problematisoimaan levyteollisuuden suljettuna rakenteena, jossa eri vaiheet seuraisivat kronologisesti toisiaan. Pikemminkin prosessi ja lopputulokset tulisi nähdä eri prosessiin osallistujien aktiivisen vuorovaikutuksen tuloksina – tuotantoprosessi tulisi nähdä sarjana toisiinsa vaikuttavia ja välittäviä tapahtumia jotka yhdistävät taiteilijat ja yleisön. Tämän näkemyksen myötä Negus korostaa ottaa huomioon levy-yhtiöiden rooli *välittäjinä* (vain) manipuloijien sijasta (Negus 2001, 61).

Edelliseen liittyvä mielenkiintoinen huomio liittyy levy-yhtiön henkilöstön tapaan työskennellä intuitiivisesti. Henkilöstön ammattitaidossa korostuu yleisötutkimusten hallinnan sijasta tunne ja intuitio – kyky tuntea yleisönsä pulssi

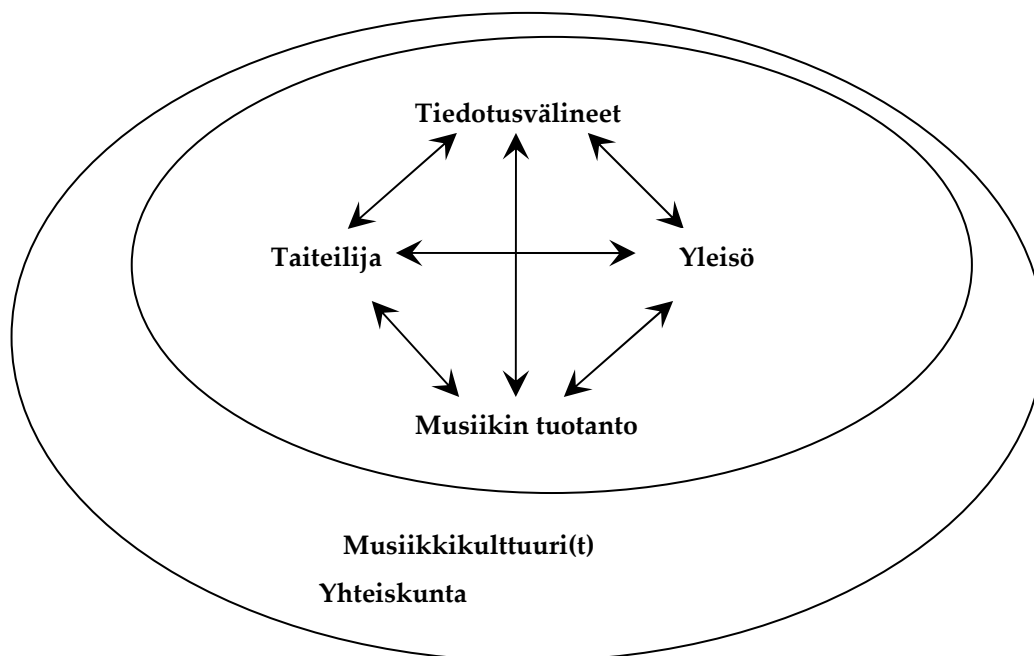
tapahtuu parhaiten olemalla osa yleisöön. Negus vie ajatusta eteenpäin keskustelemalla kentän jaetuista arvoista. Puhuessaan Bourdieulaisittain *kulttuurisista välittäjistä* (*cultural intermediaries*) Negus korostaa portinvartijoiden olevan pikemminkin aktiivinen, vaikuttava osa yhteisöä kuin vain omasta rajatusta tontistaan huolehtiva ”koneen” osa. Bourdieu (1984, 151; Negus 2001, 62-63) puhuu niistä epämuodollisista verkostoista (yhteiset arvot, elämäkokemukset) joiden perusteella *kulttuuriset välittäjät* valitaan työskentelemään organisaatioissa. Bourdieun väitteen mukaan epämuodolliset verkostot toimivat erityisesti uudemmilla kulttuurituotannon sektoreilla (populaarimusiikki), vanhempien sektorien valitessa työntekijänsä muodollisten proseduurien kautta (muodollinen koulutus jne.). Kulttuuriset välittäjät eivät tämän ajatuksen mukaan toimi portinvartijoina perinteisessä mielessä, vaan pikemminkin välittäjinä, jotka hälventävät rajoja toimiessaan kaksoisrooleissa kulttuurituotannon kentällä. Musiikkiteollisuudessa toimitaan usein samanaikaisesti sekä tuottajan että kuluttajan rooleissa, sekä käytetään henkilökohtaista makua ammattitaidon mittapuu-
na.

Levy-yhtiöiden työntekijät ovat usein itse aktiivisia musiikin kuluttajia, jonka kautta myös heidän ammattitaitonsa rakentuu. Siten musiikin kuluttaminen *vapaa-aikana* ostamalla levyjä ja käymällä konserteissa voidaan nähdä sekä olemisena *osa yleisöä* samalla kuin se on oman ammattitaidon ja -tiedon lisäämistä. Työssä tätä tietoa käytetään tuottaessa uutta musiikkia. Musiikkimaku on puolestaan tärkeä uusia työntekijöitä palkatessa. Neguksen mukaan työntekijät palkataan juuri heidän musiikkimakunsa ja levykokoelmiensa perusteella – sama pätee myös tietyiltä osin levytyssopimuksiin – makujen yhdistyminen voi edesauttaa myös osapuolten keskinäistä ymmärrystä. (Negus 2001, 63.)

Taiteilijan, tuottajan (*administrator*) ja yleisön väliset suhteet ovat Hirschin portinvartijamallissa selvästi erotettuja toisistaan. Musiikkisektorilla arkipäivä näyttäytyy kuitenkin toisenlaisena. Tämä ilmenee liikkuvuutena erilaisten roolien välillä. Negus, (niin kuin aikaisemmin Frithkin ja Denisoffkin tässä luvussa) viittaa (roolien) liikkuvuuteen jota tapahtuu niin musiikkilehdistön ja levy-yhtiöiden, taiteilijoiden ja journalistien kuin yleisön ja taitelijoidenkin välillä. Usein (jos ei aina) on niin, että kuunteluharrastus on osa muusikkoutta, ja aktiiviharrastajista ja osa ammattilaisista myös kirjoittaa. Moni saattaa myös tuottaa (julkaista) musiikkia työkseen (tai vähintäänkin harrastukseksi). Siten ei ole tavatonta, vaan pikemminkin yleistä että erilaiset musiikin *asiantuntijat* vaikuttavat samanaikaisesti eri rooleissa ja organisaatioissa.

Tämän luvun keskustelun pohjalta kuvaan musiikin medioitumista KUVIOSSA 2. Sen tarkoituksena on esittää musiikin välittymistä, sen konteksteja, toimijoita/ rooleja ja niiden välisiä viestinnällisiä suhteita. Tarkoitukseni on tässä tutkimuksessa hahmottaa musiikin medioitumista ja merkitysten rakentumista

erityisesti musiikkijournalismin¹⁶ näkökulmasta, joskin malli kuvaa myös yleisemmin musiikin medioitumista musiikkiteollisuuden ja musiikkielämän viitekehyydessä.



KUVIO 2. Musiikin medioituminen

Taiteilijaan, artistiin, yhtyeeseen/ orkesteriin ja joissakin tapauksessa myös muusikkoon viitataan teoksen luojana. Se minkälaiseksi taitelijan rooli määritellään, on kulttuurisesti sopimuksenvaraista. Todellinen, kokonaisvaltainen luominen on tässä luvussa esitetty koko prosessin kollektiiviseksi lopputulokseksi, joka on periaatteessa aina tapauskohtainen, joskin kulttuuriinsa sidottu ja kulttuurisesti säädelty tapahtuma.

¹⁶ Taidekritiikin kenttää on ensimmäisenä hahmotellut kirjallisuustieteilijä Hugh Haziel Duncan (1967) jonka kolmiomalli (taitelija, kriitikko, yleisö) on sovellettavissa taidekritiikin hahmottamiseen. Merja Hurri (1993, 49-51) on väitöskirjatutkimuksessaan täydentänyt Duncanin mallia lisäämällä siihen tiedotusvälineet. Samankaltainen malli on myös löydettävissä Pekka Oeschin (1989,34) tutkimuksesta.

Musiikin tuotannolla tarkoitan kaikkia niitä toimijoita ja prosesseja, jotka julkistavat musiikkia. Erityisesti viitataan tässä levy-yhtiöihin, konserttijärjestäjiin ja muihin välittäjiin, jotka vaikuttavat soivan musiikin saattamiseen kuultavaksi. Tästä erillisenä välittäjänä kaaviossa esitetään *tiedotusvälineet*, joista oman erityisen mielenkiintoni kohteena olevan lehdistön lisäksi erityisesti radio, televisio ja internet vaikuttavat hyvin tehokkaasti musiikin medioitumiseen. Radion ja television vaikutukset musiikin välittäjänä ovat välittömiä, kuvan ja varsinkin tässä tapauksessa äänen kertoessa kuulijalleen enemmän kuin tuhat sanaa (?). Vaikka radion, tv:n ja internetin avulla musiikilla on mahdollista saavuttaa suora kontakti kuulijaan, musiikkilehdistöä ei ole kuitenkaan syrjäytetty.

Lehtiin kirjoittavien musiikkijournalistien ja kriitikoiden onneksi printtimedian yhtenä etuna lienee sen riippumattomuus ajasta ja paikasta. Lukija voi tutustua lehteen (tai kirjaan) ”omalla ajallaan”, palata helposti siihen aina uudelleen. Printti tukee käsittääkseni paremmin myös tiettyä, lukijoitakin miellyttävää ilmaisutapaa – sen pitkä historia takaa sen käytön, ja sen ilmaisulliset mahdollisuudet ja tuottamisen edullisuus ovat ainakin toistaiseksi pitäneet aisoissa sen (digitaaliset) kilpailijat. Mutta miksi ihmiset haluaisivat lukea lehdistä juuri musiikista? Kaikki eivät luonnollisesti haluakaan, erityisen tärkeää se näyttää olevan aktiiviharrastajille ja ammattilaisille. 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.

Frithin sanoja voitaneen soveltaa myös muihinkin musiikin lajeihin ja niihin liittyviin erikoislehtiin. Joka tapauksessa Frith ehdottaa aktiivisemmilla musiikin harrastajilla olevan suuri vaikutus passiivisempiin harrastajiin. Ajatus mielipidejohtajista ja heidän vaikutuksistaan laajempaan yleisöön on laajemminkin levinnyt yleisön- ja markkinointitutkimuksen piirissä. (kts. mm. Hill & O’Sullivan & O’Sullivan 1998).

Kuten olen jo aiemmin tässä luvussa viitannut, musiikkilehdistön ja kriitikoiden kirjoittamisen vaikutukset eivät näytä olevan välittömimmillään taloudellisia, ts. kriitikit eivät vaikuta (ainakaan) välittömästi levyn myyntiin (positiiviset tai negatiiviset). Tämä ei kuitenkaan muuta sitä seikkaa, että lehdet kannustavat yleisellä tasolla levyjen ostoon (ainakin positiivisia arvosteluja saadessaan). Suurempi valta välittömään levymyynnin lisäämiseen nähdään olevan muilla tiedotusvälineillä, erityisesti radiolla ja televisiolla. Mielenkiintoinen, ja keskeinen huomio on myös Shukerin (1998, 199-200) väite siitä, miten kriitikit korostamalla tuotteen kulttuurista merkittävyyttä etäännyttävät lukijansa siitä

tosiseikasta, että he ovat ostamassa kulutushyödykettä. Tämä on lukijalle usein merkki kriitikon autonomiasta, ja siten myös merkki kriitikon uskottavuudesta.

Musiikkilehdistön vaikutusta voidaan taloudellisen sijasta kutsua erityisesti ideologiseksi. 1960-70 -lukujen uudet musiikkilehdet syntyivät useimmiten pikemminkin ideologisista kuin taloudellisista syistä. Aktiivisimmat rockfanit halusivat vaikuttaa ihmisten musiikkimakuihin ja tuoda julki uudenlaisen näkökulman musiikista. Toisaalta voidaan ajatella, että oli syntynyt myös tarve uudenlaisille lehdille. Albumeja ostavasta, ”ajattelevasta fanista” tuli 1970-luvulla myös musiikkiteollisuuden ensisijainen kohderyhmä. Tähän samaan tarpeeseen syntyneet lehdet vastasivat. Toisaalta lehtien voidaan katsoa suuresti vaikuttaneen tietynlaisten yhteisöjen ja tietynlaisten markkinoiden kehittymiseen – siten lehdet eivät yksinomaan vastanneet lisääntyneeseen kysyntään, vaan myös rakensivat sitä. On myös syytä muistaa, että pienlehtien perustamiseen ei luultavastikaan liittynyt tietoista kohderyhmien analysointia. Underground-lehdistön ja *fanzine* (ja *prozine*) -lehtien juuret olivat rockfanien yhteisössä ja kuvaavat itsessään tietyn ideologian ja yhteisön kehittymistä.

Musiikkilehtien rooli nimenomaan merkityksen tekijänä on suuri. Kirjoittaminen tarkoittaa paitsi merkitysten luomista, se on myös historian ja kulttuurisen arvon rakentamista. Puhumattakaan taidemusiikin kaanonista, myös rockkirjoittamisen voidaan katsoa rakentavan omia kaanoneitaan. 1980-luvun alussa Rockjournalismia alettiin julkaista lehtien lisäksi enenevässä määrin myös rockin historiakirjoina, elämäkertoina, tietokirjoina, tyyllisuuntia käsittelevinä kirjoina ja erilaisina kuluttajaoppaina¹⁷. Myös tunnettujen kriitikoiden¹⁸ journalismia/kritiikkejä on julkaistu uudelleen kirjallisuutena, antologioina tai populaarimusiikin ensyklopedioissa (Shuker 2001, 85).

Lehtien luodessa merkityksiä, voidaan päätellä myös syntyvän yhteisöjä ja markkinoita. Kempin (2004, 107) mukaan musiikkijournalistit ovat erittäin tär-

¹⁷ Shuker erottelee populaarin ja akateemisen kirjallisuuden. Vaikka kaksi edellistä nykyään sekoittuvatkin usein keskenään, populaarikirjallisuuden laatu ja luotettavuus on vaihtelevaa.

¹⁸ Esimerkkeinä Greil Marcus, Lester Bangs, Robert Christgau, Anthony DeCurtis, James Miller, Ellen Willis, Mikhail Gilmore, Dave Marsh, Jon Savage, Dave Rimmer, Julie Burchille, Nik Cohn ja Charles Shaar Murray.

keitä musiikillisen genren saamien merkitystenantojen kannalta (ja erityisesti sen kannalta miten artistit kategorisoidaan), koska he pyrkivät yhdistämään tietynlaisen musiikin myynninedistämisen oman lehtensä (mediansa) myynninedistämiseen (kts. myös Negus 1992, 115-133). Musiikkilehdillä voi olla yhteisöjen luomisessa hyvinkin aktiivinen rooli. Näin voidaan päätellä mm. Paul Thébergen muusikkojen lehtiä koskevasta tutkimuksesta (1991, 1997) ja Sarah Thorntonin (1996) klubikulttuuria koskevasta tutkimuksesta. Puhummeko sitten yhteisöistä vai markkinoista, on sekin ideologinen kysymys.

4 ESTETIIKASTA IDEOLOGIOIHIN

Musiikkiarvostelujen ymmärtämiseksi tutkijan on palattava perimmäisten kysymysten äärelle. Kysymys mitä musiikki tai taide ylipäätään on, tai ainakin miten taidetta musiikin historiassa on representoitu, ovat kysymyksiä joihin erilaisten intertekstuaalisten ketjujen ymmärtämiseksi on syytä hakea vastauksia. Populaarimusiikkilehtien arvostelujen ideologis-esteettistä perustaa voidaan tulkita menestyksekkäämmin lähihistorian kontekstissa, kun taidemusiikkikulttuuria edustavan Rondon esteettistä arvoperustaa ei voida ymmärtää ilman historiallista näkökulmaa, jossa otetaan huomioon eri historian aikakausille tyypilliset musiikin filosofiaa ja estetiikkaa koskevat käsitykset. Toisaalta näiden kahden toisistaan poikkeavan musiikkikulttuurin välille ei ole syytä rakentaa kahta erillistä todellisuutta vaan pyrkimyksenä tulisi olla osakulttuurien tarkastelu vuorovaikutuksellisenä prosessina.

Se, mikä on ”hyvää” tai ”huonoa” musiikkia ovat olleet usein kätkeytyinä musiikin historian ja –filosofian kirjoitusten itsestäänselvyiksiin, ”tietoon” joka harvoin on vapaata erilaisista ideologisista tai (kulttuuri)poliittisista painolasteista. Musiikin akateeminen filosofinen ja esteettinen tarkastelu on historiallisesti ollut musiikin arvioimista edeltävää ja siten musiikin arviointiperusteisiin vaikuttava tekijä. Siten myös musiikkikritiikin on sanottu olevan sovellettua musiikin estetiikkaa (Oramo 1991, 209).

Modernisaation etenemisen ja autonomiaestetiikan kehittymisen myötä 1800-luvun alkupuolelta lähtien taidetta voidaan tarkastella yhteiskunnassa omana instituutionaan suhteellisen eriytyneenä muista sosiaalisen toiminnan muodoista. 1700-luvulla Euroopan keskusmaissa syntyi uudentyyppinen yhteiskunta, joka rakentui tehtävänmukaisen eli funktionaalisen eriytymisen varaan. Modernisoitumisen myötä myös taide saavutti aikaisempaa itsenäisemmän aseman. Sosiologiset teorit¹⁹ näkevät taiteen kentän toimijoiden tehtävänjaon pit-

¹⁹ Modernin taidejärjestelmän teorit pohjautuvat Seväsen (1998, 25) mukaan erityisesti Niklas Luhmannin (Sevänen 1998, 88-151) ja Jürgen Habermasin (Sevänen 1998, 152-199) taidejärjestelmää koskeviin ajatuksiin. Muista tutkijoista Sevänen mainitsee Pierre Bourdieun, Scott Lashin ja Friedrich H. Tenbruckin.

källe vietyä. Taiteilijoiden, kustantajien, välittäjien, kriitikoiden, tutkijoiden ja vastaanottajien keskinäisessä tehtävänjaossa kukin toimija on erikoistunut hoitamaan tiettyjä tehtäviä tai roolia, joskin rajoitetusti heidän on mahdollista toimia myös useissa eri tehtävissä ja rooleissa. (Sevänen 1998, 23.)

Jos edellä kuvattua voidaan kuvata horisontaalisesti eriytyneeksi, taidejärjestelmää luonnehtii teorioiden mukaan myös vertikaalinen eriytyneisyys. Tämä piirre liitetään järjestelmän sisäiseen normatiiviseen järjestykseen, sen valta- ja statusrakenteeseen. Vertikaalinen eriytyminen on ilmennyt muun muassa erotelujen tekemisenä taiteen ja viihteen, (korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin) ja professionaalisen taiteen ja harrastajataiteen välille. Näissä arvohierarkioissa harrastajataide ja populaarikulttuuri edustavat vähemmän arvostettua taidetta tai jotain sellaista, mikä sijoitetaan taiteen ulkopuolelle, ei-taiteeksi. (Sevänen 1998, 23-24; kts. myös luku 3.5.)

Taidejärjestelmän eriytymisen mahdollisti taidemarkkinoiden syntyminen. 1700-luvun aikana taide astui ulos kirkon, hallitsijoiden, hovien ja ylhäisten mesenaattien hallinnasta moderniin julkisuuteen. Porvaristosta ja keskikerroksista koostuva taiteen yleisöpohja kasvoi. Siten Euroopan keskusmaissa syntyi 1700-luvulla nykyaikainen kustannustoiminta, julkinen konserttilaitos, julkiset taidenäyttelyt, taidekritiikki ja taidealan aikakauslehdistö. (Sevänen 1998, 24.) Suomessa vastaava taidejärjestelmän kehittyminen ja autonomisoituminen tapahtui vasta 1800-luvun aikana. Tämä johtui osin potentiaalisen yleisöpohjan pienestä määrästä. Vasta 1800-luvun lopulla koulutusjärjestelmän ja sitä kautta lukutaidon kehittymisen myötä Suomeen kehittyivät laajemmat taiteen markkinat (Sevänen 1998, 273-274).

Sosiaaliset järjestelmät eroavat toisistaan siinä, että ne ovat kukin erikoistuneet hoitamaan omaa tehtäväänsä. Järjestelmän sisällä toimijat arvioivat maailmaa kyseisen tehtävän tai funktion näkökulmasta. Kussakin järjestelmässä on suhteellisen omaleimainen säännöstö, joka määrittää minkälainen toiminta on suositeltavaa ja mikä taas ei. Seväsen mukaan ”modernin ajatustavan mukaan taiteellista arvoa ei voida samaistaa taloudelliseen hyötyyn, poliittiseen tarkoituksenmukaisuuteen tai moraaliseen opettavaisuuteen.” Tästä perusnäkemyksestä huolimatta tutkijat eivät ole yksimielisiä taidejärjestelmän sisäisistä säännöistä. Se on silti selvää, että taidejärjestelmä määrittää suhteellisen itsenäisesti ja siten sisäisesti omat norminsa eli sen, minkälaiset teokset ovat onnistuneita ja arvokkaita. Normien muotoutumista sääntelee taidekritiikki ja julkinen keskustelu. Vaikka taidejärjestelmä voidaankin nähdä suhteellisen autonomisena, on muistettava yhteiskunnan vaikutus siihen sitä ympäröivänä järjestelmänä. Modernisaation edetessä myös taidejärjestelmän normeihin ovat vaikuttaneet esimerkiksi maallistumisen ja markkinoistumisen prosessit. (Sevänen 1998, 23-25.)

4.1. Estetiikan traditiosta

Musiikin filosofian, kuten länsimaisen filosofiankin jalanjäljet johtavat antiikin Kreikkaan, jonka ihanteet erityisesti renesanssin ja barokin musiikin filosofia löysi uudelleen. Renesanssin ja barokin jäljittelyestetiikassa oli kysymys *mimesiksestä*, luonnon, tunteiden tms. jäljittelystä musiikin välityksellä. Renesanssin aikana säveltäjiä nykymerkityksessään ei tunnettu, vaan heidät nähtiin käsitöläisinä, jotka hallitsivat aikansa sävellysnormit. Vaikka renesanssin aikana säveltäjän ”oman äänen” kuuluminen ja yksilöllisyys musiikissa oli tietyissä rajoissa mahdollista, säveltäjä oli sidottu erilaisiin käytäntöä ohjaaviin, esimerkiksi harmoniaopin (sfäärien harmonia) sääntöihin ja ihanteisiin. (kts. mm. Grout & Palisca 1996 /1960.)

Barokin aikana antiikin retoriikkaa sovellettiin musiikkiin *affektiopin* muodossa, jonka myötä musiikin tehtäväksi tuli kuvata inhimillisiä tunne- ja mielentiloja. Barokin aikana retoriikan (kielen) ja musiikin suhde sai uniformisia, objektiivisiä merkityksiä. Musiikin tehtävänä oli jäljitellä puheen rakennetta, muotoa ja ilmauksia erilaisten antiikin retoriikkaan palautuvien musiikillisten figuurien avulla. Retoristen keinojen (*Musica Poetica*) lisäksi musiikki pyrki jäljittelemään mielenliikkeitä ja tunteita *affektien* muodossa. (*Musica pathetica*). (Buelow, Hoyt & Wilson 2005.)

Sarjalan (1994, 35-36) mukaan 1700-luvun taiteenharrastajien ja konserttiyleisön reseptiotavat olivat affektiopin mukaisia. Siten ”hyvä” musiikki perusteltiin sen mukaan, miten hyvin se esitti ihmisen mielenliikkeitä. Jokaiselle inhimilliselle affektille pyrittiin löytämään musiikillinen vastine. Tämä oli ajalleen ominaista musiikillisten merkitysten rakentamista ”tunteiden kielenä” – musiikkia kutsuttiinkin ”ihmissydämen tauluksi”. 1600-1700-luvulla musiikkikritiikki perustui selkeästi sääntökokoelmaan (*musica poetica*), joka määritteli oikeaoppisen musiikin tuottamisen ehdot. Siten samat säännöt koskivat sekä musiikin tuottamista, arvioimista ja kuluttamista. Yleispätevät, kauneutta koskevat säännöt olivat luonnon antamia ja niillä myös katsottiin olevan luonnonlakien sitovuus. Ajan musiikkikritikoiden, ”taidetuomarien” tehtävänä oli tunnistaa sääntöpoikkeamat objektiivisten kriteerien mukaan. Sarjalan mukaan säveltäjät ja muusikot kirjoittivat tuona aikana toisilleen, eikä yksityismielipiteitä tarvittu. Sarjala esittää affektiopin kuitenkin nakertaneen *musica poetican* sisältämän sääntöjärjestelmän vaikutusvaltaa musiikin arvioinnin alueella ja toimineen siltana uuteen aikaan, jossa kauneuden kokemisen perustaa ryhdyttiin pikemminkin etsimään inhimillisestä subjektiviteetista. (Sarjala 1994, 34-36.)

Maun kategoria ilmestyi vähitellen keskusteluihin taiteesta ja julkisen konsertti-instituution kehittymisen myötä aistivaikutelmasta tuli yhä tärkeämpi arviointikriteeri. Vaikka musiikkiesityksiä arvioitiinkin edelleen sääntöjen noudattamisen puitteissa, kriitikoiden rooli muuttui kritiikin muuttuessa julkiseksi. Sarjalan mukaan sääntöpohjaisen kritiikin rinnalle syntyi tarve sellaiselle arvioinnille, jossa harjaantunut maku sekä musiikin tekemisen säännöt olivat sopusoinnussa keskenään. Tässä muodossaan makua ei enää mielletty ryhmäkonventioksi, joka säätyjärjestelmässä olisi tarkoittanut jyrkän erottelun tekemistä ravaan ja säätyläisten makujen välille. Porvarillinen yhteiskunta noudatti pikemminkin yhdenmukaistamisen periaatetta, jossa taidetuomarin rooliksi tuli yleistajuisesti olla sekä porvarillisen yleisönsä edustaja että pedagogi. Taidetuomari pyrki yleistajuisesti sovittamaan musiikin tekemisen normit muotiin ja vaihteleviin makuihin. Maallikot tuli ottaa huomioon uudessa todellisuudessa, joskin heidän asenteitaan tuli samalla ohjailla toivottuun suuntaan. (Sarjala 1994, 34-36.)

Termin ”estetiikka”²⁰ esitteli vuonna 1735 Alexander Baumgarten, ja ensimmäinen nimeä kantava julkaisu *Aesthetica* ilmestyi vuonna 1750. Dahlhausin mukaan (Dahlhaus 1980, 9) Baumgarten tuli kuuluisaksi ennen kaikkea teoksen nimestä, joskin esim. Vuorinen (1990, 18) esittää Baumgartenin ajatusten olevan tietyiltä osin väärinymmärrettyjä. Merkityksellisempänä musiikin estetiikan kehityksen kannalta on pidetty vuonna 1790 ilmestynyttä Kantin *Arvostelukyvyyn kritiikkiä* (*Die Kritik der Urteilschaft*). Teosta pidetään makukritiikin demokratisoitumisen mahdollistajana (Sarjala 1994, 36). Kantin transsendentaalifilosofia erotti tieto- ja makuarvostelmat toisistaan ja loi siten filosofisen perustan arvostelun vapaudelle, Santasen mukaan kritiikin teorian kustannuksella. Santasen mukaan kritiikin vapaus johti arvostelun kriisiin (Santanen 1990, 36). Sarjalan mukaan Kant ei kuitenkaan yksinomaan vaikuttanut sääntöpohjaisen arviointikäytännön muuttumiseen ”objektiivisesta” subjektiiviseksi. Murros arviointipe-

²⁰ Sanan alkuperä on Kreikan kielen sanassa ”*aisthanesthai*”, joka tarkoittaa ”aistein havaittavaa” (perceive sensuously) (Bowie 2005). Dahlhausin (1980, 9) mukaan ”kaikki yritykset määrittellä estetiikka joko havaitsemisen teoriaksi, taiteen filosofiaksi tai opiksi kauneudesta ovat dogmaattisen ahtaita, yksipuolisia ja mielivaltaisia.” Dahlhaus näkee estetiikan pikemminkin epämääräiseksi ja monitahoiseksi ongelmakokonaisuudeksi. Dahlhausin mukaan estetiikan systeemi on sen historia, historia jossa kohtaavat mitä kirjavinta alkuperää olevat ajatukset ja kokemukset.

riaatteissa tapahtui varsinaisesti *Sturm und Drangin* sekä varhaisten romantikkojen myötä (Sarjala 1993, 36).

Kantin tärkeys musiikin estetiikalle ei johtunut yksinomaan *Arvostelukyöyn kritiikissä* esitetyistä ajatuksista, vaan liittyi laajemmin Kantin tietoteoriaan (1781), jonka vallankumouksellinen ajatus esitti, että objektiivinen tieto voidaan ymmärtää vain subjektin kognitiivisten toimintojen välityksellä. Kantin mukaan subjektia ei voida nähdä vain jo olemassa olevien merkitysten imitaattorina, vaan subjekti tuli pikemminkin ymmärtää tiedon rakentajana – kaikki tieto siten riippui hänen mukaansa subjektin mielikuvituksesta. (Bowie 2005.)

Kant kyseenalaisti rationalistisen filosofian ajatukset loogisesta ja viime kädessä matemaattisesta maailmanjärjestyksestä väittämällä ihmisten itsensä antavan maailmalle selityksiä omiin havaintoihinsa perustuen. Kantin mukaan *me emme siten voi tuntea maailmaa sellaisenaan, objektiivisena entiteettinä.* (Bowie 2005.)

1700-luvun lopun aikalaiskeskustelussa keskeiselle sijalle nousi subjektin mielikuvituksen suhde totuuteen ja kieleen. Kant esitti *Arvostelukyöyn kritiikissä* ajatuksen *geniuksesta*. Rousseau oli luonut pohjan Kantin *geniukselle* määrittämällä luonnon ja luonnollisuuden taiteen lähteeksi. Kantin mukaan neron mielikuvitus kykenee tuottamaan uusia muodollisia sääntöjä taiteen perustaksi. Näitä sääntöjä ei voida kokonaisuudessaan johtaa olemassa olevista säännöistä, vaan säännöt nousevat neron spontaaneista ja siten luonnollisista teoista. (Bowie 2005.)

4.2. Romantiikka ja neron synty

Modernisaatioprosessin eteneminen vaikutti merkittävästi taide- ja taiteilijäkäsityksiin. Yhteiskunnallinen työnjako ja sosiaalinen eriytyminen tuotti myös vähitellen uudenlaisen, individuaalisen subjektin representaatioita, joka näkyi erityisesti romantiikan ajan taide- ja taitelijäkäsityksissä. Taiteen ja taiteilijoiden vapautuminen kirkosta ja hoveista merkitsi myös toisaalta *musica poetican* sääntöpohjaisen musiikinfilosofian tappiota subjektin, tai pikemminkin *genien* eduk-

si. *Sturm und drang* –ajattelijoiden ohjelmalliset julistukset *genien* puolesta ilmaisivat taistelua sääntöpoetiikkaa vastaan (Sarjala 1993, 37).

Romantiikan ajan taidekäsitykselle olennaiset kehitysprosessit voidaan sijoittaa 1500-1600 –lukujen taitteeseen, jolloin mm. raha- ja markkinatalouden syntyminen edelsi keskiluokan syntyä. Modernisaatioprosessia muokkasi keskeisesti uudenlaisen subjektikäsitteen kehittyminen. *Kartesiolaisen subjektin*²¹, rationaalisenä, ajattelevana ja tietoisena tunnetun subjektin rakentuminen edelsi romanttisen taide- ja taiteilijakuvan syntyä. (Hall 1999a, 30-31; Lehtonen 1994, 17-18; Tiainen 2005, 51.)

Sarjalan mukaan romantikot halusivat palauttaa ihmisten välisen orgaanisen yhteenkuuluvuuden tavalla, johon Kant ei analyysillään ollut kyennyt. Tähän tarvittiin Friedrich Schellingin ja Friedrich Schlegelin uutta tapaa luoda ihmisten keskinäinen yhteenkuuluvuus ja yhtenäinen maailmankatsomus. Se ei onnistunut sääntöpohjaisen kritiikin turvin, vaan esteettis-uskonnollisen orientoitumisen muodossa. Kun Schellingille ihmisen ja yhteiskunnan uudistuminen tarkoitti kristinuskon revisiota, Schlegel koki uudistumisen poliittisena, ihmisen henkisenä uudistumisena jonka keskiössä oli yksilö itse. Genius-estetiikan myötä taide oli irrottautunut rationaalisuusperiaatteista ja ennustettavuudesta. Taiteesta oli tullut ekspressiivistä, jotain sellaista mitä ei voinut selittää sanoin tai säännöin. Sarjalan mukaan taide oli modernin maailman uutta mytologiaa. (Sarjala 1993, 38.)

Aikaisempi käsitys annetusta luonnosta muuttui tuotettuun luontoon. *Genius* osallistui luomiseen osana luontoa, ei vain jäljittelijänä. Hän loi itse oman maailmansa, ja oli edustava yhtä luonnon organismeista. Tämän seurauksena teosten arvioinnissa ei voitu käyttää aikaisempia valmiita mittapuita ja sääntöjä taiteelle ja sen tekemiselle. Sääntöjä valvovan taidetuomarin paikalle, genius-

²¹ Rene Descartes (1596-1650) pidetään ”modernin filosofian isänä”. Hän myös antoi uudelle subjektikäsitteelle ensimmäiset muodot. Descartes selitti maailmaa jakamalla sen kahteen erilliseen substanssiin. Nämä substanssina ovat avaruudellinen ”aine” ja ajatuksellinen ”henki”. Descartes uskoi, että asiat on selitettävä palauttamalla ne olemuksiinsa. ”Hengen” keskiöön hän asetti yksilösubjektin. *Ajattelen*, siis olen, oli Descartesin tunnuslause. Vaikka Descartes asettikin yksilön ”maailmankaikkeuden liikuttajaksi”, selvitti hän tilinsä Jumalan kanssa asettamalla tämän kaiken luomakunnan ensikäsitteeksi liikuttajaksi. (Hall 1999a, 31.)

käsitteen vastineeksi he omaksuivat ajatuksen ”eläytyvästä, kohdettaan myötäilevästä poeettisesta kritiikistä.” Romantiikan ajan kriitikosta tuli teosten tulkit-sija ja niiden sisäsyntyisten merkitysten paljastaja. Kriitikon tehtävänä ei niinkään ollut kritisoida vaan pohtia teoksia, joka merkitsi *immanenttia* kritiikkiä. Kritiikin ihanteeksi muotoutui uusien, ja aina uusien pohdintojen tuottamiseen ja ulottuvuuksien löytäminen teoksesta. Lopullista merkitystä teoksesta ei koskaan saatettu löytää. *Genius* ilmaisi teoksissaan sääntöjä, joita oli mahdotonta kodifioida ja jotka pakenivat merkityksiä. (Sarjala 1993, 39-40.)

Taideos oli aistimellisuutensa vuoksi rajallinen ja epätäydellinen suhteessa omaan absoluuttiseen ideaansa. Taide oli liikettä kohti täyttymystä ilman että päämäärää oli koskaan mahdollista saavuttaa. Kritiikkiä tarvittiin täydentämään taideteoksissa ilmenevää etsintää. Tulkinta pyrki havainnollistamaan teosten ominaista kykyä ilmaista äärettömyyttä. Tulkinta pyrki tarkastelemaan teosten orgaanisuutta - teoksen elämää luonnollisena organismina. (Sarjala 1993, 40-41.)

Romanttisessa filosofiassa erityisesti soitinmusiikki nostettiin musiikilliseksi ihanteeksi. Barokin ja klassisminkin aikana musiikinfilosofia oli nähnyt sävelmaalailevan soitinmusiikin taiteen lajeista alimpana, osittain sen ei-referentiaalisen ominaisuutensa vuoksi. Varhaisromantikot eivät sen sijaan tehneet jyrkkää jakoa kielen ja musiikin välille, eivätkä priorisoineet puhuttua kieltä. Päinvastoin, romantikot ajattelivat musiikin voivan ilmentää esimerkiksi ajallisuutta ja tunteita paremmin kuin puhuttu kieli. Schellingin mukaan rytmi oli ”musiikin musiikki”, edustaen hänelle *minää*. Schelling piti musiikkia alemmanasteisena artikulaation muotona (kieleen verrattuna) musiikin (äänen) ollessa fyysisessä olomuodossaan hetkessä ohimenevää. Schellingin mukaan musiikin riippuvaisuus väliaikaisesta peräkkäisyydestä liittyi ihmisen itsetietoisuuden kokemukseen ja lopulta minän rakentumiseen. Toisin sanoen mukaan minää ei voinut olla olemassa ilman yksittäisten, toisistaan eroavien hetkien yhdistämistä. Rytmi edusti musiikissa Schellingille siten myös minän rakentumista ja siten myös tietoisien ja älyllisen olemassaolon ehtoa. (Bowie 2005.)

Jos rytmi edusti Schellingille identifioimisen ehtoa musiikissa, musiikki kokonaisuutena oli hänelle eron ja identtisyiden (*difference and identity*) vuorovai-

kutusta. Universumissa kaikki merkitykset (*identity*) tuotetaan loputtomassa vuorovaikutuksessa objektien välillä, samoin kuin musiikki tuottaa merkityksiä kokonaisuuksina fragmenttiansa sijaan.²² (Bowie 2005.)

Romanttisessa filosofiassa musiikin ominaisuudeksi liitettiin ajatus siitä äärettömän ja ikuisuuden kuvaajana. Musiikin oli mahdollista sanoa asioita, joita kielen kautta ei voitu ilmaista. K.W.F. Solger väitti painokkaasti vuonna 1815:

”Musiikin vaikutus perustuu siihen tosiasiaan, että havainnoidessamme nykyhetkeä (musiikissa) havainnoimme samanaikaisesti ikuisuutta. Siten musiikki saavuttaa jotakin, mikä ei ole saavutettavissa tavanomaisen ymmärtämisen keinoin. Musiikki ei saavuta ymmärtämystä suhteessa todellisiin objekteihin, vaan universaalisen ajattomuuden muodossa.”²³

Yhdistääkseen äärellisen ja äärettömän, musiikin tuli Solgerin mukaan yhdistää voimansa muiden taidelajien kanssa. Wagner pyrki realisoimaan tätä ajatusta myöhemmin hänen töissään (*Gesamtkunstwerk*), vaikka Solger olikin nähnyt ajatuksen realisoituvan pikemmin kirkollisissa seremonioissa. (Bowie 2005.)

Taideteosten arvo alkoi riippua autonomiaestetiikan mukaan siitä, tekikö se immanentin kritiikin mahdolliseksi vai ei. Jos teos voitiin osoittaa ehtymättömäksi ja siitä oli mahdollista tuottaa tulkintoja, teos oli taideteos. Jos näitä ehtoja ei täytetty, teos ei ansainnut arviointia tai arviointi voitiin ironisesti mitätöidä. (Sarjala 1993, 41.)

1700-luvulla syntyneet säännön ja maun kategorioiden merkitykset muuntuivat 1800-luvulla. Mausta kehittyi yhteisöllisen sijasta yksilöllinen ominaisuus ja subjekti, varsinkin taitelijasta tuli pikemminkin sääntöjen luoja kuin noudattaja. Vaikka 1800-lukua sanotaankin romantiikan vuosisadaksi, on virheellistä otaksua että varhaisromantikkojen taideteoria olisi noussut musiikkiarvostelun hallitsevaksi paradigmaksi 1800-luvulla. E.T.A. Hoffmannia lukuun ottamatta

²² ”Nothing but the heard rhythm and the harmony of the visible universe.”

²³ ”the effect of music consists in the fact that in the sensation of every present moment a whole eternity emerges in our mind. Music...therefore really achieves what is not achievable for the usual activity of the understanding. But it also does not achieve it for real objects, but in the universal empty form of time.”

Beethovenin kriitikkoaikalaiset eivät hyväksyneet varhaisromanttikkojen näkemyksiä, vaan näkivät ne epämääräisinä ja abstrakteina arviointien perustaksi. Silti teoria vaikutti laajemmin immanentin teoskriitiikin periaatteen muodossa. 1800-luvun saksalaisten ensyklopedioiden näkemykset erosivat toisistaan. Tämä tarkoitti sitä, etteivät ne kritiikin yleispätevyyden perustaa tarkastellessaan pysyneet aina yksimielisinä siitä, oliko kyse periaatteista vai säännöistä. Periaatteiden ensisijaisuus merkitsi teosimmanentteja mittapuita sääntöjen viitattessa pikemminkin doktrinääriseen järjestelmään. Saksalaisissa ensyklopedioissa taidekritiikin todettiin muistuttavan moraalikritiikkiä, jossa painottui vapauden idea ja sen ensisijaisuus. Siten säännöt eivät taiteen kannalta voineet olla kuin korkeintaan alku, taiteilijan oli itse luotava säännöt, mikäli halusi luoda onnistunutta taidetta. (Sarjala 1993, 42-48.)

Taiteen kehityksestä tuli 1800-luvun aikana *geniuksen* luomisvoimasta riippuvainen. Siten uudet, tai ainakin taidetta uudistavat teokset muuttivat myös kritiikin mittapuita. 1800-luvun saksalaisissa ensyklopedioissa taidearvostelun konteksti muodostui tuottajista, teoksista ja kriitikoista. Kritiikin lukijoita (yleisöä) ei sen sijaan huomioitu, vaan he pysyivät anonyymeinä kohteina kritiikille. Tämä viestii immanentin teoskriitiikin dominoivasta asemasta 1800-luvun Saksassa²⁴. (Sarjala 1993, 48.) Musiikin teosmaisuuuden esiinnousu merkitsi myös kuulohavaintoihin perustuneen kritiikin nousua. Kuulovaikutelmia tärkeänä pitäneen kritiikin esimuoto, nk. impressionistinen arvostelu syntyi 1830-luvulla. Tapa tarjosi päivälehtikritiikille tavan yhdistää immanentin teoskriitiikin ja yleisöä puhuttelevan retoriikan (Sarjala 1993, 114).

(Viimeistään) romantiikan filosofiassa kartesiolainen subjekti, erityisesti taiteilijat luovina neroina nostettiin kristillisen jumaluuden paikalle. Romanttisen filosofian kautta on mahdollista nähdä linkkejä ja syitä sille, miksi taide ymmärrettiin totuuden, puhdistavien ja parantavien elämysten lähteeksi. (Lehtonen 1994, 91-92; Tiainen 2005, 52.) Tiainen pitää kristillisyyden teemaa tärkeänä analysoitaessa romantiikasta periytyviä taiteilijuuksia, ja löytääkin runsaasti tällaisia piirteitä, ja autonomiaestetiikkaa uusintavia piirteitä tutkiessaan suomalaisten nykysäveltäjien taiteilijaidentiteettejä.

²⁴ Suomessa immanentti teoskriitikki teki läpimurtonsa 1860-luvulla (Sarjala 1993, 110-115).

4.3. Romantiikasta Adornoon

1800-luvun puolenvälin jälkeen musiikkiarvostelut muuttuivat Saksassa koskemaan yhä useammin koulukuntakiistoja kuin ymmärtämään musiikkia (Sarjala 1993, 43). Musiikkia ja taidetta koskevista estetiikan keskusteluista oli tulossa hermeneuttisia kysymyksiä. Oli tultu pisteeseen jossa pohdittiin, tulisiko musiikkia arvioida sen omilla ehdoilla, vai kenties filosofian, fysiikan vai psykologian keinoin.

Eduard Hanslick julkaisi vuonna 1854 teoksen *Vom Musikalishen Schönen*, josta muodostui ohjelmamusiikin (mm. Wagner, Liszt, Berlioz) vastainen symboli. Hanslick julisti musiikin soiviksi muodoiksi – hänen mukaansa musiikin tuli tutkia objektin kauneutta eikä tuntevaa subjektia. Hanslick halusi siten kiinnittää huomion jälleen musiikkiteokseen itseensä vedoten musiikin autonomisuu-teen. Hänen mukaansa musiikkikriitikon tuli tarkastella harmonian, melodian ja rytmin ominaisuuksia sen herättämien tunteiden sijasta. Vaikka Hanslick myönsikin musiikin mahdollisuuden herättää tunteita, hän kielsi musiikin voivan sisältää niitä. Hanslick ylipäättään kielsi musiikin voivan sisältää referentiaalisia merkityksiä ja esitti musiikin viittaavan vain itseensä. Hanslickin mukaan musiikillinen materiaali (harmonia, rytmi ja melodia) ilmaisee musiikillisiä ideoita, jotka ovat lopullisia tavalla jolla subjektiiviset tunteet eivät koskaan voi olla. Musiikki on siten olemassa vain itseään varten. Musiikkia Hanslick piti omana kielenään, jota ”me osaamme puhua ja ymmärtää mutta emme kääntää.” (Bowie 2005.)

Sarjalan (1993, 43) mukaan keskustelu musiikkikritiikistä 1800-luvulla kohosi kolossaalisiin mittasuhteisiin. Keski-Euroopassa siihen osallistuivat musiikin ammattilaisten ohella kirjailijat, filosofit ja yleensä koko älymystö. Tämä oli Sarjalan mukaan osa kehityskulkua, jossa konserttimusiikin harrastus ja tuntemus liittyivät yhä tiiviimmin kirjoittamiseen ja kirjalliseen sivistykseen. Päivälehdistön musiikkikritiikki omaksui jo edellä mainitusti immanentin teoskriitikon johon yhdistettiin yleisöä puhuttelevaa retoriikkaa.

Musiikin estetiikkaa ja hermeneutiikkaa koskevissa keskusteluissa vastakkain olivat subjekti ja objekti: musiikin esteettinen/filosofinen kirjoittelu koski siten yleensä joko musiikillisen ilmaisun ja tunteen tai musiikkiteosten ”objektiivista” tutkimista. Myös yleisemmällä tasolla tapahtunut taiteen ja tieteen eriytymisen prosessi vaikutti tästä eteenpäin yhä vahvemmin koulukuntien muodostumiseen. Siten musiikin kauneudelle voitiin (uudelleen) etsiä tieteen keinoin sääntöjä musiikin formaalista rakenteesta. Formalistinen musiikkitiede keskittyi tieteenalana usein juuri tähän. (Bowie 2005.)

Säveltäjien osallistuminen musiikin filosofis-esteettiseen kirjoitteluun romantiikan myötä oli yleistä. Tonaalisen musiikin valta-aseman muuttuminen optionaaliseksi ”dissonanssin emansipaation” myötä musiikin estetiikasta tuli entistä enemmän musiikin eksperttien pelikenttä ja 1900-luvun musiikki ja musiikin kehitys atonaaliseen suuntaan alkoi kasvattaa kuilua säveltäjien ja tonaalisen korvan omaavan yleisön kanssa. Romantiikan ihanne musiikin autonomias- ta kehittyi uudelle tasolle 1900-luvulla. Vuonna 1957 Pierre Boulez näki ääniteknologian kehittymisen myötä mahdollisuuden luoda täysin traditiostaan irrallisia teoksia - uusia teoksia, jotka olivat vapaita historian painolasteista. Uusien tekniikoiden ja tekniikan kehittymisen myötä säveltäjillä oli yhtä äkkiä käytössään työkaluja, jotka vaikuttivat lopputuloksiin vallankumouksellisesti. Milton Babbittin mukaan tästä syystä moderni musiikki alkoi muistuttaa yhä enemmän fysiikan tutkimusta ja tulee siten vieraannutti siten yleisön siitä. (Bowie 2005.)

1900-luvun alkupuolella syntynyttä neoklassismin tyyli-suuntaa voidaan pitää vastakulttuurisena ilmiönä paitsi romantiikan pateettisuudelle myös atonaaliselle modernille musiikille. Vapautta, jonka romantiikan *genius* oli tuonut mukanaan, käytettiin neoklassikkojen mukaan väärin. Neoklassismin keskeisiin ajatuksiin kuului huoli modernin maailman arvojen rappiosta, jota esimerkiksi moderni musiikki ilmensi. Musiikin tuli neoklassismin mukaan perustua traditioon, (luonnon?)järjestykseen ja siten tonaaliseen pohjaan. (Bowie 2005.)

Modernin ja jälkimodernin ajan omaispiirteisiin kuuluu lisääntyvä pluralismi ja sen naturalisoiminen pysyvänä tilana. Silti erilaiset kulttuuriset muodot pyrkivät usein legitimoimaan ja naturalisoimaan toimintansa myös toisten kulttuuristen muotojen kustannuksella. Tämä tapahtuu usein juuri tiettyjen vastakainasettelujen kautta, jossa ideologia tai subjekti samalla etsii ”totuuttaan”.

1900-luvun taiteenfilosofian ehkä vaikutusvaltaisim ajattelija Theodor W. Adorno kohdisti kritiikkinsä erityisesti kulttuuriteollisuutta vastaan, joka 1900-luvun puolessavälissä kasvoi hurjaa vauhtia Yhdysvalloissa. Adorno oli erityisesti huolissaan kapitalistisen järjestelmän vaikutuksesta taiteen sisältöön. Adornon mukaan kulttuuriteollisuus asettaa taiteen instrumentaalisen järjen välikappaleeksi estäen taiteen autonomian. Kulttuuriteollisuudessa taiteen tarkoituksena on vain toimia tuotteena, joka vastaa yleisön tarpeita. Subjekti tulee Adornon mukaan manipuloiduksi (reifioiduksi), kun siitä tulee kulttuurituotteiden passiivinen kohde. Passivoiminen auttaa subjektiä hyväksymään kritiikittömän *status quon* (vallitsevan tilan). Todellinen, autonominen taide ei kuitenkaan Adornon mukaan voinut olla yhteiskunnallisesti tai poliittisesti suuntautunutta (eikä muutenkaan referentiaalista), joskin se voi autonomisena teoksena toimia välineellisyyden kritiikkinä. (Adorno 1979; 1984; 1990 Bowie 2005; Hautamäki 1999.)

Adornon kulttuuriteollisuuden kritiikki on usein nähty hyökkäyksenä populaarikulttuuria vastaan, ja tämän asiantilan puolesta puhuu mm. hänen hyökkäyksensä jazz-musiikkia vastaan (Adorno 1990) Adornon esimerkit olivat myös useimmiten populaarikulttuuriin luettavia ilmiöitä, ja Adorno itse oli klassisen perinteen koulutuksen saanut. Adorno piti ihanteinaan mm. modernia musiikkia (Schönberg), joka habitukseltaan vastasi Adornon taideteoksen ihanteellista, ei-esittävää autonomista olomuotoa, joka kirvoittaisi kuulijat teoksen älylliseen analyysiin ja aina uusiin tulkintoihin. (Adorno 1979; Bowie 2005; Hautamäki 1999.)

Adornon kirjoitusten takana on kapitalismin kritiikki, jossa kulttuuriteollisuus edustaa kahleita ja taide vapautta. Korkean ja matalan taiteen jako on Adornon mukaan niiden riippuvuutta toisistaan. Tämä tarkoittaa korkean taiteen legitimoimista matalan avulla. Kahden kulttuurin ero muistuttaa sosiaalisesta eriarvoisuudesta, ja siten kahden taiteen välistä polariteettia ei voida kumota ennen kuin yhteisö lakkaa tukemasta sitä ylläpitävää kulttuurista käytäntöä. Kirjeessään Walter Benjaminille Adorno kirjoitti korkeakulttuurin ja massakulttuurin olevan ”saman vapauden kahtaalle revityt puoliskot, jotka eivät kuitenkaan täydennä toisiaan.” (Hautamäki 1999.)

Eriyksen mielenkiintoinen seikka on se, että Adorno liitti taiteen autonomisuuden sen tuoteluonteeseen. Hän piti markkinoiden anonyymisyyden ansiona sitä, että taide ylipäättään oli saattanut ”autonomisoitua”. Taideteokset olivat Adornon mukaan tuotteita, jotka alistuivat vaihtoarvon laeille, halusivatpa sitä tai eivät. Adornon mukaan taide kuitenkin pyrkii säilyttämään autonomiansa pitäessään ”ylpeästi” kiinni autonomisuudestaan. Mallitaitelijana Adorno pitää tässä suhteessa Beethovenia, jossa yhdistyivät hänen mukaansa riippumaton taiteilija ja taitava liikemies. Vähän korostettu aspekti Adornon ajatuksista onkin se, että hän ajatteli vain markkinoilla pärjäävien teosten voimaan toimia autonomisina.

Vaikka Adornon kritiikki ei koskenutkaan populaarikulttuuria, sen tulkinnat ovat olleet usein tämänsuuntaisia. Adornon oma esteettinen painolasti on toki vaikuttanut hänen kirjoituksistaan johdettuihin tulkintoihin. Adornon kirjoitusten voima on ollut niiden yhteisöllisessä toimivuudessa (tilauksessa) kulttuurikritiikkinä. Tämä on heijastunut niihin mustavalkoisiin tulkintoihin, jotka näkyivät julkisen kulttuuripolitiikan asenteissa vielä 1970-1980 -luvullakin (O'Connor 2003). Edelleen 1980-luvulla UNESCO:n asennoitumisessa kulttuuriteollisuuteen liitettiin negatiivisia konnotaatioita – merkitykset, jotka sittemmin ovat muuttuneet positiiviseksi retoriikaksi, kansantaloutta ja työllisyyttä edistäviksi toiveiksi ja tavoitteiksi (kts. Loisa 2003).

4.4. Populaarimusiikki ja autenttisuus

Autenttisuuden käsite on keskeinen eri musiikin lajeista keskusteltaessa. Erityisesti autenttisuus ja sen vaatimus 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:

Arkikielessä autenttisuudesta puhuttaessa musiikkitekstien tuottajien oletetaan olevan *luovan* työn tekijöitä; tähän liittyy myös oletus omaperäisyydestä tai luovuudesta, kuten myös vakavuuden, rehellisyyden/vilpittömyyden ja ainutlaatuisuuden konnotaatioita. Vaikka muidenkin osallistujien panos tekijyyteen tunnustetaan, *muusikoiden* roolia pidetään keskeisenä.²⁵

Autenttisuus sisältää vaatimuksen yksilöllisyydestä luovan artistin toimiessa subjektina. Käsitteeseen liittyy kiinteästi myös vakavuuden, rehellisyyden ja originaalisuuden konnotaatioita. Myös musiikin tuottamisen ympäristö on 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 liittää sen myös osaksi Frankfurtin koulukunnan aloittamaa massakulttuurikeskustelua ja -kriittikää (kts. Adorno 1979; 1990; Hautamäki 1999, 27-40).

Autenttisuuden merkitykset rakentuvat ennen kaikkea kulttuuri- ja yhteisösi-donnaisesti. 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 elektronista tai samplattua (vrt. plagioitu) musiikkia on rockkulttuurissa pidetty vähemmän autenttisena ja siten vastakkaisena inhimillisyydelle ja rehellisyydelle.

²⁵ "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."

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.

Autenttisuuskeskustelu on keskeinen osa rock-ideologiasta keskusteltaessa. 1960-luvulla folkherätyksen ja vasemmistoradikalismien (kts. Frith 1988, 31-36) myötä pienlehtien musiikkikriitikot alkoivat erotella kaupallisen popin ja autenttisen rockin. Tässä murroksessa rock omaksui folk- ja taide-estetiikan arvoja (Frith 1988, 31-36, 53-60; kts. luku 3.3.). Pop jätettiin vastarannalle ja sen tuomiona oli ikonisoida kaupallisuutta ja sen mädännäisyyttä.

Rock-kritiikki omaksui folkherätyksen myötä osin adornolaiset, kulttuuriteollisuuden vastaiset esteettiset arvot, jotka olivat tietyiltä 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 kommunikaatiotavan osia. Se, 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.

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 välisen vastakkaisuuksien korostaminen. Keskustelussa massakulttuuri ja viihde on nähty pelkkänä kokemuksen simulointina tai sen korvikkeena, ja pakenemisenä kehittymisen ja sivistämisen sijasta. "Sitoutuminen tai uhka" puuttuu 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 kansantaitteen 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 laulun teksteillään. 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. Laulun teksteissä keskeisiä sisältöjä olivat nuorisotyöttömyys sekä militarismin ja rasismien vastaisuus. (Saaristo 2003, 94.)

Punkin vaikutuksista rockin arvoihin kertonee jotain Soundin Waldemar Waleniuksen 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 dinosaur-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". (Saaristo 2003, 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 (Saaristo 2003, 96).

Kuten Saaristo (2003, 100-101.) 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 "jämähäneet" ajatukset ja keskiluokka. Punkkareiden tehtävänä oli herättää, ravistaa ja uudistaa yhteiskuntaa.

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 kirosanoja 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 (Saaristo 2003, 109).

5 ANALYYSI

Analyysiluvun tarkoituksena on hahmottaa valitun metodin mukaisesti aineiston teksteissä rakentuvaa diskurssijärjestystä (luku 5.1.) ja erilaisia tekstin funktioita (ideationaalista, interpersoonaalista ja tekstuaalista) viestintätilanteen viitekehysessä (kts. luku 2.3.). Luvussa 5.2. tarkastelen teksteissä rakentuvia identiteettejä ja luvussa 5.3. erilaisia autenttisuuden representaatioita, jotka ovat levyarvostelun tekstigenrelle hyvin keskeisiä.

5.1. Levyarvostelujen diskurssijärjestys (tyypillinen sisältö/rakenne)

Lukujen 5.1.1. – 5.1.5. tarkoituksena on esittää malli (aineiston) arvosteluiden diskurssijärjestykseksi. Toisaalta esitetty diskurssijärjestys voidaan nähdä myös tekstigenren rakenteen näkökulmasta, siten yhtälailla voidaan puhua levyarvosteluiden sisällöstä ja rakenteesta.

Levyarvosteluformaatti on suhteellisen institutionaalinen tekstigenre, ja erot formaatissa eivät juuri vaihtelee huolimatta siitä, mistä musiikin lajista / lehdestä on kysymys. Levyarvostelun tarkoituksena on lyhyesti esitellä lukijoille uutuuslevyjä ja esittää myös asiantuntija-arvioita niistä. Lyhyimmillään levyarvostelu jää laajuudeltaan alle 100 sanaan, laajimpien arvosteluiden yltäessä n. 400 sanaan. Rondon ja Rytmin arvostelut ovat lyhyempiä verrattuna Soundin ja Rumban arvosteluihin, joissa myös visuaalisuuteen on kiinnitetty erityistä huomiota käyttämällä suuria kuvia artisteista pelkkien pienikokoisten levynkansikuvien sijasta. Vuonna 2005 tapahtuneen lehti uudistuksen myötä myös Rytmä on selvästi uudistunut kuvien suurenemisen ja laajempien arvostelujen muodossa. Visuaalisen ilmeen avulla lehdet pyrkivät rakentamaan identiteettiään, erottautumaan kilpailijoistaan ja toisaalta myös houkuttelemaan lukijoita lehden pariin.

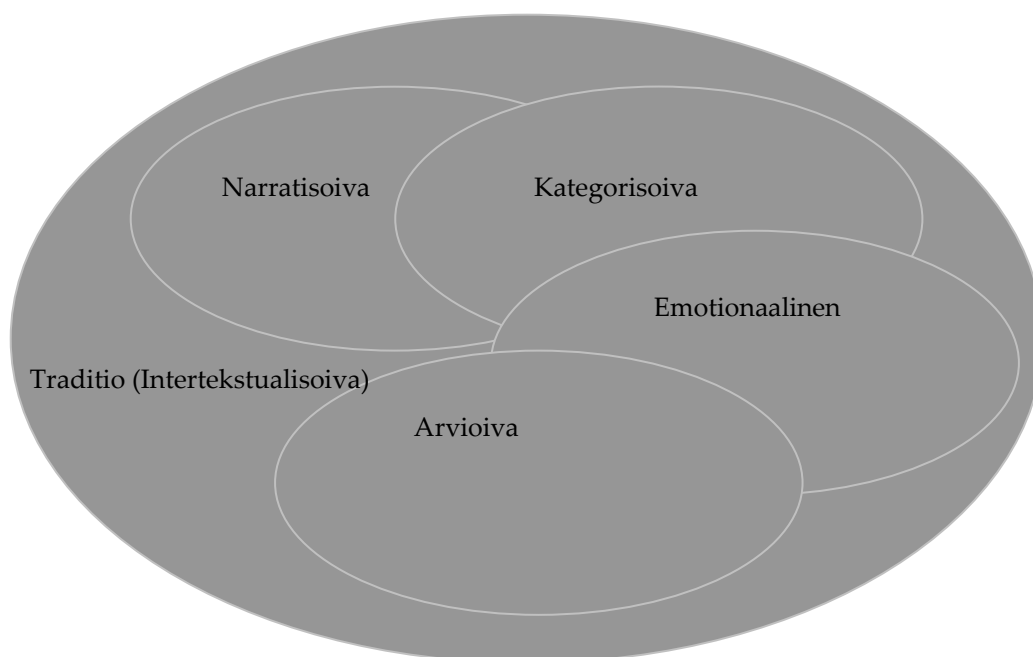
Levyarvostelun rakenne koostuu yleensä 1. Levyn/artistin kuvasta 2. Otsikosta 3. Ingressistä (Rondo, Rytmä ja Rumba) 4. Leipätekstistä 5. Minihaastattelusta (toisinaan Rytmä ja Soundi)

Lehtien taitto on runsaasta kuvituksesta (artistien ja levynkansien kuvia) huolimatta selkeä ja looginen. Tietyille levyille on laajemman jutun ja/tai kuvan muodossa haluttu antaa enemmän näkyvyyttä. Arvosteltavat levyt on otsikoitu artistin mukaan, jonka alaotsikoksi on sijoitettu arvosteltu äänite. Kesäkuussa 2004 (11/2004) Rumban arvosteluihin ilmestyi Rytmässä jo aikaisemmin käytössä ollut ingressin käyttö, jossa yhdellä lauseella pyritään arvioimaan levyä. Uudistus voidaan nähdä yhteytenä molempien lehtien siirtymisestä samalle omis-

tajalle. (tai laajemmin katsottuna kaupallisten lehtien tendenssistä muuttua sisällöltään samankaltaisiksi (kts. Bourdieu 1998)).

Jos Soundi ja Rumba pyrkivät näyttävyyteen, Rytmi ja Rondo lähestyvät lukijaa muodollisemmin. Tämä luultavimmin tukee ajatusta lehtien kohderyhmästä, jotka ovat erityisesti musiikin aktiiviharrastajia ja ammattilaisia. Toki myös Soundin ja Rumban lukijat ovat musiikin harrastajia, joskin ne identifioituvat erityisesti fanilehdiksi.

Arvosteluiden tyypillinen rakenne koostuu viidestä diskurssista, joita kutsun *narratsoivaksi*, *kategorisoivaksi*, *emotionaaliseksi*, *arvioivaksi* ja *intertekstualisoivaksi* (traditio). Nämä diskurssit muodostavat levyarvosteluiden diskurssijärjestyksen (KUVIO 3).



KUVIO 3: Levyarvosteluiden diskurssijärjestys

Diskurssit 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. Diskurssit ovat myös hyvin usein päällekkäisiä tai toisensa sisältäviä.

Narratsoivan diskurssin tehtävänä on välittää lukijoille paitsi tietoa musiikista ja/tai artistista, myös määritellä tekstille konteksti. Nimensä mukaisesti narratsoiva diskurssi kertoo lukijalle ”artistin tarinan” ja se on siten kietoutunut usein

muihin diskursseihin, erityisesti kategorisoivaan sen vastatessa kysymykseen kuka? Siten sen tehtävänä on paikantaa musiikin tekijä / artisti.

Kategorisoivan diskurssin tehtävänä on paikantaa musiikkia; ts. määrittellä minkälä(j)isesta musiikista on kysymys tai siitä, kenelle musiikki kuuluu. Kategoria tai genre ylläpitää tiettyjä sosiaalisia käytäntöjä tradition osana /muodossa. Siten arvosteluissa kategorisoivaa diskurssia voidaan pitää osin intertekstualisoinnin työkaluna, kun uutta musiikkia verrataan jo olemassa oleviin levytyksiin.

Emotionaalisessa diskurssissa korostuu subjektiivinen kokemuksellisuus, joka on usein tulosta levyn kuuntelemisen yhteydessä koettavista assosiaatioista. Diskurssille on keskeistä subjektiivinen kokemuksellisuus (kuvaileminen, metaforat), tai ainakin mahdollisuus subjektiiviseen kokemuksellisuuteen. Vapaa assosiativisuus on luonteeltaan luovaa ja voi siten liittyä mm. henkilökohtaisiin tunteuksiin, aikaan, paikkaan, toimintaan ja tapahtumiin.

Arvioivaa diskurssia voidaan pitää formaatin keskeisimpänä ideologista tietoa välittävänä tekijänä. Musiikin autenttisuudesta puhuttaessa kritiikit erottelevat musiikin muotoja toisistaan kulttuurisena pääomana, jaotellen musiikin oikean ja väärän tai hyvän ja huonon kategorioihin.

Intertekstuaalista ei voida kutsua diskurssiksi vaan se toimii merkkinä aina keskustelun kohteena olevasta traditiosta, jossa narratisoiva, kategorisoiva, emotionaalinen ja arvioiva toimivat.

5.1.1. Narratisoiva

”Toledossa kohtasivat vuonna 1502 Espanjan hallitsijapari Ferdinand ja Isabella vävypoikansa Burgundin herttuan Filip Kauniin. Tapaamisesta tuli myös musiikillinen kilvoittelu, espanjalaisen renesanssin ja alankomaalaisen polyfonian uhkea näytös. Aragonian kuningas ja Kastilian kuningatar heittivät tuleen mm. Juan de Anchietan, Fransisco de Penalosan, Alonso de Modejarin ja Pedro Diazin teoksia, burgundilaisten seurueeseen kuuluivat Pierre de La Rue, Alexander Agricola, Antoine Divitis ja Antoine Brumel. Alankomaalaisten suurin tähti Josquin Desprez, ei ehtinyt mukaan, mutta hänen musiikkinsa soi koulukunnan johtotähtenä.”

(Rondo 4/2004, 62)

Historiallis-narratiivisen ja biografisen tiedon välittäminen toimii usein levyarvostelujen kehyksenä ja retorisenä johdantona aiheeseen. Sen keskeisenä tehtävänä on välittää lukijoille paitsi ”tietoa” musiikista ja/tai artistista, myös määrittellä tekstile konteksti. Kirjoittaja arvioi (yleisön) tiedon tarpeen levykohtaisesti, uusi artisti tai tuntemattomampi levytys esitellään siten eri tavalla kuin tunnetumpi levytys. Formaatin rajoitetun merkkimäärän johdosta kirjoittajat tiivis-

tävät usein biografiset tiedot muutamaan lauseeseen, varsinkin luottaessaan lukijoidensa aikaisempaan tietämykseen. Useissa tapauksissa narratisoiva diskurssi liki puuttuu tai kirjoittaja olettaa lukijan olevan tietoinen kontekstista, ja siten lukijalta vaaditaan usein paljon taustatietoa tekstin ymmärtämiseksi.

Edellä olevassa esimerkissä (Orlando Consort, Toledon vierailu – alankomaalaisia ja espanjalaisia motetteja 1500-luvulta) narratiivinen kontekstin luominen nousee merkkimäärältään hallitsevaksi osaksi arvostelua, ja muodostaa n. $\frac{3}{4}$ arvostelun kokonaismerkkimäärästä. Siten se nostaa esiin itse kontekstin ja jättää muut diskurssit arvostelun ulkopuolelle. Sinänsä esimerkki on epäedustava Rondon aineistolle, jossa painotus on useammin teosten, tai pikemminkin teosten tulkintojen/ levytysten arvioimisessa. Kontekstualisointi on kuitenkin tradition esille tuojana erityisen tärkeää taidemusiikin (joskin myös muiden genrejen) levyarvioissa.

Populaarimusiikin lehdissä laajimmat biografiaa koskevat esitykset liitetään kokoelmalevyjen arvosteluihin, Rondossa laajemmat narratiiviset esitykset löytyvät tuntemattomampien levytysten yhteydestä. Vaikka levyarvosteluiden ensisijaisena tehtävänä ei varsinaisesti olekaan artistin urasta tai musiikin alkuperästä kertominen, on tämänkaltainen kontekstualisointi arvioissa keskeinen, ”johdettava” diskurssi. Narratiivisella diskurssilla voidaan katsoa olevan useita funktioita. Yhtäältä se pyrkii sijoittamaan musiikin tiettyyn traditioon ja samalla tarjoamaan musiikille/artistille identiteetin rakennusaineita. Biografian avulla kerrotaan tehokkaasti artistin tai musiikkiteoksen kehystarinaa liittäen siihen usein myös arvottavia elementtejä, kuten alla oleva Harry Nilssonin keskeisiä levytyksiä²⁶ käsittelevä esimerkki osoittaa. Siinä biografiaa kerrotaan musiikin ja elämän yhteenkietoutumana, jossa esille tuotavat asiat uusintavat rockin tyyppillistä mytologiaa.

”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 Nils-

²⁶ Nilsson: Little Bit of Schmilsson In The Night, Pussy Cats, Duit On Mon Dei/Sandman, Knills-sonn/... That's the way it is

sonilta. 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.”

(Rytmi 7/02, 57)

Narratisoiva diskurssi pyrkii usein legitimoimaan tradition lisäksi myös tiettyjä genrerepresentaatioita. Siten narratiivi tarjoaa tiettyjä rakennusaineita identiteeteille, jotka voidaan tietyiltä osin nähdä genresidonnaisiksi. Esimerkin tapahtumat uusintavat rock-elämäntapaa kuvatessaan Nilssonin juhlimista ja runsasta päihteiden käyttöä.

Artistin tarina on siten kytkeytynyt genrediskursseihin, toisin sanoen tiettyihin tapoihin representoida musiikillinen genre ja sitä edustavat artistit. Genre ja genreen liittyvät merkitykset syntyvät levy-yhtiön, musiikkilehtien (=musiikkiteollisuuden) ja yleisön välisessä vuorovaikutusprosessissa.

Narratisoiva diskurssi kantaa usein faktatiedon viittaa ja esiintyy siten tiedottavana ja aiheeseen johdattavana. Tämän vuoksi on oletettavaa, että usein sen sisältö ymmärretään pelkkänä informaation välittämisenä. Diskurssin funktiona on toimia siltana tradition ja artistin välillä: kertoa artistin menneisyydestä, nykyhetkestä ja tulevasta, pyrkimyksenä ajallistaa ja paikallistaa musiikin tekijä.

5.1.2. Kategorisoiva

Kategorisoivalla diskurssilla on hyvin keskeinen funktio levyarvosteluissa musiikin paikantajana. Kategorisoiminen pyrkii merkityksellistämään musiikkia tavalla, jotta lukija tietäisi minkälä(j)isesta musiikista on kysymys. Kategorisoimisen tavoitteena on helpottaa lukijaa ymmärtämään arvosteltavan musiikin tyyli ja siten johdattaa lukijan joko kiinnostumaan levystä, tai vaihtoehtoisesti hylkäämään levyä sitä koskaan kuulematta.

Genren käsite voidaan nähdä vastavoimana kehittymisen ja uudistumisen retorikalle. Siinä missä autenttisuusretoriikassa vaaditaan uudistumista ja originaalisuutta, genre asettaa originaalisuudelle rajat puhumalla yhdenmukaisuuden ja yhteisöllisyyden kieltä: genre ylläpitää tiettyjä sosiaalisia käytäntöjä tradition muodossa. Genren ollessa kyseessä ei olekaan kysymys yksilöllisestä

uudistumisesta, vaan tyylin mahdollisesta uudistumisesta - uudistumisesta genren sisällä.

Aineistossa kategorisoiminen on hyvin usein (musiikillisen) tiedon yleistämistä tai pelkistämistä, joka tarkoittaa usein sen tekemistä helpommin lähestyttäväksi lukijalle. Musiikin sijoittaminen genreen ei näyttäydy ongelmallisena aineiston lehdissä, koska tiukkojen genrerajojen asettamista on pyritty välttämään. Soundi-lehden "arviot" -kategorian alle mahtuu monipuolinen rytmimusiikin kirjo popista souliin, ja vielä laajempi kirjo arvostellaan Rytmi-lehden "Kiekkoringissä", joka sisältää miltei kaikkea, mikä voidaan lukea kuuluvaksi afroamerikkalaiseen rytmimusiikkiin ja maailmanmusiikkiin²⁷ Vain jazz (sis. "groovet"), "Suomi-levyt" ja "Retrot & Rootsit" on Rytmissä kategorisoitu erikseen.

Rumbassa suurin osa levyistä kategorisoidaan pop/rock -kategorian alla. Muut sisällytetyt genret ovat "Metalli", "Electronica", "Hip-hop" / R&b", "Retro" ja "Reggae". Tarveharkintaisesti mukana on myös "pikatuomio" -osio, jossa käydään lyhyesti läpi julkaistuja iskelmä-, jazz- ja muita levyjä. Myös EP:t ja singlet saavat oman huomionsa, demoille on oma palstansa sekä Rumbassa että Soundissa.

Rondossa arvosteltavat levyt on kategorisoitu joko "Oopperan", "Vokaalimusiikin", "Orkesterimusiikin" tai "Kamari- ja soitinmusiikin" alle. Levyt on edelleen arvosteltu aakkosjärjestyksessä useimmiten säveltäjän mukaan otsikoituna, jonka alle ingressiin on kirjattu esiintyjät. Kategorioiden lisäksi arvioidaan "kuukauden levy", jolle annetaan enemmän näkyvyyttä grafiikan ja palstamillimetrien muodossa ja siten alleviivataan sen tietynlaista erityislaatua ja merkittävyyttä.

Rondon representoimista hierarkiasuhteista viestii jo levyjen otsikoiminen suuremmalla tekstityypillä säveltäjien mukaan, ei levyn nimen mukaan. Otsikon ja leipätekstin välissä käytetään lihavoitua ingressiä, jossa luetellaan levyn nimi, sisältö (teokset) ja esiintyjät. Esiintyjistä mainitaan orkesteri, orkesterinjohtajat ja solistit. Myös tämä viestii taidemusiikin hierarkiasuhteista, jossa orkesterinjohtaja /kapellimestari ja solistit nähdään yksittäisiä orkesterimuusikoita tärke-

²⁷ Arvostelut sisältävät (vaihtelevasti) etno-, elektro-/R&B, pop/rock-, soul- ja metal- levytyksiä.

ämpinä. Täten jo tietynlainen asioiden järjestäminen ja tietynlainen visuaalinen representointi viestii arvohierarkioista.

Kirjoittajat pyrkivät välttämään liiallista analyyttisyyttä. Huomattavaa, ja yhteistä kaikille lehdille on se, että jo itse konteksti (mitä ja miten arvostellaan) on hyvin standardinomainen, ja siten lukijalla on oltava ennakko-käsitys ja ymmärtämys siitä, mitä lehti sisältää. Tässä on luonnollisesti tehtävä ero tilaajan ja irtonumero-ostajien välille. Luonteenpiirteiltään erikoislehdet ovat sisällöltään keskittyneet tiettyihin musiikin lajityyppeihin, eikä niiden tarkoituksenaan ole muuttua ilman pakottavaa syytä, joka tässä voisi tarkoittaa lukijoiden hylkäämäksi joutumista. Rytmi-lehden muutos jazz-lehdestä rytmi-musiikin lehdeksi 1990-luvun alussa lienee edustava esimerkki tämänkaltaisesta tilanteesta.

Mitään tiettyjä havaittavia musiikillisia kriteerejä genrenmäärittelyssä ei käytetä, joskin tiettyjen esitystapaan, kokoonpanoon jne. liittyvien ehtojen on täytettävä tullakseen kategorisoiduksi esim. vokaalimusiikiksi. Joka tapauksessa lehdissä genren muodostumista säätelevä prosessi on erityisesti sosiaaliskulttuurinen. Esimerkkinä "pop" ja "rock", joiden välinen raja on piirtynyt sosiaaliskulttuurisesti. Kriitikkojen yksi tärkeimmistä tehtävistä kriittisissä rocklehdissä on perinteisesti ollut juuri tämä, sosiaalisen eron määrittelemine ja ideologian manifestoiminen musiikin välityksellä. Vaikka musiikin asiantuntijan tehtävänä onkin ollut tunnistaa nero tai *auteur* musiikin virrasta, on populaarimusiikin kriitikoille (joskin myös taidemusiikissa) leimallista tunnistaa myös kenen musiikista on kysymys. Taidemusiikkiarvosteluissa immanentti teoskriitikki taas lukee yleisön "ulkomusiikilliseksi" ja siten sosiaaliskulttuurinen kategorisointi ei kuulu kritiikkien sisältöön. Tämä uusintaa sitä, kuinka taiteen kategoria määrittää itsensä taidemusiikkidiskurssissa ja pyrkii myös distinktion suhteessa populaarikulttuuriin ja muuhun ympäröivään yhteiskuntaan.

Tradition pituus ja vahvuus näkyy taidemusiikin diskurssissa sen jo olemassa olevina kategorioina ja genreinä. Kaanonin osalta kategorioita ei siten teksteissä muodosteta eikä juuri aseteta kyseenalaisiksi. Historiankirjoitus on tuottanut jo valmiit kategoriat ja tietyn kaanonin ja tradition, jota levyarvosteluissa uusinnetaan. Julkaistavat levytykset voidaan nähdä myös kaanonin representaationa,

kuten ne voidaan nähdä myös representaationa äänite- ja musiikkiteollisuuden taidemusiikkigenrestä.

Taidemusiikin diskurssi poikkeaa olennaisesti populaarimusiikkilehtien diskurssista. Rondon arvosteluissa silti yhtäältä tuotetaan kategorisoivaa diskursia²⁸:

“Otteissa on kansanmusiikin viiltäviä sointeja ja jyskyttäviä rytmejä, mutta myös sofistikoitunut puoli on kunniaansa: barokkinen äänten vuorottelu on selkeästi kuultavissa, ja sotaa ennakkoiva Angst soi tiheänä.”

(Rondo 5/2004, 62)

Rondon arvosteluissa korostuu tietyiltä osin objektiivinen puheääni, jonka tarkoituksena ei ole pyrkiä määrittelemään jo kaanonissa legitimoitujen teosten lajityyppiä, levytyksen ollessa ehkä jo kymmenes tai jopa sadas kyseessä olevasta teoksesta. Varsinkin tällaisissa tapauksissa teos määrittyy implisiittisesti, lukijayleisön on oltava tietoinen teoksen arvosta. Pikemminkin arvosteluissa määritellään musiikin tyylipiirteitä, rakentuuhan klassisuus ja barokki esimerkiksi pikemminkin tyylipiirteinä, kuten alla oleva esimerkki Mozartin Figaron häiden levytyksestä osoittaa:

“Jatkossakin aurinkoinen klassisuus saa väistyä “hullun päivän” konfliktien ja ristivetojen tieltä. Jacobs lähestyy Mozartia barokin näkökulmasta, mikä tarkoittaa ripeitä tempoja, suuria tunnelvaihteluja sekä sinne tänne lisäiltyjä koristeita ja variantteja. – puhumattakaan improvisatorisesta continuo-osuudesta, jossa pääosassa temmeltää fortepianisti **Nicolau de Figueiredo**.”

(Rondo 6/2004, 59)

Rondossa arvostellaan (vähemmistössä) myös nykymusiikkia ja modernia musiikkia, jonka kohdalla teoksen (ja säveltäjän) paikantamisesta tulee tarpeellisempaa. Tämä katsotaan tarpeelliseksi Erkki Salmenhaaran teosten kohdalla:

“Epäsinfoninen runoelma” *Suomi-Finland* (1966) on pitkäkestoinen Mahlermainen cocktail, jossa patrioottista mahtipontta parodioidaan tavalla, joka taitaa olla nyt yhtä kaukana kuin Sibeliuksen *Finlandian* aikoihin. 1960-luvun tuuletuksiin kuuluu myös *La fille en mini-jupe* (1967), jonka

²⁸ Levytys Bela Bartok: Musiikkia jousiorkesterille, lyömäsoittimille ja celestalle, Divertimento

polytonaalisten lainausten läpi – Debussyn *Pellavatukkaisen tytön* ohella Beethovenin *An die Freude* – kuultaa viihteellinen nautinto minihameiden esiinmarssista.”

(Rondo 8/2004, 56)

5.1.3. Emotionaalinen

Erilaiset tuntemukset ja assosiaatiot kuuluvat myös tyypillisesti levyarvosteluiden sisältöön. Kirjoittajat usein kuvailevat musiikkia ja kirjoittavat levyn kuuntelemisen yhteydessä kokemistaan assosiaatioista. Emotionaaliselle diskurssille keskeistä on subjektiivinen kokemuksellisuus, tai ainakin mahdollisuus subjektiiviseen, yksilölliseen kokemukseen. Emotionaalisen diskurssin sisältö luonteeltaan luovaa ja voi siten liittyä mm. henkilökohtaisiin tuntemuksiin, aikaan, paikkaan, toimintaan ja tapahtumiin.

Emotionaalisen diskurssin avulla kuulija ”matkustaa” usein johonkin toiseen paikkaan/ tilaan, parhaimmillaan paikkaan, ”jossa ei ole tullut ennen käytyä”. Tämä voi olla myös merkki ”aidon kosketuksesta”.

”On hienoa odottaa kesää, kun on tällaisia levyjä. *Suudelmitar* on nimittäin liki täydellinen kesälevy. Ville Leinosen akustispainotteisissa biiseissä tiivistyy hellepäivien raukeus, ilman kuuma väreily, varjoisien metsien puitten havina, meren viileät laineet ja silkka olemassaolon riemu.”

(Rytmi 2/04, 46)

Yllä olevassa esimerkissä²⁹ musiikki liitetään metaforisesti kesään ja kesän tunnelmaan ja kesän tapaan olla. Siten musiikin identiteettiin liitetään kesän merkityksiä (ja samalla merkityksellistetään kesää). Levyn nimi metsäpolkuineen ja meren rantoineen tukee tämänkaltaisen merkityksen luomista. Laulujen sanat usein rajaavat assosiaatioita ja siten musiikin merkityksellistäminen ankkuroituu enemmän sanoituksiin. Kieli kommunikoi referentiaalisesti ja siten sanat musiikissa ankkuroivat myös soivia musiikin merkityksiä, kuten Ed Harcourtin *Strangers* –albumin arviossa:

²⁹ Levytys: Ville Leinonen, *Suudelmitar* eli balladeja metsäpoluilta ja merten rannoilta

”Näin vahvoihin tulkintoihin, runsaisiin sovituksiin ja erinomaisiin – hauskoihin, haikeisiin, toiveikkaisiin, lohduttomiin – teksteihin on mahdoton suhtautua välinpitämättömästi.”

(Soundi 10/2004)

Kirjoittajan assosiaatiot tukevat usein musiikin tyyllistä määrittelyä. Mikäli kyseessä on uusi tai vaikeammin kategorisoitava yhtye, musiikille pyritään usein muodostamaan omaa hahmoa, kuten alla olevassa esimerkissä tapahtuu. Näin menetellään varsinkin instrumentaalimusiikin (soitinmusiikin) kohdalla. Musiikin uutuus on kuitenkin nähtävä suhteessa arvostelijaan. Uutuus liittyy originaalisuuden kokemiseen ja siten ”keskinkertaisia”, ”standardinomaisia” ja ”huonoja” äänitteitä ei pyritä juuri selittämään – tällaisten levyjen kohdalla assosiaatiot rajoittuvat useimmiten niiden tradition, genren tms. määrittelemiseen. Ne eivät varsinaisesti ylitä teoskynnystä, ja saavat osakseen ehkä vain ironista kritiikkiä. Tämä tapa oli ihanteena jo romantiikan kritiikin perinteessä (kts. luku 4.2.) – mikäli teos ei tuottanut ehtymättömästi tulkintoja, tai tulkinnan mahdollisuus puuttui kokonaan, teosta ei ollut syytä arvostella lainkaan.

”Olen aina pitänyt bändeistä, jotka nimellään jotenkin viittaavat musiikkiinsa. Siniaallolla näin on. Tuomas Mettänen, Ilai Rämä ja Teemu Halmkrona löytävät toisella pitkäsoitollaan elektronimusasta oman kolon. Yli 70-minuuttinen live-tilanteissa syntynyt *Tallentumia* on ehjä kokonaisuus, mutta tapahtumaa hiljalleen sykkivässä ja paisuvassa menossa on tarpeeksi. Homma ei polje paikoillaan. Musiikista tulee mieleen lähestyvä maisema. Ensin erottaa vain ääri viivoja. Hiljalleen ne selkiytyvät ja yksityiskohtia ilmenee koko ajan lisää. Jännitettä kasvatetaan taitavasti. Syvänoloisessa soinnissa ei haeta rankkuutta, pikemminkin tunnelmallisuutta.”

(Siniaalto: *Tallentumia*, Soundi 9/2004)

Lehdissä aidon musiikin kosketus merkitsee usein inhimillistä kosketusta, tunneyhteyttä musiikin ja kuulijan välillä. Kritiikeissä tämä ilmenee paitsi assosiaatioina, uuden löytymisenä ja mahdollisesti myös liikuttumisen dokumentointina.

”Hänen musiikkinsa on toki historiallisesti mielenkiintoista ja ideoiltaan viehättävää, mutta ennen kaikkea se pukee kaunista kesäpäivää ja vetoaa tunteisiin tavalla, joka ei ole vähääkään laskelmoitu tai erikoisuudessaan itsetarkoituksellinen.”

(Jimi Tenor: *Beyond the Stars*, Soundi 6-7/2004, 76)

Emotionaalinen diskurssi ei esiinny samalla tavalla koko aineistossa. Vaikka diskurssi on suhteellisen harvinainen ylipäättään (henkilökohtaista tunteiden käsittelyä vältetään), Etenkään Rondon kriitikot eivät usein kuvaile omia tuntemuksiaan tai kokemuksiaan - pikemminkin assosiaatiot ja tunteet näyttävät kanonisoiduilta. Alla olevan esimerkin³⁰ valossa vaikuttaa siltä, että arvottavassa diskurssissa painottuu faktuaalisuus ja objektiivisuus myös tunteista puhuttaessa. Siten subjektiivinen puheääni ei tule esiin, ja tunteiden sijasta puhutaan pikemminkin tyylipiirteistä, musiikin ominaisuuksista tai affekteista kuin subjektin tunteista:

”Modest Musorgskin *Lastenhuoneessa*-laulusarja kuulostaa ensin leikkisän viattomalta, mutta säkeiden välistä alkaa tihkua pelkoa ja uhkaa. Taitavasti säveltäjä säilyttää kuitenkin lapsen perspektiivin, vaikka **Joan Rodgers** ei aivan onnistu luomaan illuusiota pikkupojan ajatus- ja äänimaailmasta.”

(Rondo 10/2004, 58)

Rondon kritiikkien ilmaisua leimaa vahva sitoutuminen traditioon. Tämä merkitsee usein sitä, että traditio myös muotoilee tekstien sisältöä – subjektin rooli teksteissä vaikuttaa institutionalisoidulta. Populaarimusiikin lehdissä musiikin erilainen, subjektiivisempi kokeminen näkyy myös teksteissä ja diskurssikäytännössä – epämuodollisemman tekstin tuottamista tukeva traditio tuottaa useammin kritiikkejä, jossa tajunnanvirtatekniikka ja subjektiiviset assosiaatiot/tuntemukset näkyvät teksteissä useammin kuin Rondossa. Taidemusiikin kritiikeissä historiallis-esteettinen konteksti on usein korostuneemmassa osassa, joskin omanlaisensa ideologis-esteettinen konteksti myös leimaa myös populaarimusiikin kritiikkejä. Nämä piirteet liittyvät kirjoittaja-identiteetteihin, joita käsittelen lisää luvussa 5.2.

5.1.4. Arvioiva

Kun puhutaan levyarvioista, arvioivaa diskurssia voidaan pitää formaatin keskeisimpänä ideologista tietoa välittävänä tekijänä. Musiikin autenttisuudesta keskustellessaan kritiikit erottelevat musiikin muotoja toisistaan kulttuurisena

³⁰ Levytys: Rodgers, Modest Musorgski, *Lastenhuoneessa*

pääomana, jaotellen musiikin ”oikean” ja ”väärän”, tai ”hyvän” ja ”huonon” kategorioihin (kts. Shuker 1998, 20-21).

Arvostelussa huomattavaa on se, että se tapahtuu aina genresidonnaisessa kontekstissa. Tämän lisäksi arvosteltavana ei usein olekaan vain musiikillinen elämys, vaan artisti sosiaalis-kulttuurisessa kontekstissaan. Esimerkiksi taidemusiikin ja jazzin kohdalla professionaalisen taidon arvostus on suurempaa kuin rockin kontekstissa, jossa ”fiilis” useammin voittaa ”virityksen”.

Jokaisen arvioinnin lähtökohtana on kirjoittajan oma musiikillinen ja journalistinen kompetenssi. Subjektivisista esteettisistä arvostuksista voidaan puhua myös musiikkimakuna, joskin maku voidaan nähdä myös yhteisöllisestä perspektiivistä. Genrestä riippuen arvosteluissa esiintyy värikäs joukko erilaisia mielipiteitä ja esteettisiä perusteita. Kirjoittajat tuovat myös silloin tällöin julki oman henkilökohtaisen positionsa arvioitavaan musiikkiin nähden (on/ei kyseisen artistin/genren ystävä). Kirjoittaja voi kirjoittaa ennakkoluuloistaan, odotuksistaan, suhteestaan tai asenteestaan joko kyseistä artistia tai musiikkityyliä kohtaan. Usein kirjoittaja ei kirjoita 1. persoonassa, vaan viestintätapa on objektiivisempi. Näistä tavoista keskustelen lisää kirjoittajaidentiteettejä käsittelevässä luvussa 5.2.

Kuten Oesch (1989, 120-123) kirjoittaa, levyt päätyvät arvostelijoilleen 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).

Numeerisen arvosteluasteikon käyttö sanallisen arvioinnin lisäksi on arvostelijan keskeinen työkalu. Kaikki populaarimusiikin lehdet käyttävät viisiportaista asteikkoa, Rondo ei sen sijaan käytä numeerista arvosteluasteikkoa lainkaan.

Arvosteluasteikot lehden mukaan:

Rondo: ei numeerista arvosteluasteikkoa

Rumba: ***** = Klassikko **** = Loistava *** = Hyvä ** = Keskin-kertainen * = Huono

Rytmi: (Kiekkorinki) ***** ME (Lippu salkoon) **** Kisakonekis-kaisu *** Tyyliä muttei voimaa/ Voimaa muttei tyyliä ** Ehkä ensi vuonna * Ohi sektorin/yliastuttu

Soundi: (Arviot) 1- 5 tähteä

Populaarimusiikin lehdissä arvioidaan yleensä lauluntekstejä ja musiikkia, (konaisuus ja kappalekohtainen taso) levyllä soittavia muusikkoja/ tuotantoa ja artistin sosiaaliseen identiteettiin liittyviä asioita. Viimeisenä mainitut asiat liittyvät useimmiten artistin yleisösuhteeseen, imagoon, kaupalliseen menestykseen ja levy-yhtiöön. Kuten edellisessä luvussa jo esitettiin, musiikin vertaaminen artistin aikaisempaan tuotantoon ja musiikinlajin traditioon on tavallista.

Taidemusiikin arvosteluissa arvioidaan useimmiten teoksen tulkintaa, ei itse teosta. Näin tapahtuu erityisesti traditionaalisten teosten kohdalla. Uusi ja kaanoniin kuulumaton ohjelmisto on useammin arvioinnin kohteena kuin esimerkiksi Bachin, Mozartin ja Beethovenin teokset. Taide- ja populaarimusiikin mestariteokset eivät ole arvioinnin kohteena, vaan ne toimivat uuden musiikin mittapuuna. Taidemusiikkitraditiossa levytysten arvioinnin kohteena ovat levytykset, joissa muusikot tulkitsevat teosta. Tärkein henkilö tulkinnan kannalta on kapellimestari, jonka jälkeen musiikin lajista riippuen arvioidaan solistit ja orkesteri.

Autenttiseen esitykseen on monta tietä musiikin lajista riippuen. Vaikka musiikin lajien välillä kriteerit asetetaan erilaisin mittapuuin, on musiikilla myös selvästi yhteisiä autenttisuuden kriteerejä. Näistä arvioinnissa käytettävistä kriteereistä keskustelen lisää luvussa 5.3.

5.1.5. Intertekstuaalisuus merkinä traditiosta

Focaultin lausahdus ”Ei ole olemassa lausumaa, joka ei tavalla tai toisella toteuttaisi uudelleen muita”³¹, viestii intertekstuaalisuuden ominaisuudesta olla kaikkialla. Intertekstuaalisuus³² on Julia Kristevan 1960-luvulla esittelemä käsite; Kristevan mukaan intertekstuaalisuus on historian (ja yhteiskunnan) ilmenemistä teksteissä samalla kun tekstit itse kirjoittavat historiaa. Toisin sanoen mikään teksti ei ole itsenäinen, vaan se koostuu toisista teksteistä. Jokainen teksti on suhteessa toisiin teksteihin, joihin se reagoi. Se myös järjestää uudelleen, kommentoi ja työstää uudelleen tekstejä tai sen osia. (Fairclough 2004, 101-102.)

Intertekstuaalinen näkyy luonteensa puolesta aineiston läpileikkaavana elementtinä. Intertekstuaalinen voi olla yhtäältä narratiivista, kategorisoivaa, emotionaalista tai arvioivaa. Intertekstuaalinen toimii kriitikoiden analyttisena työkaluna, ja myös kuulokuvan reflektiona syntyneet assosiaatiot ovat yleensä pyrkimyksiä liittää kuultu teos tavalla tai toisella olemassa olevaan traditioon, toisiin musiikkiteoksiin ja teksteihin. Levyarvosteluissa tämä tapahtuu monimuotoisella tavalla. Intertekstuaalinen analyysi antaa uuden näkökulman tekstien kokonaisuuksien tarkasteluun. Intertekstuaalinen aines kertoo tekstin traditiosta ja ideologioista. Hyvänä esimerkkinä toimii vertaaminen, jonka avulla uutta musiikkia heijastellaan suhteessa traditioon.

Vertaaminen 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, ”legendoihin” ja ”mestareihin”. Klassikot tai mestarit ovat musiikkikulttuurin tai –genren legitimoituja, myyttisiä ikoneja - tälle tasolle uusi musiikki voi harvoin yltää, vaikka saakin kunnian tulla verratuksi klassikoihin. Björkin *Family Tree/Greatest Hits* –albumia siteeraava lainaus on hyvin harvinainen lopputulokseltaan (Björk nähdään yhdenvertaisena David Bowien kanssa), joskin

³¹ ”There can be no statement that in one way or another does not reactualize others”

³² Kristevan intertekstuaalisuuden käsite perustuu Bahtinin käsitykseen kielestä ja kirjallisuudesta dialogina (Fairclough 1992, 101-102; Heinonen 2005, 10)

vertaaminen sinänsä on hyvin keskeinen arvottamisen ja tradition hahmottamisen työkalu:

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

(Soundi 11/02, 57)

Jos populaarimusiikille on ominaista rakentaa traditiota vertaamalla ja siten arvottamalla teoksia suhteessa toisiinsa tapahtuu sama asia Rondossa vertaamalla tulkintoja:

”Borodin-, Tanejev- ja Shostakovitsh-kvartetin perillinen on löytynyt! Atrium-kvartetin debyytti on paras jousikvartettilevy aikoihin; se onnistuu samalla kertaa sekä kunnioittamaan että uudistamaan venäläistä kvartettiperinnettä.”

(Rondo 4/2004, 65)

Jokainen musiikin laji näyttää pyrkivän legitimoimaan itsensä kirjoittamalla omaa (arvo)historiaansa. Taidemusiikin kaanonin rinnalle on syntynyt myös muita, toisen maailmansodan jälkeen kirjoitettuja kaanoneita joihin erilaiset ideologis-esteettiset normit nojaavat. Taidemusiikin kaanon poikkeaa osin populaarimusiikin vastaavasta - sitä vahvistaa erityisesti sen tradition pitkä historia. Taidemusiikin kaanon elää edelleen vahvasti konsertti-instituution kautta, joskin myös ääniteteollisuuden toimillakin on oma vaikutuksensa kulttuurisen käytännön kehittymisen kannalta.

Ihanne journalistisesta objektiivisuudesta saattaa tuntua vaikeasti tavoitettavalta, kun tarkastellaan kritiikkejä intertekstuaalisin silmin. Kirjoittaja saattaa musiikin kuuntelemisen lisäksi lukea muiden lehtien julkaisemia arvosteluita samasta levystä sekä viitata myös levy-yhtiöltä saamaansa saatekirjeeseen tai levyn kansilehdestä saatavaan informaatioon. Mikäli levyarvostelun kirjoittamiseen käytetään vain vähän aikaa, on oletettavaa että kirjoittaja tyytyy konventionaalisempiin ratkaisuihin ja tyytyy siten vain lainaamaan kritiikittömästi toisia tekstejä. Taidemusiikin arvosteluissa kontekstietä haetaan (oman tietämyksen lisäksi) kansilehtien lisäksi mm. musiikin historian teoksista.

Intertekstuaalisen tiedon jäljittäminen on hermeneuttinen kehä, jossa alku- tai loppupisteen määrittäminen ei ole useinkaan mahdollista. Tekstien ja diskursioiden siirtyminen toisiin teksteihin ja diskursseihin ei tapahdu välttämättä loogisesti ja tarkasti merkitysten muuttuessa prosessin edetessä. Tekstit voidaan kuitenkin nähdä merkkinä jostain traditiosta ja merkkinä identiteeteistä.

5.2. Identiteetit

Tässä alaluvussa tarkoitukseni on tulkita aineistoa keskittyen erityisesti aineistossa rakentuviin kirjoittajaidentiteetteihin ja tekstissä ilmeneviin musiikin representaatioihin³³. Identiteettejä ja niiden rakentumista tarkastellaan lehtikohdaisessa kontekstissa, kun representaatioiden analyysi rajoittuu tässä luvussa musiikin identiteetin/ genrerepresentaatioiden hahmottelemiseen.

Identiteeteistä ja suhteista puhuttaessa olen kiinnostunut siitä, miten identiteetit ja sosiaaliset suhteet kritiikeissä rakentuvat. Suhteiden kautta on mahdollista hahmottaa teksteissä rakentuvia kirjoittajaidentiteettejä ja erilaisia diskursseja. Erityisesti olen kiinnostunut kirjoittajien instituutiosuhteista, tässä tapauksessa suhteista traditioon, musiikkiin, artisteihin / muusikoihin ja levy-yhtiöihin. Faircloughin (2002, 80, 266-267) mukaan suhteista ja identiteettejä tarkasteltaessa tutkitaan sitä, miten kirjoittaja ja lukijaidentiteetit konstruoidaan (esim. sen mukaan korostuuko identiteeteissä status ja rooli vai yksilöllisyys ja persoonallisuus) sekä sitä miten kirjoittajan ja lukijan väliset suhteet konstruoidaan (muodollinen/epämuodollinen, likeinen/etäinen).

Musiikista kirjoitetaan usein tavalla joka tuo esiin kirjoittajan musiikillisen ja journalistisen kompetenssin ja siten rakentaa kirjoittajalleen *asiantuntijan* identiteettiä. Asiantuntijuus on rooli ja osa kirjoittajan retoriikkaa, jonka taidokkaan käyttämiseen yleisemminkin yhteiskunnan jäseniä nykyään kannustetaan ja koulutetaan.³⁴ Juuri tätä kirjoittaessani sähköpostiini (Jyväskylän yliopiston musiikin laitoksen (opiskelijoiden) sähköpostilista (musa@lists.cc.jyu.fi) tuli tiedote verkossa järjestettävästä yliopistokurssista ”Käytännön tekstejä taiteesta”. Kurssin sisältöä kuvataan mm. seuraavalla tavalla:

³³ Musiikin identiteetillä ja genrerepresentaatioilla tarkoitan kriitikoiden aineistossa rakentamia representaatioita musiikista ja genreistä. Autenttisuuden representaatioita käsittelen luvussa 5.3.

³⁴ Fairclough (2004, 215-218) puhuu nykyaikaan kuuluvasta diskurssiteknologisen (*Discourse technology*) prosessin noususta, joka korostaa viestinnällisten ja retoristen taitojen ja keinojen hallintaa. Keskiössä on viestinnällisten prosessin tietoinen hallinta, jonka avulla myös vaikutusmahdollisuudet muihin paranevat (esim, poliittiset puheet jne.).

”Verkkokurssi tarjoaa opiskelijalle tilaisuuden harjaannuttaa kirjoitustaitoaan monipuolisesti. Taiteen kentällä toimiminen edellyttää hyvää kirjallista ilmaisutaitoa. Taiteentekijä joutuu perustelemaan hankkeitaan, hakemaan rahoitusta ja kertomaan osaamisestaan. Taiteilijalta voidaan edellyttää osallistumista keskusteluun, häneltä voidaan pyytää lausuntoja, arvioita ja mielipiteitä.

Kurssilla perehdytään kielellä vaikuttamiseen ja kielen tilanteiseen vaihteluun sekä kerrataan tekstin huoltoa laatimalla mm. seuraavat tekstit: mielipidekirjoitus, teosesittely, työpaikka- ja apurahahakemus sekä lupahakemus, referaatti ja lehdistötiedote.”

(Musa-lista 26.8.2005)

Kurssilla pyritään harjaannuttamaan viestintätaitoja joita ”taiteilijalta edellytetään”. Kurssin vetäjänä on äidinkielenopettaja, jonka tehtävänä on tukea opiskelijaa hänen parantaessaan ”vaikuttamisensa taitoja” taiteesta kirjoitettaessa. Kurssilla pyritään oppimaan genrekirjoittamista ja siten opettelemaan tietynlaisia retorisia taitoja. Tämänkaltainen kurssi sopisi musiikkitoimittajan tai kriitikon uralle tähtääville ja siten lisätä ansioluetteloon osana henkilökohtaista ammattitaitoa.

Elämme asiantuntijoiden yhteiskunnassa ja tämä tarkoittaa usein asiantuntijoiden ja muiden roolien eriyttämistä. Myös median representaatiot perustuvat kansan ja asiantuntijoiden roolien eriyttämiseen. Kun asioihin halutaan merkittäviä kannanottoja, käännytään usein asiantuntijoiden puoleen. Kriitikot ovat kiistämättä musiikkielämän alueella muusikoiden ohella tärkeä asiantuntijoiden ryhmä.

Kaikkien aineistoon kuuluvien lehtien kohdalla viestintätilanne korostaa kirjoittajan valta-asemaa asiantuntijana. Tämä siksi, että viestintä on välittömässä viestintätilanteessaan yksisuuntaista, ja vastaanottajalla ei ole välitöntä mahdollisuutta dialogin käymiseen. Siten vastaanottajan rooli lehtimediassa on suhteellisen passiivinen. Kriitikoilla on sen sijaan valta formuloida sisältö haluamallaan tavalla. Tästä huolimatta viestintäketjua ei ole syytä kuitenkaan tarkastella lineaarisena, vaan pikemminkin ympyrän muodossa (kts. luku 3.5.), joka korostaa individualismin sijasta yhteisöllisyyttä ja diskurssikäytäntöä itseään. Täten voimme individuaalisen viestinnän sijasta puhua markkinatalouden diskurssin mukaisesti kohderyhmistä ja kohdeyleisöistä ja onnistuneesta viestinnästä heidän kanssaan. Tässä viitekehyksessä onnistunut viestintä tarkoittaa yleisön tarpeisiin vastaamista.

Koko aineiston yhteinen piirre liittyy niiden asiantuntijadiskurssiin – kriitikot esiintyvät jokaisessa lehdessä asiantuntijan roolissa ja pyrkivät ylläpitämään tätä roolia. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että lehtien asiantuntijadiskurssit

olisivat yhdenmukaisia. Seuraavien alalukujen päämääränä on rakentaa erilaisia asiantuntijuuden identiteettejä.

5.2.1. Rondo, taidemusiikkitradition sanansaattaja

Rondon asema taidemusiikin mediana ja tietynlaisen diskurssikäytännön ylläpitäjänä on vahva. Sen voidaan katsoa edustavan musiikin professionaalista asiantuntijadiskurssia jo omistussuhteidensa kautta, omistaahan lehden Suomen musiikinopettajien liitto. Lehtimarkkinoilla Rondo pyrkii identifioitumaan ensisijaisesti kaikkien klassisen musiikin harrastajien lehtenä.

Ennen kuin voidaan puhua kriitikoiden identiteetistä, on luotava katsaus sosio-kulttuuriseen käytäntöön joka ympäröi lehden toimintakulttuuria klassisen musiikin erikoislehtenä. Taidemusiikin voidaan katsoa edustavan hegemonista kulttuuria, tai ainakin musiikin virallista diskurssia jo pelkästään sen saamansa julkisen tuen kautta. Klassisella musiikilla on vakavan musiikin kulttuurinen status, joka monisäikeisellä tavalla voidaan nähdä Rondon levyarvosteluiden tekstuaalisella tasolla ja osana kirjoittajien identiteettiä.

Rondon arvioiden tyypillinen rakenne noudattaa yleensä luvussa 5.1. esitettyä. Tekstiä voidaan kutsua koherentiksi kokonaisuudeksi ja sen käyttämä modali-teetti verrattuna muuhun tutkimuksen aineistoon (populaarimusiikin lehtiin) on erilainen. Kutsun näitä tapoja taidemusiikin diskurssikäytännöksi, joka sisältää taidemusiikkiarvostelujen eri diskurssit. Rondon arvostelujen diskurssikäytäntöä voidaan pitää institutionaalisenä, vaikkakaan diskurssikäytäntöjä ei ole syytä ymmärtää koskaan täysin vakaiksi. Aineistosta voidaan kuitenkin nähdä pikemminkin säilyttävä kuin muutoksenalainen tendenssi.

Arvosteltavat levyt ovat tulkintoja sävelletyistä musiikkiteoksista länsimaisen taidemusiikin tradition mukaisesti. Levy-yhtiöt julkaisevat musiikkia laajasti eri musiikin historian tyylikausilta (renesanssi, klassismi, romantiikka), joskin myös nykymusiikkia arvioidaan. Siten levyarvostelujen tulkitseminen on suurelta osin musiikin historian ja -tyylien representaatioiden tulkitsemista. Objektivi-sen tiedon omaaminen, välittäminen ja esilletuominen on arvosteluiden keskeinen funktio ja keskeinen osa diskurssikäytäntöä. Kriitikeissä korostuu erityisen asiantuntijuuden viestiminen - taidemusiikin kriitikolta edellytetään laajaa musiikin historian ja tyylien tuntemusta. Musiikkitieteilijänä olisin luultavasti koulutukseltani tehtävään sopiva, joka tarkoittaa toisin sanoen muodollista musiikillista koulutusta. Rondon kriitikoiden identiteetille on siten keskeistä harrastuneisuuden ja muodollisen koulutuksen kautta opittu käytäntö ja tietämys musiikista.

Miten muodollinen musiikillinen koulutus tai musiikillinen kompetenssi sitten näkyy teksteissä? Ensimmäinen silmiini sattunut tekstinosa tukee jo ajatusta:

“..Alagna jättää aarioiden yltiödraamaattiset tekstit armeliaan vähälle huomiolle laulamalla sitkeästi fortissimo eikä espressivo. Enemmän aikaa tulkinnat pysyvät silti hyvän maun puolella, sikäli kun käsitettä voi verismoon yhdistää..)

(Rondo 4/2004, 60)

Italiankielen hallitseva saattaa ymmärtää musiikin dynamiikkaan/sointiin liittyvää sanastoa, mutta musiikillisesti kouluttamaton ei. Vaikka tekstejä ei olekaan kirjoitettu analyttisesti musiikkitieteellisestä näkökulmasta, vaatii tekstin ymmärtäminen tietynasteista muodollista koulutusta ja/tai harrastuneisuutta. Kriitikko puhuu siten useammin asiantuntijan tai muusikon kuin kenen tahansa lukijan kieltä. Tällä tavalla rakennetaan eroa asiantuntijan ja satunnaisen kuulijan välille.

Rondon kritiikkien kieli käyttää omanlaistaan tapaa merkityksellistää musiikkia, ja tapaa ei voida pitää epämuodollisena arkikielenä, (vrt. elämismaailma - *lebenswelt*, Habermas 1984) vaan käytännölleen ominaisena. Kielenkäyttöä ei siten voi sanoa popularisoivaksi tai mahdollisimman laajalle yleisölle suunnatuksi vaan se luo distinktioita niin (musiikin) ammattisanaston kuin myös muun musiikkia kuvailevien adjektiivien ja erityissanaston avulla:

“..Beethovenin konsertto ja G-duuri-romanssi kertovat elegantilla tavalla viulistin kollektiivisen solistiuden ihanteesta, mutta yhteissoiton puutteet eivät varmasti voita kaikkia puolelleen. Tshaikovskin *Melankolisen serenadin* Menuhin valaa ylevyyttä.”

(Rondo 5/2004, 63)

Tekstissä käytetyt adjektiivit ”elegantti” ja ”ylevä” ovat kirjoittajan tapoja merkityksellistää musiikkia. Sanat ovat aina valintoja eri vaihtoehtojen välillä, ja tässä tapauksessa myös tapoja, joista voidaan johtaa tulkintoja sanojen merkitysten intertekstuaalisiin ja esteettis-ideologisiin yhteyksiin.

Kysymyksessä on viulisti Yehudi Menuhinin levytys Beethovenin (Romanssi nro 1, Viulukonsertto) ja Tsaikovskin (Melankolinen serenadi) musiikista. Arvioidessaan Beethovenin konsertosta tehtyä levytystä kirjoittaja kuvaa esitystä elegantiksi³⁵, sitoutuen (yleiseen) esteettiseen käsitykseen siitä, millaista klassismin musiikki on. Puhumalla elegantista kriitikko viittaa oletettavasti tapaan jolla klassismin sointia ja tyylipiirteitä merkityksellistetään musiikin historiaa käsittelevissä teoksissa. ”Ylevä” on puolestaan keskeinen käsite puhuttaessa romantiikan estetiikasta (ja filosofiasta). Yllä oleva esimerkki kuvaa hyvin kirjoittajien tendenssiä tukeutua pikemminkin institutionaaliseen kuin luovaan diskurssikäytäntöön. Toisin sanoen se, mitä Beethovenista sanotaan, on tässä tapauksessa pikemminkin opittua uusintavaa kuin sitä haastavaa.

Faircloughin (2004, 158-162) mukaan *modaalisuus*³⁶ ilmaisee puhujan luontaista yhteenkuuluvuutta, sitoutumista tai taipumusta (*affinity*) jotakin asiaa kohtaan. Siten voidaan ajatella kirjoittajan tapaa kuvata musiikkia elegantiksi pikemminkin objektiivisella kuin subjektiivisella puheäänellä. Lauseessa ei myöskään näy epäröinti, vaan tulkinallinen tieto esitetään hyvinkin naturalisoidulla tavalla ikään kuin faktatietona. Tämä on hyvin ominaista esteettisille kirjoituksille kautta aineiston, joskin Rondon kriitikot rakentavat näkökulmaansa useammin objektiivisesta perspektiivistä kuin rock- lehtien kriitikot. Tämä tapahtuu hyvin usein kanonisoitunutta musiikin historian käsitteistöä käyttäen.

Objektiivinen puheääni piilottaa kertojan ja kertoo sitoutumisesta välitettyyn merkityssisältöön. Lukijan näkökulmasta ei ole enää selvää, kenen näkemyksestä on kyse puhujan esittäessä asiansa ikään kuin universaalin totuuden muodossa. Faircloughin mukaan objektiivisen modaalisuuden esiintymiseen liittyy usein valtaa koskevia аспекteja. Voidaan myös sanoa, että musiikinhistoriaan liittyvä sanasto aktivoituu arvioidun tyyliuunnan mukaan.

Kritiikkien kohdalla objektiivisen puheäänänen käyttö liittyy osin metadiskurssin käyttöön. Tämä tarkoittaa sitä että, kirjoittaja asettaa itsensä (musiikillisen) diskurssin ulkopuoliseksi (yläpuolelle) toimijaksi, ja asettaa itsensä tilanteen kontrolloijaksi joka sanelee totuuden musiikista. Huomioitavaa on se, että musiikki-

³⁵ Aistikas, tyylikäs, hieno (Gummeruksen Suuri Sivistyssanakirja 2003)

³⁶ Tapaa t. puhujan suhtautumista sanottavaansa ilmaiseva (Itkonen 1991)

kritiikin kirjoittaminen on väistämättä metadiskursiivinen prosessi – musiikki vaatii kritiikkien kohdalla aina metamorfoosin (musiikista kirjoitetuksi kritiikiksi) toteutuakseen.

Vaikka objektiivisesta positiosta kirjoittaminen onkin yleistä Rondon kritiikissä, on kriitikko ajoittain myös läsnä teksteissä subjektina. Vaikka teoskeskeisessä länsimaisen taidemusiikin traditiossa ei ole kovinkaan yleistä arvioida itse teosta vaan tulkintaa, teosta arvioitaessa kirjoittajat nostavat teksteissä itsensä useammin esiin. Seuraavassa esimerkissä levytyksen onnistuneisuus ei ole riipuvainen tulkinnasta:

“..Coriglianon kakkossinfoniassa HKO:n jousisto saa esitellä äänikontrolliaan. Jousikvartetosta jousisinfoniaksi laajennettu teos kaipaa tarkkoja, monipuolisia jousisoundeja elävöittämään yksitotisuuttaan. Viulisti-Stogårdsilta niitä löytyy, ja kapellimestari-Storgårds taas on peto maanittelemaan niitä 70 soittimesta yhtä aikaa. Soittajista ei siis jää kiinni, että sinfonia ei minuun tehoa. Symmetrinen muoto vain alkaa haukotuttaa puolivälissä, kun tajuaa, että jo kuultu ja vieläpä toisteinen materiaali soitetaan vielä uudestaan. Symmetrisesti lentää myös *The Mannheim Rocket*: kohoa korkeuksiin, leijuu hetken ja rysähtää alas.”

(Rondo 6/2004, 61)

Kun kriitikko kirjoittaa 1. persoonassa, on helpompaa luonnollisesti nähdä, että kysymys on henkilökohtaisesta kokemuksesta tai mielipiteestä, joka oletettavasti keventää kirjoittajan taakkaa asiantuntijana ja antaa kirjoittajalle mahdollisuuden vierailta luovan diskurssikäytännön kentällä. Yllä olevassa esimerkissä kirjoittaja myös perustelee retoristen oppien mukaisesti miksi teos ei häneen ”tehoa”. Vastaus on ainakin teoksen liiassa repetitiossa, joka tekee teoksesta yksitoikkoisen. Asia itsessään liittyy laajemminkin teosten arviointiperusteisiin josta keskustelen laajemmin seuraavassa luvussa 5.3. Siten suhtautumistapa teokseen ei välttämättä ole yksilöllinen tai luova, vaan yhteisöllinen sisältäen ideologista potentiaalia.

Rondon kirjoittavilla kriitikoilla voidaan sanoa olevan yhteinen kielenkäyttö, oma eetosensa. Kriitikoiden eetos on muodostunut historiallisesti ja on epäilemättä myös osa laajempaa yhteiskunnallista ja historiallista prosessia (kts. tarkemmin luku 4.).

5.2.2. Rondon suhde musiikkiin, artisteihin ja levy-yhtiöihin

Suhde musiikkiin (ja säveltäjiin). Niin itsestään selvältä kuin se tuntuukin sanoa, musiikkikeskeisyys on ominaisinta juuri Rondon kritiikeille. Pääasiallisesti arvostelut ovat tulkintaa musiikillisesta kuulokuvasta. Vaikka läheinen suhde musiikkiin on luonnollista jokaisessa aineiston lehdessä, taidemusiikkiarvoste-

lut nousevat esiin erityisesti musiikkia ja musiikinhistoriaa painottavina. Suhde musiikkiin on erityinen ja sitä hallitsee useammin informatiivinen kuin poeettinen tyyli. Tämä prosessi on osa objektiivista orientaatiota, josta puhuin edellisessä luvussa. Kritiikeistä puuttuu usein vapaa assosiointi, subjektin omien tunteusten ja ulkomusiikillisiksi koettujen assosiaatioiden raportointi, joka muissa aineiston kritiikeissä on yleisempää. Ilmeisin selitys kritiikkien orientaatiosta voidaan liittää autonomiaestetiikkaan ja sen vaikutukseen musiikin filosofiaan 1700-luvun lopulta lähtien (kts. luku 4). Kuten jo mainitsin edellisessä luvussa, jo levyjen otsikointi viittaa hierarkiseen asetelmaan, jossa säveltäjä ja teos priorisoidaan. Vaikka edellisen luvun esimerkissä juuri teos sai osakseen negatiivista kritiikkiä, teosta ja säveltäjää ei useinkaan kritisoida. Näin voidaan erityisesti sanoa jo legitimoitujen säveltäjien töistä. Tämä asetelma hyväksyy tietyt sävellykset sellaisenaan uniikkeina teoksina ilman kritiikkiä tyytyen vain kertomaan teoksen taustasta. Teosta ja säveltäjää ei pelkästään priorisoida vaan pikemminkin idealisoidaan ja legitimoidaan. Tästä viestii myös seuraavan esimerkin sisällöllinen asetelma – arvostelussa sisältönä on Einojuhani Rautavaaran 8. sinfonian teoksen tulkinta, teosta itsessään ei arvioida. Asetelma on pikemminkin sääntö kuin poikkeus Rondon kritiikeissä, muissa aineiston lehdissä arvion kohteena on usein juuri kyseinen teos.

Musiikin historia kanonisoi tiettyjä säveltäjiä ja teoksia ja kritiikkien representaatiot kertovat myös tässä mielessä kritiikin ja teosten/säveltäjien suhteesta. Kriitikko asettautuu useammin yleisesti tunnustettujen mestarien ja säveltäjien taakse, kuin kritisoi näitä. Tällä tavoin myös kritiikit joko ylläpitävät tai haastavat musiikin historian sosiaalisena käytäntönä.

Einojuhani Rautavaaran asema suomalaisena säveltäjänä on ollut viimeistään 1990-luvulta hyvin vahva ja tämä asema voi myös vaikuttaa hänestä tai hänen teoksistaan kirjoitettuun kritiikkiin. Amerikkalaiset kielentutkijat Brown ja Levinson (Fairclough 2004, 162-166) puhuvat kohteliaisuudesta (*politeness*) eräänä universaalina kielen prosessina, joka kuvaa yksilön tarvetta miellyttää muita. Siten yksilöt haluavat että heistä pidetään, heitä ymmärretään, ihailaan jne. Yksilöiden pyrkimyksenä siten on kasvojen säilyttäminen. Teksteissä voidaan nähdä usein myös kohteliaisuusaspekteja. Rautavaaran teoksen, tai yleensäkin legitimoitujen teosten tai säveltäjien kritisoiminen voidaan nähdä riskinä ja se voi aiheuttaa kriitikolle epämiellyttäviä hetkiä henkilökohtaisessa elämässään, unohtamatta Suomen pientä musiikkielämää, jossa henkilöt usein väistämättä törmäävät toisiinsa erilaisissa tilaisuuksissa. Seuraavassa esimerkissä tosin kohteliaisuusaspektissa ei oteta huomioon kaikkia muusikoita:

”Einojuhani Rautavaaran musiikista alkaa kertyä toisia levytyksiä. Viulukonsertto ja kahdeksas sinfonia löytyvät sinfonia Lahden uutuuden lisäksi HKO:n parilta levyiltä muutaman vuoden takaa. Kyllä markkinoille Rautavaaraa mahtuu, mutta lahtelaisten olisi syytä tarjota jotain rat-

kaisevan uutta. Jos ei muuten, niin siksi, että ESEK ja LUSES ovat tukeneet molempia versioita. Erot jäävät lopulta pieniksi, mikä todistaa tasaisen korkeasta laadusta. **Jaakko Kuusisto** soittaa konserton herkkävaistoisemmin kuin HKO:n kanssa romantisoiva **Elmar Oliveira**. Kuusisto uskaltaa soittaa tarvittaessa hauraasti ja häikäisee kristallisilla pariäänillä toisen osan kadenssis- sa, mutta hänen spiccatossaan on tarpeetonta rosua. Matka-sinfonian lahtelaiset esittävät kirk- kaasti ja jäsennellysti, ja Sibelius-talon akustiikassa tunteisiin vetoava äänikylpy pääsee valloil- leen. HKO ja Segerstam vastaavat vapautuneemmalla tulkinnalla – ja kyllä Finlandia-talossakin voi äänittää, kun tuntee niksit.”

(Rondo 7/2004, 62)

Arvostelun kirjoittamisessa on kysymys valinnoista. Sisältö on valittava tark- kaan sillä pituussuosituksset ovat Rondon(kin) osalta ovat hyvin suppeita. Täten kriitikko joutuu priorisoimaan sisältöjä, ja mm. jättämään pois asioita, jotka olettaa olevan myös lukijansa tiedossa. Kuten mainitsinkin, teosten arvioiminen jätetään usein pois, joskin uuden musiikin kohdalla, etenkin nuorten säveltäjien kohdalla teoksia arvioidaan useammin. Tämänkaltaiset arvostelut ovat harvas- sa, joten niiden kohdalla on vaikeaa yleisemmin tarkastella niihin sovellettavaa estetiikkaa. Seuraavassa esimerkissä kyse on Uusinta-yhtyeen omakustanteesta, joka saa osakseen myös negatiivista kritiikkiä. Kysymys on tietynlaisesta nuo- resta säveltäjä/orkesterikollektiivista, ja levy pitää sisällään kahdeksan eri sävel- täjän musiikkia:

”..Kahdeksan säveltäjää, kahdeksan teosta ja monta kokoonpanoa on masteroitu yllättävän koherentiksi kokonaisuudeksi. Konserttitaltiointitkin uivat soosissa ongelmitta, vain Max Savi- kankaan Milk Teemu Mäen tekstiin pistää häiritsevästi korvaan niin äänitykseltään, pikkuvir- heiltään kuin yliampuvalta estetiikaltaan. Päälimmäiseksi esityksistä jää silti mieleen muusi- koiden taito ja omistautuminen. Uusinta-ideologiaan ei kuulune säveltäjien rankkaaminen, enkä minäkään lähde teossuosikkejani nimeämään. Laajasta tyyliavalikoimasta huolimatta rajat jäävät tällä kertaa koettelematta. Levyn mainoslause ”the album contains some most adventu- rous music ever recorded” on kuin sanoisi Evertonia maailman parhaaksi jalkapallojoukkueeksi – niin soisi olevan, mutta totuus on toinen.”

(Rondo 4/2004, 64)

Kriitikko poimii joukosta yhden teoksen ja viittaa sen esityksen ja äänityksen puutteiden lisäksi ”yliampuvaan estetiikkaan”. Lause on epäilemättä viittaus jonkin tietyn rajan ylittämiseen. Se, ylitetäänkö yksinkertaisesti vain hyvän ma- un vai kriitikon kompetenssin rajat, jää epäselväksi. Toteamusta seuraa kuiten- kin kohtelias vastareaktio kokonaisuutta ja omistautumista arvostavaan suun- taan. Myös säveltäjien ”rankkaaminen” jätetään kohteliaasti tekemättä, joskin kirjoituksesta selviää kriitikon tuomio: uuden rajat jäävät koettelematta.

Urheilusanaston ja ruokametaforien avulla arvostelujen kieltä epämuodolliste- taan ja se tuodaan lähemmäs arkipäivää ja lukijaa. Tällaisen sanaston käyttö ammattisanaston rinnalla on suhteellisen yleistä, vaikka edellä puhuinkin krii-

tikoiden omasta, muodollisesta eetoksesta. Jatkotutkimuksessa olisikin mielenkiintoista havainnoida mahdollista historiallista muutosta.

Ruokametaforien käyttö, kuten ”soosin” käyttö edellisessä esimerkissä viittaa arkipäivän elämismaailmaan ja kuvaa useita musiikillisia tyytlejä ”soosiksi”. Urheilusanaston tulkitsen paitsi osaksi arkipäivän elämismaailmaa, myös erityisesti osaksi miehistä maailmaa. Rondon, (kuten muidenkin lehtien) kirjoittajat ovat suurimmaksi osaksi miehiä, joiden sosiaalisessa elinpiirissä urheilu tavalla tai toisella on osa arkielämää ja miesten välistä kanssakäymistä.

Suhde artisteihin. Muusikoiden tulkintojen arviointi on Rondon arvosteluissa suuressa roolissa. Siten kriitikon suhde artisteihin muotoutuu siten pääasiassa musiikillisen tulkinnan arvioinnin kautta. Artisteja arvioidaan tietyissä tapauksissa myös suhteessa uraan, imagoon ja mahdollisesti muihin ulkomusiikillisiin asioihin. Useimmiten kysymys on kuitenkin artistin suhteesta suhteesta kaupallisuuteen.

Suhde artisteihin on hierarkkinen ja esillä ovat orkesterin tähdet – kapellimestari ja solistit orkesterin esiintyessä anonymisti taustalla. Asetelma on konstruktiivinen taidemusiikin traditiosta, jossa onnistuneen lopputuloksen kannalta olennaisimpia tekijöitä ja luojia ovat kapellimestari ja solistit. Siten teoksen tekijyyttä luovutetaan osittain säveltäjän lisäksi kapellimestareille ja solisteille orkesterin jäädessä usein anonymiin rooliin.

Muusikot ja artistit nähdään miltei yksinomaan musiikin tulkkeina, joskin ns. mestarisäveltäjille ja tähdille rakennetaan erityisiä representaatioita. Tämä viestii vakiintuneesta käytännöstä joista ei ole syytä kritiikkien yhteydessä keskustella. Keskustelen genrerepresentaatioista ja musiikin identiteetistä luvussa 5.2.5.

Suhde Levy-yhtiöihin. Levy-yhtiöiden rooli musiikin julkaisijana ja portinvartijana on epäilemättä tärkeä. Rondon teksteissä levy-yhtiöt nähdään kaksijakoisina. Varsinkin monikansalliset yhtiöt nähdään kaupallista voittoa tavoittelevina yhtiöinä, joskin ”taiteellisesti korkeatasoisista” levytyksistä levy-yhtiöitä saatetaan myös kiittää, kuten Jouko Linjaman levytyksen arviossa:

”Jubal -levy-yhtiöille tunnustus rohkeasta julkaisupolitiikasta kaupallisten megatrendien puristuksessa.”

(Rondo 4/2004, 65)

Levy-yhtiöiden ”rohkea julkaisupolitiikka” nähdään kulttuurityönä, päätöksenä jota ei ole ohjannut voiton tavoittelu vaan taiteelliset päämäärät. Kriitikoiden suhde musiikkiin määräytyy myös suhteessa levy-yhtiöiden tuotantopolitiik-

kaan. Levy-yhtiöiden tuotantopolitiikka määrää viime kädessä sen, mitä levyjä on mahdollista arvioida. Musiikkiteollisuudessa julkaisutendenssi suuntautuu kohti jo legitimoituja teoksia, joille on olemassa jo valmiit yleisöt. Tämä tarkoittaa sitä, että uusi musiikki jää julkaistaessa vähemmistöön ja diversiteetti kaupallisissa julkaisuissa ohjautuu suhteessa ostavaan yleisöön. Toisaalta myös Rondo palvelee samaa ostavaa yleisöä kuin levy-yhtiötkin. Tämä tekee levy-yhtiöiden ja musiikkilehtien suhteesta symbioottisen. Vaikka kriitikoilla ei olekaan suoranaista valtaa vaikuttaa levy-yhtiöiden julkaisupolitiikkaan, kirjoituksista on mahdollista nähdä kirjoittajien identifioitumisen taiteellisesti korkeatasoista musiikkia vaativien joukkoon. Kriitikot voidaan nähdä kuuluvan samaan joukkoon taiteilijoiden ja muusikoiden kanssa, joskin heidän identiteettinsä lielee lähellä myös lehden lukijoita, jotka kuuluvat samaan joukkoon ollessaan aktiiviharrastajia ja ammattimuusikoita.

Huolimatta kriittisestä suhteesta kaupallisuuteen ja massoja syleilevien musiikkiteosten julkaisuun levy-yhtiöt nähdään usein vain julkaisijoina, joilla ei ole orgaanista osaa teoksen syntymisessä. Levy-yhtiö nähdään julkaisuapparaattina, jonka tehtäviin kuuluu äänen tekninen tallentaminen mahdollisimman autenttisenä (luonnollisena).

5.2.3. Rumba, Rytmii ja Soundi ja populaarimusiikin traditio

Rumban, Rytmii ja Soundin sisällöllinen linja ei levyarvosteluiden tasolla merkittävästi poikkea toisistaan, vaan eetos voidaan nähdä suhteellisen yhdenmukaisena. Lehdissä voidaan nähdä joitakin piirteitä, jotka tukevat niiden kohdeyhmäajattelua. Rumban kohdalla tämä näkyy ”nuorekkuuden” hienoisena korostumisena ja sen haluna rakentaa itselleen Independent –lehden identiteettiä, joskaan tämä ei levyarvosteluiden viitekehyksessä poikkea juuri muiden lehtien linjasta – jokainen lehti asettaa vastakkain riippumattomuuden ja kaupallisuuden. Nuoruus näyttäytyy Rumbassa arvona ja vastakohtana vanhuuden pysähtyneisyydelle. Nuoruus näyttäytyy erityisesti rohkeampana kielenkäyttönä ja voimakkaina vastakkainasetteluina (kts. esim. luku 5.2.5: Ripsipiirakka: Teille vai meille, Rumba 5/2004, 32).

Pääsääntöisesti kaikissa kolmessa lehdessä arvioidaan samat pop/rock – julkaisut, erikoistuminen tapahtuu erilaisten mukaan otettavien musiikkigenren ja –painotusten mukaisesti, kuten luvussa 5.1.2. on esitetty. Lehtien välisiä musiikin arvotuseroja on olemassa, joskin niiden säännönmukaisuutta ei tässä tutkimuksessa pyritä yleistämään. Viime kädessä yksittäinen arvio palautuu aina kirjoittajansa kompetenssiin ja arvomaailmaan, ei lehden linjaan.

Koska keskustelen tässä luvussa otsikon mukaisesti populaarimusiikin traditiosta, lienee syytä selventää, ettei kyse ole yhdestä tai yhtenäisestä sosiaalisesta käytännöstä. Populaarimusiikin sateenvarjotermin alle mahtuu oletettavasti useita erilaisia alakulttuureja ja siten kulttuurisia käytäntöjä, joiden olemassaolon muotoja ja kaikkia diskurssikäytäntöjen eroja ei ole mahdollista selvittää tämän tutkimuksen puitteissa. Erilaisia käytäntöjä yhdistää kuitenkin arvostelugenren traditio, joiden ensisijainen tarkoitus on arvostella musiikkia.

Tekstien rakenne noudattaa pääpiirteissään luvun 5.1. –rakennetta. Lehtien tyyli voidaan jäljittää 1960-luvun amerikkalaisiin rock-lehtiin ja niiden kirjoitustraditioon (kts. luku 3.5.). Tätä tapaa kutsun populaarimusiikin diskurssikäytäntöksi joka pitää sisällään lehtien erilaiset diskurssit.

Vaikka lehtien kirjoittajat identifioituvat musiikin asiantuntijoiksi, identifikaatio poikkeaa taidemusiikin diskurssikäytännöstä. Diskurssikäytännön juuret ovat erilaisissa traditioissa ja historiassa. Kun taidemusiikin traditiossa korostuu sen pitkä traditio ja siteet omaan estetiikkaansa, populaarimusiikin traditiossa painottuu nykyaika ja populaarimusiikille ominaiset instituutiosuhteet. Myös populaarimusiikin diskurssikäytäntöä voidaan pitää institutionaalisenä, joskaan ei vakaana. Tällä tarkoitan pyrkimystä säilyttää käytäntö sellaisenaan muutoksen sijasta.

Miten populaarimusiikin diskurssikäytäntö sitten rakentuu? Kritiikkien kieltä leimaa elämismailman puheääni, tilanteet ja kriitikon tietty positio, kuten alla olevasta esimerkistä voidaan lukea. *Lemonatorin Yesterday was good* –kokoelmaa koskevassa arviossa kriitikko sijoittaa itsensä usein elämismailmaan ja siihen liittyviin tilanteisiin ja paikkoihin, joissa hän esiintyy vain ”yhtenä meistä” asettuen lukijoidensa joukkoon:

”Istuin kerran baarissa, kun korviini tarttui upea Kaliforniasta kertova pop-biisi. Mietin, että mikähän nouseva ulkomainen kyky oli saanut aikaan noin hienon hitin. Kyseessä oli *California*, joka avaa *Lemonatorin* kokoelman.”

(Soundi 9/2004, 82)

Yleisesti kritiikkien kieleen voidaan soveltaa edelleen Pekka Oeschin tulkintaa 1980-luvun lopulta: ”Ei liian asiallisesti mutta kuitenkin asiantuntevasti ja kielipillisesti oikein”.

Kuten taidemusiikkiarvioissakin, levyjen konteksti pyritään rakentamaan käyttäen hyväksi narratiivista diskurssia, tietoa joka rakentaa myös osaltaan kirjoittajan identiteettiä asiantuntijana.

“Hoo, Brian, kylläpä yllätit! Julkaisit nyt sitten parin kuukauden välein ihka uuden levyn ja uudelleen soitetun mestariteoksesi. Aloitetaanpa *Gettin In Over My Head* –kiekosta. Se on raikas poppi-kiekko. Biisit ovat häpeilemättömän simppeleitä ja naiiveja. Ne jopa kierrättävät vanhoja **Beach Boys** –sävelmiä: *Desert Drivessa* on aineksia *Help Me Rhondasta* ja *Fun, Fun, Funista*. Tämän musiikin ei ole tarkoituskaan olla mitään ajatonta klassikkokamaa, nyt painopiste on elämänilossa ja auringonpaisteessa, noista Wilsonin maailmaan olennaisesti kuuluvista aineksista. Wilson on viimeinkin löytänyt taustalleen bändin joka ymmärtää häntä (**Wondermints**), ja vierailijat (mm. **Paul McCartney, Elton John, Eric Clapton**) jäävät lähinnä statisteiksi. Levyn hui-pentuma on **Andy Paleyn** kanssa yhteistyössä tehty *Soul Searching* –sävelmä, jonka laulaa **Carl Wilson** –vainaa. Ja sitten *Smile*. Kyseessä on Rock-historian kuuluisin julkaisematon äänite ja eräs kaikkien aikojen bootlegatuimmisrta levyistä. Kiekon piti ilmestyä kesällä 1967 mutta ei ilmestynytäkään, koska Beatles ehti julkaista *Sgt. Pepperinsä* ja Brian hautasi vähin äänin kuukausien työnsä ja vetäytyi vuosikausiksi hiekkalaatikkoonsa.”

(Rytmi 5/2004, 54)

Brian Wilsonin Getting in Over My Head ja *Smile* -albumeja koskevassa esimerkis-sä tulee edelleen esiin kirjoittajan tyyli, jossa hän kuvitteellisesti jutustelee artistin (Brian Wilson) kanssa epämuodollisella tavalla. Siten kriitikko esiintyy edel-leen vain yhtenä meistä. Populaarimusiikin eetoksen voidaan sanoa käyttävän arjen kieltä – sille ominaista ovat arkikielen ilmaisut ja tilanteet. Populaarimu-siikin lehtien kriitikot käyttävät kuitenkin vaikuttamiskeinonaan myös objektiivista puheääntä. Kriitikko usein vaivattomasti nostaa itsensä lukijan yläpuolelle makutuomarina, joka sanelee totuuden musiikista usein myös perustelematta, kuten tapahtuu *Todd Rundgrenin Liars* –albumia arvosteltaessa:

“Todd Rundgren pistää jälleen koko luomisvoimansa peliin, mutta lopputulos on lähinnä uu-vuttava.”

(Rytmi 6-7/2004, 70)

Usein (arvo)perusteet ovat kuitenkin löydettävissä kontekstista, vaikka ne teks-tissä ovatkin toisinaan vaikeasti havaittavia. Tekstit ovat täynnä ideologisia vih-jeitä osana kirjoittajien identiteettiä. Erityisesti ideologiset yhtäläisyydet yhdis-tävät lehtien kirjoittajia, vaikka varsinaista lehtikohtaista linjaa ei olisikaan ha-vaittavissa. Tapa ilmaista arvioita musiikista ikään kuin luonnollisina objektiivisina totuuksina viestii kirjoittajien sitoutumisesta tiettyyn ideologiaan tai ar-voasetelmiin.

5.2.4. Populaarimusiikin lehtien suhde musiikkiin, artisteihin ja le-vy-yhtiöihin

Suhde musiikkiin ja artisteihin. Kirjoittajien musiikkisuhteen analysointi on hel-pointa aloittaa vertaamalla sitä *Rondon* musiikkisuhteeseen. Hieman yleistetty-nä vaihto taidemusiikista populaariin näyttää aiheuttavan vaihdon absoluutti-

sesta suhteesta referentiaaliseen musiikkisuhteeseen. Populaarimusiikin lehtien kritiikeissä yhteisö ja musiikki ovat symbioottisessa ja näkyvässä vuorovaikutuksessa keskenään. Rondon kritiikeissä on autonomiaestetiikan mallin mukaisesti tavanomaisempaa pysytellä musiikin ”sisäisessä” maailmassa jättämällä yhteisö ulkopuolelle musiikista keskusteltaessa.

Tällainen yleistys ei kuitenkaan tee oikeutta kulttuurisille käytännöille, jotka yhteiskunnassamme ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa. Siten populaarimusiikin lehtien sisällä nämä käytännöt muuntuvat ja sekoittuvat genrestä toiseen. Kriitikot usein refleksiivisesti vaihtavat omaa rooliaan itsenäisestä kriitikosta musiikillisten arvojen puolustajaksi tahi yleisöjen edusmiehiksi. Siten popgenressä saatamme nähdä hyväksyviä arvioita suurta yleisöä miellyttävästä musiikista, joskin myös viihdyttävyyteen voidaan suhtautua hyvin kriittisesti perustellen arviota taiteellisia arvoja puolustaen.

Suhde musiikkiin määräytyy vuorovaikutuksessa kentän eri toimijoiden - artistien, levy-yhtiöiden, yleisön ja subjektien (median) itsensä kautta. Tekstit eivät sisällä ainoastaan vain kriitikon tulkintaa musiikin sisällöstä tai taustasta vaan saattaa painottua musiikin yleisösuhteen analysointiin tms. kuten *The Libertinesin* arvostelussa:

”New Musical Express on julistanut The Libertinesin oman sukupolvensa merkittävimmäksi brittiyhtyeeksi. Sitä on hankala ymmärtää näin etäisestä perspektiivistä. Yhtyeen vaiheet ovat jo pitkään muistuttaneet enemmän saippuasarjaa kuin menestystarinaa. *The Libertines* -albumin nauhoituksiakin valvoivat manageri Alan McGeen palkkaamat turvamiehet. Syksyllä 2002 ilmestyneen *Up the Bracket* -debyytin jälkeen The Libertinesin laulaja-kitaristien suhde on ollut enemmän piikkilankaa kuin rakkautta. Ensín yhtyeestä huumeongelman takia hyllytetty Pete Doherty murtautui Carl Barat’n kämppään ja kärsi typeryydestään lyhyen vankilatuomion. Sen jälkeen Pete on ollut vierotuksessa ainakin kolme kertaa, josta karkasi oitis Bangokiin. Sieltä Britanniaan palattuaan hänet pidätettiin välittömästi kääntöveitsen hallussapidosta. *The Libertinesin* suurin saavutus on yleisön ja yhtyeen välille muodostunut vahva yhteenkuuluvuuden tunne. Sotkemalla asiansa, soittamalla pienissä baareissa ja juopottelemalla faniensa kanssa Barat ja Doherty muistuttavat siitä tosiseikasta, että kenestä tahansa voi tulla tähti. He ovat niin rehellisiä ja aitoja rock-romantikkoja kuin suinkin mahdollista..”

(Soundi 8/2004, 68)

Yhteisöllisyys on populaarille traditiolle ominaista. Kritiikeissä tämä näkyy erityisesti siinä, että musiikin tulisi jollakin tavalla vastata yhteisön haluihin tarpeisiin. Nämä halut ja tarpeet tulevat esiin erilaisten genrerepresentaatioiden ja myyttien kautta (kts. luku 5.2.5.). Yhteisöllisestä kokemuksesta huolimatta myös yksilöllinen kokemus nähdään arvokkaana. Ajatusta tukevat yksilöllisiä kokemuksia kuvaavat subjektiiviset tuntemukset, joita olen kutsunut luvussa 5.1.3. emotionaaliseksi diskurssiksi.

Pääsääntöisesti kriitikot ovat itse faneja, aktiivisia harrastajia jotka kirjoittavat mieluiten itse pitämästään musiikista. Siten asiantuntijuus tarkoittaa myös jonkin musiikillisen yhteisön jäsenyyttä. Kriitikot yksilöllisesti soveltavat käytäntöä, toimien kriitikkona diskurssikäytännön määrittelemien rajojen puitteissa. Jo legitimoitujen artistien ja kriitikoiden esikuvien levyjen lyttäämistä ei juuri tapahdu, aikaisempien levytysten ihailun vaikuttaessa uutuuksien arvioihin. Uutta musiikkia arvioitaessa kriitikon suhde musiikkiin on vasta muodostumassa ja tilanne on siten hyvin mielenkiintoinen. On vaikeaa arvioida, kuinka paljon levyn julkaisukonteksti (julkaisijana *indie/major* -levy-yhtiö, levyn info-kirjeet, muut musiikkilehdet, internet-lähteet, tiedot "kentältä"/yhteisöstä) vaikuttavat kritiikin sisältöön. Erilaisten sidosryhmien vaikutusta ei voida aliarvioida, ja oletettavaa on, ettei kriitikko tiedosta musiikkiteollisuuden eri sidosryhmien vaikutusta omiin kritiikkeihinsä. Musiikkimedia voidaan nähdä journalismin etiikasta huolimatta usein samassa veneessä artistien, levy-yhtiöiden ja yleisön kanssa sen kilpaillessa samoista yleisöistä kaupallisten "lakien" alaisena. Lehden habitus voittoa tavoittelevana liikeyrityksenä ei tosin suomalaisissa musiikkilehdissä ole ollut alun perin kovin tärkeä arvo, vaan lehtiä on alun perin tehty ideologisista syistä.

Tämä ideologia liittyy kriittisyyteen massakulttuuria kohtaan. Kirjoittajien tavoitteena on löytää musiikkia joka koskettaa henkilökohtaisella tasolla. Tässä autenttisessa kokemuksessa tavoitteena on muodostaa yhteys musiikin (tekijän) ja kuulijan (yleisön) tai tässä tapauksessa kriitikon välillä. Siten inhimillistä koskettamista voidaan pitää tietyllä tavalla ihanteellisena musiikin ominaisuutena. Tässä onnistuminen vaatii usein artistilta tietynasteista spontaania omistautumista ilman (kaupallista / taiteellista tms.) laskelmointia:

"Jimi Tenor on luonut *Beyond The Starsilla* henkilökohtaista musiikkia, hienon kokonaisuuden, joka kestää erittelyn. Hänen musiikkinsa on toki historiallisesti mielenkiintoista ja ideoiltaan viehättävää, mutta ennen kaikkea se puukee kaunista kesäpäivää ja vetoaa tunteisiin tavalla, joka ei ole vähääkään laskelmoitu tai erikoisuudessaan itsetarkoituksellinen."

(Soundi 6-7/2004, 76)

Tässä polttopisteessä autonominen taide ja yleisöt kohtaavat - taide yksilöllisenä teoksena tarjoaa kuulijalle yksilöllisen kokemuksen, jota usein kutsutaan myös laadukkaaksi taiteeksi. Jo edellä esitetty kertoo kriitikon ja musiikin suhteen monisärmäisyydestä.

Viime vuosina myös artistihaastattelujen yhdistäminen arvostelujen yhteyteen on yleistynyt. Aineiston lehdistä haastattelugenren ja arvostelugenren yhdistävät Rytmi ja Soundi. Tyypillisessä tapauksessa arvostelun jälkeen liitetään joko arvostelun tehneen tai toisen journalistin tekemä minihaastattelu, joka sisältää

muutaman kysymyksen liittyen yleensä levyn tekoprosessiin tai artistin/yhtyeen musiikilliseen linjaan:

“Beyond The Stars on jo kahdeksas soololevyäsi. Jimi Tenor, näetkö levytysurassasi jonkinlaisen johdonmukaisen kehityskaaren?”

- Kyllähän siinä pikkasen aina joku muuttuu, mutta ei toisaalta niin hirveästi. Jotenkin...miten ne biisinrakenteet aina onkin niin samanlaisia. Se on ehkä hyvä, että on joku tunnistettava osa. Että ei aina ole sellaista mieletöntä vaihtelua.

- Ainakin kokoonpanot on muuttunut tosi paljon. Lähinnä se on johtunut siitä, että on ollut enemmän rahaa. Voi palkata soittajia. Paitsi en mä niille paljon voi maksaa.

- Puhaltimien käyttö on myös lisääntynyt koko ajan. Se tietysti johtuu siitä, että itse soitan niitä. Kun mä aloitin tekemään soololevyjä, niin ei mulla ollut mitään moniraitavehkeitä tai mitään. Silloin tuli soitettua huilua ja saksofonia, että sai jotain sisäistä vaihtelua biiseihin ja soundiin. Ne tuli mukaan luontevasti ja on lisääntynyt koko ajan.”

(Soundi 6-7/2004, 76)

Jimi Tenorin arvostelun loppuosaa (varsinaista arvostelua) voi tarkastella haastattelua edeltävässä esimerkissä. Arvostelun on tässä tapauksessa kirjoittanut eri henkilö, joka lienee yleisempää kuin saman henkilön käyttäminen sekä arvostelussa ja haastattelussa. Tämä lienee osa hyvää journalistista käytäntöä, jossa arvostelutilanne pyritään säilyttämään objektiivisena - ilman henkilökohtaista kontaktia artistiin. Tässä tapauksessa ei myöskään yleisölle välity informaatio mahdollisesta ystävydestä artistin ja kriitikon välillä. Siten myöskin vältytään kasvojen menettämiseltä tai kiusallisilta konfliktitilanteilta.

Arvostelun ja haastattelun yhdistävissä kritiikeissä haastattelujen osuus nousee kohtuullisen suureksi. Esimerkkitapauksessa haastattelun osuus nousee yli puoleen kokonaismerkkimäärästä. Haastatteluissa toimittaja esittää kysymykset, joihin artisti vastaa. Artistin puheääni on epämuodollinen, puhekieltä kirjoitetussa muodossa käyttävä esitys. Tämä representoi artistin autenttiseen keskustelutilanteeseen journalistin kanssa ja lehden välityksellä lukijoiden kanssa. Lukijat voivat siten tutustua artistiin ja hänen musiikkiinsa ikään kuin hänen itsensä kertomana.

Suhde levy-yhtiöihin.

“Joidenkin musiikin harrastajien parissa on vallalla sellainen käsitys, että tietyille levymerkille levyttävät artistit ovat pelkästään hyvän levy-yhtiönsä vuoksi kuuntelemisen tai tarkistamisen arvoisia. Kokemukseni perusteella en pysty allekirjoittamaan tätä näkemystä, mutta se voi johtua myös siitä, että en ole merkkietoinen. *Patient Zero* -kokoelma sisältää otoksen maineikkaan **Sub Popin** tämän hetkisistä artisteista.”

(Rytmi 5/2004, 54)

Yllä oleva teksti ehdottaa levy-yhtiöiden (Tässä tapauksessa *Sub Pop* -yhtiö) mahdollisesta itseisarvoisesta merkityksestä ilman musiikkia. Totta on, että useat pienet indie -levy-yhtiöt ovat erikoistuneet julkaisemaan jotain tiettyä musiikkigenreä. Siten useat musiikin harrastajat tunnistavat sen symbolisen arvon, joka liitetään esimerkiksi jazzia julkaisevan *Blue Note* tai *Motown*in.

Kriitikoiden suhde levy-yhtiöihin representoituu kahtiajakautuneena pelikenttänä jossa suuret monikansalliset (*majors*) ja pienet riippumattomat (*indie*) levy-yhtiöt ovat karkeasti muodostaneet toisistaan riippuvaisen polariteetin autenttisen ja ei-autenttisen musiikin välille. Julkaisevaan levy-yhtiöön liitetään siten helposti artistiin ja hänen musiikkiinsa ulottuvia ideologisia jännitteitä. Yllä oleva esimerkki kuitenkin painottaa musiikin merkitystä lopullisen arvon määrittelijänä. Kirjoittajat tukevat levy-yhtiöiden ”kulttuuritekoja” arvostamalla rohkeita ja ”epäkaupallisia” julkaisuja.

5.2.5. Musiikki ja genrerepresentaatiot – lehtien suhde yleisöön

Puhumalla genrerepresentaatioista ja musiikin identiteetistä pyrin tässä luvussa hahmottelemaan niitä tapoja, joissa kirjoittajat rakentavat musiikille tietynlaisia representaatioita – representaatioita jotka ovat erityisesti sidoksissa musiikillisiin genreihin. Tämä määrittää osaltaan myös tekstien suhdetta yleisöön, eli sitä miten yleisö kritiikeissä representoidaan.

Musiikillinen genre määritellään kulttuurissamme monin tavoin. Autonomisessa musiikinestetiikassa ja immanentissa teoskriitikissä musiikki on kuin saari, joka puhuu itsestään omalla kielellään. Kun musiikkia tarkastellaan yhteisöllisenä ilmiönä, musiikista tulee kulttuurinen artefakti. Musiikillisten tyyli- ja lauluperusteiden lisäksi saamme vihjeitä genrestä myös visuaalisten representaatioiden kautta. ”*What you see is what you hear*” -lausahdus viittaa tietynlaiseen kuvien ja musiikin synergiaan ja siten viestii tietynlaisesta suhtautumisesta genreen. Musiikin ja imagon yhteensopivuus liitetään usein myös artistien autenttisuuteen

uskottavuuden kautta. Uskottavuus ei siten ole vain musiikillista uskottavuutta, vaan myös yhteisöllistä uskottavuutta.

Levy-yhtiöt ovat erityisen kiinnostuneita genrenmäärittelystä etenkin siksi, että genret ovat levy-yhtiöille (kohderyhmä)markkinoinnin työkaluja. Levy-yhtiöitä kritisoidaan tietyn yleisön taholta tähtien tekemisestä, artistien standardoidusta /teollisesta tuottamisesta. Keith Neguksen haastattelututkimuksessa levy-yhtiöiden markkinointihenkilöstö haluaa nähdä prosessin toisin³⁷. Heidän mukaansa artistia ei useimmiten aseteta levy-yhtiöiden määräyksistä tiettyihin genreihin, vaan tarkoituksena on tukea artistia, jotta hän löytäisi persoonallisen tyyliinsä. Siten markkinointihenkilöstö pyrkii pikemminkin tukemaan jo olemassa olevaa potentiaalia (Negus 1992, 64-65).

Populaarimusiikin lehdissä artisti-identiteettien rakennusaineina näyttävät toimivan yhdessä niin narratiivinen, musiikilliseen genreen liittyvä tieto kuin välittömään musiikin havainnointiin liittyvä assosiointi. Lisäksi tärkeää on identiteettien rakentuminen artisteja esittävien visuaalisten elementtien, valokuvien ja levynkansien kautta. Näiden rakennusaineiden synteessinä kriitikko rakentaa lukijoille (ja itselleen) representaatioita artisteista ja genreistä. Vaikka prosessiin liittyy kielellisesti luovaa potentiaalia, näyttää lopputulos kuitenkin olevan pääasiassa institutionaalinen. Tällä tarkoitan lähinnä olemassa olevaa sosiaalista todellisuutta, jossa tietyt musiikilliset genret liittyvät läheisesti tietynlaisiin tarinoihin, identiteetteihin ja imagoihin.

Levy-yhtiöiden (ja artistien) vaikutus käytäntöön on epäilemättä suuri. Yhtiöiden intresseissä on tarve kertoa tarinoita, jotka rakentavat artistin imagoa/identiteettiä ja genretietoisuutta. Levy-yhtiöt toimittavat uusien levyjen mukana kriitikoille saatekirjeitä, joissa artistin identiteettiä/ imagoa rakennetaan niin biografisen kuin muun artistiin ja hänen musiikkiinsa liitettävän tiedon avulla. Kriitikot hakevat aineksia teksteihinsä myös artistien internet-sivuilta ja oletettavasti myös tarvittaessa muista tietolähteistä (muut musiikki-lehdet, hakuteokset jne.) Kriitikot viittaavat edellä mainittuihin lähteisiin teksteissä (erityisesti saatekirjeet ja internet-lähteet), mikä osoittaa selvästi niiden vaikutuksen teksteihin.

³⁷ Levy-yhtiöitä kohtaan esitetty kritiikki on epäilemättä vaikuttanut näkökulman valintaan.

Rondon kriitikot kirjoittavat asiantuntijoille, musiikkia opiskelleille ja aktiivisille harrastajille, ei niinkään laajimmalle mahdolliselle yleisölle. Tämä näkyy käytettävän ammattisanaston määrästä. Ammattisanaston käyttö voidaan toki nähdä myös kriitikon oman habituksen ja identiteetin kuvaajana, oman asiantuntijuuden osoittajana ja siten vallan tunnusmerkkinä.

Vaikka ammattisanastoa käytetäänkin, tekstissä on myös merkkejä epämuodollisista elementeistä. Aiemmin mainitut ruoka- ja urheilumetaforat tuovat kirjoittajan lähemmäs lukijaa, jälkimmäiset erityisesti lähemmäs mieslukijaa. Tekstin yleisvire on kuitenkin musiikissa ja sen tapahtumissa pidättyvä, joka viittaa tiettyyn muodollisuuteen ja vakavuuteen. Tämä juontaa juurensa tekstin musiikkisuhteeseen ja tulkintaan siitä, että sekä kirjoittaja että lukijat toivovat kriitikeiltä tiettyä muodollisuutta, asiallisuutta ja vakavuutta. Tämä tukee ajatusta taiteesta, vakavasta musiikista.

Rondon immanentissa teoskriitikissä puhutaan rajatusti siitä, kenen musiikista on kysymys. Kulttuurinen käytäntö ja yleisöt ovat kuitenkin rekonstruoitavissa myös levynkansitaiteesta. Levynkansien kuvat ovat useimmiten pelkistettyjä tai tyylieltyjä kasvo/ henkilökuvia artisteista juhlapuvuissaan, viestien vahvasta siteestä konsertti-instituutioon ja taidemusiikin esityskulttuuriin. Konservatiivinen ja hillitty pukeutumistapa on edelleen hallitsevin visuaalinen tapa kuvata vakavaa musiikkia, jota varten pukeudutaan useimmiten juhlapukuun.

Rondon arvosteluissa musiikin tuotteistamiseen suhtaudutaan erityisen kriittisesti, joskaan tuotteistaminen ei vaikuta, mikäli esitys on korkeatasoinen (kts. esim. luku 5.3.1.1.). Tärkein yleisöön liittyvä huomio voidaan nähdä massakulttuurin kritiikin kautta, jossa klassista musiikkia arvostava yleisö asettuu sitä "innoavaa" vasten (kts. esim. luku 5.3.1.1: Terfel: Rondo 1/2004, 58). Tämä tarkoittaa yksinkertaista taiteen arvostamista teollisen massakulttuurin sijasta. Massakulttuurin kritiikki on yhteinen nimittäjä koko aineistolle ja jakaa siten myös yleisön kahteen: oikeaan aktiiviseen ja väärään passiiviseen. Massakulttuurikritiikin teoreettinen isä Theodor Adorno jakoi jo 1940-luvulla musiikin kuuntelijat kahteen ryhmään, joista toinen oli helposti manipuloitavissa toisen edustaessa eristäytyvää, älyllistä individuaalia. Keith Negus (Negus 2001, 11) yhdistää Adornon kuvaileman individuaalin ryhmän brittiläisten indie-bändien faneihin (The Smiths jne.), jotka eivät tanssi ja kuuntelevat musiikkia yksin pienessä huoneessaan. Tähän representaatioon voidaan yhtyä myös suomalaisten populaarimusiikin lehtien osalta, jossa kriitikko esiintyy aktiivisen yleisöosan edustajana, asiantuntevana fanina.

Myös populaarimusiikin lehdissä suhde yleisöön määritellään suhteessa massakulttuuriin. Suhde yleisöön esiintyy teksteissä siten kahtena, marginaaliyleisönä ja suurena yleisönä:

“Sam Philips on pitkän linjan singer-songwriter, joka toteuttaa persoonallisia musiikillisyyriikallisia näkyjään. Saamastaan arvostuksesta huolimatta Philips on pysynyt kaupallisessa mielessä marginaalissa, eikä *A Boot And A Shoe* tätä asemaa muuta. Sam Philips on aivan liian outo voidakseen päätyä suuren yleisön suosikiksi.”

(Soundi 5/2004, 74)

Kritiikeille on hyvin tyypillistä tilanne, jossa kriitikko määrittelee sekä musiikin että yleisön identiteettiä liittäen ne tämän jälkeen toisiinsa. Toisin sanoen musiikki luokitellaan usein suhteessa yleisöön. Kriitikko täten ylläpitää olemassa olevia instituutiosuhteita ja –rooleja, joissa tietynlainen musiikki liittyy tietynlaisiin ihmisiin ja toisaalta tietynlainen musiikki tietynlaisiin kaupallisiin mahdollisuuksiin. Kaupallisen potentiaalin puuttuminen on merkki taiteellisesta elinvoimaisuudesta ja originaalisuudesta (tai taidon puutteesta), ja tässä mielessä kaikkien populaarimusiikin lehtien noudattama ideologia asettaa kriitikot taiteen edusmiehiksi. Lehtien ensisijainen kohderyhmä ei siten ole suuri yleisö, vaan fanien, harrastajien ja musiikin tekijöiden pienempi yhteisö. Eri musiikkityylejä koskeva kirjoittelu kuitenkin poikkeaa toisistaan. Popmusiikkia käsittelevät arvostelut sisältävät usein huomattavasti enemmän laajempaan kulttuuriin kontekstiin liittyvää sisältöä kun taas jazzin arvostelu lähenee sisällöltään taidemusiikin arvosteluperinnettä. Siten kirjoittajaidentiteettiin näyttää vaikuttavan ennen kaikkea musiikkigenreen liittyvä konteksti. Tämä viittaa musiikkigenreihin sidottujen diskurssikäytännön erojen olemassaoloon.

Kuten sanottu, kriitikko pyrkii usein konstruoimaan yleisöjä suhteessa musiikkiin. Yhtäältä tämä on subjektin ennako-oletusten, käsitysten ja oman identiteettinsä representointia sen tarjotessa myös aineista musiikin identiteetin rakentamiselle. Musiikkijournalistit ovat tärkeitä linkkejä viestinnän ketjussa, jonka seurauksena musiikki muuntuu teksteiksi, kuviksi, imagoiksi, identiteeteiksi ja aina myynteiksi. Ei ole sattumaa, että rock-musiikkiin liittyvät myytit elävät yhä vahvana – myös levyarvostelut ovat täynnä tarinoita juopottelevista, sekoilevista ja huumeita käyttävistä rock-muusikoista (kts. esim. luku 5.2.4: *The Libertines: The Libertines*, Soundi 8/2004, 68).

Palaan seuraavaksi määrittelemään populaarimusiikin lehtien tapaa kategorisoida musiikkia sosiaalis-kulttuurisesti. Toisin sanoen tämä tarkoittaa erilaisten yleisöjen ja yhteisöjen hahmottamista liittyen musiikilliseen genreen. Siten kriitikoiden suhtautumista erilaisiin sosiaalisiin ryhmiin ja niiden ominaisuuksiin, kuten ikään ja sukupuoleen voidaan tarkastella tässä kontekstissa. Hyvänä esi-

merkkinä toimii seuraava ote Rumbassa julkaistusta *Kemopetrolin Play For Me* –albumin arvostelusta, joka on otsikoitu nimellä ”Sedille ja tädeille”:

”Play For Me on siis harvinaisuus: kaupallinen poplevy, joka paitsi kestää toistuvaa kuuntelua myös suorastaan vaatii sitä. Kenties juuri sen vuoksi se putoaa väliin: ”aikuisille levyostajille” se on liian poppia, kun taas nuorisolle se saattaa olla liikaa ”setien ja tätien musiikkia”. Se on sinänsä harmi, sillä Play For Metä voi kerrankin kutsua kypsäksi ja aikuiseksi musiikiksi ilman että ne olisivat vain kaunistelevia ilmauksia ylikypsälle ja pystyynhomehtuneelle.”

(Rumba 5/2004, 32)

Esimerkissä pop nähdään nuorison musiikkina, ja vastakkaisena aikuisten musiikille. Aikuismusiikkiin - aikuispoppiin tai aikuisrockiin liitetään aineistossa usein kaupallisen, tyhjän ja tylsän viihdemusiikin ominaisuus. Aikuismusiikki ei kehity, vaan se on ”pystyynhomehtunutta”.

Esimerkissä kriitikko näkee musiikin putoavan näiden kahden olettamansa yleisön väliin ja harmittelee tämän jälkeen levyn kohtaloa. Siten sinänsä hyvä musiikki jää levykaupan hyllyille hypoteettisen yleisön hylkäämisen seurauksena. Kriitikin vaikutusta yleisöön on vaikeaa tietysti ennustaa, joskin pyrkimys identifioida musiikki väliinputoajana on vahva. Kemopetrolista tulee siten eikenenkään musiikkia.

Myös seuraavassa esimerkissä³⁸ pop on nuorison musiikkia, tällä kertaa vain musiikki itse on suunnattua teini-ikäisille, ja kriitikon edustaessa ajattelevaa nuorta:

”Ripsipirakka on synonyymi vaginalle, eli emättimelle. Ou mai kaad hei! Tää on rivoo! Tää on iha kreisii! Mä oon nähny näitte logon ”fyssan” luokan pulpetinkannessa! Joku oli piirtäny sen siihe harpilla! Harpit on terävii! Blink 182 4eva! Niin. On vaikeaa valita, mikä teille vai meille? –levyssä on loppujen lopuksi kaikista kauheinta. Onko se äärettömän tyhjänpäiväinen versio **Pekka Ruuskan Rafaelin enkelistä** vai **A-Han** ikivihreän **Take on Me** –hitin törkeä raiskaus? Ei, pisimmän korren taitaa vetää niin sanotuissa ”loppupeleissä” (sic) **Pelastetaan maailma** –kappale. Sen naisasialiikettä juhlistavissa lyriikoissa tiivistyy koko Ripsipirakan ylevä olemus: ”*Sun kauniit silmäsi ja suuret rintasi/ne vaan on niin jees/täydelliset huulesi ja piukka peppusi/ne vaan on niin jees/täydelliset huulesi ja piukka peppusi/ne vaan on niin jees*”. On käsittämätöntä, että esimerkiksi **Antti Lehtisen** kaltaiset aikuiset ihmiset ovat halunneet työntää lusikkansa tällaisen

³⁸Levytyt: Ripsipirakka, Teille vai meille

kuravellin keittoprosessiin. Ripsipiirakan läpeensä yllätyksetön genitaali-punk-pop ei tarjoa mitään, kenellekään. Teille vai meille? Sori jätkät, vain kuolleen ruumiini yli.

(Rumba 5/2004, 32)

Kriitikon representoiman teini-ikäisen puheäänellä luodaan käsitys siitä, kenelle musiikki kuuluu. *Ripsipiirakan* identiteettiä ja genreä rakennetaan tässä vahvasti (oletetun) kohdeyleisön mukaan.

Myös kansallisuuden kategoriaa käytetään musiikin kohdalla. Soundin ”Suomi” -osiossa ja Rytmin ”Suomi-levyissä” arvioidaan Suomessa julkaistuja levyjä. Musiikkia paikannetaan myös esim. tekijöidensä asuinpaikkojen perusteella, ja tämä liitetään usein myös osaksi narratsoivaa diskurssia ja musiikin identiteettiä (paikallisuuden teema).

Niin taide- kuin populaarimusiikin kohdalla suomalaisuutta arvostetaan. Kansallista kulttuuria myös halutaan tukea, vaalia ja siitä voivat myös kaikki suomalaiset olla ylpeitä. Populaarimusiikin kohdalla tietyt yhtyeet ovat saavuttaneet kansallisen legitimoinnin, joka myös näkyy musiikkikritiikeissä tietynlaisena kansallisena diskurssina. *Nightwishin* uusimmasta julkaisusta laadittu kriitikki ”Moraalinen euroviisuvoittaja” kohottaa suomalaisten itsetuntoa myös voittamalla euroviisut.

”Once ei petä. Nightwish on kovassa iskussa. Kaikki menestyksen osatekijät ovat kasassa. Yhtye on selvästi kansainvälisempi kuin koskaan. Kotitantereellahan salonkikelpoisuus saavutettiin, kun Tarja Turunen siipoineen sai kutsun Linnaan..Toivon, että Oncea muistellaan parinkymmenen vuoden kuluttua ratkaisevana rajapyykkinä. Samoin kuin Hanoi Rocks sin elkeitä 80-luvun alussa, mutta paremmin lopputuloksin. Once, twice – more? Sure!”

(Rumba 11/04, 30)

”Salonkikelpoisuus” viittaa osaltaan tässä populaarimusiikin arvostuksen nousuun ja sen nostaminen kansallisen kulttuurin kaanoniin. Musiikki sijoitetaan arvostelussa osaksi kansallista projektia ja myyttiä suomalaisen musiikin kansainvälisestä menestymisestä. Ennen 1990-luvun loppua suomalaisen populaarimusiikin läpilyönti nähtiin *Hanoi Rocks*in kautta, ja erityisesti sen tragedian kautta, jossa yhtyeen rumpali Razzle menehtyi auto-onnettomuudessa kansainvälisen läpilyönnin kynnyksellä. Tämä johti yhtyeen hajoamiseen, ja yhtyeestä tuli siten suomalainen menestystarina ja myytti, yhtye joka saavutti kansainvälistä menestystä, joskaan ei siinä laajuudessaan kuin olisi ollut mahdollista. Suomalaisen populaarimusiikin kansainvälinen läpilyönti kompensoi suomalaisten kehnoa menestystä myös euroviisuissa (aina vuoteen 2006..), ja viestii me-hengestä - Siten on jälleen ”hienoa olla suomalainen.”

Eri genreihin voidaan myös liittää sukupuolisia myyttejä - musiikista voidaan puhua maskuliinisena tai feminiinisena viitaten tiettyyn alakulttuuriin ja sen olemisen tapaan tai musiikin lajin 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, nainen arvostelujen kirjoittajana on edelleen poikkeus.

5.2.6. Yhteenvedo ja johtopäätökset

Tässä luvussa olen pyrkinyt tarkastelemaan identiteettien rakentumista aineiston lehdissä. Identiteetin rakentumista olen pyrkinyt tarkastelemaan erityisesti suhteiden kautta – suhteenä traditioon, musiikkiin, artisteihin ja levy-yhtiöihin.

Rondon *koulutetun asiantuntijan* identiteetti toteutuu taidemusiikin diskurssikäytännössä, jolle ominaista on taidemusiikkikulttuurin esteettiseen traditioon sidottu muodollisuus, johon muodollinen musiikkikoulutus on jättänyt jälkensä. Tämä näkyy myös objektiivisena puheääninä, joka pyrkii korostamaan yleistä (traditiota ja opittua) yksilöllisen kokemuksen sijasta. Esteettinen traditio tukeutuu autonomiseen musiikkikäsitelmään ja ilmenee immanenttia teoskriittinä keskittyen siten musiikkiin välttäen ulkomusiikillisiksi koettavia viittauksia. Musiikkisuhteen autonomisuuden vastapooli on massakulttuuri ja sen kritiikki – taide muuttuu massakulttuuriksi muuttuessaan referentiaaliseksi.

Jos taidemusiikin diskurssikäytäntöä voidaan kutsua autonomiseksi, populaarimusiikin *asiantuntevan fanin* referentiaalinen musiikkisuhde tarkoittaa erityisesti suhdetta yleisöön. Tämä ilmenee teksteissä subjektiivisena puheääninä, ja kirjoittaja esittäytyy teksteissä ”vain yhtenä meistä”. Musiikkisuhteen ytimenä myös populaarimusiikin lehdissä on myös sovellettu massakulttuurin kritiikki. Asiantunteva fani asettuu taiteen riippumattomuuden eturyhmään vierastaen manipuloivaa massakulttuuria.

5.3. Aidon kosketus: autenttisuuden representaatiot

Tässä luvussa keskityn erityisesti aineistossa esiintyviin autenttisuuden representaatioihin. Autenttisuudella tarkoitan yleisesti totuudellista tai oikeellista autenttisuuden jälkien johtaessa kohti yhteisöllisen ja yksilöllisen totuuden ideaalia. Siten se, mikä representoituu autenttiseksi on ”oikeaa” tietyssä diskurssikäytännössä ja traditiossa.

Voidaan ajatella, että populaari- ja taidemusiikin diskurssikäytäntöjen autenttisuus tarkoittaa eri asioita. Vaikka populaarimusiikin ja taidemusiikin autenttisuuskäsityksissä on eroja, symboliikan tasolla yhtäläisyyksiä on silti enemmän. Muun muassa tähän asiaan pyritään seuraavissa luvuissa antamaan selityksiä.

Totuuden etsimistä voidaan pitää arvioivan diskurssin ideaalina ja myös arviointigenren tärkeimpänä tehtävänä. Arvioivan diskurssin voidaan katsoa myös sisältävän ideologista potenssia ja siten se on merkittävin tekijä määriteltäessä autenttista musiikkia.

5.3.1. Taiteen estetiikkaa: Jumala vai Ihminen?

Jouko Linjaman (s. 1934) taiteen takana lymyää käytännön muusikko: pitkän uran tehnyt kanttori-urkuri. Jos joku kuvittelee, että Linjaman urkumusiikki siitä syystä on vajonnut siihen viiheteelliseen, mitänsanomattomaan estetisoivaan mössöön, mikä näyttäisi olevan nykyisen kirkkomusiikin suunta, erehtyy pahan kerran. Jouko Linjaman urkumusiikki on puhdasta musiikkia, se ponnistaa taidemusiikin estetiikasta ja sen päämäärä on musiikki itse...Jubal-levy-yhtiölle tunnustus rohkeasta julkaisupolitiikasta kaupallisten megatrendien puristuksessa.

(Rondo 4/2004, 65)

Rondon kritiikeille on ominaista nähdä musiikki yksinomaan taiteena. Taide nähdään Rondon kautta edelleen autonomisena, ja sen myötä kritiikki on immanenttia. Yllä oleva esimerkki on edustava sen julistaessa Jouko Linjaman (*Works for Organ 1-3*) taiteen ”puhtaaksi” puhuen myös ”taidemusiikin estetiikasta”, jossa musiikin päämäärä ”on musiikki itse”. Esimerkkiin liittyen voidaan nähdä linkki formaaliin estetiikkaan, joskin esimerkin valossa on vaikeaa sanoa, mikä on kriitikon suhtautuminen romantiikan tunneilmaisuestetiikkaan. Myöhemmin kriitikko kuitenkin viittaa tekstissään ”kelluviin sointimaailmiin”, jotka ovat alati liikkeessä ”kaleidoskoopin tavoin”. Tämä voitaisiin tulkita merkiksi ajatukseksi ”musiikista liikkuvina muotoina”, ja siten piirtää yhteys Hanslickilaisen formalismin ja tekstin välille. Formaaliin musiikkitieteelliseen tradition painotus ilmenee kuitenkin yleisesti tunteiden ja subjektiivisten kokemusten ja tuntemusten vähäisenä raportointina (emotionaalinen diskurssi). Musiikkia ja pyritään pääsääntöisesti analysoimaan sen tyylipiirteiden ja sävellystekniikan näkökulmasta.

Esimerkki antaa myös mahdollisuuden tulkita taidemusiikin ja kirkkomusiikin suhdetta – onhan taidemusiikin kehitys ollut jo keskiajalta sidoksissa kirkkoon ja kirkollisiin seremonioihin. Erityisen mielenkiintoista on nähdä kriitikon huoli kirkkomusiikin nykyisestä tilasta: nykyinen kirkkomusiikki on kriitikon mukaan ”viihteellistä, mitänsanomattonta estetisoivaa mössöä”. Linjaman ”puh-

das” musiikki esitetään ihanteellisena, vastakohtanaan viihteellinen, ”väärä” musiikki. Linjaman musiikki tarjoaa kuulijalleen haasteita, ja siten on hyveellistä myös romanttisen estetiikan näkökulmasta (vrt. myös Adorno).

Luterilainen kirkko on avannut viime vuosina yhä enemmän oviaan ”maalliselle” musiikille, joka laajassa merkityksessään tarkoittaa populaarimusiikkia. Joka tapauksessa se on jotain muuta kuin ”taidetta”, ja sen päämääränä on kriitikon mukaan ”viihdyttää”. Kirkon ovien avautuminen erilaiselle musiikille on merkki kulttuurin muutoksesta ja ehkäpä myös kädenojennus seurakuntalaisten suuntaan. Kirkossa tai seurakunnan rituaalien yhteydessä esitettävä musiikki ei ole enää niin tarkasti säädeltyä kuin ennen, ja siten kirkon käsitys sopivasta musiikista on epäilemättä laajentunut. Vakavan musiikin aiheiden ja tyylien rinnalle ovat nousseet myös arkipäiväisemmät aiheet.

Mikä on sitten vakavaa ja ”puhdasta” kirkkomusiikkia? Linjaman musiikki kriitikon mukaan ”vertautuu kirkolliseen perinteeseen ja vanhaan kirkkopolyfoniaan”. Persoonalliseksi ja siten romanttisen ihanteen mukaan originaaliseksi Linjaman urkumusiikin tekee kuitenkin se, että se yhdistää ”aikamme musiikin keinovarot varhaisen länsimaisen musiikin traditioihin”. Tämä kertoo tradition tärkeydestä uuden musiikin taustalla. Vakavaksi musiikin epäilemättä tekee myös sen yhteys kirkkoon, asia joka koskettaa koko taidemusiikin perinnettä. ”Vakavat” aiheet ovat olleet osittain uskontoon ja kirkkoon liittyviä ja länsimainen taidemusiikki on jakanut tämän kautta myös osan historiastaan ja identiteetistään. Kirkon valta esitettävään musiikkiin oli erityisen vahva etenkin ennen kartesiolaisen subjektin ja romanttisen taidekäsityksen syntyä (kts. luku 4.2.). Vielä barokin aikaan kirkko (ja hovi) vaikutti musiikin käsittelemiin ”vakavien” aiheiden valintaan ja musiikkiin jopa säveltäjänsäkin enemmän (Goehr 1992, 122,178).

Kirkon suhde taidemusiikkiin on epäilemättäkin muuttunut vuosisatojen kuluessa. Kirkolla ja sen rituaaleilla on edelleen kiinteä suhde taidemusiikkikulttuuriin, kirkon ollessa on tärkeä taidemusiikkikulttuurin tukija, sen mm. toimiessa esiintymisfoorumina taidemusiikille. Tämän lisäksi kirkkomuusikot saavat klassisen koulutuksen, Sibelius-Akatemiassa on mm. oma kirkkomusiikin osastonsa.

Kuten luvussa 4.2. olen tuonut esiin, romanttisen taidekäsityksen myötä taiteilijaan alettiin yhä vahvemmin liittää kristilliseen jumaluuteen viittaavia merkityksiä. Modernin maailman mytologiassa säveltäjästä kehittyi nero, joka kykeni luomaan tuntemattomia maailmoja inspiraation vallassa. Ajatus mystisestä, eittiedostavasta inspiraatiosta voidaan jäljittää jo Platonin ajatuksiin runoudesta. Platon katsoi runouden syntyvän tiedottomassa tilassa, ja ei siten katsonut runoilijan kykyjen olevan liitoksissa taitoon, vaan johonkin synnynnäiseen ja ta-

juamattomaan. Tämä johti edelleen ajatukseen, jossa runoilija on kirjoittaessaan jonkinlaisen jumalaisen tai oman itsensä ulkopuolelta tulevan voiman vallassa.³⁹ (Tiainen 2005, 112-113.)

1700-1800 -luvulla taidekäsityksen muutos ikonisoi osaltaan myös taiteen ja kirkon eriytymistä instituutioina. Musiikki, joka oli ollut aiemmin olemassa palvellakseen jumalaa ja kuvatessaan jumalallisuutta, alkoi yhä enemmän kuvata itseään, erityisesti "luojaansa" eli säveltäjää. Alla olevassa esimerkissä Heinrich Ignaz Biberiä ei suoranaisesti esitetä nerona. Biberin musiikki ei kuitenkaan vain "jää konkretian tasolle" vaan ylittää symboloimaan transsendentaalista, yli-luonnollista:

"Biberin Rosenkranz-sonaatit ovat barokin viulukirjallisuuden kulmakiviä. Biber vei viulunsoiton tekniset keinot äärimmilleen mutta valjasti ne symbolistisen ilmaisun palvelukseen. 15 sonaatin aiheina ovat rukousnauhamysteerit, joissa mennään läpi neitsyt Marian ja Jeesuksen elämän käännekohtia. Silti kuvailu ei jää konkretian tasolle vaan kurkottautuu kohti transsendentaalista."

(Rondo 10/2004, 56)

Rondon aineistossa taiteilijuus ja sen nero-myytti elävät useimmiten implisiittisesti taidemusiikkikulttuurin representaatioissa kuin kritiikkien teksteissä. Levyt on järjestelty, ja otsikoidaan säveltäjän mukaan suuremmalla tekstikoolla verrattuna ingressissä esiteltäviin esittäjiin. Taidemusiikkikulttuurin teos- ja säveltäjäkeskeisyys näkyy siten säveltäjien ja teosten asettamisena hierarkiassa otsikkotasolle. Nerojen, legendojen ja mestareiden teokset ovat kanonisen jatkumon rakennusainetta, taidemusiikkikulttuurin hittejä, jotka eivät ehdy uusista tulkinnoista.

Nerous representoituu aineistossa kuitenkin inhimillisenä jumalallisuuden sijaan, ja siten "suurten" säveltäjienkin, kuten Sibeliuksenkin (*Urkuteokset*) tuotannosta löytyy heikkouksia:

³⁹ Platonin runoilijäkäsityksen taustalla vaikuttaa ajatus neljästä jumalallisen hulluuden lajista, joista esim. apolloninen hulluus edustaa profeetallista ja dionyysinen hulluus uskonnollisiin rituaaleihin liittyvää (Tiainen 2005, 114).

“Aivan neronkosketusta en teoksissa kuule, vaikka Kiviniemi monet niistä sinfonioidiin rinnastaakin. Pikemminkin kuulen urkujen olleen Sibeliukselle vieras, eikä hän kykene uruille kirjoittaessaan samaan syvällisyyteen ja vapautuneisuuteen kuin muille soittimille säveltäessään.”

(Rondo 9/2004, 66)

Arvostelusta käy ilmi kirjoittajan arvostus Sibeliuksen sinfoniaita kohtaan, joissa ”neronkosketus” johtaa ”syvällisyyteen” ja ”vapautuneisuuteen”. Sibeliuksen (sinfonioiden) kohdalla keskeistä on niiden neron originaalisuuden kautta saavutettu syvällisyys. Vapautuneisuuden avulla säveltäjä voi irtautua erityisesti traditiosta ja tavanomaisuudesta. Voidaan myös ajatella, että vapautumisella tarkoitetaan säveltäjän irtautumista itsestään tai tästä maailmasta - tietoisuudestaan inspiraation ja haltioitumisen kautta.

Inhimillisen erehdyksen mahdollisuus mestarien kohdalla tulee aineistosta esiin varsinkin keskusteltaessa viime vuosien julkaisuista, joissa ”suurten säveltäjien” tuotannosta on levytetty myös tuntemattomampia sävellyksiä. Berliozkaan ei silti muutu ihmiseksi, vaan pysyy ”suurena säveltäjänä”:

“Suurten säveltäjien tuotannosta on viime vuosina kaavittu laarin pohjat, bongattu jokunen unohdettu mestariluomus sekä taajaan tilapäisteoksia, jotka vahvistavat, että hekin olivat vain ihmisiä. Tämä pätee myös Berlioziin, jonka kuoroteoksia **Michel Plassonin** johtama uusi tupla-levy kartoittaa.”

(Rondo 9/2004, 61-62)

”He olivat vain ihmisiä” – lause viittaa myyttiin, jossa mestarit representoituvat poikkeusyksilöinä, neroina ja lopulta yli-ihmisinä. Romantiikasta periytyneet taiteilijakuvat ovat vaikuttaneet vahvasti nykyisiinkin säveltäjäidentiteetteihin. Niissä säveltäjä esiintyy luojana, joka synnyttää ja luo organismeja sävellysten muodossa (Tiainen 2005, 112-128).

Romanttinen orgaanisuuden käsite elää edelleen Rondon kritiikeissä. alla olevassa esimerkissä Kaija Saariahon *Nymphea reflection* esitetään orgaanisena luonnonilmiönä erona jäljittelevään tai kuvailevaan:

“Orkesteriteos *Nymphea reflection* luo silmien eteen Monet’n lummemaalauksia ja paljon muuta, mutta musiikki ei silti kuvaile vaan elää orgaanisesti. Ligetmäiset klusterit, hälyn ja kirkkauden jännitteet ja ainesten hidas muuntuminen ovat kuin luonnonilmiöitä, joiden ihmeitä **Jukka-Pekka Sarasteen** johtama RSO elää vahvasti.”

(Rondo 8/2004, 56)

Teosta verrataan myös ihmeeseen, joka edelleen tukee ajatusta jostain luontoon palautuvasta transsendentaalisesta ja lopulta ”luonnonihmeestä”. Saariahon luoma organismi transformoituu tekstissä osaksi luontoa, ja esittää metaforien-

sa kautta säveltäjän ikään kuin jumalallisena olentona, jolla on kyky ja valta luoda. "Kuvaileminen" orgaanisen vastaparina tekstissä voidaan vertauttaa luonnon jäljittelyyn (vrt. jäljittelyestetiikka) ja luonnosta johdettuihin musiikin tekemisen sääntöihin, joskin myös mahdollisesti ohjelmallisuuden ja referentiaalisuuden kritiikkiin. *Peteris Vaskin* teosten levytyksessä musiikin kuvailevuus ja sävelmaalailu eivät ole hyveitä modernin musiikin kontekstissa, vaan niiden vastarannalla liehuvat formalismin liput:

"Latvialaisen Vaskin näennäisen yksinkertainen musiikki kertoo taitavasti ja suoraan niin tärkeitä asioita, että sitä parempi, mitä useampi sitä soittaa ja kuuntelee. Vasks saa historian ja nykyajan tragediat elämään musiikissaan, muttei sorru ohjelmallisuuteen."

(Rondo 9/2004, 65-66)

"Sortuminen ohjelmallisuuteen" kertoisi luultavimminkin liiallisesta musiikin esittämisen sanallisesta ohjeistamisesta, johon tärkeä musiikki kykenee ilman. Puhdasta formalismin ihailua aineistosta ei löydy, joskin varsinkin modernin soitinmusiikin arvioissa yllä oleva aines on yleisempää.

Orgaanisuus –myytti elää sekä teosten (kuten edellä) että tukintojen tasolla. Luonnollisuus, spontaanisuus ja edelleen ajatukset inhimillisestä, intiimistä ja lämmöstä liittyvät orgaanisuus-teemaan erityisesti myös teostulkintojen kautta. Teostulkinnoilla tarkoitan taiteilijoiden teoksista tekemiä tulkintoja, joista kriitikot erottelevat *orgaaniset* tulkinnat esimerkiksi mekaanisista tai muutoin epäonnistuneista levytyksistä.

Vaikka tietynlainen manifesti absoluuttisesta musiikista taidemusiikin estetiikana nähdäänkin luvun ensimmäisessä esimerkissä, on tunteiden ilmaisu varsinkin draamallisissa teoksissa (ooppera, vokaalimusiikki) onnistuneen tulkinnan edellytys. Draamalliset teokset usein sisältävät ohjelmallisuutta jo librettojensakin kautta ja siten musiikin ja sanojen yhteisvaikutus asettaa solistien tunnelmaisun onnistuneen tulkinnan mittapuuksi.

Autenttisen esityksen lähtökohtana taide-estetiikassa on luonnollinen äänitys, jossa teknologia palvelee mahdollisimman "luonnollisen" kuuluisen levytyksen tuottamista. Siten toleranssia "sähkön" käyttämiselle ei ole, vaikka kysymys *Philomelan* kohdalla onkin maailmanmusiikista:

"Harmi kyllä *Philomelan* uutuuslevy tyssää äänitykseen, joka ei vastaa ainakaan minun ideaaliani. Seawolf-studio on saanut aikaiseksi keinotekoisien ja häiritsevästi kihisevän soundin – lieko studioakustiikan puutteita turhan paljon paikkailtu sähköllä? *Philomela* kurkottaa kyllä maailmanmusiikin suuntaan, mutta luomumpi äänitys maittaisi paremmin."

(Rondo 6/2004, 59)

Taide-estetiikassa spontaanisuuskäsite on hyvin moniulotteinen ja se voidaan liittää orgaanisuus- ja originaalisuus -myytteihin. Spontaanisuuden hyve nähdään usein harkitun vastakohtana, mutta se asettuu vastaparina myös analyttis-älylliselle, tekniselle ja ilmeettömälle, kuten alla olevassa esimerkissä. Usein kriitikko ehdottaa onnistuneeksi levytykseksi sellaista, joka yhdistää nämä kaksi kategoriaa, kuten tässä Beethovenin Pianosonaattien levytyksessä:

“**Maurizio Pollinin** Beethoven-soittoa on toisinaan moitittu ilmeettömäksi, mutta kolme pianosonaattia op.10 todistaa toista. Verrattuna **Stephen Kovakevitchin** äskettäiseen kokonaislevytykseen Pollini valaa teemoihin laulavuutta (ja laulaa toisinaan itsekin) sekä vastaa Presto-osien taiturihaasteeseen ilman sarjatulen räminää. Esityksiä leimaa olympolainen viisus yhdistettynä tekniseen viimeistelyyn, joka ei ole karkoittanut spontaanisuutta.”

(Rondo 7/2004, 63)

“Olympolainen viisus” viittaa muinaiskreikkalaiseen mytologiaan ja tarkoittaa tässä “jumalaista”. Sanat ovat ylistäviä, erityisesti teknisen ja spontaanin onnistuneen yhdistämisen vuoksi.

Seuraavassa, Haydn -levytystä arvioivassa esimerkissä päädytään levyn tyylikategorisoinnin myötä tunnustamaan teoksen tulkinnan originaalisuus. Tulkintaa kohdellaan ikään kuin uutena teoksena vanhan sisällä, sen yhdistäessä tiedostavan “kontrollin” ja luonnollisen (tiedostamattoman) spontaanisuuden. Nämä tulkintaan liitettävät ominaisuudet pyritään myös kanonisoimaan osaksi musiikin lajeja, eleganssi ja kohtuullisuus liitetään (oikeaoppisesti) klassisyyteen ja spontaanisuus *Sturm und Drangin*:

“Tässä tullaankin hankalien kysymysten äärelle: ovatko Haydnin sellokonsertot *Sturm und Drangia* vai puhtaaksiviljeltyä hovieleganssia? vai molempia? **Jean-Guihen Queyrasin** ja Freiburgin barokkiorkesterin uutuuslevy luo vaikutelman, kuin kuulisi kappaleet ensimmäistä kertaa – se on arvokas tunne. Kun alkuriemastus antaa tilaa analysoinnille, alkaa kiehtoa se, että Queyras ja orkesteri onnistuvat ratkaisemaan ylläolevan kysymyksen, yhdistämään spontaanisuuden ja eleganssin. Tarjolla on kiihkeitä juoksutuksia ja bassopuolen rouhintaa, mutta myös klassisen kohtuuden rajoissa pysyviä tempoja ja hallittuja muotoja.”

(Haydn: Rondo, 7/2004, 57)

Kahdesta edellisestä esimerkistä voidaan huomata kaksi erilaista spontaanisuutta. Edellisessä esimerkissä spontaanisuus esiintyy teknisen vastavoimana ilmentäen luonnollisuutta. Jälkimmäisessä esimerkissä spontaanisuus liitetään osaksi historiallista tyyliisuuntaa. Tapa kanonisoida spontaanisuus osaksi jotain yleisempää on taidemusiikkikulttuurille ominainen tapa kategorisoida ja kuvailla musiikkia. Tavot kategorisoida musiikkia ja historiallisia tyyliisuuntia kanonisoituvat mm. osana muodollista musiikinkoulutusta. Tässä mielessä tyyliin liitettävä spontaanisuuden kokeminen musiikissa ei synny yksilöllisen assosiaa-

tion kautta, vaan on pikemminkin osa institutionaalista diskurssikäytäntöä, jonka päämääränä on ylläpitää tiettyjä merkityksiä.

Sanakirjamääritelmän⁴⁰ mukaan spontaani liitetään omaehtoisuuteen, pakottomuuteen ja ohjaamattomuuteen. Siten aineistossa yleisesti ihanteellinen spontaani musiikin tuottaminen liittyy pakottomaan, vapaaseen musiikin ilmaisuun - esitykseen, jossa orgaaninen (luonnollinen) ilmaisu oikeuttaa tulkinnan muodon.

Rondossa soitinmusiikin ja oopperan (vokaalimusiikin) välillä voidaan nähdä tiettyjä eroja. Ihmisääni ja draamallisten teosten (sanallinen) sisältö näyttää lisäävän kritiikeissä tunnediskurssin käyttöä. Tunteiden ilmaisusta tulee myös onnistuneen tulkinnan kannalta tärkeää.

”Jean Sibelius sävelsi yksinlauluja eri periodissa elämänsä aikana, mutta harvalukuisiksi ovat jääneet suuren mittakaavan teokset sopraanolle ja orkesterille. Sääli, ainakin **Karita Mattilan** kannalta. Hän on levyttänyt Sibeliuksen lauluja cd:n verran Ondinelle pianisti **Ilmo Rannan** kanssa (1995). Kaikki kunnia hienoille tulkinnolle, mutta Karita Mattila ei ole parhaimmillaan lied-laulajana - intiimi skaala ei vain ole hänelle omiaan. Toista on, kun hän pääsee orkesterin eteen: Mattila osaa yhdistää maagiseen lintuunsa inhimillisiä tunteita. Huipennuksessa ikään kuin alkuhuuto kiirisi maan yli, kun hän kiskaisee dramaattisen oktaavihyppyn orkesterin tritonusjännitteen yllä. Loppujaksossa hän antaa äänensä vaipua osaksi kosmista sointikenttää. **Sakari Oramo** ja Birminghamin orkesteri ovat intensiivisesti mukana jännittämässä kaarrosta.”

(Rondo 5/2004, 60)

Yllä olevassa esimerkissä Karita Mattilan ääni pyritään sijoittamaan suureelliseen esityskontekstiin intiimin sijasta. Tässä kontekstissa Mattila ilmaisee ”inhimillisiä tunteita” orkesterin onnistuessa olemaan ”intensiivisesti mukana”. Tunnelataus saattaa kuitenkin myös mennä yli - näin sattuesssa taiteilijoita ohjataan usein oikealle uralle viitaten melodramaattisuuteen tai liialliseen sentimentaalisuuteen sortumisesta. Myös edelliseen esimerkkiin liittyen Mattilalta toivottaisiin tietyiltä osin hillitympää tulkintaa.

⁴⁰ Spontaani = *omaehtoinen* = 1. itsestään viriävä t. virinnyt, pakoton, ohjaamaton, spontaani (Itkonen 1991)

Tunteiden ilmaisun tulisi olla spontaania melodramaattisuuden kuvastaessa teennäisyyttä. Tunteen tasapaino, ja siten ”oikea” ilmaisu rakentuu aineistossa taidon ja tunteen yhteistyöllä. Suomalaisia baritoneja vertaavassa arviossa ”Kuningas ja hänen perillisensä” Usko Viitanen representoidaan kuninkaana ja Tommi Hakala hänen perillisenään. Viitaseen ääni koetaan ”rautaisena” hänen ”draamallisen kykynsä” ansiosta:

”Vertailua? Sen voi onneksi jättää, koska taitelijat ovat niin erilaisia. Riittää, kun sanoo, että rautaisin äänimateriaali ja monipuolisin draamallisen värityksen kyky on Usko Viitaseella. Rigoletto oli Viitaseen bravuurirooli, ja otteet siitä saavat yhä kuulijan ihon kananlihalle. Mikä eläytyminen narrin epätoivoon, mikä äänen skaala voimallisesta jylystä nyhkyään linjaan!”

(Rondo 10/2004, 61)

Kriitikko pyrkii pois vertailuasetelmasta, joskaan arvostelun otsikko ja sisältö eivät tue tätä seikkaa. Pikemminkin taiteilijat ovat erilaisia juuri siinä, että Viitanen osaa ja Hakala ei. Viitaseen tulkinta aiheuttaa kriitikossa vahvoja tunteuksia artistin eläytymiskyvyn myötä.

”Tommi Hakalalle ei ehkä ole eduksi, jos hänen debyyttilevyään ja Viitaseen koostetta kuuntelee peräkkäin. En halua toistaa sitä ikuista klisettä, että laulussa ennen oli kaikki paremmin. Hakala on hieno taiteilija, jolla on riittoisa äänimateriaali ja miehekäs ote. Koska rimaa hänen kohdallaan voi pitää korkeimmalla tasolla, puutun ensin niihin piirteisiin, jotka minua uudella levyllä häiritsevät. Hakalan baritoni soi vuolaasti, mutta siinä on melko voimakas vibrato, joka tekee toisinaan paineisen vaikutelman – varsinkin ylärekisterissä. Hänellä on joskus taipumusta forseeraukseen, huutamiseenkin, sointikvaliteetin ja kiinteän linjan kustannuksella. Silloin laulu luisuu helposti peruspaatokseksi.”

(Rondo 10/2004, 61)

Hakalan hyveiksi jäävät ”riittoisa äänimateriaali” ja ”miehekäs ote” (maskuliinisuus) joskin tämä johtaa laulun tekniikkaan liittyvien puutteiden myötä yksitotisuuteen. Hänen laulamiseensa viitataan ”yksitotisena paahtamisena” verrattuna Viitalan ”kaunopuheisuuteen”. Lisäksi Hakala ”yrittää liikaa sen sijaan että antaisi luontaisen musikaalisuuden ja draaman viedä”. Tämän mukaan Hakala ei *elä* musiikkia eikä musiikki siten *elä* Hakalan kautta. Tämä johtaa meidät takaisin orgaanisuus-käsitteeseen ja sen vaatimukseen. Artistin on kyettävä tulkinnallaan herättämään teos tai organismi elämään. Parhaimmillaan artisti voi antaa teokselle ”uuden elämän”, kuten seuraavassa esimerkissä:

”**Martha Argerichin** temperamenttinen ja herkkäliikkeinen pianismi on vastalääkettä aikamme byrokraattisille oikeinsoittajille ja totisille toisinsoittajille. Puritaanit eivät varmaan ihastu hänen persoonallisimmista vedoistaan, mutta Argerich pyrkii antamaan musiikille uuden elämän.”

(Beethoven: Rondo 9/2004, 63)

Kritiikissä orgaanisuus yhdistyy kiehtovalla tavalla originaalisuuteen, ja nämä kaksi käsitettä ovatkin merkityksissään toisiinsa kietoutuneita ja modernille subjektille ja romanttiselle taidekäsitteelle keskeisiä. Esimerkissä yhdistyy luonnollisen organismin tapa elää, joka merkitsee myös sen (ihanteellista) tapaa olla. Modernin subjektin tapa elää on yksilöllinen, niin kuin jokainen meistä on erilainen, originelli.

Keitä ovat sitten *Argerichin* hypoteettiset vastustajat, ”byrokraattiset oikeinsoittajat”, ”totiset toisinsoittajat” ja ”puritaanit”? Yksi viittaus liittyy ”traditionaalisteihin” ja niihin, jotka vastustavat kehitystä ja muutosta, ja edustavat siten pysähtyneisyyttä. Originaalisuuden ihanne pitää sisällään uudistumisen ja innovaation ihanteet – musiikin tulee olla originaalista, joskin sen pitää myös kehittyä. Orgaanisuuden näkökulmasta artisteille ja säveltäjille annetaan usein mahdollisuus kasvaa artistina - säveltäjien kohdalla puhutaan evoluution tapaisesti kehittyvistä, kronologisesti kausallisista sävellyskausista joissa varhaisista nuoruuden kausista siirrytään vääjäämättä kohti kypsää sävellyskautta, jolloin säveltäjän tyyli on kehittynyt täydelliseksi.

Autenttista tulkintaa (myös teosta) voidaan aineiston pohjalta kutsua *Elämän kuvaksi*: - ei vain elämää kuvaavaksi, vaan lämpimäksi, inhimilliseksi ja hengittäväksi organismiksi. Mutta mikä sitten ei ole autenttista? Elävän vastakohtana se tarkoittaisi kuollutta tai jotain sellaista mikä ei elä ja ole inhimillinen. Modernin subjektin kehittymiskulussa hengen ja ruumiin (Lehtonen 1994) tai hengen ja aineen (Sihvonen 2001, 110-113) eriytyminen toisistaan muodostaa heijastuspinnan aiheen käsittelylle (kts.lisää luku 4.3.). Subjektin kahtiajakautuminen oli modernin musiikinestetiikan kehitykselle välttämätöntä, jotta jako rationaalisen ja irrationaalisen ja itsen ja toisen välillä olisi mahdollista.

Alla olevassa esimerkissä ajatus Soile Isokoskesta klassisen tradition puolesta-puhujana johtaa myös hänen representoimiseensa musiikillisen muodon ja säveltäjän tahdon kunnioittajana vastaparinaan yksittäiset ”affektit”. Isokosken ”aristokraattisen” ja hovikelpoisen tyylin vastaparina ja ”toisena” arvostelussa on Cecilia Bartoli, johon Isokoskea verrataan. Bartolia kutsutaan ”nykyhetken häkellyttävimmäksi Mozartin sopraanoroolien tulkiksi”, ja Isokosken täydelliseksi vastakohtaksi. *Così fan tutte* kohtausta Bartoli ”tekee raastavan teatralisia sieluntrippejä” kun Isokoski ”säilyttää Fiordiligin tiukan moralistin julkisivun, jonka takaa ristiriidat ovat aistittavissa” laulullisten linjojen ollessa ”lujia kuin kallio”, lainaten *Come scoglio* -aarilan tekstiä. Tämän lisäksi Isokosken äänen sointi ”saa keskirekisterissä tumman sametin sävyjä.”

”Isokoski edustaa Strauss- ja Mozart –sopraanona Elisabeth Schwarzkopfin ja muiden suurten saksalaisten linjaa, johon kuuluu aristokraattisuus, legaton taide ja säveltäjän palveleminen vokaalisen näytön sijaan. Sävelpuhtaus on horjumaton. Hän korostaa hopealankana kimmel-

tävää linjaa affektien asemasta ja säilyttää hahmojensa klassisen ylväyden.. Kaiken kaikkiaan huikkea osaamista ja täydellistä laulua, mutta miksi levyn tulkinnat eivät kosketa samalla tavalla kuin useimmat Isokosken elävistä esityksistä? Luulen, että yksi vastaus löytyy kapellimestarin korokkeelta. **Peter Schreier** johtaa saksalaisen jämäkästi eikä juurikaan tarjoa uusia tulkinnallisia virikkeitä ja hetkessä eläviä dramaattisia ärsykeitä.”

(Rondo, 8/2004,59)

Vaikka Isokosken maskuliinisiakin piirteitä saavaa ilmaisuja ja taitoa arvostetaan, Isokoskelta ja orkesterilta ”jotain jää silti uupumaan”. Tämä jokin puuttuva saa nimekseen ”draamallinen heittäytyminen” joka viittaa tunteiden välittämiseen. Arvostelussa pyydetään Isokoskea myös ”hellittämään linjaa” ja elämään enemmän sanojen merkityksiä. Kapellimestari Peter Schreier saa syyt niskoilleen hänen johtaessaan ”saksalaisen jämäkästi”, joka viitanee virheettömyyteen, teknisyyteen ja jopa mekaanisuuteen. Siten tulkinta on virheetön ja taidokas, mutta sillä on konemainen painotus inhimillisen ja orgaanisen sijaan. Tämän seurauksena musiikki ”ei kosketa samalla tavalla kuin useimmat Isokosken elävistä esityksistä”. Jotain elävää on myös ikään kuin hävinnyt myös levyn tuotantoprosessin aikana.

Onnistuneelle tulkinnalle hyveellistä on säveltäjän ”hengen” ja/tai jonkin uuden, esityksen kautta syntyvän ”hengen” tavoittaminen. Säveltäjän luoma teos on vain ”ruumis” tai ”ainetta” joka on onnistuneen tulkinnan kautta annettava ”uusi elämä”. Transsendentaalisessa estetiikassa musiikki on säveltäjän väylä transsendenssiin, perimmäisen totuuden lähteelle. Siten säveltäjästä tulee totuuden välikappale ja profeetta, ja esittäjästä totuuden tulkki. Vaikka tulkitsija voi esittää omanakin totuutensa, totuuden ydin ja syvälinjat perusta säilyy silti säveltäjällä ja haudattuna teokseen (kts. Tiainen 2005, 130-132).

Onnistuneelle tulkinnalle (levytystä) on ominaista rationaalisen ja irrationaalisen, järjen ja tunteen tasapaino. Toisin sanoen onnistuneella esittäjillä tulisi olla tietty professionaalinen/taidollinen taso, jotta myös tunnelatauksen saavuttaminen olisi mahdollista. Yleisesti ottaen arvioiduilla esityksillä taidollinen taso ei ole niin usein kritiikin kohteena kuin tulkinnallinen taso. Seuraavassa Bartok-levytystä arvioivassa esimerkissä kaksi edellistä onnistutaan menestyksellisesti yhdistämään:

”Tetzlaffin soitossa on terävyyttä ja älyllistä analyttisyyttä, joka ei kuitenkaan estä tunnelatausta kuumenemasta räjähdyspisteeseen..Jos saksalainen Tetzlaff on esitysten melodinen sielu, norjalainen Andsnes tuntuu tulkintojen kapellimestarilta, joka piirtää jaksojen ja osien väliin suuremmat kaaret. Tehtävänjako on tietysti sovittu ja sen avulla molemmat duosonaatit saavat oman profiilinsa ja musikaattisen jännitteet. Soolosonaatissa Tetzlaff ei vain tyydy vastaamaan virtuositaasteeseen, vaan motivoi moniäänisyyden tavallista tarkemmin. Esityksistä ei puutu tulta eikä tappuraa, mutta kaikinainen roiskuttelu kylläkin.”

(Rondo 8/2004, 58)

Esimerkistä voidaan nähdä myös tärkeänä pidetty vuorovaikutus muodon ja materiaalin välillä. Muutoinkaan virtuoosisuutta ei tueta itsetarkoituksellisenä, vaan taidonnäytteiden tulee olla teoksen luonnollisia ja orgaanisia osia. Tämä piirtää myös tulkinnalle rajoja – teosta ja säveltäjää on kunnioitettava ja liiallista ”roiskuttelua” on vältettävä.

Ääniteteollisuuden kehittymisen myötä erilaisten tulkintojen määrä taidemusiikin (kanonisoiduista) teoksista on kasvanut. Siten teknologian kehittyminen on osaltaan vaikuttanut myös siihen, että kriitikot ovat voineet vertailla erilaisia tulkintoja kotisohvaltaan käsin. Siten samankaltaisten teostulkintojen uudelleen levyttäminen tulkitaan helpommin tarpeettomaksi, mikä osaltaan kannustaa ”persoonallisempaan” ilmaisuun suhteessa ”autenttisiin” esittämistapoihin. Toisaalta musiikinkoulutuksen instituutioista kumpuavat erilaiset esittämistä koskevat normit pyrkivät kontrolloimaan ilmaisua ja määrittelemään hyväksytyt ja ei-hyväksytyt ilmaisutavat. Myös kriitikot pyrkivät puolustamaan esimerkiksi esittämiskäytännön ”klassisia juuria”:

”Lähes seitsemänkymppinen klarinettimestori Giora Feidman ryymää yhä raja-aitojen yli virne naamalla ja kuljettaa musiikin ilosanomaa. Parhaiten hänet tunnetaan klezmerin ja tangon tulkina, mutta kunnon klarinetistina hän pitää kiinni soittimensa klassisista juurista. Mozartin myöhäisen klarinettikonserton Feidman soittaa sympaattisesti: soundi on elegantin patinoitunut, klezmer-tausta maustaa atakkeja ja vibratoa, ja hivelevät pianissimot sävyyttävät klassiseen kohtuullisuuteen tottunutta kuulijaa.”

(Rondo 4/2004, 63)

Feidman liikkuu autenttisen soiton rajamailla, joskin kriitikko hyväksyy hänet ”kunnon klarinetistina” joka pitää kiinni ”soittimensa klassisista juurista”, ja ei siten riko yhteyttään traditioon. Hänen tyyliensä rikkoo raja-aitoja ”sympaattisesti” ja klezmer-tausta vain toimii persoonallisuuden merkitsijänä, ei mauttomuuden merkinä.

5.3.1.1. Ihminen ja kone

Palaan takaisin tekniikan ja tulkinnan väliseen jännitteeseen musiikissa. Ihmisen ja teknologioiden välinen jännite on aina ollut olemassa, ja erityisen hedelmällisenä voidaan pitää käsiteparin käyttöä myös musiikinestetiikan viitekehäksessä, jossa orgaanisuus symbolisoi ihmistä ja kone ihmisen vastakohtaa mekaanisena, tunteettomana laitteena ja suorittajana. Silti ihminen on historiasamme nähty ja erityisesti edelleen voidaan nähdään kytkeytyneenä ”koneeseen” erilaisten teknologioiden välityksellä, joita ei pelkästään nähdä laitteina,

vaan myös ajatuksina (ideologioina) ja kulttuurisina teknologioina (kts. mm. Sihvonen 2001).

Edellisessä luvussa taidemusiikkikulttuurin ”minäksi” on representoitu elävä, originelli yksilö, jonka vastapainoksi aineistossa ”toinen” rakentuu koneen kaltaiseksi. Autonomiaestetiikassa referentiaalinen musiikki ja siten kaikki musiikin ulkopuolella oleva voidaan nähdä ”toisena”. Konetta representoi äärimmillään (adornolainen) kulttuuriteollisuus, ts. teollinen, standardoitu kulttuuri, joka vertautuu kasvottomasti tuotettuun konemaiseen hyödykkeeseen, tuotteen, jonka päämääränä on vain vastata markkinoiden kysyntään.

”Onko Bryn Terfelistä tullut DG:n viihdemusiikkiorja? Best of -aarioita, musikaalisävelmiä, Rodgers & Hammersteinia ja nyt sillisalaatillinen kansansävelmiä, aarioita ja perusviihdeklassikoita. Tällä levyllä Schubertin Ave Maria antaa kättä Titanic-leffan tunnuslaululle, Dvorakin yhdeksannen toinen osa saa sanat ja sovittajan suosikki-instrumentin asemasta kilpailevat tasapäisesti säkkipilli, harppu ja chimes. Kohdeyleisö on selvä: klassista musiikkia niille, jotka inhoavat klassista musiikkia. Terfel on upea taiteilija, mutta tämän levyn sekasotkuun ei edes hänen monipuolisuutensa riitä. Ääni tuntuu paikoin väkinäiseltä, vaikka ohjelmisto vatisi keveyttä. Vasta viimeinen kappale, Carmichael-Mercerin *Lazybones* jazzkitaran säestyksellä toimii: se on mukaansatempaavaa viihdettä. Terfel on joka tapauksessa kunnan laulaja toisin kuin Helmenkalastajien duetossa vieraileva mikrofoni-tenori **Andrea Bocelli**, joka uppoaa syvälle suohon, mutta ei tarpeeksi syvälle.”

(Rondo 1/2004, 58)

Bryn Terfelin arvostelussa voidaan nähdä selvä distinktio taiteen ja viihteen välillä. Terfeliä arvostetaan taiteilijana huolimatta siitä, että hänestä on tullut ”viihdemusiikkiorja”. Taiteen ja viihteen yhdistäminen onnistuu levyllä vain kerran ollessaan ”mukaansatempaavaa viihdettä”. Viihteelle jätetään ikään kuin takaportti auki vaikka tämä onkin ”musiikkia niille, jotka inhoavat klassista musiikkia”. Terfel säilyttää uskottavuutensa ”kunnan laulajana” ilmeisimminkin aikaisempien levytystensä ansiosta – vain tässä levytyksessä ”ei edes hänen monipuolisuutensa riitä” vaan hän päätyy kuulostamaan ”väkinäiseltä”. Ei-autenttisen, ”mikrofoni-tenori” Bocellin kriitikko upottaisi sen sijaan ”syvälle suohon”.

Edellinen esimerkki herättää helposti ajatuksen taiteen ja viihteen ja siten ihmisen ja koneen vastakkaisuudesta. Vastakkaisuutta kieltämättä aineisto antaa mahdollisuuden aidolle musiikille, vaikka sitä pyrittäisiinkin tuotteistamaan:

”DG satsaa kunnolla uuteen supertähteensä, Pietarin Mariinski-teatterista ponnahtaneeseen **Anna Netrebkoon**. Paitsi lauluäänestä, kaikki hyöty otetaan irti myös hänen ulkonäöstään. Hiljattain DG toi markkinoille dvd:n (*The woman – the voice*), jossa hänet oli puettu kuin missikisaan ja istutettu loistoauton takapenkille. Uskottavuus oli koetteilla, mutta onneksi heti perään tuli uusi bel canto –aarioita sisältävä cd, jossa sopraano lumoo puhtaasti laulullaan.”

(Rondo 8/2004, 54)

Anna Netrebko saa tuotteistamisesta huolimatta miltei varauksetonta ihailua levytyksestään. Tuotteistaminen liitetään pikemminkin osaksi levy-yhtiön suunnitelmia ja toimenpiteitä ja artisti representoidaan näiden toimenpiteiden passiivisena kohteena ("puettu kuin missikisaan ja istutettu loistoauton takapenkille."). Yleisönkosiskelu ja markkinoiden suuntaan kumartelu kuitenkin ovat uhka uskottavuudelle, erityisesti taiteelliselle uskottavuudelle ja taiteen autonomialle. Taiteen substanssi on kuitenkin ulospäin näkyvää imagoa vahvempi – joskin tuotteistamisen hyväksyminen osana musiikkiteollisuutta on merkki markkinoistumisen prosessin etenemisestä (kts lisää luku 5.3.4.).

Viihteen kritiikki on kaupallisuuden kritiikkiä taiteen puolesta, ja läpi Rondon aineiston kaupallisuus nähdään taiteen vihollisena. Kuten jo aiemminkin olen maininnut, rohkeat, taiteellisuutta korostavat julkaisut ovat levy-yhtiöiden kulttuuritekoja, joka taas viestii niiden kaupallisesta kannattamattomuudesta (mikä edelleen ehdottaa niiden motiiviin olevan itse taiteessa). Taidemusiikkikriitikot asettuvat siten musiikin, muusikkojen ja taiteen eturyhmään vihollisinaan kaupallisuuden ehdoilla toimiminen ja kaupalliset ja viihteelliset julkaisut. Levy-yhtiöt sen sijaan toimivat kannattavuuden realiteettien ehdoilla, ja julkaisupoliitiikkaa ohjaavat ainakin osin taloudelliset arvot.

5.3.2. Taidetta yleisölle: populaarimusiikin lehdet ja autenttisuus

Vuoden 2004 Soundin, Rumban ja Rytmin lehtien perustavana erona populaariin voidaan pitää niiden "kriittisyyttä" joka ilmenee massakulttuurin kritiikkinä. Simon Frithin (1988, 45) ajatus rockideologian uskomuksesta musiikin ja kaupallisuuden jatkuvasta taistelusta saa siten edelleen tukea. Kysymyksessä ei kuitenkaan ole pelkästään rock-ideologian ja kaupallisuuden välinen taistelu vaan laajemmassa mielessä taiteen ja markkinoiden välinen taistelu:

"Niin kuin maanviljelijä saa leipänsä pellosta, hankkii rockbisnes elantonsa teinityttöjen kukkarosta. Tämä on kaikkien sääntöjen äiti. Joka muuta väittää, puhuu silkkaa apulantaa. Ja niin kuin jyväjemmari tarvitsee toimintaansa auraa ja pyöröpaalaimia, vaatii rockbisnes työjuhdiin söpöjä ja lahjakkaita nuorukaisia – ja ehkä vielä ripauksen kajaalia. Siinä se on kaikessa yksinkertaisuudessaan. Uniklubissa on kaikki mitä hyvään satoon tarvitaan: snadisti rankan näköisiä mutta oikeasti kiltejä pojannallukoita, lapsellisen helppoja biisejä, huvittavan imeliä sanoituksia täynnä sydäntäsärkevää elämäntuskaa ja rakkaudenjanoa sekä aavistus vaarallista mutta kutsuvaa miehistä vetovoimaa. Paketti on valmis. Enää tarvitaan vain hitti, joka vie pojat aurinkopaikalle. Sekin löytyy: Rakkautta ja piikkilankaa kyntää tällä hetkellä soittolistojen kärjessä joka radiotaajuudella..Ammattitaitoa on toki sen verran, että biisit kuulostavat oikeilta biiseiltä ja lyriikat näyttävät oikeilta lyriikoilta, mutta petollisen ulkokuoren alla ammottaa vain tyhjyys."

(Rumba 11/2004,32)

Maanviljelijä-metaforaa käyttäen *Uniklubin Rakkautta ja piikkilankaa* -levytys representoidaan levy-yhtiön tuotteeksi, työjuhdarksi, jonka ainoa tarkoitus on tehdä levy-yhtiölleen rahaa. Uniklubi toimii siten välineenä saada ”teinitytöt tarttumaan syöttiin” ja rockbisnes puolestaan hankkii elantonsa heidän avullaan ”teinityttöjen kukkarosta”. Teinitytöt ovat siten manipulaation kohteena, sillä ”petollisen ulkokuoren alta ammottaa vain tyhjiys”.

Arvostelussa myös korostetaan ”lapsellisen helppoja biisejä, ”huvittavan imeliä sanoituksia” ja todetaan ettei ”suomalainen rockmusiikki ei tämän levyn myötä juuri rikastu”. Siten levy ei uudista rock-kulttuuria, eikä se ole originelli. Musiikki representoidaan tässä koneen osaksi osana massakulttuurista petosta, jonka kohteena ovat passiivinen yleisö - teini-ikäiset tytöt. Esimerkissä näkyy aineistolle ominaisesti teini-ikäisten representaatio ”toisina”; passiivisina ja tyhminä, joiden kiinnostus kohdistuu pikemminkin poikiin musiikin sijasta.

Lehdet käyttävät taiteen tai autenttisen musiikin puolesta taistellessaan taideesteettisiä arvoja, ja yhtäläisyydet Adornon kulttuuriteollisuuden kritiikkiin näyttävät ilmeisiltä. Adornon mukaan musiikki passivoi (reifioidi) kuulijan, jolloin hän joutuu kulttuuriteollisuuden toimenpiteiden kohteeksi. Kulttuuriteollisuudessa taide toimii vain tuotteena, joka vastaa yleisön tarpeita. Tämä on Adornon mukaan yleisön pettämistä. Todellisen, yksilöllisen taiteen tulisi haastaa yleisö älyllisesti, herättää keskustelua standardivaikutuksen ja passiivisen hyväksymisen sijasta (kts. Adorno 1979; 1990; kts. myös luku 4.3.). Tällaiset levyt eivät avaudu helposti, eivät päästä kuulijaa helpolla ja vaativat kuulijalta paljon. Tämän vuoksi ne myös palkitsevat, kestävät kuuntelua ja vaativat keskittymistä.

Standardoitu kulttuuriteollisuus lakkaa Adornon mukaan olemasta mitään muuta kuin tyyliä. Tämän kautta paljastetaan tyylin salaisuus - tyyli kunnioittaa sosiaalisia hierarkioita. Siten erilaisia musiikillisia genrejä hallinnoidaan suhteessa niiden yleisöihin, ja mahdollisuus taiteen autonomisuudelle estetään. Kulttuuriteollisuuden pahin piirre on Adornon mukaan sen taipumus muuttaa tuotteensa lopulta fetisseiksi – taiteesta tulee tämän myötä vain rahassa arvioitava hyödyke tai vähintään symbolinen hyödyke. Toisin sanoen käyttöarvo korvautuu vaihtoarvolla, ja täten taiteen sisäinen arvo katoaa.

Esimerkissä tyhjiys voidaan katsoa symboloivan adornolaista sisäisen arvon katoamista. Myös puhuttaessa ”petollisesta ulkokuoresta” viitataan vain pintaan, josta Adorno puhuu täydellisinä nautintaobjekteina, joista käyttöarvo on kadonnut. Marxilaisessa taloustieteessä tätä kutsutaan tavarafetisismiksi. Mar-

xin mukaan fetisistisellä tavaralla näyttää olevan yliaistillisia ja mielikuvituksellisia ominaisuuksia, joilla ei ole mitään yhteyttä niiden todellisiin käyttöominaisuuksiin. Siten Adornokin oli vakuuttunut siitä, että massakulttuurin tuotteet olivat vain pelkkiä kimaltelevia nautintaobjekteja, jotka käyvät hyvin kaupaksi niihin liitettyjen epätodellisten ominaisuuksien takia. Siten tuotteet edistävät vain eskapismia todellisuudesta, ja jättävät kuluttajan vaille tyydytystä tuotteen sisältäessä vain petollista ulkokuorta vailla käyttöarvoa (Adorno 1979; Hautamäki 1999).

Rock-lehdet eivät kuitenkaan omaksuneet taide-estetiikan arvoja sellaisenaan 1960-luvulla. Rock-kulttuuri pikemminkin omaksui arvot yhdistäen taide- ja folk -ideologiaa, (kts. luku 3.4.) joissa korostui autonomisuuden rinnalla yhteisöllisyys.

Autenttisessa esityksessä yhdistyivät alun perinkin folk-estetiikan ja taide-estetiikan arvot. Angloamerikkalaisen singer-songwriter -perinteen edustajia käsittelevissä kritiikeissä voidaan erityisesti nähdä folk- ja taide-esteettiset arvot elinvoimaisina nykyisessä rock-estetiikassa:

“Gracesta ehti kenties tulla pienoinen arvoitus, vaikka Jeff Buckleystä ei veistettykään marttyyria. Laaja, silkkinen ääniala ja hukuttava, väkevä tulkinta tekivät edesmenneestä laulajasta yhden viime vuosikymmenen rakastetuimmasta. Hänen vokaalinsa oli kaikissa asetelmissa luonteva ja eläytyvä, ylärekisteri suorastaan taivaallinen. Kaiken lisäksi Tim Buckleyyn pojalla oli sanoinkuvaamaton ruokahalu ja sammumaton intohimo: musiikin määrätietoinen opiskelu, ensyklopedinen tietämys rockista ja tarkat korvat tekivät hänestä vangitsevan ja arvaamattoman esiintyjän.. Vaikka Grace kuulostaa suunnitelmalliselta, täsmällisesti soitetulta, hyvin jäsenytyneeltä albumilta, sen lämpö ja Buckleyyn painokas läsnäolo ovat antaneet ymmärtää, että levyllä hohkaava tunne spontaaniudesta ei sinänsä ole harjoiteltu vaan kokeneen, taitavan muusikon vaistonvarainen esitys.”

(Soundi 9/2004, 84)

Esimerkin alku viittaa Jeff Buckleyyn traagiseen hukkumiskuolemaan 30-vuotiaana vuonna 1997, vasta yhden albumin (arvosteltavana oleva) julkaisena artistina. Rock-mytologia elää Buckleyyn elämäntarinassa ja on epäilemättä tuonut hänen musiikkinsa entistä paremmin esiin. Se, että hänen vokaalinsa esitetään ”luontevaksi ja eläytyväksi”, johtaa lämpöön, läsnäoloon ja lopulta spontaanisuuteen jota ei estä (edes) suunnitelmallisuus ja täsmällinen soitanta, joka myös kuvastaa äänitettä. Buckleyyn kautta representoidaan orgaanista artistia folkin merkitysten viitekehyksessä, jonka konnotaatioihin mm. alkuperäisyys, rehellisyys ja konstailemattomuus kuuluu (kts. Frith 1988, 31-36). Spontaaniuden tunteessa on tässä olennaista että se ei ole ”harjoiteltu vaan kokeneen, taitavan muusikon vaistonvarainen esitys”. Tämä seikka ehdottaa, että todellista tunnetta ei voida harjoitella, vaan siihen vaaditaan poikkeuksellinen kyky, *auteur*, joka säveltää omasta kokemuksestaan rehellisesti. Buckley ei kui-

tenkaan pelkästään elä vaistonsa varassa, vaan hänet on johtanut asemaansa ”sanoinkuvaamaton ruokahalu ja sammumaton intohimo”. ”Musiikin määrätietoinen opiskelu, ensyklopedinen tietämys rockista” korostavat tradition hallittamisen ja työn tärkeyttä taidon taustalla.

Esimerkissä voidaan havaita orgaanisuuden ja originaalisuuden ihanteet rockin kontekstissa. Levy kuvaillaan rockin *auteurin* kovana työnä, myös originaalisena taitona saada aikaan inhimillinen ja spontaani kontakti yleisöönsä. Tämä periaatteessa erottaa rockin taiteesta. Frithin (1988, 60) mukaan korkeakulttuurikriitikot kirjoittavat ikään kuin heidän arvionsa olisivat puhtaasti esteettisiä, mutta massakulttuurikriitikoiden on otettava huomioon kulttuurisen arvioinnin sosiaalinen perusta. Tarkastelun kohteena on siten kulttuurituotteen vaikutus.

Frith esittää asian yhteisöllisestä näkökulmasta. Aineiston kritiikkien pohjalta voidaan sanoa, että kriitikkojen reaktiot levytyksiin ovat osaksi sosiaalisia, mutta suurelta osin myös yksilöllisiä. Siten sosiaalinen voi toimia (vain) edellytyksenä yksilölliselle kokemukselle. Kuulijan ei voida sanoa kuuntelukokemuksen aikana kuuntelevansa vain yhteisöllisesti vaan kyseessä on subjektiivisempi ja monimutkaisempi prosessi, jossa välitön reaktio tapahtuu vuorovaikutuksessa musiikkiin soivana kulttuurina, ei pelkästään sosiokulttuuriseen kehykseen jossa musiikki tuotetaan ja kulutetaan. Tämä tahtoo muistuttaa Glifford Geerzin mukaan siitä, miten kulttuurit ovat symbolisia systeemejä, jotka ovat historian kuluessa muotoutuneita, sosiaalisesti ylläpidettyjä ja yksilöllisesti sovellettuja (Moisala 1991, 107). Siten kriitikolla on aina mahdollisuus yksilölliseen reaktioon musiikkia arvioidessaan. Tätä Fairclough kutsuu luovaksi diskurssikäytännöksi vastaparinaan institutionaalinen diskurssikäytäntö.

Frithin (1988, 58) mukaan rock taiteena nostaa esiin kaksi ongelmaa. Ensimmäinen liittyy tuotantoprosessiin, joka vaatii ”monimutkaista koneiden ja ihmisten rakennetta”. Siten rockin luovat nerot eivät itse asiassa kommunikoi suoraan yleisölle, vaan taideteoksen luomiseen vaikuttavat huomattavasti myös tuotantoprosessiin liittyvät tekijät. Siten rock-kriitikkojen on täytynyt luoda oma versionsa *auteur* -teoriasta. Jon Landau väittääkin, että ”taiteen tunnusmerkki rockissa tarkoittaa muusikon kykyä luoda persoonallinen, melkein henkilökoh-

tainen maailmankaikkeus, ja kykyä ilmaista se täysin.” Kaikista muista tuotantoon osallistuvista rakennetaan tässä representaatiossa vain kommunikaatiotavan osia.

Neron sijasta rock-kulttuurissa puhutaan usein tähdistä ja karismasta⁴¹, kuten seuraavassa esimerkissä⁴². Esimerkissä karisman esitetään olevan ”myötäsytynäinen” eikä sitä voi ”opetella eikä ostaa”. Karismaattisella henkilöllä on kyky saada aikaan kontakti yleisöön, jopa hullaannuttaa yleisö. Sanakirjamääritelmässä puhutaan johtavan henkilön tenhovoimasta, rock-kulttuurissa puhutaan myös rock-jumalista tms. Kyseessä on joka tapauksessa myytti poikkeuksellisesta yksilöstä, jonka persoonallisuus lumoo kuulijan ja saa hänet vakuuttamaan esityksen oikeellisuudesta tai autenttisuudesta.

”Harva ryhmä pystyy silmänräpäyksessä muuntautumaan hapoissa melskaavasta The Who – inkarnaatiosta Nancy Sinatra & Lee Hazelwood –tyyppiseen tunnelmointiin. TSOOLille tämä fiiliksestä toiseen harppaaminen tuntuu ainoastaan luonnolliselta. Mitä pidemmälle *Origin Vol. 1* etenee, sitä eppisemmäksi bändin ilmaisu muuttuu. Yksi tärkeimmistä TSOOLin ominaisuuksista on kyky luoda pauhaavan iso soundi ilman, että levyn intiimi ilmapiiri kärsii millään tavalla. Kun Ebbot tulkitsee kappaleitaan sydänverellään, kuulija ei voi olla liikuttumatta. Karismaattisuutta ei voi opetella eikä ostaa, ja vain harvoilla se myötäsyttyisesti on. Ebbotin tapauksessa tämä ominaisuus tulee parhaiten esiin elävän yleisön edessä, mutta voi miehen vahvan läsnäolon aistia myös levyllä.”

(Soundi 10/2004, 68)

Esimerkissä kappaleita ”tulkitaan sydänverellä”, josta kuulija ei voi olla ”liikuttumatta”. ”Sydänverellä” tulkittu/tehty on kritiikeissä vakiintunut ilmaisu jolla viitataan autenttiseen, rehelliseen esitykseen, joka kumpuaa *auteurin* omasta kokemuksesta folk-ideologian mukaisesti. Inhimillisen koskettamisen, tunnetasolla tapahtuvan ”liikuttamisen” taitoa ei voida opetella eikä ostaa, vaan vain poikkeuksellinen karismaattinen yksilö kykenee tähän. Tämän hän tekee itselleen luonnollisella, spontaanilla tavalla.

Esimerkissä tulee esiin vahvasti karismaattisen henkilön yleisösuhte. Tämä on karismaattisen taiteilijan ydin – spontaaniutensa myötä hänellä on taitoa olla

⁴¹ Karisma – johtavan henkilön tenhovoima (Itkonen 1991)

⁴² Levytys: The Soundtrack of Our Lives, Origin Vol. 1:

läsnä tavalla joka myös kommunikoi yleisönsä kanssa, ei pelkästään taiteensa kanssa. Siten tässä ero taide-estetiikkaan rakentuu juuri rock-karisman käsitteen kautta, jonka keskeinen piirre on se, miten taide vaikuttaa ja luo yhteyden kuulijaan.

5.3.2.1. Epämuodollinen vs. muodollinen

Rondon tavoin "toisen" representaation tavat voidaan nähdä koneen rakentamisena vastakohtana inhimilliselle. Massakulttuurin ja taiteen vastaparin lisäksi spontaania "minää" rakennetaan populaarimusiikin lehdissä vastakohtana kylmälle, harkitulle, teennäiselle, steriilille, väkinäiselle ja akateemiselle. Progradussani (Ruuska 2004) esitin ajatuksen tunteen ja järjen vastakkainasettelusta rockissa, joka voidaan nähdä erona harrastelijan ja professionaalin, epämuodollisen ja muodollisen ja lopulta populaarin ja taiteen välillä. Vastapareiksi tässä taistelussa voitaisiin nimetä 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 näkisin, että kaikki nämä käsitteparit voidaan liittää saman dikotomian ympärille.

Siinä missä rock-estetiikka arvostaa tunnetta ja epämuodollisuutta, jazziin ja taidemusiikin kritiikeistä voidaan nähdä (myös) professionaalin taidon ja muodollisen (koulutuksen) arvostaminen. Tämä liittyy myös jazz- ja taidemusiikista kirjoittavien kriitikoiden ammatti-identiteettiin, jonka taustalla on myös useammin muodollista musiikin opiskelua. Gradussani kutsuin tätä tekniseksi diskurssiksi, jonka liitin erityisesti jazz-musiikin arvosteluihin. Tekninen diskurssi arvostaa teknistä taitoa, joskaan ei tunteen kustannuksella. Muusikon kirjoittamassa musiikista tekninen diskurssi saattaa toisinaan nousta hallitsevaksi (pelkän) virtuositeetin ihannoinniksi. Taide-estetiikassa ihannoidaan kuitenkin taituruuden ylitse teoksen orgaanisuutta ja orgaanista tulkintaa - kokonaisuuden hallintaa, spontaaniutta ja tunnetta.

Kun perinteisessä taide-estetiikassa vapautuminen tarkoittaa Rondon aineistossa yleensä pitkän ajan säveltämisen tuloksena saavutettua oman tyylin löytymistä, rock-estetiikassa vaaditaan refleksiivistä vakavuutta. Siten vapautune-

suuskin alla olevassa esimerkissä⁴³ saavutetaan vasta, kun aletaan ”ottamaan itsensä selvästi vähemmän vakavasti”. Tämä liittyy ajatukseen taiteellisuuden tiedostavasta ja harkitsevasta puolesta, joka voi häiritä taiteellista prosessia ja jopa pilata sen.

”*Equatorial Stars* on sukua muun muassa kaksikon klassikolle *No Pussyfooting*, joka esitteli Enon ”*treatmentit*” ja Frippin ”*Frippertronicsin*” maailmalle jo 1973. Aika tuolloin oli tietenkin toinen: miehet tekivät yhdessä ja erikseen historiallisia albumeita muun muassa David Bowien sekä Peter Gabrielin kanssa ja ratsastivat taiderockin ensimmäisen merkittävän aallon harjalla. Tänään nämä arkkibritit ottavat itsensä selvästi vähemmän vakavasti, ja vapautuneisuus onkin yksi *Equatorial Starsin* määrittävistä olotiloista.”

(Soundi 8/2004, 71)

Ylipäättään rock-estetiikassa on tärkeää, että musiikki ja siinä käsiteltävät aiheet eivät ole ”liian vakavia” tai ”otsa rypyssä” tehtyjä. Tämä lienee osa tietynlaista identiteettiongelmia, jossa toisaalta hyveenä ovat folkin ja taide-rockin vakavat arvot ja toisaalta nuorisokulttuuriin ja pop-estetiikkaan liitettävät hauskanpidon, huumorin ja ironian ajatukset.

Nykyinenkin rock-estetiikka on vaikuttunut punkin autenttisuusliikkeestä, jonka kritiikki kohdistui alun perin mm. taide-estetiikkaan, erityisesti taiderockiin ja sen kompleksisuuden ihannointiin. Punkin diskurssissa tämä transformoituu lehdissä mm. tekotaiteellisuuden kritisoinniksi. Tämän myötä progressiivisesta rockista tuli vastakohtaista punkin (ja osin rockin) luonnolliselle ja oikealle ilmaisulle, jossa primitiivinen ja energinen ilmaisu olivat vastakohtaisia kaikenlaiselle ”kikkailulle” ja itsetarkoitukselliselle tekniselle suorittamiselle. Tässä asetelmassa edelliset voidaan nähdä mekaanisena suorittamisena ja itsetarkoituksellisena taitojen esittelemisenä. Teknisestä suorittamisesta puuttuu ”se” tunne, joka tekee musiikista tärkeää - autenttista ja elävää.

1980-luvun lopulla rockissa, erityisesti punkin vaikutuksesta nousi myös vastarinta digitalisoitumista ja musiikin teknologisoitumista vastaan. Musiikki jota ”tehdään koneilla” kohdeltiin varsinkin gradussani tarkastellun vuoden 1988 aineistossa pääasiassa epäaitona. Koneiden käyttö liitettiin myös tiiviisti massa-

⁴³ Levytys: Robert Fripp & Brian Eno, *The Equatorial Stars*

kulttuuriin ja kaupallisuuteen. Lisäksi 1980-luvun lopulla soinniltaan "silotelummat" ja koneita hyödyntävät disco- ja new age -genret eivät olleet rocklehtien arvostelijoiden mieleen ja heidän arvoihinsa sekoittuneen, primitiivisyyttä, aggressiivisuutta ja energiaa ihannoivan rock- ja punkestetiikan suuntaista. Samat prosessit vaikuttavat edelleen vastustaen kaupallistumista ja rockin teknistymistä, joskin musiikin teknologisoitumisen ja kaupallistumisen prosessit ovat edenneet 2000-luvulla tultaessa siihen pisteeseen, ettei niiden vastustamista kohdata samalla tavoin aineistossa. Voidaan jopa sanoa, että tietyiltä osin prosessit ovat osin legitimoituneet ja ne genrestä riippuen voidaan myös hyväksyä luonnollisena osana nykyistä populaarimusiikin tuottamista ja musiikkiteollisuutta.

Punkin (rockin) nykypäiväänkin ulottuva piirre liittyy edellisten lisäksi punkiin nuorisokulttuurina. Vaikka nykyinen post-punkin kapinallinen luonne onkin sekoittunut ideologisesti ja tyyllisesti mm. popiin, on varsinkin Rumban kautta edelleen nähtävissä pyrkimys korostaa nuoruutta elinvoimaisuuden merkkinä ("vanhojen pierujen" pysähtyneisyyden sijasta), ja indie-kentän riippumattomuutta suhteessa *major* -yhtiöiden julkaisuihin. Aikuiset edustavat Rumban nuorisolle edelleen hyvin usein pysähtyneisyyttä, ja aikuis-pop ja aikuisyleisölle suunnattu musiikki ei ole varsinkaan Rumban kriitikkojen suosiossa. Myös aikuiset edustavat konetta pysähtyneine ajatuksineen ja kivettyneine ja jäykkine toimintatapoineen.

Neo-punk näyttää nykypäivänä ei-johdonmukaiselta, refleksiiviseltä ilmiöltä sen identifioituessa indie-nuorisokulttuuriksi, jonka vaikutteet kuuluvat niin garage-rockissa kuin suurten levy-yhtiöiden neo-punk-julkaisuissa, joissa punkin aggressio on lähentynyt poplauluja ja poplaulujen tarttuvuutta poliittisuuden ja aggressiivisuuden sijaan.

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 ideologioihin perustuvien arvojen hahmottamista. Rockilla ei ole arvoja, vaan joukko arvoja. Aina kun musiikilliset genret sekoittuvat, myös musiikin genreihin liitettävät jo epäyhtenäiset arvot sekoittuvat ja pirstaloituvat. Siten musiikillisista arvoista on tullut viime kädessä huonosti yleistettäviä, pelkästään individuaaliin arvostelijaan palautuvia arvokokonaisuuksia.

5.3.3. Traditio, genre ja innovaatio

Uudistumisen ja innovatiivisuuden vaatimus on taidekriitikeissä hyvin keskeinen asiasisältö. Uusi pyritään tunnistamaan suhteessa olemassa olevaan musiikkikulttuurin historiaan, tarkoituksena myös paikallistaa uusi levytys. Edellytyksenä kyseisen kaltaiselle paikallistamiselle on ollut historiallinen tietoisuuden ja siihen liittyvän individualismin (vrt. kartesiolainen subjektikäsite) kehitys erityisesti romantiikan myötä (Heiniö 1984, 10). Intertekstuaalisuus puolestaan voidaan nähdä historiallisuuden ja tradition ilmenemisenä teksteissä.

Dahlhaus on pitänyt traditiolle ominaisena sitä, ettei se ole tietoinen itsestään. Voidaan esittää, että tradition vahvuus on tietyyssä suhteessa tradition pituuteen. Rondon taustalla vaikuttava taidemusiikin traditio on ajallisesti pitkä ja se hyväksytään ilman refleksiota (oman luonteen, perusteiden ja oikeutuksen pohdintaa) (Dahlhaus 1983, 53-71; Heiniö 1984, 11). Rondon osalta refleksioon puute näkyy erityisesti siinä, että se keskittyy pääasiassa tulkintojen, ei teosten reflektointiin.

Traditio voidaan nähdä myös hegemonisena hallitsevan kulttuurin ilmenemis-
muotona. Adornon mukaan traditiolle käy kuten Voltairen sananparren mukaan tytön maineelle: ”jos se kerran otetaan puheeksi, niin se on jo mennyttä” Siten voidaan ajatella, että traditioon kohdistuva reflektio on merkki tradition murtumisesta (Heiniö 1984, 11). Siten Rondon suhde traditioonsa uusintaa olemassa olevaa diskurssikäytäntöä, jossa taidemusiikin kaanonin ohjelmistoa tuetaan reflektoinnin sijaan.

Tämä ylläpitävä piirre ei ole kuitenkaan vain Rondon erityispiirre, vaan ilmenee samalla tavoin myös muissa lehdissä. Myös Rumba, Rytmi ja Soundi ylläpitävät rock-kulttuuria ja uusintavat sen historiaa tunnistamalla klassikot niiden jatkuvan haastamisen sijaan. Jos klassikot, mestarit ja nerot ovat merkkejä henkilömyyteistä, ovat he myös merkkejä siitä kulttuurisesta käytännöstä, jota vasten uusi musiikki arvioidaan. Siten arviointikriteeriksi merkkitekosten rinnalle nousee myös itse suhde traditioon/genreen, joka ei ole sattumanvarainen. Kysymys tyylistä ja tyylijästä on kriitikeissä tärkeä arvioinnin kannalta.

Mitä sitten on innovaatio? Ennen tätä on syytä huomioida samat tuotannon ehdot, jotka yleensäkin musiikkiteollisuudessa pätevät. Siten levy-yhtiöiden tuotantopoliittiset päätökset sanelevat viime kädessä sen, mitä voidaan arvioida. Levy-yhtiöt tekevät tuotantopäätöksensä ainakin osittain taloudellisten paineiden alla, jossa punnitaan riskit suhteessa kysyntään. Tuotantopoliittikka määräytyy osin tuottajasta, osin markkinoilla olevasta tai oletetusta kysynnästä.

Siten olemassa olevaa produktia voidaan ajatella myös suhteessa yleisönsä ja yleisön suhteesta ja kyvystä omaksua (musiikillisia) innovaatioita. Kriitikin viitekehityksessä innovaatio tapahtuu aina suhteessa traditioon, huolimatta autonomisesti taiteeseen suhtautuvasta taide-estetiikan ideologiasta, joka pyrkii osittain kieltämään traditionsa. Vaikka autonomiaestetiikka pyrkiikin sulkemaan yleisön (kuten kaiken muunkin) taiteen "luomisen" prosessin ulkopuolelle, tietoisuutemme murtautuvat uudet teokset ovat viime kädessä yhteisöllisen prosessin tulosta, jossa luova nero on vain yksi osatekijä. Näin tapahtuu niin taide- kuin populaarimusiikin kohdalla.

5.3.3.1. Rondo

Luvussa 5.2. olen käsitellyt Rondon suhdetta taidemusiikin traditioon, ja siten tässä luvussa pyrin hahmottamaan sitä, minkälaista uudistumista ja innovaatiota levyarvioissa tuetaan (ja minkälaista ei). Luvussa 5.2. Rautavaaraa koskevan esimerkin mukaan samojen teosten uudelleenlevytyksiä tuetaan, joskin niiden tulisi "tarjota jotain ratkaisevan uutta." Vaikka kirjoittajan mukaan "markkinoille mahtuu Rautavaaraa", niin ymmärrettävästi saman teoksen samanlainen tulkinta ei saisi yleensä ottaen kriitikolta tukeaan.

Erilaisten tulkintojen kerääminen kuuluu erityisesti taidemusiikkifanien ja genren levyharrastajien aktiviteetteihin. Tällaisiksi voidaan nähdä aineiston valossa Rondon kriitikot, joilla on tietoa teosten levytyshistoriasta ja siten kompetenssia tunnistaa innovaatio suhteessa traditioon.

Aineistosta voidaan nostaa esiin ainakin kaksi näkökulmaa levytyksen innovatiivisuuden arviointiin. Ensimmäinen näkökulma liittyy teokseen, josta on olemassa jo useita, ehkä jopa kymmeniä tulkintoja. Siten tulkinta uudesta levytyksestä tukeutuu erityisesti traditioon arvioitaessa uutta levytystä. Tämä lienee tyypillinen esimerkki innovaation relatiivisuudesta ja tekee sen arvioinnista tiettyssä mielessä helpompaa. Toinen näkökulma liittyy uusiin teoksiin, josta tehdään ensimmäinen tulkinta. Tällaisen teoksen arvioinnissa korostuu usein "tradition tuottaminen" ja siten aktiivinen osallistuminen prosessiin, jossa musiikkiin liittyvää identiteettiä ja merkityksiä tuotetaan.

Traditiota ei kuitenkaan voi pitää merkityksiltään suljettuina, vaan suhde traditioon muuttuu tekstin tuotannon ja kulutuksen prosesseissa. Kriitikot myös siten luovat ja pyrkivät muokkaamaan traditiota aktiivisesti. Näin tapahtuu alla olevassa esimerkissä, jonka otsikko "Pianokonsertto pois pannasta" pyrkii aktiivisesti muuttamaan ja/tai nostamaan Dvorákin pianokonsertton statusta. Levytyks on nostettu kuukauden levyksi, jolla pyritään myös arvostelun tavallista laajemman käsittelyn ja visuaalisen korostamisen keinoin nostaa esiin levytyksen tärkeys. Kriitikko nostaa Dvorákin pianokonsertton sellokonsertton ja viulu-

konserton veroiseksi teokseksi, joskin esittää pianokonserton olevan ”vaka-vampi” teos. Syynä teoksen laiminlyöntiin ovat pianistit, ”jotka eivät ole pitä-neet sitä kyllin pianistisena”. Dvorák ei itse ollut pianisti, ja siten pianistit laati-vat teoksesta omia versioitaan. 1970-luvulla tietyt pianistit alkoivat alkuperäi-sen teoksen esittämisen uudelleen:

”1970-luvulla Svjatoslav Richter tai Ivan Moravec’in kaltaiset pianistit alkoivat soittaa alkupe-räistä versiota. Dvorák on konsertossaan integroinut soolo-osan ja orkesterin tavallista tiiviim-min yhteen eikä niinkään sellaiseksi taistelupariksi, jollaisena ne monissa romanttisissa konser-toissa hahmotetaan. Luulenpa, että tämä epätavallinen näkökulma on pitänyt konserton syrjäs-sä enemmän kuin mikään musiikillinen heikkous. Harvat aikaisemmat levytykset – kuten Rich-terin ja Moravec’in – ovat vakuuttaneet, että teoksessa on potentiaalia. **Pierre-Laurent Aimard** ja **Nikolaus Harnoncourt** vakuuttavat tuoreella konserttitaltioinnillaan ja epäuskoisimmatkin Dvorákin pianokonserton rikkaudesta.”

(Rondo 3/2004, 61)

Teos representoituu arvostelussa originaalisena sen integroidessa ”soolo-osan ja orkesterin tavallista tiiviimmin yhteen” tavallisen ”taisteluparin” asemasta. Tämän vuoksi teos on laiminlyöty, eikä syy niinkään ole teoksen ”musiikillises-sa heikkoudessa”. Arvostelu ”vakuuttaa että teoksessa on potentiaalia”, erityi-sesti myös pianisti *Aimardin* ja kapellimestari *Harnoncourtin* tulkinnan ansiosta. Myöhemmin esitetään, että ”Harnoncourt on jo pitkään taistellut” Dvorákin puolesta tuodessaan esiin säveltäjän ”syvällisen” puolen ”herttaisen yleisil-meen” takaa.

Esimerkki tukee myös romanttista ajatusta (suurten) säveltäjien kyvystä sävel-tää sellaisia teoksia, josta voidaan aina löytää uusia näkökulmia ja tulkintoja. Sen mukaan lopullista totuutta ei voida saavuttaa totuuden paetessa sanallista verbalisointia. Viime kädessä uudistumisen logiikka voidaan palauttaa taide-estetiikan ajatuksiin originaalisuudesta ja orgaanisuudesta.

Originaalisuuden ja orgaanisuuden ideaalit tarkoittavat aineistossa yhtäältä viihteen ja massakulttuurin - koneen hylkäämistä ja toisaalta myös kaiken muun paitsi taidemusiikkikulttuurin hylkäämistä. Kansanmusiikkiperinne on arvokasta sellaisenaan, joskaan esimerkiksi kansanmusiikille ominainen ilmai-sutapa ei ole hyväksyttävä taidemusiikkia esitettäessä. Kokonaisuutta tarkastel-lessa Rondon tehtävänä on ensisijaisesti ylläpitää olemassa olevaa diskurssikäy-täntöä ja uudistaa sitä vain kiinteässä suhteessa omaan traditioon. Tästä huo-limatta myös onnistuneita cross-over -levytyksiä voidaan tukea, kuten alla ole-va Elvis Costelloa koskeva esimerkki osoittaa:

Arvovaltainen Deutsche Grammophon on harkinnut crossover-avauksensa huolella ja valinnut jäänmurtajakseen rokin älymystösiipeä edustavan **Elvis Costellon**. Shakespearen *Kesäyön unel-maan* pohjaavaa tanssiteosta *Il Sogno* ei markkinoida populistisin kokkapuhein, vaan kelta-

leimaisella heraldiikalla on korostettu hankkeen kunniallisuutta. Rokkaavaa meininkiä *Il Sogno* ei löydy, vaan Weill-Bernstein-akselilla liikkuvaa orkesterijazzia, terävimmillään koomisissa kohtauksissa ja Puckin muotokuvassa. Costellon orkesterinkäsittely saksofoni-, perkussio-, ja cimbalom –sooloineen on kekseliästä ja hänen harmoninen kielensä haastavaa. Melodisissa oivalluksissa on lauluntekijän rentoutta, mutta tietty kyvyttömyys hyödyntää musiikin aikarakenteita musiikkia vaivaa: yksikään numero ei kestä viittä minuuttikaan. Costello pystyy kuitenkin transformoimaan taiteensa uuteen muotoon ja saa siinä täyden tuen **Michael Tilson Thomasilta** ja Lontoon sinfonikoilta. Tämä on toimivaa, persoonallista ja uteliasta musiikkia, ja jos Costellon nimi vetää perässään uusia kuulijoita taidegenren pariin, sen parempi.”

(Rondo 9/2004, 63-64)

Esimerkissä Cross-over –tyyliksi määritellyissä levytyksissä yhdistyy yleensä kaksi tai useampi musiikillinen genre. Esimerkin kohdalla voidaan kuitenkin huomata, että musiikin genre voitaisiin nähdä orkesterijazzin valossa, ja muut genreä määrittävät tekijät ovat ”arvovaltainen” Deutsche Grammophon ja ”Rokin älymystösiipeä edustava” Elvis Costello. Siten musiikin määrittävät cross-overiksi eritoten kulttuuriset määreet – levy-yhtiöön liitettävät konnotaatiot ja Costellon (aikaisempi) ura rock-muusikkona.

Deutsche Grammophon -yhtiön ”arvovaltaisuus” perustuu sen pitkään perinteeseen ”laadukkaiden” taidemusiikkiäänitteiden julkaisijana, jonka ensimmäinen ”cross-over” –julkaisu Costellon *Il Sogno* on. DG:n käyttämä visuaalinen ilme, ”keltaleimainen heraldiikka” merkitsee kriitikolle ”kunniallisuutta” ”populistisen kokkapuheen” sijasta. Julkaisu itsessään on historiallinen osoitus kulttuurin muutoksesta DG:n toimiessa ”uudisraivaajana”. ”Cross-over” tarkoittanee levy-yhtiölle erityisesti uusien yleisöjen etsimistä ja yleisöjen yhdistämistä - ajatus jota kriitikko tukee toivoessaan ”uusia kuulijoita taidegenren pariin”. ”Cross-overin” suomalaisia esimerkkejä ovat mm. *Apocalyptic* ja Linda Lampenius, jotka ovat käyttävät popin keinoja musiikissaan ja sen markkinoinnissa. Toinen kysymys on se, kuinka hyvin ne otetaan vastaan taidemusiikin kentällä.

Elvis Costello saa osakseen positiivisen vastaanoton. Hänen orkesterinkäsittelyään pidetään ”kekseliäänä” ja harmonista kieltään ”haastavana”, joka tekee eroa musiikista viihteenä. Costello kykenee uudistumaan ”transformoidessaan

taiteensa uuteen muotoon” ja onnistuu olemaan persoonallinen musiikin ollessa ”toimivaa” ja ”uteliasta”, vaikka ”musiikin aikarakenteita” hän ei kykenekään hyödyntämään. Innovatiivisen kriteeri siis täyttyy Costellon osalta.

Erilaisten cross-over⁴⁴ -levytysten vastaanoton tarkastelu esimerkiksi lehtien välillä olisi hyvin hedelmällistä, varsinkin tarkasteltaessa eroja Rondon ja muiden lehtien välillä. Lehdet kuitenkin profiloituvat pikemminkin poisjättämisen kuin mukaan ottamisen kautta, ja siten Rondon arvostelut eivät käsittele kovinkaan paljon jazzia, etnoa tai cross-over levytyksiä. Puolestaan Rytmissä, josta ainoat Rondon kanssa joitakin samoja levytyksiä käsitteleviä arvosteluja löytyy, ei käsittele muuta kuin rytmimusiikkiin luettavia levytyksiä. Joitakin esimerkkejä kuitenkin on, ja niiden vastaanottotavat voivat olla hyvinkin erilaisia. Tästä esimerkkinä toimii *Dowland Project*, jonka vastaanotto on päinvastainen Rondossa ja Rytmissä:

”The Dowland Project debytoi muutama vuosi sitten tyylikkäällä paketilla, jossa Dowlandin lauluihin soitettiin muutama soolo sopraanosaksofonilla ja bassoklarinetilla, introja vedettiin hatusta ja bassolinjoista vastasi jazzkontrabasso. Kiinnostava, uusi äänimaisema jaksoi kantaa levyn verran, mutta idean uudelleenlämmitys maistuu pahasti Hollywoodin jatko-osalta: mitään uutta ei ole keksitty, mutta jotain on pitänyt silti julkaista, kun ensimmäinen myi hyvin. Säveltäjävalikoima on tällä kertaa laajempi, mutta kokonaisuutena uusi levy on hidastempoinen, yksiulotteinen ja veltto.”

(Rondo 1/2004, 58)

Yllä olevassa Rondon arvostelussa *Dowland Project* nähdään vain vanhan ”uudelleenlämmitykseltä” ja ”Hollywoodin jatko-osana”, jonka tuottamisen motiivina on ollut lähinnä edellisen levyn hyvät myyntiluvut. Tämä johtaa ”yksiulotteisuuteen” ja ”velttouteen”.

Alla oleva Rytmistä poimittu arvostelu näkee 1600-luvun laulujen tuomisen nykypäivään innovatiivisena ”avoimin mielin kulkemisena”. Erityisesti tämä uudistushenkisyys liitetään ”brittiläisen jazzin suurmieheen” John Surmaniin,

⁴⁴ Cross-overia, eri tyylien yhdistelmästä tuli oma musiikin genrensä 1970-luvulla. (Myös) Tämän Frith katsoo olevan tulosta ääniteyhtiöiden tavoitteesta jakaa rockmarkkinat useisiin alalajeihin, joita voidaan käyttää markkinointivälineinä. (Frith 1988, 162-163.)

jonka soiton "läsnäolon tuntu" ja "puhuttelevuus" viestii spontaanisuuden korostamista ja kontaktin syntymistä musiikin ja kuulijan välille.

"The Dowland Projectissa klassisesti kouluttu laulaja John Potter tutkii 1600-luvun suosikkilauluja brittiläisen jazzin suurmiehen John Surmanin. Kitaristi Stephen Stubbsin, viulisti Maya Homburgerin ja basisti **Barry Gyun** kanssa. Tunteiden palo lämmittää vuosisatojen takaa ja poimintojen temaattinen yhteys nykypäivään häkellyttää: samoilla eväillä ja jopa osittain samoin sanoin vakuutetaan rakkaudesta edelleen. Surman on tavannut liikkua musiikissa avoimin mielin mutta aluevaltaus on hänellekin uusi ja ilmeisen innostava. Surmanin sopraanosaksofoni- ja bassoklarinettyöskentelyssä on tavatonta läsnäolon tuntua, joka loihtii sävelmiin ajatonta puhuttelevuutta."

(Rytmi 2/2004, 57)

Edelliset esimerkit kertovat innovaation suhteesta paitsi traditioon, myös yksilöön. Vaikka yleensä ottaen artistin/yhdyteen levytystä arvioidaan suhteessa aikaisempaan tuotantoon, Rytmin kriitikko korostaa kokemuksen uutuutta vertaamalla levytystä aikaisempaan (on mahdollista luonnollisesti, että hän ei ole kuullut aikaisempaa levytystä), joka taas on Rondon arvostelijan keskeinen hylkäämisperuste. Joka tapauksessa arvioinnin lopputulokseen vaikuttaa myös aina yksilöllinen kompetenssi suhteessa arvosteltavaan genreen. Voidaan tietysti myös pohtia, onko tässä tapauksessa kyse myös traditioiden erilaisista uudistumisen vaatimuksista. Jazzin kannalta 1600-luvun laulujen tuominen nykypäivään on musiikin uudistamista, kun taidemusiikin näkökulmasta idea ei kannata yhtä levytystä pidempään. Rondon arvostelijan näkökulmasta Dowland Project muuttuu vain massatuotteeksi vastauksena markkinoiden kysynnälle.

Voitaisiin ajatella, että uudenlainen kokoonpano vanhaan musiikkiin olisi uutta myös taidemusiikin viitekehyksessä – ainakin jos verrataan taidemusiikkikulttuurin klassikkojen ja kaanonin uudelleenlevytyksiin, jotka lähtökohtaisesti eivät tarjoa uutuutta – onhan tunnetuimmista teoksista olemassa jo lukuisia erilaisia tulkintoja. Vaikka tarpeettomia tulkintoja Rondon aineistossa saatetaan kritisoidakin, Dowland Projectiin verrattavaa hylkäämistä ei aineistossa tapahdu. Tulkitsen hylkäämisperusteeksi kuitenkin Dowland Projectin tunnistamisen "toiseksi", joksikin muuksi kuin taidemusiikiksi. (Myös) tässä tapauksessa "toinen" määritellään vain massakulttuurin tuotteeksi.

Uutuus on kiinni kontekstista, ja myös uudet tavat tuottaa vanhaa musiikkia saattavat joutua herkemmin negatiivisen kritisoinnin kohteeksi. Tämä ehdottaa, että musiikin legitimoiduilla ja kanonisoiduilla esittämistavoilla on tukenaan tradition voima, ja uusiutuminen hyväksytään vain suhteessa omaan traditioon ja historiaan. Dowland Projectilta vaaditaan Rondossa uusiutumista suhteessa sen omaan historiaan, ei suhteessa traditioon (tai suhteessa taidemusiikin traditioon). Rytmin kontekstissa uudistumista puolestaan tapahtuu suhteessa jazzin traditioon, ja siinä jätetään huomioimatta artistin oma (levytys)historia. Rytmin

arviossa korostuu myös nykypäivä kriitikon henkilökohtaisen kokemuksen muodossa.

Arvosteluiden suhdetta innovaatioon ja traditioon voidaan tarkastella tradition ja originaalisuuden suhteena. Persoonallisen maailman luoneet nerot esitetään nousseeksi tradition yläpuolelle musiikillisen käytännön uudistajiksi. Toisaalta originaalisuus muodostuu kiinteässä suhteessa traditioon ja uudistuminen tapahtuu tämän sosiaalisen käytännön puitteissa. Siten taidemusiikkigenressä pysyäkseen uudistajan on osattava uudistua genrelle sopivalla tavalla. Siten sähkökitaralle sovitettuun taidemusiikkiin ei suhtauduta traditionaalisenä orkesterimusiikkina vaan mahdollisesti nykymusiikkina ottamatta kantaa edes kaikkiin niihin kulttuuris-musiikillisiin tekijöihin, joista lopullinen vastaanotto riippuu. Ensisijaisesti produkti julkistetaan kriitikoiden välityksellä, ja siten he ovat ensimmäisinä julkisesti määrittelemässä musiikin traditiosuhdetta.

Edellä olevan perusteella voidaan nähdä, että tradition ja originaalisuuden välillä vallitsee tietty jännite. Traditio ja originaalisuus eivät voi olla olemassa ilman toisiaan, ja siten ne ovat myös riippuvaisia toisistaan. Samoin toisistaan ovat riippuvaisia myös muut binariteetit kuten esimerkiksi taide ja viihde. Rondon kohdalla traditio hyväksytään sellaisenaan, keskusteluita käydään erityisesti tradition käytöstä – siitä miten perintöä kohdellaan esittäjien toimesta. Uusien teosten kohdalla kriitikot eivät kovinkaan hanakasti tee makuarvostelmia, vaan pyrkivät muuttamaan teokset tyyliksi ja tyylipiirteiksi. Siten mahdolliset yksilölliset piirteet representoituvat suppeissa arvosteluissa pikemminkin jonkin tradition osaksi kuin yksilöllisyyden ymmärtämiseksi.

Edellisen vastavoimana originaalisuutta pyritään tuomaan myös esiin suhteessa traditioon tai genreen. Esittäjien persoonalliset piirteet, tunneilmaisuus ja orgaanisuus ovat originaalisuuden piirteitä – niitä jotka erottavat inhimillisen ja koneen.

5.3.3.2. Rumba, Rythmi ja Soundi

Rondon tavoin populaarimusiikin lehtien voidaan sanoa ylläpitävän tietynlaista kulttuurista käytäntöä. Erona ovat erilaiset kulttuurit ja niiden taustalla olevan traditiota tuottavan, eli kirjoitetun tradition pituus. Historiallisesti populaarikulttuuri on toiminut korkeakulttuurin vastavoimana, Adornon sanoin korkeakulttuurin varjona ja sen huonona omatuntona (Hautamäki 1999, 28). Yhtymättä Adornon arvottavaan vastakkainasetteluun, vallan näkökulmasta populaarikulttuuri voidaan historiallisesti nähdä "toisena", ja 1940-lähtien myös koneena massakulttuurin muodossa.

Aineiston lehtien edustama traditio ja kulttuurinen käytäntö on saanut alkunsa 1960-luvun Amerikkalaisista ”kriittisistä” rock-lehdistä, jotka alkoivat kirjoittaa rockista taiteena. Beatlesin Sgt. Pepper symboloi osaltaan ideologista muutosta populaarimusiikissa. Myös tuotantoteknologiset muutokset (LP, äänitysteknologian kehitys) 1960-luvulla mahdollistivat uudenlaisten levytysten tekemisen, jossa uudistuminen ja yksilöllisyys olivat tavoitteellisia. Ratkaiseva muutos käytännön muuttumisen kannalta oli kuitenkin se, että mm. The Beatles itse sävelsi ja esitti oman musiikkinsa. Rockin *auteur* syntyi 1960-luvulla, vaikka itse musiikkinsa säveltäviä ja esittäviä artisteja oli ollut heitä ennenkin. (Kts. Gronow & Saunio 1990, 386-391; Negus 1992, 25.) Beatles saavutti taiteellisen riippumattomuutensa taloudellisen menestyksensä turvin, joka mahdollisti erilaiset kokeilut rajoittamattoman studioajan puitteissa. Paradoksaalista sinänsä on, että kaupallisen vastakohtaksi myös kriittisissä rocklehdissä nähty taide saavutti riippumattomuutensa taloudellisen menestyksen turvin. Toisaalta Adornon ennustus ruumiillistui osittain Beatlesissa – Adornon mukaan taide voi saavuttaa riippumattomuutensa vain, jos se herättää markkinoilla aitoa kysyntää (kts. luku 4.3.).

Autenttisuus -termi sisältää itsessään tradition ja innovaation välisen problematiikan. Tällä tarkoitan sitä, että autenttisen tulisi miltei musiikin lajista riippumatta olla sekä traditionaalista että yksilöllistä. Adorno puhuu kulttuuriteollisuuden viitekehityksessä sopivan redundanssin ongelmasta (Muikku 2001, 54; Adorno 1976, 25):

”Yhtäältä se kiinnittää kuulijan huomion ja erottuu kaikista muista iskelmistä, jotta se ylipäättänsä voisi tulla myydyksi ja saavuttaa kuulijan. Toisaalta se ei kuitenkaan saa ylittää totuttua, ettei se karkottaisi kuulijaa luotaan.”

Voidaan sanoa, että aineiston kaikissa lehdissä innovaatio käsitetään suhteessa siihen lajityyppiin, johon kriitikko musiikin sijoittaa. Lajityypin lisäksi uusi levytys arvioidaan suhteessa artistin uraan ja aikaisempiin levytyksiin. Suhde traditioon on vahva ja siten lajityyppien mestarien ja legendojen tasolle ylittäminen näyttäytyy saavuttamattomana. Klassikot symboloivat autenttisuutta ja ovat siten tradition palvonnan kohteita.

Adornoon viitaten populaarimusiikin uudistumista säätelee erityisesti suhde yleisöön. Siten myös kriitikot tekevät huomioita liian vaikeasta musiikista. Progradu –työssäni (2004) esiin ottamani esimerkki Eppu Normaalin arvostelusta edustaa hyvin tätä rock-estetiikan ja –kulttuurin olennaista piirrettä:

”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 laiteita.

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

Esimerkissä Eppu Normaali esitetään ”yhteiseksi omaisuudeksi” joka ”koskettaa suurta yleisöä”. Yhtyeen autenttisuus koetaan jälleen inhimillisen koskettamisen kautta, joskin tällä kertaa koskettaen yhteisöä kriitikon sijaan. Siten kriitikko ottaa paikkansa yleisön joukossa (vrt. luku 5.2.). ”Yhteiseksi omaisuudeksi” kutsumisen myös Eppu Normaali nähdään osana samaa yhteisöä kuin yleisökin. Siten yhtyeestä tulee yhteisön rehellinen ääni.

Uudistuminen ja innovaatio ei ole mahdollista lehtien tradition ja lajityyppien ulkopuolella. Musiikillisten piirteiden lisäksi imago ja muut sosiaaliskulttuuriset käytännöt tekevät ehdotuksia musiikillisesta identiteetistä, jonka määrittelemisessä kriitikot ovat myös tärkeässä roolissa. Niin artistien itsestään lähtevissä pyrkimyksissä kuin musiikin tuotteistamiseen ja markkinointiin liittyvissä prosesseissa eri genret myös erottautuvat toisistaan myös visuaalisesti audittiivisen lisäksi. Siten eri genren artistit kuvataan useimmiten tietyn kaltaisissa ympäristöissä ja konteksteissa, joilla pyritään esimerkiksi korostamaan artistin autenttisuutta ja uskottavuutta liittyen (valittuun) genreen. Esimerkkinä voidaan pitää Public Enemyä ja Lou Reedä, joiden kuvauspaikaksi sopivat New Yorkin urbaani ympäristö. Folk-identiteettiä on puolestaan pyritty korostamaan mm. yhteydellä luontoon teini-idolien kuvauspaikkana ollessa useammin kirkkaasti valaistu studio (Negus 1992, 67).

Kriitikoiden voidaan väittää arvioivan kokonaisuutta - siten myös genren määrittelyssä niin kriitikoita kuin yleisöä helpottaa myös (opittu) visuaalinen representaatio, joka artistilla on. Siten voidaan ehdottaa rock- ja populaarikulttuurilla olevan myös visuaalinen traditionsa, jonka mukaan myös kriitikot vastaanottavat uutta musiikkia.

Jos geneerisyyttä ja linjakkuutta haetaan tyylijaisuuden ohella rockissa, albumiorientoituneet kriitikot pyrkivät tukemaan tyylin rajoissa pysymistä. *The 69 Eyesin Devils* -albumia koskevan esimerkin valossa goottirockissa ”pilkahtelee juuri riittävästi” uutta ja vanhaa. Kriitikon mukaan artisti on ”liikkeellä sektorilla, jolla ei ole helppo toimia”. Kriitikko luo esimerkissä representaation uudistumisen rajoista, joilla ”ei sallita suuria poikkeamia”, kuitenkin määrittelemättä kuka poikkeamia ei salli. Ainoa vastaus tälle kysymykselle lienee tyyli itse, koska suuret poikkeamat johtavat tyylin rikkoutumiseen.

”*Devils* ei kuitenkaan vaikuta levyltä, jota soitetaan läpi kotibileissä juhlien railakkaamman vaiheen aikaan. Mukana on nimittäin paljon seesteistä materiaalia, joka kaipaa oman rauhansa tullakseen sisäistetyksi. Ja tässä on osittain myös *Devilsin* kompastuskivi. Vaikka kuinka nautti-

si *Jimmyn* raukeasta melodiasta, on kontrasti kovin jyrkkä *Lost Boysin* tai *Hevioson* tapaisten hienhajusten goottirock-palojen rinnalla. The 69 Eyes on liikkeellä sektorilla, jolla ei ole helppo toimia. Tyyllisesti bändille ei sallita suuria poikkeamia, mutta toisaalta liian tiukasti tietyissä raameissa pitäytyminen kostautuu itsensä toistamisena. Bändi selviytyy hommasta puhtain paperein. The 69 Eyes on jälleen kerran saanut aikaan levyllisen verran hyvää goottirockia, jossa pilkahtelee juuri riittävästi hääfraasin mukaisesti jotakin uutta, jotain vanhaa, jotakin lainattua ja jotakin sinistä. Vai pitäisikö sanoa mustaa, koska kyllä se fiilis on yhä siellä synkemmällä puolella.”

(Soundi 10/2004, 80)

Arvostelun alkupuolella kriitikko kirjoittaa artistin kehityksestä nykyiseen tyyliinsä, jota levytyksellä ”jatketaan tutuilla linjoilla”. Edellinen levy ”räjäytti potin ja yhtye on ansiokkaasti vaalinut omaa tyyliään, joka on varsin laajan skaa-lan yhdistelmä.” Tällä viitataan kaupalliseen menestykseen, jonka yhtye on kohdannut. Yhtye on onnistunut myös levy levyltä ”pääsemään ehjempään kokonaisuuteen”, joskin tämäkin levy saa hieman kritiikkiä osakseen.

Mielenkiintoista arvosteluissa on se suljettu tapa, miten genre määritellään. Kriitikko osoittaa esimerkissä ”hienhajuiselle” (vrt. miehinen) gootti-rockille jonkin tarkoin rajatun kuulijaryhmän joka hylkää, mikäli suuria poikkeamia tehdään. Mikäli yhtye soittaa rauhallisemmin (raukeammin), voi kriitikko ehdottaa materiaalia ”seesteiseksi” ja siten ei-goottirockiksi. Siten uudistuminen tyylin ulkopuolisille alueille koetaan uhkana tyyllille ja yleisölle. Musiikin on aina kohdattava uusiutuessaankin yleisö, vaikka tuo yleisö olisikin vain kriitikon määrittelemä, kuvitteellinen joukko ihmisiä. Tämä yhteisöllinen ilmaisutapa kertoo tosin enemmän kulttuurisesta käytännöstä kuin yksin yleisöstä.

Voidaan ajatella, että tyylin ulkopuolelle sijoittaminen aiheuttaa vastarintaa ja aiheuttaa produktin määrittelemisen ”toiseksi”. Tällöin kriitikon ja arvosteltavan produktin suhde on jollain tavalla ristiriitainen. Näin esimerkiksi tapauksissa, joissa artisti ”myy itsensä” tai ”seestyy” hevimusiikin ollessa kyseessä. Mikäli uudistumisen kautta artistia ”uhkaa yleisön vaihtuminen” esimerkiksi energisestä (nuoruus) seesteiseen (vanhuus, aikuisuus), voidaan odottaa vastarintaa. Artistin aikaisemmalla uralla on myös vaikutusta tähän, usein suutarin odotetaan pysyvän lestissään ja säilyttämään yhteys siihen yleisöön ja traditioon, johon hänet on totuttu liittämään.

Levy-yhtiöt näkevät genren määrittelyn hyvin tärkeänä tuotteistamisprosesseille ja musiikin markkinoinnille. Levytyksen ja artistin ympärille kaivataan tarinoita, joilla musiikkia voidaan markkinoida. Tarinalla tarkoitetaan sitä monimediallista representaatiota artistista, jossa imagon ja/tai tarinan muodostavat musiikki, kuvat ja muu artistin liitettävä biografinen yms. informaatio. Levy-yhtiöt pyrkivät luomaan artistin ympärille tarinoita, jotka erottuvat muista. Tämän

lisäksi tarina tulisi kertoa mielellään ketään loukkaamattomalla ja mahdollisimman laajasti ymmärrettävällä tavalla. Esimerkiksi HIM-yhtyeeseen liitetty Love-metal –genre lanseerattiin levy-yhtiön toimesta, ja genreä on käytetty menestyksekkäästi yhtyeen markkinoinnissa (Kuusi 2005).

Frithin mukaan levy-yhtiöiden *genre-labellingin* taustalla on oletus musiikillisen genren ja yleisön hallinnoitavissa olevasta suhteesta. Tämä nojaa osaltaan markkinoinnin demografisiin segmentteihin, kuten ikään, sukupuoleen, tuloihin, vapaa-ajan harrastuksiin, sosiaaliluokkaan ja demografiaan liitettävään kuluttajakäyttäytymiseen. Markkinatutkimuksen termejä käytettäessä tämä on tarpeeksi tehokasta segmentointia. (Frith 1996, 85.)

Tämänkaltainen segmentointi voidaan kuitenkin nähdä yleisön idealisoimisena, eräänlaisen fantasia-kuluttajan (*fantasy customer*) luomisena. Fantasioissa genret eivät ainoastaan kuvaa keitä kuulijat ovat, mutta myös sitä, mitä musiikki heille merkitsee. Tämän kuluttajan kautta teollisuus pikemminkin pyrkii seuraamaan makuja kuin luomaan niitä. (Frith 1996, 85.) Toisaalta musiikkiteollisuus rakentaa myös osaltaan erilaisia *life-stylejä*, joissa tietynlainen musiikki liitetään osaksi tietynlaista elämäntapaa (esim. *skater-punk*).

Genren muodostuminen tapahtuu monimutkaisen vuorovaikutusprosessin seurauksena, jossa musiikillinen, ideologinen ja markkinat toimivat kietoutuneina toisiinsa. Genren syntyminen voidaan nähdä pikemminkin yhteisöllisenä kuin individuaalina prosessina, ja sen voidaan katsoa kehittyvän muusikkojen, fanien, tiskijukkien (radiotoimittajat) ja journalistien välisissä diskurssiprosesseissa. (Frith 1996, 88.) Musiikkilehtien rooli on tärkeä journalistien tehdessä uusista tyyleistä julkisia ja siten heidän roolinsa on tärkeä uusien tyylien ja innovaatioiden nousemisen kannalta.

Jos yhteisöllisyys on genren syntymisprosessille tärkeää, näkyy tämä Frithin mukaan myös *fanzine* -lehtien tavassa kategorisoida musiikkia lähinnä ideologisiin (ideationaalinen) perustein. (Frith 1996, 88.) Tämä näkyy siinä, että soundeista (soinnista) tulee asenteellisia, ja muusikot ja musiikki liitetään tätä kautta (tai ainakin pyritään liittämään) heidän yleisöihinsä:

“Play For Me on siis harvinaisuus: kaupallinen poplevy, joka paitsi kestää toistuvaa kuuntelua myös suorastaan vaatii sitä. Kenties juuri sen vuoksi se putoaa väliin: ”aikuisille levyostajille” se on liian poppia, kun taas nuorisolle se saattaa olla liikaa ”setien ja tätien musiikkia”. Se on sinänsä harmi, sillä Play For Metä voi kerrankin kutsua kypsäksi ja aikuiseksi musiikiksi ilman että ne olisivat vain kaunistelevia ilmauksia ylikypsälle ja pystyynhomehtuneelle.”

(Rumba 5/2004, 32)

Genren ymmärtämisessä on tärkeää ymmärtää sen kiinteä suhde identiteettiin. Tässä tarkoitan identiteetillä sitä kokonaisuutta, jossa kriitikko rakentaa musiikille identiteettiä määritellään identiteetin musiikin yleisösuhteen kautta. Musiikista tulee raaka-ainetta yleisön identiteetin rakentamiselle. Innovaation voidaan sanoa olevan aina geneeristä (kiinnittyneenä traditioon), ja innovaatio voidaankin nähdä vähittäisenä genren muuntumisena tai sen sääntöjen rikkomisena. Uudet genret syntyvät, kun rikkomuksista tulee systemaattisia. Miten ihmiset sitten tunnistavat hyvän esimerkin uudesta genrestä? Tässä olennaista on uutuuden ja toiston suhde: mikäli odotukset täyttyvät liian itsestään selvästi tai liian paljon, aiheuttaa se negatiivisen reaktion (Frith 1996, 94-95).

Jos innovaatiot ovat geneerisiä, niin voidaan sanoa myös nautinnoista (*genre-pleasures*). Siten gootti-rockista voi nauttia vain gootti-rockina, kansanmusiikista, folkista ja taiteesta vain genrensä ja niihin liitettävien merkitysten kautta. Musiikkielämä elää näiden diskurssikäytäntöjen kautta kantaen mukanaan sellaista ideologista painolastia, jolloin on mahdotonta ymmärtää musiikkia ilman näitä diskursseja. (Frith 1996, 95.)

Genret ovat myös luonteeltaan eksklusiivisia. Frithin mukaan ne ovat yhtä kiinnostuneita pitämään ihmiset sen ulkopuolella kuin sisäpuolella. Musiikkiteollisuuden tavoitteena on ylläpitää eksklusiivisuuden (originaalisuuden) lupaus, mutta silti asettaa tuote jokaisen saataville. Frithin mukaan näyttää myös siltä, että genre lakkaa tietyllä tavalla olemasta silloin kun se ensimmäistä kertaa selvästi määritellään, silloin kun se ei voi enää olla eksklusiivista. *Fanzineissa* juhlietaan usein sitä mikä on jo kuollut ("rock on kuollut"; "punk on kuollut"), joka tahtoo viestittää musiikin laji(e)n alistumisesta kaupalliselle massajulkelulle ja siten turmeltumista. (Frith, 88.)

Aineistossa teema on hyvin esillä, joskin tyyppillistä on sen esiintyminen tilanteissa, jossa argumentoidaan rockin kuolemaa vastaan:

"Monipuolisuudesta huolimatta *Word of Mouth* ei itsetarkoituksellisesti esittele eri tyylien kirjoja, vaan kyseessä on todella kompakti ja linjakas pakkaus, joka kulkee eteenpäin hurjalla intensiteetillä. Rockbändi voi olla hyvä ilman persoonallista laulajaakin, mutta tullakseen legendaksi tai edes alakulttuurin palvomaksi kulttinimeksi, täytyy karismaa löytyä isolla kauhalla. Blueskinsin keulakuva Ryan Spendlove on paitsi synnynnäinen rocktähti, myös yksi parhaista tulkit-sijoista, joita matkani varrelle on vähään aikaan sattunut. Lisäksi mies osaa kirjoittaa hienoja kappaleita, joissa tuore ja särmikäs toteutustapa yhdistyy vaivattomasti pilke silmäkulmassa heitettyihin ja hyvin ulkoa opeteltuihin rock-kliseisiin. The Blueskins on bändi, jonka ilosanoman voi kuvitella uppoavan niin liekkipaitaisiin kasipallorokkareihin kuin herkempään matskuun mieltyneisiin indie-fanaatikoihin. Seuraavan kerran kun joku tuttavani erehtyy vihjaamaan rockin kuolemasta, tiedän minkä levyn hänelle soitan."

(Soundi 5/2004, 70)

”Monipuolisuuden” ohella *Blueskinsin* vahvuus on kriitikon mukaan ennen kaikkea karismaattisessa vokalistissa, ja hänen kyvyssään ”kirjoittaa hienoja kappaleita” ”tuoreella ja särmikkäällä” tavalla. Tämä yhdistyy ironiakykyyn (pilke silmäkulmassa, ei-liian-vakavasti) tehden tämän kuitenkin traditionaalisesti (hyvin ulkoa opetellut rock-kliseet).

Kriitikko pyrkii myös hahmottelemaan yhtyeen musiikillista identiteettiä laaja-alaiseksi (kasipallorokkarit ja indie-fanaatikot) kattaen sekä ”rankemman” maun omaavat ”perusrockin” kannattajat ”herkempien” indie-rockareiden lisäksi. Indie-musiikin ja levy-yhtiöiden rooli näyttäytyy aineistossa yleensä ”uuden musiikin” ja ”marginaalimusiikin” julkaisijana ja kehittäjänä, kun *major*-yhtiöiden katsotaan useimmiten julkaisevan jo suosittua pop-musiikkia.

Kriitikon näkemyksen mukaan musiikki on ”bluessävytteistä punkrockia, johon on haettu sävyjä aina 60-lukuisesta psykedeliasta ja reggaesta lähtien.” Monipuolisuus ei kuitenkaan tarkoita hänen mukaansa näiden tyylien ”itsetarkoituksellista esittelyä” vaan ”kyseessä on kompakti ja linjakas pakkaus, joka kulkee eteenpäin hurjalla intensiteetillä.” Tämä pyrkii viestimään levytyksen organisuudesta ja originaalisuudesta. Toisaalta se viestii rockiin sopivasta geneerisyydestä kriitikon löytäessä musiikille ei-tavanomaisen mutta olemassa olevan rock-yleisön. Yhtyeen musiikki toimii kriitikon mukaan erilaisten rock-yleisöjen yhdistäjänä. Yhtye estää ”rockin kuoleman” kriitikolle musiikillisen monipuolisuutensa ja tämän kautta erilaisten yleisöjen yhdistäjänä. Rock-tradition ei kuitenkaan välttämättä tarvitse uudistua prosessissa, keskeisempää on kriitikon odotusten optimaalinen täyttyminen.

Genrejen rajojen olemassaoloa voidaan parhaiten tarkastella rajat ylittävien tapausten kautta. Jos musiikki on ”hyvää”, musiikki vaikuttaa oletettavasti sekä genren autenttisuushanteen että kuulijan odotukset täyttävällä tavalla. Seuraavissa esimerkeissä sama levytys saa toisistaan poikkeavat arvostelut Rumbassa (***) ja Soundissa (****). Rumban kriitikon odotukset pohjautuivat erityisesti *Nelly Furtadon* debyyttilevyyn:

”Nelly Furtadon parin vuoden takainen debyyttialbumi **Whoa Nelly!** oli varsin piristävä tapaus. Sen sinkkulohkaisut **I’m Like a Bird** ja **Turn off the Light** erottuivat kaikessa rennossa keilunhalussaan MTV:n hittivirrassa edukseen. Vaikka esikoinen kärsi vielä lievästä epätasaisuudesta, antoi se kuitenkin ymmärtää, että tältä naiselta voisi jatkossa odottaa jotain todella hienoa. Kakkosalbumillaan laulaja ottaa askeleita hiukan yllättäviinkin suuntiin. Kuten albumin nimestä voi päätellä, on vaikutteita ammennettu paljon maailmanmusiikista, minkä ansioista liikutaan jo kaukana standardi-R&B:stä. Tuotannossakin on vältetty turhan ilmiselviä ratkaisuja ihailtavan hyvin. Kadonnut on kuitenkin se leikkimielisyys ja lämminhenkinen huumori, joka debyyttiä leimasi. Folkloren perussävy on melko vakava, minkä takia albumi on lähinnä pitkästyttävää kuunneltavaa – jotain, mitä debyytti ei ollut missään vaiheessa. Parhaat levyn biiseistä (**Powerless, Trying Childhood Dream**) kielivät hienoine melodioineen selkeästä kehityksestä,

mutta Folklore on silti pettymys. Minä pidin Nelly Furtadosta enemmän, kun hän ei vielä ollut näin vakavamielinen.”

(Rumba 1/2004, 25)

Kriitikko näkee musiikin ottaneen yllättävän suunnan mm. siksi, että R&B –artistiksi tässä määritelty Furtado ottaa levyllään vaikutteita maailmanmusiikista. Tämän katsotaan olevan ”jo kaukana standardi-R&B:stä”. Tavanomaisia ratkaisuja on vältetty ”ihailtavan hyvin”, mutta kuitenkin 1. albumia leimanneiden ”leikkimielisyyden” ja ”lämmihenkeisen huumorin” kustannuksella. Siten musiikillisesta uudistumisesta tulee tässä liian ”vakavaa” ja sen vuoksi ”lähinnä pitkästyttävää kuunneltavaa”. Siten musiikki ei ole kriitikon mielestä ”viihdyttävää”, jota sen ”vakavamielisyyden” sijasta tulisi olla. Kritiikin näkökulmaa (pop-estetiikka) voidaan periaatteessa pitää poikkeuksena siihen *fanzine* -lehtien sääntöön, jossa musiikin taiteellista uudistumista pidetään tärkeänä viihdyttävän musiikin ollessa jotain ei-toivottavaa edustaessaan konetta - yksilöllisen vastakohtaa. Yllä olevassa esimerkissä keskeiseksi näkökulmaksi nousee kriitikon odotusten tyydyttäminen, individuaali odotus yhteisöllisen sijasta. Subjektia ei pyritä arvostelussa kätkemään, vaan arvio tehdään 1. persoonassa: ”Minä pidin Nelly Furtadosta enemmän, kun hän ei vielä ollut näin vakavamielinen”.

Soundin arvio samasta levytyksestä näkee Furtadon levytyksen *fanzine* -lehdille ominaisella (rock-esteettisellä) tavalla. Tässä näkemyksessä radioystävällinen pop ei aina ole ”synonyymi tyhjyydelle”. Kansanmusiikkivaikutteet eivät yllä ”pintaa syvemmälle” vaan ne toimivat ”mausteina” - maustamisesta ovat vastuussa tunnetut muusikkovierailijat.

”Pinnallisessa popmaailmassa edustavasta ulkonäöstä on tunnetusti vain hyötyä, mutta Nelly Furtadon tapauksessa tilanne on kääntynyt pääläelleen. Ilkeämielisten kriitikkojen on ollut vaikea ohittaa sitä tosiseikkaa, että kaunis neiti Furtado voisi olla kovaa kaliiberia myös musiikillisella rintamalla. No, aivan kansivihkosessa tarjoiltujen viiden tähden poseerausten tasoinen levy ei *Folklore* ole, mutta ilman muuta se pesee valtaosan saman kategorian yrittäjistä. Furtadon uutuus on terveellinen muistutus siitä, ettei radioystävällinen pop ole aina synonyymi tyhjyydelle. Kuten levyn titteli vihjaa, on Furtado napannut levyn suurimmat vaikutteet etelä-eurooppalaisesta traditionaalisesta kansanmusiikista. Pintaa syvemmälle Nelly ei matkallaan ole kuitenkaan porautunut, vaan mausteiden tuominen on jäänyt pitkältä vierailijoiden harteille. Tunnetuimmat, kuten Kronos Quartet ja Bela Fleck, hoitavat pestinsä takuuvarmasti, mutta sielukkainta tulkintaa tarjoaa brasilialainen Caetano Veloso. Kyseinen *Island of Wonder* -kappale osoittaa selkeimmin Furtadon huimaavan kehityksen niin säveltäjänä kuin tekstittäjänä. Toinen mainio etnopoppis on erehdyttävästi jalkapallokannustukselta kuulostava *Forca*, jonka tyyliin kielestä toiseen pomppiminen sopii loistavasti. Eniten aiempaa Nelly Furtado –tuotantoa muistuttava, ja sen myötä ilmiselvin singlevalinta, on avauskappale *One-Trick Pony*. Hienoista taustoista (asialla Kronos Quartet) huolimatta keskivertomelodian kannattelema biisi ei tee oikeutta *Folkloren* edustamalle rohkeammalle linjalle. Furtado on kuitenkin hyvää vauhtia matkalla oikeaan suuntaan.”

(Soundi 1/2004, 54)

Soundin arviota voidaan sanoa varovaisesti positiiviseksi kannustaen artistia "oikeaan suuntaan." "Pinnallinen popmaailma" ja artistin ulkonäkö ovat taiteellisten ambitioiden tiellä artistin aikaisemman tuotannon lisäksi. Furtadon genre määritellään arvostelun alkupuolella "popiksi" ja loppupuolella "etnopoppikseksi", jossa on vaikutteita "eurooppalaisesta traditionaalisesta kansanmusiikista."

Rumban esimerkki on näyte pop-estetiikan toteutumisesta. Tällä tarkoitan rockin (popin) ja taiteen rajanvedosta, joka representoituu vakavan ja viihteen välille. Kun musiikki ei enää "viihdytä", se muuttuu usein (liian) vakavaksi tai.. "pitkästyttäväksi". Populaarikulttuurin tulisi säilyttää tietynlainen ironinen lähestymistapa itseensä ja huumori, joka ei ota itseään liian vakavasti. Jos se niin tekee, se muuttuu helposti itsetarkoitukselliseksi joka lienee rinnasteinen termi autonomiselle. Populaarin tehtävä on asetettava yleisönsä etusijalle uusiutuessaankin – suhde joka säätelee populaarimusiikin arviointia enemmän kuin mikään muu. Kritiikkien yleisö on yleensä idealisoitu, joskin Rumban esimerkissä kriitikko esiintyy subjektina ja siten poikkeaa totutusta yhteisöllisen identiteetin, sosiaalista ryhmää representoivasta puheäänestä.

5.3.4. Uusi autenttisuus?

Autenttisuuden kannalta aineiston keskeisimpänä piirteenä voidaan nähdä markkinoiden ja taiteen välisen rajan piirtäminen. Tämä rajan kautta voidaan myös tarkastella taiteen ja talouden kenttien välistä suhdetta. Kuten jo aikaisemminkin on todettu, aineisto representoi usein taiteen ja markkinat toisilleen vastakkaisina ja useimmiten kaupallisuus nähdään vain teollisena massakulttuurina vailla taiteellisia tai muita arvoja. *Fanzine* -lehtien ideologiset lähtökohdat ovat alun perinkin sitoutuneet riippumattomuuteen kaupallisten motiivien sijasta. Tämä ideaali on puolustanut pyyteettömiä musiikin tai taiteen arvoja markkinoita vastaan.

Fairclough (2004, 207-215) puhuu hyödykkeistymisen (markkinoistuminen, tavarautuminen) prosessista (*Commodification*) kielessä. Siten taloudelle ominainen sanasto on tunkeutunut arkikielemme, myös taiteen alueelle (vrt. myös koulutus), jossa sen esiintyminen ei kaksikymmentä vuotta sitten ollut tavallista saati hyväksyttävää. Tämä kertoo ideologisesta muutoksesta. Siten myös kritiikkien kielessä voidaan keskustella musiikin kuluttajista yleisön sijaan, ja tuotteesta yhtyeen sijasta jne.

Taiteen immanentti kritiikki on merkinnyt taiteen autonomiaa taidemusiikin diskurssissa, kun populaarimusiikissa musiikin autonomiaa ei taidediskurssin

muodossa näytetä hyväksyvän. Yhteistä diskursseille on niiden tapa suhtautua kaupallisuuteen koneena, joka tuhoaa hyvän taiteen.

Pro-gradussani (2004) esitin tämän vastakkainasettelun olevan kuitenkin erilaisista vuonna 1988 ja 2002 populaarimusiikin lehdissä. Siten 1980-luvun lopun vahvasta vastakkainasettelusta kasvoi 1990-luvun aikana vähemmän ehdotonta ja vastapoolien voidaan katsoa lähentyneen toisiaan. Tämä ehdottaa sitä, että myös kriitikoiden asenne kaupallisuutta tai markkinoita kohtaan on muuttunut sallivammaksi osana yhteiskunnan ja musiikkikulttuurin markkinoistumista. 1990-luvun aikana myös kulttuurista tuli (myös) bisnestä, ja keskeiseksi julkisen kulttuuripolitiikan tavoitteeksi otettiin taloudellisesti tuottava ja työllistävä kulttuuriteollisuus (ja sisältötuotanto) (kts. O'Connor 2003). Myös kulttuuriteollisuus –käsitteen merkitys muuttui miinusmerkkisestä plussaksi: uusi retoriikka näki kulttuuriteollisuuden positiivisena (kts. Loisa 2003).

Markkinoistumisen tutkiminen musiikkikulttuurissa ansaitsee oman tutkimuksensa, ja oman työni kannalta mielenkiintoista on ollut löytää tiettyjä merkkejä markkinoistumisen prosessista. Neljä Ruusua –yhtyeen Ilkka Alangon kommentti *Karelia Express* –levyn arvostelun yhteyteen liitetystä mini-haastattelusta kuvaa diskurssin luonnetta:

”Suomalainen rock-elämä on nykyisin bisnes-orientoitunutta. Ennen jengi hengaili siellä täällä, mutta nyt skene on kaupallistunut. Nyt media on kaikessa mukana. Popin ja rockin raja on tullut häilyväksi.”

(Rytmi 2/2004, 58)

Popin ja rockin välinen raja on ennen nähty ideologisenä rajana autenttisen ja ei-autenttisen musiikin välillä. Aineiston lehtien ”kriittisyys” pyrkii kuitenkin edelleen vastustamaan hyödykkeistymisen prosessia omalla tavallaan etsiesään todellista ja autenttista musiikkia. Joka tapauksessa ”kriittisyys” ei ole ehdotonta, vaan markkinoistumisen prosessi näkyy aineistossa legitimoituna:

”Kaupallisuuden ehdoilla mennään mutta niin kai se pitääkin. HIMissä on nimittäin tuiki harvinainen piirre useimpiin muihin hittitehtaisiin nähden: sen tekemisissä on aina rehellisyyden ja läheisyyden tuntua, oli taustalla kuinka iso markkinakoneisto tahansa.”

(Soundi 3/2004, 63)

Esimerkissä kaupallisuus (hittitehdas) tunnustetaan, mutta silti *HIM* esitetään rehellisenä. Siten kaupallisuutta ja rehellisyyttä ei nähdä toisiaan poissulkevinä, vaan teksti antaa mahdollisuuden molemmille. Tämä esitetään kuitenkin harvinaiseksi piirteeksi.

Vastaavanlaisia esimerkkejä kaupallisuuden ja taiteen rauhansopimuksesta voidaan nähdä yksittäin läpi aineiston. Myös pop voi olla totta, ja myös pop voi koskettaa. Onko tämä sitten merkki kriittisten rock-lehtien arvojen muutoksesta vähemmän kriittiseksi? Aineiston pohjalta voidaan todeta muutosta tapah-tuneen, joskin rock-lehtien kriittisyys markkinoita ja suuria levy-yhtiöitä koh-taan on tallella. Indie-rock on edelleen kriitikoille arvo, joka erottaa autenttisen ja kaupallisen musiikin toisistaan.

Varsinaisen pääaineistoni ulkopuolelta ottamani esimerkki, Rumban pääkirjoi-tus (4/05) "Maajoukkuehenkeä" toimii merkinä markkinoistumisen diskurssis-ta:

"Joskus kauan sitten rock oli nuorisoilmiö. Sitten siitä tuli muutamaksi vuodeksi niinkin vaka-valta kuulostava juttu kuin vastakulttuurina. Sitten rockista tuli poppia. Popista ei ollut enää pitkä matka urheiluun. Popissa ja urheilussa on enemmän yhdistäviä kuin erottavia elementte-jä. Molemmat ovat esteettisesti ja fyysisesti arvioitavia yksilö tai joukkuesuorituksia, molemmat ovat parhaimmillaan hyvää bisnestä ja molemmat ovat ennen kaikkea viihdettä. Mutta aivan erityisesti: molempiin liittyy voimakas maajoukkuehenki. Suomalainen pop vuosimallia 2005 on vähän kuin suomalainen jääkiekko vuonna 1995. Näyttäisi siltä, että voitto – eli maailman-valloitus – olisi taas tarjolla, laji on nyt vain toinen. Mutta varmaa se ei ole. Mutta sitä nyt jänni-tetään koko perheen voimin kotisohvalta käsin!

Rumban ilmestymistä edeltävällä viikolla popin maajoukkuehengestä saatiin taas kaksi reipasta näyttöä. Ensin musiikkialan järjestöt luovuttivat kulttuuriministeri Tanja Karpelalle muistion nimeltä Rytmimusiikki 2010. Kyllä, luitte oikein. Sitten myöhemmin samalla viikolla Eurovision laulukilpailun Suomen-ehdokas selvisi. Onnea norjalaiselle Rönningille vaan Rumbankin puo-lesta!

Jokunen vuosi sitten olisi varmasti tuntunut rautalangasta väännetyltä yhdistää Rumba Euro-viisuihin. Ei enää, sillä nykyään me olemme kaikki samassa sinivalkoisessa popveneessä taiste-lemassa Suomen paikasta poparingossa. Tämän vuoden Euroviisu-kokelaiden kappaleiden kirjoittajien joukossa oli muun muassa sellaisia Rumballe läheisiä musiikintekijöitä kuin Apu-lannan Sipe Santapukki, Soul Tatoon Samuli Laiho ja lehtemme hiphop-auktoriteetti Niko Toiskallio. Kyllä, luitte oikein!

Maailmassa, jossa koko Suomi hakee yksissä tuumin ensimmäistä todellista valloitustaan glo-baalilta popkartastolta kiihkeästi kuin lätkän maailmanmestaruutta aikoinaan, ei ole enää varaa kuppikuntaiseen snobbailuun ja musiikin jakamiseen "meidän popiksi" tai "teidän popiksi", "epäaidommaksi" tai "aidommaksi". On vain poppia. Ja aimo annos maajoukkuehenkeä".

(Rumban pääkirjoitus: Rumba 4/05)

Rondossa markkinoistumisen prosessi tunnistetaan, joskin suhtautuminen kaupallisuuteen on kriittisempää kuin populaarimusiikin lehdissä. Jo aikai-semmin olen kuitenkin viitannut käyttäen joitakin esimerkkejä tuotteistamisen hyväksymisestä myös taidemusiikin markkinoinnissa.

5.3.5. Yhteenveto

Autenttisen määrittelemisen kritiikeissä näyttää perustuvan paitsi kirjoittajan henkilökohtaiseen kokemukseen (levytyksestä), myös erityisesti siihen sosio-kulttuuriseen käytäntöön jossa kirjoitus tuotetaan ja kulutetaan. Frithin (Frith 1996, 95) mukaan musiikista nautitaankin genrejen välityksellä – siten genre luo rajat autenttiselle esitykselle ja innovaatioille.

Tutkimuksen keskeisin löydös koskee ”aidon kosketusta” autenttisen musiikin tunnuspiirteenä läpi aineiston musiikin lajista riippumatta. Tämän mukaan aidon kosketus merkitsee karkeasti ottaen samojen autenttisuuden ehtojen täyttymistä. Tällä tarkoitan sitä, että musiikin lajista riippumatta autenttisen musiikin kriteereinä ja ideaaleina toimivat erityisesti originaalisuuden ja orgaanisuuden myytit. Orgaanisuus-myytin ideaalin tärkeimmäksi representaatioksi olen nostanut autenttisen *Elämän kuvana*, inhimillisenä kosketuksena ja ”oikeana”. ”Väärä” ja ”toinen” representoituu aineistossa teollisen massakulttuurin muotoon – representaatio, jota olen tutkimuksessa kutsunut ”koneeksi”.

Autenttisuuden merkitysten periaatteellinen samanlaisuus voidaan nähdä kuitenkin myös arvojen erilaisuudeksi. Musiikkikulttuurien olemassaolo perustuu erojen olemassaololle, ja näitä eroja aineiston lehdet myös pyrkivät ylläpitämään. Rondon musiikkikäsitys perustuu edelleen immanenttiin kritiikkiin ja autonomiseen musiikkikäsitykseen kun populaarimusiikin lehtien musiikkikäsityksessä side yleisöön (genrestä riippumatta) on tärkeä, ja siten musiikin autonomia ja liiallinen ”vakavuus” (taide) johtaa vain ei-toivottavaan ”sisäänpäinkääntyneisyyteen” ja ”itsetarkoituksellisuuteen”. Taidemusiikin hegeemonista asemaa tuetaan Rondossa lukemalla populaari massaviihtheeksi ja puhumalla musiikista taidemusiikkina.

Populaarimusiikin lehtien arvoissa autenttisena koetaan usein sellaiset musiikkiesitykset joissa *auteur* luo oman maailmansa vaistonvaraisesti spontaanilla ja rehellisellä tavalla. Tämä folk-ihanteidensa mukainen kuva autenttisesta artistista merkitsee usein myös karismaattisuutta ja originelliutta. Taidemusiikissa nero –myytti ja neron jumalallinen asema tradition uudistajana vastaa populaarimusiikin *auteur* -myyttiä tietyiltä osin. Molemmat myytit voidaan nähdä merkkinä tiettyjen teosten ja artistien legitimaatiosta, kun ne myös sisältävät intertekstuaalisia viestejä omasta traditiostaan ja sen juurista. Taidemusiikin arvosteluissa autonomiaestetiikka ja immanentti teoskritiikki ovat edelleen hallitseva kritiikin muoto populaarimusiikin lehtien tradition ollessa vaikuttanut paitsi adornomaisesta massakulttuurin kritiikistä, sen yhteisöllinen perusta sijaitsee folk-ideologiassa. Adornon musiikkiestetiikka voidaan nähdä tietynlaisena historiallisena siltana taidemusiikkikulttuurin ja rockin soveltaman taide-

estetiikan välillä: Niin taide- kuin populaarimusiikin lehdetkin soveltavat adornaista estetiikkaa.

Kriittisessä analyysissä pyritään astumaan arkiluennan ulkopuolelle ja tarkastelemaan tekstien rakentaman ”todellisuuden itsestäänselvyiksi” osana niiden sosiaalista kontekstia. ”Arjen” rakentuessa myös tutkijan suhde maailmaan määrittyy uudelleen. Jos analyysi mahdollistaa näkemään paremmin musiikkilehdissä rakentuvia diskursseja, on metodin kautta olennaista avata tulkintapolkuja myös kohti lehtien ympärillä rakentuvaa laajempaa sosiaalista kontekstia. Tällä tarkoitan musiikkilehtien yhteyttä erityisesti musiikilliseen yhteisöön/yhteisöihin - musiikkielämään, konsertti-instituutioon, musiikkiteollisuuteen, musiikin tekijöihin/ muusikoihin ja yleisöön. Lähdettäessä tulkitsemaan näitä yhteyksiä tutkijan on rakennettava kontekstinsa olemassa olevan tieteellisen diskurssin kautta. Siten tutkija ei voi tulkita tekstiä miten vain, vaan tulkinnan on tapahduttava suhteessa tutkimuskirjallisuuteen. Tämä on myös erittäin hedelmällinen lähtökohta keskustelulle, ja mahdollistaa uuden tiedon tuottamisen ja olemassa olevan problematisoinnin. Tulkinta-aineistossa musiikkilehtien todellisuus rakentuu tässä ja nyt – tätä on syytä kriittisesti verrata tutkimuskirjallisuudessa esitettyihin representaatioihin. Tekstitutkimuksen suurin etu ilmenee sen keskustellessa jo kirjoitetun tutkimuksen kanssa. Onnistuneet tulkinnot ovat erityisesti perusteltuja tulkintoja, joskin ne ovat suuressa määrin myös keskusteltavia tulkintoja – siltojen rakentamista kontekstien ja tekstin välille. Tämä on hedelmällinen lähtökohta taustakirjallisuuden ja aineiston väliselle vuoropuhelulle, ja myös uusien kysymysten esittämiselle.

Käsillä olevalla tutkimuksella on myös edelliseen viitaten useita sovellusaloja. Jos en tässä osoitakaan suoranaisia hyötyjä millekään erityisryhmälle, katson tämänkaltaisella tutkimuksella olevan merkitystä erityisesti musiikkilehdistön ja laajemmin musiikkijournalismin tutkimukselle. Tämän lisäksi viittaa myös laajempaan kontekstiin, jonka kautta tutkimus tuottaa tietoa myös musiikillisten osakulttuurien käytännöistä kuten myös musiikkielämän ja musiikkiteollisuuden diskurssikäytännöistä.

Luvussa 5.1. olen esittänyt levyarvosteluiden tyypillisen diskurssijärjestyksen – jota esitän myös levyarvosteluiden tyypilliseksi rakenteeksi. Useimmiten arvosteluissa käytettävä kieli voidaan useimmiten kategorisoida narratsoivan, kategorisoivan, emotionaalisen ja arvioivan mukaan. Musiikin merkitykset rakentuvat edellä mainituissa diskursseissa – samalla tavoin määrittyy musiikin paikka osakulttuurissaan ja sen historiassa. Hahmoteltujen diskurssien avulla voidaan jäsentää intertekstien erilaisia funktioita ja erilaisia tapoja paikantaa ja arvottaa musiikkia. Levyarvostelut ovat tärkeitä niin kulttuurisen arvon kuin kulttuurisen paikankin määrittelyn kannalta. Tätä määrittelyä tehdään miltei kaikessa musiikkijournalismissa. Levyarvosteluissa tutkijaa ja lehden lukijaakin helpottaa tekstigenren taloudellisuus – tämä edellyttää myös lukijalta tiettyä kulttuurista esiyymmärrystä.

Identiteettejä koskevassa luvussa tarkastelin (kirjoittaja)identiteettien rakentumista aineiston lehdissä. Tuloksia voidaan verrata Sirpa Koirasen (1993) jazz-, pop- ja taidemusiikin konserttiarvostelujen kieltä kartoittaneeseen tutkimukseen. Koiranen vertaili kvantitatiivisessa tutkimuksessaan eri musiikin lajeja koskevia konserttiarvosteluja. Koirasen tutkimuksessa taidemusiikin konserttiarvosteluissa kielen leimallisiksi piirteiksi luokiteltiin yleiskieliset ilmaisut, vakiintuneet termit ja yksityiskohtainen kuvaus. Taidemusiikki on taiteen kriteerit täyttävää musiikkia - kielenkäytössä tämä heijastuu taide-estetiikan termistön käytössä. Tämä ei rajoitu ainoastaan musiikkitermeihin, vaan mukana on myös kirjallisuuden ja kuvataiteen termistöä. Tämä kertoo Koirasen mukaan kriitikoiden yliopistollisesta koulutustaustasta - siten tekstien yleisöiksi rakentuvat ne, jotka tuntevat estetiikan ja musiikin sanastoa. Taidemusiikki on Koirasen mukaan teos- ja säveltäjäkeskeistä, yleisö puolestaan korostuu pop-musiikin arvosteluissa. Jazz-musiikin arvosteluissa korostuu puolestaan itse konserttitilanne ja yksittäisten soittajien toiminnan kuvaus (musiikillisten tunnelmien rakentuminen, myös suhde yleisöön).

Edellä mainitut sisältökuvaelmat sopivat yleisellä tasolla yhteen hahmottelemieni perustyyppien *koulutetun asiantuntijan* ja *asiantuntevan fanin* kanssa. Hahmotelma jää tosin tässä tutkimuksessa näiden perustyyppien tasolle, joskin olen tarkastellut identiteettien rakentumista monipuolisemmin teksteissä rakentuvien suhteiden kautta. Oman jatkotutkimuksen tavoitteena on pyrkiä tutkimaan tarkemmin myös eri musiikin genreihin sidottujen identiteettien (ja representaatioiden) rakentumista. Valitun tutkimusmetodin avulla tiettyjen identiteettien rakentumisen tunnistaminen tai määrittäminen voi olla myös vaikeaa. Emme voi olettaa olevan olemassa vakaata jazziin, rockin tai taidemusiikin diskurssia tai identiteettiä. Erilaisia diskursseja käyttävät, ja identiteettejä rakentavat yksilöt, jotka paitsi ylläpitävät, myös refleksiivisesti haastavat olemassa olevia käytäntöjä. Silti sosiaaliset käytännöt ovat valitsemastani näkökulmasta hyvin tärkeitä – ilman oletusta niiden olemassaolosta myös suuri osa tämänkin tutkimuksen tulkinnoista joutuu kyseenalaisiksi. Metodisen oletuksen mukaan musiikista kirjoittaminen ei koostu vain yksilöllisistä mielipiteistä, vaan ne ovat tiettyjen diskurssikäytäntöjen tuotteita. Silti tämäkin oletamus on voitava tarvittaessa problematisoida.

Autenttisuuden representaatiot ovat tutkimuksessani nousseet näkyvään rooliin. Aineiston valossa voitaisiin helposti sanoa kaiken olevan valtakunnassa niin kuin ennenkin – taiteen ja massakulttuurin taistelun jatkuessa. Tekstuaalisella tasolla on löydettävissä kuitenkin useampia näkökulmia edellä mainitusta dikotomiasta keskusteltaessa. Olisi mm. helppoa tulkita taiteen ja massakulttuurin vastakkainasettelun olevan romahtamassa. Tämän kannan ottaessani tukisin myös markkinoistuvan postmodernin tieteellistä diskurssia. Vaikka markkinoistumisen ja teknologisoitumisen prosessit ovat edenneet 1990-luvun

aikana, vuoden 2004 musiikkilehdet pitävät edelleen kiinni aidosta *elämän kuvastaan* - jostain inhimillisestä, yksilöllisestä kosketuksesta. Tapa käsitellä tuota kokemusta kuitenkin muuttuu diskurssikäytännöissä ajan muuttuessa, näitä tapoja toivon myös tarkastelevani tarkemmin jatkotutkimuksessani. Tutkimuksessa käsiteltyjen diskurssien ja käytäntöjen päätepiirteenä on kriitikon yksilöllinen kokemus ja sen manifestoiminen kritiikeissä - huolimatta kokemuksen yhteisöllisestä kontekstista. Tätä taustaa vasten olen erityisen kiinnostunut näiden kokemusten yhteisistä piirteistä unohtamatta eri musiikin lajeihin liitettäviä esteettis-ideologioita eroja, joita usein problematisoimattakin korostetaan.

Kun Simon Frithiltä kysyttiin, miksi hän itse jatkaa musiikkikritiikkien kirjoittamista, hän vertasi kriitikkoa tiskijukkaan, jolle hyvän levyn kuullessaan syntyy pakottava tarve soittaa se muille. Tämän saman tarpeen Frith näkee tapahtuvan hänelle musiikkijournalistina - hän kirjoittaa, koska hänelle syntyy edelleen (uusia) ajatuksia musiikista – ja myös olettaa ihmisten haluavan lukea hänen ajatuksiaan. (Gross 2002.) Tässä piilee musiikin voima liikuttaa ihmisiä. Voidaan väittää, että tämä sama voima välittää musiikkia ja lisää ihmisten tarvetta kertoa tarinoita siitä. Ihmisillä näyttää edelleen olevan myös tarve lukea ja keskustella musiikista sen kuuntelemisen lisäksi. Tulevaisuudessa on mielenkiintoista nähdä, muuttaako musiikin käyttötapojen muuttuminen myös musiikista lukemisen tarvetta. *Itunesin* kaltaiset verkkopalvelut, joissa musiikkia on mahdollista sekä ostaa, auditoida että arvioida julkisesti ovat myös mahdollisia tulevaisuuden kilpailijoita perinteisille musiikkilehdille. Toisaalta käyttäjien lisäksi *itunesissa* julkaistaan *all music guiden* arvosteluja, joiden kirjoittamisesta vastaavat ammattikriitikot ja ”asiantuntijat”. Vaikka erilaisissa verkkoyhteisöissä keskustellaan ja välitetään demokraattisesti tietoa musiikista, asiantuntijoille on edelleen roolinsa myös näissä yhteisöissä.

Frithin (1996, 269-) mukaan musiikki ei pelkästään sisällä sosiaalisia arvoja, se elää niitä. Siten musiikin voidaan katsoa viestivän identiteettejä – identiteettejä joiden merkitykset rakentuvat diskursseissa. Musiikki antaa meille kokemuksen ideaalista, eli jostain mitä haluaisimme olla. Musiikin arvostelut voidaan nähdä paitsi yhteisöllisinä ilmauksina, myös yksilöllisinä ilmaisuina kuuntelukokemuksista. Erilaisten käytäntöjen piirtämät rajat ohjaavat tosin näitä kokemuksia musiikista kirjoitettaessa, joskaan ne eivät ohjaa sitä mielihyvää, jonka musiikki tuottaa.

LÄHTEET

Adorno, Theodor W. 1976. *Introduction to the Sociology of Music*. Seabury press. Ashton, New York.

Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max 1979. *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*. Teoksessa *Dialectic of Enlightenment*. Alkuteos *Dialektik der Aufklärung* 1944. London. s 120-167.

Adorno, Theodor W. 1984. *Aesthetic Theory*. Alkuteos *Ästhetische Theorie* 1970. Routledge & Kegan Paul, London.

Adorno Theodor W. 1990. *On Popular Music*. Teoksessa Frith Simon & Goodwin Andrew (toim.). *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. Alkuteos *Studies in Philosophy and Social Science* 9 1941. Routledge, London. 301-314.

Bourdieu, Pierre 1984. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts.

Bourdieu, Pierre 1998. *On Television and Journalism*. Pluto Press.

Bowie, Andrew 2005. *Philosophy of music, §III: Aesthetics, 1750-2000.*, Grove Music Online ed. L. Macy. <http://www.grovemusic.com>. 27.9.2005.

Buelow, George J., Hoyt, Peter & Wilson, Blake 2005. *Rhetoric and Music*. Grove Music Online ed. L. Macy. <http://www.grovemusic.com>. 19.9.2005.

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*. Routledge, London. s.17-36.

Dahlhaus Carl 1980. *Musiikin estetiikka*. (Suom.) Ilkka Oramo. Alkuteos *Musikästhetik* 1967. Suomen musiikkiteollinen seura, Helsinki.

Dahlhaus Carl 1983. *Foundations of Music History*. Translated by J.B.Robinson. Alkuteos *Grundlagen der Musikgeschichte* 1977. Cambridge University Press.

Denisoff, R. Serge 1997/ 1986. *Tarnished Gold. The Record Industry Revisited*. Transaction publishers, New Brunswick (U.S.A.) and London (U.K.)

Duncan, Hugh Dalziel 1967. *Kirjallisuus yhteiskunnallisena instituutiona*. Teoksessa Niemi, Irmeli (toim.). *Tekijät, tulkit, kokijat. Esseitä ja tutkimuksia taiteen tekemisestä, välittymisestä ja vastaanottamisesta*. Tammi, Helsinki. 195-213.

Eskola, Jari & Suoranta, Juha 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Vastapaino, Tampere.

Fairclough, Norman 2002. *Miten media puhuu*. Alkuteos *Media Discourse* 1995. Vastapaino, Tampere.

Fairclough, Norman 2004. *Discourse and Social Change*. Reprinted. First published 1992. Polity Press.

Fiske, John 1990. *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen*. Vastapaino, Tampere.

Forde, Eamonn 2001. *From polyglottism to branding. On the decline of personality journalism in the British music press*. *Journalism* Vol 2(1). Sage Publications. 23-43.

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

Frith, Simon 1996. *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford University Press.

Goehr Lydia 1992. *The Imaginary Mueseum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Clarendon Press, Oxford.

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

Grout, Donald Jay & Palisca, Claude V. 1996 / 1960. *A History of Western Music*. Fifth edition. W.W. Norton & Company, New York.

Gronow, Pekka & Saunio, Ilpo 1990. *Äänilevyn historia*. WSOY.

Gummeruksen Suuri Sivistyssanakirja 2003. Nurmi Timo, Rekiaro Ilkka, Rekiaro Päivi & Sorjanen Timo. Gummerus, Jyväskylä.

Habermas, Jürgen 1984. *Theory of Communicative Action. Vol 1: Reason and the Rationalization of Society*. Heinemann, London.

Hall, Stuart 1999a. *Kulttuurisen identiteetin kysymyksiä.* Teoksessa *Identiteetti.* Lehtonen Mikko ja Juha Herkman (Suom. ja toim.). Vastapaino, Tampere. s. 19-76.

Hall, Stuart 1999b. *Me ja muut: diskurssi ja valta.* Teoksessa *Identiteetti.* Lehtonen Mikko ja Juha Herkman (Suom. ja toim.). Vastapaino, Tampere. s.77-137.

Hanslick, Eduard 1973. *The Beautiful in Music.* Indianapolis.

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

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

Heiniö Mikko 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan.* Väitöskirja. Suomen musiikkitieteellinen seura, Helsinki.

Heinonen, Yrjö 2005. *Kriittinen diskurssianalyysi musiikin tutkimuksessa.* Musiikin Suunta 1/2005. Suomen etnomusikologinen seura. s.5-17.

Heiskanen, Ilkka & Mitchell Ritva 1985. *Lättähatuista punkkareihin. Suomalaisen valtakulttuurin ja nuorisokulttuurien kohtaamisen kolme vuosikymmentä.* Otava, Helsinki.

Hill, Elizabeth, O'Sullivan, Catherine, O'Sullivan, Terry 1998. *Creative Arts Marketing.* First published 1995. Butterworth-Heinemann, Oxford.

Hirsch, Paul M. 1990/ 1972. *Processing Fads and Fashions. An Organization-Set analysis of Cultural Industry Systems.* Teoksessa Frith Simon & Goodwin Andrew (toim.). *On Record. Rock, Pop and the Written Word.* Alkuteos American Journal of Sociology 77 (1972). Routledge, London. 127-139.

Hurri, Merja 1993a. *Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupolvikonfliktit ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945-80.* Väitöskirja. Tiedotusopin laitos, Tampereen yliopisto.

Hurri, Merja 1993b. *Musiikkijournalismi tutkimuskohteena.* Teoksessa Lehtiranta Erkki ja Kristiina Saalonen (toim.) *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia.* Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9. 74-86.

Hurri, Merja 1993b. *Musiikkijournalismi tutkimuskohteena.* Teoksessa Lehtiranta Erkki ja Kristiina Saalonen (toim.) *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia.* Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9. 74-86.

Huovila, Tapani 2005. *Toimittaja - tiedon etsijä ja vaikuttaja.* WSOY.

Huttunen Matti 1993. *Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa. Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa.* Väitöskirja. Suomen musiikkiteollinen seura, Helsinki.

Itkonen, Terho 1991. *Kieliopas.* Kirjayhtymä, Helsinki.

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

Kallioniemi, Kari 1995. *Porvoarillisen populaarikulttuurin aikakausi.* Teoksessa Kallioniemi Kari & Salmi Hannu. *Porvoariskodista maailmankylään.* Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus. 31-56.

Kellner, Douglas 1998. *Mediakulttuuri.* Alkuteos *Media Culture. Cultural Studies, identity and politics between the modern and the postmodern* 1995. Vastapaino, Tampere.

Kemp, Chris 2004. *Towards a Holistic Interpretation of Musical Genre Classification.* Dissertation. University of Jyväskylä.

Koiranen, Sirpa 1993. *Musiikkiarvostelijan kielenkäyttö kulttuuriarvojen heijastajana.* Teoksessa Lehtiranta Erkki ja Saalonen Kristiina (toim.). *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia.* Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9.

Lassila, Juha 1987. *Kultalevyn alkemia. Rockteollisuus musiikin suodattajana.* Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 6. Jyväskylän yliopisto.

Lehtonen, Mikko 1994. *Kyklooppi ja kojootti. Subjekti 1600-1900 –lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa.* Väitöskirja. Vastapaino, Tampere.

Lehtonen, Mikko 1996. *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia.* Vastapaino, Tampere.

Lehtiranta, Erkki 1993. *Musiikkijournalismin suuntaviivoja – Laaja kenttä ilman tarkkoja rajoja.* Teoksessa Lehtiranta Erkki ja Saalonen Kristiina (toim.). *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia.* Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisu 9. s. 10-25.

Leonard, Marion & Strachan, Robert 2003. *Music Press.* Teoksessa Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume I: Media, Industry and Society. Continuum, London/New York. s. 38-42.

Loisa, Raija-Leena 2003. *The Polysemous Contemporary Concept. The Rhetoric of the Cultural Industry.* Dissertation. University of Jyväskylä.

Moisala, Pirkko 1991. *Antropologinen musiikintutkimus.* Teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas.* Toim. Pirkko Moisala. Vap-kustannus, Helsinki.

Muikku Jari 2001. *Musiikkia kaikkiruokaisille. Suomalaisen populaarimusiikin äänitetuotanto 1945-1990.* Gaudeamus, Helsinki.

Negus Keith 1992. *Producing Pop. Culture and Conflict in the Popular Music industry.* Edward Arnold, London.

Negus Keith 2001. *Popular Music in Theory. An Introduction.* 3. painos, 1. painos 1996. Wesleyan University Press, London.

O'Connor, Justin 2003. *Julkinen ja yksityinen sektori kulttuuriteollisuudessa.* Teoksessa *Kulttuuribusiness.* WSOY, Helsinki. s. 12-29.

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

Oramo, Ilkka 1991. *Musiikkiarvostelu.* Teoksessa *Suuri musiikkitietosanakirja,* Vol. 4 . WSOY. 209-210.

Pönni Veijo & Tuomola Arto 2003. *Anna mulle tähtitaivas. Selvitys suomalaisen musiikkitoimialan taloudesta ja tulevaisuudesta.* Teosto.

Ruuska, Juha 2004. *Autenttisuus ja sen representaatiot Rumban, Rytmin ja Soundin levyarvosteluissa.* Pro-gradu –tutkielma. Jyväskylän yliopisto, musiikin laitos.

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.* Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki.

Santanen, Sami 1990. *Kritiikin lapsu(u)s.* Huomioita Kantin *Arvostelukyöyn kritiikistä.* Teoksessa *Taiteen kritiikki.* Haapala Arto (toim.). WSOY. 36-48.

Sarjala, Jukka 1994. *Musiikimaun normitus ja yleinen mielipide.* Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860-1888. Väitöskirja. Turun yliopisto.

Sevänen Erkki 1998. *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit.* Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki.

Sihvonen, Jukka 2001. *Konelihan värinä. Johdatus kytkeytymisen maailmankuvaan.* Like, Helsinki.

Shuker, Roy 1998. *Key Concepts in Popular Music.* Routledge, London.

Shuker, Roy 2001. *Understanding Popular Music.* Florence, KY, USA: Routledge, 2001. <http://site.ebrary.com/lib/jyvaskyla>

Théberge, Paul 1991. *Musicians Magazines in the 1980's. The Creation of Community and a Consumer Market.* Cultural Studies, vol 5, no 3. Routledge. 270-293.

Théberge, Paul 1997. *Any Sound You Can Imagine. Making Music/Consuming Technology.* Wesleyan University Press. Published by University Press of New England, Hanover.

Thornton, Sarah 1996. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital.* Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut.

Tiainen, Milla 2005. *Säveltäjän sijainnit. Taiteilija, musiikki ja historiallinen kesto Paavo Heinisen ja Einojuhani Rautavaaran teksteissä.* Nykykulttuurin tutkimuskeskus, Jyväskylän yliopisto.

Vuorinen, Jyri 1990. *Baumgartenin estetiikka.* Teoksessa *Taiteen kritiikki.* Haapala Arto (toim.). WSOY. 17-35.

Väliverronen Esa 1998. *Mediatekstistä tulkintaan.* Teoksessa Kantola, Anu, Moring, Inka ja Väliverronen, Esa (toim.). *Media-analyysi. Tekstistä tulkintaan.* Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 13-39.

Internet

Gross, Jason 2002. Interview with Simon Frith.

<http://www.furious.com/perfect/simonfrith.html>, 15.11.2005

Kansallinen mediatutkimus 2005. <http://www.levikintarkastus.fi>, 25.4.2006

Rondo-Classica 2006. <http://www.rondolehti.fi>, 25.4.2006

Rumba 2006. <http://www.rumba.fi>, 25.4.2006

Soundi 2006., <http://www.soundi.fi>, 25.4.2006

Musiikkilehdet (levy-arvostelut)

Rondo-Classica 2004. Numerot 1-10. Suomen musiikinopettajain liitto, Helsinki.

Rumba: rockin ajankohtaislehti 2004. Numerot 1-24. Rumba Oy, Helsinki

Rytmi 2004. Numerot 1-7. Edita, Helsinki

Soundi 2004. Numerot 1-12. A-Lehdet Oy, Helsinki

Luennot

Kuusi, Kim 2005. *Musiikkiteollisuuden huomiset työpaikat.* Luento 8.12.2005. Jyväskylän yliopisto, musiikin laitos.