

# **TERVEESTI KRIITTISTÄ**

OPETTAJUUS MUSIIKKIKRITIIKISSÄ JA PRAKSIAALINEN KRIITIKKOUS

Musiikkikasvatuksen

pro gradu –tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Musiikin laitos

Kevät 2008

Jaakko Laakso

**JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO**

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Laakso, Jaakko	
Työn nimi – Title Terveesti kriittistä. Opettajuus musiikkikritiikissä ja praksiainen kriittikous.	
Oppiaine – Subject Musiikkikasvatus	Työn laji – Level Pro gradu
Aika – Month and year Toukokuu 2008	Sivumäärä – Number of pages 107
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Musiikkikritiikki on instituutio, jota on tutkittu Suomessa verrattain vähän. Kritiikin oikeutuksesta ja tarpeellisuudesta kiistellään edelleen, mutta se tunnustetaan kuitenkin yleisesti merkittäväksi taidekeskustelun avaajaksi ja taiteen kentällä asemansa vakiinnuttaneeksi toimijaksi.</p> <p>Pro gradu –tutkielmassani olen tutkinut musiikkikritiikkiä opettajuuden näkökulmasta. Eräs keskeinen käsite on praksiainen kriitikonäkemyks. Praksialismia tutkimuksessani edustaa David J. Elliotin musiikkikasvatusfilosofia, jonka ydinajatuksena on toiminnallinen musiikin oppiminen. Kritiikin sovelluksena tutkin, näkykö musiikinopettajan kritiikeissä piirteitä, joita voidaan pitää praksiaisen filosofian aatteiden mukaisina. Työni käsittelee musiikkikritiikkiä laajana ja monimuotoisena ilmiönä päähuomion ollessa päivälehdistön julkaisemassa musiikkikritiikissä, jonka parissa myös itse olen työskennellyt yli seitsemän vuoden ajan.</p> <p>Tutkielmani tutkimusongelmia ovat muun muassa, mitkä asiat tekevät musiikkikritiikistä hyväksyttävää, millainen on relevantti arvostelu ja mitkä arvot ovat tavoiteltavia kriitikon työssä. Pohdin musiikkiesitysten absoluuttisen sekä relatiivisen arviointitavan käsitteitä, sensuuria kritiikeissä ja sitä, millaisessa sosiaalisessa kontekstissa kriitikko alansa ammattilaisena toimii. Tutkimusongelmien fokuksena on useimmiten kriitikko-opettaja – toimija, jolla on sekä opettajan että musiikkikriitikon status.</p> <p>Musiikkikritiikki ei ole pelkästään musiikkiasiantuntemusta tai journalismia. Siihen liittyy sosiologisia ja yhteiskuntatieteellisiä piirteitä. Tämän tutkimusongelman ratkaisemiseen sovellan Pierre Bourdieun distinktioteoriaa, jonka avulla kritiikintutkimukseen voidaan linkittää mainittuja tieteenaloja luontevasti. Tutkimuksen keskeisiä käsitteitä ovat muun muassa kriitikko, musiikkikasvatus, kritiikin oikeutus ja maun suuntaaminen. Empiirisen tutkimuksen menetelmänä olen käyttänyt kyselytutkimusta. Kyselyyn vastasi kahdeksan sekä musiikinopettajana että musiikkikriitikkona toimivaa henkilöä. Vastaajat toimivat eri sanomalehtien kulttuuritoimitusten avustajina.</p> <p>Tutkimustulosten perusteella opettaja-kriitikot ovat lempeitä erityisesti nuoria esiintyjä ja harrastajia kohtaan ja heillä vaikuttaa olevan realistiset odotukset esiintyjä kohtaan. Vastaajat pitivät tyypillisenä opettajien kirjoittamien kritiikkien oikeakielisyyttä ja ymmärrettävyyttä. Musiikinopettajuuden vastaajat arvelevat näyttäytyvän laaja-alaisena asiantuntemuksena ja takeena kritiikin luotettavuudelle. Tuloksista näkyy myös selkeästi, että kritiikille, samoin kuin kritiikintutkimukselle ja alan koulutukselle, on tarvetta.</p>	
Asiasanat – Keywords Musiikkikritiikki, kritiikki, praksiainen kriittikous, musiikkikasvatus, praksiismi, Pierre Bourdieu, David J. Elliot.	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopiston musiikin laitos	
Muita tietoja – Additional information -	

# SISÄLLYS

<b>1</b>	<b>JOHDANTO</b>	5
<b>2</b>	<b>TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT</b>	8
	2.1 Tutkimusongelma ja hypoteesit	8
	2.2 Musiikkikritiikin oikeutus, kriitikon valta ja vastuu	9
	2.3 Aiempi tutkimus	10
	2.4 Tutkimuksen käsitteistöä	12
	2.4.1 Musiikkikritiikki	12
	2.4.2 Kriitikko	15
	2.4.3 Musiikkikasvatus	16
	2.4.4 Kasvatus musiikinopetuksessa ja praksiaalinen musiikkikasvatusnäkemys	17
	2.4.5 Musiikkiesityksen suhteuttaminen	20
	2.5 Kriitikko taidekritiikin näkökulmasta	21
	2.6 Tunnettujen suomalaiskriitikoiden ajatuksia musiikkikritiikistä	25
	2.6.1 Joonas Kokkonen	25
	2.6.2 Heikki Klemetti	27
	2.7 Bourdieun distinktioteoria ja musiikkikritiikki	29
	2.7.1 Toiminta ja taistelu kritiikin kentällä	30
	2.7.2 Sensuuri ja kieli	31
	2.7.3 Kieli taistelun aseistuksessa	34
	2.7.4 Kriitikko legitiimin kielen solmukohdassa	35
<b>3</b>	<b>MENETELMÄT</b>	37
	3.1 Tutkimuksen viitekehys ja tutkimusongelma	37
	3.2 Tutkimuskohde	38
	3.3 Tutkimusvälineistö	39
	3.3.1 Yleistä tutkimuksen menetelmästä ja mittarista	39
	3.3.2 Mittarin laadinta ja pääkysymykset	41
	3.3.3 Mittarin reliabiliteetti ja validius	47
	3.4 Tutkimuksen kulku	50

3.5 Aineiston analyysimenetelmät	51
<b>4 TULOKSET</b>	<b>52</b>
4.1 Kritiikki ja opettajuus	53
4.2 Kritiikin traditiotekijät ja opettajat kriitikkoina	58
4.3 Kritiikin suuntaaminen	63
4.4 Palaute kritiikeistä	65
4.5 Yhteenveto tuloksista	68
<b>5 PÄÄTELMÄT JA POHDINTA</b>	<b>69</b>
5.1 Bourdieun kenttäteoria – esimerkki taistelusta kritiikin kentällä	69
5.1.1 Yhteiskunnan muutoksista Suomessa 2000-luvulla	70
5.1.2 Taistelun kenttä ja toimijat	71
5.1.3 Viihde versus kulttuuri	73
5.1.4 Kritiikin oikeutus ja maun suuntaaminen	74
5.1.5 Opettaja-kriitikon rooli taistelussa	75
5.2 Praksiaalinen kriitikonäkemys	76
5.3 Opettaja-kriitikoiden määrä	79
5.4 Nykyaikaisen kritiikin vaatimukset ja tunnusmerkit	81
5.5 Onko kritiikille tarvetta?	82
5.6 Vertailu ja suhteuttaminen arvostelua laadittaessa: absoluuttinen ja relatiivinen arviointitapa	83
5.7 Piilotettu dialekti	86
<b>6 PÄÄTÄNTÖ</b>	<b>88</b>
<b>LÄHTEET</b>	<b>92</b>
<b>LIITTEET</b>	<b>97</b>

# 1 JOHDANTO

Riffi – musiikkilehden päätoimittaja Lauri Paloposki pohti eräässä pääkirjoituksessaan ääni-levykritiikin luonnetta (Paloposki 2003, 4):

*"Parhaimmillaan niistä (levyarvosteluista) välittyi tarkkapiirteinen ja sävykäs kuva arvosteltavasta musiikista ja rivien välistä saattoi aistia arvostelijan laajan musiikillisen sivistyksen ja ymmärryksen sekä ennakkoluulottoman mutta terveesti kriittisen lähestymistavan. - - Pahimmillaan lukemani - - luokattomat arviot eivät pystyneet kuvailemaan musiikin olemusta tai esittämään arvioon kohdetta lukijalle, vaan teksti keskittyi puhtaasti joko teilaamaan tai ylistämään kyseistä tallennetta vain sen pohjalta, sattuiiko kyseinen musiikki henkilökohtaisella tasolla miellyttämään kirjoittajaa vai ei."*

Paloposki puhuu pääkirjoituksessa nimenomaan levyarvosteluiden ongelmista, ja toteaaakin kirjoituksen loppupuolella, että mediassa harjoitetaan paljon laadukasta kritiikkiä muiden taiteenlajien kohdalla.

Lauri Paloposki puuttuu kirjoituksessaan erääseen kritiikin ongelmaan, jonka voidaan katsoa koskevan yleisestikin kaikkea taiteen kritiikkiä. Kriitikoilla on käytössään uutisvälineen heille välillisesti luovuttama julkinen valta, jota he käyttävät tiedostaen tai tiedostamattaan. Tämä valta otetaan parhaimmillaan vakavasti ja kirjoittajan tehtävään asennoidutaan sen vaatimalla nöyryydellä ja vastuullisuudella. Joskus taas kirjoitukset eivät syystä tai toisesta täytä julkisen vallankäytön edellyttämää tasokkuutta. Syitä voi olla monia: kirjoittajaksi on palkattu henkilö, jolla ei ole riittävää asiantuntemusta arvosteltavasta musiikin alasta, kirjoittaja ei ole suhtautunut tehtäväänsä riittävällä tarkkuudella ja sortunut heikkoon tarkistukseen tai yksinkertaisesti on sattunut ylilyönti arvostelua tehtäessä ja objektiivisuus on kärsinyt.

Pro gradu –tutkielmani aihe on musiikkikritiikki opettajuuden näkökulmasta ja praksiaalinen kriitikkonäkemys. Praksialismilla tarkoitan lähinnä David J. Elliotin (1995) musiikkikasvatusfilosofiaa, jonka ydinajatuksena on toiminnallinen musiikin oppiminen. Työni käsittelee musiikkikritiikkiä laajana ja monimuotoisena ilmiönä päähuomion ollessa päivälehdistön julkaisemassa musiikkikritiikissä, jonka parissa myös itse olen työskennellyt yli seitsemän vuoden ajan.

Kriittikona toimiminen on haasteellinen tehtävä, koska siihen ei edelleenkään järjestetä muodollista koulutusta. SARV, Suomen Arvostelijain Liitto, järjestää aiheesta erilaisia koulutuspäiviä ja muita tapahtumia sekä julkaisee Kritiikin uutiset –lehteä. Myös Sibelius-

Akatemiassa annetaan opetusta musiikkikritiikin alueelta, mutta varsinaista kriitikon koulutusohjelmaa ei ole olemassa. Tehtävään edellytetään asiantuntemusta, mutta viime kädessä lehden kulttuuritoimittajat päättävät uusia toimittajia ja avustajia tehtävään palkatessaan, kenellä on riittävä asiantuntemus.

Musiikkiarvostelusta on monesti sanottu, että se on yksittäisen asiantuntijan, usein pelkistetysti yksittäisen henkilön, mielipide arvosteltavasta asiasta; konsertista, levyistä, musiikinäytelmästä, sävellyksestä. Mitkä asiat tekevät musiikkikritiikistä hyväksyttävää? Millainen on relevantti arvostelu, ja mitkä arvot ovat tavoiteltavia kriitikon työssä? Tero Hautamäki on musiikkikritiikkiä käsittelevässä pro gradussaan kiteyttänyt kritiikin nykymerkityksen vapaasti lainattuna seuraavaan määritelmään. *"Päivälehtikritiikin tehtävänä on välittää tietoa, arvoja ja arvostuksia julkisista musiikkiteoksista."* (Hautamäki 2002). Tässä merkityksessä kritiikki sisältää sen perinteisenä nähdyt tehtävät keskustelun avaajana ja lukijakunnan informanttina sekä myös kriitikon roolin taiteen ensimmäisenä julkisena vastaanottajana.

Tutkimukseni näkökulma liittyy musiikin opetukseen ja opettajan koulutukseen. Näkyykö opettajuus jotenkin kriitikon toiminnassa? Hahmottelen myös kritiikin ja opettajuuden mahdollista kombinaatiota praksiaalisien musiikkikasvatusfilosofian kautta. Kartoitin kyselytutkimuksen avulla musiikin alan opettajankoulutuksen saaneiden kriitikoiden käsityksiä omasta alastaan sekä opettajuuden ja kritiikin kombinaatiosta ammatillisessa minäkuvassa.

*"Hauska kuulla, että tutkit kritiikkiä. Olisi mukava saada työsi tänne toimistoonkin sitten kun se valmistuu - tutkimuksesta kysellään meiltä aika ajoin, ja sitä on tehty vähän."*

Näillä sanoilla minua tervehdittiin SARVIN toimistosta mainittuani sähköpostiviestissä tehtäväni tutkimusta musiikkikritiikistä. Havaitsin saman asian etsiessäni työhöni lähdekirjallisuutta. Varsinkin tuoreista lähteistä on pulaa: suurin osa tutkimuksesta on jo vähintään parikymmentä vuotta vanhaa ja käsittelee pääasiassa vain taidemusiikin kritiikkiä. Kriitikoihin kohdistuvaa tutkimusta on tehty jonkin verran, mutta itse kritiikkiä ja sen merkitystä käsitteleviä tutkimuksia on harvassa. On yllättävää, että kritiikkiä on tutkittu Suomessa niin vähän ottaen huomioon, että sillä on pitkä historia ja suuri merkitys kulttuurielämässä. Yhtenä syynä lienee jälleen kritiikin muodollisen koulutuksen puute: kenellä on kompetenssia ja innostusta tutkia merkittävää ja vakavaluonteista ilmiötä, jolla on lähes tieteellisen alan status ja arvovalta ja jolle on samalla vaikeaa määritellä koulutukselliset vaatimukset ja tieteelliset rajat? Etenkin,

kun otetaan huomioon, että päätoimisina musiikkikriitikoina toimivia, pelkästään kyseisestä työstä elantonsa ansaitsevia henkilöitä ei Suomessa juuri ole.

Musiikkikritiikki ei ole pelkästään musiikkiasiantuntemusta tai journalismia. Siihen liittyy sosiologisia ja yhteiskuntatieteellisiä piirteitä, joiden kannalta ilmiötä ei juuri ole tutkittu. Tämän tutkimusongelman ratkaisemiseen sovellan tutkimuksessani Pierre Bourdieun distinktioteoriaa, jonka avulla kritiikintutkimukseen voidaan linkittää mainittuja tieteenaloja luontevasti. Tarkastelen ranskalais sosiologi Bourdieun kenttäteorian näkökulmasta muun muassa musiikkikritiikin yhteiskunnallista merkitystä ja asemaa sekä alan yhteiskunnallisia ja sosiaalisia lainalaisuuksia.

Uutta, laadukasta tutkimusta musiikkikritiikistä tarvittaisiin lisää. Tämän tutkimuksen päämääränä on luoda katsaus erääseen musiikkikritiikin osa-alueeseen, jota ei ole aiemmin tutkittu.

## 2. TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT

### 2.1 Tutkimusongelma ja hypoteesit

Tutkimuksen lähtökohtana on tutkia, minkälaisia erityispiirteitä liittyy musiikinopettajan tapaan kirjoittaa musiikkikritiikkiä. Oletan musiikinopettajia toimivan kriitikoina samaan tapaan useimmissa maakuntalehdissä kuin Seinäjoella ilmestyvässä sanomalehti Ilkassa, johon itse kirjoitan kritiikkejä säännöllisesti. Ilkan kulttuuritoimituksessa musiikinopettaja-avustajia toimii ainakin kolme. On todennäköistä, että myös muista maa- ja valtakunnallisten lehtien kriittikokunnasta löytyy musiikinopettajia, mutta erityisesti pienten paikkakuntien lehdissä asiantuntijaresurssit ovat vähäisemmät kuin suurissa kaupungeissa, joissa toimivat niin yliopistot, ammattikorkeakoulut kuin suuret musiikkikoulutkin.

Oletan musiikinopettajuuden ilmenevän kriitikon tavassa kirjoittaa, koska on yleisesti tunnettua, että opettajilla on vahva ammatillinen identiteetti. Musiikinopettajuuden arvelen näyttäytyvän ainakin laaja-alaisuutena, koska musiikin aineopettajan työ vaatii monipuolista musiikin teknistä ja tiedollista hallintaa. Myös musiikin aineopettajien koulutus pyrkii monipuolisuuteen ja laaja-alaiseen asiantuntijuuteen.

Oletan opettajan ammatissa vaaditun arviointitaidon näkyvän myös kritiikeissä. Opettaja joutuu työssään arvioimaan oppilaiden ja opiskelijoiden osaamisen tasoa ja antamaan heille sekä kirjallista että suullista palautetta. Tämän arvelen näyttäytyvän kritiikissä pyrkimyksenä tarkkaan ja perusteltuun palautteeseen arvostelun kohteena olevalle taiteilijalle tai ryhmälle.

Tutkimuksen tarkoituksena on selvittää myös opettaja-kriitikon ammatillista minäkuvaa, kriittikona toimimisen säännöllisyyttä ja laajuutta (esimerkiksi kuinka paljon kritiikkejä kuukaudessa opettajat keskimäärin kirjoittavat) sekä opettaja-kriitikoiden näkemyksiä siitä, miten paljon he arvioivat opettajuuden vaikuttavan kirjoitustapaansa.

Työssäni tutkin, miten opettaja-kriitikot suuntaavat kritiikkinsä: huomioivatko he erityisesti yleisökasvattajan tehtävän vai antavatko palautetta erityisesti arvostellulle taiteilijalle ja muun muassa sitä, keskittyykö opettajan kirjoittama kritiikki antamaan ohjeita virheiden korjaamiseksi vai onko se pääasiassa kuvailevaa ja huomioita esittävää.

Musiikkikritiikkiä on tutkittu varsin vähän, eikä minkäänlaisesta kritiikintutkimusbuumista ole tällä hetkellä tietoa. Siksi työssäni keskityn kritiikkiin myös laajana ja tärkeänä kulttuurielämän ilmiönä ja osa-alueena. Pyrin selvittämään nykyaikaisen kritiikin vaatimuksia



ja luonnetta sekä kuvailemaan kritiikin kentän toimintaperiaatteita ensisijaisesti Pierre Bourdieun kenttäteorian avulla. Pohdin opettajuuden ja kriitikkouden kombinaatiota ja esittelen erilaisia tapoja suhteuttaa musiikkikritiikkiä.

## **2.2 Musiikkikritiikin oikeutus, kriitikon valta ja kirjoittajan vastuu**

Musiikkikritiikillä oli vakiintunut asema Helsingissä jo 1890-luvulla ja sen voidaan nähdä institutionalisoituneen jo tällöin (Sarjala 1994, 11). Pohjan musiikkikritiikin ”vakavalle” luonteelle, vakavasti otettavuudelle ja sen näkemiselle merkityksellisenä, loi sanomalehdistön arvovalta<sup>1</sup>. Voidaan leikkisästi sanoa, että musiikkikritiikki syntyi hopealusikka suussa, koska lehdistö antoi sille pohjaksi oman jo vakiintuneen arvovaltansa.

Jos lehdistön merkityksestä julkaistavan materiaalin oikeuttajana ollaankin kokolaila yhtä mieltä, on ”musiikkikritiikko” nähty problemaattisena terminä lähes alusta alkaen. Krogerus (1988, 14) näkee kriitikon tärkeimpänä tehtävänä olla taiteen ensimmäisenä julkisena vastaanottajana. Kriitikon tehtävä on virittää keskustelua aiheesta julkisen sanan avulla. Pekka Gronow taas on ajatellut musiikkiarvostelun olevan osa kommunikaatiotapahtumaa. Gronow näkee kriitikon kriittisenä välittäjänä ja tulkitsijana, jonka tehtävänä on välittää kuluttajalle taidetta koskevia tietoja ja normeja. (Gronow 1968, 105.) Seppo Heikinheimo on sanonut itseään ensisijaisesti musiikkiin erikoistuneeksi journalistiksi, ei musiikkielämän edunvalvojaksi (Lehtonen 1982, 14-16). Onpa kriitikkoa kuluneessa kaskussa vähätelty ”eunukiksi bordellissa” –henkilöksi, joka näkee miten toiminta tapahtuu, mutta ei pysty itse osallistumaan kuin arvostelijana. Toisaalta asemansa vakiinnuttanut kriitikko on nähty ”pelättynä” ja ”arvovaltaisena” hahmona (Sarjala 1994, 10).

Kriitikko on kiistelty hahmo monestakin syystä. Ongelma on, ettei tyypillistä kriitikkoa ole olemassa. Vaikka musiikkikritiikki instituutiona on ollut olemassa pitkään, ei kriitikoita ole koulutettu kyseiseen tehtävään. Arvostelijoina toimivat 1950-luvulle pääosin säveltäjät (Heiniö 1988, 49). Nykyisin useimmissa merkittävässä sanomalehdissä on omat kulttuuritoimituksensa. Kulttuuritoimittajat ovat kuitenkin koulutukseltaan mitä erilaisimmista lähtökohdista ja heidän intressinsä saattavat poiketa esimerkiksi säveltäjäyhteisön eduista (Lehtonen 1982, 14-16).

Kimmo Jokinen on todennut tarkkojen sääntöjen asettelemisen kriitikkona toimimisen edellytykseksi hankalaksi, koska kriitikon työ on nähtävissä edelleen kutsumustyönä. Jo-

---

<sup>1</sup> Esim. E. & H Kangas (1992, 10) toteavat sekä Seppo Heikinheimon että Harri Kuusisaaren myöntäneen, että kritiikillä voi olla vaikutusta apurahoja jaettaessa ja taiteilijoiden karriäärin muotoutumisessa.

kisen mukaan toimenkuvan ja kriteereiden tarkka rajaaminen on ongelmallista myös siksi, että nykyään suuntaudutaan auktoriteettikeskeisyydestä yksilöitymiseen. Tämä taas johtaa vahvemmin myös kriitikon oman tulkinnan oikeutukseen (Jokinen 1988, 83).

Musiikkikriitikko käyttää työssään suurta valtaa. Näin ollen kirjoittajalla on myös vastuu omista mielipiteistään. Voidaan ajatella, että kriitikolla on oikeus ”langettaa tuomio” oman asiantuntemuksensa perusteella. Samalla hän kuitenkin sitoutuu puolustamaan mielipidettään. Vaikka edelleen hyvin harvoin kriitikon mielipidettä julkisesti noustaan vastustamaan (Heiniö 1988, 42-46), voidaan hyväksyttävän arvostelun katsoa kuvastavan julkista mielipidettä. Julkisen mielipiteen kanssa suuressa ristiriidassa olevan arvostelun voidaan epäillä olevan epärelevantti; joko kyse on epäonnistuneesta kritiikistä tai sitten kriitikko on nähnyt keskeisinä eri asiat kuin suuri yleisö (Sarjala 1994, 12).

### 2.3 Aiempi tutkimus

Suomalaisia tutkimuksia musiikkikritiikistä on tehty jonkin verran. Kritiikkiä 1800-luvun Suomessa on laajimmin tutkinut Jukka Sarjala, jonka väitöskirja (1994) *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide, musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860-1888* on paitsi laaja ja selkeä katsaus kyseisen ajanjakson kritiikistä ilmiönä, myös oivallinen lähdeos kritiikin oikeutuksen ja kriitikon vallan käsitteiden selkiyttämiseen. Sarjala keskittyy tutkimuksessaan erityisesti musiikin arvostelun normistoon ja luokitukseen. Sarjalaa aiemmin aihetta tutki Marianne Fortelius, joka käsitteli vuonna 1958 julkaistussa pro gradussaan helsinkiläisen ja turkulaisen sanomalehdistön musiikkikritiikkejä ennen vuotta 1860. Tätä työtä oli kuitenkin ongelmallista hankkia luettavaksi ja olenkin lähinnä siksi sivuuttanut sen omassa tutkimuksessa. Lisäksi työ on varsin vanha ja keskittyy aikakauteen, jota Jukka Sarjala käsittelee laajasti mainitussa väitöskirjassaan. Forteliuksen työn nimi kuitenkin tuli esiin muutamissa muissa käyttämissäni lähteissä, niissäkin lähinnä kuitenkin viittauksena aikaisempaan tutkimukseen.

Toinen hyvä lähdeos on Emma ja Helvi Kankaan tutkimus *Kritiikki ja festivaali* (1992) Jyväskylän kesän konserttikritiikeistä 1960-luvulla. Tutkimuksen tarkoituksena on ollut kartoittaa Jyväskylän kesästä –60-luvulla kirjoitettujen kritiikkien määrää ja laatua sekä kriitikkojoukkoa, joka osallistui konserttien arviointiin ja tutkia heidän kirjoitustavoissaan ilmeneviä eroja.

Muista lähteistä mainittakoon Harri Kuusisaaren toimittajantutkimus (1985) *Musiikkikritiikki taideinformaation välittäjänä*, selkeä kokonaisuus, joka käsittelee useita kritiikki-

kin perusilmiöitä. Kuusisaari lähestyy tutkimuksessaan musiikkikritiikkiä sisältöluokituksen keinoin.

Hannele Rantamäki-Moilasen pro gradu –tutkielma *Suomalaisten sävelteosten arvostelu päivälehdissä vuosina 1972-76* (1979) puolestaan käsittelee suomalaisten sävelteosten arvostelua Helsingin päivälehdissä mainittuina vuosina. Myös Rantamäki-Moilanen lähestyy aihetta Kuusisaaren tapaan sisältöä luokituksen keinoin analysoiden.

Tero Hautamäen etnomusikologian pro gradu *Kritiikki musiikkijournalismin keskiössä* (2002) käsittelee maakuntalehteen kirjoittavan kriitikon työnkuvaa. Tutkimus on luonteeltaan kvalitatiivinen: Hautamäki on kyselytutkimuksen keinoin selvittänyt Ilkka-lehteen kirjoittavien avustajien käsityksiä työstään kriitikkoina. Lähde on oman tutkimukseni kannalta merkittävä paitsi aiheensa, myös tutkimusmenetelmänsä vuoksi, jota osittain olen soveltavasti lainannut. Lisäksi tutkimuksen teoreettisena taustana toimii Pierre Bourdieun distinktioteoria, jota myös omassa tutkimuksessani sovellan.

Joonas Kokkosen kirja *Ihminen ja musiikki* (1992) on kokoelma Kokkosen puheenvuoroja, esitelmiä ja artikkeleita säveltäjä Kalevi Ahon toimittamana. Kirjassa Kokkonen puhuu mm. säveltäjän työstä, musiikin olemuksesta ja musiikkipolitiikasta sivuten kritiikkiä ja kasvatusta useissa kohdissa. Kirjasta välittyy Joonas Kokkosen tarkkavaistoisuus musiikkikirjoittajana ja toisaalta aikaansa edellä olleena musiikkikulttuurin tarkkailijana ja vaikuttajana.

*Musiikkijournalismi – musiikin ja median kohtaamisia* (Lehtiranta & Saalonen toim., 1993) tarjoaa näkökulmia musiikkikritiikin ilmiöön eri asiantuntijoiden kirjoittamien artikkeleiden muodossa. Kirja on hyvä yleisluontoinen teos nykypäivän musiikkikritiikin ilmiöistä.

Kimmo Jokisen *Arvostelijat* (1988) selvittää SARVin, Suomen Arvostelijain Liittoon kuuluvien henkilöiden käsityksiä työnsä tavoitteista.

Pop-musiikin kritiikkiin keskittyviä teoksia on vähän. Niistä etnomusikologian alaan kuuluu Jari Eerolan pro gradu Pori Jazzin konserttikritiikeistä vuosina 1967-1995. Pekka Oeschin tutkimus (1989) *Levyarvostelun tuolla puolen – neljä näkökulmaa rockkритiikkiin* käsittelee rockmusiikin levyarvosteluita alansa lehdistössä.

Eija-Riitta Airo-Karttusen pro gradu –työ (1996) Jyväskylän yliopistoon on nimeltään *Hienostunut hurmio*. Se keskittyy klassisen musiikin kritiikkiin ja sen estetiikkaan 1990-luvun alussa.

Henkilöön suuntautuvia tutkimuksia löytyy muutamia, muun muassa Minna-Kristiina Linkalan pro gradu (1992). *Taidekriitikon työnkuva: tuomari vai tulkitsija?* keskittyy Helsingin Sanomien kritiikkoon Seppo Heikinheimoon. Heikki Klemetin kirja *sata arvostelua* (1966) on kokoelma Klemetin kirjoituksia. Sen ovat toimittaneet Armi Klemetti ja Jouko Lin-

jama. Myös muutamia muita henkilökuvaa piirtäviä artikkeleita ja kirjoja löytyi, mutta suurimman osan niistä olen jättänyt tämän tutkimuksen luonteen vuoksi käsittelemättä. Oma tutkimukseni keskittyy nimenomaan musiikkikritiikkiin ilmiönä ja kirjoittajien tapaan kirjoittaa. Siksi ei ole sellaista yleisluontoista hyötyä perehtyä syvällisesti yksittäiseen henkilöön tai hänen tapansa kirjoittaa, koska se ei selkeyttäisi aihepiiriä tämän tutkimuksen tutkimusongelmien kannalta. Tämän työn eräänä tutkimusongelmana on opettajuuden löytyminen kritiikeistä. Siksi olen sisällyttänyt tausta-aineistoon kahden tätä traditiota selkiyttävän henkilökuvan, Heikki Klemetin ja Joonas Kokkosen henkilöitä valaisevaa aineistoa. Näiden kirjojen sisältöä olen kuitenkin käyttänyt valikoiden ja lähinnä tutkinut esipuheita ja muita kyseisistä arvostelijoista kirjoitettuja ajatuksia. Mielestäni sekä Kokkonen että Klemetti olivat merkittäviä ja urauurtavia suomalaisia musiikkikirjoittajia, joista myös materiaalia löytyy kohtuullisen paljon.

Musiikkikasvatuksen käsitteistöä ja nykyaikaista kasvattajakäsitystä olen selkiyttänyt tutkimalla muun muassa nykyään merkittävänä pidettyjen musiikkikasvatusfilosofien ajatuksia. Näistä eniten olen keskittynyt David J. Elliotiin (1995). Elliot viittaa usein muihin tunnettuihin musiikkikasvatusfilosofeihin, kuten Thomas Regelskiin, Reimeriin ja Swanwickiin. Mainittujen musiikkikasvatusfilosofien ajatuksia lainataan ja esitellään ansiokkaasti myös musiikkikasvatuksen alan kirjallisuudessa, muun muassa kirjassa Kohti kolmannen vuosituhatvuoden musiikkikasvatusta (Anttila & Juvonen, 2002).

## **2.4 Tutkimuksen käsitteistöä**

Luvussa 2.4 esittelen keskeistä tutkimuksessani käyttämäni terminologiaa. Keskeisiä asiasanoja työssäni ovat musiikkikritiikki ja sen osana maun käsite, kasvatus musiikinopetuksessa, praksiallinen kasvatusnäkemys, joka edustaa tässä yhteydessä erityisesti David J. Elliotin praksialismia, sekä kritiikin yhteydessä käytettynä oma termini suhteuttaminen, jolla tarkoitan musiikkiesitysten arvioimisessa käytettyä lähestymistapaa musiikkiesityksen sisällölliseen vertailuun ja arvottamiseen.

### **2.4.1 Musiikkikritiikki**

Musiikkikritiikki voidaan sanana ja terminä pilkkoa eri osiin. Erillisinä voidaan tarkastella musiikkia ja kritiikkiä. Kun sanasta muodostetaan ammattinimike, musiikkikritiikko, voidaan

siihen lisätä vielä kolmas aspekti, työ ja ammattilaisuus. Näitä kolmea aspektia, kahta niistä laajemmin, on syytä tarkastella tutkimuksen päätermeinä.

Musiikki-termillä tarkoitetaan kritiikin yhteydessä mitä musiikkia tahansa; nauhoitettua tai elävää musiikkia, musiikinharrastajien esittämää tai ammattilaisten esittämää jne. Musiikkikritiikki käsittelee nykyään oikeastaan kaikkea säveltaidetta. Musiikki-termin laajempi käsittely kritiikin käsitteen yhteydessä ei ole tarpeen, koska se on ensisijaisesti musiikkifilosofian alaan liittyvä kysymys.

Kritiikki on jo hieman ongelmallisempi termi, kuten ensimmäisessä luvussa totesin. Jukka Sarjala kirjoittaa kriitikon ja kritiikin käsitteistä väitöskirjassaan. Määritelmät ovat Sarjalan mukaan muuttuneet vuosisatojen aikana. 1700-luvulla ja sitä ennen kritiikki oli määritelty taidoksi lukea oikein vanhoja auktoriteetteja, kuten Raamattua ja antiikin klassikoita. Keskeisenä tavoitteena oli ollut erottaa väärennökset ja virheelliset tulkinnat aidosta ja pätevästä aineksesta. Johann Georg Krünitzin 1791 kirjoittamassa ensyklopediassa kritiikin määritelmä viittasi jo kaikkeen ihmisen taitojen ja tekojen tuotteisiin sekä taitoihin itseensä. Oppi- tai ammattialansa osaja sekä arvioitsija oli sama henkilö. Esimerkkinä Krünitzin ajatuksista Jukka Sarjala mainitsee sotapäällikön, joka arvioi toimenpiteitä taistelukentällä sekä suutarin, joka tarkastelee kenkiä. Oleellisena nähtiin, että arvioinnin pätevyys perustui sääntöjen tuntemiseen. Arvostelijan tuli tuntea ne säännöt, joiden mukaan arvostelun kohteena olevia asioita tai esineitä tehtiin. Sääntöjen oppiminen tapahtui joko opiskelemalla tieteellis-teoreettisesti – hankkimalla koulutus – tai kokemuksellisen oppimisen kautta. (Sarjala 1994 31-32.)

Kritiikkiin on jo varhain liitetty *maun* käsite. Jukka Sarjala painottaa, että maulla on kritiikin yhteydessä tarkoitettu aina *hyvää makua* (Sarjala 1994, 9). Sarjala toteaa, että maun ja säännön käsitteet olivat 1700-luvulla kehitetyt kategoriat, joiden varaan seuraavan vuosisadan musiikkikritiikki ennen kaikkea rakentui (Sarjala 1994, 42). Sarjala kuitenkin jatkaa, että kyseisten käsitteiden merkitykset olivat vähitellen muuttuneet. Mausta oli tullut yksilöllinen ominaisuus aiemman ryhmäsidonnaisen käsityksen sijaan. Se tarkoitti ilmausta yksilön henkilökohtaisesta mieltymyksestä aiemman sosiaalisen, säätyryhmiin pohjautuneen konvention sijaan (Sarjala 1994, 42).

Maun käsite linkittyy taiteessa estetiikan termiin. Kauneuden teoria koki 1700-luvun aikana rajun muutoksen. Kun aiemmin oli tyydytty pohtimaan kauneuden luonnetta, 1700-luvun filosofit paloittelivat kauneuden käsitteen kiinnostumalla muista siihen liitettyistä käsitteistä, kuten ylevästä ja pittoreskista. Samanaikaisesti tapahtui toinenkin merkittävä kehityskulku. Filosofit, kuten Shaftesbury ja Kant ryhtyivät muotoilemaan esteettisen käsitettä. Yleisesti ottaen kyseisten filosofien tavoitteena oli kehittää teoria esteettisestä arvostelukyvystä eli

mausta. Tällaisen teorian avulla he toivoivat pystyvänsä analysoimaan niitä kokemuksia, joita saadaan taiteesta tai esimerkiksi luonnosta. (Dickie 1971, 11-12.)

Saksalainen filosofi Immanuel Kant käsittelee teoriassaan termiä ”esteettinen” hyvin laajassa merkityksessä. Sen lisäksi, että se sisältää kauneuteen ja ylevään liittyvät arvostelmat, hän ulottaa sen myös mielihyvään. Kantille kaikki arvostelmat ovat ensisijaisesti mielihyvän pohjalta tehtyjä. Mielihyvä taas on selkeästi subjektiivinen kokemus. Mutta vaikka Kant käsittelee kauneuden arvioinnin subjektiivisena, hän ajattelee sen muista mielihyvän muodoista poikkeavasti yleispäteväksi ja muuttumattomaksi. Kantin mukaan arvostelun kohde arvioidaan ”yleispätevästi” mutta subjektiivisesti. Tätä ristiriitaa hän selittää sillä, että taiteesta saatu mielihyvä on yleispätevää, koska se perustuu kaikille ihmisille yhteisiin kykyihin. Kant toteaa, että sanoessamme jonkin olevan kaunis vaadimme kaikkia yhtymään mielipiteeseemme. Toisaalta hän myös toteaa, että kaikki eivät tule kuitenkaan yhtymään mielipiteeseemme. Kantin teorian probleemana on ainakin se, että jos kaikkien tulisi yhtyä käsitykseen kauneudesta, se ei kerro, miten tällainen yksimielisyys on saavutettavissa. (Dickie 1971, 29-31.)

Myös Simon Frith (1996) viittaa mielipiteeseen yhtymisen vaatimukseen puhuessaan populaarimusiikin ”hyvyyteen tai huonouteen” liittyvän dialogin problemaattisuudesta. Frith toteaa, että usein keskusteluissa perustelut ovat poleemisia: musiikki nähdään oman maun mukaan joko hyvänä tai huonona, jopa vielä kärkevämmin ”loistavana” tai ”sontana” (”brilliant”, ”crap”). Frith ottaa aiheeseen kuitenkin hieman eri näkökulman kuin Kant. Hän toteaa, että tavoitteenamme on jotain musiikkia arvottaessamme pyrkiä avaamaan sitä niin, että myös keskustelun toinen osapuoli näkisi kappaleessa samoja hyviä piirteitä, samoja esteettisesti arvokkaita ominaisuuksia kuin itse näemme. Hän toteaa tämän olevan usein ongelmallista, koska arvottamisen sanoiksi pukeminen vaatii taidokkuutta. (Frith 1996, 3-5.)

1800-luvulla vaikuttanut saksalaisfilosofi Arthur Schopenhauer taas näki kauneuden jo erilaisena subjektiivisena kokemuksena. Hän totesi, että sanoessamme jonkin tarkastelun kohteen olevan kaunis tarkoitamme itse asiassa sen olevan esteettisen tarkastelun kohteena. Subjektivointi on täydellinen, koska teorian mukaan tarkastelija käytännössä asettaa kauneuden tarkasteltavaan kohteeseen. (Dickie 1971, 33.)

1800-luvun puolivälissä musiikkikritiikin luonne Saksassa muuttui yhä enemmän musiikillisten koulukuntakiistojen pelikentäksi. Kriitikkoina toimivat asiantuntija-arvostelijat, kuten säveltäjä Richard Wagner (Sarjala 1994, 43). Keski-Euroopassa kritiikkiin ja keskusteluun osallistuivat musiikin ammattilaisten ohella kirjailijat, filosofit ja muu sivistyneenä itseään pitänyt kansanosana. Ilmiö nähdään nykyään osana laajempaa kehityskulkua, jossa konserttimusiikin harrastus ja musiikintuntemus liittyivät yhä tiiviimmin kirjoittamiseen ja kirjalli-

seen sivistykseen (Sarjala 1994, 43-44). 1800-luvulla tietoteoksissa musiikkikritiikistä eriteltiin lähes poikkeuksetta kolme aspektia. 1. Toiminta – arviointi sinänsä 2. kritiikin yleispätevyys – objektiivisuus; asiantuntemus 3. taito soveltaa sääntöjä kritiikin kohteeseen (Sarjala 1994, 45). Näitä kolmea aspektia voidaan pitää myös nykyaikaisen musiikkikritiikkikäsitteen peruslähtökohtina.

Emma ja Helvi Kangas (1992) ovat tutkineet Jyväskylän Kesän konserttikritiikkejä 1960-luvulla. Johdannossaan he pohtivat kritiikin olemusta. Gino Stefani on vuonna 1985 kirjassaan Musiikillinen kompetenssi todennut, että alkuperäisessä merkityksessään musiikkikritiikki on musiikkiteosten arvostelua tai pikemminkin tulkintaa, mutta nykyään pääasiassa lehdistössä ja radiossa käytävää ajatusten vaihtoa ajankohtaisista musiikillisista ilmentymistä. (Kangas & Kangas 1992, 5). Joonas Kokkonen menee vielä kauemmas historiaan pohtiessaan kritiikin merkitystä ja olemusta: Kokkosen mukaan kritiikki-sanana kreikkalaiset alkujuuret eivät tarkoita varsinaisesti arvostelua, vaan *arvostelutaitoa* (Kokkonen 1992, 304). Kokkosen tiedetään myös useissa yhteyksissä korostaneen päivälehtikritiikin merkitystä musiikkielämälle (Kangas & Kangas 1992, 6). Mikko Heiniö on todennut musiikin historian olevan paljolti musiikista puhumisen ja kirjoittamisen historiaa (Kangas & Kangas 1992, 5).

Seppo Nummi (1982, 17) on kirjoittanut, ettei kritiikin ole syytä pyrkiäkään eksaktiuteen, koska muuten siitä muodostuisi tiedettä. Tieteen hän taas painotti olevan epäajankohtaista toisin kuin kritiikin.

## 2.4.2 Kriitikko

Kriitikko-nimikettä näkee harvoin, jos koskaan, ainoana ammattinimikkeenä. 1950-luvulle asti kriitikoina toimivat ensisijaisesti säveltäjät. Nykyään kritiikkiä kirjoittavat pääasiassa kulttuuritoimitusten palkkaamat toimittajat ja avustajat, joiden ammatit vaihtelevat. Usein nähdään ongelmallisena, että kriitikoille ja kritiikkiin ei Suomessa anneta muodollista koulutusta, jota useat säveltäjät ja muut kritiikin kohteena olevat henkilöt sekä myös kriitikot itse ovat peräänkuuluttaneet. Kriitikot itse pohtivat koulutuksen tarpeellisuutta esimerkiksi uskottavuuden ja kriitikkona kehittymisen kannalta. (Kangas & Kangas 1992, 7-9)

Koska kritiikin ja kriitikkouden oikeutuksesta ei olla yhtä mieltä, on kriitikon toimen harjoittamista ja periaatteita syytä lähteä tarkastelemaan eettiseltä kannalta. Oleellisin eettinen peruste on työnteon moraalit. Tutkimuksessaan musiikinopettajien työtyytyväisyydestä, ammatillisesta minäkuvasta ja uravalinnasta Heikki Ruismäki (1991) kirjoittaa työn olemuksesta ja luonteesta. Ruismäki toteaa, että työ on ollut alkuperäisessä merkityksessään ihmisen vält-

tämätöntä toimintaa tarpeiden tyydyttämiseksi. Ruismäki lainaa Wileniusta (1981, 18-19) jakaessaan työhön suhtautumista kuuteen eri tasoon:

1. Työ on välttämätön paha, jonka keskeisenä tarkoituksena on tulojen saaminen. Millä tavoin, on työn tekijälle suhteellisen samantekevää.
2. Työ on ”homma”, jossa voi olla itsessään jotain kiinnostavaa, varsinkin jos työnteko tapahtuu mukavassa seurassa. Tavoitteena on edelleen palkka ja toimeentulo; näin ollen työtä voidaan helposti myös vaihtaa. Esimerkkinä tällaisesta työstä ovat nuorten ensimmäiset työkokemukset.
3. Työ on ammatti. Työn tekijälle tuottaa tyydytystä taitojen harjoittaminen, joihin hänellä on luontaista taipumusta ja koulutus.
4. Työ on ura. Henkilö haluaa kehittyä työssään ja ottaa siinä lisää vastuuta.
5. Työ on kutsumus. Siihen sisältyy sisimmän itsensä toteuttamista ja toisten palvelemista.
6. Työ on elämäntehtävä, jolle henkilö omistautuu täysin. Tähän käsitykseen voi liittyä uskonnollisuus ja tunto ihmistä korkeammasta työnantajasta.

Kuten ensimmäisessä luvussa mainitsin, muun muassa Kimmo Jokinen on todennut kriitikon työn olevan edelleen keskeisesti kutsumustyötä. Näin ollen kriitikon toimi voidaan loogisesti, yleisenkin käsityksen mukaan, sijoittaa Wileniuksen jaottelun viidenteen kategoriaan. Toinen vaihtoehto lienee neljäs kategoria – työ on ura. Onkin perusteltua lähteä ajatuksesta, että kriitikon suhtautuminen työhönsä on vähintään tarkkaa ja työtä kunnioittavaa; jopa intohimoista. Tähän voidaan ajatella johtavan myös kriitikon käyttämän vallan, jonka niin Sarjala (1994, mm. 11) kuin Emma ja Helvi Kangaskin (1992, mm. 9 ja 10) tutkimuksissaan ovat todenneet kiistattomaksi faktaksi.

### **2.4.3 Musiikkikasvatus**

Kuten musiikkikritiikki, voidaan myös tutkimukseni toinen päätermi, musiikkikasvatus, pilkkoa osiin tarkempaa tarkastelua varten. Termin analysointi on tärkeää etsittäessä yhteyksiä



musiikkikritiikin ja kasvatuksen väliltä. Tässä yhteydessä termi *musiikki* näyttäytyy hyvin samantyyppisenä kuin musiikkikritiikki-sanassakin. Musiikilla tarkoitetaan kasvatuksen yhteydessä mitä tahansa opetettavaa musiikkia: klassista, popmusiikkia, jazzia, tangoa tai vaikka etnoa. Kasvatuksesta puhuttaessa erona musiikkikritiikki-termiin sisältyy laaja-alaisemmin musiikin eri osa-alueet: Kuultu ja tuotettu musiikki, musiikin teoriat, musiikin historia; oikeastaan kaikki mahdollinen musiikin alalla.

Musiikki-termiä ja sen merkitystä opettajalle voidaan pohtia myös musiikkifilosofiselta kannalta (vrt. esimerkiksi David J. Elliotin ja Thomas Regelskin käsityksiä, joista lisää kasvatustermin ja praksiialisen musiikkikasvatustutkimuksen yhteydessä luvussa 2.4.4). Kuitenkin myös musiikkikasvatuksesta puhuttaessa musiikki-termin tarkempi analyysi on turhaa, koska jokainen on koulussa opiskellut musiikkia ja voidaan olettaa olevan yleisesti tunnettua, mitä termillä tässä yhteydessä nykyään tarkoitetaan. Sen sijaan kasvatusta voidaan tarkastella erilaisten teorioiden ja aspektien pohjalta. Omassa tutkimuksessani olen pyrkinyt rajaamaan (musiikki)kasvatustermin käsittelyä vallalla olevaan käsitykseen musiikkikasvatuksen sisällöstä, ja siihen, mihin mahdollisesti ollaan siirtymässä musiikin opetuksessa.

#### **2.4.4 Kasvatus musiikinopetuksessa ja praksiallinen musiikkikasvatustutkimus**

Musiikkikasvatuksen käsitteistöä ja nykyaikaista kasvattajakäsitystä olen selkiyttänyt tutkimalla muun muassa nykyään merkittävinä pidettyjen musiikkikasvatustutkimusten ajatuksia. Heistä eniten olen keskittynyt David J. Elliotiin (1995). Elliot viittaa usein muihin tunnettuihin musiikkikasvatustutkimuksiin, kuten Regelskiin, Reimeriin ja Swanwickiin. Mainittujen musiikkikasvatustutkimusten ajatuksia lainataan ja esitellään ansiokkaasti myös musiikkikasvatuksen alan kirjallisuudessa, muun muassa kirjassa Kohti kolmannen vuosituhatvuotisen musiikkikasvatusta (Anttila & Juvonen, 2002).

Mikko Anttila ja Antti Juvonen (2002) toteavat, että koulun musiikinopetuksen tulisi olla konstruktivisen oppimiskäsityksen mukaista, eli sidottua oppilasta lähellä olevaan nykypäivän elämään, ympäröivään maailmaan, sekä sen ilmiöihin (Anttila & Juvonen 2002, 14). Kirjan Kohti kolmannen vuosituhatvuotisen musiikkikasvatusta kolmannessa luvussa Antti Juvonen käsittelee David J. Elliotin lanseeraamaa praksiaalista musiikkikasvatustutkimusta, jota nykyään pidetään eräänä merkittävänä musiikkikasvatustutkimuksen teoriana.

Elliotin lisäksi muita merkittäviä musiikkikasvatustutkimuksen teoreetikkoja ja kehittäjiä kuusikymmentäluvun lopun jälkeen ovat olleet mm. Reimer, Swanwick, Sloboda ja Regelski. Kaikille heille on ollut yhteistä käsitys siitä, että musiikkia voi, ja tulee opettaa kaikille. Li-

säksi he ovat yhtä mieltä siitä, että opettajalla tulee olla käsitys siitä, mitä musiikki on. Painotukset musiikin käsitteen ymmärtämisestä vaihtelevat hieman. Reimer (1989) korostaa musiikin itseisarvoa, Swanwick (1979) taas ajattelee musiikin muokkaavan ajatuksiamme elämästä ja itsestämme. Elliot näkee musiikin välineenä minän ja itsetuntemuksen kasvuun (Elliot 1995, 31–32, Anttila & Juvonen 2002, 20–21).

Praksiaalinen musiikkikasvatusnäkemys korostaa musiikin monimuotoisuutta. Toiminnallisuus, tekeminen ja kuunteleminen kytkeytyvät siinä saumattomasti yhteen. Elliot jakaa muusikkouden käsitteen viiteen osa-alueeseen, joista tärkein on proseduraalinen tieto, jota käytämme aina musisoidessamme tai kuunnellessamme musiikkia. Muut tiedon muodot ovat formaalinen musiikillinen tietämys, ei-formaalinen musiikillinen tietämys, ilmauksellinen eli impressionistinen tai intuitiivinen musiikillinen tietämys ja ohjauksellinen tai metatason musiikillinen tietämys. Elliotin näkemys perustuu kognitiivisen psykologian teorioille tietoisuudesta, tietämyksestä ja niiden rakentumisesta. Tässä teoriassa minä muodostuu kaikesta, mitä ihminen on elänyt, kokenut, tehnyt, kuullut, tuntenut ja ajatellut. Kasvun edellytyksenä Elliot pitää haasteiden ja niiden saavuttamisen edellyttämien ponnisteluiden tuomaa tyydytystä. Elliot pitää paitsi omaa musiikkikäsitystään, myös musiikkia osana yleisempää kontekstia. Prosessina on koulutuksen, harjoittelemisen, esittämisen ja vastaanottamisen kokonaisuus. Hän kutsuu lähtökohtaansa praksiaaliseksi tarkoittaen praksiksella valistunutta, kriittistä ja tilannesidonnaista toimintaa. Vastakohtana tällaiselle toiminnalle Elliot näkee pelkän tehtävän mekaanisen oikein suorittamisen. (Elliot 1995, Anttila & Juvonen 2002, 21–22.)

Praksiaalisen musiikkikasvatusfilosofian vastakohtana on esteettinen filosofia, jossa taideteos nähdään objektina, jota vain asiantuntija pystyy ymmärtämään. Elliot kritisoi voimakkaasti esteettisen kasvatusfilosofian mekanismeja. Hän pitää esteettisen filosofian eräänä heikkoutena, ettei se kykene uskottavasti perustelemaan, miksi musiikin pelkkä havainnointi tai ulkoa käsin tapahtuva tarkastelu olisi tavoiteltavampaa kuin sisältä käsin, musisoimalla ja luomalla, tapahtuva oppiminen. Elliot näkee tärkeänä musiikin esittävän puolen, käytännön eli praksiksen, sekä musiikin ymmärtämisen välisen suhteen. Hänen mukaansa musiikin esittäminen ja kriittinen kuuntelu ja tutkiminen ovat läheisessä suhteessa toisiinsa. Hän toteaa esteettisen filosofian heikkoudeksi, että sen luojat eivät ole syvällisesti ymmärtäneet musiikin perusluonnetta, jonka tärkeä osa on tekeminen, musisointi.

Esteettisen filosofian mukainen opetus jakaa musiikinopiskelua jo varhaisessa vaiheessa kuunteluun ja luennointiin pohjautuvaan ”yleistieto-opetukseen” ja valinnaiseen, tekemiseen pohjautuvaan musiikinopiskeluun. Esteettinen filosofia ei näe toiminnallista musiikki-

kin oppimista kaikille lapsille mahdollisena oppimistapana, vaan ainoastaan ”musikaalisille valioyksilöille” kuuluvana.

Elliot toteaa, että kaiken musiikinopetuksen lähtökohta tulisi olla toiminnallinen oppiminen. Jokaisen oppilaan tulisi saada mahdollisuus ilmaista itseään musisoimalla, ei vain pienen eliitin, joka osallistuu valinnaiseen musiikinopetukseen ja saa valmiuksia musiikin esittävään puoleen. Hän pitää tätä toiminnallista metodia paitsi mahdollisena, myös tavoiteltavana. Hänen mukaansa kaikki toiminnallisuuteen perustuva oppiminen kehittää monisuuntaista ja syvällistä musiikin ymmärtämistä, joka voidaan nähdä yleisemminkin ajattelukykyä kehittävänä. (Elliot 1995, 30-34.)

Elliot pitää merkittävänä faktaa, että jokaiselle erilaiselle musiikinlajille tai musiikin tuottamisen tavalle on olemassa oma asiantuntijajoukkonsa niin tuottajissa kuin kuuntelijoissakin juuri sen tyyppiselle musiikille (Anttila & Juvonen 2002, 22). Tämä tekee musiikista ja esimerkiksi konserttitapahtumasta kaksisuuntaisen, vuorovaikutussuhteessa olevan kokemuksen yleisön ja esiintyjien välille.

Musiikinopetuksen suunta on nykyään selkeästi yhä enemmän teoriaa, kokemusta ja käytäntöä yhdistelevää. Opetettavat asiat pyritään sisäistämään oppilaille käytännön tekemisen kautta skeemoiksi, joihin nuori voi yhdistää myös tulevaisuudessa lisää tietoa. Onnistumisen elämyksiä painotetaan opetuksen eräänä lähtökohtana: tehtävien tulee olla haastavia, mutta mahdollisia suorittaa hyvin. Näin oppilas paitsi edistyy musiikin opinnoissaan, myös kasvaa persoonana. Painotus on musiikillisten mekanismien ja lainalaisuuksien sisäistämisessä, ei ulkoa oppimisessa. Nämä ajatukset pohjautuvat suurella määrällä lyhyesti esiteltyyn praksiialiseen opetusfilosofiaan. Omassa opetuksessani peruskoulun seitsemäsluokkalaisille olen käyttänyt aiheesta kahta esimerkkiä puhuessani musiikkikasvatuksen tavoitteista. Ensimmäinen hyvin vahvasti käytäntöön sidottu esimerkki on ollut kitaransoiton perusteiden harjoittelussa. Olen painottanut, ettei ole oleellista ja ensisijaista saada soitettua kahta tai kolmea sointua tunnilla mahdollisimman nopeassa tahdissa vaihtaen, vaan tärkeintä on oppia ymmärtämään sointutaulukon käyttö apuvälineenä. Nopeus kasvaa omaehtoisen harjoittelun kautta. Toinen esimerkki on tullut musiikinteorian perusasioita kerrattaessa: Tarkastaessani aika-arvoihin liittyviä harjoituksia en katso nopeutta ja sitä, onko oppilas saanut tehdä mahdollisimman paljon oikean mittaisia tahteja, vaan pyydän häntä tekemään esimerkiksi kaksi tahtia seurattessani työtä. Näin näen, onko oppilas oivaltanut aika-arvojen laskemisen mekanismin.

### 2.4.5 Musiikkiesityksen suhteuttaminen

Yksi kriitikkoja eri koulukuntiin hajottava tekijä on suhteuttaminen. Tällä käsitteelläni tarkoitan kritiikin yhteydessä esityksen suhteuttamista arvosteltavan taiteilijan sekundäärisiin ominaisuuksiin (muihin kuin esittämiseen vaadittaviin taitoihin): ikään, kokemukseen, koulutukseen, vallalla oleviin käsityksiin arvosteltavan alan huipputaidoista tai suhteuttamista tavoiteltaviin mahdollisuuksiin. Monella kriitikolla on ollut tapana suhteuttaa kaikki musiikki esimerkiksi arvosteltavan musiikinalan huippuosaajiin. Tämä tuli ilmi myös haastattellessani sanomalehti Ilkan avustajaa. Kysymyksenä oli, tuleeko hänen mielestään arvostelu suhteuttaa arvosteltavaan; voiko muusikolle jakaa ”säälipisteitä” sen mukaan, että esitys tapahtuu kulttuurillisesti verraten vaatimattomassa tilaisuudessa tai esimerkiksi esiintyjän ollessa hyvin nuori. Kysymyksessä asetin vertailukohteeksi Seinäjoen ja Helsingin kaupunginorkesterit.

*Ennen mä oon ajatellu just valmistuneena nokka pystys, että kaikki pitää olla jotain Helsingin tasoa tai korkeampaaki; kyllä, on otettava lähtökohdat huomioon. Jos vaan runttaa, niinku aina vois runtata, niin eihän se johda mihinkään hyvään ikinä. (Orrenmaa-Ruuskanen 2004.)*

Myös kulttuuritoimituksen esimieheni Ilkka-lehdessä totesi aloitettuani Ilkka-lehden avustajana, että kriitikon täytyy miettiä, suhteuttaako arvostelun arvosteltavan lähtökohtiin vai esimerkiksi arvosteltavan musiikkityypin ihanteisiin. Jos arvostelu suhteutetaan alan huippuosaajiin ja käytetään vertailua muihin soittajiin, on kysymyksessä relatiivinen tapa suhteuttaa arvostelu. Jos taas kritiikissä käytetään kuvailevaa tapaa ja pohditaan vain kyseisen esityksen sisältöä vertailematta sitä muihin, on kyseessä absoluuttinen suhteuttaminen.

Ongelmana suhteuttamisessa on, että jokainen kriitikko joutuu miettimään itse oman linjansa. Miten paljon voi ”antaa anteeksi” esimerkiksi arvosteltavan esiintyjän tai säveltäjän iän perusteella tai hänen saamansa koulutuksen määrän tai laadun perusteella? Jälleen tullaan kysymykseen arvottamisesta: voidaanko samoin kriteerein arvostella musiikkikoulussa opiskelevaa, aloittelevaa trumpettistia tai vaikkapa Wynton Marsalista? Tuntuisi perustellulta ottaa huomioon ainakin arvosteltavan ikä; voidaankin asettaa kyseenalaiseksi, ovatko nykypäivän huippuosoittajat olleet loistavia jo 10-vuotiaana. Toisaalta samalla perusteella voidaan todeta, että jos kyseisiä nykypäivän huippuosaajia olisi arvosteltu absoluuttisin perustein heidän ollessaan 10-vuotiaita, arvostelu tekisi oikeutta molemmille kritiikin kohteille.

## 2.5 Kriitikko taidekritiikin näkökulmasta

Kriitikon roolia on pohdittu taidekritiikin tutkimuksessa runsaasti. Kauko Kämäräinen (1986) kirjoittaa kirjassaan *Taide ja kritiikki*, ettei kriitikko ole vain yksi henkilö persoonallisine piirteineen. Kämäräinen näkee taidekritiikon myös tehtävän roolissa, "yleisine ja epäpersoonallisine tuntomerkkeineen" (Kämäräinen 1986, 7).

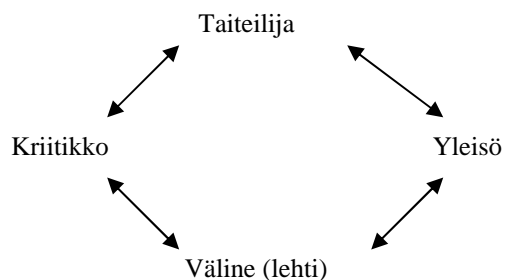
Kämäräinen toteaa kriitikon olevan olemassa toisen ihmisen tekemisen kautta. Jonkun täytyy tuottaa taidetta, jotta sitä voidaan kritisoida. Kämäräinen toteaa myös, että kriitikko voi olla tarpeeton taiteilijalle. (Kämäräinen 1986, 7.) Tämä tilanne kuitenkin lienee harvinaisen; uskoakseni voidaan jo pitää yleisenä totuutena, että kritiikillä on pääsääntöisesti merkitystä myös arvosteltaville. Perusteluna väittämälleni käytän Tero Hautamäen pro gradussa (2002) mainittua haastattelukommenttia.

*"Säännöllisin väliajoin kuulee, kuinka koko kritiikki-instituutio on tarpeeton. Entäpä kun jokin esitys jätetään arvioimatta? Siitä vasta meteli nouseekin. Ja haihtuuhan esitys olemattomiin, jos ei siitä jää minkäänlaista näkyvää jälkeä. Kriitikko voi siis tuntea itsensä tarpeelliseksi: kritiikkien kautta esimerkiksi tulevaisuuden tutkijat saavat esityksestä ainakin jonkinlaisen käsityksen." (Hautamäki 2002, 65.)*

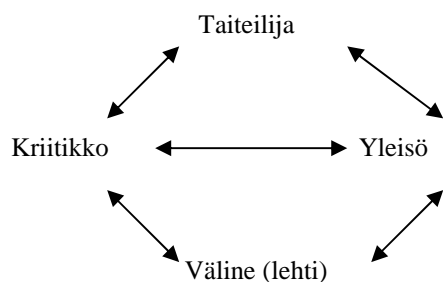
Kämäräisen mukaan taidekritiikin ensisijainen kohde on yleisö. Hän näkee kriitikon välittäjänä, joka pystyy kääntämään taideteoksen "kielen" yleisölle, jolla ei välttämättä ole siihen riittävää erikoistuntemusta alalta. (Kämäräinen 1986, 8.) Kämäräisen mukaan kriitikon tehtävä on siis ensisijaisesti valistava; kriitikko toimii yleisön palvelijana. Kämäräisen mukaan myös taiteilijan työn tulos on superlatiivisessa suhteessa arvostelijan työhön. Kämäräinen näkee kriitikon kentälle pyrkijänä ja siellä ollessaan paikkansa puolustajana, kun taiteilija kuuluu luonnostaan kentän toimijoihin.

Itse näen kriitikon toimijakuvan Kämäräisen mallia laajemmin. Käsitykseni pohjautuvat paitsi tutkimustietoon, erityisesti omiin huomioihini kritiikin kentän toimijana. Olen kirjoittanut lähes kaksisataa musiikkiarvostelua ja lisäksi muita artikkeleita. Koko kriitikourani ajan kirjoitustoiminnassa on säilynyt kuvion 2 esittämä suhde eri kentän osa-alueisiin ja osittain kentän ulkopuolisiin toimijoihin. On oletettavaa, että tämä suhde toteutuu myös yleisesti pääosin samankaltaisena johtuen kritiikin kentän yleisistä lainalaisuuksista. Myös tämän tutkimuksen yhteydessä tehty kyselytutkimus osoittaa, että kriitikot saavat suoraa palautetta yleisöltä vähintään jossain määrin ja käyvät keskustelua yleisön edustajien kanssa.

Kuvion tarkoitus on luonnehtia kritiikin kentän toimijoiden dynamiikkasuhteita. Näin ollen nimitän kuviota kritiikin dynamiikkasuhteiden malliksi. Perustana kuviossa sovellan Merja Hurrin (1993) esittämää kulttuurikritiikin kentän mallia (kuvio 1), joka kuvaa kriitikon, uutisvälineen, taiteilijan ja yleisön suhteita. Tutkimustuloksiini perustuen esitän oman modifikaationi mallista, joka ei huomioi yleisön mahdollisesti kriitikkoon kohdistamaa palautetta tai symbolista tai jopa aktiivista kriitikon käymää keskustelua yleisön kanssa. Tätä keskustelua kutsun piilotetuksi dialogiksi. Piilotetun dialogin problemaa ja sen sensuuriin johtavaa vaikutusta käsittelen laajemmin päätelmissä.



Kuvio 1. Kulttuurikritiikin kenttä. (Hurri 1993, 78.)



Kuvio 2. Kulttuurikritiikin kentän modifioitu malli.

Kuviossa 2 esitelty kulttuurikentän modifioitu dynamiikkamalli kuvaa länsimaisen arvosteluperinteen suhteita. Sama malli ei välttämättä toteudu identtisenä eri musiikkikulttuurin, vaikkapa kiinalaisen taidemusiikin kentällä. Voidaan kuitenkin olettaa, että mikäli arvosteluperinne päivälehdissä kuuluu kentän traditioon, samat toimijasuhteet voidaan löytää myös muusta kulttuurista painotusten mahdollisesti vaihdellessa.

Kriitikon toimintaa on usein kuvattu ylhäältä käsin toimivaksi taiteilijoihin nähden ja jopa kriittikivapaaksi. Tyypillinen virhe on väittää, ettei kriitikko saa palautetta arvosteluistaan. Palautetta antavat monet tahot:

- kriitikon perhe ja ystävät
- kriitikon tuntemat lehden maallikkolukijat (esim. ”siviilityön” työyhteisön jäsenet ja harrastusten kautta tutut ihmiset)
- lehden esimiehet ja kollegat
- muusikkokollegat ja musiikkia harrastavat tuttavat
- yleisön antama palaute esimerkiksi konsertin väliajoilla

Voidaan olettaa, että kriitikot tyypillisesti huomioivat mahdollisen tulevan palautteen ja siksi pyrkivät kirjoittamaan niin, että pystyvät perustelemaan mielipiteensä. Tämä liittyy paitsi ammattilypeyteen, myös ihmisen luontaiseen vaatimukseen yhtyä esitettyyn mielipiteeseen.

Eräs tyypillinen palautteensaamistilanne kriitikolle on konsertin väliaika hänen ollessaan arvostelemassa. Väliajalla tyypillisesti kuulee kommentointia kriitikon edellisistä kirjoituksista tai käydään keskustelua kuultavasta konsertista. Musiikinharrastajat ja aktiiviset konserttikävijät ovat usein olleet myös muissa saman kriitikon arvostelemissa musiikkitalaisuuksissa. Tilanne korostuu maakuntalehden toimijalla: kun musiikkipiirit ovat laajuudeltaan suppeat, samat ihmiset tapaavat konserteissa.

Taiteilijan ja kriitikon välillä toimii edelleen usein todettu vastavuorottomuus: vain harvoin taiteilijalla on edelleenkaan mahdollisuutta kommentoida saamaansa kritiikkiä tai keskustella siitä. On myös erittäin harvinaista, että taiteilija kirjoittaisi kritiikkiin vastineen. Yleisön taholta kritiikin kritisointi on hieman tavallisempaa. Silloin tällöin näkee lehtien yleisönosastoilla kriitikoille osoitettuja, tyypillisesti narkästyneitä palautteita.<sup>2</sup> Joskus myös lehdet ottavat kantaa muualla julkaistuihin kritiikkeihin. Näin esimerkiksi heinäkuussa vuonna 2004, kun Iltalehti uutisoi The Rasmus-yhtyeen saaneen asiattonta kritiikkiä ruotsalaislehdissä.

Taiteilija saa palautetta myös muilta kuin kriitikoilta. Kritiikkiä antavat niin perheenjäsenet, ystävät kuin kollegatkin. Voidaan olettaa, ettei kritiikki ole aina täysin suoraa ja sitä voidaan pehmentää. Tämä palaute kuitenkin saattaa olla taiteilijalle oleellisen tärkeää ja unohdetaan suotta yleensä kokonaan kritiikistä ilmiönä puhuttaessa. Lähtökohtaisesti kuitenkin myös nämä palautteenantajat kuuluvat yleisöön, joten mallissa tämä tulee huomioiduksi. Lisäksi taiteilija saa palautetta myös yleisöltä, kahdessakin muodossa. Välitön palaute saadaan esiintymisen aikana aplodien ja muiden suosionosoitusten muodossa. Lisäksi yleisöstä saatetaan antaa kukkia tai kiittää esiintymisestä jälkeensä, mahdollisesti jopa viikkoja esiintymisen jälkeen. Taiteilija on vuorovaikutussuhteessa yleisöönsä niin esiintyessään kuin myöhemminkin.

---

<sup>2</sup> Itse olen saanut yhden palautteen narkästyneeltä rockharrastajalta, jonka ihannoimaa yhtyettä Queens of the Stone Age kritisoin negatiiviseen sävyyn Provinssirockissa 2003. Vastineen julkaisupaikkana oli sanomalehti Ilkan yleisönosasto ja kirjoituksen luonne oli vahvan puolustava (liite 1). Toinen vastaava saamani vastine, joka julkaistiin niin ikään Ilkan yleisönpalstalla, koski Zen Café -yhtyeen esiintymisestä kirjoittamaani arvostelua. Vastine oli vastalause kirjoittamalleni kritiikille, mutta se oli osoitettu peitetysti Zen Cafén jäsenille (liite 2).



## 2.6 Tunnettujen suomalaiskriitikoiden ajatuksia musiikkikritiikistä

Joonas Kokkonen ja Heikki Klemetti olivat molemmat arvostettuja kriitikkoja. He olivat arvostettuja ja tunnustettuja henkilöitä myös opettajina, joten molempien mielipiteet kritiikistä sopivat erityisellä tavalla myös opettajan ja kriitikon ammattiyhdistelmää käsittelevän tutkimuksen aineistoksi. Lisäksi molemmista henkilöistä, heidän työhistoriastaan ja profiileistaan musiikin ammattilaisina on kohtuullisen paljon kirjallista tietoa ja tutkimustietoa.

### 2.6.1 Joonas Kokkonen

Joonas Kokkosta pidetään merkittävänä suomalaisen musiikin ajattelijana ja vaikuttajana. Hänet tunnetaan paitsi säveltäjänä myös musiikkikirjoittajana ja kriitikkona sekä tietysti opettajana. Joonas Kokkosen kirjoituksista käy usein ilmi, että hän pitää kritiikkiä musiikkielämän luonnollisena ja kyseenalaistamattomana instanssina. Esimerkiksi puhuessaan säveltäjän työstä, hän viittaa useissa kohdissa kritiikin olemassa olevaan instituutioon perustelematta sitä tarkemmin:

*”Klassinen vastakkainasettelu radikaali ajattelijana – konservatiivinen arvostelija oli lähes kokonaan kadonnut. Päinvastoin säveltäjät eivät tahtoneet millään ehtiä niiden avantgardististen vaatimusten perässä, joita arvostelijat asettivat. Tällä hetkellä taiteen täydelliseen romuttamiseen tähtäävät voimat tarjoavat todellisen vastuksen, todellisen haasteen niille säveltäjille, jotka pyrkivät etsimään uusia teitä, luomaan uutta soivaa todellisuutta. Elävä taide viihtyy harvoin pelkästään leppoisassa laitamyötäisessä. Tarvitaan myös tuulia, joissa vene ja takila koetellaan.”* (Kokkonen 1992a, 153)

Kokkosen mietteessä, asiayhteydestä irrotettunakin, tulee esille näkemys kriitikon ja säveltäjän, kritiikki-instanssin ja säveltaiteen välisestä vuoropuhelusta. Tämä lyhyt, muutaman virkkeen mittainen pohdinto sisältää paljon näkemyksiä kritiikin tehtävästä sekä olemassaolon oikeutuksesta ja tarpeellisuudesta. Ensimmäisessä virkkeessä Kokkonen, ehkä sen kummemmin asiaa huomioimatta, toteaa kritiikin perinteen. Jo se, että jonkun asetelman sanotaan olevan klassinen – tarkoitettaessa nimenomaan kyseisen asetelman perinteistä tai aikaisempaa muotoa – kertoo pitkästä perinteestä ja vakiintuneista käytännöistä; jotta jokin voi muuttua niin, että asia huomataan, sillä täytyy olla vakiintunut ja yleisesti hyväksytty merkitys ja asema. Kahdessa viimeisessä virkkeessä Kokkonen ottaa kantaa kritiikin tarpeellisuuteen todeten musiikkielämän ja säveltäjien vähintään hyötyvän kritiikistä ja julkisesta keskustelusta. Vii-

meisen virkkeen voidaan todeta kuvastavan jopa tietynlaista vaatimusta musiikkikritiikille; kehittyäkseen musiikki tarvitsee vastakaikua kritiikin muodossa. Toisena kohtana Joonas Kokkosen suhtautumisesta kritiikkiin lainaan palan hänen 1966 kirjoittamastaan taiteen kritiikkiä koskevasta artikkelista.

*”Meidän yhteiskunnallisissa oloissamme kritiikin merkitys on - - suuri jo pelkästään taiteen yleisen propagandan kannalta. Tässä mielessä kritiikin merkitys on osittain riippumaton arvostelun laadusta. Kirjoitettiinpa hyvää tai paha, hyvin tai huonosti, jo pelkkä laaja kirjoittaminen, taiteen ilmiöiden jatkuva julkinen käsittely on omiaan pitämään ns. vapaan kilpailun vallitessa taiteen tapahtumat kaikkien tietoisuudessa ja näin tekemään niistä olennaisia tekijöitä yhteiskunnassamme. Voimme siis tuskin enää kuvitellakaan taidetta ilman joukkotiedotusvälineiden harjoittamaa taiteen kritiikkiä.”* (Kokkonen 1992b, 303.)

Filosofian tohtori, dosentti Pekka Kuokkala on paitsi johtava Joonas Kokkosen säveltäjän työn ja Kokkosen elämänhistorian tutkija, myös Joonas Kokkosen pitkäaikainen oppilas. Kuokkala toteaa Kokkosen olleen hyvin myönteinen suhtautumisessaan kritiikkiin ja kriitikkouteen (suullinen tiedonanto 7.6.2004). Kuokkala mainitsee Kokkosen olleen varsin lempeä kriitikko, jonka pohjimmainen ajatus kritiikissä oli myönteisyys ja kannustavuus arvosteltavaa kohtaan. Tässä Kuokkalan mielestä näkyy Kokkosen pitkä kokemus opettajan työstä. Toisaalta Kuokkala mainitsee, että Kokkonen saattoi musiikin ammattilaiselle sanoa kritiikissään myös varsin suoraan, jos tämä ei ollut tehnyt tarpeeksi työtä harjoitellessaan esiintymistä. Kokkonen arvosti Kuokkalan mukaan ahkeruutta ja hyvää valmistautumista konserttiin.

Pekka Kuokkalankin mainitsema, Kokkosen mielipiteissä näkyvä työnteon ja ahkeruuden arvostaminen, tulee esille myös Kokkosen puhuessa taiteen esteettisistä arvoista ja työsuorituksen arvioinnista. Kokkonen vertaa kirvesmiehen ja taiteilijan työsuoritusta ja toteaa, ettei niiden vertailemisessa liene kovin suurta periaatteellista eroa: niin kirvesmiehen kuin muusikonkin työsuorituksessa on tärkeää kvaliteetti, sen tehokkuus ja tarkoituksenmukaisuus. Kokkonen mainitsee kuulleensa rakennusmestarin käyttävän erinomaista työsuoritusta arvostellessaan ilmaisua ”puhdaskätinen kirvesmies”. Kokkosen mukaan voitaisiin puhua myös puhdaskätisestä taiteilijasta – taiteilijasta, jolla on asiaa ja joka osaa sanoa sen. (Kokkonen 1992, 153.)

Joonas Kokkonen ilmaisee selkeästi, mitä hänen mielestään hyvältä säveltäjältä vaaditaan. Jälleen hän painottaa ahkeraa työntekoa. Kokkonen toteaa ”sisäisen kuulemisen”, jota pitää säveltäjän työn tärkeimpänä edellytyksenä, syntyvän vain mahdollisimman pitkälle kehitetyn ammattitaidon myötä (Kokkonen 1992, 154).

Joonas Kokkonen suhtautui kritiikkiin ilmiönä pohjimmiltaan positiivisesti, mutta näki siinä myös tiettyjä ongelmia. Kritiikin itsensä yliarvostamista Kokkonen piti vaarallisena. Hän toteaa, että ajoittain käsitykset siitä, mikä taiteessa on ensisijaista ja mikä toissijaista, ovat hämärtyneet. Kokkonen mukaan itse taide on ensisijaista, taiteen arvostelu taas toissijaista. Kokkonen toteaa, että taiteilijan kannalta hyvän kritiikin perusedellytys on, että kriitikko pystyy tajuamaan kunkin taiteilijan erikoislaadun. Jos kriitikko pystyy vielä antamaan erityisesti nuorelle taiteilijalle oikeaan osunutta ohjausta, kritiikki on kyennyt paljoo. Toisaalta myös taiteilijan tulisi ymmärtää suodattaa kritiikistä oikeaan osuneet neuvot ja koettaa hyödyntää niitä. (Kokkonen 1992b, 303.)

### 2.6.2 Heikki Klemetti

Heikki Klemetti oli kuortanelaissyntyinen suomalaisen kuorotaiteen uranuurtaja, säveltäjä, kriitikko ja kirkkolaulun opettaja. Klemetti toimi ensin vuodesta 1907 alkaen Sävelettären päätoimittajana, jolloin hänen nimimerkkiään H. K. alkoi näkyä suomalaista musiikkielämää koskevissa kirjoituksissa. Säveletär-lehti kaatui neljän vuoden kuluttua taloudellisiin vaikeuksiin. Vuodesta 1919 Klemetti toimi Uuden Suomen musiikkiarvostelijana. Hän toimi tehtävässä kaksi vuosikymmentä. Kaikkiaan Heikki Klemetti on tehnyt yli tuhat musiikkiarvostelua (Klemetti & Linjama 1966, 5).

Armi Klemetti ja Jouko Linjama ovat toimittaneet kirjan Sata arvostelua, joka sisältää Heikki Klemetin arvosteluja ja musiikkikirjoituksia. Siinä Jouko Linjama kuvailee Klemettiä musiikinarvostelijana. Klemetin mielestä Suomessa vallitsi musiikillinen rappiotila 1900-luvun alussa hänen tutustuttuaan Keski-Euroopan maiden korkeaan musiikkikulttuuriin. Klemetti asetti kaiken toimintansa päämääräksi suomalaisen musiikkikulttuurin tason kohottamisen. Hänen lähtökohtanaan oli yleisön musiikillisen sivistyksen kohentaminen ja musiikkiharrastuksen levittäminen kaikkiin kansankerroksiin. Klemetin mukaan Suomessa kehitettiin musiikin alalla tuolloin lähinnä yläluokkaa, kansan eliittiä, mistä hän oli syvästi huolissaan. Klemetti totesikin rakennettavan hiekalle, jos musiikkielämä ja musiikillinen sivistys suunnataan pelkästään tietyille kansanosalle. Hänen mielestään vankka musiikillinen perustus oli laaja harrastava ja ymmärtävä yleisö. (Linjama 1966, 7-8.)

Heikki Klemetin kritiikille asettama vaatimus oli tinkimättömyys ja ehdoton lahjomattomuus (Linjama 1966, 9). Hän painotti kriitikon kaikessa toiminnassa rehellisyyttä ja korkeaa moraalialia. Klemetin mukaan on tärkeää, että kirjoitetaan asiaa ja että arvostelijalla on rohkeutta suoraselkäisesti sanoa oma käsityksensä arvosteltavasta aiheesta. Kaikenlainen tur-

ha lavertelu ja keskinkertainen asiasisältö saivat Klemetin mitä ilmeisimmin suuttumaan. (Linjama 1966, 9-10.)

Esittävien taiteilijoiden merkitys Klemetille oli selvä: taiteilija tulee konserttiin yleisöä varten, eikä yleisö taiteilijaa varten. Tarpeen tullen Klemetti saattoi piikitellä taiteilijoita standardiohjelmistojen esittämisestä. Klemetin lähtökohtana oli koko ajan yleisön vaatimustason nostaminen ja maun kehittäminen. Hän arveli kritiikillä pystyttävän vaikuttamaan kansan taidemakuun ja taiteen ymmärtämiseen niin, ettei se *”ijät päivät nahjustelisi siinä surkeassa puolivivistyneisyyden, puolivillaisuuden tilassa, jossa se nyt niin mielihalulla oljentelee, hienointa olemustaan turmelee ja runsaita voimiaan hukkaan tuhlailee”*. (Linjama 1966, 10-11.)

Klemetti painotti kritiikeissään, kuten taiteen kuuntelukäsityksessäänkin, kykyä taiteen ”aatteellisen”, sisältöesteettisen puolen tulkintaan. Arvosteluissa tämä sisältöestetiikan ihannointi, josta Klemetti tosin myöhemmin osittain luopui, näkyi esimerkiksi pitkinä impressionistisina tuokiokuvina. Jouko Linjama toteaaakin etenkin Sibeliuksen luonnonmystiikan koskettaneen Klemettiä. Runollisuus pysyi loppuun saakka Klemetin arvosteluiden yhtenä kriteerinä. Liika kaavamaisuus ja järkipöryisyys eivät saaneet Klemetiltä vastakaikua. (Linjama 1966, 12.)

Klemetti ei kuitenkaan sisällöllistä estetiikkaa painottaessaan tarkoittanut teknisen osaamisen hylkäämistä. Esimerkiksi, kun Klemetti oli kiinnittänyt huomiota laulajien heikkoon äänenkäyttöön lähes jatkuvasti arvosteluissaan, häneltä tivattiin ”Tekniikka – eikö taide?”. Tähän Klemetti vastasi, että tekniikka ei ole taiteen vastakkainen ilmiö, vaan sen perusta. Vasta kun tekniikka on niin selvä, ettei sen olemassaoloa tunne, alkaa taide. (Linjama 1966, 13.)

Myös Klemetillä oli kriitikosta käsitys, joka pitkälti pätee nykyäänkin: kriitikko voi esittää vain ja ainoastaan oman mielipiteensä arvosteltavasta aiheesta oman alansa asiantuntijana. Nykyaikaisesta arvostelijäkäsityksestä poiketen Klemetti kuitenkin painotti nimenomaan subjektiivisuutta arvostelijan tärkeänä ominaisuutena. Hän piti ”objektiivisuutta” arvostelijan heikkoutena, ikään kuin vallitsevan mielipiteen kosiskeluna. Klemetin subjektiivisuutta, hänen taipumustaan kärjistä sanottavansa, tunnelmien painottamista arvostelua tehdessään ja runollisuutta on pidetty romanttisina piirteinä. Klemetin katsotaan polemisoineen 1930-luvun antiromanttista henkeä vastaan. (Linjama 1966, 13-14.)

Kriitikon työn luonnetta voidaan Joonas Kokkosen ja Heikki Klemetin ajatusten pohjalta luonnehtia seuraavasti:

- Kriitikko edustaa instituutiota, jolla on arvovaltaa ja jota tarvitaan taiteen julkisena vastaanottajana
- Kritiikki on monisuuntaista dialektia taiteilijan, yleisön ja kriitikon välillä
- Yleisökasvatus on yksi kritiikin tavoite
- Kriitikon tulee kirjoittaa rehellisesti ja tarkasti
- Kritiikin kirjoittaminen ja vastaanottaminen on parhaimmillaan opetustilanteen kaltainen; erityisesti nuori taiteilija voi saada kriitikolta arvokkaita neuvoja
- Kriitikko esittää mielipiteensä yksittäisenä alan ammattilaisena

## **2.7 Bourdieun distinktioteoria ja musiikkikritiikki**

Tämän tutkimuksen perustana on ranskalaisen sosiologin Pierre Bourdieun niin kutsuttu distinktioteoria. Bourdieun ”kentät” hahmottavat kritiikin toimintaympäristöä ja symbolinen taistelu toimijoiden suhteita.

Musiikkikritiikki, kuten kritiikki yleensä, on kulttuuriin sidonnainen ilmiö. Työni taustatutkimusvaiheessa olen tutustunut jonkin verran myös ulkomaalaiseen kritiikin historiaan. Tämän työn yhteydessä en nähnyt tarpeelliseksi käydä tarkemmin läpi kritiikin historiaa ulkomailla. Sivuan aihetta puhuessani kritiikin traditiotekijöistä ja musiikkikritiikin oikeutuksesta. Erityisesti teoriataustassa pohdin kritiikin kenttää yhteiskunnallisena ilmiönä. Pierre Bourdieu ranskalaisena sosiologina peilaa teoriaansa usein oman maansa kulttuurin kenttään, mutta Bourdieun tavoitteena on ollut luoda yleismaailmallinen malli eri ”kenttien” dynamiikasta ja niillä toimimisesta. Suomalainen yhteiskunta ja tämän myötä myös kritiikin perinne poikkeavat mielestäni siinä määrin esimerkiksi ranskalaisesta kritiikkikulttuurista pelkästään maiden eri-ikäisten historioiden takia, ettei kritiikin historian laajempi esittely tai esimerkiksi suomalaisen kulttuurikeskustelun analyttinen vertailu ranskalaisen älymystön käymään julkiseen polemiikkiin tuo lisäarvoa tämän tutkimuksen taustatietoihin. Tätä perustelen myös sillä, etten ole ranskalaisen kulttuurin asiantuntija ja perusteltu vertailu eri maiden kulttuurien välillä vaatisi laajaa kulttuurintuntemusta myös vertailtavasta ulkomaisesta kulttuurista. Näin ollen olen sivuuttanut suurimman osan kansainvälisistä lähteistä tämän tutkimuksen materiaalina. Tämä linja vaikuttaa omaksutun myös muissa alalta Suomessa kirjoitetuissa pro gradu – tutkimuksissa.

### 2.7.1 Toiminta ja taistelu kritiikin kentällä

Ranskalainen sosiologi Pierre Bourdieu toteaa paneutuneensa tieteenfilosofiaan, jota hän kutsuu suhteita koskevaksi. Toiseksi hän sanoo paneutuneensa toiminnan filosofiaan, joka kiinnittää huomiota toimijoihin iskostuneiden ja toimintatilanteiden sisältämien mahdollisuuksien väliseen suhteeseen. (Bourdieu 1998, 7.) Bourdieun peruskäsitteitä ovat habitus, kenttä ja symbolinen pääoma sekä objektiiviset rakenteet eli kentät, joilla toiminta tapahtuu (Bourdieu 1998, 7-8).

Symbolisella pääomalla Bourdieu tarkoittaa ihmisten hankkimia tai luonnostaan omistamia tiettyjä ominaisuuksien yhdistelmiä, jotka herättävät kunnioitusta ja arvostusta (mm. Bourdieu 1985, 11-12). Symbolisen pääoman arvo mitataan kulloinkin kentän vallitsevien sääntöjen mukaan: kentän toimijoilla täytyy olla käsitys ja riittävä yhteisymmärrys siitä, mikä on kyseisenä aikana arvokasta ja näin ollen tavoiteltavaa pääomaa (Bourdieu 1985, 12).

Kritiikin kentällä pääoman lajeja ovat esimerkiksi asiantuntemus ja arvostelutaito eli kyky määritellä, mikä on hyvää taidetta (Bourdieu 1985, 12). Symbolisten pääoman lajien hankkiminen edellyttää toimimista kritiikin kentällä, jonka myötä kriitikko kerää näitä toivottuja ominaisuuksia. Symbolisen pääoman myötä kasvavat kriitikon auktoriteetti ja arvostus.

Habitusta Bourdieu kuvaa pelisilmäksi: se on "käytännöntajua siitä, mitä annetussa tilanteessa täytyy tehdä" (Bourdieu 1998, 36). Yksinkertaistetusti habituksella tarkoitetaan sitä osaamisen ja kokemuksen yhdistelmää, jonka toimija on elämänsä varrella hankkinut. Osittain habituksen kehittymiseen vaikuttavat henkilön itsensä vaikutusmahdollisuuksien ulkopuolella olevat tekijät, kuten vanhempien edustama yhteiskuntaluokka. Habitus muokkautuu myös koulutuksen ja oppineisuuden kautta. (Bourdieu 1985, 12.)

Jotta voi ymmärtää Bourdieun esittämää taistelua symbolisesta pääomasta, täytyy tietää, mitä hän tarkoittaa termillään kenttä. Bourdieulle kentät ovat ihmisten, kentän agenttien välisistä suhteista syntyneitä hierarkioita, joissa nuoret ja kokeneet toimijat taistelevat voimasuhteistaan. (Bourdieu 1998, 46.) Näissä taisteluissa kasvatetaan pääomaa, sen eri muotoja, kuten sosiaalista pääomaa, jota ovat esimerkiksi suhteet muihin kentän toimijoihin tai se, kuinka hyvin toimija tuntee kunkin tilanteen vaatimat käytöstavat. Toisentyypistä pääomaa on kulttuurinen pääoma, joka on esimerkiksi oppiarvoja ja tietoa. (Bourdieu 1985, 12.) Kärjitetysti voidaan sanoa, että kenttä voi olla mikä tahansa (sosiaalinen) toiminnan kokonaisuus, jolla on vaadittavat sosiaaliset säännöt ja arvostus, jotta sille pääsystä käydään taistelua.

Bourdieun mukaan kentän toiminta on symbolista taistelua, jossa pyritään voiton maksimointiin. Ihmiset, agentit toimivat sosiaalisessa maailmassa ja sen eri kentillä pyrki-

myksinään vahvistaa niitä pääoman muotoja jotka ovat kyseisellä kentällä arvostetuimpia. Bourdieu toteaa usein voiton tavoittelun olevan yritysmaailmasta poiketen tiedostamatonta, tai sitä ei myönnetä. Tämä taas liittyy habitukseen, jonka osana voiton maksimoinnin tavoite on luonnollista. (Bourdieu 1985, 10-12.)

## 2.7.2 Sensuuri ja kieli

Bourdieu toteaa ilmaisun kentällä vallitsevan seuraavan generointikaavan:

*"Kaikki ilmaisu on sovittelua ilmaisuintressin ja sensuurin välillä, joka muodostuu ilmaisun kentän rakenteen kautta; tämä sovittelu on kaunisteltujen ilmaisujen tuottamista ja voi johtaa aina hiljaisuuteen asti, mikä on sensuroidun diskurssin ääritapaus. Tämä kaunisteltujen ilmaisujen tuottaminen saa aikaan kompromissin sen välillä mikä olisi pitänyt sanoa, mikä vaatii tulla sanotuksi ja sen välillä mikä voidaan sanoa, kun otetaan kentän perusrakenne huomioon."*(Bourdieu 1985, 124.)

Bourdieun melko kyyninen ajatus toteutuu arkielämässä niin kutsuttuina kohteliaisuussääntöinä. Bourdieuta lukiessani olen tullut siihen päätelmään, että hänen teoriansa tuntijat ja hänen tieteellissosiaaliseen maailmaan näkemyksensä perustavat ajattelijat saattavat pitää arkipäiväistämistä kartettavana asiana. Toisaalta Bourdieu toteaa teoriansa olevan universaali ja näin ollen teorian linkittäminen arkipäivään lienee sallittua. Rohkenenkin pohtia arkipäivän esimerkkien kautta ilmaisuintressin sovittelua ja jopa kyseenalaistaa Bourdieun kannan ainakin osittain.

En kiistä ilmaisuintressin ja sensuurin välistä suhdetta. Jokainen lehtiä lukenut tietää, että "sanomalehtityyliin" kuuluu tietty hienotunteisuus ja korrektius kirjoituksen kohdella kohtaan. Tämä lienee ensisijaisesti pyrkimystä tarkkaan uutisointiin ja informaatioarvon sekä reliabiliteetin ylläpitämiseen, mutta osittain se on myös pelkoa oikeustoimista tai muusta hyökkäyksestä uutisvälinettä ja kirjoittajaa kohtaan. Esimerkkejä tällaisista oikeustoimista voi mainita useita. Helsingin Sanomat on joutunut vastaamaan kirjoittelustaan eräästä suuresta rakennusyhtiöstä, joka sittemmin vaati oikeudessa korvauksia osakearvonsa heikentymisestä. Toinen tyypillinen esimerkki oikeustoimista on urheilijan nostama kante, kun lehti on kirjoittanut doping-epäilyistä. Niin kutsutun Lahden skandaalin yhteydessä tällaisesta saatiin näyttöä, kun hiihtäjä ensin nosti kanteen toimittajaa ja uutisvälinettä vastaan. Myöhemmin käräjäotti siitä, että kyseisen urheilijan paljastuttua dopingaineiden käyttäjäksi lehden uutisointi ei ollutkaan ollut perätöntä.

Kohteliain ilmaisujen tuottamiseen eli sensurointiin on useita syitä. Yksi on, että harva kriitikko haluaa tarkoituksellisesti loukata arvostelun kohdetta. Esimerkkinä mainittakoon proseminaaria varten haastattelemani kriitikon muistelu oman kriitikonuransa alkuvaiheilta.

*"Tää muuten oli Juhani Koiviston (nykyään kansallisoopperan dramaturgi) näkökulma silloin kun se tuli Ilkkaan. Me käytiin jossain pizzalla ja mä kerroin Seinäjoen musiikkielämästä. Se sanoi, että - - suoraan ei päräytetä, mutta rivien väliin voi laittaa kaiken."* (Orrenmaa-Ruuskanen 2003.)

Haastattelemani musiikkikriitikkona toimivan musiikinopettajan käsitys hienotunteisuudesta liittyy sensuuriin. Ilmaisuintressinä on antaa negatiivista kritiikkiä, mutta "hyvät tavat" ja yleinen käsitys siitä, ettei toista henkilöä pidä tietoisesti loukata, vaativat asian muotoilua "rivien väliin", kuten Juhani Koivisto oli todennut. Bourdieu uskoo ilmaisuintressin olevan aina kompromissi. Väitteeseen sisältyy oletus, että esimerkiksi artikkelia kirjoittavalla kriitikolla on tarve sanoa sanottavansa ilman hienotunteisuutta; ikään kuin kriitikolla olisi luontainen halu sanoa asiat kärjistetysti. Tähän väitteeseen en voi yhtyä. Mielestäni kompromissi toteutuu vain silloin, kun sanottava on niin perin juurin negatiivista, että sitä ei voi ilmaista sanomalehdessä tai ylipäänsä julkisesti niin suoraan, kuin kriitikko haluaisi. Tietysti sama pätee myös positiiviseen palautteeseen: jos suitsutetaan, se täytyy tapahtua faktojen kera ja vain tarpeen niin vaatiessa. Tässä sensuuri on tarpeen. Jos sanottava sanotaan vailla kritiikkiä omaa mielipidettä kohtaan, on vaarana oman maun mukaisen taiteen ylistäminen vailla objektiivisuutta. Jos kuitenkin palaute on suhteellisen neutraalia, ei erityisen radikaalia positiivista tai negatiivista kritiikkiä, ilmaisun muotoileminen kirjalliseen muotoon tapahtuu aina kirjoittajan omaksumien kirjoitussääntöjen, ei kohteliaisuussääntöjen pohjalta. Näin ollen ilmaisu ei ole sensuroitu, vaan muutettu ajatellusta arkikielestä kirjoitettuun muotoon. Jos kirjoitettu muoto vaatii huolellista lauserakennetta ja selkeyttä ajatellun arkikielisen ilmaisun sijaan, ei voida olettaa kyseessä olevan sensuroidun ilmaisun.

Esimerkkinä käsityksestäni otan yksinkertaisen lainauksen omasta kriitikontyöstäni. Kun kirjoitin arvostelua Ilmajoen musiikkijuhlien konsertista, olin kirjoittanut muistipaperiini kommentin: "Olipa flataanen ja mitääsanomaton esitys". Tällainen eteläpohjalainen murreilmaisu ei ole kuitenkaan lehtikielessä tarkoituksenmukainen kuin korkeintaan tehokeinona. Tulkitsin asian myöhemmin muotoon "Tulkinta oli mitääsanomaton ja tasapaksu", joka tietysti tarkoittaa täsmälleen samaa kuin murrekielinen vaihtoehto. Näin ollen kyse ei ollut niinkään sensuroidusta kuin kielellisesti tarkoituksenmukaisemmasta ilmaisuasusta.



Bourdieuin generointikaava toteutuu monesti myös puhtaassa muodossa. Kriitikoille hyvinkin tuttu lausahdus "asian mainitsematta jättäminenkin voi olla kritiikkiä" viittaa Bourdieun mainitsemaan sensuroidun diskurssin ääritapaukseen. Kun kriitikko ottaa kantaa huomiotta jättämällä, on kysymys mielipiteen totaalista sensuroinnista. Keino on käytetty väline myös kritiikin nykykentällä. Kun jotain ei kerta kaikkiaan uskalla sanoa, sen voi jättää sanomatta. Silloin ei tarvitse puolustaa omaa mielipidettä, jonka julki tulemiseksi vaikeneminen saattaa olla kaikkein ilmeisin ja tehokkain tapa. Tapaa käytetään hieman muunneltuna myös muissa tilanteissa kuin kritiikissä. Hauskan esimerkin tällaisen peitetyn kritiikin käytöstä saattoi lukea Ilta-Sanomista maanantaina 28. helmikuuta 2005. Presidentti Tarja Halonen ei ollut vierailut maailman suurimmassa pilkkitapahtumassa, Töysän Miljoonapilkissä, vaikka olikin ollut samassa kunnassa vierailulla kyseiseen aikaan. Lehdessä epäiltiin Halosen halunneen ”näpäyttää” pilkkitapahtuman järjestäjää Vesa Keskistä tämän naisseikkailuista. Ilta-Sanomien epäili Halosen käyttäneen siis totaalisesti sensuroitua kritiikkiä Keskisen elämäntapoja kohtaan.

Bourdieuin käsitys sensuurista generointikaavan muodossa toimii henkilökohtaista mielipidettä ilmaistaessa tai keskustelussa. Arkielämässä on esimerkiksi kohteliasta olla utelomatta puolitutun ihmisen sairaudesta tai avioerosta, ellei kyseinen henkilö ota itse asiaa puheeksi. Silloin voidaan kuitenkin kiertoilmauksen avulla viestittää, että on kuullut tapauksesta. Kun esimerkiksi henkilö toteaa huhuja kuultuaan tutulle, jonka tytär on juuri sairastunut syöpään: "Kuulin, että perheessänne on nyt surua", kysymyksessä on sensuroitu ilmaus. Tarkoituksena on kysyä: "Onko totta, että tyttäresi sairastaa haimasyöpää?"

Ammattimaisesta kritiikistä puhuttaessa erilaisten kaunisteltujen ilmausten käytölle on eri perusteet kuin arkisessa dialogissa. Jos kriitikko antaa negatiivista kritiikkiä, hänen täytyy nykykäsityksen mukaan perustella antamansa palaute. Kun tarkoituksena on muotoilla perustelut mahdollisimman eksaktisti, voidaan kysyä, onko kaunistellun ilmauksen tuottaminen sensurointia Bourdieun tarkoittamassa merkityksessä. Jos kriitikko sanoo: "Pianisti X:n soitto vaikuttaa ensisijaisesti hillityn esteettiseltä, ei dramaattiselta", kysymyksessä on paitsi arvio, myös Bourdieun tarkoittama sensuroitu ilmaus. Tarkoituksena on sanoa, että pianisti ei soita dramaattisella tavalla, esimerkiksi käyttäen äärimmäisiä dynaamisia vaihteluita. Ilmaus jättää kuitenkin lukijan arvioitavaksi, onko asia hyvä vai huono kriitikon mielestä. Ydinkysymys onkin, onko virkkeen muoto sensuroitu, jos kriitikko ei halua johdatella lukijaa oman makunsa suuntaan, vaan jättää arvottamisen lukijan tai kansakuulijan tehtäväksi. Voidaanko tietoinen muotoilu katsoa sensuuriksi, jos tarkoituksena ei ole jättää sanomatta muuta kuin oma mielipide, joka ei objektiivisesti katsoen vaadi tulla sanotuksi? Kumpi kritiikissä on tärkeämpää tuoda esiin, kriitikon oma mielipide vai niin sanottu yleinen mielipide?

Kriitikon ammattitaidon varaan jää, tiedostaako hän käyttävänsä sensuroitua kieltä, ja se, miten hän sitä käyttää. Kielen sensuuri ei ole välttämättä negatiivinen asia, mutta kuten Bourdieu toteaa, sanottu asia on kompromissi. Edellä mainittujen esimerkkien perusteella väitän, ettei kaikki mielipiteen esittäminen välttämättömästi sisällä kompromissia, kuten Bourdieu väittää. Kompromissin vaihtoehtona voi olla tarkoin perusteltu tieteellistyyppinen kieli, jolloin se, mikä vaatii tulla sanotuksi, myös tulee sanottua. Tarkka muoto ja kentän sääntöjen noudattaminen ei poista tätä mahdollisuutta. Kuitenkin, useimmiten kritiikissä käytetään pehmenettyä kieltä. Tämän faktan tiedostaminen auttaa aiemmin esittelemäni suhteuttamisen käsitteen ymmärtämistä. Jos kriitikko näkee suhteuttamisen ensisijaisesti sensuurina, hän pysyy paremmin tarkkailemaan omaa sensurointitapaansa ja säilyttämään riittävän objektiivisen kompromissin sen välillä, mitä esityksestä pitäisi sanoa, mikä täytyy tulla sanotuksi ja mitä voidaan sanoa, kun otetaan huomioon kritiikin kentän säännöt.

### 2.7.3 Kieli taistelun aseistuksessa

"Kaikki lingvistiset tilanteet toimivat - - ikään kuin markkinat, joilla jotain vaihdetaan. Vaihto tosin kohdistuu sanoihin, mutta sanojen tarkoituksena ei ole pelkästään ymmärretyksi tuleminen, kommunikaatiosuhde ei ole pelkkä kommunikaatiosuhde. Se on myös taloudellinen suhde, jossa kysymyksessä on puhujan arvo." (Bourdieu 1985, 94-95.)

Pierre Bourdieu mainitsee eräässä kirjoitettuun muotoon tallennetussa luennossaan sofistien aikanaan käyttämän termin kairos. Kairos oli alun perin maalitaulun keskipiste, jota sofistit käyttivät vertauskuvana puhumista opettaessaan. Sofistit puheen opettajina ymmärsivät, ettei riitä, että ihminen osaa puhua; puheen täytyy olla puhetta jostakin. Toisin sanoen hyvän puhe- taidon hallitseminen eli kielen manipulointi, taito luoda sanoilla visuaalisia konkretioita tai kielellinen älykkyys ei riitä. Jotta puhutut sanat osuisivat maaliin, täytyy valjastaa kieli palvelemaan sitä asiaa, josta halutaan puhua. On siis puhuttava sekä kieliopillisesti oikein, että sosiaalisesti hyväksytysti, kuten Bourdieu toteaa. (Bourdieu 1985, 112.)

Bourdieu toteaa kielen olevan keskeisessä asemassa sosiaalisella kentällä käymäsämme taistelussa. Kielellisten pelien hallinta osoittaa sekä ihmisen älykkyyttä että sivistyneisyyttä ja niiden heikko hallinta taas tyhmyyttä ja alhaista yhteiskuntaluokkaa. Kritiikissä kielellä on keskeinen merkitys. Hyvin kirjoitettu kritiikki vakuuttaa lukijansa taatusti paremmin kuin huonosti kirjoitettu. Arvostelua luettaessa usein myös kirjoitetun kielen luonnetta arvioidaan ja samalla arvioidaan kirjoittajan henkilöä. Miksi kriitikko käyttää juuri niitä ilmaisuja

joita käyttää? Onko artikkelin kieli elävää ja sujuvaa? Kysymys on kentällä käydyistä taistelusta, jossa kamppaillaan paitsi arvostuksesta, myös hyväksytyksi tulemisesta.

#### 2.7.4 Kriitikko legitiimin kielen solmukohdassa

"Jotta - - sekä esitettävä että vastaanotettava opetus toimisi, tarvitaan arvovallan ja uskon suhdetta, arvovaltaisen lähettäjän ja vastaanottamaan valmiin vastaanottajan suhdetta, vastaanottajan, joka on valmis uskomaan, että se mitä sanotaan ansaitsee tulla sanotuksi". (Bourdieu 1985, 98.)

Jotta opetus onnistuu, tarvitaan legitiimi lähettäjä. Tällä Bourdieu tarkoittaa sitä, että opettajan täytyy tuntea kentän implisiittiset lait ja olla tunnettu ja hyväksytty. Lisäksi opetustilanteessa tarvitaan kohteita, jotka lähettäjä tunnustaa kelpoiksi vastaanottajina. Tämä edellyttää, että lähettäjällä on valta sulkea pois ne henkilöt, joiden "ei kuulu olla mukana", kuten Bourdieu muotoilee. Tämä ei vielä riitä opetustilanteen menestymisen edellytykseksi. Tarvitaan oppilaita, vastaanottajia, jotka tunnustavat lähettäjän aseman oikeutuksen. Ihannetapauksessa vastaanottajien tulisi olla kielellisesti, eli sosiaalisesti, suhteellisen homogeenisia. (Bourdieu 1985, 99.)

On helppo kuvitella esimerkki Bourdieun tarkoittamasta legitiimisti ihanteellisesta vuorovaikutustilanteesta. Kuvitellaan vaikkapa bändi, jossa soittajat ovat suhteellisen taitavia, teknisiltä soittotaidoiltaan korkeatasoisia oppijoita ja musikaalisesti huomattavan lahjakkaita yksilöitä, joita opettaa innostava ja asiantunteva "guru". Oletetaan, että opettaja on myös tunnettu muusikko, oppilaitensa idoli. Jos tilanne lisäksi antaa mahdollisuuden keskittyä täysin opittavaan asiaan (vaikkapa musiikkileiri), ja oppilaita on kannustettu tilanteeseen niin kotoa kuin yhteiskunnan puoleltakin (esimerkiksi kulttuuritoimen tuki tai opettajien suositus), tilanne on melko ideaali oppimiselle.

Entäpä kun kyseessä on kriitikko, jonka tavoitteena on tulkita taide-elämys esimerkiksi noin 50000 lukijalle, joiden koulutustaustat, yhteiskuntaluokat, asiantuntemus ja lähtökohtainen kiinnostus arvosteltua konserttia kohtaan ovat hyvin heterogeenisiä?

Bourdieu toteaa, että sosiologisesti määritelty hyväksyttävyyys ei tarkoita pelkästään kielen puhumista oikein. On myös ymmärrettävä kielen markkinoita: intuitiivisesti hallittavat säännöt liittyvät kentän rakenteeseen. Jos esimerkiksi halutaan luoda vapautunut ilmapiiri, ei liian huolellinen ja jäykkä kieli ole hyväksyttävää. (Bourdieu 1985, 112.)

Kriitikon toiminnassa kirjoittaja itse on avainasemassa kirjoituksensa suuntaajana. Jos hän haluaa suunnata kritiikkinsä vain pienelle asiantuntijajoukolle, bourdieulaisittain op-

timaaliselle vastaanottajajoukolle, hän voi sen toki halutessaan tehdä. Suuntaus tällaiselle joukolle onnistuu viljelemällä runsaasti musiikkitermejä, joiden ymmärtämiseen vaaditaan erityisasiantuntemusta. Kukapa maallikko jaksaa lukea oman tieteenalansa ulkopuolista tekstiä joka vilisee ammattitermejä, ellei niitä jotenkin tekstissä selvitetä ja jäsennellä.

"Legitiimi kieli on kieltä, jonka fonologiset ja syntaktiset muodot ovat legitiimejä, so. kieltä, joka vastaa tavanomaisia kieliopillisiä kriteerejä, sekä kieltä, joka ilmaisee jatkuvasti, sen ohella mitä sanoo, myös sen, että sanoo sen hyvin" (Bourdieu 1985, 99). Jos kritiikissä halutaan ylläpitää korkeatasoisuutta sekä niitä moraalisia arvoja, joita kritiikin tekemiselle nykyään on asetettu, täytyy kielen olla selkeää, mutta tarpeeksi korkeatasoista puhuakseen samalla kirjoittajansa opillisen sivistyksen puolesta. Kirjoittaja voi tietysti myös tietoisesti hylätä tämän legitiimin kielen käytön oikeuden popularisoimalla käyttämänsä kielen ilmaisuasun. Vaarana on kuitenkin, että tekstistä tulee paitsi popularisoitua, myös populistista. Tällöin ei objektiivisuuden mitta täyty. Kriitikon tehtävä ei ole kosiskella yleisöä lukemaan kritiikkejä niiden helpon luettavuuden takia, vaan niiden kiinnostavuuden perusteella.

Mitä siis on kritiikin legitiimi kieli? Yksinkertaisesti asian voi ilmaista siten, että kirjoittajan tulee pystyä kirjoittamaan kieliopillisesti korkeatasoista kieltä, jota kaikki ymmärtävät, ja joka samalla viestittää kirjoittajan asiantuntemuksesta paitsi alansa eksperttinä, myös kielen esimerkillisenä osajana. Lisäksi kielen tulee olla kiinnostusta herättävää ja värikästä sekä kentän säännöt huomioon ottaen korrektaa, mutta vanhoja auktoriteetteja vastaan kapi-noivaa, jotta se voisi lisätä kirjoittajansa habituksen arvoa.

### 3 MENETELMÄT

Tieteellisen tutkimuksen, kuten muunkin täsmällisyyteen pyrkivän pohdinnan, lähtökohtana voidaan pitää ainakin eksaktiutta, selkeyttä ja laadukkuutta. Luvussa kolme esittelen niitä välineitä, joita olen käyttänyt tutkimuksen toteutuksessa pyrkiessäni tieteellisen määritelmän mukaiseen tarkkuuteen. Luvussa esittelen tutkimuskohteen, tutkimusvälineistön ja lyhyesti tutkimuksen kulun ja aineiston analyysimenetelmät.

#### 3.1 Tutkimuksen viitekehys ja tutkimusongelma

Teoreettinen viitekehys on eräs tieteellisen kirjoittamisen hankalimpia termejä. Lisäksi eri lähteet puhuvat rinnakkain "teoreettisesta viitekehuksesta", "teoriataustasta", "taustateorioista" ja "teorialähtökohdista" ilman termien jäsentämistä tai erottelua. Sirkka Hirsjärvi, (1986,17) määrittelee viitekehys-termin seuraavasti:

"Tutkimusongelmien ratkaisuun pyrittäessä on tehtävä monia perusratkaisuja. Näihin kuuluu (1) tutkittavan ilmiön sijoittaminen johonkin teoriasuuntaukseen, (2) käsitteiden määrittely, (3) aiemman tutkimuksen analyysi ja (4) ilmiön sijoittaminen niihin käytännön yhteyksiin, joissa tutkimus toteutetaan."

Sanalla "teoria" tarkoitetaan alun perin katselemista tai tarkastelua. Tieteellisessä kielenkäytössä määritelmä on tarkempi. Klassisen määritelmän mukaan teoria muodostuu joukosta lakeja, jotka systematisoivat jotakin ilmiöaluetta koskevat empiiriset säännönmukaisuudet. (Hirsjärvi ym. 1997.)

Kaikissa tieteissä ei ole helppoa löytää teorioita edellä todetussa klassisen määritelmän mukaisessa muodossa. Olennaista tieteellisessä tekstissä on kuitenkin empirian ja teorioiden välinen suhde. Niin kutsutun hypoteettis-deduktiivisen metodin mukaan teoria syntyy reaali maailmassa tehdyistä havainnoista. Teoriasta voidaan jälleen johtaa ajattelun kautta uusia hypoteeseja, joita jälleen empirian avulla todennetaan reaali maailmassa. (Hirsjärvi 1986, 18.)

Olen pyrkinyt jäsentämään sekä hypoteeseja että lähdekirjallisuuden faktoja teorian keinoin. Taidetta käsittelevässä työssä ongelmana tulee luultavasti aina olemaan taiteen abstrakti luonne, jolloin tieteen klassisessa merkityksessä teoriaa on vaikea soveltaa.

Olen lähtenyt tutkimuksen teossa samasta ajatuksesta, jota musiikinteorian ja säveltapailun opettajani Kalevi Hampinen totesi käyttävänsä opetuksessaan. Teorian tulee palvella

ymmärrystä ja auttaa hahmottamaan opittavaa asiaa. Se ei saa olla irrallinen, etäisessä suhteessa opiskeltavaan asiaan oleva kuivahko problematisointi aiheesta.

Pierre Bourdieun ajatukset "kentistä" vaikuttivat käytännönläheisiltä taiteen ja erityisesti kritiikin teoreettiseksi hahmottamiseksi. Bourdieun teoria kentällä käytävästä taistelusta jäsentää mielenkiintoisella tavalla kritiikin kenttää, joka on erityisen leimallisesti taistelua Bourdieun painottamasta sosiaalisesta pääomasta ja vallasta.

Tämän tutkimuksen keskeisenä tutkimusongelmana on, onko musiikinopetuksen alalla toimivien musiikkikriitikkojen kirjoitustavasta löydettävissä samankaltaisuutta. Tutkimus pyrkii vastaamaan siihen, mitä asioita ja arvoja musiikinopettajan koulutuksen saaneet henkilöt pitävät tärkeinä musiikkikritiikissä ja miten he näkevät tehtävänsä kriitikkona suhteessa opettajan ammatilliseen minäkuvaansa. Tutkimusongelmana on myös se, onko olemassa musiikinopetuksessa tärkeänä pidetyn kasvatusmetodin, David J. Elliotin lanseeraaman praksiaalisen kasvatusmetodin mukaista tai siihen verrattavaa tapaa kirjoittaa kritiikkiä.

Praksialismin ja kritiikin kombinaation lisäksi tutkimusongelmiin kuuluu kritiikin nykyaikaisen luonteen selvittäminen taustatiedon ja tutkimuksen perusteella. Erityisen kiinnostuksen kohteena ovat jälleen musiikinopettajan koulutuksen saaneiden kriitikoiden näkemykset musiikkikritiikistä.

### **3.2. Tutkimuskohde**

Tutkimuskohteena on kahdeksan musiikinopetuksen ja musiikkikritiikin ammattilaisen, henkilön, jotka toimivat sekä musiikin alan opettajina että musiikkikriitikoina, näkemykset musiikkikritiikistä. Näkemysten selvittäminen tapahtuu kyselykaavakkeen avulla.

Tutkimuksen kyselyyn vastanneet henkilöt edustavat laajaa joukkoa kritiikin ja opettajuuden alan ammattilaisista. Alun perin tarkoituksena oli toteuttaa kysely suuremmalle joukolle vastaajia. Tutkimuksen alkuvaiheessa osoittautui, että musiikinopettajia toimii kriitikoina odotettua vähemmän, joten pyysin kyselyyn vastaajiksi kaikkia opettaja-kriitikoita, jotka löysin toteutusvaiheen alussa. Kaikki tietooni saamat vastaajiksi sopivat henkilöt suostuivat myös osallistumaan tutkimukseen. Näin ollen lukumääräisesti pieni joukko vastaajia on otantana edustava, koska myös tutkimuskohteena oleva kapea erityisasiantuntijuuden ala on poikkeuksellinen.

Etsiessäni vastaajia tutkimukseni kyselyyn, etsin vastaajia nimenomaan päivälehtien kulttuuritoimitusten kautta. Tämän tutkimuksen vastaajat toimivat kriitikoina siis nimenomaan sanomalehtien kulttuuritoimituksissa. Voidaan kuitenkin olettaa, että heidän näkemyk-

sensä eivät oleellisesti poikkea aikakauslehdistöä edustavista mahdollisista kriitikko-opettajista, koska tutkimuksen fokus on nimenomaan kritiikissä ja opettajuudessa yleisesti, ei pelkästään sanomalehtikritiikissä.

### 3.3 Tutkimusvälineistö

Tässä alaluvussa esittelen tutkimuksessani käyttämäni mittarin ja sen kehittelyn. Pohdin mittarin ja sitä kautta tutkimustulosten validiutta ja reliaabeliutta.

#### 3.3.1 Yleistä tutkimusmenetelmästä ja mittarista

Kvalitatiiviseen aineistoanalyysiin perustuvassa tutkimuksessa on eräänä tyypillisenä tutkimustapana haastattelututkimus. Omassa työssäni päätin kuitenkin käyttää aineiston hankintaan kyselyä.

Tämän tutkimuksen keskeisenä lähdeaineistona on kysely, jonka toteutin kevään 2005 aikana. Metodiikka pohjautuu niin kutsuttuun survey-tutkimustapaan, jolla on pitkä perinne kyselytutkimusmenetelmänä (Hirsjärvi ym. 1997, 189). Päädyin kyselykaavakkeen käyttöön tutkimusmetodia harkitessani useasta syystä. Käytännön syynä oli kyselyyn vastanneiden henkilöiden asuminen laajalla alueella Suomessa (Turku-Jyväskylä-Rauma ym.) ja jopa Suomen ulkopuolella (yksi kyselyyn vastanneista asui kyselyn aikaan Liettuassa). Myös tutkimukseni luonne ja näkökulma puolsivat kaavakkeen käyttöä: kyselyyn vastanneista kaikki olivat alansa spesialisteja ja lähtökohtainen oletukseni oli, että he olivat myös kiinnostuneita vastaamaan kyselyyn. Tämä ennako-oletus myös toteutui vastauksissa: kaavakkeet olivat suurimmalta osin hyvin huolellisesti täytettyjä ja avoimiin kysymyksiin oli vastattu usein laajasti. Sirkka Hirsjärvi (1997, 191) mainitsee kyselytutkimuksen haittoiksi mm. seuraavia asioita:

- Ei ole mahdollista varmistua siitä, miten vakavasti vastaajat ovat suhtautuneet tutkimukseen: ovatko he pyrkineet vastaamaan rehellisesti ja huolellisesti
- Väärinymmärryksen mahdollisuus vastausvaihtoehtoja tulkittaessa
- Ei tiedetä, miten vastaajat ovat selvillä tai perehtyneitä asiasta, josta kysymykset esitetään
- Hyvän lomakkeen laatiminen vie aikaa ja vaatii myös tutkijalta monenlaista tietoa ja taitoa

- Kato nousee joissain tapauksissa suureksi

Edellä mainitut ongelmat ovat hyvin tyypillisiä esimerkiksi niin kutsutulle Gallup-tutkimukselle, jolloin tietoa hankitaan laajalta joukolta ihmisiä, eli puhutaan niin sanotusta kattavasta otoksesta. Omassa tutkimuksessani pystyin kuitenkin eliminoimaan useita keskeisiä kyselytutkimuksen ongelmakohtia. Mielestäni tutkimusmateriaalini luotettavuuden suurimmaksi yksittäiseksi ongelmaksi jäi juuri Hirsjärven ensimmäisenä mainitsema suhtautumisen vaihtelu. Toisaalta sama ongelma saattaa ilmetä myös haastattelututkimuksessa esimerkiksi kyynisyyden tai torjunnan muodossa, joten sen eliminoiminen tutkimustietoa hankittaessa on ylipäänsä hyvin haastavaa. Lähdin ajatuksesta, että en pysty oleellisesti vaikuttamaan tähän ongelmakohtaan omassa tutkimuksessani, valitsinpa menetelmäksi haastattelun tai kyselyn. Erityisesti ongelman eliminoimista hankaloitti se, että tutkimuskohteena oleva joukko osoittautui suunnitteluvaiheessa arvioitua huomattavasti kapeammaksi.

Kyselykaavakkeen eräs ongelma on aina tulkinta: ihminen tulkitsee lukemaansa persoonallisesti ja näin ollen täysin yksiselitteisen ja vailla virhetulkinnan mahdollisuutta olevan kyselykaavakkeen teko on hyvin vaikeaa. Kaavaketta valmistellessani luetin kysymykset aina vähintään kolmella henkilöllä, joista kaksi oli musiikin ammattilaisia ja yksi harrastaja. Mikäli kysymyksenasettelu aiheutti pohdintaa tai vaati tarkennusta, kävimme yhdessä pilottivastaa- jien kanssa läpi kyseisen kohdan ja muutimme kysymyksen muotoa sellaiseksi, että väärinymmärryksen mahdollisuus pieneni tai hävisi. Useimmissa kysymyksissä (lukuun ottamatta kysymystä 7) pilottivastaa- jia oli neljä. Vastaa- jien koulutus vaihteli seuraavasti: lääkäri, musiikkileikkikoulunopettaja, laulunopettajaksi valmistuva opiskelija ja yhteisöviestinnän alalta valmistunut filosofian maisteri.

Kolmesta Hirsjärven viimeksi mainitsemasta ongelmakohdasta kaksi poistui kokonaan kyselyni luonteen takia: vastaajien tiedettiin olevan tutkittavan alan spesialisteja ja koska kyselyni oli niin sanotun kontrolloidun kyselyn luonteinen, ei katoa esiintynyt ollenkaan. Kontrolloidulla kyselyllä tarkoitetaan joko informoitua tai henkilökohtaisesti tarkistettua kyselyä. Informoidussa kyselyssä tutkija jakaa lomakkeet henkilökohtaisesti. Henkilökohtaisesti tarkistetussa kyselyssä tutkija taas noutaa kyselyt ja voi tarkistaa, miten lomakkeet on täytetty (Hirsjärvi ym. 1997, 192-193). Oma tutkimustapani on lähellä informoitua kyselyä: sovin puhelimesta kyselykaavakkeen lähettämisestä, kuvailin lyhyesti kaavaketta ja annoin lyhyen ohjeistuksen kaavakkeen täyttämistä. Sisällytin kyselyyn myös palautuskuoren takaisinlähettämistä varten. Todettakoon vielä, että Hirsjärven maininta kyselykaavakkeen tekoon liittyvistä ongelmista on aiheellinen. Palautteessa yksi vastaajista kehui kaavakkeen tarkkuutta ja



yksi taas moitti sitä osittain monitulkintaiseksi. Kyselykaavakkeen ”hyvyys” tai ”tarkkuus” ovat siis myös vastaajan käsityksiin liittyviä termejä eivätkä suinkaan yksiselitteisiä totuuksia. Tämän olen pyrkinyt huomioimaan myös tulkintaa ja pohdintaa tehdessäni.

### 3.3.2 Mittarin laadinta ja pääkysymykset

Tässä luvussa esittelen kyselykaavakkeen käymällä läpi sen pääkysymykset. Perustelen pääkysymysten asettelua ja erittelen niiden tarkoitusta: mihin asioihin kysymysten on ollut tarkoitus antaa vastauksia. Kyselykaavakkeessani oli kolme keskeistä aihekokonaisuutta. Periaatteessa kaavakkeeni kohdat on numeroitu tasa-arvoisesti numeroin 1-7, mutta käytännössä kuitenkin ensimmäiset kolme kohtaa liittyvät kriitikon taustatietoihin, kohdat neljä ja viisi kritiikkiin ja opettajuuteen ja kaksi viimeistä kohtaa läheisemmin käytännön työhön kriitikkona. Tässä yhteydessä esittelen aihekokonaisuudet pääkohdiksi tiivistettynä. Tekstistä käyvät pääosin ilmi myös kysymyssarjojen yksittäiset kysymykset. Lisäksi kyselykaavake löytyy kokonaisuudessaan myös työni liiteosiosta.

#### *Vastaajien taustatiedot*

Kohdassa yksi kysyn perustietoja: vastaajan sukupuolta, summittaista ikää, lyhyesti koulutusta ja opettajana toimittujen vuosien määrää. Kohta kaksi käsittelee työkokemusta kriitikkona. Kysyn lehteä, jossa vastaaja on aloittanut kriitikkona toimimisen, työvuosia kriitikkona, mihin lehteen hän on kirjoittanut eniten kritiikkejä, kirjoittaako kriitikko säännöllisesti edelleen sekä keskimääräistä kritiikkien määrää kuukausittain. Lopuksi kysyn vielä moneenko lehteen kriitikko on yhteensä kirjoittanut kritiikkejä. Kolmas kohta on hieman edellisiä laajempi. Se käsittelee tarkempaa koulutusta opettajana (minkä alan musiikinopettaja vastaaja on). Kysyn oppilaitosta, josta vastaaja on valmistunut sekä sitä, ovatko opinnot vielä kesken. Kysyn vastaajan pääinstrumentteja ja vahvuuksia musiikin alalla. Kolmannen osion muissa kohdissa kysyn kirjoittaako kriitikko juuri oman vahvan alansa musiikkitapahtumista, haluaisiko hän kirjoittaa vain niistä, kirjoittaako hän mielellään kaikenlaisia kritiikkejä ja kuka valitsee hänelle arvosteltavat konsertit. Kysyn myös saako kriitikko vaikuttaa arvosteltavien konserttien valintaan.

Ensimmäisten kolmen kohdan tarkoituksena on antaa suurpiirteinen kuva vastaajasta. Esimerkiksi vastaaja 1. on näiden tietojen perusteella 31-35-vuotias mieshenkilö, joka on toiminut opettajana kuusi vuotta. Hän on koulutukseltaan yläasteen ja lukion musiikinopettaja

sekä musiikkioppilaitoksen opettaja. Vastaajan koulutusarvo on lisensiaatti ja hän kirjoittaa pääasiassa Turun Sanomiin. Hänen pääinstrumenttinsa on kitara ja hän hallitsee useita musiikinlajeja. Hän kirjoittaa mielellään kaikenlaisia arvosteluja ja saa myös vaikuttaa arvosteltavien konserttien valintaan. Taustatietokohtien tavoitteena on antaa periaatteessa kohtuullisen tarkka kuva vastaajasta, mutta säilyttää ainakin jonkinlainen anonymiteetti. On kuitenkin selvää, että esimerkiksi Turun Sanomia jatkuvasti lukeva henkilö tunnistaa vastaajan. Lähtökohteisena ajatuksenani oli, että tutkimukseeni voi vastata nimettömänä, mutta tavoitteena ei ollut täysin poistaa tunnistamisen mahdollisuutta. Tätä perustelen sillä, että vastaajat olivat tietoisia tunnistamisen mahdollisuudesta ja olisivat saattaneet halutessaan kieltäytyä osallistumasta tutkimukseen tai jättää vastaamatta osaan kysymyksistä anonymiteetin säilyttämiseksi. Lisäksi osa vastaajista totesi kriitikon toimen olevan jo itsessään niin julkisen, ettei kynnystä kaavakkeessa kysytyihin asioihin vastaamiseen juuri ollut.

Kohdassa kolme kysyn ensimmäistä mielipiteeseen liittyvää asiaa: haluaako kriitikko kirjoittaa esimerkiksi vain oman vahvan alansa musiikkitapahtumista. Kohdan tavoitteena on antaa peruskäsitystä siitä, millaisista tapahtumista kriitikot haluavat kirjoittaa. En kuitenkaan pyytänyt tähän kysymykseen tarkempia perusteluja, kuten *miksi* kriitikko haluaa kirjoittaa oman vahvan alansa kritiikkejä. Kysyn asiaa lähinnä peruslähtökohtana ja mielenkiintoisena vertailuna näkemyksistä ja suhtautumisesta. Kolmannen kysymyksen kaksi viimeistä kohtaa on tarkoitettu antamaan viitteitä siitä, miten eri lehdissä toimitaan: valitsevatko kriitikot jossain lehdissä itse arvostelunsa vai onko muissakin lehdissä samantyylinen tapa kuin itselleni tutussa sanomalehti Ilkassa, eli että kulttuuritoimituksen toimittaja pyytää avustajilta arvioita valitsemistaan konserteista. Mainittujen kysymysten tavoitteena on antaa perustietoa eri lehtien toiminnasta, mutta ne eivät keskeisesti kuulu tämän tutkimuksen tärkeimpään tutkimusongelmaan eli kritiikin ja opettajuuden yhdistelmään, joten niiden osalta en ole erityisesti pyytänyt tarkentavia kommentteja.

Kolmoskysymyksen tavoitteena oli myös johdattaa vastaajaa aiheeseen antamalla perustiedoilla kuvan itsestään kriitikkona. Halusin kysyä muutamia hieman vähemmän oleellisia kysymyksiä ennen kaikkein keskeisimpien kysymysten asettamista. Tämä ajatus ”kyselyyn viritäytymisestä” muutamien peruskysymysten avulla pohjautui kuitenkin omiin kokemuksiini kyselytutkimukseen vastaamisesta, ei tutkimustietoon.

### *Kritiikki ja opettajuus*

Kohdan neljä ensimmäinen kysymys on hyvin suorasukainen. *Koetko opettajankoulutuksesi vaikuttavan kritiikkisi luonteeseen?* –kysymys oli tarkoitettu karrikoivaksi lähtökohdaksi aiheeseen. Vastausvaihtoehdoiksi jätin tarkoituksella vain myöntävän tai kieltävän vastauksen. Kysymyksen tarkoituksena oli selvittää, näkevätkö kyselyyn vastanneet henkilöt opettajan ja kriitikon urat täysin toisistaan erillään olevina vai linkittävätkö he sekä kriitikon työn että opettajan työn ainakin osittain yhteneviksi uriksi. Ei-vastaus olisi osoittanut selkeää kahden uran välistä erottelua: jos opettajan työhön saatu koulutus ei vaikuta kriitikkona toimimiseen millään tavoin, nämä kaksi työtä olisivat silloin eriytyneet hyvin vahvasti ja vastaajalla näyttäytyisi mahdollisesti erilainen moraalinen opettajan ja kriitikon töissä.

Jatkokysymys kohdan neljä ensimmäiselle kysymykselle oli *Miten paljon arvioit opettajuuden heijastuvan kritiikeissasi*. Vastausvaihtoehdot, joita oli kuusi, alkoivat kohdasta ”ei ollenkaan” (joka siis näin ollen oli kontrollikysymys edellisen kysymyksen ei-vastaukselle) toisen ääripään ollessa vastausvaihtoehto ”erittäin paljon”. Toiveena oli saada tietoa siitä, miten opettaja-kriitikot itse arvioivat opettajuutensa näkymistä kirjoituksissaan.

Kolmas kysymys jatkoi edellä kysytyn aiheen ”miten paljon opettajuus näkyy kritiikeissasi” pohtimista avoimella kysymyksellä *Miten opettajuus mielestäsi näkyy kritiikeissasi*. Kontrollikysymyksenä edellisissä kohdissa annettuihin kieltäviin vastauksiin oli edelleen pyyntö ohittaa tämä kohta, jos vastaaja ei kokenut opettajuuden näkyvän kritiikeissään. Kysymyksen tavoitteena oli syventää saatuja vastauksia ja eritellä annettujen vastausten peruste-luja.

Seuraavaksi kysyin kaavakkeessa onko kriitikko kirjoittanut kritiikkejä ennen opettajankoulutusta ja jatkokysymyksissä, kokeeko vastaaja kirjoitustapansa muuttuneen joko opettajankoulutuksen tai opettajana saadun työkokemuksen myötä. Kohdan neljä loput kysymykset käsittelivät kriitikoiden käsityksiä siitä, miten lukijat tulkitsevat heidän opettajanammattinsa vaikuttavan kritiikkeihin. Edellä mainittujen, kriitikoiden lukijoiden mielipiteitä koskevien kysymysten vastausten toivoin valottavan hieman kriitikoiden näkemystä lehtien lukijoista. Miten kriitikot itse arvelevat lukijoiden suhtautuvan heidän kirjoituksiinsa ja erityisesti heidän työhönsä paitsi kritiikin ammattilaisina, myös opettaja-kriitikoina.

### *Kritiikin traditiotekijät ja opettajat kriitikoina*

Kysymyksen viisi aluksi kysyin vastaajalta, miten hyvin hän tuntee musiikkikritiikin historiaa Suomessa ja muualla. Vastausvaihtoehtoja oli jälleen kuusi, asteikon ääripäinä ”en ollenkaan” ja ”olen alan spesialisti”. Kysymys oli irrallinen, eikä sen tavoitteena ollut vastata mihinkään syvempään kuin siihen, miten hyviä asiantuntijoita kriitikot kokevat olevansa oman alansa historian suhteen.

Seuraava kysymys ei tarkenna edellistä vaan on jälleen itsenäinen: millaisia kriitikoita musiikin alan opettajat käsityksesi mukaan yleensä ovat muun koulutuksen saaneisiin kriitikkoihin verrattuna. Sulkeisiin lisäsin vielä, että ”jos oletetaan, että kyseessä oleva kriitikko tekee työnsä tunnollisesti”. Sulkeisiin lisätyn tarkennuksen tarkoitus oli alleviivata, että kysymys koskee kahden eri koulutuksen saaneen ”hyvän” kriitikon vertailua keskenään; ei esimerkiksi sitä, ovatko opettajat vaikkapa tunnollisempia kriitikoina kuin esimerkiksi säveltäjän koulutuksen saaneet kriitikot. Tässä kysymyksessä vastausvaihtoehtoja oli neljä. Ensimmäinen oli ”he ovat muita huonompia”, seuraava ”he eivät ole muita parempia”, kolmas ”he ovat yhtä hyviä kuin muut” ja viimeinen ”he ovat muita pätevämpiä”. Ruudukon jälkeen pyysin perustelemaan vastauksen avoimella vastauksella. Vastausvaihtoehtojen tarkoituksena oli, että useampiakin voi rastittaa, koska ne eivät olleet kaikki toisiaan poissulkevia. Lisäksi halusin tähän kysymykseen mahdollisimman tarkat perustelut, koska kyseessä oli vahvasti mielipiteeseen ja henkilökohtaiseen käsitykseen liittyvä vastaus.

Seuraava kohta liittyy kriitikon opintoihin. Minua kiinnosti, mitä mieltä kriitikko-opettajat ovat siitä, pitäisikö musiikkikritiikin ammattilaisella olla pedagogisia opintoja. Myös tässä kohdassa halusin perusteltuja vastauksia, koska asia liittyy oleellisella tavalla tutkimukseni pääongelmaan ”musiikkikritiikki ja opettajuus”. Näin ollen pyysin vastaajia perustelemaan vastauksensa avoimella tekstillä.

Seuraava kysymys liittyi ikään kuin irrallisesti edelliseen, eli tuntee vastaaja muita kriitikkona toimivia tai joskus kriitikkona toimineita opettajia. Kysymyksen tavoitteena oli saada jonkinlaista kuvaa siitä, miten tyypillistä opettaja-kriitikkous on. Käsittelen tämän kysymyksen ongelmia tarkemmin myöhemmin (ks. luku kritiikkiä kyselykaavakkeesta), mutta totean jo tässä vaiheessa kysymyksen olleen varsin turha.

Seuraavat kaksi kohtaa painottuivat mielipiteeseen ja olivat näin ollen avoimia kysymyksiä. Kohta 5.4 oli ”mitkä ovat mielestäsi opettajana toimivan kriitikon hyviä ominaisuuksia” ja seuraava kohta ”eroaako opettaja-kriitikko mielestäsi jotenkin muista kriitikoista”. Ensimmäisessä mainituista kysymyksistä halusin kartoittaa ammattilaisten näkemystä omasta

spesialiteetistaan. Periaatteessa kysymys on muotoiltu ikään kuin muita opettaja-kriitikoita koskevaksi, mutta samalla se sisältää itsearviointiin liittyvän näkökohdan: vastaaja joutuu vastauksessaan listaamaan itse asiassa omia hyviä puoliaan kriitikkona. Seuraavan kohdan tavoitteena on paitsi tarkentaa vastaajan näkökulmaa edelliseen kysymykseen, antaa vastauksia siihen, näkevätkö kyselyyn osallistuneet opettaja-kriitikot itsensä ”omana lajina” kriitikoiden joukossa, vai kriitikoina, joiden koulutus sattuu olemaan pedagogiselta alalta.

Kysymys 5.7 on ”onko opettajan koulutus mielestäsi haitaksi kriitikolle”. Vastausvaihtoehdon ”kyllä” jälkeen pyydän perustelemaan vastauksen. Kysymyksen tavoitteena oli antaa vastaajille mahdollisuus pohdintaan, millaisia haittapuolia opettajuudesta voisi olla kriitikille – onko opettajuus kriitikolle pelkästään hyvä asia.

Seuraavat kaksi kysymystä liittyivät opettajan identiteettiin ja moraaliin ja niiden noudattamiseen kriitikon työssä. ”Vaalitko tietoisesti kritiikeissasi opettajana itsellesi asettamia ihanteita” ja ”näkykö kritiikeissasi mielestäsi sama moraalit, jota noudatat opetustyössäsi” ovat melko provosoivia kysymyksiä. Niiden tavoitteena oli saada vastaaja pohtimaan, onko kriitikon työ hänelle erillinen ammattiura opettajan työhön nähden vai noudattaako kriitiko molemmissa töissään tietoisesti samoja periaatteita. Vastausvaihtoehdot olivat kyllä tai ei. Myös tässä kohdassa oli ongelmia, joita pohdin tarkemmin myöhemmin. Edellisiä kysymyksiä pyrin jäsentämään moniulotteisemmiksi erityisesti kriitikon identiteetin osalta seuraavalla kysymyksellä. Kysyin vastaajilta, mieltävätkö he itsensä ensisijaisesti kritiikin ammattilaisiksi, kritiikkiä kirjoittaviksi opettajiksi vai joksikin muuksi henkilöksi kritiikkejä laatiesaan.

### *Kritiikin suuntaaminen*

Kysymyksen kuusi tarkoituksena oli saada selkoa kriitikoiden suhteesta tiedon vastaanottajiin. Kohdan kuusi ensimmäiset kysymykset johdattelivat aiheeseen: ”Ajatteletko kritiikkiä laatiesasi lukijoita” on kyllä tai ei –vaihtoehdoin varustettu. Seuraavat kysymykset jäsentävät edellistä. ”Kenelle ensisijaisesti suuntaat kritiikkisi” –kysymykseen vastausvaihtoehdot olivat esiintyjille, säveltäjille, yleisölle, lehden lukijoille tai jollekin muulle kohderyhmälle (tämän perässä avoin vastausmahdollisuus). Seuraava kysymys liittyi ammattitermistön käyttöön – kuinka paljon kriitikko käyttää ammattitermejä skaalalla en ollenkaan – hyvin paljon (kuusiportainen asteikko). Edellistä kysymystä jäsentämään asetin toisen samaa aihetta käsittelevän

kysymyksen ”lisäätkö ammattitermin perään sitä jäsentävän lauseen, jotta myös muut kuin musiikin ammattilaiset ja harrastajat ymmärtäisivät termin”. Edellä mainitut kolme kysymystä liittyvät läheisesti omiin havaintoihini ja muiden kriitikoiden ja lukijoiden kanssa käymissäni keskusteluissa ilmi tullessiin tapoihin toteuttaa kritiikkiä. Halusin selvittää, ovatko muut opettaja-kriitikot huomanneet tai ylipäänsä samaa mieltä siitä ajatuksesta joka on tullut ilmi useissa tilanteissa oman kriittikona toimimiseni aikana: opettaja-kriitikoilla on tendenssinä kirjoittaa mahdollisimman selkeitä tekstejä, joita mahdollisimman suuri osa lukijoista ymmärtäisi ilman alan ammattisanaston tuntemusta.

Kysymys 6.5 liittyy erääseen kritiikin perinteiseen probleemakohtaan: tuleeko kriitikon antaa neuvoja virheiden korjaamiseksi vai tuleeko hänen toimia objektiivisena tarkkailijana, joka vain toteaa virheet tai puutteet sekä toisaalta tietysti esityksen hyvät puolet. Kysymyksessä ”annatko kritiikkeissäsi neuvoja virheiden korjaamiseksi” vastausvaihtoehtoja oli tarkoituksella vain Kyllä tai Ei, koska näiden vastausten perusteella kriitikon ”koulukunta” edellä mainitun asian suhteen ilmenee.

”Painotatko kritiikkisi analyysiin” –kysymys oli problemaattinen. Tavoitteenani oli selvittää opettaja-kriitikoiden metodiikkaa kritiikin laadinnassa. Tähän kysymykseen palaan tarkemmin luvussa ”kritiikkiä kyselykaavakkeesta”.

Kysymys 6.7 oli eräs kaavakkeen tärkeimpiä oman tutkimukseni aiheen kannalta. ”Vaikuttaako kritiikin kohde arvostelutapaasi” –kysymystä tarkensin vielä pyynnöllä perustella myöntävä vastaus. Pääkysymyksen perässä oli sulkeisiin lisätty ”lapset ja nuoret, aikuisharrastajat, ammattilaiset”. Kysymyksen tavoitteena ei ollut niinkään vastata siihen, *miten* kriitikot kohtelevat eritasoisia ja -ikäisiä taiteilijoita, vaan siihen, kohtelevatko kriitikot ylipäänsä eri lailla eritasoisia harrastajia tai ammattilaisia. Näin ollen kysymyksen kärki oli tavallaan piilotettu jo ei/kyllä –vastaukseen. Omalle tutkimukselleni tärkein tieto oli, vaikuttaako kritiikin kohde arvosteluun – ei niinkään se, miten kohde vaikuttaa. Perustelen tätä omalla kritiikinäkemykselläni: kritiikin tulisi olla mahdollisimman pitkälle musiikin ja esityksen mahdollisimman objektiivista arvioimista; ei niinkään sen suhteuttamista muihin taiteilijoihin. Absoluuttisesti tällainen vertailun välttäminen lienee mahdotonta, mutta siihen voidaan pyrkiä.

### *Palaute kritiikeistä*

Kysymyksen seitsemän tavoitteena oli eritellä kriitikoiden saaman palautteen määrää, laatua ja oikeutusta. Saavatko kriitikot palautetta ja miten he kokevat sen? Kysymys ei ole tutkimuk-

seni keskeiseen ongelmaan liittyvä vaan enemmänkin yleistä tietoa antava. Tutkimuksen taustatietona se oli kuitenkin mielestäni varsin kiinnostavaa ja ainakin uteliaisuutta herättävää.

Ensimmäiset neljä kysymystä liittyvät palautteen saantiin ylipäänsä: saatko palautetta arvostelemiltasi taiteilijoilta, yleisöltä, kollegoilta tai keskusteletko kritiikeistäsi perheesi tai ystäviesi kanssa. Nämä neljä kysymystä liittyvät jälleen omiin kokemuksiini kritikkona toimimisesta. Itse keskustelen kirjoituksistani varsin usein varsinkin vanhempieni sekä anoppini ja hänen äitinsä kanssa. Silloin tällöin käyn keskustelua aiheesta myös konserttien väliajoilla ja ennen konsertteja. Tällöin saan usein palautetta myös yleisöltä ja silloin tällöin myös taiteilijoilta. Usein myös kollegani opettajantyössäni sekä jääkiekkokaverini kommentoivat kirjoituksiani. Mielestäni nämä palautteet ja keskustelut ovat eräs kriitikon työn suola. Siksi minua kiinnosti, käyvätkö muut kriitikot samankaltaisia keskusteluja vastaavissa tilanteissa.

Kohta 7.5 koski palautteen saamista. Kysyin ”jos olet saanut palautetta, missä muodossa se on tullut”. Vaihtoehtoja olivat muun muassa yleisöosasto, suullisesti, kirjallisesti tai puhelimitse. Seuraavassa kysymyksessä pyysin kertomaan esimerkkejä saadusta palautteesta – kohta oli avoimen kysymyksen muodossa.

Viimeinen kysymys koski palautetta: onko se ollut pääosin epäoikeutettua, oikeutettua, asiantuntematonta, asiantuntevaa, tuhtunutta, rakentavaa tai että kriitikko on saanut kaikenlaista palautetta. Jatkokysymyksessä pyysin perustelemaan vastausta. Kysymyksen tavoitteena oli saada taustatietoa siitä, millaista palautetta kriitikot ovat saaneet ja miten he kokevat sen.

### **3.3.3 Mittarin reliabiliteetti ja validius**

Tässä luvussa pohdin kyselykaavakkeeni ja sitä kautta mittarin luotettavuutta ja toimivuutta. Lyhyesti luonnehdittuna kyselykaavakkeeni toimi mielestäni tarkoituksenmukaisesti. Sain paljon tietoa, joka myös pääosin antoi toivomallani tavalla kuvaa kritiikkiin ja opettajuuteen liittyvistä asioista ja vastaajien näkemyksistä. Muutamia ongelmakohtia kuitenkin löytyi, eikä kaavake toiminut kaikilta osin täysin toivotusti.

Eräs epäloogisuus löytyi periaatteessa niinkin yksinkertaisesta asiasta kuin henkilötietojen kysymisestä. Ongelma liittyi anonymiteetin säilyttämiseksi tarkoittamaani epätäsmällisyyteen. Kysyin kohdassa 2.2 ”kuinka kauan olet toiminut kritikkona”. Vaihtoehdot olivat väljät, 1-5 vuotta, 6-10 vuotta ja niin edelleen. Kysymyksenasettelu oli huono, koska vastaus ei kerro kunnolla kriitikon työkokemuksesta. Esimerkiksi yhden vuoden ja viiden vuoden

kokemuksen niputtaminen samaan vaihtoehtoon oli epäonnistunut ratkaisu. Tiesin ennakkoon, ettei kukaan vastaajista ollut varsinainen ”keltanokka”, vaan kaikilla oli jo varsin paljon työkokemusta kriitikkona. Myös eräissä muissa kysymyksissä (esim. moneenko lehteen olet kirjoittanut, montako arvostelua kirjoitat kuukausittain ym.) kriitikon kokemus tulee epäsuorasti esiin, joten näiden vastausten kautta sain tukea olettamukselleni, että kaikilla kriitikoilla on jo varsin paljon kokemusta. Tieto työvuosista ei ollut onneksi muutenkaan erityisen keskeinen, koska kaikki vastaajat olivat myös musiikin ammattilaisia ja näin ollen voidaan olettaa, että heillä on useanlaista työkokemusta, joka palvelee myös kriitikkona toimimista. Yksi vastaajista oli myös alleviivannut kohdassa numeron viisi. Useimmilla työkokemusta oli vähintään kuusi vuotta. Kysymyksessä parempi asettelu olisi kuitenkin ollut avoin kysymys ”montako vuotta olet toiminut kriitikkona”.

Olen ohittanut tässä yhteydessä mielestäni hieman merkityksettömiksi jääneitä kysymyksiä, joista ei kuitenkaan ollut varsinaisesti haittaa tutkimukselleni. Sen sijaan kaavakkeessani ollut kysymys 5.3 oli epäonnistunut ja turha. Kysyin ”tunnetko itsesi lisäksi muita opettajana toimivia kriitikoita”. Tavoitteena oli selvittää, onko vastaajilla tiedossa useita opettaja-kriitikoita ja tällä tavoin selvittää näiden mahdollista määrää. Kysymys ei kuitenkaan vastaa itse asiassa mihinkään, koska kaikki kyselyyn vastanneista tunsivat jonkun toisen kyselyyni vastanneen kriitikon. Toisaalta ”tuntemiesi kriitikoiden lukumäärän” tiedustelu vastaajilta olisi ollut yhtä tyhjänpäiväistä; eihän kysymys olisi vastannut edelleenkään siihen, kuinka monta muuta kriitikkoa kuin tämän kyselyn vastaajat kyseinen vastaaja olisi tuntenut. Olisi myös ollut turha tiedustella kriitikoiden käsitystä kriitikkoina toimivien opettajien määrästä, koska käsitys aiheesta on tämän tutkimuksen yhteydessä osoitettu pääosin virheelliseksi. Suurin osa opettaja-kriitikoista on yliarvioinut kollegojensa määrän.

Kohdan viisi kysymykset 5.7 ja 5.8 olisivat kaivanneet perusteluja. ”Vaalitko tietoisesti kritiikeissasi opettajana itsellesi asettamia ihanteita” ja ”näkyykö kritiikeissasi mielestäsi sama moraali, jota noudatat opetustyössäsi” olivat hieman monitulkintaisia ja vaikeasti hahmotettavia. Osaan vastauksista olikin rastitettu molemmat vaihtoehdot jommassakummassa kysymyksessä. Myös itselläni olisi ollut jälkeenpäin ajatellen vaikeuksia vastata yksiselitteisen kielteisesti tai myöntävästi kumpaankaan kysymykseen. Kysymys ammatillisesta identiteetistä on ylipäättään varsin vaikea. Kuinka moni tulee aktiivisesti ajatelleeksi omaa työntekijäidentiteettiään analyyttisesti ja objektiivisuuteen pyrkien? Onko mahdollista vastata kysymykseen kahden oman ammatin välisistä identiteettieroista pohtimatta kysymystä esimerkiksi jatkokysymysten avulla? Tämän aiheen käsittelyssä päädyin äärimmäiseen varovaisuuteen, koska se vastatakseen luotettavasti aiheeseen vaatisi huomattavan syvällistä tutkimusta. Jäl-



keenpäin ajateltuna aihe sopisi vaikkapa kokonaisen pro gradu –tutkielman aiheeksi ja vaatisi myös laajempaa perehtymistä muun muassa psykologiaan. Tämän tutkimuksen yhteydessä pohdin aiheesta saamiani vastauksia lähinnä suuntaa-antavina.

Kohta 6.5 ”annatko kritiikeissasi neuvoja virheiden korjaamiseksi” olisi kaivannut ajoittain perusteluja. Ainakin perustelut olisivat tuoneet lisää näkemystä ja monipuolisuutta aiheen pohdintaan. Toisaalta aiheen käsittely on pitkälti omaan mielipiteeseeni perustuvaa ja perustelen näkemyksiäni kritiikin perinteellä ja useiden tunnettujen kriitikoiden näkemyksillä kritiikin oikeutuksesta. Oma ajatukseni aiheesta on, että kritiikki on mahdollista suhteuttaa mahdollisimman objektiivisesti siten, että pohditaan vain juuri kyseistä esitystä, sen hyviä ja huonoja puolia; ei välttämättä suhteuteta esitystä muihin artisteihin tai alan auktoriteetteihin. Painotan kuitenkin, ettei mainittu toinen vaihtoehtokaan ole taitavasti aseteltuna poissuljettu tai väärä.

Kohta 6.6 osoittautui kyselyni monitulkintaisimmaksi. Kysymyksen asettelu (painotatko kritiikkisi analyysiin) olisi kaivannut tarkempaa muotoa. Kysymys jättää epäselväksi, mitä ”analyysi” tässä yhteydessä tarkoittaa. Osa vastaajista oli kokenut kysymyksen koskevan musiikkianalyysia musiikin teorian osana. Näin tulkitsin esimerkiksi vastaaja numero VII vastauksen avoimeen kysymykseen, jossa hän viittaa musiikin elementteihin, kuten melodiaan ja harmoniaan. Vastaaja numero VIII taas näkee analyysin laajemmassa merkityksessä: hän toteaa yrittävänsä kertoa valitsemansa asiat jäsennellysti. Loppukaneettina vastaaja toteaa: ”Se on analyysia”. Vastaaja numero IV ottaa kantaa kysymyksen asetteluun: ” Tämä ei ole kyllä/ei –kysymys. Joskus analysoin teosta ja esitystä, joskus kuvailen kokonaisuutta ilman sen kummempaa analyysia”. Vastaaja numero VI taas toteaa analyysin olevan ”analyttikkoja varten”. ”Ketä analyysit palvelevat esiintyjien (eikä edes heistä kaikkia) lisäksi? Analyysit ovat harvoin lukijaystävällisiä...”, hän jatkaa. Tulkitsen vastausta kahdella tavalla: negatiivinen suhtautuminen analyysin kirjoittamiseen viittaa mielestäni siihen, että vastaaja kokee analyysi-termin hyvin teknisenä. Oletan myös vastaajan VI viittaavan analyysiin musiikkianalyysinä eli sävelteoksen rakenteen, harmonian ja muiden teknisluontoisten seikkojen tarkasteluna. Toisaalta tulkitsen vastauksen lopettamisen kolmeen pisteeseen eräänlaisena ”heittona”, viittauksena ”lukijoille kirjoittamisen” puolesta. Kyseinen vastaaja toteaa muissa vastauksissaan painottavansa yhä enemmän selkeyttä ja ymmärrettävyyttä kritiikeissään. Hän toteaa esimerkiksi, että opettajuus näkyy hänen mielestään hänen kirjoituksissaan selkeäkielisytenä, kansantajuisuutena ja terminologian käytön vähäisyytenä.

Kysymykseni varsinaisena tavoitteena oli selvittää, millaisia metodeja eri kirjoittajat käyttävät kritiikkejä laatiessaan. Painottavatko he jotain tiettyä metodologiaa kuten jonkinlaista

toistuvaluonteista analyysitapaa, vai pyrkivätkö he kuvailemaan konserttia kokonaisuutena. Testatessani kyselykaavaketta kysymyksen monitulkintaisuus ei tullut esiin. Olin myös itse sokea virheelleni kysymyksenasettelussa. Tästä syystä mainittu kohta ei anna kovinkaan arvokasta tietoa tutkimukselleni.

Tutkimukseni on luonteeltaan laadullista. Alkuperäisenä ajatuksenani oli hankkia tutkimustietoa mahdollisimman laajalta vastaajajoukolta, jolloin laadullisen tutkimusmetodii-  
 kan rinnalla olisi ollut käytettävissä myös kvantitatiivista tietoa. Tämä lähtökohta osoittautui kuitenkin tutkimuksen edetessä mahdottomaksi, koska vastaajia ei yksinkertaisesti ollutkaan kuin murto-osa oletetusta määrästä. Vastaajien lopullisen määrän selvittyä päätin kuitenkin pitäytyä alkuperäisessä tiedonhankintametodissa sen varsin hyvän soveltuvuuden takia, luvussa 3.1 tarkemmin eritellyistä syistä johtuen. Vastaajien kohtuullisen vähäinen määrä kuitenkin estää laajojen yleistysten tekemisen. Toisaalta tämän tutkimuksen keskeisenä tarkoituksena on selvittää kapeahkon erityisalan ammattinharjoittajien näkemyksiä itsestään työalansa edustajina. Näin ollen, kun vastaajia löytyi odotettua vähemmän, pienehkön joukon näkemykset alansa toimijoina saavat poikkeuksellisen suuren merkityksen. Oma käsitykseni onkin, että vaikka vastaajia on vähän, heidän vastauksensa ovat entistä kiinnostavampia, koska ne edustavat suhteellisesti suuren otoksen näkemyksiä.

### **3.4 Tutkimuksen kulku**

Testattuani aiemmin esiteltyllä tavalla kyselykaavakkeiden toimivuutta, postitin ne vastaanottajille kahdessa erässä toukokuussa 2005. Olin informoinut kaavakkeen lähettämisen puhelimitse kaikille vastaanottajille noin viikkoa ennen kaavakkeen postittamista. Kaavakkeen yhteyteen sisällytin postimerkillä varustetun palautuskuoren vastaamisen helpottamiseksi. En informoinut vastausten karhuamista erikseen. Olimme puhelinkeskusteluissa eri vastaajien kanssa puhuneet asiasta ja lupasin muistutella asiasta puhelimitse tai sähköpostilla, jos vastauksia ei kuulu. Kaavakkeen yhteyteen liitettyssä lapussa pyysin palautusta kahden viikon aikana kyselyn vastaanottamisesta. Samaan lappuun liitin omat yhteystietoni mahdollisten epäselvyyksien, kysymysten tai viivästysten varalta.

Kaikki vastaajat palauttivat kyselyvastauksensa pyydetyn ajan kuluessa kirjeiden vastaanottamisesta. Ainoa saamatta jäänyt vastaus oli ensimmäisen vastaajan (jolle lähetin kysymykset ensimmäisenä) papereista puuttunut seitsemäs kysymyssarja, jonka lisäsin jälkikäteen kyselyyni. Tämän kysymyssarjan lähetin vastaajalle samassa yhteydessä, kun postitin muiden vastaajien kyselykaavakkeita. Informoin vastaajaa aiheesta sähköpostitse ja vastaaja

kuittasi saaneensa tiedon asiasta. Karhusin kyselyn lisäosaa puhelimitse kertaalleen kolme viikkoa lähettämisen jälkeen. En kuitenkaan saanut vastausta myöhemminkään (vrt. luku 4.4). Kukaan vastaajista ei liioin ottanut erikseen yhteyttä aiheeseen liittyen. Kävin vastaukset silmäillen läpi välittömästi saatuani ne takaisin ja totesin niiden olevan asianmukaisesti täytettyjä.

### **3.5 Aineiston analyysimenetelmät**

Tutkimukseni luonne on laadullinen. Vaikka tutkimuksen toteutuksessa on käytetty kyselykaavaketta, pyrin mittaria luodessani mahdollisimman haastattelumaiseen tutkimustapaan, joka kuitenkin toteutettiin vastauspaperia käyttäen. Tutkimukseni kvalitatiivista luonnetta korostaa avointen kysymysten runsas käyttö. Useimmissa keskeisissä kysymyksissä olen antanut mahdollisuuden vastata kysymykseen joko täysin vapaasti tai ainakin pyytänyt perustelemaan ei/kyllä –vastauksen avoimella vastauksella. Strukturoinnin määrä vaihteli kaavakkeen eri osissa. Puhelinkeskustelussa mainitsin myös, että kaikkia vastauksia voi perustella tai kommentoida tarkentaen. Kysymyspaperissa olin jättänyt tätä varten jokaisen sivun kääntöpuolen tyhjäksi. Myös useimpien kysymysten vastausrivien vierellä tai alapuolella oli tilaa käytettävissä vapaampaan vastaukseen. Vastaajat myös käyttivät monesti avoimen vastauksen mahdollisuutta laajasti hyväkseen ja perustelivat vastauksiaan tarkasti.

Analyysivaiheessa vertailen vastaajien antamia vastauksia toisiinsa ja pyrin selvittämään, löytyykö niistä mielenkiintoista ja uutta tietoa. Tutkin vastausten yleisiä eroavaisuuksia, erilaisia painotuksia, mielipide-eroja sekä perusteluja. Vertailu tapahtuu lineaarisesti, samaa kysymystä koskien ja näin ollen rinnakkaisten vastausten välillä.

Koska tutkimuksessani tarkastelu tapahtuu sisällöllisen tulkinnan keinoin, kaikkien vastausten suhteuttaminen toisiinsa järjestelmällisesti ei ole mahdollista eikä tarkoituksenmukaista. Painotan analyysiäni niihin pääkysymyksiin ja vastauksiin, jotka ovat tälle tutkimukselle oleellisia. Edelliseen viitaten totean esimerkiksi vastaajien työkokemuksen kattavaksi, enkä pyri suhteuttamaan sitä esimerkiksi kriitikkistä saadun palautteen määrään. Tuloksissa käyn läpi kohta kohdalta kysymyssarjat neljä, viisi, kuusi ja seitsemän, jotka ovat tutkimukseni tulosten kannalta keskeisimmät.

## 4 TULOKSET

Tässä luvussa käyn läpi kyselytutkimuksella saadut tulokset. Analyysivaiheessa noudatan metodologialuvun jäsentelyä kysymyssarjojen osalta, eli keskityn keskeisiin kysymyssarjoihin neljä, viisi, kuusi ja seitsemän.

Yleisinä huomioina vastaajista voidaan todeta, että heistä lähes kaksi kolmasosaa on miehiä (viisi kahdeksasta). Vastaajien ikäjakauma on suppeahko, yhtä eläkeikäistä vastaajaa lukuun ottamatta kaikkien ikä on 31 ikävuodesta 45 ikävuoteen. Kaikilla vastaajilla on vähintään yksi korkeakoulututkinto, suurella osalla joko useita tutkintoja tai jatkotutkinto. Kaikilla vastaajilla on useita vuosia kokemusta opettajan työstä. Vähimmillään opettajana toimittuja vuosia on noin viisi, mutta kyseinen vastaaja huomauttaa olevansa perheenäiti, joka on toiminut opettajana pätkittäin äitiyslomien välissä ja ennen ensimmäisen lapsen saamista. Kyseinen opettaja on lukion ja yläkoulun lehtori. Kaikki vastaajat ovat toimineet useita vuosia kriitikoina, viisi kahdeksasta yli kuusi vuotta. Kukaan ei ole toiminut kriitikkona yli kahtakymmentä vuotta. Useimmat heistä ovat kirjoittaneet useisiin lehtiin. Pääosin vastaajat ovat kirjoittaneet eniten siihen lehteen, jossa ovat kriitikonuransa aloittaneet. Ainoastaan yksi vastaaja kertoo kirjoittaneensa enemmän muihin lehtiin kuin siihen, jossa aloitti työnsä. Prosenteiksi muutettuna keskimääräinen arvostelujen kuukausittainen kirjoitusmäärä yhtä kriitikkoa kohden oli 2,25. Yksi vastaajista ei kyselyn suorittamisen hetkellä kirjoittanut arvosteluja säännöllisesti.

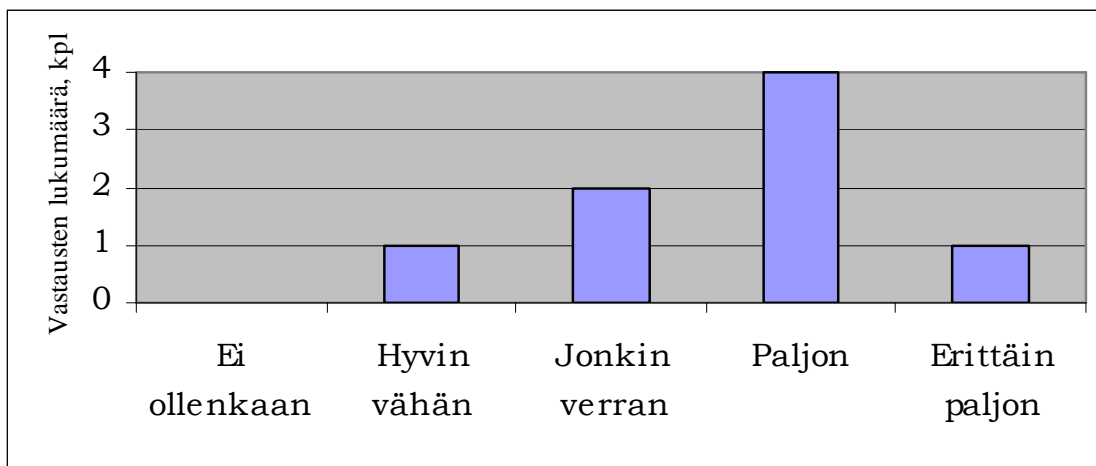
Olen päätenyt raportoimaan kyselytutkimukseni sekä laadulliset että määrälliset vastaukset samassa luvussa, koska useassa kohdassa kaavakettani olen kysynyt ensin määrällisesti tulkittavissa olevalla kysymyksenasettelulla perustietoja aiheesta ja pyytänyt seuraavassa kysymyksessä ”uloskirjoitettuja”, laadullisin mittarein tulkittavia perusteluja edelliseen kysymykseen. Näin ollen on perusteltua noudatella tulosten läpikäynnissä kaavakkeen järjestystä ja raportoida samaa aihepiiriä koskevat sekä määrällistä että laadullista tulkintaa sisältävät tulokset peräkkäin. Olen sijoittanut suuren osan kyselykaavakkeeni kysymyksistä taulukkojen ja diagrammien yhteyteen tulosten raportoinnin selkeyttämiseksi. Laadullisia tuloksia koskevat kysymykset tulevat esille tekstin lomassa raportoinnin yhteydessä. Kokonaisuudessaan kyselykaavake löytyy tutkielmani liitteistä.

Tulosten selkiyttämiseksi lukijalle olen havainnollistanut pääosaa määrällistä tulkintaa sisältävistä raportoinneista taulukoin tai pylväsdigrammein. Niissä kysymyksissä, joissa vastaukset ovat olleet hyvin yksimielisiä (esimerkiksi kaikki vastaajat ovat vastanneet yksiselitteisesti ”kyllä”) tai vaihtoehtoina on ollut kaksi vastausvaihtoehtoa (vrt. esim. kysymys

4.3) olen nähnyt tulosten esittelyn taulukkojen avulla tarpeettomaksi, koska vastaukset on helppo tunnistaa uloskirjoitettuinakin määrällisiksi vastaustulkinnoiksi. Laadullista tulkintaa sisältäneet tulokset esittelen ”laatikoissa”, joista selviävät keskeiset vastaukset uloskirjoitettuna.

#### 4.1 Kritiikki ja opettajuus

Yleisenä huomiona totesin jo aiemmin kaikkien vastaajien kokevan opettajankoulutuksensa vaikuttavan kritiikkiensä luonteeseen. Se, miten paljon vastaajat arvelivat opettajuuden heijastuvan kirjoituksissaan, vaihtelikin jo huomattavasti enemmän. Kohdassa 4.1 yksi vastaajista oli sitä mieltä, että opettajuus heijastuu hänen kritiikeissään hyvin vähän. Kaksi vastaajaa ajatteli sen heijastuvan kirjoituksissaan jonkin verran. Neljä arvioi opettajuuden heijastuvan paljon ja yksi erittäin paljon. Näin ollen voidaan todeta, että vaikka suurimmalla osalla vastaajia painotus oli neutraali (= ”jonkin verran”, eli keskimäinen vaihtoehto) tai he kokivat opettajuuden heijastuvan kritiikeissään enemmän kuin jonkin verran, ääripäät ovat lähes mahdollisimman kaukana toisistaan. Vaihtoehtoa ”opettajuus ei heijastu ollenkaan kritiikeissäni” ei valinnut kukaan vastaajista.



Kuva 1. Vastaajien arvio siitä, kuinka paljon he arvioivat opettajuuden heijastuvan kritiikeissään.

Seuraava kysymys 4.3 oli jatkokysymys edelliselle: Miten opettajuus mielestäsi näkyy kritiikeissäsi? Ääripään vastaukset valinneista henkilöistä vastaaja kahdeksan arvioi opettajuuden näkyvän kritiikeissään erittäin paljon ja vastaaja seitsemän uskoi sen näkyvän hyvin vähän. Vastaaja seitsemän toteaa opettajuuden näkyvän hänen kritiikeissään ”Lapsi- ja nuorisokuoro- ja arvostellessa, varsinkin ohjelmistokysymyksissä”. Vastaaja kahdeksan perustelee opetta-

juuden suurta näkymistä kritiikkeissään seuraavasti: ”Tavoitteenani on usein kertoa konserttiyleisölle jotain ehkä vielä uutta kuullusta ohjelmistosta ja lausua perusteltu mielipiteeni esityksen onnistumisesta. Toisaalta yritän kirjoittaa tekstin niin, että siitä voisi saada irti jotakin sellainenkin lukija, joka ei ole ollut kirjoituksen kohteena olleessa musiikkiesityksessä”.

Seuraavassa tiivistelmässä on esitetty yhteenvedona vastaajien ajatuksia opettajuuden piirteistä heidän omissa kritiikkeissään.

Kannustavuus erityisesti nuoria tai harrastajia kohtaan (kolmessa vastauksessa)  
 Oikeakielisyys ja ymmärrettävyys (kolmessa vastauksessa)  
 Konserttiyleisön sivistäminen tai informatiivisuuden korostaminen (kolmessa vastauksessa)  
 Rakentavuus kritiikissä (kahdessa vastauksessa)  
 Tarkka mielipiteiden perustelu  
 Opettajan näkökulmasta kirjoittaminen  
 Oppilaiden suulla kirjoittaminen  
 Laaja-alaisuus  
 Esittäjän rooliin reagointi  
 Vuorovaikutus ja sen toimivuuden huomioiminen

Kohdassa 4.4 kysyin, ovatko kriitikot kirjoittaneet kritiikkejä ennen opettajankoulutusta tai opintojen aikana. Viisi kahdeksasta vastaajasta ilmoittaa kirjoittaneensa kritiikkejä ennen opintoja tai opintojen aikana. Jatkokysymyksenä (4.4.1) edelliseen kysymykseen tiedustelin, miten vastaaja kokee kirjoitustapansa opintojen myötä muuttuneen.

Kysymyksessä 4.4.1 vastaaja yksi ei osannut tarkentaa, miten hänen kirjoitustapansa on muuttunut opintojen myötä - hän vastasi yksiselitteisesti ”en tiedä”. Vastaaja kaksi luonnehtii, että hänen kirjoitustapansa on muuttunut hyväksyvämmäksi esiintyjää kohtaan ja hänen tilannetuntemuksensa on parantunut. Vastaajat kolme, neljä ja viisi eivät olleet kirjoittaneet opintojensa aikana tai ennen niitä. Vastaaja kuusi ei koe kirjoitustapansa muuttuneen vielä opintojen aikana. Vastaaja seitsemän luonnehtii kirjoittaneensa ensimmäiset arvostelunsa mallin mukaisesti ja epäitsenäisesti. Hän toteaa Sibelius-Akatemian koulumusiikkiosastolla olleen 1960-luvulla hyvin vähän opetustaitoa käsitteleviä aineita. Vastaajan mukaan ikä ja kokemus muuttivat tyyliä. Vastaaja kahdeksan toteaa opintojen muuttaneen hänen kirjoitustapansa siten, että hän tarkastelee asioita aina useammasta näkökulmasta. Näin ollen voidaan sanoa, että vastauksissa ei tullut yhtä yksittäistä tendenssiä kirjoitustavan muuttumisesta, mut-

ta voidaan todeta, että yleisesti pitkään arvosteluja kirjoittaneet kokevat kirjoitustyylin kehittyvän ja jalostuvan työkokemuksen myötä.

Yhteenvedona kysymyksestä ”miten kirjoitustapasi on muuttunut opettajan opintojesi myötä” vastaajat kokivat seuraavien asioiden muuttuneen:

Kirjoitustapa on muuttunut hyväksyvämmäksi esiintyjää kohtaan  
 Tilannetuntemus on parantunut  
 Ikä ja kokemus muuttavat tyyliä  
 Kirjoitustapa muuttunut itsenäisemmäksi  
 Näkökulma laajentunut

Seuraava kysymykseni 4.5 liittyi kiinteästi edelliseen aiheeseen. Kysyin, kokeeko vastaaja kirjoitustapansa muuttuneen opettajana saadun työkokemuksen myötä. Jatkokysymyksenä edelliseen pyysin perusteluja myöntävään vastaukseen: Miten koet kirjoitustapasi muuttuneen. Kaksi vastaajaa kahdeksasta ei kokenut kirjoitustapansa muuttuneen opettajakokemuksen myötä.

Vastaajat neljä ja viisi eivät kokeneet kirjoitustapansa muuttuneen opettajana saadun työkokemuksen myötä. Vastaaja yksi toteaa ja toivoo näkökulmansa laajenneen työ-/elämäkokemuksen myötä. Vastaaja kaksi toteaa ytimekkäästi kritiikin olevan työkokemuksen myötä ”asiantuntevampaa, eläytyvämpää”. Vastaaja kolme pohtii aihetta laajemmin:

*”Musiikin eri alojen (tyylien) ja esityskäytäntöjen tuntemus on työn myötä syventynyt, joten vertailukohtia on tullut runsaasti lisää. Lisäksi työssäni kirjoitan ja opetan kirjoittamista, mikä on tämentänyt omaa kirjallista ilmaisua. Eräs tärkeimmistä asioista, jonka olen oppinut, on asemointi: on tärkeää, että kriitikko tekee itselleen selväksi, mistä asemasta/ näkökulmasta arvostelunsa kirjoittaa. Se, katseleeko konserttia musiikin ammattilaisena/asiantuntevana yleisön jäsenenä/yleisön jäsenenä, joka ei erityisesti harrasta musiikkia/jne. Itse pyrin olemaan mus. ammattilainen, joka myös huomioi, miltä esitys yleisön kannalta vaikutti”.*

Vastaaja kuusi toteaa linjansa pehmentyneen ja tulleen anteeksiantavammaksi esiintyjää kohtaan opettajakokemuksen myötä. Vastaaja seitsemän kertoo opettajana saadun työkokemuksen muuttaneen kirjoitustapaa enemmän kuin opettajan opintojen. Hän jatkaa: ”Opettajana haluan, että juttujani myös luetaan, siksi koetin kirjoittaa selkeästi”. Vastaaja kahdeksan kertoo oppineensa ymmärtämään erilaisuutta. ”en tuputa muille omia mielipiteitäni jyrkkinä totuksina”, hän jatkaa.

Seuraavassa yhteenvedossa olen tiivistänyt vastaajien mielipiteitä siitä, miten opettajana saatu työkokemus on muuttanut heidän kirjoitustapaansa.

Olen tässä yhteydessä kursivoinut ja lihavoinut vastaukset, joihin mielestäni viitattiin kahdesti. Osassa näitä vastauksia olen tehnyt hieman tulkintaa; lähinnä rinnastin eläytyvämmän ja musiikin syvällisemmän ymmärryksen samansuuntaisiksi asioiksi.

Kritiikki on työkokemuksen karttuessa:

*Asiantuntevampaa*

*Eläytyvämpää/syvällisempää*

*Näkökulmaltaan laajempaa*

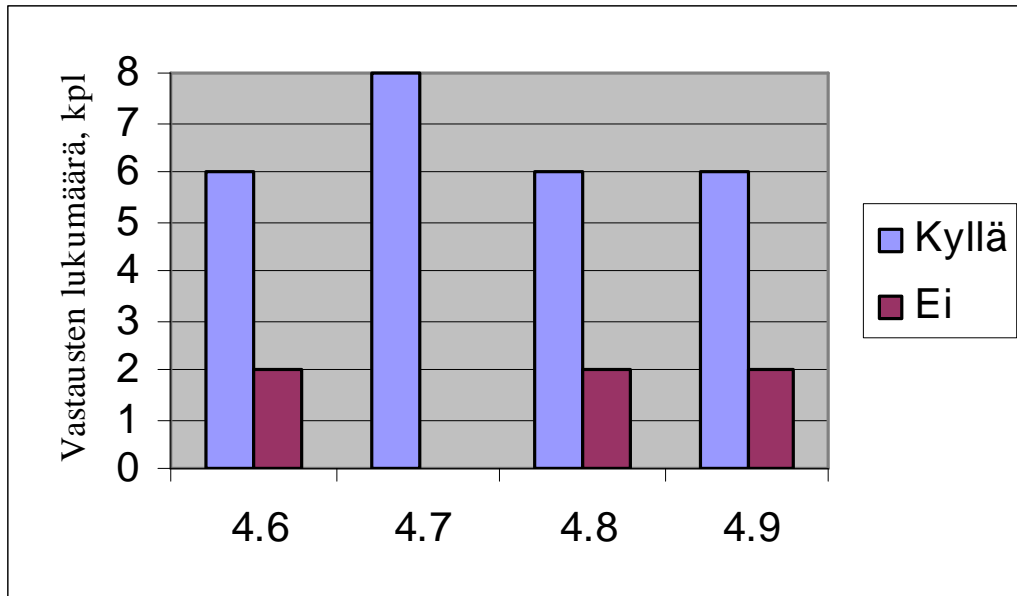
*Kirjalliselta ilmaisultaan täsmällisempää*

*Linjaltaan pehmeämpää*

**(kirjoittajan) näkökulman valinnan osalta täsmällisempää**

Kohdat 4.6 – 4.9 käsittelivät vastaajien näkemyksiä siitä, miten lehtien lukijat suhtautuvat kriitikon opettajuuteen. Kohdassa 4.6 kysyin, ”arveletko lukijoiden näkevän kirjoittamissasi kritiikeissä opettajuuteen tai opettamiseen liittyviä piirteitä. Kuusi vastaajista arveli näin olevan. Kaikki vastanneet arvioivat, että lukijaa kiinnostaa, kuka kritiikin on kirjoittanut. Samoin vastaajat uskovat, että lukijat arvioivat kritiikin luotettavuutta, asiantuntevuutta tai muita vastaavia piirteitä sen mukaan, kuka kritiikin on laatinut. Kohdassa 4.7 pyysin vastaajia arviomaan, onko heidän käsityksensä mukaan kriitikon opettajuudella jotain merkitystä lukijalle. Vastaajista kuusi oli sitä mieltä, että kriitikon opettajuudella on merkitystä lukijalle. Kuudesta 2 ilmenevät mainituista kohdista saadut tulokset.





Kuva 2. Kuvassa esitellään saadut vastaukset kysymyksiin 4.6, 4.7, 4.8 ja 4.9.

Kuvassa esitellyt kyselykaavakkeen kysymykset ovat:

4.6 Arveletko lukijoiden näkevän kirjoittamissasi kritiikeissä opettajuuteen tai opettamiseen liittyviä piirteitä?

4.7 Arveletko lukijaa kiinnostavan, kuka kritiikin on kirjoittanut?

4.8 Arveletko lukijan arvioivan kirjoituksen luotettavuutta, asiantuntevuutta tai muuta vastaavaa piirrettä sen mukaan, kuka kritiikin on kirjoittanut?

4.9 Uskotko kriitikon opettajuudella olevan jotain merkitystä lukijalle?

Jatkokysymyksessä 4.9.1 pyysin kohtaan 4.9 kyllä-vastauksen antaneilta tarkennusta, mitä merkitystä he arvelevat opettajuudella olevan lukijalle. Kohtaan (4.9.1) annettiin seuraavia vastauksia:

- Tunnustamalla opettajuuden voi laskeutua norsunluutornista ja osoittaa olevansa normaali ihminen
- Mus. opettajan koulutus tiedetään laajaksi ja monipuoliseksi, joten se lisää kriitikon tietopuolen uskottavuutta. Lisäksi uskon, että opettajan koulutuksen saanut osaa asettaa sanansa harrastajien suhteen paremmin ja rakentavammin – ts. lukija tietää, että kriitikolla on myös kasvatustieteellistä perspektiiviä
- Laajempi näkökulma, ei pelkkää absoluuttisen musiikin arviointia

- Kasvattava asenne kritiikissä toivottavasti myös kasvattaa... Eniten toivon kritiikkieni vaikuttavan lukijoitten asenteisiin muita ihmisiä (tietenkin ennen kaikkea esiintyviä muusikoita) kohtaan; ymmärtämystä, kannustusta, optimismia...
- Opettajuus taitaa olla jonkinlainen tae luotettavuudesta, ehkä myös puolueettomuudesta
- Uskon sen lisäävän kritiikin luotettavuutta lukijan mielestä

Edelliset lainaukset ovat järjestyksessä ensimmäisestä kahdeksanteen vastaajaan ensimmäisen vastaajan näkemyksen ollessa ylimpänä. Vastaajat kaksi ja neljä vastasivat kohtaan kielteisesti.

Vastaajien näkemykset keskittyvät kaikki johonkin kolmesta aihepiiristä, jotka toistuvat useissa vastauksissa: opettajuus antaa uskottavuutta ja luotettavuutta. Lisäksi sen arvelaan olevan lukijoille tae puolueettomuudesta ja laaja-alaisesta näkemyksestä.

#### **4.2 Kritiikin traditiotekijät ja opettajat kriitikoina**

Kysymyssarja viisi koskee vastaajien näkemyksiä heidän tiedoistaan kritiikin historiasta Suomessa ja muualla maailmassa. Kysymyksessä 5.1 pyysin vastaajaa arvioimaan omaa musiikkikritiikin historian tuntemustaan asteikolla ”En ollenkaan – olen alan specialisti”. Vaihtoehtoja oli annettu kuusi, joista neutraalein oli ”jonkin verran”. Vastaajien näkemykset omasta kritiikin historian tuntemuksesta olivat lähes laidasta laitaan. Yksi vastaaja ilmoittaa olevansa alan specialisti, yksi toteaa tuntevansa historiaa ”hyvin vähän”. Neljä vastaajaa kertoo tuntevansa aiheesta ”jonkin verran”, yksi ”melko hyvin” ja yksi ”hyvin”. Tämän perusteella kriitikoiden tiedot oman työalansa historiasta ovat varsin kirjavat.

Kohdassa 5.2 kysyin, millaisia kriitikoita musiikin alan opettajat ovat vastaajan käsityksen mukaan; muita huonompia, eivät muita parempia, yhtä hyviä kuin muut tai muita pätevämpiä. Kohdassa pyysin myös perusteluita. Tähän kohtaan kaikki vastaajat valitsivat vastausvaihtoehdoksi joko ”yhtä hyviä kuin muut” (5 kpl) tai ”muita pätevämpiä” (3 kpl). Seuraavassa vastaukset, joita kohdassa annettiin.

- Pedagogiset opinnot eivät mielestäni tee parempaa kriitikkoa, koulutusta tärkeämpää on persoonallisuus
- Musiikin tuntemus kokonaisvaltaisempaa eikä tule puututtua epäolennaisuuksiin liikaa, esim. pienet sivuluisut
- Opettaja on yleensä varsin perusteellinen, opettajankoulutus antaa monipuolisen musiikillisen yleissivistyksen, opettajalla on pedagogista silmää; ts. hän osaa esittää asiansa kasvattavalla ja myös lukijoita kouluttavalla tavalla. Oikeastaan musiikinopettajat ovat yleismusiikillisesti pätevämpiä kuin yleensä muut kriitikot, mutta asia erikseen ovat sitten aivan tiettyjen, spesifien ja kapeiden mus. alojen kriitikot (esim. vanhaan musiikkiin erikoistunut musiikkitieteilijä)
- Soitonopettajilla ei ole aina kovin laaja-alainen koulutus, joka on eduksi kirjoitettaessa. Toisaalta harrasteryhmiä arvioidessaan opettaja tietää, mitä on realistista odottaa esiintyjältä. Toisaalta musiikinopettajien koulutus on laaja-alaista, mutta ei ehkäpä sitten niin spesifiä, riippuu opettajan harrastuneisuudesta.
- Viittaa tässä taas tähän laaja-alaisuusfaktoriin
- Muita pätevämpiä ainakin siinä suhteessa, että ymmärtämystä ja ”laajempia yhteyksiä” pedagogi näkee usein esim. musiikin teoretikkaa enemmän; kun mukana on inhimillinen ihmistuntemus, on arvostelu lämpimämpää ja tavallaan realistisempaa(= ”tiedetään ihmisen rajat”) Myös musiikin teorian ym. ammattisanaston viljely ei ole useinkaan itsetarkoitus
- Nykyinen musiikinopettajan koulutus on niin monipuolista, että opettaja pärjää tiedollisen puolen suhteen solistisen koulutuksen saaneiden kanssa hyvin
- Näkökulmat vaihtelevat. Ei voida väittää, että joku tyyli olisi välttämättä muita parempi. Joku lukija tykkää yhdestä ja toinen toisesta

Vastaajista kuusi viittaa musiikin alan opettajien vahvuutena olevaan laaja-alaiseen musiikin-tuntemukseen. Toisaalta usea vastaaja viittaa myös siihen mahdollisuuteen, että opettaja-kriitikko, omasta harrastuneisuudestaan riippuen, saattaa olla tiedoiltaan vähemmän spesifi kuin kapeamman sektorin asiantuntija. Seuraavassa laatikossa on tiivistetty yhteenveto esite-tyistä mielipiteistä.

Vahvuuksia:

***Kokonaisvaltainen musiikintuntemus*** (kuusi vastaajaa)

**Odotusten realistisuus** (kaksi vast.)

**Perusteellisuus**

**Keskittyminen olennaiseen**

**Näkökulmat vaihtelevat**

**Pedagoginen silmä; yleisökasvatuksen harrastaminen**

Mahdollisia heikkouksia:

**Epäspesifisyys** (kaksi vastaajaa)

Kysymys 5.2.1: ”Tulisiko kriitikolla olla pedagogisia opintoja suoritettuna?”. Tämän kohdan vastaukset jakautuivat puoliksi. Neljä vastaajaa ajattelee, että pedagogisia opintoja tulisi olla. Neljä taas toteaa, etteivät pedagogiset opinnot ole välttämättömiä. Seuraavia ajatuksia annettiin vastausten muodossa.

- Pedagogiset opinnot eivät mielestäni tee parempaa kriitikkoa, koulutusta tärkeämpää on persoonallisuus
- Vastaaja viittaa useisiin aiempiin vastauksiin; tulisi olla
- Pedagogiset opinnot tuovat kasvatustieteellistä näkökulmaa, minkä avulla kriitikko oppinee kirjoittamaan kritiikkiä rakentavassa ja opettavassa hengessä sekä ymmärtää syvällisemmin vuorovaikutustilanteita yms. esiintymiskäyttäytymiseen liittyvää. Toki kriitikkona toimiminen edellyttää ennen kaikkea itse substanssin – musiikin – vankkaa tuntemusta
- En voi olla sitä mieltä, että opettajan opinnot olisivat välttämättömiä. Toki opettajataustalla voi olla vahvuutensa ja se saattaa tuoda persoonallisesti joitakin ulottuvuuksia. Pikemminkin kirjoittajakoulutusta voisi olla
- Ei pedagogia nyt niin tärkeätä ole
- Opettajankoulutuksen saanut usein tietää, kuinka paljon faktoja kannattaa sisällyttää kritiikkiin ja osaa formuloida ne kansantajuisesti
- Ei pedagogiikka pahaa tee, mutta ei se ole välttämätöntä. Musiikin tuntemus ja kuuntelemisen taito ovat merkittävämpiä

- Ei opettajuus ole mikään ainoa kritiikin edellytys

Vastaukset edelliseen kysymykseen saivat monenlaisia muotoja. Tietyissä vastauksissa havaitsin vastareaktiota kysymyksenasettelulle (esimerkiksi vastaus ”ei opettajuus ole mikään ainoa kritiikin edellytys”). Tähänhän kysymys ei pelkästään viittakaan: ”Kriitikolla tulisi olla pedagogisia opintoja; opettajat sopivat erinomaisesti kriitikoiksi” –muotoilu ja vastauksessa siihen sisältyneeseen väitteeseen yhtyminen, lähinnä sisältävät ajatuksen pedagogisten opintojen hyödyllisyydestä ja opettajuuden soveltumisesta kriitikon ammatinkuvaan. Tieteelliseltä tarkkuudeltaan ehkä aavistuksen arveluttava kysymys oli alun perin hieman hymyssä suin muotoiltu ja toivoin sen herättävän kiivaita mielipiteitä joko puolesta tai vastaan. Provosointini onnistui puolittain; olisin toivonut perusteluissa hieman tarkempaa argumentointia kysymyksen luonteesta johtuen – tarkka argumentaatio olisi tuonut validiutta tieteellisesti hieman epätarkalle kysymyksenasettelulle. Todettakoon kuitenkin, että vastuu huonosta kysymyksestä tutkimuksessa on aina kysyjällä, ei vastaajalla. Toisaalta kysymys herätti ainakin jonkinlaisia tunteita, koska kommentointi oli osittain sopivan kärkevää ja antoi mielestäni ”intoutuneitakin” vastauksia. Kysymyksen eräänä tavoitteena oli myös aktivoida vastaajaa suurin piirtein kyselyn puolesta välissä. Tässä onnistumista on vaikea arvioida – toki toivon, että hieman intohimoisia vastauksia aiheuttanut kysymys piristi kyselykaavakkeen täyttämistä ja palveli tarkoitustaan myös näin.

Kysymyksen 5.3 problematiikkaa olen käsitellyt aiemmin. Tässä yhteydessä jätän kyseisen kohdan käsittelyn sen ongelmallisuuden vuoksi kokonaan.

Kysymys 5.4 oli kontrolloiva kysymys aiemmin esitetyille kysymyksille. ”Mitkä ovat mielestäsi opettajana toimivan kriitikon hyviä ominaisuuksia” –kysymyksen vastaukset yhtyivät aiemmin mainittuihin ominaisuuksiin (vrt. mm. kohdan 5.1 tulokset), joita ovat muun muassa laaja-alaisuus ja perusteellisuus. Vastaaja IV huomauttaa hyvien ominaisuuksien olevan yhteisiä kaikille kriitikoille. Hän mainitsee tällaisia ominaisuuksia olevan: ammattitaito arvioitavalla alueella, objektiivisuus, oma ääni kirjoittajana ja elävä kieli, jota on kiva lukea. Myös tasapuolisuus on vastaajan mukaan tärkeää, samoin kuin se, että omat antipatiat on pystyttävä sivuuttamaan.

Seuraavassa kohdassa 5.5 kysyin, eroaako opettaja-kriitikko jotenkin muista kriitikoista. Kuusi vastaajaa toteaa ”kyllä” ja kaksi ”ei”. Useimmissa vastauksissa viitattiin joko suoraan edeltäviin kohtiin (esim. ”kts. 5.2.1”) tai muuten edellä mainittuihin asioihin. Vastaaja VII mainitsee tarkemman luonnehdinnan: hän toteaa havaintojensa mukaan opettajien ole-

van kriitikoina suvaitsevia, mutta muistuttaa heti perään toisentyyppisestä esimerkistä. Vastaja muistaa Keski-suomalainen -lehden toimittaja Lassi Utsjoen eli ”Puuman” 1950-luvulta lämminsydämisenä, vaikkakin terävänä kirjoittajana.

Kysymykseen 5.6 ”Onko opettajan koulutus mielestäsi haitaksi kriitikolle” vastattiin yksimielisesti ”Ei”.

Seuraavat kaksi kysymystä liittyivät kriitikkona toimivan opettajan moraalikäsitteeseen. Kohdassa 5.7 kysyin, ”Vaalitko tietoisesti kritiikissäsi opettajana itsellesi asettamia ihanteita” ja seuraavassa kohdassa ”näkyykö kritiikissäsi mielestäsi sama moraalinen, jota noudatat opetustyössäsi”. Jälkimmäiseen kysymykseen kaikki vastasivat ”Kyllä”. Myös edeltävään kohtaan kaikki vastaajat yhtä lukuun ottamatta vastasivat myöntävästi. Vastaja IV ei koe vaalivansa tietoisesti samaa moraalista kritiikissään kuin opettajana toimiessaan. Vastaja I oli rastiutanut kohdassa molemmat ruudut. Kysymyksen heikkoutena oli, ettei siinä pyydetty perustelemaan mielipidettä avoimella vastauksella. Nyt vastauksesta voidaan päätellä vain, että yksi vastaaja kokee opettajan- ja kriitikontyönsä kahtena erillisenä urana ainakin siinä suhteessa, ettei hän tietoisesti vaali samoja ihanteita kriitikkona kuin opettajana toimiessaan. Myös vastaajan yksi vastaus on monitulkintainen.

Kohdan 5 viimeisenä kysymyksenä 5.8 oli, millaisena henkilönä vastaaja itseään ensisijaisesti ajattelee kritiikkiä laatiessaan. Vastaukset jakautuivat melko tasaisesti: kaksi vastaajaa kokee itsensä ensisijaisesti kritiikin ammattilaiseksi. Kaksi luonnehtii itseään ensisijaisesti kritiikkiä kirjoittavaksi opettajaksi. Yksi ajattelee itsensä ensisijaisesti taiteen ammattilaiseksi ja yksi vastaaja musiikin asiantuntijaksi. Yksi vastaajista toteaa olevansa ensisijaisesti sivutoiminen kriitikko arvosteluja laatiessaan ja yksi vastaaja yksityishenkilö. Taulukossa 1 on esiteltyä yhteenveto mainittujen kysymysten tuloksista.

Taulukko 1. Taulukossa esitellään vastaukset kysymyksiin 5.1 – 5.9 (Taulukossa 1 kysymyksen 5.1 numerointi on seuraava: 1=en ollenkaan, 2=hyvin vähän, 3=jonkin verran, 4=melko hyvin, 5=hyvin ja 6=olen alan specialisti. 5.2 – kysymyksessä vastaukset on numeroitu seuraavasti: 3 = he ovat yhtä päteviä kuin muut ja 4 = he ovat muita pätevämpiä. Kohdassa 5.9 lyhenteet ovat kritiikin ammattilainen, sivutoiminen kriitikko, taiteen ammattilainen, kritiikkiä kirjoittava opettaja ja musiikin asiantuntija.)

Kritiikin traditiotekijät ja opettajat kriitikoina	V1	V2	V3	V4	V5	V6	V7	V8
5.1 Tunnen musiikkikritiikin historiaa	3	6	3	3	3	2	4	5
5.2 Musiikin alan opettajat ovat kriitikoina...	3	4	4	3	3	4	3	3
5.2.1 Kriitikolla tulisi olla pedagogisia opintoja	K	K	K	E	E	K	E	E
5.3 Tunnen muita musiikinopettajakriitikoita	K	K	K	K	K	K	K	K
5.5 Eroaako kriitikko-opettaja muista kriitikoista	E	K	K	E	K	K	K	K
5.6 Onko opettajan koulutus haitaksi kritiikolle	E	E	E	E	E	E	E	E
5.7 Vaalitko tietoisesti kritiikkeissäsi opettajana itsellesi asettamiasi ihanteita	K	K	K	E	K	K	K	K
5.8 Näkökö kritiikkeissäsi mielestäsi sama moraali, jota noudatat opetustyössäsi	K	K	K	K	K	K	K	K
5.9 Ajattelen itseäni kritiikkiä laatiessani	Kr. amm.	Kr. amm.	Sivut. kr.	Tait. amm.	Yksityishlö	Kr. kirj. op.	Kr. kirj. op.	Mus. asiant.

### 4.3 Kritiikin suuntaaminen

Kysymyssarjassa kuusi kysymystä kritiikin suuntaamiseen liittyviä asioita: ketä kriitikko ajattelee kritiikkiä laatiessaan, kenelle kriitikko ensisijaisesti suuntaa palautteen tai informaation, millaista kieltä hän käyttää (viljeleekö kirjoittaja ammattitermistöä kirjoituksissaan ym.) sekä muun muassa vaikuttaako kritiikin kohde arvostelutapaan. Seuraavassa listaan saatuja tuloksia.

Kohta 6.1: ”ajattelen kritiikkiä laatiessani lukijoita”. Tässä kohdassa kaikki vastaajat toteavat ajattelevansa lukijoita kritiikkiä laatiessaan.

Kohdassa 6.2 kysyin kenelle kriitikko suuntaa ensisijaisesti kritiikkinsä. Yksiselitteisiä vastauksia ei annettu; kaikissa kohdissa vastaajat olivat rastineet useita kohtia. Ensisijai-





#### 4.4 Palaute kritiikeistä

Kysymyssarja seitsemän poikkeaa muista kohdista siten, että lisäsin sen jälkikäteen kyselytutkimukseni liitteeksi. Ensimmäiselle vastaajalle (tutkimuksen aiemmissa vaiheissa vastaaja VI) lähettämässäni kyselykaavakkeessa kohtaa ei ollut ollenkaan. Lähetin kysymykset jälkikäteen myös sille vastaajalle, joka ei ollut kysymyksiä alun perin saanut, mutta häneltä en saanut vastauksia palautuksena koskaan. En kuitenkaan nähnyt tarpeelliseksi ryhtyä karhuamaan vastauksia moneen kertaan, koska kysymyssarjan keskeinen tarkoitus oli antaa lisätietoa tutkimuksen taustatiedoksi. Näin ollen seitsemän vastaajan vastaukset antoivat mielestäni tähän tarkoitukseen arvokasta mielipidetietoa ja mielenkiintoisia detaljeja. Seuraavassa luvussa on esitelty tuloksia kysymyssarjan vastauksista.

Kohta 7.1: ”Saatko kritiikeistäsi palautetta arvosteltavilta taiteilijoilta”. Vastausvaihtoehtoja oli tässä kohdassa, kuten kolmessa seuraavassakin kohdassa, viisi: ”En koskaan”, ”harvoin”, ”silloin tällöin”, ”melko usein” ja ”hyvin usein”. Suurin osa vastaajista kokee saavansa varsin vähän palautetta arvostelemiltaan taiteilijoilta. Neljä vastaajaa luonnehtii saavansa palautetta harvoin, yksi ei koskaan ja yksi silloin tällöin. Yksi vastaajista saa palautetta arvostelemiltaan taiteilijoilta melko usein.

Kohdassa 7.2 kysyin, saako vastaaja palautetta kritiikeistään yleisöltä. Tässä viisi vastaajaa toteaa saavansa yleisöpalautetta silloin tällöin. Yksi vastaajista saa palautetta melko usein ja yksi harvoin.

Kohdassa 7.3 vaihtelua oli jälleen hieman enemmän. Kysyin, saako kriitikko palautetta kollegoiltaan tai keskusteleeko hän kritiikeistään kollegoidensa kanssa. Kaksi vastaajaa totesi, etteivät he saa koskaan palautetta kollegoiltaan tai keskustele heidän kanssaan arvosteluistaan. yksi vastaaja kertoo saavansa kollegoiltaan palautetta tai keskustelelevansa aiheesta heidän kanssaan harvoin, yksi taas melko usein. Kolme vastaajaa luonnehtii saavansa palautetta kollegoiltaan tai keskustelelevansa heidän kanssaan kritiikeistään silloin tällöin.

Kohdassa 7.4 kysyin, keskustelevatko kriitikot perheidensä tai ystäviensä kanssa kirjoituksistaan. Neljä vastaajaa tekee näin melko usein. Kaksi vastaajista keskustelee joko perheensä tai ystäviensä kanssa kritiikeistään harvoin, yksi silloin tällöin.

Taulukko 3. Taulukossa esitellään vastaukset kysymyksiin 7.1 – 7.4.

<b>Palaute kritiikeistä</b>	<b>V2</b>	<b>V3</b>	<b>V4</b>	<b>V5</b>	<b>V6</b>	<b>V7</b>	<b>V8</b>
7.1 Saan palautetta arvostelemiltani taiteilijoilta	harvoin	harvoin	melko usein	en koskaan	silloin tällöin	harvoin	harvoin
7.2 Saan kritiikeistäni palautetta yleisöltä	silloin tällöin	silloin tällöin	silloin tällöin	harvoin	silloin tällöin	silloin tällöin	melko usein
7.3 Saan palautetta/keskustelen kollegoitteini kanssa kritiikeistäni	harvoin	en koskaan	melko usein	en koskaan	silloin tällöin	silloin tällöin	silloin tällöin
7.4 Keskustelen kritiikeistä perheeni/ystävieni kanssa	silloin tällöin	harvoin	melko usein	melko usein	melko usein	melko usein	harvoin

Viimeiset kolme kohdan seitsemän kysymyksistä olivat oikeastaan samaa aihetta käsitteleviä, toisiaan täydentäviä kysymyksiä. Kysymys 7.5 koski palautteen muotoa: ”Jos olet saanut palautetta, millaisessa muodossa se on tullut?”. Vaihtoehdot olivat ”lehden yleisönosastolla”, ”suullisesti”, ”kirjallisesti”, ”puhelimitse”, ”sähköpostina”, ”esimiehen välittämänä” tai ”muuten –miten?”. Kaikki vastaajat olivat saaneet palautetta monessa muodossa. Kohta antoi mahdollisuuden rastittaa useita vaihtoehtoja. Taulukossa 5 on yhteenveto kysymyssarjan seitsemän määrittämisestä tuloksista.

Kohdassa 7.6 pyysin antamaan esimerkkejä saadusta palautteesta. Muun muassa seuraavallaisia esimerkkejä annettiin:

- ***Kehuttu/kiitetty arvostelua tai kritiikkaa*** (seitsemän kappaletta)
- **Moitittu kritiikkiä joko epäoikeudenmukaiseksi tai painopistettä vääräksi** (kahdesta neljään vastausta hieman tulkinnasta riippuen)
  - **Menetetty maltti** (kaksi)
  - Loukkaannuttu, kun arviota ei ole kirjoitettu
  - Oiottu virheellisiä faktoja
  - Esiintyjät selittelleet virheitä
  - Yleistä mielipiteenvaihtoa kollegoitteini/ystävieni kanssa
  - Pinnallista palautetta

Kohdassa 7.7 pyysin luonnehtimaan saadun palautteen oikeutusta. Pyysin kohdassa perusteluja myös avoimella kysymyksellä. Jokainen vastaaja yhtä lukuun ottamatta oli rastittanut useita kohtia vaihtoehtoista, jotka olivat ”epäoikeutettua”, ”oikeutettua”, ”asiantuntematon-

ta”, ”asiantuntevaa”, ”tuohtunutta”, ”rakentavassa hengessä annettua”, ”kaikenlaista palautetta”. Yksi vastaajista koki kritiikin rakentavassa hengessä annetuksi ja kiteytti mielipiteensä ”*Ei kriitikolle pottuilla edes Jazz Barissa!*”. Seuraavanlaisia asioita tuli ilmi avoimissa vastauksissa.

- **Erilaista palautetta saa erilaisilta/eri ihmisiltä** (kaksi kappaletta)
- **Palaute (mikä tahansa) on hyvä asia, koska se on kulttuurikeskustelua** (kaksi kappaletta)
- Palaute, jossa johtavassa asemassa oleva paikallisen musiikkioppilaitoksen rehtori oli kieltänyt vapaan kritiikin paikkakunnalla, koettiin hämmentävänä ja loukkaavana puuttumisena journalismin vapauteen
- Kapellimestari, jolle oli annettu negatiivista kritiikkiä, oli pyytänyt kulttuuritoimituksen esimiestä kieltämään kriitikkoa kirjoittamasta hänen johtamistaan konserteista. Samasta konserttiarviosta oli tullut kiittävää palautetta orkesterin jäseniltä ja intendentiltä
- Pinnallinen kommentointi koettiin oikeutettuna. Vastaaja huomauttaa, että Pohjanmaalla ei ole ylipäänsä tapana antaa palautetta yhtään mistään

#### 4.5 Yhteenveto tuloksista

Tutkimustuloksissa esiintyivät muutamat teemat selvästi muita enemmän. Eräs vastauksissa usein toistunut asia oli opettaja-kriitikoiden ”inhimillisuus”; erityisesti nuoria esiintyjä ja harrastajia kohtaan opettaja-kriitikot osoittavat ymmärtävyyttä ja odotukset heitä kohtaan ovat realistisia. Vastaajat pitivät tärkeänä ja tyypillisenä piirteenä oikeakielisyyttä ja ymmärrettävyyttä. Aihetta käsiteltäessä viitattiin niin kielen selkeyteen ja puhtaaseen kielioppiin kuin lukijoiden valistamiseen ja yleisökasvatukseen.

Vastauksista ilmenee, että kriitikon työkokemus sekä opettajana että kriitikkona parantaa kirjoittajan tilannetajua sekä muuttaa kirjoitustapaa itsenäisemmäksi. ”Virkaiän” kasvun myötä kritiikki muuttuu syvällisemmäksi ja asiantuntevammaksi. Kirjallinen ilmaisu täsmentyy ja monen kriitikon linja pehmenee eli kriitikot kirjoittavat kriitikko- ja opettajan työkokemuksen karttuessa lempeämmin.

Musiikinopettajuuden vastaajat arvelevat näyttävätyvän paitsi laaja-alaisena asiantuntemuksena, jota korostettiin useasti, myös takeena kritiikin luotettavuudelle. Laaja-alaisuuden mahdolliseksi kääntöpuoleksi osa vastaajista arveli epäspesifisyyttä.

Musiikinopettaja-kriitikot saavat tulosten perusteella varsin harvoin palautetta arvostelemiltaan taiteilijoilta, yleisöltä tai kollegoiltaan. Sen sijaan vaikuttaa siltä, että monet kriitikot keskustelevat kirjoituksistaan perheenjäsenten tai ystäviensä kanssa.

## 5 PÄÄTELMÄT JA POHDINTA

Tässä luvussa esittelen tutkimustulosteni ja lähdeaineiston pohjalta syntyneitä ajatuksia ja päätelmiä. Tutkimuksessani olen käsitellyt musiikkikritiikkiä paitsi yleisenä kulttuurikentän ilmiönä, erityisesti opettajuuden näkökulmasta. Opettajuuden ja musiikkikritiikin kombinaatio on pääosassa tässä luvussa. Pohdin myös nykyaikaisen musiikkikritiikin määritelmää sekä musiikkikritiikkiä ilmiönä Bourdieun kenttäteorian kannalta tarkasteltuna.

### 5.1 Bourdieulainen kritiikin kenttä – esimerkki taistelusta kritiikin kentällä

Pierre Bourdieu jäsentää toimintaa ja sosiaalisia rakenteita kenttäteorian avulla. Olen esitellyt kritiikin kentän rakennetta ja symbolisessa taistelussa käytettävien aseiden funktioita. Bourdieun teoriassa painottuu muun muassa hänen habitukseksi kuvaamansa pelisilmä; tilannetaju siitä, miten henkilön, tässä tapauksessa kriitikon, tulisi toimia annetussa tilanteessa. Tätä taistelua esittelen ja sovellan seuraavassa esimerkissä muun muassa paljon suosiota saaneen Idols-ohjelman sekä kulttuurin eri kenttien leikkauskohdassa toimivan kriitikon toimintamalleja pohtimalla. Esimerkin avulla pyrin osoittamaan taistelun luonteen ja toimintaperiaatteen ja pohdin sen kautta kritiikin kenttää ja sen toimijoita.

Bourdieuun mainitseman yhteiskuntaluokka-ajatuksen on ajateltu sopivan erityisesti ranskalaiseen kulttuuriin ja yhteiskuntaan. Joissain yhteyksissä tutkimustyötä tehdessäni keskusteluissa nousi kärkeviäkin eriäviä mielipiteitä teorian sovellettavuudesta Suomen yhteiskuntaan ja kulttuurikenttään. Itsekin suhtauduin varovaisesti liian radikaaleihin yleistykseen Bourdieun esittämistä ajatuksista – varsinkin ottaen huomioon suomalaisen ja ranskalaisen kulttuurikentän mahdolliset eroavaisuudet. En ole ranskalaisen kulttuurin asiantuntija ja käsitykseni suomalaisten ja ranskalaisten yhteiskuntaluokkien ja kulttuurien eroista pohjautuvat lähinnä tutkimustyötä tehdessäni lukemiini ranskalaisiin, pääasiassa Bourdieun kirjoittamiin kirjoihin sekä muutamiin muihin hajanaisiin artikkeleihin ja keskusteluihin, joiden luonnetta ei voida pitää tieteellisinä. Olen tutkimusta tehdessäni kiinnittänyt huomiota suomalaisessa mediassa käytyyn keskusteluun siitä, että myös Suomessa perinteinen hyvinvointiyhteiskunnan malli on muutoksessa ja jo osittain muuttunut. Ehkä olemme lähestyneet ranskalaisen yhteiskunnan kulttuurirakenteita tai sitten yhteiskuntiemme eroja on pidetty kahvipöytäkeskusteluissa liioiteltuina. Mainitusta varovaisesta suhtautumisesta huolimatta en ole havainnut mitään yleistä ongelmaa Bourdieun teorian soveltamisessa suomalaiseen kulttuurikenttään.

Päinvastoin, Bourdieun teoria soveltuu pääasiassa erittäin hyvin suomalaisen kulttuurielämän ja sen vuorovaikutussuhteiden kuvaamiseen.

### **5.1.1 Yhteiskunnan muutoksista Suomessa 2000-luvulla**

Erityisesti syksyn 2005 kulttuurikeskustelussa viitattiin usein Suomessa meneillään olevaan yhteiskuntamuutokseen. Keskustelun kärki oli nuorten aikuisten kasvaneissa tulo- ja varallisuuseroissa. Tämä keskustelu on jatkunut käytännössä koko 2000-luvun ajan. Eräs paljon pohdittu aihe on ollut, että vähävaraisilla nuorilla tulot ovat todella pienet ja hyvätuloisilla korkeat. Nuorten varallisuuteen vaikuttaa myös vanhempien tulotaso, joka tukee kehitystä molempiin suuntiin: vähävaraisilla nuorilla on usein köyhät vanhemmat ja hyvätuloisilla rikkaat vanhemmat, jotka lisäksi tukevat rahallisesti suurta osaa alle 30-vuotiaista nuorista aikuisista. Lisäksi on todettu, että parantuneesta työllisyydestä huolimatta nuorten tilanne työmarkkinoilla on aiempaa epävarmempi. Samaan aikaan 2000-luvun aikana on jatkuvasti keskusteltu opintotukien riittämättömyydestä, opiskelijoiden pitkistä opiskeluajoista sekä esimerkiksi yliopistomaksujen mahdollisesta nostamisesta ja järjestelmän muuttamisesta maksulliseksi ainakin ulkomaisille opiskelijoille.

Samaan aikaan yhteiskuntaluokkien erottumispelkojen kanssa suomalainen koulujärjestelmä on saanut kiitosta erityisesti kansainvälisissä vertailuissa. Tärkeimpänä valttina kansainvälisissä vertailuissa on todettu suomalaisen koululaitoksen tuki heikoimmin menestyville oppilaille. Suomalaisen hyvinvointiyhteiskunnan peruspilareina on perinteisesti pidetty muun muassa korkeaa ja laajaa sosiaaliturvaa, laadukasta ja kaikkien tavoitettavissa olevaa perusterveydenhoitoa, jonka tasapuolisuus tosin on kyseenalaistettu viime aikoina (mm. Ylen Radiouutiset 2007) sekä korkeaa moraalialia, joka näkyy Suomessa muun muassa korruption vähäisenä määränä. Toisaalta kuitenkin tutkimusten mukaan (Kaltiala-Heino 2002, 204) nuorten henkinen pahoinvointi on ollut suurta viime vuosina. Yhtenä syynä pidetään eriarvoistuvaa ja eri tuloluokkiin yhä radikaalimmin jakautuvaa yhteiskunnallista tilannetta.

Liiallinen yksilöllisyyden korostaminen on ollut viime vuosina uusi piirre suomalaisessa yhteiskunnassa. Viihteessä, erityisesti musiikissa ja musiikkibisneksessä, tämä on näkynyt muun muassa tähteyteen ja nopeaan menestykseen tähtäävien televisio-ohjelmaformaattien suosiona. Idols sekä muut vastaavat ohjelmat, joissa tarkoituksellisesti pyritään tekemään amatööreistä kansallisia huippuesiintyjä, ”tähtiä”, ovat olleet erittäin suuressa suosiossa. Näiden ohjelmaformaattien yksi aspekti on julkinen nöyryyttäminen ja voimakkaiden tunnekuohujen herättäminen. Kyseisillä asioilla saatetaan suorastaan herkutella

ohjelmassa. Kilpailijoille annettava palaute on pyrkimykseltään näennäisesti tasapuolista ja ”suoraa”, mutta käytännössä usein ilkeämielistä ja tuomareiden puolelta vailla itsekritiikkiä. Mielestäni Idols-ohjelma ilmentää monella tavoin eriarvoistuvaa yhteiskuntaa: niitä, jotka eivät ole harrastuksessaan hyviä, vaan keskinkertaisia tai jopa heikkotaitoisia, on lupa pilkata ja nöyryyttää. Voittajille taas kärjistetysti annetaan ”kaikki”: Idolsissa se tarkoittaa esimerkiksi alkavaa uraa (levytyssopimus ja keikkabuukkaus), taustatuki (levy-yhtiö ja lakitekninen tuki), foorumi jolla saada nimeä (televisio ja suosittu ohjelma) ja niin edelleen.

Suomalaisen yhteiskunnan voidaan sanoa edellä mainituin perustein ainakin joiltain osin muuttuneen aiempaa elitistisemmäksi, yksilökeskeisemmäksi ja eriarvoistuneeksi. Idols, Big Brother ja vastaavantyyppiset viihdeohjelmat, joissa pyritään systemaattisesti luomaan julkimoita sekä erityisesti ohjelmien hurja suosio osoittavat myös työnteon arvostuksen väistyneen nopean menestyksen tavoitteen tieltä suomalaisessa ihannemaailmassa.

Edellä mainitut julkisuudessa paljon pohditut aiheet ovat merkityksellisiä kritiikin kentällä käydyn taistelun kuvaamisessa. Ne leimaavat myös kulttuurikentän muutosta; koska tuloerot ja yhteiskuntaluokkien väliset erot kasvavat, myös kulttuurikentän ilmiöiden ääripäät laajenevat. Samalla kriitikko toimii hyvin monimuotoisen kentän agenttina ja joutuu huomioidaan toiminnassaan hyvin erilaisia aspekteja.

### **5.1.2 Taistelun kenttä ja toimijat**

Tässä esimerkissä eräänä kenttänä on nuorisokulttuurin kenttä. Sen ilmiöitä tässä yhteydessä edustavat koulu, joka on nuorille keskeinen kohtaamis- ja keskustelupaikka sekä Idols – tyyppiset ohjelmaformatit, joita monet nuoret seuraavat aktiivisesti. Toisena kenttänä on korkeakulttuurin kenttä. Tätä edustavat esimerkiksi korkeakulttuurista musiikkikulttuuria edustavat henkilöt ja tahot. Kolmas leikkaava kenttä on median kenttä. Näiden kaikkien kanssa leikkaa musiikkikritiikin kenttä ja sen agenttina musiikkikritiikko. Kun tähän yhdistetään vielä tämän tutkimuksen ydinhenkilö, opettajana toimiva kriitikko (tai yhtä hyvin kriitikkona toimiva opettaja – kumman henkilö näkeekin ”pääurakseen”); mahdollisesti jopa kriitikko ja opettaja, jos henkilö kokee molemmat urat tasavertaisina ja eriävinä), on toimijana henkilö, joka toimii käytännössä samanaikaisesti paitsi kritiikin myös kouluopetuksen kentällä.

Musiikkikritiikko nähdään tyypillisesti arvovaltaisena henkilönä ja kirjoittajana. Hyvän kriitikon ominaisuuksiksi on tässä tutkimuksessa todettu muun muassa sivistyneisyys, laaja-alainen tieto, korkea koulutus, tasapuolisuus ja hyvä kirjoitustaito. Edellä mainitut määreet viittaavat kaikki niin sanottuun korkeakulttuuriin; korkeakouluopiskeluun, ”ajan seura-

miseen” ja muihin arkikielessä sivistyksen tunnusmerkkeinä ymmärrettyihin piirteisiin. Näin ollen kriitikkoa voidaan pitää myös korkeakulttuurin kentän toimijana. Nuorisokulttuurin ilmiöt ovat usein massakulttuuriin liittyviä. Ohjelmaformatit, joissa kilpaillaan omilla luontaisilla taidoilla ja joissa kilpailijoina ovat ohjelmaa seuraavien nuorten omaa ikäluokkaa tai hyvin lähellä sitä olevat henkilöt, ovat nuorille helposti lähestyttäviä. Esiintyjiin on helppo samaistua.

Media pyrkii hyödyntämään nuorisokulttuurin kenttää välineellisenä tahona oman päämääränsä, kapitaalisen voiton maksimoinnin saavuttamiseksi. Nuorisokulttuurin kentässä yhden toimijan eli viihdeteollisuuden näkökulmasta tärkeää habitukselle on massakulttuurin mahdollisimman taitava hyödyntäminen ja manipuloinnin hallitseminen. Massa, eli nuoret välineellistetään päämäärän – rahallisen voiton – saavuttamiseksi. Käytännössä tämä välineellistäminen ja tuotteistaminen tapahtuu äänestysten avulla, joissa television katsojia pyydetään äänestämään omaa suosikkiaan matkapuhelinlaskun yhteydessä perittävää maksua vastaan. Manipulaatiokeinona käytetään muun muassa pelkoa katsojan suosikin mahdollisesta tippumisesta äänestämättä jätettäessä. Nuorison näkökulmasta vaihdon vastineena on oman suosikin kilpailussa menestyminen. Rahallista korvausta vastaan nuori voi äänestää suosikkiaan, jolloin tämän menestymismahdollisuudet paranevat. Tästä äänensä suosikilleen antanut saa tietysti mielihyvää. Myös tietyn kilpailijan julkinen kannattaminen, johon tietysti täytyy sisältyä ohjelman seuraaminen, on vaihdon väline, koska silloin kauppa käydään sosiaalisesta suosiosta, habituksen laadusta. Tämä vaihtokauppa tapahtuu yksilön sosiaalisessa kentässä, kaveripiirissä. Tässä tapauksessa ”virtuaalisen” kentän keskeinen kaupankäynnin fyysinen foorumi on koulu ja esimerkiksi välitunnit.

Myös median kentän sisällä tapahtuu taistelua. Kaksi sisäistä toimijaa, valtiollinen ja kaupallinen media, joita suomessa edustavat lähinnä Yleisradion televisiokanavat valtiollisella sekä MTV3 ja Nelonen kaupallisella puolella, kilpailevat arvottaen kaupallisuuden ja korkeakulttuurin merkityksiä. YLE:n kanavien profiloituminen on selkeästi korkeakulttuurista ja ”yleishyödyllisyyteen”, voisi sanoa ”asiallisuuteen” pyrkivää. Kaupallisten kanavien ensisijaiset intressit ovat luonnollisesti taloudellisia.

Näiden kenttien kanssa musiikkikritiikin kenttä leikkaa monellakin tapaa. Tässä yhteydessä myös kritiikin kentän sisällä on erilaisia toimijoita ja monenlaista taistelua. Iltaapäivälehdistöä edustavat kriitikot kirjoittavat ensisijaisesti massakulttuuri-ilmiön sisältä käsin, esimerkiksi Idols-sarjan esiintyjien menestystä spekuloiden. Korkeakulttuurin edustajat, lähinnä päivälehtikriitikot, pohtivat mahdollisen ilmiöön – ns. tosi-tv-sarjoihin - kohdistuvan spekuloinnin lisäksi ilmiön merkityksiä ja sen vaikutuksia.



Iltapäivälehdistön ja päivälehdistön ero voidaan nähdä jossain määrin myös viihteen ja kulttuurin välisenä erona. Päivälehdistön harjoittama kritiikki koskee usein ensisijaisesti koko kulttuurin kenttää ja samalla suurelta osin klassisen musiikin ja muiden ”vakavien” musiikilajien, kuten jazzin tai nykyään myös kansanmusiikin arvostelua. Iltapäivälehdistön harjoittama kritiikki taas käsittelee pääosin populaarimpia aiheita, kuten rockkonsertteja ja viihteellisiä tapahtumia, vaikkapa Eurovision laulukilpailuja.

### 5.1.3 Viihde versus kulttuuri

Viihteen ja kulttuurin välistä eroa on kuvattu ainakin lentävällä lauseella ”viihde on pakoa todellisuudesta – kulttuuri auttaa ymmärtämään ja jäsentämään todellisuutta”. viihde on jotain kulttuuria pinnallisempaa, kertakäyttöistä, kun taas kulttuuri nähdään rakentavana, ylevämpänä ja kauaskantoisempana. Jos kyseinen väittämä tässä yhteydessä hyväksytään totena tai ainakin hyväksytään kulttuurin ja viihteen erilaiset luonteet, voidaan ajatella päivälehdistön ja iltapäivälehtien toimivan jossain määrin jopa eri kentillä, tai ainakin saman kentän eri laidoilla. Jos ajatellaan, että kyseessä on kaksi eri kenttää, niillä on myös omat, erilliset sääntönsä. Toisaalta, jos kyse on samalla kentällä käydystä taistelusta, näyttäytyy viihde ainakin nuorena toimijana vanhalla kentällä – näin ollen myös viihdekriitikot ovat nuoren kriitikon asemassa. Tutkimuksessani olen todennut tämän problematiikan näyttäytyvän mm. lähdeaineistossa: suurin osa lähteistä käsittelee taidemusiikin kritiikkiä ja vain pieni osa materiaalista muuta musiikkia koskevaa kritiikkiä. Koska klassinen musiikki esimerkiksi on yleisesti hyväksytty kulttuuriksi useimpien pitäessä esimerkiksi tanssimusiikkia viihteenä, voidaan päätellä, että joko viihdemusiikin kenttää on tutkittu hyvin vähän tai sitten kulttuurikentän viihdemusiikin osaa on tutkittu hyvin vähän. Joka tapauksessa viihdekritiikki on nuoren kriitikinalan asemassa ja siksi sen säännöt elävät enemmän kuin vakiintuneemman vakavan musiikin kentän kriitikin säännöt.

Viihteen ja kulttuurin ero näyttäytyy myös yksittäisen kriitikon ilmaisuintressissä. Jos kriitikko on iltapäivälehdien tai kaupallisen televisiokanavan palveluksessa, hän tuskin voi helposti kyseenalaistaa esimerkiksi Idols-formaattia arvioidessaan sitä, koska hän on viihteen kentän agentti. Kyseenalaistaessaan suosittua viihdeformaattia hän kyseenalaistaisi oman toimintakenttänsä oikeutuksen. Ainakin ilmaisutavan täytyy olla tarkasti harkittu – toisin sanoen tarkasti sensuroitu – jotta kriitikko ei ”saisi näpeilleen” sekä työnantajaltaan että lukija- tai kuulijakunnalta. Päivälehdistössä linjan itsenäisempi valitseminen lienee helpompaa: kriitikko voi halutessaan keskittyä vahvasti joko ilmiöön tai lehden linjan salliessa myös esiintyjien

suorituksiin. Joka tapauksessa päivälehtikriitikolla on pienempi pakote mielipiteensä sensurointiin, varsinkin, jos näkemys arvosteltavasta ilmiöstä on negatiivinen.

Jos kriitikko haluaa antaa voimakasta negatiivista kritiikkiä ja kysymyksessä on nimenomaan viihteellinen konsertti tai ohjelma, vaatii tehtävä erityistä tarkkuutta. Jos kriitikon intressi on ”lyödä lyttyyn” esimerkiksi epäterveenä pitämänsä ohjelmaformaatti, hänen täytyy tehdä se riittävän korrektisti suututtamatta yleisöään ja esimiestään. Tässä yhteydessä korostuu verbaalinen valta ja vallankäyttö. Taitava kirjoittaja pystyy ”rivien välissä” osoittamaan esimerkiksi vahvalla argumentoinnilla olevansa perillä paitsi arvostelemastaan asiasta myös oman mielipiteensä oikeutuksesta. Myös vaatimus omaan mielipiteeseen yhtymisestä on voimakkaasti läsnä kirjoituksessa. Näin ollen kirjoituksen tehoa määrittelee myös onnistuminen tavoitteessa (manipuloinnissa): pystyykö lukija omaksumaan kirjoittajan näkökannan ja mahdollisesti jopa muuttamaan omaa näkemystään arvostelun kohteena olevasta aiheesta.

#### **5.1.4 Kritiikin oikeutus ja maun suuntaaminen**

Tutkimustuloksiini perustuen päivälehtikritiikin tärkeänä tehtävänä on toimia keskustelun avaajana erityisesti ilmiön merkitysten suhteen. Tavoitteena on luoda korkeatasoista ja kulttuurisesti merkittävää keskustelua käsiteltävästä aiheesta. Korkeatasoinen musiikkikritiikki voi haluttaessa ottaa kantaa tietysti myös viihteeseen ja esimerkiksi Idolsin tyyppiseen kilpailuun ja kilpailijoiden taitoihin ja suorituksiin. Kuitenkin tämän täytyy kritiikin kentän lainalaisuuksien valossa tapahtua puolueettomuuteen pyrkien ja perustellusti sekä mahdollisimman suureen objektiivisuuteen pyrkien, koska nämä asiat mainitaan jatkuvasti hyvän kritiikin ominaisuuksina. Tämä taas tarkoittaa niiden hallinnan olevan kritiikin kentällä tavoiteltavaa pääomaa. Päivälehtikritiikillä on mahdollisuus objektiivisuuteen pyrkivänä ilmiönä avata keskustelua nimenomaan massakulttuurin kentän ulkopuolelta käsin, korkeakulttuurin kentän toimijana ja ilmiönä. Bourdieulaisittain ajateltuna näin täytyykin tapahtua, koska kritiikin taisteluvälineet ovat ensisijaisesti korkeakulttuurin kentän välineitä, eivät massakulttuurin. Korkeakulttuuri taas ohjaa automaattisesti pois päin viihteestä, koska tavoitteena on vahvistaa omaa asemaa kentällä käydyssä taistelussa. Tuskin *kulttuuri*-nimiseen lehden osaan kirjoittava sanomalehtikriitikko pyrkii lisäämään viihteen asemaa kenttensä toimijana, koska tällöin hän luovuttaisi itse asiassa omaa pääomaansa kilpailevalle agentille. Näin ollen kulttuurin ja kulttuurielämän kentän toimijaksi itsensä mieltävä agentti pyrkii luontaisesti vahvistamaan omaa habitustaan kentällä sekä tietysti kenttää, jolla hänen omistamansa pääoma on vaihtoarvoltaan korkeinta.

Edellä esittämiäni ajatusten perusteella tullaan jälleen mielenkiintoiseen ja hankalaan kysymykseen, joka on esitetty tässä tutkimuksessa aiemminkin. Onko kritiikin syytä ohjata johonkin suuntaan? Onko ylipäänsä mahdollista, ettei kriitikko pyri ohjaamaan makua johonkin suuntaan? Jos perusajatuksena on, ettei kritiikin tulisi ohjata ensisijaisesti mihinkään makuun, joudutaan kyseenalaistamaan myös se, tuleeko kritiikin ohjata esimerkiksi Idols-ohjelman seuraamisen välttämiseen? Mielestäni keskeistä on aiemmin painottamani ja myös edellä esitetyn esimerkin kuvaaman vallankäytön ja kenttien dynamiikan ymmärtäminen. Kriitikko voi halutessaan pyrkiä suuntaamaan makua esimerkiksi viihteestä pois päin ja kulttuurin suuntaan ottamatta esimerkiksi tarkemmin kantaa siihen, mikä kulttuurin tai musiikkikulttuurin laji on arvokkainta. On täysin luontevaa, että kriitikko edellä olevin perusteluin automaattisesti myös pyrkii tähän vahvistaakseen habitustaan. Myös tiettyyn kulttuurinlajiin makua suuntaava toiminta on ymmärrettävää. Tärkeää on, ymmärtääkö kriitikko tekevänsä näin. Silloin hän voi valita tarkemmin, miten paljon hän haluaa suunnata yleisön makua, vai pyrkiikö hän peräti pois päin maun suuntaamisen tavoitteesta. Täytyy muistaa, että myös kriitikkojen välillä arvo-perusteluja on paljon: joku pitää tärkeänä tarkkaa yhden musiikinlajin tuntemista, toinen laajaa musiikillista sivistystä. Jollekin kriitikolle tärkeää saattaa olla juuri maun suuntaaminen yleisemmin viihteestä kulttuurin suuntaan.

### **5.1.5 Opettaja-kriitikon rooli taistelussa**

Edelleen edellä kuvatussa taistelussa yksi agentti on opettaja, joka koulussa toimiessaan pyrkii ainakin opetussuunnitelman perusteita noudattaessaan takaamaan tasapuolisen mahdollisuuden oppimiseen kaikille opetettavilleen. Opettajan roolissa hän voi kyseenalaistaa haluamansa aiheen sopivuuden – vaikkapa jättää ottamatta musiikintunneilla ohjelmistoon Idols-kilpailusta tuttuja lauluja. Jos opettaja vielä perustelee valintansa, hän epäilemättä pyrkii muokkaamaan ja suuntaamaan oppilaan makua. Samalla käydessään taistelua kulttuurin kentällä (ja sen myötä pyrkiessään lisäämään kulttuurin kentän valtaa) hän käy taistelua kouluopetuksen kentällä. Vanhana toimijana (kun toimijan habitusta katsotaan opettajien ammattikunnan arvovallan kannalta) hän pyrkii puolustamaan ammattikuntansa saavutettuja etuja ja ihanteita. Näin ollen hän taistelee muun muassa eriarvoistumista vastaan, koska tasavertaista oppimismahdollisuutta pidetään kouluopetuksessa keskeisenä hyvän koulujärjestelmän merkkinä. Käytännössä tällaista tasavertaisuuden periaatetta uhkaa esimerkiksi juuri Idolsissa konkretisoituvaa individualismin korostaminen.

Tulee muistaa, että muodollisesti pätevä opettaja on aina korkeakoulutettu. Näin ollen hän taistelee myös korkeakouluopetuksen merkityksen puolesta, koska se nostaa hänen habitustaan. Kun tähän yhdistetään kriitikon habitus, huomataan, että opettaja-kriitikko edustaa melko kapeaa sektoria kansasta. Nämä ominaisuudet antavat toisaalta kompetenssin maun suuntaamiseen, koska kentän säännöt ovat sellaisiksi muokkautuneet. Yhtä hyvin voidaan kuitenkin todeta, että korkeakoulutettu henkilö pyrkii vahvistamaan juuri itselleen edullisia arvoja ja pääoman muotoja ja näkee hyvän maun käsitteen juuri omasta perspektiivistään. Näin ollen olisi väärin jättää kyseenalaistamatta, onko juuri korkeakoulutettujen tai kulttuuriorientoituneitten henkilöiden valitsema maun suuntaus oikea?

Vastaan omaan kyseenalaistukseeni Bourdieun teorian kautta. Koska kielen hallinta on aseistuksen tärkein väline, on väistämätöntä, että juuri korkeakoulutetut pystyvät hankimaan tehokkaan habituksen. Korkeakouluopiskelun kautta hankittu status ja erityisesti opiskelulla ja harjoittelemalla vahvistettu, mahdollisesti luontaisesti korkea verbaalinen lahjakkuus, antavat agentille superlatiivisen aseman vaatimattomammilla kielellisillä taidoilla varustettuun toimijaan nähden. Näin ollen on samalla tavoin väistämätöntä, että korkeakoulutetut ovat maun suuntaajia – ainakin jos puhutaan esimerkiksi sanomalehtikritiikin avulla tapahtuvasta, tiedostetusta maun suuntaamisesta. Tähän johtaa väistämättä myös se, että kun esimerkiksi kriitikon tehtävään valitaan uutta henkilöä, valitsijana on pääasiassa korkeakoulutuskinnon suorittanut henkilö, journalisti, joka taas pyrkii valitsemaan tehtävään mahdollisimman vahvalla habituksella varustetun toimijan oman habituksensa parantamiseksi. Toisin sanoen, on mahdotonta ottaa kantaa siihen, onko moraalisesti oikein, että makua suuntaavat juuri korkeasti koulutetut ja valta-asemassa olevat henkilöt – näin vain on, koska kulttuurikentän rakenteet ovat tietynlaisiksi muodostuneita. Yhteiskunnan rakenne on muodostunut pitkän taistelun kautta juuri sellaiseksi, kuin se nyt on. Valta-asemasta käydään jatkuvaa taistelua ja taistelun tulos määrää kunkinhetkisen tilanteen. Tärkeää on ymmärtää, että eliitti johdattelee makua tiettyyn suuntaan. Rahvas taas tasapainottaa eliitin pyrkimyksiä kuluttamalla viihdettä. Koko kentän, kansan tai yhteiskunnan toiminnasta muodostuu se kokonaisuus, jossa milläkin hetkellä toimimme omien habitustemme puolustajina.

## **5.2 Praksiaalinen kriitikonäkemyk**

Lähdekirjallisuuden ja analyysin sekä eri ihmisten kanssa käymieni keskustelujen pohjalta olen pohtinut erilaisia näkemyksiä kritiikistä ja kriitikkoudesta ja pohtinut kritiikissä mahdollisesti ilmenevää musiikinopettajan työssään toteuttamaa filosofiaa. Eräs leimallinen ominai-

suus, joka on yhdistänyt kaikkia tutkimiani opettajana toimineita kriitikkoja, on kritiikin vuorovaikutteisuus. Niin Joonas Kokkonen kuin haastattelemani opettaja-kriitikko korostivat vuorovaikutteisuutta arvostelijan ja arvosteltavan välillä. Joonas Kokkonen näki kritiikin pohjimmiltaan oppimistilanteena; hyvästä kritiikistä varsinkin nuori taiteilija parhaimmillaan poimi kehittymiseen vaadittavia neuvoja ja opetuksia. Kyvykäs kriitikko taas pystyy antamaan näitä neuvoja ja toisaalta edesauttamaan taiteilijaa löytämään luontaisen, ominaislaatuun vastaavan suunnan työlleen, kuten Kokkonen asian ilmaisee.

Joonas Kokkonen näkemys on kuusikymmenluvun puolivälissä lausutuksi jopa hätkähdyttävän paljon konstruktivisen kasvatusnäkemysten mukainen. Kokkonen näkee oppilaan mitä ilmeisimmin kasvatuksen lähtökohtana. Oppilas on tiedon prosessoija, jota opettaja (tässä tapauksessa kriitikko) voi ohjata oivaltamaan kehittymiseen vaadittavia asioita. Oleellista on, että taiteilijan (oppilaan) täytyy olla kyvykäs huomaamaan omat puutteensa, joista hän kritiikissä saa palautetta. Keskeistä on kritiikin kaksisuuntaisuus, jossa myös kriitikon täytyy pyrkiä relevantin arvostelun takaamiseksi objektiivisuuteen ja herkkävaistoisuuteen. Kriitikon on Kokkonen mukaan myös ymmärrettävä mahdollisimman perusteellisesti arvosteltavaa musiikkityyliä ja säveltäjän ominaispiirteitä, jotta arvostelu olisi laadukas. Tässä yhteydessä konkretisoituu myös kritiikin erikoinen luonne oppimistilanteena ja piilotettu dialekti kirjoittajan ja kritiikin kohteen välillä, toisaalta myös tavallisen lehdenlukijan ja kriitikon välillä. Piilotetun dialektin problematiikkaa pohdin myöhemmin tarkemmin, mutta jo tässä vaiheessa totean, että sen onnistuminen vaatii kriitikolta sen olemassaolon ymmärtämistä aivan samalla tavalla, kuin kriitikon vallan ymmärtämisen ja sen olemassaolon hyväksymisen.

Kokkonen puhuu lausunnossaan samasta asiasta, josta Pierre Bourdieu mainitsee legitiimin kielen yhteydessä. Lähettäjällä Bourdieu tarkoittaa henkilöä, joka hyväksytään auktoriteettina ja ohjaajana, tässä tapauksessa kriitikkona – asiantuntijana, jolla on kompetenssi arvioida esitystä. Legitiimin lähettäjän ja vastaanottajan suhde ei voi kuitenkaan toimia yksisuuntaisena, vaan vastaanottajan täytyy hyväksyä kriitikon kirjoittama lausuma vastaanottamisen arvoiseksi ja samalla hyväksyy, että se myös julkaistaan. Tämän jälkeen vastaanottajalla on mahdollisuus arvioida kritiikissä esitettyjä väitteitä omasta näkökulmastaan. Tästä peitetystä dialogista syntyy parhaimmillaan niin Kokkonen kuin Bourdieun kuvaama oppimistilanne, jossa vaihtokauppa, eli opettaminen ja oppiminen, tapahtuu verbaalisen pääoman välityksellä kahden agentin välillä kentän vallitsevien toimintaperiaatteiden mukaisesti. Tässä kaupankäynnissä konkretisoituu myös kolmikantainen hyväksyntä: sanomalehti tai muu mediaväline ja sen esimiehistö on katsonut arvioitavan esityksen arvioimisen arvoiseksi ja toisaalta hyväksynyt kriitikon esittämään arvion. Näin ollen lehti on välineellisellä arvovallal-

laan nostanut arvosteltavan tapahtuman ja esittäjien sekä palkkaamansa arvostelijan statusta ja habitusta. Myös kriitikko tekee samaa arvioidessaan esitystä ja esittäjää. Antamalla jopa negatiivisen lausunnon esityksestä, kriitikko samalla kuitenkin toteaa esityksen kulttuurillisen hyväksynnän tekemällä arvion ja tällä tavoin legitimoimalla esityksen ja esittäjän keskustelun yhtenä aspektina ja osapuolena. Samalla kritiikin kohde saa symbolisen, legitiimin oikeuden vastata kriitikon arvioon; tosin siinä suhteessa passiivisen vastaamisoikeuden, että julkista vastausta ei odoteta. Tavallaan tässä yhteydessä konkretisoituu myös arkikielinen usein kuultu lausahdus: ”Minkälainen tahansa julkisuus on hyvästä; pääasia että on julkisuudessa”. Väitettä voidaan tietysti arvostella monellakin tapaa, mutta sen todenmukainen puoli on, että keskustelu itsessään antaa oikeutuksen keskustelun kohteena ja osapuolena olemiselle mediassa. Keskustelun tarpeellisuuden ja välineellisen arvon mittaa kenttä. Tämän kaupankäynnin arvon keskustelun osapuolet mittaavat oman habituksensa muutoksena tai jopa materiaalisina arvoina. Näiden arvojen merkityksen taas agentit joutuvat jälleen mittaamaan subjektiivisesti: mikä merkitys on esimerkiksi rahalla tai kuuluisuudella sinänsä.

Hyvän kriitikon ominaispiirteet ovat hyvin samankaltaisia kuin hyvältä opettajalta nykyään vaaditut edellytykset. Eräs opettajan työn vahva linkitys kritiikkiin on tietysti taito arvostella ja arvioida opiskelijan menestystä palautteen ja arvosanan antamisen muodossa. Nykyään useat opettajat liittyvät arvostelutilanteeseen myös kritiikissä, jos ei suorastaan vaaditun, ainakin toivotun dialektisen kaksisuuntaisuuden. Kun opettaja ennen arvosanan antamista keskustelee oppilaan kanssa tämän menestyksestä opinnoissa ja kertoo, millä perusteilla antaa arvosanan, hyvä kriitikko perustelee kritiikissään, miksi kritisoi jotain kohtaa arvosteltavassa aiheessa. Aivan samoin kuin opettajankin, tulee hyvän kriitikon perustella myös positiivinen palaute. Praksiaalisen kasvatustieteiden voi tietysti kritiikissä ulottaa vielä koko lukijakunnan sivistyksen lisäämiseen. Tätä kutsun kritiikin piilo-opetussuunnitelmaksi. Kun kriitikko esimerkiksi harkituilla termien käytöllä ja niiden selvittämällä maallikolle vaikkapa vain ”rivien välissä” pyrkii sivistämään lukijaa, hän toteuttaa piilo-opetussuunnitelmaa.

Dialektisuus kritiikissä on ymmärrettävästi ongelmallista toteuttaa. Kriitikko ja taiteilija käyvät harvoin suoraa keskustelua. Näin käy yleensä vain silloin, kun arvosteltu on tyytymätön kritiikkiin ja ottaa yhteyttä kriitikkoon. Omassa työssäni sekä kriitikkona että esiintyvänä taiteilijana olen havainnut dialektin tapahtuvan piilotettuna muotona kriitikon ja taiteilijan välillä. Usein, jos kriitikon ja taiteilijan mielipide ei ole kohdannut, on joku aiheesta keskusteltaessa ottanut esimerkiksi kriitikon näkemyksiä puolustavan roolin. Näin ollen keskustelusta tulee kriitikon käytännössä siitä puuttuessaan kaksisuuntaista. Tosin tämä kuitenkin edellyttää, että kriitikon näkemyksiin on mahdollista yhtyä. Joskus kritiikki voi kuitenkin

epäonnistuaakin. Tällöin saattaa olla, ettei kukaan ryhdy kirjoittajan puolestapuhujaksi. Tämän huomion teki muutama vuosi sitten isäni, joka oli lukenut sanomalehti Keskisuomalaisesta niin latistavan konserttiarvion, että sitä oli vaikea uskoa. Kyseisen kritiikin tekivät epäluotettavaksi lähinnä sanakäänteet, joissa herkuteltiin konsertin huonoudella. Kyseisessä tapauksessa objektiivisuuden vaikutelma kärsi. Aihetta voisi tutkia tarkemmin toisen tutkimuksen yhteydessä: miten yleistä on, että kritiikistä saatuja vaikutelmia vertaillaan ja niistä keskustellaan. Ottaako joku kriitikkoa puolustavan kannan keskustelussa ja millä perustein? Tämän tutkimuksen yhteydessä otan asian esille lähinnä hypoteettisena ja omiin kokemuksiini pohjautuvana.

Suhteuttamisen käsitteestä puhuessani totesin opettajamaisiksi piirteiksi arvosteltavan näkemisen yksilönä. Tämä seikka nousi esille myös kyselykaavakkeen vastauksissa; vastauksissa viitattiin opettajan osaavan muun muassa reagoida esittäjän rooliin. Tämä on mielestäni selkeä praksiaalisen kriitikkokuvan ominaisuus: praksiaalinen kriitikko osaa suhteuttaa arvosteltavan esityksen ja taiteilijan niihin lähtökohtiin, jotka esitykselle ja esittäjälle voidaan asettaa esimerkiksi iän, kokemuksen, asuinpaikan tai esiintymisen luonteen perusteella. Samalla tavoin kuin opettaja katsoo, onko oppilas arvosteltavassa opintosuorituksessa onnistunut, täytyy kriitikkikin suhteuttaa niihin vaatimuksiin, joita voidaan edellyttää esitykseltä edellä mainittujen ja muiden vastaavankaltaisten lähtöasetelmien perusteella. Praksiaalinen kriitikko tekee suhteuttamisen oman koulutuksensa ja arvostelufilosofiansa pohjalta. On kuitenkin muistettava, että näiden ihanteiden noudattaminen ei välttämättä vaadi muodollista opettajan koulutusta.

### **5.3 Opettaja-kriitikoiden määrä**

Kun ryhdyin tekemään tutkimusta musiikkikritiikin ja -kasvatuksen välisestä suhteesta, oletukseni oli, että useassa lehdessä toimii avustavina kriitikkoina musiikkikasvatuksen koulutuksen saaneita henkilöitä. Tämä hypoteesi osoittautui täysin virheelliseksi. Soitin yli kymmenen sanomalehden kulttuuritoimitukseen ja oletin saavani tietooni suuren määrän potentiaalisia kyselyyn vastaajia. Kysyin pääasiassa kulttuuritoimitusten esimiehiltä heidän alaisinaan työskentelevistä opettaja-kriitikoista. Käsitykseni mukaan tietoja voidaan pitää melko luotettavina, vaikka kyseessä olikin puhelimesta ilman ”ennakkovaroitusta” tehty kysely. Oletan, että kaikki kysymykseeni vastanneet henkilöt eivät ulkoa muistaneet sataprosenttisesti avustajiensa koulutusta, mutta pitkään avustajina toimineista heillä on melko tarkka käsitys. Muutamassa tapauksessa henkilö, jolle esitin kysymyksen, tarkisti vielä toiselta toimittajalta

asian tai soitti myöhemmin uudelleen mietittyään ja tarkastettuaan avustajakuntansa koulutukset. Merkittävimpien suomalaisen sanomalehtien joukossa ainoastaan Ilkassa toimii avustajina useita musiikkikasvattajia, joista kuitenkin vain kaksi toimii musiikinopettajina koulussa. Kolmas kyseisistä kasvattajista on filosofian tohtori, joka toimii maakunnassa musiikkiopilaitoksen rehtorina. Yllätyksekseni esimerkiksi Helsingin Sanomien, Turun Sanomien, Aamulehden, Satakunnan Kansan, Pohjalaisen ja Kalevan kulttuuritoimitusten avustajissa ei ollut yhtään musiikkikasvattajaa. Kun selvisi, ettei musiikkikasvattajia juuri toimi kriitikoina, sisällytin kysymykseeni myös muut opetuslalla toimivat kriitikot. Yhtään muun alan opettajaa ei liioin toiminut kriitikkona. Otettuani mukaan myös kaikki musiikin alan opettajat, löysin yhden kriitikkona toimivan huilunsoiton lehtorin, joka myös lupautui täyttämään kyselykaavakkeeni. Suoritettuani lisäkyselyitä, sain tietää muunkin kriitikkona toimivan musiikin alan opettajan. Koulussa toimivat musiikinopettajat kuitenkin loistavat poissaolollaan kriitikkokunnassa.

Kyselykierrokseni tulos oli yllätys kaikille muillekin henkilöille, joiden kanssa keskustelin aiheesta. Näitä olivat muun muassa useimpien lehtien kulttuuritoimittajat joilta tiedustelin heidän avustajistaan, esimieheni Ilkassa sekä vanhempani ja tuttavani. Kaikki, joiden kanssa puhuin aiheesta, olivat arvelleet, että useimmissa sanomalehdissä, varsinkin pienemmissä lehdissä ja Helsinkiä tai Tamperetta pienemmällä paikkakunnilla, olisi tyypillistä, että musiikinopettajat toimisivat kriitikoina. Erään maakuntalehden toimittajan sanoin: ”*eiköhän niitä (musiikinopettaja-kriitikoita) löydy kaikista muista maakuntalehdistä kuin meiltä*”.

Koska sekä minä että kaikki edellä mainitut henkilöt olimme väärässä, tuntuu, että tarvittaisiin tutkimustietoa päivälehtien kulttuuritoimitusten avustajien taustoista: ketkä kirjoittavat Suomessa tällä hetkellä kritiikkiä? Tämän tutkimuksen yhteydessä laajamittaisen kyselyn suorittaminen useisiin päivälehtiin ei olisi palvellut tutkimuksen tarkoitusta; tavoitteenahan oli selvittää nimenomaan musiikinopettajille tyypillisiä kriitikkopiirteitä. Tähän tutkimusongelmaan kahdeksan vastaajan joukko oli mielestäni edustava, ottaen huomioon potentiaalisten vastaajien vähyyden koko maassa. Tutkimustuloksia kriitikkojen tarkemmasta koulutusjakaumasta en kuitenkaan löytänyt lähdekirjallisuudesta. Ainakin omalle tutkimukselleni faktatieto aiheesta olisi ollut arvokasta.



## 5.4 Nykyaikaisen kritiikin vaatimukset ja tunnusmerkit

Käsitys kritiikin määritelmästä on vaihdellut eri aikakausina ja heijastanut omaa aikaansa. Nykyaikaisen kritiikin käsitteen voi aiemmin mainittujen traditiotekijöiden, eri kritiikin alan tutkijoiden ja ammattilaisten käsitysten pohjalta tiivistää muutamaan pääkohtaan:

- nykyaikainen (onnistunut) musiikkikritiikki kuvastaa yleistä mielipidettä ja hyvää makua
- kritiikki on yksittäisen asiantuntijan objektiivisuuteen pyrkivä subjektiivinen mielipide, jota voidaan myös kritisoida
- hyvä kritiikki on monisuuntaista keskustelua musiikkielämän kentällä
- hyvä kritiikki on kieliasultaan korkeatasoista, elävää ja täsmällistä kieltä
- kritiikki tulee aina asettaa oikeaan kontekstiin; onnistunut kritiikki kuvastaa kuultua esitystä ja arvioi sitä monipuolisesti huomioiden esiintyjät, esityksen yleisön ja uutisointivälineen käyttäjät

Kritiikki on siis kehittynyt eräänlaiseksi objektiivisen subjektiivisuuden kentäksi: kritiikin on luvallista ja jopa vaadittua olla yksittäisen henkilön tekemää ja *hänen* makuaan ja ihanteitaan peilaavaa, mutta olettaen, että kriitikolla on työn vaatima ”hyvä maku”. Samalla kuitenkin arvostelijalta edellytetään objektiivisuutta ja hyviä perusteluita, jotta kritiikki on hyväksyttävää. Lisäksi kritiikiltä edellytetään rehellisyyttä ja toimimista keskustelun avaajana.

Taiteen laadun arviointi on edelleen problemaattista. Nykyään mm. Kantin käsitykset, joiden pohjana olivat 1800-luvulla ihannoidut ja tavoitellut yleispätevyyden määritelmät, eivät täytä kritiikissä vaaditun objektiivisuuden mittaa. Kritiikin ollessa mainitun kaltaista objektiivista subjektiivisuutta, täytyisi tiettyä yleispätevyyttä tavoitella ainakin terminologiasa ja laadullisissa vaatimuksissa. On kuitenkin huomattavan vaikeaa puhua samoin termein vaikkapa Beethovenin säveltämästä sinfoniasta kuin esimerkiksi vähäkyröläisen surf-punk – bändin solistin äänenkäytöstä. Molemmat saattavat kuitenkin täyttää taiteenalan laatu- ja tyyli vaatimukset erinomaisesti. Objektiivisuus kritiikissä vaatii tarvittavan sanaston ja toisaalta musiikin yleistuntemuksen lisäksi tiettyä heittäytymistä tilanteeseen - ”fiiliksen” ja ”meiningin” analysointia arvostelutilanteessa.

Taiteen laadun objektiivinen arviointi vaatii arvostelijalta nykyään laajaa työtapojen hallintaa. Tietämys arvosteltavan asian taustoista on tärkeää: jos punk-yhtyettä arvostellaan

tuntematta tyylin perinnettä ja syntyhistoriaa, se voidaan kriitikittömästi leimata ”räkäiseksi” tai ”taitamattomaksi” tyyliksi. Arvioitaessa täytyy olla kyseisen genren sanasto hallussa, jotta voidaan todella syvällisesti arvioida millaisesta esityksestä tai musiikkikappaleesta on kysymys. Lisäksi arvostelijan tulee tuntea tyyllilajia niin paljon, että hän voi halutessaan pohtia esityksessä ilmenneitä asioita kyseisen genren syntyhistorian ja tavoitteiden kautta – esimerkiksi punkissa tämä voisi tarkoittaa vaikkapa lyriikan kantaaottavuuden pohdintaa tai vähemmistöjen oikeuksien vaatimuksia. Kriitikon olisi hyvä tuntea myös alan harrastajien ja ammattilaisten käsityksiä ja tavoitteita musiikillisesta ilmaisusta: mikä on ”hyvää” arvosteltavassa musiikkityylissä.

### **5.5 Onko kritiikille tarvetta?**

Kyselykaavakkeeni vastauksissa kävi selkeästi ilmi, että kritiikille on edelleen suuri tarve. Tästä esimerkkinä voi mainita, että kysyessäni, millaista palautetta kriitikot ovat saaneet, pääosa palautteesta oli ollut positiivista tai varsin neutraalia. Mielestäni tämä osoittaa, että kritiikkiin on kiinnitetty huomiota ja sille on koettu olevan tilausta. Sama asia näkyy vielä selkeämmin siinä, että yksi kriitikko mainitsee saaneensa loukkaantunutta palautetta, kun arviota ei ole kirjoitettu ollenkaan. Minäkin olen kokenut vastaavanlaista; ainakin kolmesti olen saanut jopa henkilökohtaista närkästyntä palautetta edustamani sanomalehden linjasta arvostelujen valinnan suhteen. Olen näissä yhteyksissä kertonut, että sanomalehti *Ilkassa* avustajat eivät juuri vaikuta arvosteltavien konserttien valintaan. Tämän jälkeenkin kahdessa tapauksessa minua on pyydetty mahdollisuksieni mukaan vaikuttamaan, jotta seuraavana vuonna vastaavanlainen konsertti arvosteltaisiin. Myös esimieheeni kaksi mainituista kolmesta henkilöstä oli ottanut yhteyttä aiheeseen liittyen. Niin ikään Tero Hautamäki kiinnitti asiaan huomiota pro gradussaan (2002), kuten totesin aiemmin tässä tutkimuksessa. Hän sanoi ”siitä vasta metelin syntyvän, kun jokin konsertti jätetään arvostelematta”.

Kritiikkiä laadittaessa on aina vaarana, että joko lukija tai arvosteltu taiteilija loukkaantuu. Koska kritiikillä koetaan olevan merkitystä ja kriitikoita pidetään tämänkin tutkimuksen perusteella keskimäärin asiantuntevina ja työhönsä tarkasti suhtautuvina ammattilaisina, on oikein myös vaatia lehtikirjoituksilta korrektiutta. Joskus kriitikko joutuu antamaan negatiivista palautetta. Jos tämä tapahtuu Bourdieun ajatusta lainaten ”kentän sääntöjen mukaisesti” ja riittävän korkeatasoista kieltä käyttäen, kritiikolla on oikeus, jopa velvollisuus kertoa oma näkemyksensä arvosteltavasta asiasta. Julkinen kirjoitus kuitenkin antaa itsessään

oikeuden vastata arvosteluun. Lukija tai taiteilija voi käyttää kriitikon omaa uutisvälinettä – lehdessä esimerkiksi lukijapalstaa – vastineen julkaisuun.

Jos kritiikki aiheuttaa julkista keskustelua, sen tarpeellisuus on tullut yhdestä näkökulmasta osoitetuksi. Julkinen keskustelu voi kääntyä kaikkien osapuolien hyödyksi, varsinkin, jos keskustelun osapuolet voivat oppia siitä. Tämähän oli myös Joonas Kokkosen toive kritiikistä jo vuosikymmeniä sitten.

Musiikinopetuksen näkökulmasta on selvää, että kritiikillä on tärkeä asema. Ensinnäkin musiikin historia on hyvin suurelta osin kritiikin historiaa. Koska vaikkapa Beethovenin aikana ei tunnettu äänitysmahdollisuuksia, ainoat tiedot teosten tulkinnoista välittyivät jälkipolville musiikkikritiikkien ja konserttikuvausten sekä tietysti säveltäjien omien merkintöjen kautta. Partituuri ei anna tietoa esityksen laadusta, mutta kritiikin perusteella saadaan ainakin jonkinlainen käsitys konsertista, esityspaikasta kokoonpanosta ja niin edelleen. Jos historia vielä valottaa kriitikon henkilökuvaa, voidaan kritiikkiäkin arvioida.

Myös arvioimisen taidolla on merkitystä. Jos nuori oppii pohtimaan omia musiikin kuuntelutottumuksiaan, analysoimaan kuulemaansa esitystä ja perustelemaan miksi jokin asia esityksessä on hänen mielestään esimerkiksi hyvää tai huonoa, hän oppii elämässä menestymiseen tarvittavia taitoja. Kuten Bourdieu toteaa, on kielen hallinta keskeinen mittari yksilön habituksessa. Kun nuori oppii kiinnittämään huomiota perusteluihin, hänen on helpompi myös kyseenalaistaa asioita. Käytän itse koulun musiikinopetuksessa kritiikkiä yhtenä oppimismetodina juuri tästä syystä. Hyvä kielen hallinta, kyseenalaistamiseen ja pohtimiseen ohjaava opetus kehittää mielestäni kokonaisvaltaisesti asiayhteyksien ymmärtämistä. Elämässä ei ole ensisijaisen tärkeää mitä tapahtuu, vaan se, että miksi jotain tapahtuu.

## **5.6 Vertailu ja suhteuttaminen arvostelua laadittaessa: absoluuttinen ja relatiivinen arviointitapa**

Käsitteistön yhteydessä esittelin suhteuttamisen termin. Suhteuttamisella tarkoitan erilaisten esitysten vertailua ja niiden laadun suhteuttamista esimerkiksi toisiin saman taidealan esityksiin tai mahdollisiin huipputaitoihin arvosteltavalla alalla.

Relatiivisessa arviointitavassa verrataan arvostelun kohdetta alan huippuosajiin. On tärkeää, että vertailu tapahtuu tyyllilajin sisällä; niillä säännöillä ja arvoilla, joiden hallintaa alalla pidetään tavoiteltavana ja tyylinmukaisuuden kannalta keskeisenä. Esimerkki toimimattomasta suhteuttamisesta olisi vertailu kahden eri musiikinlajin taitajan välillä: kuka voi objektiivisesti väittää, että esimerkiksi rocklaulaja David Lee Roth olisi parempi tai huonompi

laulaja kuin suomalainen baritoni Jorma Hynninen? Vertailu olisi absurdi, koska kumpikaan laulaja ei olisi omimmillaan, jos he tulkitsisivat toistensa tunnetuimpia esityksiä oman musiikinalansa huippuina. Samoin esimerkiksi Karita Mattilaa lienee turha verrata B.B. Kingiin; molemmat taiteilijat ovat omissa genreissään huippuosajia ja tyypillisiä referensseinä käytettyjä esimerkkejä, mutta eivät välttämättä pärjäisi toistensa aloilla. Sen sijaan vaikkapa nousevan rockyhtyeen vertaaminen Eppu Normaaliin lienee perusteltua, jos nuoren bändin tyyli on lähellä kyseisen Suomi-rockin standardin musiikkia.

Ongelmallisimmillaan relatiivinen arviointitapa lienee lasten ja nuorten arvostelun yhteydessä. Miten hyvä tulisi olla yksitoistavuotiaana vaikkapa viulunsoitossa? Onko jännittäminen ja sen vaikutus soittoon mahdollista huomioida arvostelussa objektiivisesti? Mahdollisimman suuri objektiivisuus vaatii teoksen tai tulkinnan arvostelua senhetkisessä kontekstissaan.

Suhteuttaminen voidaan tehdä myös toisella tavalla. Jos kriitikko suhteuttaa arvostelun absoluuttisesti eli pyrkii kuvailemaan esiintyjän taitoja ja onnistumista, hän voi rakentavasti pohtia, missä asioissa arvosteltavan taiteilijan tulee kehittyä, jotta hän pääsisi huipputasolle tai tulisi paremmaksi taiteilijaksi. Vaarana on kuitenkin, että kritiikistä voi tulla tyrmyä ja latistavaa, jos kriitikko ihannoii pelkästään huippuosaamista eikä siedä epätäydellisyyttä. Tämä taas ei välttämättä täytä objektiivisuuden vaatimusta ja saattaa lisäksi aiheuttaa monenlaista haittaa sekä kritisoidulle taiteilijalle että toisaalta koko musiikkielämälle unohtamatta kritiikkiä itseään. Hyvä puoli tässä absoluuttisessa arvostelumetodissa on se, että se ei aseta tiettyjä vaatimuksia esimerkiksi tietyn ikäiselle alan harrastajalle. Arvostelija voi vaikkapa todeta: ”Saksofonistilla olivat perustaidot hallussa: Hän soitti puhtaasti ja tyyllille uskollisesti, mutta virtuoosiksi kehittymiseen vaaditaan vielä paljon”. Soittaja voi olla vaikkapa 45-vuotias kansalaisopistossa harrastuksen aloittanut henkilö tai yhtä hyvin nuori oppilas musiikkiopiston kevätkonsertissa. Tällöin arvostelussa painottuvat todelliset taidot ja osaaminen, eikä vertailua tehdä esimerkiksi tiettyyn musiikkiopistossa toivottuun osaamistasoon nähden.

Relatiiviseen arvostelutapaan kuuluu myös arvostelun kohteena olevan taiteilijan lähtökohtien huomioiminen, esimerkiksi se, missä esitys tapahtuu. Tässäkin tapauksessa kriitikon tulee tarkkaan harkita, miten paljon hän antaa sekundääristen asioiden vaikuttaa arvostelun luonteeseen. Onko esimerkiksi Helsingissä järjestetyllä musiikkitapahtumalla automaattisesti paremmat taiteelliset lähtökohdat kuin vaikkapa Kemijärvellä järjestetyssä? Tulee muistaa, että myöskään liian lempeä arvostelu ei välttämättä täytä kritiikiltä vaadittua objektiivisuutta. Tätä arvostelumetodia käytettäessä voidaan huomioida vaikkapa paikkakunnan musiikkikoulutuksen rajallisuus. Arvostelija voi halutessaan todeta esityksen olevan ”poikkeuk-

sellisen tasokas pikkukaupungin musiikkikoulun tuotteeksi”, jos hän pitää esitystä poikkeuksellisen hyvänä juuri suhteutettuna koulutuksen tarjonnan vähäiseen tuntimäärään tai esimerkiksi musiikkikoulun pieniin rahallisiin resursseihin. Monesti tällaisia huomioita esitetään pienillä paikkakunnilla toteutetuista suurista musiikkiproduktioista. Hyvä esimerkki on Ilmajoen musiikkijuhlat, joiden aikana usein todetaan niin lehtikirjoituksissa kuin keskusteluissa, miten suuri voimannäyte pieneltä kunnalta isokokoisen musiikkifestivaalin järjestäminen on. Jos sama kriitikko arvio esimerkiksi kansallisoopperan ja Ilmajoen musiikkijuhlien oopperan esitystä ja huomioi kritiikkiä laatiessaan erilaiset taloudelliset ja taiteelliset lähtökohdat, hän todennäköisesti asettaa kansallisoopperan esitykselle suuremmat vaatimukset kuin Ilmajoen musiikkijuhlien oopperalle.

Relatiivisen arvostelumethodin ongelma saattaa olla asioiden suhteuttaminen tiettyihin ikästandardeihin: jos esimerkiksi ihannoidaan hyvin vahvaa teknisyyttä nuoren harrastajan soittotaidoissa, on vaarana, että kriitikko turhaan suhteuttaa esimerkiksi hitaammin kypsyntä soittajaa muihin saman ikäluokan harrastajiin tyyliin ”kaksi-kautta-kolmosen suorittajaksi oppilas oli keskivertoa heikompi teknisiltä taidoiltaan”. Samoin, jos kriitikon odotukset vaikkapa pääkaupunkiseudun musiikkiproduktioita kohtaan ovat lähtökohtaisesti paljon korkeammat kuin maaseudulla tapahtuvaa esitystä koskevat, on kysyttävä, tekeekö tämä lähtökohta oikeutta arvostelun kohteille? Pahimmassa tapauksessa suurten kaupunkikeskusten resursseja pidetään lähtökohtaisena takeena laadulle ja asetetaan näin ollen mahdollisesti liiankin suuret odotukset esitykselle. Toisaalta maaseudulla toteutetulle kulttuurille ”nöyristellään”, ikään kuin se että jotain ylipäänsä tehdään, on itsessään kulttuurisesti arvokasta huomioimatta esityksen todellista tasoa.

Relatiivisen arviointitavan käytössä näkyy usein myös eräitä opettamiseen liittyviä piirteitä. Opettajalta edellytetään työssään arviointi- ja palautteenantotaitoa, johon kiinnitetään huomiota esimerkiksi opettajan pedagogisissa opinnoissa. Oppilaan koulumenestystä arvioitaessa tulee ottaa huomioon muun muassa oppilaan ahkeruus ja osallistuminen tunneilla. Arvostelun ainoina kriteereinä eivät siis ole pelkästään oppilaan absoluuttiset taidot kyseisessä aiheessa. Sama arvioinnin relatiivisuus voidaan linkittää kritiikkiin. Kuten aiemmin mainitsin, esityksen onnistumisen elementteinä voidaan nähdä myös muut kuin puhtaasti määriteltävissä olevat arvot, kuten soinnin puhtaus tai virheiden määrä. Näitä muita elementtejä ovat esimerkiksi tunnelma ja antaumuksellinen esiintymistapa. Mielestäni näiden seikkojen huomioiminen viittaa selkeästi kriitikon kykyyn nähdä arvosteltava henkilö samalla tavoin yksilönä, kuin opettaja näkee oppilaansa arvostellessaan tämän koulumenestystä. Jos kriitikolla on vielä ollut mahdollisuus seurata soittajan kehittymistä tai hänellä on arvostelun laadintaan vaikuttavia

tietoja soittajan historiasta tai vaikkapa elämäntilanteesta, hän voi vertailla relatiivisesti kehitystä myös soittajan aiempiin esityksiin.

Tulee muistaa, että niin absoluuttista kuin relatiivista arvostelutapaa voidaan käyttää myös saman arvostelun sisällä: ne eivät ole toisiaan poissulkevia, vaan eri tapoja vertailla asioita ja toteuttaa suhteuttamista. Oikein käytettyinä ja hyviä perusteluja käyttäen molemmat ovat toimivia ja hedelmällisiä kritiikin toteutustapoja. Usein myöskään absoluuttinen suhteuttaminen ei ole täysin absoluuttista, koska vertailua muihin osajiin ja alan parhaimmiston tehdään tiedostamatta tai peitetysti. Tämä näkyy jo omassa esimerkissäni edellä, eli jos soittaja soittaa ”tyylille uskollisesti” tai ”virtuoosiksi kehittymiseen tarvitaan vielä paljon” on joku jo määritellyt tyylin ja virtuositeetin rajat.

### **5.7 Piilotettu dialekti**

Arvostelun kohteen ja arvostelijan välinen suhde näyttäytyy kritiikissä usein varsin yksisuuntaisena, vaikka kritiikin tutkimuksessa ja perinteessä painotetaan keskustelua ja monisuuntaisuutta. Totesin aiemmin, että tyyppillisesti kriitikko saa suoraa palautetta arvostellulta taiteilijalta, kun kritiikki on ollut jollain tavoin epätyytyttävää tai se on koettu loukkaavana. Piilotetulla dialektilla tarkoitan kriitikon kirjoituksestaan saamaa joko todellista tai kuviteltua palautetta, jossa arvioidaan hänen mielipiteitään taiteilijan kannalta. Palautteen antajana on tällöin kuitenkin joku muu kuin arvostelun varsinainen kohde; tämän vuoksi puhun ”piilotetusta” dialektista, joka siis tapahtuu symbolisesti taiteilijan ja kriitikon välillä. Tämän tyyppistä keskustelua kriitikot käyvät tämän tutkimuksen tulosten valossa muun muassa perheenjäsentensä ja kollegoidensa kanssa. Osalle kriitikoista tällainen keskustelu on yleistä, osa puhuu aiheesta harvemmin.

Piilotettu dialekti näyttäytyy paitsi edellä esitetyllä tavalla konkreettisesti musiikinalan ammattilaisten tai ystävien välisissä keskusteluissa, myös kirjoitustapahtumassa. Kun kriitikko laatii arvostelua, hän sovittaa ilmaisuintressinsä ja lopullisen kirjallisen tuotoksen niihin raameihin, joissa hän pystyy puolustamaan omaa näkemystään. Hän ottaa huomioon paitsi arvostelun kohteen mielipiteen ja mahdollisen eriävän näkemyksen, myös sen, että hän saattaa joutua puolustamaan mielipiteitään julkisesti tai omien kollegoidensa ja muiden alan ammattilaisten eriäviä näkemyksiä vastaan. Tämä johtaa Bourdieun näkemyksen mukaan vääjäämättömästi sensurointiin, joka tapahtuu kentän hyväksytyjen sääntöjen mukaisesti.

Kokemukseni mukaan piilotettu dialekti toimii käytännössä kirjoitustapaa ohjaavana. Eri kriitikoilla tämän käytännössä tapahtuvan tai symbolisen, kuvitteellisen keskustelun

merkitys vaihtelee; joku antaa muiden näkemyksille enemmän painoarvoa kuin toinen. Kuitenkin jokainen kriitikko tunnistaa varmasti kirjoituksiinsa vaikuttavia henkilöitä ja tahoja pohtiessaan asiaa. Olipa sitten kyseessä oma esimies, arvovaltainen kollega jonka mielipidettä kriitikko arvostaa tai oman estetiikkakäsityksen muotoutumiseen vaikuttanut henkilö, on mahdotonta välttää jonkun toisen henkilön ainakin passiivista vaikutusta omiin kirjoituksiin.

Piilotettu dialekti näyttäytyy sensuuriin johtavana tekijänä, koska muiden mielipiteiden kuuntelu, olipa kyseessä omassa mielikuvituksessa tai yhtä hyvin todellisuudessa käyty keskustelu, vaikuttaa lopulliseen kirjalliseen tuotokseen. Piilotettua dialektia voidaankin pitää yhtenä sensuurin muotona. Kyseessä ei ole kuitenkaan taiteen kentän sääntöjen sanelema sensuuri, vaan toimijasta itsestään lähtevä toimintamalli, joka liittyy pikemminkin ihmisten väliin vuorovaikutukseen kuin laajan kentän palautteen vaatimaan tekstin korrektiuteen.

Piilotettuun dialektiin sisältyy jälleen yksi kritiikin muotoon vaikuttava osa-alue. Kriitikko joko ymmärtää toimivansa tämän kaksisuuntaisen viestinnän ehdoilla tai ei ymmärrä sitä. Kuten kriitikon arvovalta, on nähdäkseni myös piilotetun dialektin olemassaolo yhtä vääjäämätöntä ja kiistatonta. Vaikka kriitikko ei kävisi arvosteluistaan todellista keskustelua kenenkään kanssa, hän käy sitä ainakin itsensä kanssa kirjoittaessaan kritiikkiä. Jälleen on oleellista, hyväksyykö kriitikko tämän ilmaisuintressiin ja valmiiseen kritiikkiin vaikuttavan seikan ja pyrkiikö hän hallitsemaan sitä. Jos kriitikko ymmärtää käyttävänsä valtaa arvostellessaan julkisesti taidetta, hän voi pohtia omia tavoitteitaan – miten haluan käyttää saamaani välineellistä valtaa ja miksi. Yhtä hyvin kriitikko voi pohtia, ketkä ovat hänen piilotetun dialektinsa vastapuolia, ”opponentteja”. Hän voi tietoisestikin pyrkiä hyödyntämään eri näkemyksiä, joko keskustelemalla arvosteltavista tapahtumista valitsemiensa henkilöiden kanssa tai pohtimalla, mitä näkemyksiä joku saattaisi esittää aiheesta tai miksi joku pitäisi jotain mielipidettä virheellisenä. Vastaavasti hän voi halutessaan pyrkiä mahdollisimman itsenäiseen ja riippumattomaan tuotokseen ja tietoisesti hylätä niitä näkemyksiä, joihin tietää jonkin toisen tahon vaikuttavan ja löytää näin mahdollisimman tuoreita ja ”omia” näkökulmia kritiikkiin. Keskeistä on kuitenkin oman toiminnan ja siihen vaikuttavien seikkojen arviointi ja tiedostaminen.

## 6 PÄÄTÄNTÖ

Jyväskylän kesän kriitikkoseminaari vuonna 1973 totesi, että kritiikki on aina vähemmän arvokasta kuin taide, josta se on esitetty. Kyseessä on kritiikin kritiikkiä sisältävä luonnehdinta, jonka tarkoituksena on luultavasti ollut muokata käsityksiä aikanaan ongelmallisiksi koetuista kritiikin piirteistä. On totta, että huonosti toteutettu kritiikki saattaa johdattaa musiikkimaun normitusta ja julkista mielipidettä niin taiteilijoista, musiikkityyleistä kuin sävellyksistäkin väärään suuntaan. Huoli on edelleen yli kolmekymmentä vuotta myöhemminkin aiheellinen. Kuten johdannossa luonnehdin, kritiikoiden valtaa ja sanomalehdistön monopoli-asemaa maun muokkaajana ja ”tuomion langettajina” ei ole käytännössä horjuttanut mikään. Sanomalehdistön arvovalta, kritiikoiden arvostus ja heidän lausumiensa mielipiteiden kunnioitus on säilynyt vahvana.

Jyväskylän kesän seminaarissa langettu tuomio kritiikille on kuitenkin monessa mielessä suppea. Kritiikin kritiikillä on pystytty aikaansaamaan keskustelua, mutta väitän, että keskustelun taso on jäänyt poleemiseksi ja pinnalliseksi koko keskustelun pitkän historian aikana. Tietynlainen kiistelynomainen pohdinta kritiikin oikeutuksesta ja merkityksistä avautui minulle vasta tutkittuani aihetta kolmisen vuotta ja kirjoitettuani siitä opinnäytetyön. Keskustelun kärki tulisi mielestäni suunnata ehdottomasti uuteen kohteeseen. Kritiikin tulisi kehittyä ensisijaisesti omana instituutionaan musiikkielämän osana ja toisaalta omana instituutionaan jopa sen ulkopuolella – kulttuurin kenttää väheksymättä, sitä peilaten ja kulttuuria tutkien ja arvioiden, mutta omana tieteenalanaan. On turhaa ja merkityksetöntä pohtia, onko kritiikki itsessään arvokkaampaa kuin kohde, josta se esitetään. Sekä taiteella että kritiikillä on oma tehtävänsä ja niille molemmille on tarvetta. Kritiikin merkitystä yleissivistävänä, informatiivisena ja toisaalta myös musiikin kenttää palvelevana instituutiona ei voi kieltää. Kuten Jyväskylän Kesän kriitikkoseminaari totesi julkilausumassaan, kritiikki voi sisältää myös suuria kirjallisia arvoja. Näin tulisikin olla: kuinka voidaan kirjoittaa kritiikkiä uskottavasti, jos kieliasu on puutteellista tai köyhää? Kritiikin kirjoittajille tulisi antaa ohjeeksi hyvän analysoinnin, musiikin arvioinnin, palautteen ja monien muiden tehtävien ohella suomen kielen vaaliminen.

Jos kritiikki nähdään vain taiteen yhtenä ilmiönä, se ei voi kehittyä omana tieteenalanaan; Bourdieun teoriaa soveltaen kritiikin kenttänä. Napanuoran katkaiseminen taiteen ”äitihahmoon” täytyy lähteä kritiikin omasta kentästä. Jos jokin ilmiö nähdään omana yksilöllisenä kokonaisuutenaan, sen tulee myös kehittää itseään; ei vain ”omalla painollaan” vaan



tietoisesti ja päämäärähakuisesti. Heikki Klemetti vaati arvostelulta, että sen tulee musiikin sektorilla ”pitää vaatimustaso korkeana, jotta yleisön maku kehittyisi” (Linjama 1966, 10). Itse käynnän päätöksen kohteeksi kritiikin kentän: sen tulee pitää oman työalansa vaatimustaso niin korkeana, että kriitikoiden maku ja asiantuntemus kehittyisivät. Vasta silloin voidaan uskottavasti vaatia julkisen mielipiteen ja musiikkimaun kehittyvän sopivaan suuntaan. Kriitikoiden on punnittava tarkkaan, mikä on sopiva suunta. Voidaanko vaatiakaan, että jokin suunta on otettava? Voisiko kritiikin tehtävä olla ohjata vastaanottajia itse tietoisesti pohtimaan, millainen musiikki on heille soveltuvaa ja kehittävää tai muuten palvelevaa; ohjata ihmisiä *kiinnostumaan* musiikin ja taiteen eri kentistä. Näin toteutuisi praksiaalisien filosofian vaatimus. Mielestäni tässä onkin eräs keskeinen nykykritiikin ongelma. Onko syytä ohjata tiettyyn suuntaan, vai ylipäänsä aktiivisuuteen kulttuurin kentässä?

Kritiikin tämänhetkistä tilaa voidaan verrata hyvään ”maakuntamuusikkoon”. Se on pitkän linjan itseoppinut auktoriteetti, mutta sillä ei ole hallussaan teoreettista oppineisuutta. Kuten itseoppinut soittaja ei usein lue kovinkaan hyvin nuotteja tai hallitse termein niitä toimintoja, joita työskennellessään käyttää, ei myöskään kritiikillä ole edelleenkaan yhteistä kieltä. Kritiikin itsenäistymiselle ja sen tason todelliselle nostamiselle on vain yksi tie: koulutuksen lisääminen ja monipuolistaminen.

Oma lähtökohtani musiikkikritiikin koulutukselle on tämän tutkimuksen yhteydessä esitelty praksiaallinen kriitikkokuva. En kuitenkaan ehdota koulutusohjelmaksi pelkästään opettajan kasvatustieteellisten opintojen, kritiikin historian ja kirjoitustaidon kombinaatiota, vaan omaa, mahdollisesti musiikkikasvatuksen, musiikkitieteen, kritiikin historian, suomenkielen opintojen ja journalismin yhdistelmää. Mielestäni myös valinnaisuuden mahdollisuus rikastuttaisi kritiikin instituutiota jatkossa: jos kriitikko on ”yleispätevyyden” ja arviointitaidon perusteiden lisäksi jonkin musiikinalan erityistuntija, syvenee kyseisestä musiikin alueesta tehdyn kritiikin merkitys ja näin ollen myös sen arvo. Onhan jokaisella opettajallakin omat vahvat alueensa, eikä se tee häntä epäpäteväksi muiden oman aineensa alueiden opettamiseen. Musiikin opetuksessakin on yleisesti hyväksytty fakta, että opettajilla on erityistietämystä joiltain aloilta.

Tämä tutkimus ei pyri vastaamaan siihen, millainen musiikkikritiikin koulutusohjelman tulisi olla yksityiskohtaisesti. Siihen vaaditaan monien henkilöiden pohdiskelua, työpanosta ja ajatuksia. Tarvitaan myös toimintaa, jolla koulutuksen lisääminen ja monipuolistaminen mahdollistuisi lähivuosina.

Käsitteiden määrittelyn yhteydessä kirjoitin Elliotin praksiaalisesta musiikkikasvatustilfilosofiasta. Praksiaalisien musiikkikasvatustilfilosofian lähtökohtana on, että musiikki on

perusluonteeltaan toiminnallista. Toiminta taas edellyttää Elliotin mukaan kontekstia. Elliot toteaa, että jokaiselle musiikin lajille on olemassa oma asiantuntijajoukkonsa niin musiikin tuottajissa kuin kuuntelijoissakin. Seurauksena on vuorovaikutteisuus, joka edesauttaa toiminnallisuuden syntyä. Edellä olevan perusteella päättelen, että kasvattaja voi olla laaja-alaisempi ja ”praksiaalisempi” kriitikko kuin esimerkiksi pelkästään taidemusiikin laajasti perehtynyt kriitikko. Erityisesti praksiaalisia, laaja-alaisia kriitikkoja tarvitaan maakuntalehdissä, koska pienten ja keskisuurten kaupunkien suurehkoissakaan toimituksissa ei ole yleensä käytettävissä joka taiteenalan spesialistia. Musiikinopettajat sekä useimmat avustavat kriitikot koulutustaustasta riippumatta pystyvät kirjoittamaan hyvinkin erilaisista konserteista ja tapahtumista juuri laaja-alaisuutensa takia.

Tutkimuksen lähdeaineistoa vaivasi tietynlainen kapeus, joka toi ilmi yhden kriitikintutkimusta koskevan ongelman. Lähes kaikki löytämäni lähdeteokset käsittelivät joko klassisen musiikin tai kirjallisuuden kritiikkiä. Poikkeuksena oli Pekka Oeschin tutkimus rockkritiikistä. Myös Oesch toteaa kirjansa johdannossa, että lähestymistapa kritiikkiin on aikaisemmissa tutkimuksissa ollut historiallinen, aikakauteen tai henkilöön paneutuva, tai esteettinen, jolloin huomion kohteena ovat olleet lähinnä arvostelujen sisällölliset merkitykset (Oesch 1989). Esimerkiksi Harri Kuusisaari on toimittajantutkinnoissaan kirjoittanut hyväksyneensä lähdeaineistoksi vain klassisen musiikin arvosteluja – ei viihdemusiikkia koskevia. Ymmärrän toki rajauksen merkityksen. Lisäksi Kuusisaaren kohdalla on ymmärrettävää, että hän on omimmillaan klassisen musiikin asiantuntijana; onhan hän toiminut ansiokkaasti esimerkiksi Rondon päätoimittajana ja tehnyt merkittävää työtä klassisen musiikin hyväksi. Kuitenkin, jos tutkimus käsittelee kritiikkiä ja sen ilmiöitä, olisi tutkijan ainakin tarkasti perusteltava, miksi hän sivuuttaa täysin viihdemusiikin. Suuri osa sanomalehdistön arvosteluista kohdistuu nykyään muuhun kuin klassiseen musiikkiin: viihdemusiikkiin, rockiin, etnoon, jazziin ja kansanmusiikkiin. Kuusisaaren opinnäytettä koskien voidaan todeta, että vuoden 1985 jälkeen kritiikin ilmapiiri on muuttunut jonkin verran ja myös pop-kulttuuri on saanut osakseen ansaitsemaansa arvostusta myös tieteellisen kiinnostuksen kohteena. Toisaalta juuri siksi onkin huolestuttavaa, että myös useimmat tuoreet lähteet käsittelivät pelkästään klassisen musiikin kritiikkiä.

Ensimmäisessä luvussa käsitelin työn moraalialia kriitikon työn eräänä oikeuttajana. Samassa luvussa kirjoitin myös kriitikoiden omasta epävarmuudesta työn suorittajina, koska muodollista koulutusta ja julkisluonteisia kriteereitä työn tekemiseksi ”oikein” ei ole Suomessa olemassa. Tällä hetkellä koulutusta antaa lähinnä Suomen Arvostelijain Liitto, SARV, jonka teemapäivillä ja kriitikkojen erilaisissa tapaamisissa kritiikistä luennoidaan, sekä Sibelius-

Akatemia, jossa kritiikistä voi valita opintoja. Kaipaisin pitkästä ajasta myös uutta julkista keskustelua kritiikistä. Parhaimmillaan kriitikon työ on yhdistelmä tarkkaa perehtymistä omaan työtehtävään ja jatkuvaa itsensä kehittämistä työssä. Koska periaatteessa kuitenkin kuka tahansa voi ryhtyä toimimaan kriitikkona, myös työnantajalla on vastuu palkkaamiensa työntekijöiden ohjaamisesta ja koulutuksesta.

Tavoitteenani on jatkaa musiikkikritiikin tutkimista. Musiikkikritiikki on aihepiirinä hyvin laaja ja vähän tutkittu. Jatkotutkimuksen eräs mielenkiintoinen suunta olisi tutkia, miten musiikinopettajat hyödyntävät työssään musiikkikritiikkiä ja sen tuottamista opetuskeinona. Tässä tutkimuksessa muutama vastaaja viittasi muun muassa ”oppilaitten suulla puhumiseen” ja oppilaiden viemiseen konsertteihin. Kritiikin mekanismien ymmärtäminen, perustelutaitojen kehittäminen, oikeakielisyys ja täsmällinen ilmaisu ovat asioita, joiden hallintaan peruskoulun ja lukion opetus tähtää yleisestikin. Olisi perusteltua opettaa oppilaille ja opiskelijoille kriittisyyttä ja objektiivisuuteen pyrkimistä myös kritiikin keinoin sekä sen perinnettä ja merkitystä tutkien. Myös aihetta koskevaa opetusmateriaalia kaivattaisiin musiikinopettajien käyttöön. Tällä hetkellä suosituimmat yläasteen ja lukion oppikirjat eivät kiinnitä kritiikkiin käytännössä mitään huomiota.

Jatkotutkimuksen yhteydessä olisi mielenkiintoista myös selvittää, miten musiikkikriitikoiden koulutustaustat vaihtelevat; ketkä ja minkä koulutuksen saaneet henkilöt kirjoittavat Suomessa nykyään musiikkikritiikkiä. Tähän probleemaan en löytänyt tuoretta tai edes kohtuullisen uutta tutkimustietoon perustuvaa materiaalia pro graduani valmistellessani, vaikka kirjallisuudessa viitataan esimerkiksi yksittäisten säveltäjien toimimiseen kriitikoina.

Yksi mahdollinen tutkimusasetelma jatkotutkimuksessa olisi myös kansainvälinen vertailututkimus. Eroaako esimerkiksi virolainen, ruotsalainen tai vaikkapa yhdysvaltalainen opetusperinne kritiikinopetuksen osalta suomalaisesta? Hyödynnetäänkö esimerkiksi Virossa musiikkikritiikkiä kouluopetuksessa enemmän kuin Suomessa ja miten? Voitaisiko jostain muunmaalaisesta opetusperinteestä ammentaa ideoita ja käytäntöjä suomalaiseen musiikinopetukseen kritiikin osalta? Kansainvälisessä tutkimuksessa mahdollista olisi myös vertailla opiskelijoiden ja oppilaiden suhtautumista kritiikin opetukseen. Olipa tutkimuksen aiheena mikä tahansa yksittäinen tai useampi edellä esitetyistä tutkimusongelmista, tai jokin aivan muu kritiikintutkimuksen linja, olisi tärkeää saada ylipäänsä lisää ajankohtaista tutkimustietoa musiikkikritiikistä.

## LÄHTEET

### Kirjallisuus:

Airo-Karttunen, Eija-Riitta (1996). *Hienostunut hurmio: musiikkikritiikin esteettiset arvot 1990-luvun alussa*. Jyväskylän yliopisto. Pro Gradu

Anttila, Mikko & Juvonen, Antti (2002). *Kohti kolmannen vuosituhaten musiikkikasvatusta*. Joensuu: Joensuu University Press. (ISBN 952-9800-36-3)

Bourdieu, Pierre (1985). *Sosiologian kysymyksiä*. Tampere: Osuuskunta Vastapaino. (ISBN 951-9066-11-X)

Bourdieu, Pierre (1998). *Järjen käytännöllisyys*. Tampere: Vastapaino. (ISBN 951-768-011-2)

Bourdieu, Pierre (1999). *Televisiosta*. Helsinki: Otava. (ISBN 951-1-15901-1)

Bourdieu, Pierre (1999) (b). *Vastatulet: ohjeita uusliberalismin vastaiseen taisteluun*. Helsinki: Otava. (ISBN 951-1-15974-7)

Bourdieu, Pierre & Haacke, Hans (1997). *Ajatusten vapaakauppa*. Helsinki: Taide. (ISBN 951-608-024-3)

Brody, Donald (1991). *Piilo-opetussuunnitelma*. Tampere. (ISBN 951-9066-14-4)

Dickie, George (1971). *Estetiikka. Tutkimusalue, käsitteitä ja ongelmia*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura 1981. (ISBN 951-717-252-4)

Elliot, David J. (1995). *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*. Oxford 1995.

Frith, Simon (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford : Oxford University Press, 1996. (ISBN 0-19-816332-0)

Gronow, Pekka (1968). *Sanomalehtien kulttuuriosasto taideinformaation välittäjänä*. Parnasso 2/1968.

Hakala, Juha T. (1996). *Opinnäyte ja sen ohjaaminen. Johdatus tutkimusprosessin hallintaan*. Helsinki: Gaudeamus. (ISBN 951-662-650-5)

Hautamäki, Tero (2002). *Kritiikki musiikkijournalismin keskiössä: maakuntalehden kriitikko kenttensä toimijana*. Tampere: Tampereen yliopisto. Pro gradu.

Hirsjärvi, Sirkka (1991). *Teemahaastattelu*. Helsinki: Gaudeamus. (ISBN 951-570-030-2)

Hirsjärvi Sirkka, Remes Pirkko & Sajavaara, Paula (1997). *Tutki ja Kirjoita*. Helsinki: Kirjayhtymä. (ISBN 951-26-4184-4)

Hirsjärvi Sirkka (1986). *Tutkimus ja sen raportointi*. Helsinki: Kirjayhtymä. (ISBN 951-26-2621-6)

Hurri, Merja (1993). *Kulttuuriosasto: symboliset taistelut, sukupolvikonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945-80*. Tampere: Tampereen yliopisto. Väitöskirja. (ISBN 951-44-3456-0)

Jokinen, Kimmo (1988). *Arvostelijat: Suomalaiset kriitikot ja heidän työnsä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. (ISSN 0782-8632)

Kaltiala-Heino, Riittakerttu (2002). *Nuorten masennus* teoksessa Terho, Pirjo, Ala-Laurila, Eija-Liisa, Laakso, Juhani, Krogius, Hillevi & Pietikäinen, Matti (toim.) *Kouluterveydenhuolto*. Helsinki: Kustannus Oy Duodecim, 203-210. (ISBN 951-656-115-2)

Kangas, Emma & Kangas, Helvi (1992). *Kritiikki ja Festivaali. Jyväskylän kesän konserttikritiikki 1960-luvulla*. Jyväskylä. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 9.

Klemetti, Armi & Linjama, Jouko 1966. *Alkusanat* teoksessa Armi Klemetti & Jouko Linjama (toim.) *Sata arvostelua ja muita musiikkikirjoituksia* Porvoo WSOY, 5.

Kokkonen, Joonas (1992a). *Säveltäjän työstä* teoksessa Aho, Kalevi (toim.) *Ihminen ja musiikki. Valittuja kirjoituksia, esitelmiä, puheita ja arvosteluita*. Helsinki: Gaudeamus, 151-155. (ISBN 51-652-554-1)

Kokkonen, Joonas (1992b). *Taiteen kritiikistä* teoksessa Aho, Kalevi (toim.) *Ihminen ja musiikki. Valittuja kirjoituksia, esitelmiä, puheita ja arvosteluita*. Helsinki: Gaudeamus, 302-307. (ISBN 51-652-554-1)

Krogerus, Tellervo (1988). *Anna-Maria Tallgren. Tutkimus kriitikon työstä ja sen taustoista*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. Väitöskirja (Joensuun yliopisto). (ISBN 951-696-740-x)

Kämäräinen, Kauko (1986). *Taide ja kritiikki*. Oulu: Pohjoinen. (ISBN 951-749043-7)

Lehtiranta, Erkki & Saalonen, Kristiina (1993). *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia*. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9. Helsinki: Sibelius-Akatemia. (ISBN 952-9658-15-X)

Linjama, Jouko (1966). *Heikki Klemetti musiikinarvostelijana* teoksessa Armi Klemetti ja Jouko Linjama (toim.) *Sata arvostelua ja muita musiikkikirjoituksia* Porvoo: WSOY 7-15.

Linkala, Minna-Kristiina (1992). *Taidekriitikon työnkuva: tuomari vai tulkitsija?*. Tampere: Tampereen yliopisto. Tiedotusopin pro gradu.

Nummi, Seppo (1982). *Laulujen keskeltä: valikoima kirjoituksia*. Helsinki: Otava. (ISBN 951-1-06942-X)

Oesch, Pekka (1989). *Levyarvostelun tuolla puolen. Neljä näkökulmaa rockkriittikkiin*. Helsinki: Työväenmusiikki-instituutti. (ISBN 951-95603-8-6)

Rantamäki-Moilanen, Hannele (1979). *Suomalaisten sävelteosten arvostelu päivälehdissä vuosina 1972-76*. Tampereen yliopisto. Pro Gradu.

Reimer, B. (1989). *A Philosophy of Music Education*. 2. p. Englewood Cliffs, NJ: Apperence-Hall.

Ruismäki, Heikki (1991). *Musiikinopettajien työtyytyväisyys, ammatillinen minäkäsitys sekä uranvalinta*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä Studies in The Arts 37. (ISBN 951-680-494-2)

Sarjala, Jukka (1994). *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860-1888*. Turku: Turun yliopisto. Turun yliopiston julkaisuja sarja C 100. Turku 1994. (ISBN 951-29-0158-7)

Swanwick, K. (1979). *A Basis for Music Education*. New York: Routledge.

Tarkka, Pekka (1994). *Lause lauseesta. Arvosteluja ja kirjoituksia 1984-1994*. Helsinki: Ota-va. (ISBN 951-1-13442-6)

Wilenius, Reijo (1981). *Ihminen ja työ: esitutkimus*. Jyväskylä: Gummerus. (ISBN 951-20-2123-4)

### **Artikkelit:**

Heiniö, Mikko (1988). *Näkökulmia suomalaisen musiikkikritiikin tutkimukseen* teoksessa *Etnomusikologian vuosikirja 1987-1988*. Jyväskylä 1988, 38-53.

Lehtonen, Tiina-Maija (1982). *Suomella on ansaitsemansa tasoinen musiikkikritiikki*. Synkooppi op.9 1.4. 1982, 14-16.

Paloposki, Lauri (2003). Riffi 1/2003, 2.

Ylen Radiouutiset (2007). YLE Radio Suomi, uutislähetys 29.1.2007 sekä 30.1.2007 klo 8.00. Suomen Yleisradio 2007.

**Haastattelut ja suulliset tiedonannot:**

Kuokkala, Pekka, (2004). Suullinen tiedonanto 7.6.2004

Orrenmaa-Ruuskanen, Hanne (2004). Suullinen tiedonanto 24. 3 2002.



## LIITTEET

LIITE 1. Arvostelu esiintymisestä Provinssirockissa ja narkästyneen rockharrastajan palaute kriitikolle Ilkka-lehden yleisönosastolla.

### QOTSA esitti keskivertorockia

■ *Queens of The Stone Age* nousi lauantaina Provinssirockin päälavalle. Punkista ja metallista vaikutteita saanutta melodista rockia tahkonnut bändi esiintyi koleassa ja kosteassa säässä.

Yhtyeen ansioksi on luettava erityisesti toimivat kitara-kompit, jotka perustuivat suurelta osin erittäin tuhtiin ja toimivaan särösaundiin. Myös laulajien äänissä oli vaihtelua ja monipuolisuutta. Välillä saattoi huomata Tom Waits -tyylistä karheaa raspia. Ajoittain taas ilmassa oli melankoliaa ja tyylikästä, matalasointista flegmaattisuutta. Stemmalaulu oli vahvaa, kuten perusrockissa kuuluu-kin olla.

Vaikka esityksessä oli hyviäkin puolia, on *Queens of the Stone Age* vielä pitkän matkan päässä todellisten maailmantähtien tasosta. Bändi on yhden hitin nousukas. Kärjistetysti voi sanoa, että yhtye lainasi "Route 66" -biisin kitarariffin, lyhensi sitä hieman ja teki hittibiisin. Toisaalta sama kuulostaa arveluttavan paljon myös *Kissin* "I Was Made For Lovin' You":n leimallisimmalta riffiltä. Lisää omia ideoita tarvitaan.

Toinen selkeä puute esiintymisessä oli karisman puuttaminen. Jos liike lavalla on heikkoa ja biisien väliin napahuttaa joka kerta lattea "Thank you" kuin iskelmälaulajalta, ei yleisö ainakaan mihinkään hurmukseen syty.

Kun kappaleet lisäksi perustuvat jankkaaviin melodioihin ja ei-toimiviin säkeistörakenteisiin, tarvitsisi yhtye ehdottomasti selvän johtajan, jolla olisi maailmanmiehen elkeet tai hovisäveltäjän, joka tekisi bändille muutaman kunnan hitin.

*Queens of the Stone Age* edustaa monin tavoin keskivertobändiä. Jos kuuntelijan musiikillinen rima on keskivertotasolla, bändi toimii aivan hyvänä kaljannostelumusiikkina tai festarien lämmittelijänä ennen pääesiintyjää. Ei enempää eikä vähempää.

JAAKKO LAAKSO

### Jaskalle huutia

Arvoisa "musiikkitoimittaja" Jaakko Laakso. Onko QOTSA:n menestys sinulta pois? Paljastit perehtymättömyytesi arvostellessasi yhtyettä yhden hitin bändiksi. Jos omistat jo CD soittimen, mitä vahvasti epäilen, niin voisit kuunnella ne kolme loistavaa albumia, mitä QOTSA on julkaissut.

Musiikkihan on puhtaasti Josh Hommen omaa käsialaa, enkä usko "porkkanapään" lainaavan miltään face-paint-pellerock-bändiltä (KISS) yhtään ainoata riffiä. Pyydänkin, että pitäydyt humpan kuuntelussa etkä yritäkään ymmärtää sinulle vaikeita asioita.

Teemu Aronen  
Vantaa

LIITE 2. Artikkelit ja siihen liittyvä palaute Zen Café – yhtyeen konsertista. Julkaisupaikka sanomalehti Ilkan yleisöosasto.

## Väritöntä poppia vai nykyajan runorockia?

### SEINÄJOKI

■ Zen Cafén juhlakiertue 27.9. City-hotellin parkkihallissa.

City-hotellin parkkihalli oli muutettu lauaintaina underground-henkiseksi klubiksi. Zen Cafén juhlakiertue vetikin yleisöä enemmän kuin tavalliseen ravintolaan olisi mahtunut. Tunkkaisen kuuma autohalli loi oikeastaan erinomaisen tunnelman rockhenkiselle keikalle.

Zen Cafén keikkajärjestelyistä paistoi ammattimaisuus: bändi aloitti ennalta ilmoitettuna ajankohtana. Valo- ja äänipalvelut oli ostettu sopivalta firmalta. Harvoin näkee rokkikeikalla isokokoista Midaxsen äänipöytää, huippuluokan valo-pöytiä tai tietokonenäytöllä kulkevia taajuuskäyriä analysoimassa miksausta. Kaikesta näki, että rahaa ja aikaa oli käytetty shown suunnitteluun ja toteutukseen.

Bändi aloitti esityksensä kappaleella *Jättiläinen*. Tästä alkoi parinkymmenen biisin kokonaisuus, jossa kuultiin Zen Cafén perusosaamista varsinkin hittien muodossa höyseinä puhaltimia sekä hieman harvemmin kuultuja lauluja.

**MONOTONISTA.** Keikan aikana mietin useasti, mikä tässä musiikissa vetoaa ihmisiin niin tehokkaasti. Jokin vetoaa, koska yleisö oli villisti mukana meiningissä. Osuvatko tekstit jostain syystä nuoreen aikuisen väestöön? Onko väritön monotonisuus ehkä lähellä nykykaista elämäntyyliä vai eikö yleisö vain kaipaa nyansseja?

Olen ollut monesti kuuntelemassa keikoilla artisteja, joiden levyistä en ole pitänyt. Moni näistä on keikalla kyennyt vakuuttamaan minut. Zen Cafén keikka taas ei juuri eronnut levyjen meiningistä. Eniten ärsytti mitäänsanaton monotonisuus. Laulaja pötkyyttää tulemaan tekstiä tasapaksulla jankkauksella. Fraseeraus on rock-kielellä ilmaistuna munatonta.

Toinen äärimmäisen rasittava piirre on iskujen käsittämätön painottaminen: Piha ilman sadettajaa, sitä ...

Itse kaipaan harmonialta ja melodialta jotain muutakin kuin paria sointua ja loop-tyyppisesti kiertävää melodianpääkää. Zen Café kuulostaakin monin paikoin syntetisaattoritaita; aivan kuin bändi olisi ohjelmoitu valmiiksi ja unohtaisi, että musiikissa on myös vivah-teita.

Bändin solisti lauloi vireisyyden puolesta keikalla jopa kiitettävän tarkasti. Hän vaikuttaa olevan muutenkin supliikkimies. Välispiikit sinänsä painottuivat parin kännisen yleisön edustajan huutojen kommentoimiseen, mutta niiden tempo ja toimivuus olivat hyviä. Bändin soittajat ovat keikan perusteella myös osaavia tyyppejä. Tempot pysyivät, yhteensoitto toimi ja biisit pysyivät kaikin puolin hyvin kasassa.

Keikan loppupuolella kuultiin puupuhaltimia bändin mukana. Sovitukset jäivät arमतoman akustiikan takia epäselviksi, vaikka miksaaja teki mitä pystyi. Levyllä juttu olisi varmasti toiminut paremmin, mutta nyt tunnelma lässähti, kun muutaman tiukahkon biisin jälkeen tehot katosivat musiikista.

Onko Zen Café nykyaikaista taiderockia ja runoutta, vai vain monotonista, ärsyttävää poppia? Itse kallistun jälkimmäisen kannalle, mutta hyväksyn tuhansien fanien eriävän mielipiteen. Musiikin eräs problematiikka onkin siinä, että sitä voidaan tarkastella monelta kannalta. Analyttinen näkökulma ei aina tee oikeutta esiintyjälle, jos fiilis on hyvä. Teknisesti hyvä musiikki ei myöskään vetoa aina eikä kaikkiin. Zen Cafén musiikki oli teknisesti tylsää ja vivahteetonta. Jos muut tästä huolimatta pitivät esityksestä, se ei ole minulta pois. Itse en pitänyt.

JAAKKO LAAKSO

## SUORAA PUHETTA



Tervetuloa uudelleen Seinäjoelle Zen Cafe, toivottaa Suvi.  
Kuva: Kari Löfhjelm

### Kiitos Zen Cafe

Haluaisin ilmaista kiitokseni Zen Cafen lauaintain 27.9 keikasta. Se oli todella hyvä ja syvensi, jos vielä mahdollista, kiintymystäni yhtyeen musiikkiin. Sen verran hyvin keikka täytti ja ylittikin odotukseni.

Ainoa mikä jäi mieltä painamaan, oli Jaakko Laakson mielestäni turhan negatiivinen kirjoitus keikasta ja yhteestä. Inhotti lukea kirjoitusta, kun vie-reisellä palstalla Samuli Putro juuri kehui Seinäjo-kea hyvänä keikkapaikkana. Yhtye olisi hyvin voinut mennä myös muualle esiintymään, mutta tuli tänne juuri sen vuoksi.

Kannatan kyllä ilmaisun vapautta ja jokaisella olkoon oma musiikkimakunsa, mutta Laakson kirjoituksesta ei tullut kun pahalle tuulelle (eikö kriitikkojen kuuluisi muutenkin olla objektiivisia eikä suoraa oman mielipiteen esittäjiä?!). Kirjoituksesta, jäi niin huono maku, että halusin vielä kiittää Zen Cafe:ta loistavasta keikasta ja toivottaa heille rauhallista keikkapaussia.

Toivottavasti näemme teidän kuitenkin vielä ja to-

dellakin tervetuloa uudelleen Seinäjoelle! Täältä löytyy paljon ihmisiä, joita teidän musiikkinne sytyttää, vaikka se Laakson makuun ollutkaan.

Suvi  
Seinäjoki

LIITE 3. Kyselykaavake.



Seinäjoella 18. 7. 2004

Hyvä vastaanottaja,

Puhelinkeskustelumme viitaten lähetän Sinulle täytettäväksi pro gradu -tutkielmani kyselykaavakkeen. Mukana on postimerkillä varustettu kirjekuori kyselyn palauttamista varten. Toivon Sinun vastaavan kyselyyn viikon kuluessa kaavakkeen saapumisesta.

Suuret kiitokset vaivannäöstäsi!

Terveisin Jaakko Laakso

Koulukatu 33 B 16  
60200 Seinäjoki  
puh. 041 5056252

**VASTAUSLOMAKE****Opettajuus musiikkikriitikissä ,  
Jaakko Laakson Pro Gradu-tutkielma****1 Henkilötiedot**

- 1.1 Nainen   
Mies
- 1.2 Ikä 18-25  26-30  31-35  36-40  41-45  46-50  51-55   
56-60  yli 60
- 1.3 Koulutus  
Ylioppilas  Ammatillisen oppilaitoksen tutkinto  Korkeakoulututkinto   
Muu  (Mikä?) \_\_\_\_\_  
Jatkotutkinto  (Mikä?) \_\_\_\_\_  
Valmistelen lisensiaattityötä  Väitöskirjaa
- 1.4 Olen toiminut opettajana \_\_\_\_\_ vuotta

**2 Työkokemus kriitikkona**

- 2.1 Missä lehdessä aloitit kriitikkona toimimisen? \_\_\_\_\_
- 2.2 Kauanko olet toiminut kriitikkona?  
1-5 vuotta  6-10 vuotta  11-20 vuotta  Yli 20 vuotta
- 2.3 Mihin lehteen olet kirjoittanut eniten kritiikkejä? \_\_\_\_\_
- 2.4 Kirjoitatko edelleen säännöllisesti?  
Kyllä   
Ei
- 2.5 Montako arvostelua kirjoitat keskimäärin kuukaudessa? \_\_\_\_\_
- 2.6 Moneenko lehteen olet kirjoittanut kritiikkejä? \_\_\_\_\_

**3 Opinnot ja vahvuudet**

- 3.1 Opettajakoulutuksesi  
Musiikinopettaja (yläaste ja lukio)   
Musiikkipedagogi AMK   
Musiikkioppilaitoksen opettaja   
Muu (mikä?)  \_\_\_\_\_
- 3.2 Oppilaitos, josta olet valmistunut? \_\_\_\_\_  
Ammattiin valmistumisvuosi \_\_\_\_\_  
Opintoni ovat vielä kesken



- 3.3 Mikä on pääinstrumenttisi? (voit ilmoittaa useampiakin, jos koet pääinstrumentteja olevan enemmän kuin yksi) \_\_\_\_\_
- 3.4 Rastita yksi tai useampia musiikinaloja, joiden koet olevan erityisvahvuuksiasi  
kuoromusiikki   
orkesterimusiikki   
pop   
jazz   
klassinen   
musiikinhistoria   
johtaminen   
opettaminen   
muu alue (mikä/mitkä?)  \_\_\_\_\_
- 3.5 Kirjoitatko kritiikkejä erityisesti oman vahvan alasi musiikkitapahtumista, konserteista tai levyistä?  
Kyllä  Ei
- 3.6 Haluaisitko kirjoittaa vain oman vahvan alasi kritiikkejä?  
Kyllä  Ei
- 3.7 Kirjoitatko mielelläsi kaikenlaisia musiikkikritiikkejä?  
Kyllä  Ei
- 3.8 Saatko vaikuttaa tekemiesi arvostelujen valintaan?  
Kyllä  Ei
- 3.9 Kuka valitsee arvosteltavat konsertit, joista kirjoitat kritiikkejä?  
\_\_\_\_\_

#### 4 Kritiikki ja opettajuus

- 4.1 Koetko opettajankoulutuksesi vaikuttavan kritiikkisi luonteeseen?  
Kyllä  Ei
- 4.2 Miten paljon arvioit opettajuuden heijastuvan kritiikeissäsi?  
ei ollenkaan   
hyvin vähän   
jonkin verran   
melko paljon   
paljon   
erittäin paljon

- 4.3 Miten opettajuus mielestäsi näkyy kritiikeissäsi?  
(ohita kysymys, jos vastasit edelliseen kysymykseen "ei ollenkaan")

---

---

---

---

---

---

---

---

- 4.4 Oletko kirjoittanut kritiikkejä jo ennen opettajan koulutustasi tai opintojesi aikana?  
Kyllä  Ei

- 4.4.1 Jos vastasit edelliseen kysymykseen myöntävästi, miten kirjoitustapasi on muuttunut opettajan opintojesi myötä?

---

---

---

---

- 4.5 Koetko kirjoitustapasi muuttuneen opettajana saamasi työkokemuksen myötä?  
Kyllä  Ei

- 4.5.1 Jos vastasit edelliseen kysymykseen myöntävästi, miten koet kirjoitustapasi muuttuneen?

---

---

---

---

- 4.6 Arveletko lukijoiden näkevän kirjoittamissasi kritiikeissä opettajuuteen tai opettamiseen liittyviä piirteitä?  
Kyllä  Ei

- 4.7 Arveletko lukijaa kiinnostavan, kuka kritiikin on kirjoittanut?  
Kyllä  Ei

- 4.8 Arveletko lukijan arvioivan kirjoituksen luotettavuutta, asiantuntevuutta tai muuta vastaavaa piirrettä sen mukaan, kuka kritiikin on kirjoittanut?  
Kyllä  Ei

- 4.9 Uskotko kriitikon opettajuudella olevan jotain merkitystä lukijalle?  
Kyllä  Ei

- 4.9.1 Jos vastasit edeltävään kysymykseen kyllä, mitä merkitystä arvelet opettajuudella olevan lukijalle?

---

---

---

---

## 5 Kritiikin traditiotekijät ja opettajat kriitikoina

- 5.1 Kuinka hyvin mielestäsi tunnet musiikkikritiikin historiaa Suomessa ja muualla?  
 en ollenkaan   
 hyvin vähän   
 jonkin verran   
 melko hyvin   
 hyvin   
 olen alan spesialisti

- 5.2 Millaisia kriitikoita musiikin alan opettajat käsityksesi mukaan yleensä ovat muun koulutuksen saaneisiin kriitikoihin verrattuna (jos oletetaan, että kyseessä oleva kriitikko tekee työnsä tunnollisesti) ?

he ovat muita huonompia

he eivät ole muita parempia

he ovat yhtä hyviä kuin muut

he ovat muita pätevämpiä

Perustele!

---



---



---



---

- 5.2.1 Kriitikolla tulisi olla pedagogisia opintoja; opettajat sopivat erinomaisesti kriitikoiksi.  
 Kyllä  Ei   
 Perustele!

---



---



---



---

- 5.3 Tunnetko (itsesi lisäksi) ketään kriitikkona toiminutta / toimivaa musiikin alan opettajaa?  
 Kyllä  Ei

- 5.4 Mitkä ovat mielestäsi opettajana toimivan kriitikon hyviä ominaisuuksia?

---



---



---



---

- 5.5 Eroaako opettaja-kriitikko mielestäsi jotenkin muista kriitikoista?  
 Kyllä  Ei   
 Miten?

---



---



---

5.6 Onko opettajan koulutus mielestäsi haitaksi kriitikolle?

Kyllä  Ei

Miten?

---



---



---

5.7 Vaalitko tietoisesti kritiikkeissäsi opettajana itsellesi asettamia ihanteita?

Kyllä  Ei

5.8 Näkyykö kritiikkeissäsi mielestäsi sama moraalii, jota noudatat opetustyössäsi?

Kyllä  Ei

5.9 Ajatteletko itseäsi kritiikkiä laatiessasi ensisijaisesti

kritiikin ammattilaisena

kritiikkiä kirjoittavana opettajana

jonain muuna  (minä henkilönä?) \_\_\_\_\_

## 6 Kritiikin suuntaaminen

6.1 Ajatteletko kritiikkiä laatiessasi lukijoita?

Kyllä  Ei

6.2 Kenelle ensisijaisesti suuntaat kritiikkisi?

esiintyjille

säveltäjille

yleisölle

lehden lukijoille

jollekin muulle kohderyhmälle  (mille?) \_\_\_\_\_

6.3 Kuinka paljon käytät kritiikkeissäsi ammattitermejä?

en ollenkaan

hyvin vähän

melko vähän

jonkin verran

melko paljon

hyvin paljon

6.4 Lisäätkö ammattitermin perään sitä jäsentävän lauseen, jotta myös muut kuin musiikin ammattilaiset ja harrastajat ymmärtäisivät termin?

en lainkaan

harvoin

joskus

usein

6.5 Annatko kritiikkeissäsi neuvoja virheiden korjaamiseksi?

Kyllä  Ei



6.6 Painotatko kritiikkisi analyysiin?

Kyllä  Ei

Perustele!

---



---



---



---

6.7 Vaikuttaako kritiikin kohde arvostelutapaasi?

(lapset ja nuoret, aikuisharrastajat, ammattilaiset)

Kyllä  Ei

6.7.1 Jos vastasit kyllä, kerro, miten vaikuttaa

---



---



---



---

## 7 Yhteystietojen antaminen

Voit vastata tähän kyselyyn nimettömänä. Mikäli haluat, voit myös antaa nimesi ja yhteystietosi, jolloin voin tarvittaessa ottaa Sinuun yhteyttä tarkentaakseni jotain vastausta tai kysymystä.

Tarkoitukseni on myös haastatella yhtä tähän kyselyyn vastannutta henkilöä.

Merkitse henkilötietojen yhteyteen kaavakkeen loppuun, mikäli et halua Sinua haastateltavan.

Toivonkin, että mahdollisimman moni vastaisi omalla nimellään, jotta haastattelun tai tarkennusten tekeminen myöhemmin olisi mahdollista.

Kaikki tiedot käsitellään luottamuksellisesti. Tutkimuksen raportissa en mainitse kyselyyn vastanneiden henkilötietoja, vaan käytän kyselykaavakkeen alun ikä- ja sukupuoli-kategorioita. En mainitse myöskään kriitikoiden edustamien lehtien nimiä eritellysti kriitikoiden kohdalla, ainoastaan johdannossa esitellessäni tutkimusta.

Näin taataan vastaajien henkilötietojen salassa pysyminen.

Vastaajan nimi: (tekstaten) \_\_\_\_\_

En halua osallistua haastatteluun

Puhelinnumero: \_\_\_\_\_

Sähköpostiosoite: \_\_\_\_\_

Postiosoite: \_\_\_\_\_

## 7. Palaute kritiikeistä

## 7.1 Saatko kritiikeistäsi palautetta arvosteltavilta taiteilijoilta

- En koskaan
- Harvoin
- Silloin tällöin
- Melko usein
- Hyvin usein

## 7.2 Saatko kritiikeistäsi palautetta yleisöltä

- En koskaan
- Harvoin
- Silloin tällöin
- Melko usein
- Hyvin usein

## 7.3 Saatko palautetta / keskusteletko kritiikeistäsi kollegojesi kanssa?

- En koskaan
- Harvoin
- Silloin tällöin
- Melko usein
- Hyvin usein

## 7.4 Keskusteletko kritiikeistäsi perheesi tai ystäväiesi kanssa?

- En koskaan
- Harvoin
- Silloin tällöin
- Melko usein
- Hyvin usein

## 7.5 Jos olet saanut palautetta, missä muodossa se on tullut?

(Rastita kaikki sopivat vaihtoehdot.)

- Lehden yleisönosastolla
- Suullisesti  Keneltä? \_\_\_\_\_
- Kirjallisessa muodossa (kirje)
- Puhelimitse
- Sähköpostina
- Esimiehesi välittämänä (Esimieheen otettu yhteyttä)
- Muuten (miten)
-

7.6 Kerro esimerkkejä saamistasi palautteista.

---

---

---

---

---

7.7 Onko saamasi palaute mielestäsi pääosin (voit rastittaa useita vaihtoehtoja):

- |                                     |                          |
|-------------------------------------|--------------------------|
| Epäoikeutettua                      | <input type="checkbox"/> |
| Oikeutettua                         | <input type="checkbox"/> |
| Asiantuntematonta                   | <input type="checkbox"/> |
| Asiantuntevaa                       | <input type="checkbox"/> |
| Tuohtunutta                         | <input type="checkbox"/> |
| Rakentavassa hengessä annettua      | <input type="checkbox"/> |
| Olen saanut kaikenlaista palautetta | <input type="checkbox"/> |

Perustele!

---

---

---

---